

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Shamália Gayl de Sousa Soares

TRILOGIA MILLENNIUM: Histórias de violências e resistências (2003 – 2011)
pelas lentes do romance histórico policial

Porto Alegre (RS)

2022

Shamália Gayl de Sousa Soares

TRILOGIA MILLENNIUM: Histórias de violências e resistências (2003 – 2011)
pelas lentes do romance histórico policial

Tese de Doutorado em História apresentada
como requisito parcial para a obtenção do título
de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação
em História da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

Orientação: Prof. Dr. Arthur Lima de Ávila

Porto Alegre (RS)

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Carlos André Bulhões Mendes

VICE-REITORA

Patricia Pranke

DIRETOR DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Hélio Ricardo do Couto Alves

VICE-DIRETOR DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Alex Niche Teixeira

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Igor Salomão Teixeira

VICE-COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Arthur Lima de Ávila

CHEFE DA BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES

Vladimir Luciano Pinto

CIP - Catalogação na Publicação

SOARES, Shamália Gayl de Sousa
TRILOGIA MILLENNIUM: Histórias de violências e resistências (2003 - 2011) pelas lentes do romance histórico policial / Shamália Gayl de Sousa SOARES. -- 2022.
147 f.
Orientador: Arthur Lima de Ávila.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. História contemporânea. 2. Romance policial. 3. Violência. 4. Plasticidade imagética. I. Ávila, Arthur Lima de, orient. II. Título.

Shamália Gayl de Sousa Soares

TRILOGIA MILLENNIUM: Histórias de violências e resistências (2003 – 2011)
pelas lentes do romance histórico policial

Tese de Doutorado em História apresentada
como requisito parcial para a obtenção do título
de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação
em História da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

Orientação: Prof. Dr. Arthur Lima de Ávila

Porto Alegre (RS), 17 de dezembro de 2021

Resultado: aprovada

Banca Examinadora:

Mara Cristina de Matos Rodrigues
Departamento de História
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Maria da Glória de Oliveira
Departamento de História
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ

Géssica Góes Guimarães Gaio
Departamento de História
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço à dona Ceiça e ao seu Albenor por todas as oportunidades que me ofereceram para eu conseguir chegar aqui; reconheço seus sacrifícios e renúncias, que refletem seu amor e apoio incondicionais, sempre; à Érica e à Jaque pelo amor e cumplicidade cotidianos, sem os quais tudo seria mais difícil; ao professor Arthur Lima de Ávila por acreditar na proposta da pesquisa, por suas orientações generosas, pacientes e precisas, que aprumaram o trabalho e, sobremaneira, minha formação profissional; às professoras Mara Cristina de Matos Rodrigues e Natália Pietra Méndez, que gentilmente participaram dos seminários e da banca de qualificação, oferecendo suas valiosas observações e sugestões, que aperfeiçoaram o resultado; às professoras Maria da Glória de Oliveira e Géssica Góes Guimarães Gaio, pela delicadeza de cederem seu tempo para examinar a tese, ao lado da professora Mara Cristina e; à parceria Ifpi/Ufrgs, que viabilizou esta formação acadêmica.

RESUMO

A *Trilogia Millennium* ocupa lugar importante entre os romances policiais contemporâneos. Não apenas por tornar-se divisor de águas na trajetória do gênero, mas por revelar-se fonte e fato históricos. Escrita pelo jornalista sueco Stieg Larsson e transposta para o cinema sob as direções de Niels Oplev e Daniel Alfredsson, oferece imagens de violências na virada do terceiro milênio: contra mulheres, autoritarismo, tráfico de pessoas, invasão de privacidade, corrupção no mercado financeiro e abusos de poder no âmbito do Estado. O vetor do romance é o contexto histórico *neoliberal*, praticado e aperfeiçoado após a Segunda Guerra Mundial e que levou à *desdemocracia*. Longe de simples entretenimento (ainda que imagens do real), livros e filmes atuam como denúncia das violências (provendo funcionalidade às imagens) e constituem ferramentas de orientação (permitindo a mobilização dos saberes pelo público). Por uma forja plástica e elástica da *figura violência* (que permite imaginar, ver e sentir), seus autores construíram um visual imagético que pode *deslocalizar o olhar* de leitores/espectadores em direção oposta ao que, em geral, se espera da exposição excessiva de violências. Como resultado, tal *imersão* visual pode ensejar adesão à não-violência. Nisto, a *Trilogia* é propedêutica em relação ao *passado prático*.

Palavras-chave: História contemporânea. Romance policial. Violência. Plasticidade imagética.

ABSTRACT

The *Millennium Trilogy* occupies an important place among contemporary police novels. Not only for being a watershed in the trajectory of the genre, but for revealing itself as a historical source and fact. Written by Swedish journalist Stieg Larsson and transposed to film under the direction of Niels Oplev and Daniel Alfredsson, it offers images of violence at the turn of the third millennium: against women, authoritarianism, human trafficking, invasion of privacy, corruption in the financial market, abuses of power within the State. The vector of the novel is the *neoliberal* historical context, practiced and perfected after World War II and leading to *dedemocracy*. Far from being mere entertainment (although images of the real), books and films act as a denunciation of violence (providing functionality to the images) and a tool for orientation (allowing the mobilization of knowledge by the public). Through a plastic and elastic forging of the *figure of violence* (which allows one to imagine, see, and feel), its authors have constructed a visual imagery that can displace the gaze of readers/viewers in the opposite direction of what is generally expected from the excessive exposure of violence. As a result, such visual *immersion* can engender adherence to *nonviolence*. In this, the Trilogy is propaedeutic with respect to the *practical past*.

Keywords: Contemporary history. Police novel. Violence. Imagetic plasticity.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	8
CAPÍTULO 1 – OS HOMENS QUE NÃO AMAVAM AS MULHERES.....	23
1.1 O cenário fílmico e costuras teóricas.....	23
1.2 Evidências situadas historicamente.....	28
1.3 O que nos vincula à alteridade na transição do milênio.....	45
1.4 A composição literária e fílmica como fato histórico.....	54
CAPÍTULO 2 – A MENINA QUE BRINCAVA COM FOGO.....	61
2.1 Tráfico de pessoas para fins sexuais na virada do milênio.....	73
2.3 <i>Da ficção para os propósitos da história</i>	81
2.4 Plasticidade, deslocalização do olhar e reivindicação da não-violência.....	86
CAPÍTULO 3 – A RAINHA DO CASTELO DE AR.....	97
3.1 Uma espionagem policial entre a ética e a justiça.....	99
3.2 Cenários miniaturizados da transição do milênio.....	104
3.3 Romance histórico e historiografia.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS.....	137

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O texto que apresento é resultado de uma pesquisa acadêmica que tem como objeto três livros e três filmes. Os livros são *Os homens que não amavam as mulheres* (2005), *A menina que brincava com fogo* (2006) e, *A rainha do castelo de ar* (2007). Juntos, formam a *Trilogia Millennium*¹, um *blockbuster* com 80 milhões de exemplares, uma média de 620 páginas cada um, vendidos em mais de 50 países.² Trata-se de um romance histórico policial escrito pelo jornalista sueco Stieg Larsson. Os filmes são transposições homônimas inspiradas nos livros. A primeira dirigida por Niels Oplev e as duas últimas por Daniel Alfredsson; as três lançadas em 2009.³

A *Trilogia* é constituída de elementos do clássico de mistério, da aventura de espionagem e do policial forense sob a forma *thriller* criminal. Os enredos, ambientados na Suécia contemporânea, abordam diferentes violências na virada do terceiro milênio, advindas do neoliberalismo praticado e aperfeiçoado após a Segunda Guerra Mundial: contra mulheres, autoritarismo, tráfico de pessoas, invasão de privacidade, corrupção no mercado financeiro e abusos de poder no âmbito do Estado, sempre intrincadas.

O contexto histórico é o vetor do romance. Stieg Larsson (1954 – 2004) foi um jornalista reconhecido no seu país. Trabalhou no Serviço Nacional da Suécia e na Agência Central de Notícias da Suécia; foi correspondente, dentre outras, da revista inglesa *Searchlight*; colaborador com capítulos de vários livros⁴ e autor, com Mikael Ekman, de *Democratas Suecos*, lançado em 2001.⁵ Larsson foi um dos fundadores, em 1995, da *Expo*, revista cujo jornalismo investigativo tem na cobertura da extrema-direita o foco de trabalho desde o início. A *Expo* declara possuir “o mais extenso arquivo de material de extrema-direita da Escandinávia”.⁶

1 LARSSON, Stieg. *Trilogia Millennium*. 3 vol. 5. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

2 THE NIELSEN Company. *Top 10 Print Book Sales*. Disponível em: <<https://bit.ly/3nkW4w7>>; GRUPO Companhia das Letras. *Stieg Larsson*. Disponível em: <<https://bit.ly/3BZ4jCe>>. Acesso: 23 mar. 2019.

3 Os títulos suecos: *Män som hatar kvinnor*; *Flickan som lekte med elden*; *Luftslottet som sprängdes*. As fichas técnicas estão nas referências. Há versão fílmica hollywoodiana, mas não é objeto desta pesquisa.

4 POOHL, Daniel. Another side of Stieg Larsson – a voice sadly missed (Preface). In: *The Expo Files: Articles by the crusading journalist*. London: Maclehose Press Quercus Publishing, 2012. Fiz as traduções para este trabalho, portanto, assumo os eventuais erros cometidos.

5 PETTERSSON, Jan-Erik. *Stieg Larsson: A verdadeira história do criador da Trilogia Millennium*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. O livro é *Sverigedemokraterna: den nationella rörelsen. Os Democratas Suecos: o movimento nacional*, em tradução livre.

6 WHAT IS EXPO? Disponível em: <<https://bit.ly/3tzRrzx>>. Acesso: 19 set. 2020: “Since the beginning, journalistic coverage of the far right has been at the heart of Expo’s work [...] we possess Scandinavia’s most extensive archive of far-right material”.

Especialista neste assunto e atuante no combate à corrupção no mercado financeiro e na mídia, à xenofobia e às violências, em especial aos estupro morais e físicos sistemáticos das mulheres, Larsson transpôs o que pesquisou e denunciou como jornalista para a literatura policial; uma obra inacabada, ele nem sequer constatou a publicação dos seus três primeiros livros, dos dez planejados.

Como objetivo da pesquisa, analisei as tramas carregadas de violência da *Trilogia Millennium* em suas relações com o real. Acredito que, longe de simples entretenimento (ainda que imagens do real), elas atuam como denúncia das violências (provendo funcionalidade às imagens) e constituem ferramenta de orientação (permitindo a mobilização dos saberes pelo público). Embora seus romances sejam ambientados numa realidade específica, leitores em diferentes lugares constroem conexões com a sua realidade. Ao traduzirem a *Trilogia* para si, se apropriam e a utilizam na mobilização dos seus saberes, porque ela constrói, dá elementos, promove a autorrepresentação dos sujeitos e tomadas de posição e ação, sobretudo, por suas tramas serem globalizadas e recentes.

No entanto, examinando especificamente o início do milênio entre 2003 e 2011, limite temporal da *Trilogia*, portanto, também o deste trabalho acadêmico, o objeto se torna mais significativo. Por exemplo, explorado nos romances, o autoritarismo persistente de parte da sociedade sueca é uma realidade que, quinze anos depois, se confirmou nas eleições legislativas de 2018, cujo resultado ampliou a representação do *Democratas Suecos*, partido de forte retórica anti-imigração, quando obteve 17,53% dos votos do eleitorado, numa escalada que começou tímida em 2010, quando a legenda alcançou 5,70% dos votos e saltou, em 2014, para 12,86%.⁷

Jan-Erik Pettersson, então editor da *Ordfront Förlag*, responsável pela publicação do livro *Democratas Suecos*, afirma que Larsson o procurou em 2001, explicando como “a *Expo* estava planejando uma campanha contra o partido, que vinha disseminando ativamente sua retórica xenófoba na cena política fazia uma década ou mais”.⁸ Enquanto Pettersson estava cético quanto ao potencial do partido, Larsson “argumentava com veemência que eles deveriam ser levados muito a sério. Uma das razões eram seus contatos internacionais, sobretudo com a Frente Nacional de Jean-Marie Le Pen, na França”.⁹

7 EUROPEAN Parliament Election Results 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3E5Jjv9>>. Acesso: 10 out. 2018. Os demais resultados são encontrados alterando-se apenas o ano eleitoral.

8 PETTERSSON, Jan-Erik. *Stieg Larsson...* Op., cit., p. 107.

9 Ibid., p. 108.

A história confirma, Larsson estava certo. Analisando a expansão ultraconservadora manifestada nos 17,53% de votos ao lado das estatísticas das violências na Suécia, indicadas adiante, em especial contra mulheres e imigrantes, se depreende como suas relações diretas desvelam suas disparidades. A Suécia é considerada uma nação que atingiu níveis excelentes em economia, educação, bem-estar, direitos e equidade social,¹⁰ conquistados ao longo de difíceis embates ideológicos que aperfeiçoaram sua democracia;¹¹ mas, apesar disso, não conseguiu debelar os elevados índices de violências que ainda a caracterizam.¹²

A ascensão de movimentos extremistas na Suécia não se configura um contexto isolado e, sim, parte de uma conjuntura mais ampla, verificada em outros países. Por exemplo, em meio às crises econômica e humanitária recentes, ocorreram eleições em 2015 na Polônia e, em 2017, na França, Alemanha e Holanda. Nas ocasiões, os partidos *Lei e Justiça*, *Frente Nacional*, *Alternativa para a Alemanha* e *Partido para a Liberdade*, conduziram movimentos anti-União Europeia, ampliando votos e espaço entre o eleitorado, que optou por rechaçar a migração de refugiados para o continente.

Os resultados das eleições europeias de 2019 apontaram na mesma direção. Partidos cujas bandeiras neoliberalismo, ultranacionalismo, euroceticismo, militarismo, islamofobia e xenofobia compuseram, pelos quatro anos seguintes, núcleo de importantes decisões a partir do Parlamento Europeu, ocupando 184 cadeiras das 751 existentes. Embora divididos, costuraram coesão contra as representações democráticas da União Europeia e, principalmente, atuam com êxito na composição dos governos nacionais.

Em que pesem as particularidades de cada experiência histórica, também se observa semelhança com os processos eleitorais latino-americanos a partir de 2015, nas vitórias da coligação *Mudemos*, na Argentina neste mesmo ano, dos Partidos *Peruanos Pela Mudança*, no Peru em 2016 e *Associação Nacional Republicana*, no Paraguai em 2018; praticantes, em menor ou maior grau, de extremismos econômicos, políticos e sociais, atuando na defesa dos interesses da lógica capitalista neoliberal de mercado e, não, de pessoas.

10 THE LEGATUM Prosperity Index. Disponível em: <<https://bit.ly/30MGOPf>>. Acesso: 10 out. 2018. Na página eletrônica basta selecionar o ano específico para se extrair o índice. Qualifiquei a excelência dos indicadores com base nos dados de 2000 a 2018.

11 Desenvolvido pela Revista *The Economist*, o Índice de Democracia “fornece um instantâneo do estado da democracia mundial para 165 estados independentes e dois territórios, avaliados em cinco categorias: processo eleitoral e pluralismo; liberdades civis; funcionamento do governo; participação política e; cultura política”. A Suécia sempre ocupou, como os demais países nórdicos, as primeiras posições, desde 2007, quando o índice começou a ser elaborado, o que a classifica como um regime de “democracia plena”. Disponível em: <<https://bit.ly/3m3GAM2>>. Acesso: 10 out. 2018.

12 EUROSTAT European Statistics. Disponível em: <<https://bit.ly/3nlj4v5>>. Acesso: 10 out. 2018.

Recente, o momento ainda exige explicações para as aparentes contradições apontadas no relatório 2018 do *Índice de Democracia*: “a participação política está em ascensão em quase todas as regiões do mundo”; “Embora claramente desiludida com instituições políticas formais, a população transformou a raiva em ação e acabou votando e protestando”; “O avanço mais notável tem sido na participação das mulheres: na última década, o indicador melhorou mais do que qualquer outro indicador isolado em nosso modelo”; “Esta melhoria ocorre em meio a uma deterioração da confiança na democracia, evidente no agravamento da maioria das categorias no índice deste ano”.

A virada para o terceiro milênio é mais complexa ao se considerar que a opção por governos ultraconservadores e ultra-autoritários, bem como a aceitação de práticas sociais antes descartadas ocorrem simultaneamente à ampliação e ao fortalecimento das conquistas de variadas organizações da sociedade civil. Uma rápida retrospectiva é importante.

As reações à crise capitalista de 2008 – resultante do recrudescimento neoliberal, apelo ao hiperconsumismo e adoção de políticas antissociais – e sua expansão a partir do *Occupy Wall Street* em 2011, indicam presença de forças subjetivas que escapam à bipolaridade política do século XX, quando insinuavam participação social para além da representatividade eletiva, isto é, focada na ação direta sem declaração partidária.

A luta feminista a partir de 2012, exemplificada em movimentos como *Nenhuma a Menos*¹³ e *Lenços Verdes*¹⁴ também promoveu novas pautas, como recusa ao silenciamento, convocação à denúncia, cultura do estupro, abusos nos ambientes de trabalho e de estudos. Somam-se as diversas demandas LGBTQIAPN+,¹⁵ suas legítimas *performatividades* e *performances*,¹⁶ *transversalidades* e *interseccionalidades*,¹⁷ em resposta às medidas sexistas que avançam em muitos países. Acrescentam-se as lutas por igualdade étnica e religiosa, sempre presentes e necessárias.

13 NI UNA Menos. Coletivo de ativistas que nasceu na Argentina, em 2015, em defesa da vida e dos direitos das mulheres e se espalhou para outros países. Disponível em: <<https://bit.ly/3hpunOP>>. Acesso: 10 out. 2018.

14 CAMPAÑA Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito. Coletivo latino-americano em defesa da descriminalização do aborto, do direito ao aborto legal, seguro e gratuito. Endereço eletrônico: <<https://bit.ly/3ChtRL5>>. Acesso: 10 out. 2018.

15 LGBTQIAPN+ é uma sigla que abrange pessoas que são Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais.

16 BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

17 CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, n. 14, 1989, p. 139 – 167. Disponível em: <<https://bit.ly/3F4IIRL>>. Acesso: 04 out. 2020.

Em comum, além do desejo de consolidar e ampliar conquistas, as expressões de avanço democrático citadas são impulsionadas pelo uso massivo da tecnologia nas redes sociais, que modificou intensamente as formas de comunicação e de organização dos movimentos e incomodam o *establishment*, sinalizando que o retorno do conservadorismo extremo ao lado do ultraliberalismo é parte mesmo do reacionarismo àqueles movimentos progressistas na transição do milênio.

As origens desse cenário foram percebidas por Stieg Larsson. Sua *Trilogia Millennium*, por refletir parte da pesquisa e militância do seu jornalismo investigativo, é significativa para a compreensão histórica da época, porque se inscreve nela e, em simultâneo, a inscreve. Portanto, fonte e fato históricos. Assim, neste trabalho, me interessa a função referencial da *Trilogia* em sua representação do passado e também o discurso autoral em sua fundação do passado, porque uma e outro produzem conhecimento. Por um lado, conectam o público à perspectiva da sua própria realidade e, por outro, permitem o acesso de percepções e sensibilidades além do texto e contexto.

Contudo, busco não perder de vista as possibilidades e os limites dos significados que o texto ou mesmo o contexto podem guardar; muito menos tratá-los como um textualismo puro e radical, porque, como Dominick LaCapra, considero que “a vida social e individual tem em parte uma estrutura textual e está envolvida em processos textuais que são muitas vezes mais complicados do que a imaginação histórica está disposta a permitir”.¹⁸

Não examino a recepção dos livros e dos filmes e, sim, o que eles ensinam a partir de como foram feitos. Portanto, os aportes teórico-metodológicos com os quais dialogo identificam os significados das imagens pelo exame das condições de sua existência e capacidade de reelaboração das experiências sensoriais de se estar no mundo. Isto se justifica na advertência de LaCapra: “o problema mais geral é ver como a noção de textualidade torna explícita a questão das relações entre usos de linguagem, outras práticas significantes, e vários modos de atividade humana que estão ligados a processos de significação”.¹⁹

18 LaCAPRA, Dominick. Rethinking Intellectual History and Reading Texts. In: *Rethinking Intellectual History; texts, contexts, language*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1983, p. 26: “Social and individual life has in part a textual structure and is involved in textual processes that are often more complicated than the historical imagination is willing to allow”.

19 Ibid., p. 27: “The more general problem is to see how the notion of textuality makes explicit the question of the relationships among uses of language, other signifying practices, and various mode of human activity that are bound up with processes of signification”.

Para alcançar tais relações, utilizo uma abordagem oferecida pelos Estudos Visuais que rompe com o ideal abstrato de estética para valorizar, exatamente, a historicidade das percepções e sensorialidades que a *visualidade*²⁰ dos livros e dos filmes oferece. Isto implica assumir uma posição quanto à questão da transposição entre os dois meios. Assumo que os filmes não são meras adaptações dos livros e, sim, transposições autorais inspiradas.²¹ Estas são tomadas não como fidelidade, mas dialogicidade e intertextualidade, categorias que, em trânsito, conduzem à relação entre diferentes códigos simbólicos, os quais permitem a construção de novos olhares para os contextos de que tratam.²²

Acredito que os dois meios, em suas formas distintas, entram em consenso quanto à intencionalidade do conteúdo e ao estilo de linguagem escolhido, produzidos para provocar reação às denúncias que oferecem pela capacidade de deslocalizar o olhar de quem lê ou vê a *Trilogia Millennium*, como demonstro nos capítulos à frente.

A deslocalização do olhar remete ao sentido benjaminiano de *aura*: “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”.²³ Essa noção considera que ao simular o que vê, o ser humano atribui às imagens a devolução do olhar que lançou para elas, numa inversão lógica ocidental. Usada de maneira diversa e fragmentária, nunca finalizada por Walter Benjamin, a noção de *aura* é depreendida, na perspectiva deste trabalho, portanto, no estágio em que o filósofo alemão considera a experiência de olhar para imagens e reagir a partir ou por meio delas, podendo ressignificar a compreensão de si e do mundo.

20 Utilizo o termo *visualidade* como oferecido inicialmente por FOSTER, Hall (Org.). *Vision and visuality*. (Preface). Seattle: Bay Press, 1988, p. IX-XIV: percepção física (aspecto biológico da experiência de ver) especialmente constituída de componente social e histórico (aspecto cultural da experiência de ver).

21 Na forma como defendida por ANDREW, J. Dudley. *Concepts in film theory*. London: Oxford University Press, 1984. BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. BLUESTONE, George. *Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2003. BRADY, Ben. *Principles of adaptation for film and television*. Austin: University of Texas Press, 1994. CHATMAN, Seymour. What novels can do that films can't (and vice versa). The University of Chicago Press, *Critical Inquiry*, vol. 7, n. 1, On Narrative (Autumn, 1980), p. 121 – 140. COHEN, Keith. *Fiction and film: the dynamics of exchange*. New Haven: Yale University Press, 1979. LEITCH, Thomas. *Film adaptation and its discontents: from Gone with the wind to The passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 2007. McFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Oxford University, 1996. STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

22 Esse foi o tema que desenvolvi no Mestrado Acadêmico de Letras da Universidade Estadual do Piauí, entre 2014 e 2015. Na dissertação apresentei os resultados do estudo sobre as intermitências da transposição do romance policial *O Caso dos Dez Negrinhos* de Agatha Christie e quatro filmes nele inspirados. A dissertação está disponível em: <<https://bit.ly/3A6tfXE>>.

23 BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. vol. I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 101.

Ponto fundamental em Benjamin: “na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido”.²⁴ Essa perspectiva de estudo das imagens beneficia a pesquisa a que me propus porque a composição dos romances de Larsson é marcada por uma abundância de atores, tramas secundárias, informações e, sobretudo, por extensa retórica, pouco comum em gêneros policiais contemporâneos. Assim, os livros oferecem muitas explicações do narrador, o que facilmente poderia ameaçar a desenvoltura dos enredos na transposição fílmica.

No entanto, a equipe de Oplev e a de Alfredsson superaram esses desafios explorando o poder de expressão poética das imagens, destinando ao figural a ampliação dos significados da exposição das violências. Para demonstrar como o fizeram recorro, inicialmente, às seminiais contribuições de W. J. T. Mitchell para repensar a relação entre imagens e realidade quando aquelas “silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem”.²⁵ Depois, alcanço a fragmentação da sua noção como espelho em favor do deslindamento da sensorialidade que sua visualidade oferece: a dimensão plástica, conforme Jacques Aumont²⁶ e Philippe Dubois.²⁷

Esse tratamento tem base na observação de Martin Jay: “após a recente virada visual [...] a afirmação de que imagens podem ser compreendidas como signos naturais ou analógicos com capacidade universal de comunicar se desfez quase completamente”.²⁸ Destaco a importância do advérbio *quase*, que sutilmente lembra como signos naturais não são dotados de maior objetividade. Ainda que visão e visualidade, destituídas de universalidade, sejam assumidas como *modos de ver* construídos histórica e culturalmente, não desvio da perspectiva segundo a qual “a vista, não importa o quão aparentemente desencarnada em determinados regimes escópicos, nunca perde seus laços com a carne em que está incrustada”.²⁹

24 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. vol. I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 168 – 169.

25 MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel et all. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Ed, 2015, p. 165 – 189, p. 167.

26 AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. _____. *Cinema e encenação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.

27 DUBOIS, Philippe. *Plasticidade e cinema: a questão do figural*. In: HUCHET, Stephane. (org.). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: EdUSP, 2012, p. 97 – 119.

28 JAY, Martin. Relativismo Cultural e a Virada Visual. *AletriA: Revista de Estudos de Literatura*, vol. 10 – 11, dez. 2003. ISSN 2317-2096. p. 16. Disponível em: <<https://bit.ly/3ktMRjc>>. Acesso: 09 jan. 2020.

29 Ibid., p. 25.

Ao utilizar abordagens consideradas mais próximas dos estudos visuais, espero contribuir com a discussão acerca da importância do contínuo reexame do ofício historiográfico na compreensão da realidade. Neste sentido, defendo a “assimilação da história [...] fundada numa percepção mais das semelhanças entre arte e ciência do que das suas diferenças”,³⁰ como propôs Hayden White há mais de cinquenta anos, promovendo uma perspectiva promissora de valorização dos aspectos simbólicos das realidades históricas.

Como lembra LaCapra, “pode haver dificuldades no tratamento de qualquer documento puro e simplesmente como fonte para fatos sobre o passado, em vez de um texto que também complementa ou refaz o que ‘representa’”.³¹ Portanto, ao enfatizar os discursos literário e fílmico em suas relações com o real histórico, trato-os, sem delimitar suas fronteiras definitivas, como porosos e permeáveis.

Para superar o uso da fonte como paradigma documental ou como texto autorreferente, e mesmo autossuficiente, a sugestão do historiador de Cornell é afastar-se de interpretações que unificam enganosa ou reduzidamente texto e contexto,³² para aproximar-se de interpretações que repensam “os conceitos de ‘dentro’ e ‘fora’ em relação aos processos de interação entre a linguagem e o mundo [...] a investigação da razão pela qual os processos textuais não podem ser confinados nas conexões do livro”.³³

Os *contextos* com os quais é preciso se tomar cuidado na interpretação são as relações “entre as intenções do autor e o texto; entre a vida do autor e o texto; da sociedade com os textos; da cultura com os textos; de um texto com o *corpus* de um escritor; entre modos de discurso e textos”.³⁴ Ao longo dos capítulos examino estas relações e como elas atuam na *Trilogia Millennium*, tanto na sua forma e produção literária quanto fílmica.

30 WHITE, Hayden. O fardo da história. In: *Trópicos do Discurso: ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, 34 – 63, p. 41.

31 LaCAPRA, Dominick. History and the Novel. In: *History and criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985, p. 124 – 125: “Indeed there may even be difficulties in the treatment of any document purely and simply as a source for facts about the past rather than as a text that also supplements or reworks what it ‘represents’”.

32 LaCAPRA, Dominick. Rethinking Intellectual History and Reading Texts. In: *Rethinking Intellectual History; texts, contexts, language*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1983, p. 24. A exemplo, segundo LaCapra, das propostas de “história interna ou intrínseca das ideias” desconectadas do contexto de produção, de Arthur Lovejoy; da “visão extrínseca ou ‘contextual’ da história intelectual de Merle Curti” e; da “forma de uma narrativa de ‘homens e ideias’ de Crane Brinton ou H. S. Hugues”.

33 Ibid., p. 26: “the problem then becomes one of rethinking the concepts of ‘inside’ and ‘outside’ in relation to processes of interaction between language and the world [...] the investigation of why textual processes cannot be confined within the bindings of the book”.

34 Ibid., p. 36 – 71: “The relation between the author’s intentions and the text; The relation between the author’s life and the text; The relation of society to texts; The relation of culture to texts; The relation of a text to the corpus of a writer; The relation between modes of discourse and texts”.

Nos três volumes as violências ocorrem em lugares públicos e privados. Considerando a proposta de Robert Muchembled,³⁵ para quem historicamente a diminuição das ações violentas nos espaços públicos se deu pela domesticação dos costumes³⁶ e pelos meios jurídicos, transferidas para os espaços privados, é possível ampliar a discussão. Como o historiador francês destaca o papel da literatura policial nesta história da violência, as imagens da *Trilogia* apontaram os caminhos de investigação.

Uma direção é o exame das condições que garantem permanências, rupturas e características das violências advindas dos extremismos econômicos e políticos recentes, discutidas por Wendy Brown, Dardot e Laval e, Jason Stanley. O horizonte destas escolhas teóricas, aqui, é a ressalva de Boaventura Santos: “o capitalismo não é criticável por não ser democrático, mas por não ser suficientemente democrático”.³⁷

Wendy Brown explica como práticas de gerenciamento empresarial têm sido transpostas para ações governamentais com o objetivo de tornar eficazes estas últimas pela métrica de quantificadores próprios da economia de mercado.³⁸ Dardot e Laval propõem a transposição também para as ações individuais dos “sujeitos neoliberais”.³⁹ Ambas as análises sugerem que na história recente a adoção do neoliberalismo como expressão da racionalidade política produziu um autoritarismo justificado em nome da liberdade, tanto nos limites públicos como nos privados. São temas recorrentes na *Trilogia*.

As fronteiras de Brown, Dardot e Laval alcançam interseção com Jason Stanley, que ao expor a manutenção da estrutura fascista em algumas experiências democráticas atuais, destaca como a simbiose de mecanismos ultra-autoritários minam (para Brown, esvaziam mesmo), de maneira quase imperceptível à sociedade do ultraconsumo, os pilares da democracia. Segundo Stanley, “os perigos da política fascista vêm da maneira específica como ela desumaniza segmentos da população. Ao excluir esses grupos, limita a capacidade de empatia entre outros cidadãos [...]”,⁴⁰ levando a práticas extremas.

35 MUCHEMBLED, Robert. *História da violência: do fim da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

36 Muchembled refere-se exatamente ao *processo civilizador* de ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, 2 v.

37 SANTOS, Boaventura de S. *Pela mão de Alice*. O social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1999, p. 270 – 271.

38 BROWN, Wendy. Benchmarking and Best Practices. In: BROWN, Wendy. *Undoing the Demos: Neoliberalism’s Stealth Revolution*. Nova York: Zone Books, 2015. p. 135 – 142.

39 DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

40 STANLEY, Jason. *Como funciona o fascismo*. A política do “nós” e “eles”. Porto Alegre [RS]: L&PM, 2019, p. 14 – 15.

Estas são uma parte das referências com as quais dialogo para demonstrar as razões históricas da *Trilogia Millennium*, que recreativamente traduz para sujeitos de certo modo desconectados da academia, suas (im)possibilidades na virada do milênio, mas também os instrumentaliza para reagir-lhes. Por exemplo, na associação entre o tráfico de mulheres explorado no segundo romance e a crise humanitária real de pessoas migrantes.

Para analisar o texto e o contexto que envolve a trama do referido tráfico, utilizo como fontes os relatórios do Serviço Estatístico da União Europeia; da Agência para os Direitos Fundamentais da União Europeia; da Organização Internacional do Trabalho e o específico *Globalization of Crime: a Transnational Organized Crime Treat Assessment*. Utilizo também o Protocolo para Prevenir, Suprimir e Punir o Tráfico de Pessoas, das Nações Unidas e; o dispositivo eletrônico permanente para coleta de dados globais, *Counter Trafficking Data Collaborative*. As consultas alcançam os anos 2003 – 2011.

Adiciono ao conjunto, dados e informações de Siddarth Kara sobre tráfico sexual.⁴¹ Utilizo apenas o primeiro volume de três, porque é o que corresponde ao limite temporal da *Trilogia*. Após extensa busca por dados em 51 países e entrevistas com cerca de 5.000 vítimas na primeira década do milênio, Kara explica como a escravidão humana para fins sexuais é a mais significativa das formas de escravidão da história: ela oferece a maior rentabilidade líquida ao mercado graças à combinação de risco mínimo e lucro máximo.

Na análise do economista de Harvard, as táticas para atacar a lucratividade deste tráfico equivalem a elevar o risco real, ao que ele chama “inversão da economia de risco/recompensa da indústria global de tráfico de sexo”.⁴² Nesta inversão, Kara sugere como “as medidas mais eficazes para erradicar a indústria global de tráfico sexual são aquelas que reduzem a demanda agregada de escravos entre proprietários e consumidores de escravos através de um ataque à imensa lucratividade da indústria”.⁴³ É exatamente sobre uma minúscula parte deste macrocosmo do tráfico sexual e suas implicações diretas sobre os sujeitos nele envolvidos que Larsson investe discursivamente o seu romance policial.

41 KARA, Siddarth. *Sex Trafficking: Inside the Business of Modern Slavery*. New York: Columbia University Press, 2009.

42 KARA, Siddarth. *Sex Trafficking: Inside the Business of Modern Slavery*. Entrevista concedida a Devin Stewart, representante do Carnegie Council for Ethics in International Affairs, em 09 jan 2009, p. 4. Disponível em: <<https://bit.ly/3npZZYG>>. Acesso: 20 nov. 2019: “inversion of the risk/reward economics of the global sex-trafficking industry and I describe seven tactics that I believe will accomplish this goal”.

43 Idem: “I believe the most effective measures to eradicate the global sex-trafficking industry are those that reduce aggregate demand for slaves among slave owners and consumers through an attack on the industry’s immense profitability”.

Se e não é possível garantir que as imagens da *Trilogia Millennium* correspondem à realidade histórica, muito menos é que elas, enquanto imaginação autoral, deneguem esta realidade. Este é um aspecto da questão em que o problema, como demonstrou Hayden White, “não é a natureza dos tipos de eventos com que se ocupam historiadores e escritores imaginativos [*e sim*] o grau em que o discurso do historiador e o do escritor imaginativo se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente”.⁴⁴

A rigor, não há garantia de que a imagem de uma realidade construída por um historiador seja mais, ou menos, real do que a construída por um romancista ou um cineasta. Contudo, tal admissão só é permitida se se acreditar, como destaca Luiz Costa Lima, “numa historiografia que já não pretenda ser teleologicamente orientada, nem deterministicamente traçada [*porque renuncia*] às explicações lineares, ao compreender que é feita por uma rede complexa de contingências ou de causas *boomerang*”.⁴⁵

Afinal, se os sentidos que se dá ao mundo são elaborados e representados nas suas apropriações dialéticas, as relações e as tensões que constituem as sociedades não podem, historicamente, ser compreendidas de maneira totalizante ou por grandes paradigmas explicativos válidos atemporal e integradoramente. Menos ainda excluindo os pares arte e história, ficção e verdade, muitas vezes ainda qualificados como oposições.

O caminho em direção a este entendimento, como indica LaCapra, é a transdisciplinaridade, e o caminhar é a contínua leitura de textos que adicionam outras perspectivas à “predominância de uma concepção documental da compreensão histórica”.⁴⁶ Em termos práticos, o historiador se permite “aprender sobre os desenvolvimentos em outras disciplinas que abordam o problema da interpretação, notavelmente a crítica literária e a filosofia”.⁴⁷ Acrescento, evidentemente, os estudos visuais.

44 WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 137 – 151, p.138.

45 COSTA LIMA, Luiz. A ficção externa e a historiografia. In: MALERBA, Jurandir. *História e Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2016, p. 75 – 84, p. 81.

46 LaCAPRA, Dominick. *Rethinking Intellectual History...* Op., cit., p. 25: “the dominance of a documentary conception of historical understanding”.

47 Ibid.: “to learn of developments in other disciplines addressing the problem of interpretation, notably literary criticism and philosophy”.

Ao mesmo tempo, reconhecer a *Trilogia Millennium* como apreensão de experiências humanas e discurso, portanto, passível de ser tomada como fonte e fato históricos, não implica tomar-se realidade e ficção como antinômicas. Implica examinar a ficção como probabilidade em potência para alcance de experiências reais, porque explora o imaginário como parte inseparável do que constitui uma sociedade. Não significa, muito menos, tentar romanticamente recuperar a intenção de quem as inscreve, como se uma linguagem ou uma imagem transparente dos autores se apresentasse objetiva ao pesquisador.

Esta é a distinção que LaCapra faz entre os aspectos *documental* e *funcional* do texto. O aspecto documental “situa o texto em termos de dimensões factuais ou literais envolvendo referência à realidade empírica e veiculando informações sobre ela”.⁴⁸ O aspecto funcional, no que lhe concerne, “complementa a realidade empírica adicionando e subtraindo dela. Com isso envolve dimensões do texto não redutíveis ao documental, incluindo com destaque os papéis de compromisso, interpretação e imaginação”.⁴⁹

Este é outro aspecto da questão cujo horizonte mantém o limite indicado por Costa Lima: “a imaginação atua na escrita da história, mas não é o seu lastro. Porosa, a história não há de ser menos veraz. Mas veraz, ela não pode pretender, como as ciências da natureza, a formulação de leis porque não pode renunciar à parcialidade”.⁵⁰ A fronteira do lado da história se mostra assim, nesta perspectiva, mais densa do que a do lado da literatura/filme.

De seu lado, a fronteira da literatura/filme se torna menos fluida conforme a qualidade das evidências com as quais é tecida: “um romance pode ser tão preciso quanto uma história em contar o que aconteceu, quando e como. Pode e deve ser baseado em pesquisa cuidadosa e análise rigorosa de evidências”,⁵¹ afirma Richard Slotkin, e com isto provocar, mais do que interesse pela história, demonstração de “possibilidades alternativas de crença, ação e mudança política, não realizadas pela história, que existiam no passado”.⁵²

48 LaCAPRA, Dominick. *Rethinking Intellectual History...* Op., cit., p. 30: “The documentary situates the text in terms of factual or literal dimensions involving reference to empirical reality and conveying information about it”.

49 Ibid., p. 30: “The ‘worklike’ supplements empirical reality by adding to and subtracting from it. In thereby involves dimensions of the text not reducible to the documentary, prominently including the roles of commitment, interpretation, and imagination”.

50 COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo, Cia. das Letras, 2006, p. 65.

51 SLOTKIN, Richard. Fiction for the Purposes of History. In: *Rethinking History*. vol. 9, n. 2/3, June/September 2005, p. 221-236. Disponível em: <<https://bit.ly/3AzRg9W>>. Acesso: 10 ago. 2018. p. 221: “a novel can be as accurate as a history in telling what happened, when and how. It can, and should, be based on the same kind of research and rigorous analysis of evidence”.

52 Ibid., p. 231: “alternative possibilities for belief, action and political change, unrealized by history, which existed in the past”.

Desse posicionamento resulta que a narração verídica dos fatos pela historiografia é menos pretensão científica do que ilusão, porque a “história é o que é, mas é também o que fazemos dela. O que chamamos ‘história’ não é uma coisa, um objeto de estudo, mas uma história que escolhemos contar sobre coisas”.⁵³ Ao fim e ao cabo, o que se diz sobre o passado e que interessa a historiadores se fundamenta na pesquisa junto às fontes e se apresenta na forma de um relato retrospectivo.

Portanto, “não há razão para que, em princípio, um romance possa não ter uma base de pesquisa tão boa, ou melhor, do que a de uma história acadêmica”,⁵⁴ como sugere Slotkin. Importa ressaltar, novamente: Stieg Larsson usou como referência para criar a sua ficção policial, dados e informações a que teve acesso ao longo da sua atuação no jornalismo e militância política contra muitas violências presentes na sua realidade histórica.⁵⁵ Mais à frente, a partir das *regras da arte* sugeridas por Pierre Bourdieu,⁵⁶ demonstro como isto foi costurado pelo autor, cuja imaginação ficcional não inibe a discussão de temas centrais na produção intelectual recente, porque foi inscrita a partir de fontes evidenciáveis.

A *Trilogia* revela as múltiplas vozes dos que viveram, em diferentes posições, as transformações decisivas do pós-Segunda Guerra Mundial, quando o neoliberalismo orientou pensamentos e ações em muitos lugares. O elemento histórico que a define é o embate entre democracia liberal e social-democracia na transição do terceiro milênio e as violências daí advindas, revelando as permanências das consequências de eventos traumáticos. Ao mesmo tempo, nesse contexto, nossas vidas estão sob *progressiva e constante vigilância visual*, como lembra Nicholas Mirzoeff e “nesta espiral de imagens, ver é mais importante do que crer. Não é uma mera parte da vida cotidiana, mas a própria vida cotidiana”.⁵⁷

53 SLOTKIN, Richard. Fiction for the Purposes of History... Op., cit, p. 222: “history is what it is, but it is also what we make of it. What we call ‘history’ is not a thing, an object of study, but a story we choose to tell about things”.

54 Ibid, p. 222: “there is no reason why, in principle, a novel may not have a research basis as good or better than that of a scholarly history”.

55 Parte das publicações jornalísticas de Stieg Larsson podem ser encontradas na *Revista Expo* (depois *Expo Foundation*), fundada por ele e outros jornalistas em 1995. Endereço eletrônico: <<https://bit.ly/3A3V2s3>>. Alguns ensaios e artigos também estão publicados em livro: LARSSON, Stieg. *The Expo Files and other articles by the crusading journalist*. Edited by Daniel Poohl. London: Maclehorse Press Quercus Publishing, 2012.

56 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo, Cia. das Letras, 2005.

57 MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 2003, p. 17: “en esta espiral de imaginería, ver es más importante que creer. No es una mera parte de la vida cotidiana, sino la vida cotidiana em sí misma”.

Como na perspectiva deste trabalho a visão não é natural e a experiência visual não é universal, defendo que as imagens da *Trilogia* permitem deslocar o *olhar normalizador e regulador* com que aprendemos a ver *o que tem de ser visto para o que diz que vemos*. Por extensão, permitem “expandir as perguntas ‘o que vejo nesta imagem? Qual história conta esta obra?’ [para] ‘o que vejo de mim nesta representação visual? O que diz esta imagem de mim?’”, como convida Fernando Hernández.⁵⁸

Assim, algumas questões da pesquisa são: como as imagens da *Trilogia Millennium* mostram a violência? Como tais imagens articulam a realidade histórica à sua potencial percepção? Quais dimensões da experiência de violência nos romances se apresentam significativas para compreender práticas sociais recentes? Como elas funcionam? De que maneira este romance tem potencial para instrumentalizar o público na elaboração de um futuro alternativo? Quais relações podem ser estabelecidas entre os textos e os contextos abordados?

Acredito que este romance pode interessar a historiadores porque, impactado por seu contexto social, ajuda a compreender, *entrelaçando a realidade social e a arte*, uma época histórica que, nos lembra Eric Hobsbawn, “perdeu o rumo e que, nos primeiros anos do novo milênio [...] aguarda, desgovernada e desorientada, um futuro irreconhecível”.⁵⁹

Igualmente, uma época em que, como demonstra Robert Muchembled, “a adolescência contemporânea permanece ligada à violência – principalmente em suas margens mal integradas”.⁶⁰ Fenômeno que traduz a “ineficiência crescente dos procedimentos de transmissão da tocha social aos mais jovens pelos mais antigos”,⁶¹ expondo “dificuldades aumentadas para os mais desprotegidos, em particular para essas novas gerações [...] de assumir sua fatia do bolo social, num período fortemente marcado pelo desemprego e pelo medo do amanhã”.⁶² Finalmente, a *Trilogia* expõe marcas de um passado muito presente nas instituições culturais atuais cujos desdobramentos indicam orientação para a realidade.

58 HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). Educação da cultura visual: conceitos e contextos. Santa Maria: UFSM, 2011. p. 31 – 49, p. 38.

59 HOBBSAWN, Eric. *Tempos Fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013, p. 9-10.

60 MUCHEMBLED, Robert. *História da violência...* Op., cit., p. 6.

61 Ibid.

62 Ibid.

Organizei o trabalho em três capítulos, discutindo as questões levantadas com ênfase nas formas de violência e de resistência na história da transição do terceiro milênio, na sequência em que aparecem nos três romances. Apresento uma contribuição sobre o *quanto* de ficção há e o *que* da forma ficcional é importante numa escrita de história que se pretende útil e como isto se opera.

A reflexão encaminha para dois aspectos: a pesquisa histórica dá credibilidade acadêmica à avaliação dos temas levantados e; a ficção dá elementos subjetivos e criativos de autorrepresentação e ação das pessoas envolvidas por eles. Mantenho, assim, aproximação com a dimensão artística do ofício historiográfico na perspectiva de Michel de Certeau, para quem o ato de escrever é uma operação combinada entre “um lugar social”, “práticas científicas” e “uma escrita”.⁶³

63 CERTEAU, Michel de. *A operação historiográfica*. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 64 – 119.

CAPÍTULO 1 – OS HOMENS QUE NÃO AMAVAM AS MULHERES

O primeiro filme entrou em cartaz nos cinemas em 2010, cinco anos após o lançamento do livro. Descreverei as imagens fílmicas e literárias ao lado das minhas reflexões para imprimir sentido à exposição da violência e o seu potencial como denúncia e resistência, assumindo, como Richard Slotkin, que romances com base em pesquisa histórica promovem “processo de criar conhecimento em sua representação, exibindo a vida da personagem como um todo subjetivamente experimentado”⁶⁴ ao historicizar enredo e tramas e superar o entretenimento ficcional, “destacando implicitamente as forças ou influências (derivadas da análise histórica) que parecem mais significativas”.⁶⁵

1.1 O cenário fílmico e costuras teóricas

A primeira cena do filme acontece num elegante escritório particular de arquitetura e mobiliário sólidos e tradicionais, iluminado fracamente por uma luz natural que entra pelas janelas. Um homem velho de mãos firmes vestidas em luvas delicadas abre um embrulho, cuidadosamente amarrado com barbante, denotando não ser uma correspondência qualquer: uma flor emoldurada.

O ano é 2007, informado no selo postal de Hong Kong. Após contemplar angustiada e esperançosamente a imagem por alguns segundos, seu olhar se volta para fora da janela, espaço de insegurança. O afastamento da câmera o faz parecer pequeno no espaço onde está. Num gesto infantil, ele esfrega os olhos, ao som de uma melodia austera. Tudo parece sólido, mas ele chora.

A cena em tons coloridos, apesar do ambiente escuro, é cortada e substituída pelo retrato em tons cinzentos de uma mulher bem jovem. A fotografia revela uma moça loira, cujo rosto sem marcas de expressão na pele atrai principalmente pelo olhar penetrante e intenso. Que leituras podem ser extraídas daquele olhar? O que revela? O que esconde?

64 SLOTKIN, Richard. *Fiction for the Purposes of History...* Op., cit., p. 226: “the process of creating knowledge into its representation, displaying the character’s life as a subjectively experienced”.

65 Ibid.: “implicitly highlighting those forces or influences (derived from historical analysis) which seem most significant”.

Na mesma direção, os lábios chamam atenção pela expressividade que deixa a indagar se manifesta uma personalidade atrevida ou insurgente. Entre seus olhos e boca surge o título da obra, informando ser inspirada em um livro, pontuando o autor, Stieg Larsson.⁶⁶ Para o diretor do filme, Niels Oplev, “ela é uma garota linda, e há uma força e inteligência, e há um mistério em seu rosto e na fotografia que dão vontade de encontrar aquela garota [...] esta é a imagem mais importante de todo o filme”.⁶⁷

Muda a música de fundo, ao tempo em que muda o ambiente. O retrato em tons de cinza cede lugar a uma pessoa caminhando em um túnel. Volta o colorido e ela, de calça *jeans*, botas e jaqueta com capuz cobrindo-lhe a cabeça, desloca-se apressadamente pelos corredores do metrô à rua. Na sequência assiste-se, com ela, ao julgamento de um homem de meia-idade, cuja postura corporal parece indicar raiva, pelo comprimir dos lábios, e certo indício de derrota, pelos ombros meio arqueados e olhar fixo no vazio. Em plano oposto, apreço outro homem, de cabeça erguida e certeza desafiadora.

Evidencia-se a opção fílmica por cenas coloridas e monocromáticas para alternar entre presente e passado, o que permite uma referência ao *tempo histórico* na perspectiva de Reinhart Koselleck. Para Koselleck esse tempo só existe “associado à ação social e política, a homens concretos que agem e sofrem as consequências de ações, suas instituições e organizações”.⁶⁸ Considerando, como o historiador alemão, que esse tempo é “uma grandeza que se modifica com a história, e cuja modificação pode ser deduzida da coordenação variável entre experiência e expectativa”,⁶⁹ aquela escolha visual organiza a experiência do tempo de modo a articulá-la à ação das personagens e ao desenvolvimento do enredo.

Mais que instrumento para acesso ao passado, este romance é estudado na forma sugerida por Dominick LaCapra, como “usos variáveis da linguagem que chegam a um acordo com ou ‘inscrevem’ – contextos de várias maneiras – maneiras que envolvem o intérprete como historiador e crítico em uma troca com o passado através de uma leitura dos textos”.⁷⁰

66 Stieg Larsson é credenciado como roteirista do filme, ao lado de Nikolaj Arcel e Rasmus Heisterberg.

67 OPLEV, Niels. In: TINKHAM, Chris. Interview with the director of *The Girl With the Dragon Tattoo*, Niels Oplev. *Under the Radar Magazine*, mar 26, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/3EbCCrs>>. Acesso: 19 set. 2020: “she's a beautiful girl, but there's a strength and intelligence, and there's a mystery in her face and in the photograph that makes you want to find that girl [...] this is the most important picture in the whole film”.

68 KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC Rio, 2006, p. 14.

69 Ibid. p. 309.

70 LaCAPRA, Dominick. *History and the Novel... Op., cit.*, p. 127: “uses of language that come to terms with or ‘inscribe’ – contexts in various ways – ways that engage the interpreter as historian and critic in an exchange with the past through a reading of texts”.

Nesta troca é possível experimentar maneiras diferentes de lidar com a transitoriedade das percepções que as sociedades têm sobre si mesmas, revelando outras possibilidades de compreensão do seu presente, ora continuando, ora rompendo com aquele passado, mas, sobretudo, em estado dinâmico, vivo, projetando-se para o futuro.

Este lidar com o texto avança as nuances formalistas da proposta whiteana⁷¹ e inclui na interpretação da *escrita* “as intenções do autor e as situações biográficas, socioculturais e políticas mais imediatas com suas ideologias e discursos”;⁷² valoriza como a *recepção* “coloca o problema de como os textos são lidos, usados e abusados em diferentes grupos sociais, instituições e contextos” e;⁷³ considera que a *leitura crítica* “alerta não apenas sobre as vozes contestatórias e contra-discursos do passado, mas também sobre as maneiras pelas quais a própria historiografia pode se tornar uma voz mais crítica nas ‘ciências humanas’”.⁷⁴

A inclusão destes aspectos é especialmente importante porque o filme é uma transposição inspirada no texto literário e o expediente para produzi-la “é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação”,⁷⁵ como destaca Robert Stam. Portanto, envolve as limitações próprias dos dois meios, o que acaba por fazer da transposição fílmica uma reescrita possível dentre inúmeras, subordinada ao tempo, ao espaço, às condições de produção e às intencionalidades de quem a conduz.

Tal procedimento inevitavelmente cria símbolos de adequação. Por exemplo, uma diferença para criar efeito de realidade e de espaço-tempo autônomos – na forma com entendido por Jacques Aumont, “efeito produzido no espectador pelo conjunto dos índices de analogia em uma imagem representativa” ou ainda “reação psicológica do espectador ao que vê”⁷⁶ – é uma cena fílmica de dois minutos que, escrita, consome muitas páginas.

71 WHITE, Hayden. Desenvolvida, especialmente, em *Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual, 1992.

72 Ibid., p. 127: “contexts of writing include the intentions of the author as well as more immediate biographical, sociocultural, and political situations with their ideologies and discourses”.

73 Ibid., p. 129: “pose the problem of how texts are read, used, and abused in different social groups, institutions, and settings”.

74 Ibid., p. 132: “may alert us not only to the contestatory voices and counter-discourses of the past but to the ways in which historiography itself may become a more critical voice in the ‘human sciences’”.

75 STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, Nova York: Facts on File, 2000, p. 20.

76 AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 2002, p. 111.

No entanto, o filme vai “além da imaginação do espectador: não finge, presume ser real”,⁷⁷ como lembra Ben Brady. Por isso, o leitor que domina o seu próprio ritmo de leitura está impedido de controlá-lo enquanto espectador e deve adequá-lo ao tempo fílmico.⁷⁸ Portanto, cenários, personagens e vozes imaginados criativa e livremente quando lê (e podem mudar na pausa entre uma leitura e outra) são, na tela, determinados pelo cineasta.

Se o cineasta conta com técnicas de criação de imagens que promovem impressões pouco prováveis de se realizar em literatura, o tradutor de um meio para o outro opera com o passado escrito, sim. No entanto, dá-lhe nova significação a partir de questões colocadas no presente, a produção fílmica. Isto interessa particularmente a historiadores porque, como apontam Michèle Lagny⁷⁹ e Pierre Sorlin⁸⁰, *a opção metodológica adotada no processo de reconstrução sêmica está inscrita nas representações sociais do lugar e da época em que o filme é produzido, dizendo sempre sobre questões contemporâneas.*

Os sessenta minutos seguintes ao julgamento no tribunal apresentam as tramas simbióticas das personagens aparentemente não relacionadas: Mikael Blomkvist, editor da revista *Millennium* condenado por difamação contra o financista Hans-Erik Wennerström e; Lisbeth Salander, *hacker* que trabalha na *Milton Security*.

A primeira cena começa a ser traduzida. Em 1966, a jovem Harriet Vanger, herdeira de uma milionária família de industriais, desapareceu e a polícia não encontrou evidências do que aconteceu. O tio de Harriet, Henrik Vanger, sempre investigou, sem sucesso, o que aconteceu à sobrinha, motivado por uma flor que recebe todos os anos, repetindo um hábito de criança dela, acreditando tratar-se de uma provocação do assassino.

Cerca de quarenta anos depois, em 2007, Henrik Vanger deseja contratar Mikael Blomkvist para investigar o que ocorreu com Harriet, numa última esperança de encontrar respostas. É quando Lisbeth Salander, a serviço da *Milton Security*, entra em cena para garantir ao milionário o que ele precisa para convencer Blomkvist a aceitar a proposta: condenado, financeiramente prejudicado, moralmente desacreditado e, sobretudo, inocente das acusações, o jornalista recebe de Vanger a oferta de provas contra Wennerström, o que o levaria a recuperar sua credibilidade e, dinheiro para salvar a *Millennium*.

77 BRADY, Ben. *Principles of adaptation for film and television*. Austin: University of Texas Press, 1994, p. 7: “beyond the viewer’s imagination: it does not pretend, it presumes to be real”.

78 Exceção à experiência no cinema de exposição, em que a temporalidade de exibição é maleável.

79 LAGNY, Michèle. *Cine y historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

80 SORLIN, Pierre. *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Ambientada na Suécia da transição do terceiro milênio, a investigação conduzida por Blomkvist e Salander se desenvolve, em parte, pela mediação das memórias de Henrik Vanger, numa aproximação, como mencionei, da perspectiva da relação entre história e tempo de Koselleck. Os historiadores se voltam ao passado a partir das problemáticas do presente, cuja atualidade das questões tem o potencial de ressignificar o passado, enquanto “espaço de experiência” e; o futuro enquanto “horizonte de expectativa”.⁸¹

Segundo Koselleck, isto acontece por uma atividade em dois planos, em que o historiador “analisa fatos que já foram anteriormente articulados na linguagem ou então, com a ajuda de hipóteses e métodos, reconstrói fatos que ainda não chegaram a ser articulados, mas que ele revela a partir desses vestígios”.⁸² Efetivamente, nenhuma das duas expressões “transmitem uma realidade histórica [...] não permitem deduzir aquilo de que se teve experiência e aquilo que se espera [...]. Trata-se de categorias do conhecimento capazes de fundamentar a possibilidade de uma história”.⁸³

Nesta aproximação é significativo como o modo de desenvolver a investigação ficcional apresenta o funcionamento do fazer historiográfico real. Inter-relacionar as memórias de Vanger para orientar a investigação e resolver o misterioso desaparecimento da jovem Harriet é atribuição de Blomkvist e Salander que, semelhante aos historiadores, organizarão as três dimensões temporais.

Na ficção, a partir do que Vanger lembra acerca de um instante há quarenta anos, bem como das evidências factuais do que ocorrera, os dois detetives construirão um quadro explicativo. Possivelmente, oferecerão respostas àquela experiência vivida e às que estarão por vir, visto que o enigma da flor emoldurada lança expectativa futura. Não ao acaso, o enredo é perpassado pelos efeitos, no presente, das experiências traumáticas do passado envolto em nazismo e brutalidades contra as mulheres, manifestados nas relações interpessoais e nas esferas econômica e política, denunciadas constantemente pelos autores.

É nesta direção que o livro e o filme revelam parte da história da transição do milênio. Ao gestar lugares e corpos cartograficamente fluidos, sem fronteiras facilmente visíveis, a história produziu, além dos traumas e dilemas totalitários, guerras, disputas econômicas e políticas, também o espaço cibernético, em que muitas pessoas sobrevivem invisíveis, cenário comum a uma parte das sociedades no mundo atual.

81 KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado...* Op., cit., p. 305.

82 Ibid.

83 Ibid., p. 306.

1.2 Evidências situadas historicamente

A partir deste ponto exploro o livro e o filme como evidências situadas historicamente, identificando propriedades específicas que ultrapassam a ficcionalidade e revelam vestígios pelos quais é possível alcançar as razões por trás de uma história forjada na violência familiar que choca; no sistema político que promove, está envolvido e encobre crimes; no indivíduo que se rende ao mercado financeiro e o retroalimenta; no Estado que se exime de responsabilidades e; no jogo político ultraliberal.

A reflexão acontece num esforço de tratamento do objeto ficcional de modo a não tomar o seu discurso interno como o passado real, como alertava Pierre Bourdieu, dado que “a realidade pela qual medimos todas as ficções não é mais que o referente universalmente garantido de uma ilusão coletiva”⁸⁴; nem tampouco desconsiderá-lo como voz sobre este passado. É claro que sociedades, mentalidades, religiões, economias, processos, enfim, os objetos mesmo de romancistas e historiadores, não deixam de ser as personagens de sua narrativa, bem como são, em última instância, o conteúdo que tais objetos designam.

É na investigação do conteúdo aparentemente desinteressado (por que recorrer especificamente ao passado nazista ou ao fundamentalismo religioso e não a outro referente, para compor sua história policial?) que entrevejo oportunidade de situar o texto no espaço contextual da política e da economia, descortinando a violência aí presente.

Os homens que não amavam as mulheres constitui-se fato porque seu consumo não é atraído por uma elaboração aleatória e, sim, porque seus autores têm influência sobre seus leitores e espectadores. Em simultâneo, como destacou Bourdieu, estes “lhes concedem esse poder porque estão estruturalmente de acordo com eles em sua visão do mundo social, em seus gostos e em todo o seu *habitus*”.⁸⁵

Neste sentido, Stieg Larsson pode influenciar padrões de consumo literário porque assume o ponto de vista do meio e das ideias que representa e a partir dos quais recebeu os incentivos de memória. O cineasta, roteirista e produtor de televisão dinamarquês Niels Oplev, reconhecido por seus filmes intimistas e dramáticos, distantes do *mainstream*, acabara de filmar *Worlds Apart*, sobre uma adolescente em tensão pessoal e familiar com a sua denominação religiosa.

84 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 27.

85 *Ibid.*, p. 191.

Inicialmente, Oplev resistiu em aceitar o convite para dirigir a sua versão fílmica do policial larssoniano: “levar aquele gênero, crime policial ou crime, para o cinema, eu realmente não tinha grande interesse em fazer isso. Eu disse não”.⁸⁶ Contudo, depois de alguns meses e insistência da produção, Oplev considerou: “OK, vou ler o maldito livro [...] então li e pensei ser um livro extraordinário, e que poderia fazer algo que não seria um *thriller* tradicional. Senti que poderia fazer algo de qualidade cinematográfica distinta”.⁸⁷

O diretor conseguiu o resultado a que se propôs. Optou por não seguir o padrão acelerado de atração de público e envolveu o misterioso enredo numa estética europeia introspectiva do *policial noir*, sem recorrer a filtros de suavização dos atores e das cenas durante as gravações, mantendo a densidade denunciativa do livro que o inspirou. À frente explico como a produção alcançou essa *potência figural da plasticidade* no filme.

Para analisar a trama da corrupção do mercado e do Estado, considere, como LaCapra, que “todo contexto é encontrado através de um ‘medium’ de textos específicos ou práticas, e eles devem ser reconstituídos com base em evidências textuais”.⁸⁸ Portanto, o esforço de interpretação para alcançar “como [o] texto [chegou] a um acordo com seu suposto contexto”⁸⁹ aponta na seguinte direção: a trama foi forjada nas condições de uma sociedade entre o *neoliberalismo* e a *desdemocracia* e as violências daí resultantes, em níveis amplos da vida social, e íntimos da vida pessoal. Condições profundamente conhecidas pelo jornalista na experiência em assuntos que constituíram seu próprio universo profissional.

Também familiar à vivência do público, o qual, ainda que não analista especializado, certamente avaliador da sua posição e papel nas engrenagens da realidade. Como ensinou Antonio Candido, é na superação da dicotomia criação artística e processo social, texto e contexto, que se realiza esforço de compreensão da obra: “o *externo*, no caso o social, importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”.⁹⁰

86 OPLEV, Niels. In: TINKHAM, Chris. Interview with the director of The Girl With the Dragon Tattoo... Op., cit. Entrevista disponível em: <<https://bit.ly/3npX7e3>>. Acesso: 19 set. 2020: “to take that genre, police crime or crime, into the cinema, I really had not any major interest in doing that. So I said no”.

87 Ibid.: “OK, I’ll read the damn book. [...] And then I read it and I thought that it was an extraordinary book, and that you could make something out of that book that would not be a traditional thriller. I felt I could make something that would be of distinguished cinematic quality”.

88 LaCAPRA, Dominick. History and the Novel... Op., cit., p. 128: “one consideration of general significance is that all contexts are encountered through the ‘medium’ of specific texts or practices, and they must be reconstituted on the basis of textual evidence”.

89 Ibid., p. 128: “the specific question for interpretation is precisely how a text comes to terms with its putative contexts”.

90 CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, p. 13.

Analisando a crise econômica de 2008, cujos reflexos se fazem sentir, em maior ou menor grau até agora, Pierre Dardot e Christian Laval oferecem uma crítica aos elementos que conduziram o mundo até ela, defendendo como o modelo neoliberal não saiu fragilizado naquela ocasião, ao contrário, se fortaleceu e aperfeiçoou.

No que definem como *a nova razão do mundo*, defendem: o neoliberalismo predomina “mais do que nunca enquanto sistema normativo dotado de certa eficiência, isto é, capaz de orientar internamente a prática efetiva de governos, das empresas e, para além deles, de milhões de pessoas que não têm necessariamente consciência disso”.⁹¹ Isto ocorre porque “o neoliberalismo não se pergunta mais sobre que tipo de limite dar ao governo político, ao mercado (Adam Smith), aos direitos (John Locke) ou ao cálculo da utilidade (Jeremy Bentham)”,⁹² como ainda é habitual se acreditar.

Não há um modelo anterior de liberalismo a ser herdado ou, ainda, uma deturpação das suas formas. O neoliberalismo da transição do milênio se pergunta “sobre como fazer do mercado tanto o princípio do governo dos homens como o do governo de si”.⁹³ Logo, o neoliberalismo, “precisamente o desenvolvimento da lógica do mercado como lógica normativa generalizada, desde o Estado até o mais íntimo da subjetividade”,⁹⁴ superou a fase de retomada e radicalização do liberalismo clássico, deixou de ser contratualista e não presume mais um Estado reduzido, ao contrário: mais do que uma forma de ordenamento econômico, tornou-se *uma nova razão para um novo sujeito*.

Um sujeito cujas origens situam-se *nas práticas discursivas e institucionais* de fins do século passado e “engendraram a figura do homem-empresa ou do ‘sujeito empresarial’, favorecendo a instauração de uma rede de sanções, estímulos e comprometimentos que tem o efeito de produzir funcionamentos psíquicos de um novo tipo”.⁹⁵ Análise semelhante ofereceu Eric Hobsbawm, para quem “a maximização do crescimento econômico continua a ser o objetivo dos governos [*causando*] profundo impacto político e cultural, sobretudo na sua forma atualmente dominante de um mercado global livre e sem controles”.⁹⁶

91 DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo...* Op. cit., p. 15.

92 Ibid., p. 34.

93 Ibid.

94 Ibid.

95 Ibid., p. 322.

96 HOBBSAWM, Eric. *Globalização, democracia e terrorismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 10.

As imagens estatais e empresariais no romance alinham-se a tais práticas econômicas recentes. Uma das referências ao Estado está associada à corrupção no mercado financeiro sueco durante a implantação de “uma espécie de programa de apoio, nos anos 1990, para reabilitar a indústria dos ex-países do Leste Europeu”.⁹⁷

A personagem Hans-Erik Wennerström entra em cena acompanhado de um *curriculum vitae* que sinaliza sua exímia habilidade na bolsa de valores: “um dos novos bilionários suecos, proprietário de um *loft* em Strandwägen, uma suntuosa residência de verão em Värmdö e um iate de vinte e três metros, comprado de uma ex-estrela do tênis em decadência”.⁹⁸ O particular sucesso desejado e, neste caso, alcançado, pelo *sujeito da fábrica neoliberal* de Dardot e Laval.

Através de ilicitudes no uso de empréstimo público, Wennerström alcançou uma posição de destaque no mundo dos negócios. O jornalista Mikael Blomkvist ouve de uma fonte como o financista obteve crédito estatal de sessenta milhões e investiu cinquenta e quatro na montagem de uma fábrica de embalagens no interior da Polônia após a Guerra Fria. Enquanto isso, a mídia amplifica a habilidade de Wenneströn como “um considerável oráculo da economia”.⁹⁹ Imagem que se transformará mais tarde, quando esta mesma mídia que levava admiradores a idolátrá-lo apontará seus crimes e o jogo se inverterá contra ele.

Familiar a Larsson e ordinariamente utilizado no jornalismo, este mecanismo constitui a *verossimilhança* com a qual leitores mobilizam seus saberes na compreensão da crítica do autor e adquirem instrumentos de ação sobre a realidade, porque é um recurso cuja qualidade permite aferir a admissibilidade de uma situação ou um acontecimento.

Os próximos diálogos, entre Blomkvist e sua fonte, exemplificam o meu argumento: “No momento em que ficou evidente que os projetos do CAI [*Comitê de Apoio Industrial*] passariam a ser controlados, Wennerström enviou um cheque de seis milhões para reembolsar a diferença. Assim o caso estava resolvido do ponto de vista jurídico”.¹⁰⁰ As custas para montar a fábrica não chegaram a um milhão: “é aqui que entram as garantias do Estado. Ele simplesmente não precisou reembolsar o dinheiro perdido na falência da Minos e conseguiu demonstrar que perdera a mesma quantia do próprio bolso”.¹⁰¹

97 LARSSON, Stieg. *Os homens que não amavam...* Op., cit., p. 27.

98 Ibid., p. 28.

99 Ibid., p. 31.

100 Ibid., p. 33.

101 Ibid.

Wennerström agiu contra o Estado nas brechas no sistema porque este engendrou uma modalidade de participação no mercado ao nível de segurança mínimo, beneficiando o grande investidor em prejuízo da sociedade. Examinada sob os argumentos de Dardot e Laval, a trama traduz para o público não especialista como “há quase um terço de século, essa norma de vida rege as políticas públicas, comanda as relações econômicas mundiais, transforma a sociedade, remodela a subjetividade”.¹⁰²

Em que pese a maior ou menor familiaridade com que cada indivíduo identificará os atos públicos e privados aí representados, a trama tem potencial para instrumentalizá-lo na tomada de julgamentos similares na sua realidade, porque a atuação do Estado e do empresário são suficientemente verossímeis.

Também porque é parte da história recente, desvelada no que Dardot e Laval apontam como uma das causas para a crise de 2008: “a desregulação do sistema internacional instaurada após a II Guerra Mundial abriu caminho para uma maior influência dos mercados sobre as políticas econômicas”.¹⁰³ Após 1980, como demonstram, as *políticas públicas* “ajudaram ativamente ‘investidores institucionais’ a instaurar a norma do máximo valor acionário, captar fluxos de renda cada vez maiores, alimentar uma especulação desenfreada, graças à extração de renda financeira”.¹⁰⁴ Com os lucros garantidos, as instituições financeiras apostaram alto porque “somente assumiriam esses riscos se o Estado continuasse a ser o fiador supremo do sistema”.¹⁰⁵ Neste sentido, as intervenções estatais “ilustram em grande escala o princípio da ‘nacionalização dos riscos e da privatização dos lucros’”.¹⁰⁶

Não se costuma discordar que os países nórdicos gozam de boa reputação nas áreas de educação, cidadania, economia e direitos humanos. Imagem elaborada, sobretudo, ao longo dos anos de reconstrução pós-Segunda Guerra Mundial. Contudo, denúncias veiculadas em meios de comunicação internacional, dentre os quais a Revista *Expo*, apresentam dados (apresentados adiante) na contramão desta imagem positiva. Talvez por isso o primeiro livro e o primeiro filme despertaram reação e interesse do público, sendo relevantes não apenas para os números de sucesso como para o que pode explicá-los, bem como os dois livros e filmes seguintes.

102 DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo...* Op. cit., p. 15.

103 Ibid., p. 196.

104 Ibid., p. 204.

105 Ibid.

106 Ibid.

Os extremismos manifestados na história recente, fenômeno verificável em especial a partir de 2016, não são apenas o ressurgimento do fascismo de outrora e, sim, o resultado do neoliberalismo praticado após a Segunda Guerra Mundial, como mostra Wendy Brown. Segundo ela, a governabilidade neoliberal demoniza o social e o político; a razão neoliberal desintegra a sociedade e descredita o bem público e, com isso, semeia o terreno para os *tribalis- mos*; o neoliberalismo intensifica e legitima os racismos dos legados coloniais e escravagistas, nunca superados, quando ataca a igualdade mobilizando valores tradicionais.¹⁰⁷

Conforme Brown, a razão neoliberal promove “niilismo crescente que desafia a verdade e transforma a moralidade tradicional em arma de batalha política”.¹⁰⁸ Neste sentido, o discurso neoliberal, em nome da liberdade e da moralidade, ataca a democracia constitucional, a igualdade étnica, de gênero e sexual, a educação pública e a esfera pública civil não-violenta, ao “moldar um discurso corriqueiro no qual a justiça social é de uma só vez banalizada e demonizada como ‘politicamente correta’”.¹⁰⁹

Stieg Larsson frequentemente questionou o poder de sustentação do Estado de Bem-Estar e o ideal de uma sociedade igualitária e harmônica no contexto mundial da crescente imposição das políticas capitalistas e do avanço cultural das regras subjetivas de inserção nos seus mercados e suas consequências extremistas.

Suas convicções e denúncias se espalharam para o mundo através da fala comum, facilmente reconhecível, intencionalmente denotativa, da personagem Mikael Blomkvist, cujo “desprezo pelos jornalistas econômicos se devia a algo tão elementar, a seus olhos, como a moral”¹¹⁰. Larsson provavelmente se dirige ao seu público nativo, mas, certamente, atinge além: “um empresário que monta firmas fictícias para seus negócios pessoais devia ser preso. Um proprietário de imóveis que obriga jovens a pagar, sem nota, o aluguel de um quarto com banheiro no quintal devia ser pendurado pelos pés”¹¹¹.

Às vezes, o texto não soa tão familiar em um contexto muito distante, especialmente quanto à *missão do jornalista econômico investigativo*, mas, ainda assim, é expressivo no que importa: “desmascarar os tubarões financeiros capazes de provocar crises de juros e de especular com o dinheiro do pequeno poupador”¹¹².

107 BROWN, Wendy. *Nas Ruínas do Neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente*. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2019, p. 15.

108 Ibid., p. 16.

109 Ibid.

110 LARSSON, Stieg. *Os homens que não amavam...* Op., cit., p. 66.

111 Ibid.

112 Ibid.

Também quando se refere à missão do *jornalista político investigativo*: “com o mesmo zelo implacável que os jornalistas políticos vigiam o menor passo em falso de ministros e parlamentares [...] jamais ocorreria transformar em ícone um chefe de partido”¹¹³. No entanto, Larsson o fez primeiro em artigos jornalísticos¹¹⁴. Por exemplo, quando se manifestou sobre o assassinato da Ministra das Relações Exteriores da Suécia, Anna Lindh: “não é surpreendente. Independentemente de quem seja eventualmente identificado como seu assassino, tem agido num clima em que políticos e figuras públicas são cada vez mais alvos legítimos de campanhas de ódio grosseiro de vários tipos”.¹¹⁵

Não é possível saber como Larsson recebeu as críticas aos seus livros, nem como conduziria os próximos volumes. Por seu lado, quando questionado sobre alguma preocupação quanto a dirigir um filme que “expõe alguns aspectos sombrios da cultura sueca”,¹¹⁶ Neils Oplev não se envolveu: “bem, se houve, eu não ouvi. Penso que houve preocupações sobre um diretor dinamarquês vir a Estocolmo e filmar para sempre enquanto todo mundo estava ficando louco, mas essa é uma história totalmente diferente”,¹¹⁷ referindo-se às críticas cinematográficas de transposição e à recepção artística do filme em vários países.

Quanto à feitura do filme, Oplev explica, justamente a partir desta trama da corrupção no mercado neoliberal, uma das estratégias usadas por ele, Rasmus Heisterberg e Nikolaj Arcel (roteiristas), para condensar um livro tão longo num roteiro de longa-metragem:¹¹⁸ “o caso do Wennerström, o vilão, queríamos que fosse o mesmo, que cem páginas inteiras só levassem dois, três minutos. Mas, precisávamos disso como um *frame* para entender por que Mikael foi desgraçado publicamente e não pode mais escrever sobre tudo aquilo”.¹¹⁹

113 LARSSON, Stieg. *Os homens que não amavam...* Op., cit., p. 66.

114 LARSSON, Stieg. Alguns dos artigos: Democracy in Europe; Response to anti-democratic propaganda (with Mikael Ekman); The Sweden Democrats and their defector. In: *The Expo Files...* Op., cit.

115 LARSSON, Stieg. An attack on democracy. In: *The Expo Files...* Op., cit.: “[...] is not surprising. Irrespective of who eventually is identified as her killer, he has acted in a climate in which politicians and public figures are increasingly legitimate targets for crude hate campaigns of various kinds”.

116 TINKHAM, Chris. Interview with the director of *The Girl With the Dragon Tattoo*, Niels Oplev... Op. cit.: “Was there any concern about a Danish director making a film based on a book that was not only enormously popular but also exposes some dark aspects of Swedish culture?”.

117 OPLEV, Niels. In: TINKHAM, Chris. Interview with the director of... Resposta de Oplev: “Well, if there was, I didn’t hear them. I think there were concerns about a Danish director coming up to Stockholm and filming forever while everybody was becoming mad, but that’s a totally different story”.

118 O roteiro fílmico de longa-metragem se desenvolve, em média, entre 70 e 120 minutos, variando conforme a legislação do país, o tipo de produção ou a indústria cinematográfica local e mundial.

119 OPLEV, Niels. In: TINKHAM, Chris. Interview with the director of... Resposta de Oplev: “We wanted the case of Wennerström, the bad guy, we wanted that to be the same, that this whole hundred pages could only really take two, three minutes. But we needed it as a frame to understand why Blomkvist gets publicly disgraced and can’t write anymore on all that”.

Este é um exemplo do que expliquei sobre os procedimentos da transposição para explorar a expressão imagética do filme. A estratégia usada pela equipe dirigida por Oplev poderia ter pasteurizado o conteúdo da trama e fragilizado o desenvolvimento seguinte do enredo. Ao contrário, conseguiu condensá-la com eficiência visual, destinando tempo para explorar em detalhes estéticos as cenas de investigação e aventura que envolvem Salander e Blomkvist. Nos minutos finais a equipe repetiu a estratégia, despertando em lampejo a memória visual fílmica para o desfecho do caso Wenneström, ponta inicial da narrativa, garantindo a coerência da transposição.

Outra importante referência à violência no Estado em *Os homens que não amavam as mulheres* se dá através do representante legal de Lisbeth Salander, a melhor *hacker* sueca e investigadora de vinte e três anos que trabalha camuflada para a renomada *Milton Security*. Considerada juridicamente incapaz de gerir a própria vida, Lisbeth é tutelada por Nils Bjurman, sádico sem quaisquer escrúpulos, que controla suas finanças e a violenta sexualmente, sob a ameaça de devolvê-la ao internato psiquiátrico. Larsson tece uma crítica à ideia de um país cujo orgulho pelo cuidado coletivo pode ignorar questões individuais: “Com certeza ela tinha problemas, porém, curiosamente, ninguém quis se encarregar dessa menina difícil, embora seu caso fosse discutido várias vezes entre os professores”.¹²⁰

Ele começa a desenvolver o que aprofundará nos próximos volumes: a *condição precária* a que se refere Judith Butler, “condição politicamente induzida em que certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte”.¹²¹ Em toda a *Trilogia Millennium*, além das agressões domésticas, da escravidão e do tráfico sexual, a violência arbitrária do Estado ou de seus representantes legais contra as mulheres são “precisamente aquilo do que elas precisam ser protegidas”.¹²²

O enredo e as tramas são ficcionais e a forma é fiel ao gênero, mas, *a tradução sensível dissimula a estrutura*, como demonstrou Pierre Bourdieu: “é isso, sem dúvida, que faz com que a obra literária possa por vezes dizer mais, mesmo sobre o mundo social, que muitos escritos com pretensão científica”.¹²³

120 LARSSON, Stieg. *Os homens que não amavam...* Op., cit., p. 213.

121 BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 46.

122 Ibid., p. 46-47.

123 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte...* Op., cit., p. 48.

O jornalista Stieg Larsson escreveu sobre o tema várias vezes; “não é possível separar os romances de seu compromisso de se opor ao racismo e promover os direitos das mulheres”,¹²⁴ como afirma Daniel Poohl, editor de *Expo Files*.

Embora com linguagem, estilo e retórica distintas, romance e texto acadêmico se encontram na denúncia de como discursos e práticas gestados historicamente são construídos pela soberania do mercado, lapidados pela seletividade da mídia e pela ação dos governos, colaborando para a exacerbação das muitas violências na transição do milênio. Tal como demonstrou muitas vezes Eric Hobsbawm, ao desmistificar crenças que sustentam o mundo liberal contemporâneo e o discurso de proteção dos direitos humanos, apontar falibilidades dos governos democráticos e como seus modelos não equacionaram dilemas sociais e não contiveram as violências.¹²⁵

As estruturas de pensamento e os significados simbólicos oferecidos por Larsson são parte da realidade histórica da transição do milênio. A narrativa é definidora, em termos cronológicos e espaciais, do contexto de que trata, porque, como defendeu Bourdieu, *o fundamento da análise acerca do campo literário é a história social do espaço que o constitui*. O que exige, também, que se pergunte sobre o lugar e as condições sociais do escritor para ele poder “dar, assim, uma expressão mais ou menos completa e coerente das tomadas de posição que estavam inscritas em estado potencial nessas posições”.¹²⁶

Larsson *cresceu na Suécia do pós-guerra durante a Guerra Fria*. Época em que, segundo Tariq Ali, “toda família sueca estava consciente das profundezas a que a sua elite afundou durante a Segunda Guerra Mundial, quando colaborou com o Terceiro Reich de uma forma sincera sob um governo nacional liderado por social-democratas”.¹²⁷ Como herança dessa Suécia liderada por simpatizantes nazistas os “ecos se tornaram demasiados visíveis nos últimos anos”.¹²⁸

124 POOHL, Daniel. Another side of Stieg Larsson – a voice sadly missed. In: LARSSON, Stieg. *The Expo Files ...* Op., cit., p. 8: “It is not possible to separate the novels from his commitment to opposing racism and promoting women’s rights”.

125 HOBBSAWM, Eric. *Globalização, Democracia...* Op., cit.

126 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte...* Op., cit., p. 244.

127 ALI, Tariq. Introduction. In: LARSSON, Stieg. *Expo Files...* Op., cit., p. 12: “He grew up in postwar Sweden during the Cold War. Every Swedish family was aware of the depths to which its elite had sunk during the Second World War, when it collaborated in a wholehearted fashion with the Third Reich under a national government led by Social Democrats”.

128 Ibid.: “[...] echoes of which have become only too visible in recent years.”

Para Ali, a ‘obsessão’ de Stieg Larsson pela extrema-direita sueca não foi de modo algum descabida, pois “como muitos da esquerda, ele sabia que a ideologia fascista penetrara profundamente e deixado uma tensão opressiva mesmo na corrente dominante da cultura política sueca. Ele era presciente a este respeito”.¹²⁹ Tariq Ali se refere precisamente ao resultado das eleições de 2010 na Suécia, que citei nas considerações iniciais: “[...] os fascistas sanitizados ganharam a representação parlamentar. Com 5,7% dos votos, tinham agora vinte membros do parlamento. A sua campanha jogara a velhos preconceitos”.¹³⁰

Examinando as condições de produção do romance, portanto, é desonesto não associá-las às condições da profissão e da militância de Larsson. Entretanto, também não é correto “aniquilar o criador pela reconstrução do universo das determinações sociais que se exercem sobre ele e reduzir a obra ao puro produto de um meio em vez de ver aí o sinal de que seu autor soube libertar-se dele”.¹³¹ Nisto reside a importância de se “compreender o trabalho específico que o escritor precisou realizar, a um só tempo contra essas determinações e graças a elas, para produzir-se como criador, isto é, como sujeito de sua própria criação”.¹³²

Jan-Erik Pettersson conta as histórias de militância política, ativismo na luta pelos direitos humanos e muitas outras bandeiras levantadas por Stieg Larsson desde muito jovem, aos catorze anos: diferentemente dos pais, que “costumavam marchar na passeata dos social-democratas [...] Stieg marchava sob bandeiras mais militantes com seus camaradas do Partido dos Trabalhadores Comunistas”.¹³³

Em 1968 “já era politicamente comprometido. Usava no peito um emblema redondo púrpura com uma estrela dourada, o símbolo do movimento fln (Frente de Libertação Nacional do Vietnã do Sul)”.¹³⁴ Na década de 1970 aderiu ao trotskismo nacional na Suécia, marcando posição ideológica tanto contra o comunismo ortodoxo do avô, quanto contra a social-democracia dos pais.

129 ALI, Tariq. Introduction. In: LARSSON, Stieg. *Expo Files...* Op., cit., p. 12: “Stieg Larsson’s so-called ‘obsession’ with the Swedish far right was not at all misplaced. Like many on the left, he knew that fascist ideology had penetrated deep and left an oppressive strain even in the mainstream of Swedish political culture. He was prescient in this regard”.

130 Ibid., p. “[...] the sanitized fascists won parliamentary representation. With 5.7 percent of the vote they now had twenty members of parliament. Their campaign had played to old prejudices”.

131 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte...* Op., cit., p. 124.

132 Ibid.

133 PETTERSSON, Jan-Erik. *Stieg Larsson. A verdadeira história do criador da Trilogia Millennium*. São Paulo: Cia das Letras, 2010, p. 12.

134 Ibid., p. 13.

Pettersson explica essa aparente contradição por *falta de tempo para o socialismo estatal*: trotskismo era “a alternativa óbvia, uma forma de socialismo liberado”;¹³⁵ depois, porque compartilhava o internacionalismo e, finalmente, porque “os trotskistas eram mais abertos à cultura do que a maioria dos grupos de esquerda”.¹³⁶

Em 1977, Larsson foi à Etiópia para lutar ao lado da Frente de Libertação da Eritreia, “de orientação marxista, como mandava o espírito da época”.¹³⁷ Como a história demonstra, não obteve êxito. No fim de 1980 desfilou-se do Partido Socialista, embora “o internacionalismo [continuasse] parte de sua concepção de vida”.¹³⁸ Considerando a retórica da *Trilogia*, é possível afirmar que Larsson jamais abandonou essa veia política, o que Tariq Ali confirma: “como socialista vitalício (e, por um período, trotskista), queria mudar o mundo, mas estava consciente que esta não era uma tarefa individual e sempre trabalhou com grupos e em círculos para ajudar a maximizar a sua eficácia política”.¹³⁹

Uma amostra figurativa de conceber essa *eficácia* da atuação coletiva é a extensa rede de colaboradores que se forma para salvar Lisbeth Salander e desvendar o intrincado mistério que envolve sua vida pessoal e os crimes praticados contra ela e os que recaem sobre ela nos dois últimos volumes da *Trilogia Millennium*.

Aquela observação quanto aos *trotskistas mais abertos à cultura* encaminha para a intimidade com os romances policiais, que Larsson cultivava desde a infância; e aperfeiçoou depois, quando “entrevistava escritores e apresentava resenhas de livros recém-publicados, sobretudo durante o movimento dos períodos de pico de consumo, o verão e o Natal, e a imprensa local ficava contente por ter esse material à disposição”.¹⁴⁰

Segundo Petersson, Larsson desenvolveu especial gosto pelas escritoras, que “haviam se tornado quase as únicas que ele lia: Elizabeth George, Sara Paretsky, Sue Grafton, Minette Walters, Patricia Cornwell. Suas favoritas eram George e Paretsky”.¹⁴¹ É possível então, que o estilo intrincado, conteúdo combativo e ênfase no protagonismo feminino oferecido pelas autoras seja a inspiração para a sua personagem heroína, Lisbeth Salander.

135 PETERSSON, Jan-Erik. Stieg Larsson... Op. cit., p. 39.

136 Ibid.

137 Ibid., p. 47.

138 Ibid., p. 53.

139 ALI, Tariq. Introduction. In: LARSSON, Stieg. *Expo Files...* Op., cit., p. 8: “As a lifelong socialist (and, for a period, a Trotskyist), he wanted to change the world, but was aware that this was not an individual task and always worked with groups and in circles to help maximize his political effectiveness”.

140 PETERSSON, Jan-Erik. Stieg Larsson... Op. cit., p. 70.

141 Ibid., p. 72.

Pettersson garante que Larsson a moldou para ser uma Pippi Meialonga *cyberpunk moderna*, atualizando a personagem infantil famosa e polêmica da escritora Astrid Lindgren a partir dos anos 1940 que, efetivamente, trazia para a literatura as discussões da época sobre feminismo e sobre direitos das crianças, das minorias e da natureza.

O tom que Ali Tariq emprega na introdução de *Expo Files* robustece o argumento quanto às bandeiras larssonianas: “A batalha contínua de Stieg Larsson contra o extremismo de direita e os estabelecimentos policiais e de segurança do seu país é o fato central da sua biografia literária e política”.¹⁴² Contudo, *seu ódio* às violências não deve ser compreendido como melancolia, porque “a sua sensibilidade à opressão das mulheres e ao preconceito contra os imigrantes enfurecia-o, por vezes até ao ponto de irracionalidade, mas nunca se desesperou. Para ele, era uma emoção demasiado passiva”.¹⁴³

Em meio às tramas do primeiro volume, Larsson divulga estatísticas oficiais da violência contra as mulheres na Suécia; em geral, como epígrafes dos capítulos: “18% das mulheres foram ameaçadas por um homem pelo menos uma vez na vida”;¹⁴⁴ “46% das mulheres sofreram violência de um homem”;¹⁴⁵ “13% das mulheres foram vítimas de violências sexuais cometidas fora de uma relação sexual”;¹⁴⁶ “92% das mulheres que sofreram violências sexuais após uma agressão não apresentaram queixa a polícia”.¹⁴⁷

No primeiro abuso contra Salander ele se estende explicando como funcionam as instituições curadoria e tutela no país e, ao final, pontua: “As questões de tutela, portanto, são um problema político que pode se revelar bastante delicado, cercadas de disposições rigorosas e controladas por uma comissão de tutelas”.¹⁴⁸ Ao fazê-lo, estabelece boa margem de reflexão: efetivamente, não influencia o enredo, mas, retoricamente, promove discussão e crítica ao *welfare-state* sueco (ou outro lugar com características semelhantes), denunciando como o estereótipo de sociedade perfeita aos olhos do mundo precisa ser reavaliado.

142 ALI, Tariq. Introduction. In: LARSSON, Stieg. *Expo Files... Op.*, cit., p. 8: “Stieg Larsson’s continuous battle against right-wing extremism and the security and police establishments of his country is the central fact of his literary and political biography. The issues he raised and the positions he defended are even more important now than they were during his lifetime”.

143 Ibid: “His sensitivity to the oppression of women and the prejudice against immigrants made him angry, sometimes to the point of irrationality, but he never despaired. For him it was too passive an emotion”.

144 LARSSON, Stieg. *Os homens que não amavam...* Op. cit., p. 15.

145 Ibid., p. 123.

146 Ibid., p. 251.

147 Ibid., p. 401.

148 Ibid., p. 209.

Esta perspectiva tem base no que Antonio Candido já demonstrara haver na literatura: “níveis de conhecimento intencional, planejados pelo autor e conscientemente assimilados pelo receptor [...] é neles que o autor injeta as suas intenções de propaganda, ideologia, crença, revolta, adesão, etc.”.¹⁴⁹ Neste sentido, o enredo de Larsson pode bem ter sido concebido para dar corpo a um engajamento que se pretendeu social sob uma ficção policial, como seus colegas Sjöwall e Wahlöö o fizeram na década de 1960, ao que retornarei mais à frente.

Quando aceito o que Michel de Certeau define sobre o ofício historiográfico ao afirmar que “a História não deixou de manter a função que exerceu por séculos por razões bem diferentes e que convém a cada uma das ciências constituídas: a de ser uma crítica”,¹⁵⁰ enfatizo que a compreensão do conteúdo desta ficção, *para os propósitos da história*, pressupõe a abordagem da realidade social diretamente registrada na documentação, “sem o qual a historiografia seria irreconhecível”¹⁵¹, como afirma LaCapra.

No texto ficcional, além da violência contra a protagonista, há também a violência doméstica sofrida por Harriet e, as torturas e assassinatos de várias mulheres invisibilizadas. Até então, crimes ignorados ao longo de muitos anos por membros da família Vanger. Nesta escalada que tem no assassinato seu ponto máximo e, neste, o ápice da desigualdade social, como defende Judith Butler, as fontes técnicas legitimam a retórica de Larsson.

Conforme a classificação do *Foro Econômico Mundial de 2016*¹⁵² a Suécia ocupava a quarta melhor colocação mundial em igualdade de gênero e as mulheres respondiam por 44% das vagas no Parlamento. Segundo o *Serviço Estatístico da União Europeia (Eurostat)*, a Suécia possuía em 2015¹⁵³ a terceira mais alta taxa de emprego de mulheres da região. Na contramão destes números, conforme a *Agência de Direitos Fundamentais da União Europeia*, em 2014, 46% das mulheres na Suécia sofreram agressão física e sexual, o que coloca o país como o terceiro mais violento para as mulheres na Europa.¹⁵⁴

149 CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 249.

150 CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica... Op. cit., p. 90.

151 LaCAPRA, Dominick. Retórica e História. *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. 6, n. 1, jan.-jun., 2013. Tradução por Eduardo Ferraz Felipe e Thiago Ponce de Moraes, conforme *Rhetoric and History, from History and Criticism*. Copyright (c) 1985 by Cornell University.

152 WORLD Economic Forum. *The Global Gender Gap Report 2016*. Disponível em: <<https://bit.ly/39qW0-mo>>. Acesso: 20 mar. 2018.

153 EUROSTAT. *Employment rates for selected population groups, 2005 – 2015*. Disponível em: <<https://bit.ly/3hTujr8>>. Acesso: 20 mar. 2018.

154 EUROPEAN Union Agency for Fundamental Rights. *Violence against women: an EU-wide survey. Main results report*. 05. mar 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2XCc1TE>>. Acesso: 20 mar. 2018.

É importante não perder de vista que os dados são de uma década depois da escrita dos romances, o que amplia as violências de uma década antes, avalizando o conteúdo dos livros e filmes. Além disso, a própria ficção é o seu local de afirmação, conforme Bourdieu, porque “cada ato artístico que marca época ao introduzir uma posição nova no campo desloca a série inteira dos atos artísticos anteriores”.¹⁵⁵ Sob este ângulo, não há como desvencilhar o enredo de *Os homens que não amavam as mulheres* da realidade histórica em que foi produzido e da potencial expectativa de sua recepção, ou sua influência sobre o futuro da sociedade, ou dos romances policiais suecos.

Exatamente por isto é fato histórico, porque o imaginário que oferece pode reestruturar a sociedade que o (re)produz. Os autores dos livros e dos filmes assumem o papel de produtores culturais e, igualmente, seu público produz cultura, quando compreende e recria o romance conforme suas próprias competências e particularidades. Por exemplo, é paradoxal um país oferecer tantos mecanismos e garantias de proteção e equidade aos seus cidadãos, bem como de contenção de práticas ilícitas e imorais aos agentes públicos (ao menos quando comparado com outros em que isto é praticamente inexistente) e, em simultâneo, apresentar índices elevados de violência contra sua população.

É possível encaminhar algumas reflexões, sobretudo, costurando o conjunto às impressões apresentadas neste primeiro volume da *Trilogia*. Reitero que esta atividade é uma interpretação do texto e das imagens de modo a desvelar menos seu caráter documental do que seus potenciais efeitos, como na perspectiva segundo a qual um historiador não tem como exaurir um texto mais do que seu próprio autor, defendida por LaCapra.¹⁵⁶

Esta perspectiva utiliza o conceito bakhtiniano de *dialogismo* para promover resistência ante explicações singulares da interpretação, privilegiando o diálogo incessante com o texto. Igualmente, não é possível ignorar o alcance e o limite da intertextualidade (resistências e dissonâncias) do romance entre o público que o consome, porque cada leitor e espectador mobiliza seus saberes na compreensão de uma contemporaneidade lastreada pelas violências ao ultrapassar o limite corriqueiro pelo discurso dos autores.

Por tudo isso, não tenho dúvida de que a *Trilogia Millennium* possibilita aos indivíduos expansão do imaginário e, com esta, autoconsciência emancipatória quanto à sua condição histórica e existencial diante das (im)possibilidades do início do milênio.

155 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte...* Op. cit., p. 185.

156 LaCAPRA, Dominick. *History and the Novel...* Op., cit.

Como lembrou Bourdieu ao examinar a *fórmula flaubertiana*, reconstituir de uma “maneira extraordinariamente exata a estrutura do mundo social na qual foi produzida e mesmo as estruturas mentais que, modeladas por essas estruturas sociais, são o princípio gerador da obra na qual essas estruturas se revelam”¹⁵⁷ é compreender o alcance do efeito da crença discursiva do romance, bem como da sua credibilidade contestatória. Conforme Bourdieu, a obra “o faz com os meios que lhe são próprios, ou seja, dando a *ver* e a *sentir*, em *exemplificações, ou melhor, evocações* no sentido forte de encantações capazes de produzir efeito, especialmente *sobre os corpos*”.¹⁵⁸

Em *Os homens que não amavam as mulheres*, o *ver* e o *sentir* são particularmente agudizados já no título, “pela ‘magia evocativa’ de palavras capazes de ‘falar à sensibilidade’ e de obter uma crença e uma participação imaginária *análogas* às que concedemos ordinariamente ao mundo real”.¹⁵⁹

O mesmo acontece pelas imagens fílmicas, cuja exibição pode evocar inquietações inescapáveis à estranha vastidão do território das emoções, invisível e dado a ser perscrutado tão somente pela sintomatologia capaz de produzir.

Para o autor sueco, as origens da cultura de violência contra as mulheres está diretamente associada à herança nazista e antissemita europeia. Herança que Larsson indicou em muitos de seus artigos jornalísticos¹⁶⁰ e que, para além da ficção, é apontada em estatísticas e reverberada em diferentes meios de comunicação.

Por exemplo, os dados de uma pesquisa sobre antissemitismo na Europa apresentados em 27 de novembro de 2018 pelo Instituto de Pesquisas ConRes,¹⁶¹ sob encomenda da Rede de TV CNN, apontam que um número crescente de europeus não sabe efetivamente o que foi o Nazismo; desconhece o Holocausto e demonstra antipatia pela comunidade judaica: “estereótipos anti-semitas estão vivos e bem na Europa, enquanto a memória do Holocausto começa a desvanecer-se”.¹⁶²

157 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte...* Op. cit., p. 48.

158 Ibid.

159 Ibid.

160 Por exemplo, em The return of anti-Semitism. In: LARSSON, Stieg. *The Expo Files...* Op., cit., p. 42.

161 CNN Anti-Semitism in Europe Pool 2018. Os resultados da pesquisa estão disponíveis em <<https://bit.ly/2XaX8HI>>. Acesso: 11 jan. 2019.

162 A SHADOW Over in Europe. Disponível em <<https://cnn.it/3tCkKRN>>. Acesso: 11 jan. 2019: “Anti-Semitic stereotypes are alive and well in Europe, while the memory of the Holocaust is starting to fade”.

Alguns dos estereótipos são a crença, entre os europeus entrevistados, de que “os judeus têm demasiada influência nos conflitos e nas guerras em todo o mundo; na mídia e na política”¹⁶³ e, finalmente, “um terço dos europeus na pesquisa disseram saber pouco ou nada sobre o Holocausto”,¹⁶⁴ revelando os preconceitos próprios da ignorância formal. A mesma percepção quanto aos resultados pode ser encontrada no banco de dados do *Centro Kantor para o Estudo do Judaísmo Europeu Contemporâneo*¹⁶⁵ e nos relatórios anuais publicados pelo Fórum de Coordenação para o Combate ao Anti-semitismo,¹⁶⁶ ambos ligados à Universidade de Tel Aviv.

Um esforço de compreensão dos números deve considerar, ainda, o aumento da representação política ultranacionalista na Europa, assinalada desde o início dos anos 1990. Igualmente, são frequentes os anúncios de medidas administrativas com tal viés nas áreas educacional e cultural. Como exemplo, a determinação em 2018 das autoridades educacionais norueguesas sob o governo Erna Solberg para reformar a educação dos ensinos fundamental e médio, excluindo o Holocausto do currículo escolar do ensino básico, sob a alegação de que os jovens precisam estudar assuntos “realmente importantes”.¹⁶⁷

O que separa o poder de escolher (democracia representativa) do direito de acompanhar (democracia participativa) é exatamente, de um lado, a gradativa divisão da população em *nós* e *eles* e, de outro lado, o quanto o representante eleito decide para quem governará, “apelando para distinções étnicas, religiosas ou raciais, e usando essa divisão para moldar a ideologia e, em última análise, a política”,¹⁶⁸ como lembra Jason Stanley. O filósofo ainda destaca como Rússia, Hungria, Polônia, Índia, Turquia e Estados Unidos são exemplos recentes destes executivos ou legislativos que ocorreram por eleições democráticas, mas que a história demonstra o quanto “o compromisso com a liberdade inerente que há no direito de voto, tende a terminar com essa vitória”.¹⁶⁹

163 A SHADOW Over in Europe... Op., cit.: “Nearly one in four said Jews have too much influence in conflict and wars across the world. One in five said they have too much influence in the media and the same number believe they have too much influence in politics”.

164 Ibid.: “Meanwhile, a third of Europeans in the poll said they knew just a little or nothing at all about the Holocaust, the mass murder of some six million Jews in lands controlled by Adolf Hitler’s Nazi regime in the 1930s and 1940s”.

165 KANTOR CENTER for the Study of Contemporary European Jewry. Endereço eletrônico: <<https://bit.ly/3k0YGgw>>. Acesso: 12 jan. 2019.

166 KANTOR CENTER for the Study of Contemporary European Jewry. *Annual Reports on Worldwide Antisemitism*. Disponível em <<https://bit.ly/3AAKOQ0>>. Acesso: 12 jan. 2019.

167 POLÊMICA NA NORUEGA pela exclusão do Holocausto do currículo escolar. El País, 04 dez. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3k3Mk7o>>. Acesso: 18 dez. 2018.

168 STANLEY, Jason. *Como funciona o fascismo...* Op., cit., p. 15.

169 Ibid., p. 43.

As associações que Larsson observou na sua realidade ele transpôs para a ficção. Três dos cinco irmãos Vanger são declaradamente nazistas à época de vigência do regime. Um deles é Richard Vanger, membro ativo do Partido Nazista até sua morte, em combate na Segunda Guerra Mundial: “Em 1924, com dezessete anos, Richard era um nacionalista fanático. Antisemita notório, aderiu à Liga nacional-socialista sueca pela liberdade, um dos primeiros grupos nazistas suecos”.¹⁷⁰ Ao inserir um elemento histórico com a densidade política da Liga Nacional-socialista numa ficção, o autor produz o *efeito de sentido* que cria a ilusão de realidade nos fatos contados.

Este recurso semântico, denominado *ancoragem*, é conceituado por Greimas & Coutès como “a disposição, no momento da instância de figurativização do discurso, de um conjunto de índices espaçotemporais [...] que visam a constituir o simulacro de um referente externo e a produzir o efeito de sentido ‘realidade’”.¹⁷¹ Segundo Diana Barros, o efeito é obtido “pelo procedimento semântico de concretizar cada vez mais os atores, os espaços e os tempos do discurso, preenchendo-os com traços sensoriais que os ‘iconizam’, os fazem ‘cópias da realidade’”.¹⁷²

Foi a partir desta noção de *efeito do real* que Michel de Certeau, com base em Roland Barthes, ampliou sua aplicação em história: “o significado do discurso historiográfico são estruturas ideológicas ou imaginárias; mas elas são afetadas por um referente exterior ao discurso, por si mesmo inacessível”;¹⁷³ por isso o historiador “parece contar os *fatos*, enquanto efetivamente, enuncia *sentidos* que, aliás, remetem o *notado* (aquele que é retido como pertinente pelo historiador) a uma concepção do *notável*”.¹⁷⁴

Prática recorrente nos romances históricos elaborados a partir de acurada pesquisa junto às fontes, como é o caso aqui examinado, ao recorrer a recurso linguístico, Larsson costura sua trama a signos que o leitor reconhece como pertencentes ao seu mundo real e, assim, obtém uma verossimilhança cara à credibilidade da sua narrativa. Como em toda a *Trilogia* ele faz uso destas ancoragens, avalio o seu uso pela intencionalidade política, verificada nos artigos jornalísticos mencionados de *Expo Files*, em especial, *The return of anti-Semitism* e *The pea-brains of nationalism*, já citados.

170 LARSSON, Stieg. *Os homens que não amavam...* Op. cit., p. 87.

171 GREIMAS, A. & COURTÈS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, Cultrix, 2008, p. 115.

172 BARROS, Diana Luz Pessoa. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2008, p. 60.

173 CERTEAU, Michel de. *A escrita da história...* Op. cit., p. 51.

174 Ibid.

Na sequência da descrição, Henrik detalha como o irmão Richard Vanger participou do “Movimento de Furugard, principal grupo nazista dos anos 1930”;¹⁷⁵ depois aderira “à SFKO, organização de luta fascista sueca”;¹⁷⁶ foi membro do “Movimento de Lindholm, isto é, o Partido Operário Nacional-socialista”¹⁷⁷ e; finalmente, serviu como voluntário “a favor da Finlândia”¹⁷⁸ durante a Segunda Guerra, quando “morreu em 1940, pouco antes do acordo de paz com a União Soviética”.¹⁷⁹

O comportamento violento que Richard Vanger dispensou à família teve efeitos sobre as duas gerações seguintes, em Gottfried e Martin, respectivamente, pai e irmão de Harriet, constantemente estuprada pelos dois até os dezessete anos. Durante as investigações, Blomkvist e Salander obtiveram provas que, não apenas revelaram os abusos contra Harriet, mas também explicaram uma série de assassinatos de mulheres na Suécia executados ao longo de muitos anos por eles.

Como é recorrente nos romances policiais, uma última questão a ser esclarecida é *por que mataram?* A resposta promove reflexão sobre a prática histórica e cotidiana real acerca das vidas que têm de ser protegidas e das vidas que são dispensáveis. Acredito, então, que uma das consequências potenciais produzidas por este romance é a criação, na virada de milênio, de vínculos do público com a alteridade.

1.3 O que nos vincula à alteridade na transição do milênio

Se o *ver* e o *sentir* são agudizados a partir do título *Os homens que não amavam as mulheres*, é precisamente no conteúdo do romance que se revelam as evidências da *condição de precariedade* das mulheres ali inscritas. Se, por um lado, como afirma Judith Butler, “a precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro”,¹⁸⁰ a condição de precariedade das mulheres Vanger, ligadas por parentesco aos seus agressores, indica o quanto os ideais de papéis de gênero ainda ditam regras domésticas em ambientes dominados pelo patriarcado, em grande parte, tributário do fascismo persistente.

175 LARSSON, Stieg. *Os homens que não amavam...* Op. cit., p. 88.

176 Ibid.

177 Ibid.

178 Ibid.

179 Ibid.

180 BUTLER, Judith. *Quadros de guerra...* Op., cit., p. 31.

Por outro lado, “implica estarmos expostos não somente àqueles que conhecemos, mas também àqueles que não conhecemos”:¹⁸¹ a precariedade de Lisbeth em relação aos jovens que a espancam no metrô e, especialmente, ao tutor Bjurman que a estupra cruelmente; de Harriet em relação ao pai e ao irmão, que a estupram e; das demais mulheres torturadas, estupradas e assassinadas por eles. Esta precariedade inerente à exposição social desvela como e quanto “dependemos das pessoas que conhecemos, das que conhecemos superficialmente e das que desconhecemos totalmente”.¹⁸²

Esta rede de dependência implica responsabilidade mútua, porque relações sociais “não são necessariamente relações de amor ou sequer de cuidado, mas constituem obrigações para com os outros, cuja maioria não conhecemos nem sabemos que nome têm, e que podem ou não ter traços de familiaridade com um sentido estabelecido de quem somos ‘nós’”.¹⁸³

Em que pese toda a exposição das violências, estou convencida de que este romance carrega a *reivindicação da não violência* e, da mesma maneira que Judith Butler o faz, a pergunta alvo de reflexão é: “em que condições somos receptivos a essa reivindicação? [...], ou melhor dizendo, o que possibilita o surgimento da reivindicação?”.¹⁸⁴

Tais condições seriam dadas, em princípio, pela própria natureza do romance policial, que pressupõe a solução dos enigmas e a punição dos criminosos. De fato, a estesia acontece e cumpre sua função: há um sentimento de que, pelo menos, na ficção, *a justiça foi feita*. Contudo, a reflexão precisa ser aprofundada para que a ficção se torne relevante como instrumentalizadora de conhecimento histórico e ação prática. Segundo Butler, “a capacidade de responder à reivindicação tem tudo a ver como ela é formada e enquadrada, mas também com a disposição dos sentidos, ou as condições da própria receptividade”.¹⁸⁵

Na primeira situação, “aquele que responde é forçosamente modelado por normas que com frequência cometem certo tipo de violência, e que podem perfeitamente predispor esse sujeito a certo tipo de violência”.¹⁸⁶ Não preciso estender argumentos sobre como a violência não é estranha a quem é afeito a romances policiais e que este público é ciente do quanto ela resulta, em grande parte, de normas sociais combinadas com desigualdades.

181 BUTLER, Judith. *Quadros de guerra...* Op., cit., p. 31.

182 Ibid.

183 Ibid.

184 Ibid., p. 233.

185 Ibid.

186 Ibid., p. 233-34.

Na segunda situação, “a não violência como ‘convocação’ ética não poderia ser compreendida se não fosse pela violência envolvida na elaboração e na sustentação do sujeito. Não haveria luta, obrigação nem dificuldade”.¹⁸⁷ Isto é especialmente verificável no exame das imagens fílmicas. O *ver* as imagens (na tela) e não apenas imaginá-las (pelo livro), garante a *vívida sensação de se estar imerso na violência*.

A imersão é a condição possível da luta pela não violência porque “denota a posição imersa e conflituosa de um sujeito que está ferido, cheio de raiva, disposto a uma retaliação violenta, e, não obstante, luta contra essa ação (muitas vezes fazendo com que a raiva se volte contra ela mesma)”.¹⁸⁸

Há aqui uma interseção: este é o potencial *efeito posicional e subjetivador* do que é visto (filme) em quem vê (espectador), a que se referiu Fernando Hernández: a imagem fílmica “diz de mim”¹⁸⁹ que estou na violência e posso reagir-lhe.

Como isto acontece?

Ao oferecer imagens de muitas formas de violência, o filme homônimo promove a compreensão de como a estreita relação entre história e cinema produz e conduz outras práticas sociais, ainda que haja, considerando-se a crítica de W. J. T. Mitchell, algo de *radicalmente insatisfatório* neste argumento.

Segundo ele, mais do que perguntas interpretativas e retóricas sobre imagens, focadas no “desejo do artista ou como mecanismo para suscitar os desejos do espectador”,¹⁹⁰ poderia ser produtivo questionar “o que significam as imagens e o que fazem, o modo como elas se comunicam como signos e símbolos, que tipo de poder têm de afetar as emoções e o comportamento humano”¹⁹¹ para alcançar a questão acerca do poder, do significado e do figural imagético.

Ao final, pode-se constatar que “certamente as imagens não são desprovidas de poder, mas podem ser muito mais frágeis do que supomos”.¹⁹² Então, seria necessário “refinar e complexificar nossa estimativa acerca desse poder e do modo como ele se exerce”.¹⁹³

187 BUTLER, Judith. *Quadros de guerra...* Op., cit., p. 240.

188 Ibid.

189 HERNÁNDEZ, Fernando. *Cultura Visual como um convite...* Op., cit., p. 38.

190 MITCHELL, W. J. T. *O que as imagens realmente querem...* Op., cit., p. 16.

191 Ibid.

192 Ibid., p. 171.

193 Ibid.

O que Mitchell sugere, como exercício teórico de reflexão, é um deslocamento engenhoso de “o que as imagens *fazem* para o que elas *querem*, do poder para o desejo, do modelo de poder dominante, ao qual devemos opor, ao modelo do subalterno que deve ser interrogado, ou melhor, convidado a falar”.¹⁹⁴ Este esforço “não elimina a interpretação dos signos, tudo que alcança é um deslocamento sutil do alvo da interpretação, uma modificação sutil da imagem que temos das próprias imagens (e talvez dos signos)”.¹⁹⁵

Portanto, se imagens não querem virar linguagem, como ele propõe, é produtivo manter a perspectiva e tratá-las em estado potencial de mediadoras de relações sociais, tal como a linguagem sem, contudo, querer transformar aquelas, nesta.

Como já ressaltado por Michael Baxandall¹⁹⁶ quanto à *relatividade da percepção*, “cada um, de fato, reproduz as informações transmitidas pelo olho servindo-se de instrumentos diferentes”.¹⁹⁷ A depender do *estilo cognitivo individual* “a percepção que possamos ter dessa configuração dependerá de muitos fatores [...], mas não menos das capacidades interpretativas de cada um, das categorias, dos modelos e dos hábitos de dedução e analogia”.¹⁹⁸

Em certa medida, o próprio Mitchell, ao assumir *a arte como método*, fez o alerta sobre a *visão*: “construção cultural aprendida e cultivada e não somente concedida pela natureza [...] profundamente envolvida com as sociedades humanas, com a ética e a política, a estética e a epistemologia de ver e ser visto”,¹⁹⁹ a visão sociologizada. Assim, do *pictorial turn* de Mitchell alcançou-se o *visual turn* de Martin Jay: a visão não mais compreendida como algo natural e a universalidade da experiência visual tornando-se questionável.

É a partir destes pressupostos teóricos que encaminho a reflexão a seguir sobre as imagens fílmicas e a potencial sensação que elas são capazes de gerar sobre os afetos e as percepções dos espectadores, constituindo-se ferramentas de ação prática na história. Nesse movimento, mantenho o diálogo com *usos variáveis da linguagem que chegam a um acordo com ou inscrevem contextos de várias maneiras*, sugerido por LaCapra. a que me referi.

194 MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem... Op., cit., p. 171.

195 Ibid., p. 185.

196 Embora a análise de Baxandall se debruce sobre a pintura renascentista e o olhar da época, a explicação para as diferenças entre olho, visão e olhar é válida para suas relações com as imagens fílmicas.

197 BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 38.

198 Idem.

199 MITCHELL, W. J. T. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. *Interin*, vol. 1, n. 1, Curitiba, p. 1-20, 2006, p. 3. Disponível em: <<https://bit.ly/38ZwynW>>. Acesso: 22 dez. 2017.

Ao olhar da sociedade da qual faz parte, a protagonista encontra-se no reino do abominável: “A época exigia investimento na imagem, e a imagem da Milton era a de uma estabilidade conservadora. E Lisbeth Salander correspondia tão pouco a essa imagem quanto uma escavadeira num salão náutico”.²⁰⁰ Similarmente reproduzida na transposição, sua figura tem inspiração na descrição minuciosa do escritor: “pálida, de uma magreza anoréxica, com cabelos quase raspados e *piercings* no nariz e nas sobrancelhas. Tinha a tatuagem de uma vespa no pescoço e uma faixa tatuada ao redor do bíceps do braço esquerdo”.²⁰¹

Ainda assim e defendendo que a escolha do elenco é metade do caminho para o sucesso do filme, Niels Oplev admitiu a dificuldade com a protagonista: “não pensei que seria possível encontrar alguém tão especial quanto a personagem daquele livro [...] com aquela energia sombria e forte”.²⁰²

A semântica da narrativa de *Os homens que não amavam as mulheres* ajuda a avaliar o impacto visual de Lisbeth Salander e entender a dificuldade do cineasta; sobremaneira, ajuda a compreender por que e como o diretor soube superar a dificuldade.

Segundo Jacques Aumont, o cinema criou “o homem visível e o homem vidente”,²⁰³ tomados emprestados de Merleau-Pontty. Isto é, o espectador de filme e, com ele, um estado em que “por todos os lados, o objeto, o sujeito, o cinema está na medida exata do homem e sua visão”.²⁰⁴ O cinema provocou também uma remodelação espaço-temporal e, tal como numa locomotiva em movimento, “trem e cinema transportam o sujeito para a ficção, para o imaginário, para o sonho e também para outro espaço onde as inibições são, parcialmente, sanadas”.²⁰⁵

A figura visual Lisbeth Salalander encaminha na mesma direção, mas com objetivos diferentes, porque a criatura estranhamente alienígena em aparência, gostos e modos, parece carregar uma visualidade indesejável que protege o invisível que não deve ser mostrado: a sensibilidade da resistência estrategicamente ocultada para se fazer eficiente. Encontro aí uma possibilidade de alcançar este invisível a partir de suas marcas no visível.

200 LARSSON, Stieg. *Os homens que não amavam...* Op. cit., p. 42.

201 Ibid.

202 OPLEV, Niels. In: TINKHAM, Chris. Interview with the director of... Op., cit: “I didn’t think that it would be possible to find somebody that was so special as the character in that book [...] somebody with that dark, strong energy”. A atriz escolhida foi Noomi Rapace.

203 AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 51.

204 Ibid., p. 53.

205 Ibid.

A figura Salander desvela um panorama humano do milênio cuja coerência se inscreve no que Philippe Dubois defende como *a potência figural da plasticidade no cinema* a provocar, no espectador, uma *memória sensitiva e afetiva*.²⁰⁶

Diferentemente do *poder* de representação das imagens, “que joga antes com nossa memória intelectual (isso analisa, isso articula significações, isso produz saber)”,²⁰⁷ a *potência* das imagens, “longe de qualquer vontade de saber, jogaria com uma memória desligada e fragmentária”,²⁰⁸ que se manifesta quando não nos lembramos precisamente dos detalhes das tramas no enredo, “mas nossa consciência perceptiva [...] e sobretudo nossa memória viva retém, primeiro, imagens, ou antes ‘figuras’, justamente”.²⁰⁹ A *potência figural*, portanto, “não depende de uma retórica, mas de uma poética [...] e mais que gerar, no espectador, efeitos de sentido, ela o colocaria à prova de sensações, jogando sem que se possa medir todas as consequências disso com os afetos (e não o intelecto) do sujeito”.²¹⁰

Produtivamente, o *figural millennial* e excêntrico em Lisbeth incomoda cada vez menos quando suas habilidades investigativas, julgamentos e ações valorados positivamente se impõem na trama, ainda que sejam ilícitos e, também, eticamente questionáveis. Como *hacker*, ela usa meios ilegais para invadir a privacidade de quem quiser e obter informações que a interessam; baseada em princípios morais muito peculiares, rouba dinheiro de Wennersström e enriquece invisivelmente aos olhos das autoridades; ignorando e desprezando leis e normas jurídicas, comete variadas infrações. Apesar disso (ou por tudo isso), Lisbeth é aprovada e apoiada pelo público, encarnando, finalmente, a típica anti-heroína, em especial quando comparada às demais personagens.

Na trama, há três *categorias de figural* mulher e diferentes reações às violências que sofrem.

As irmãs e as esposas dos Vanger sucumbem às agressões, criando a condição de sua perpetuação; estas, conforme Dubois, são *figuração (contra a narração)*, portanto, nem sempre nos tocam, a nós, público.

Como exceção, Harriet opta pela fuga e outra vida para continuar vivendo e, assim, guarda uma *presença (contra a representação)* em nossas lembranças, mais que a própria narrativa que a envolve.

206 DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema... Op., cit., p. 97-119.

207 Ibid, p. 104.

208 Ibid.

209 Ibid., p. 100-101.

210 Ibid., p. 105.

Lisbeth, por enfrentar de modo muito particular os seus agressores e ainda obter liberdade e vantagem a partir disso é *a potência (contra o poder)*, isto é, “uma pura força (às vezes desconstrutiva) que produz, sem poder dominar-lhe os efeitos, sensações desmesuradas que agem mais ou menos intensivamente sobre os afetos dos espectadores”.²¹¹

Niels Oplev parece ter compreendido como operar essa plasticidade. O figural que sua equipe oferece de Lisbeth constitui *a sensação (contra o sentido)*. Portanto, é a sua plasticidade que capta nossa consciência perceptiva e, sobretudo, nossa memória viva, porque é através dela que aprendemos a resistir e a combater as mesmas violências que também sofremos, porque é o que nos vincula eticamente à alteridade de tantas Lisbeth Salander no mundo. A catarse plástica acontece quando ela estupra Bjürman, salva a vida de Blomkvist e assiste ao criminoso Martin Vanger morrer, podendo tê-lo evitado.

Este percurso de construção de percepções acompanha o que Robert Allen e Douglas Gomery apontaram como uma “virada na orientação teórica cinematográfica”,²¹² referindo-se às investigações sobre “como o cinema produz significado”.²¹³ Também “como um público concreto entende um filme”²¹⁴ em superação à orientação anterior, quase exclusivamente estética, que tentava determinar “em que sentido o cinema é arte”.²¹⁵

Esse é um dos reflexos mais amplos (para o estudo da imagem) do que ocorreu na história da arte como consequência das pesquisas de Carl Einstein, há mais de um século, sobre as esculturas negras africanas e que fez desmoronar, não apenas o pretensível lugar superior da arte europeia nessa história, mas o próprio historicismo da arte.²¹⁶

A visualidade fílmica da *Trilogia Millennium* assim, atua no transporte cultural, político e ideológico das violências e resistências atuais. Contribui para forjar uma compreensão e percepção das relações sociais e consciências históricas específicas, que podem ser descritas a partir das possibilidades apontadas por David Bordwell para o estudo da narrativa como *representação, estrutura e ato*.²¹⁷

211 DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema... Op., cit., p. 105.

212 ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995, p. 21: “viraje en la orientación teórica cinematográfica”.

213 Ibid.: “como produce significado el cine”.

214 Ibid.: “como entiende una película un público em concreto”.

215 Ibid.: “en qué sentido es arte el cine”.

216 EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (escultura negra). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

217 BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernando Pessoa. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 1986, p. 277-301.

Por isso insisto na defesa de tomar os livros e os filmes aqui analisados como fatos históricos. Eles contribuem para uma escrita acadêmica útil porque, como produtos culturais resultados da reflexão sobre questões sócio-históricas, ajudam a pensar aspectos relacionados a histórias de violências e resistências na transição do milênio.

No entanto, é preciso não perder de vista o que lembrou Jean-Claude Bernardet: a realidade não se expressa sozinha na tela. Ela é expressa na tela pelo filme. Enquanto “artifício, manipulação, interpretação”,²¹⁸ o filme eleva a discussão de um patamar teórico acerca da impressão de realidade projetada pela palavra escrita, pela imagem e pelo som, a um patamar concreto das práticas de feitura da produção fílmica.

Ao mesmo tempo, a câmera não grava uma realidade como ela é, e sim como ela aparenta ser; porque “o cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala”²¹⁹. Como resultado, frequentemente estereótipos e ideologias culturais e sociais dominantes são reproduzidos e atualizados no filme.

As últimas considerações anteriores de Bordwell e Bernardet localizam-se no cerne das críticas de W. J. T. Mitchell, mas, como ele reconhece, “não se trata de tal concepção visual ser errada ou infrutífera. Muito ao contrário, ela produziu uma transformação notável até mesmo nos confins adormecidos da história da arte acadêmica”.²²⁰ Sendo assim, há algo para além do que as imagens representam ou significam e a ênfase recai “no campo social do visual, nos processos cotidianos de olhar e ser olhado”.²²¹

O que encaminha para o potencial *efeito posicional e efeito subjetivador*²²² do que é visto (filme) em quem vê (espectador): o que tais imagens são capazes de revelar do espectador para o espectador (sobre si mesmo), considerando-se como foram elaboradas?

Como expliquei, cada uma das mulheres na trama reagiu de um modo diferente às violências que sofreu. Suas imagens foram elaboradas de modo que, se o público não pode desaproveitar suas reações, pode dar preferência, certamente, àquela que mais se aproxima do espectro de julgamento e ação presente na própria *Trilogia Millennium*: a afirmação, de um lado, dos direitos e conquistas das mulheres e, de outro, a indefinição da fronteira entre ética e justiça nas condutas de resistência à violência a que estão submetidas.

218 BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 10.

219 Ibid.

220 MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem... Op. cit, p. 186.

221 Ibid.

222 HERNÁNDEZ, Fernando. A Cultura Visual como um convite... Op., cit., p. 38.

Isto é nítido no próprio enredo: o escrupuloso jornalista Blomkvist até questiona o senso de moralidade da *hacker* Salander para alcançar o que ela pretende; no entanto, consente e silencia quando ele mesmo ou as vítimas são beneficiados com os resultados da investigação. Assim, visto que as imagens são produtos nunca gratuitos, ao contrário, porque a literatura e o cinema intencionalmente criam uma realidade própria, seus códigos visuais foram forjados nas marcas específicas da história da transição do milênio. Constituindo-se, portanto, de elementos que refletem “sentimentos, temores e sonhos de seu tempo”²²³ dos que o produziram e dos que o receberam.

É por isso que a ambientação dos lugares indica a natureza e a complexidade dos processos que o afirmam como sistema de produção; as características visíveis das personagens fornecem, pela figuratividade, a intenção de sua composição visual e; em conjunto, tais imagens somadas aos diálogos entre as personagens permitem alcançar a discussão das razões históricas reais levantadas.

Como todo o enredo se passa entre Estocolmo, Hedestadt e a Ilha de Hedeby, na Suécia de 2007, as imagens por si, mais que refletiriam a arte pura do real.

Assim, pensar sobre a ambientação, as pessoas e as tramas nestes lugares a partir do conceito de *dispositivo* na perspectiva agambeniana pode contribuir para ultrapassar os limites daquele *grau de realidade* para enfatizar sua liberdade de produzir a *sensação* de eventos que transitam entre uma Estocolmo escura e sufocante, e uma Ilha de Hedeby clara e gélida pela brancura da neve. Ambos os lugares, bonitos e elegantes, guardam experiências neonazistas de famílias socialmente reconhecidas e financeiramente bem-sucedidas, disputas político-econômicas de mercado nada éticas, torpezas de agentes públicos legais e, invasão de privacidade, ilustrados no livro e no filme.

Quando Giorgio Agamben resume o *dispositivo* como “um conjunto que inclui discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas [...] a rede que se estabelece entre esses elementos”,²²⁴ expõe uma brecha para se entrever as razões históricas em *Os homens que não amavam as mulheres*.

223 AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004, p. 8.

224 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 29.

1.4 A composição literária e fílmica como fato histórico

A imbricada rede de relações articuladas nas tramas fictícias são ligações de poder em que o potencial da ilusão do real pela ficção tem efeito máximo de realidade: a crença em um século vindouro civilizado, desenvolvido, cibernético e liberal cede às suas distopias quando o paraíso despenca diante das mazelas que ressurgem quando da sua chegada.

A ação dos *dispositivos contemporâneos* também ajuda a entender Blomkvist e Salander quando Agamben amplia o *dispositivo* para “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.²²⁵ Ao fazê-lo, ilumina nestas personagens indivíduos constituídos por “múltiplos processos de subjetivação”,²²⁶ acessíveis ao conhecimento histórico acerca da transição do milênio.

Lisbeth Salander, a garota de aparência frágil e retraída que, talvez por isso (lógica dos agressores), a fez vítima da agressão no metrô e de estupros por quem a deveria tutelar, revela-se sobrevivente em sua resposta. Devolve literalmente as mesmas brutalidades, com a vantagem de garantir para si o controle e o bônus de suas próximas ações, ainda que estas sejam consideradas socialmente imorais.

Mikael Blomkvist, o ético jornalista reconhecido por denunciar a corrupção em seu país, não recebeu o benefício da dúvida de uma sociedade que aprendeu através da mídia a admirá-lo. Como ocorre fora da ficção, lembra Patrick Champagne, “a mídia age sobre o momento e fabrica coletivamente uma representação social que, mesmo quando está muito afastada da realidade, perdura apesar dos desmentidos ou das retificações posteriores”.²²⁷

Massacrado após a condenação, mais que prisão e pagamento de indenização, Blomkvist perdeu a credibilidade a partir da mesma mídia, talvez o mais caro a um jornalista correto que combate a imoralidade (bem menos quando esta é praticada pela amiga Salander). Assim como Lisbeth, ele precisou se reinventar, fazendo-o durante a pesquisa junto às fontes para elaborar a biografia da família industrial e seus milionários negócios.

225 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 40.

226 Ibid., p. 41.

227 CHAMPAGNE, Patrick. CHAMPAGNE, Patrick. A Visão Mediática. In: BOURDIEU, Pierre (org.). *A Miséria do Mundo*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 63-79, p. 64.

Quando a investigação começa a incomodar os Vanger, ao ponto de colocá-lo e, por extensão, a Lisbeth, em risco de morte, ambos descobrem a teia de segredos que envolve o extenso parentesco disfuncional. As mulheres Vanger foram e são sujeitas ao ódio misógino e nazista, levado à concretude das torpezas de seus pais, maridos, irmãos e tios. Tudo devidamente acobertado muito antes do desaparecimento de Harriet, pretexto inicial da ficção, mas prolongado depois disso.

Ao construir as dimensões subjetivas das suas personagens, livros e filmes oferecem aos historiadores um dos acessos possíveis ao conhecimento das muitas experiências individuais e coletivas de pessoas na passagem do milênio. A intensa crítica que caracteriza o conteúdo lítero-fílmico ilumina, dialógica e polifonicamente, como sugeriu Mikhail Bakhtin,²²⁸ a interação e o contraste entre as diferentes camadas sociais contemporâneas ao tempo em que, refletor de estratificação social, também produz, como indica Agamben,²²⁹ novos discursos sociais, morais e políticos.

Neste ponto específico, por exemplo, a ficção, ao abordar as articulações de corrupção entre agentes do Estado e o mercado financeiro se aproxima da percepção de Dardot e Laval quando defendem o neoliberalismo não apenas como uma nova forma de ordenamento econômico, mas uma nova razão para um novo sujeito.

Aproxima-se também da análise de Eric Hobsbawm, para quem o enfraquecimento do Estado²³⁰ e o aumento das desigualdades sociais são resultados diretos do processo de globalização que, além disso, enfraqueceu a democracia liberal, visto que a lógica do mercado vem se sobrepondo à do serviço público. Assim, “o consumidor toma o lugar do cidadão”.²³¹ Em conjunto, fortalecem a *desdemocracia*, como demonstra Wendy Brown.

Personagens e tramas fictícias. Contudo, quantos não conhecemos esse enredo na “vida real”? O que significa? Como utilizá-los na mobilização dos saberes cotidianos?

Este *blockbuster* que tem como mote uma investigação sobre o desaparecimento da herdeira do bilionário grupo industrial na Suécia, revela muitos posicionamentos ideológicos e políticos de Stieg Larsson e, também por isso, tem potencial de atração de um público afeito às mesmas posições ou avesso a elas.

228 BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.

229 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo...* Op., cit.

230 Dardot e Laval acreditam que no neoliberalismo, o tamanho e o papel do Estado são enormes, já que o Estado é sempre, em última instância, o fiador das apostas neoliberais.

231 HOBBSAWM, Eric. *Globalização, democracia e terrorismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017, p. 106.

Seja como for, é motivo suficiente de interesse pelo livro e filme. Vale lembrar que antes de se aventurar pela ficção Larsson foi um dos mais reconhecidos jornalistas investigativos da área econômica e política, militante de esquerda e defensor dos direitos sociais.

Se na história e nos romances policiais as narrativas são sobre a realidade das pessoas em sociedade, suas pretensões em representá-la têm obtido sucesso, sim, menos porque o que interessa a ambos são as ações e experiências coletivas humanas do que pela característica inerente à sua própria constituição temporal. Por exemplo, conforme Patrick Champagne a fabricação de um acontecimento nas mídias é “resultado da mobilização – que pode ser espontânea ou provocada – dos meios de comunicação em torno de alguma coisa com que elas concordam, por certo tempo, a considerar como tal”.²³²

Era este o caso da condenação de Blomkvist. O jornalista tinha, sim, um caso de corrupção contra Wenneström para denunciar. Entretanto, no decorrer da pesquisa para a matéria, ele fora enganado com evidências falsas. Como a mídia “faz parte integrante da realidade ou, se se preferir, produz efeitos de realidade criando uma visão mediática da realidade que contribui para criar a realidade que ela pretende descrever”,²³³ Blomkvist não teve espaço nem tempo de mostrar o que acontecera. Sem ter como provar sua denúncia, foi apontado pelos jornais como difamador do financista que o público aprendeu a enxergar como modelo do empreendedor de sucesso.

Isso é ficção com forte efeito de realidade. Produz conhecimento histórico? Sim.

Como? O jornalista Larsson, como profissional da área, conhecia os mecanismos mediáticos e, certamente, escreveu sua ficção utilizando-os para produzir a verossimilhança necessária à credibilidade que sustenta o acordo entre escritor e leitor na recepção da sua mensagem (denúncia), como defendeu Bourdieu: “A expressão literária, como a expressão científica, baseia-se em códigos convencionais, em pressupostos socialmente fundados, em esquemas classificatórios historicamente constituídos”.²³⁴

232 CHAMPAGNE, Patrick. *A Visão Mediática...* Op. cit., p. 66 – 67.

233 Ibid., p. 75.

234 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte...* Op. cit., p. 367.

É desta maneira também que o livro e o filme oferecem muitos exemplos que mostram as condições históricas de feitura de *Os homens que não amavam as mulheres*, bem como a sua própria posição social. Condições que, para Bourdieu, revelam-se amostras do real, “representativas e representacionais, que exemplificam muito concretamente [...] a realidade evocada, apresentando-se por esse motivo com todas as aparências do mundo do senso comum [...] dissimuladas sob os aspectos de aventuras”.²³⁵

Além das estatísticas da violência e da questionável eficiência das instituições suecas já referidas, a posição de Larsson se revela também nas declarações de Blomkvist à imprensa após desmascarar Wennerström e evidenciá-lo especulador criminoso; e, não, empresário que contribuiria para o desenvolvimento da economia, “soma de todas as mercadorias e de todos os serviços produzidos neste país diariamente”.²³⁶

Larsson aproveita para criticar as multinacionais que se instalam na Suécia com interesses apenas individuais. A resposta de Blomkvist defende o *espírito capitalista sueco*, que certamente sobreviveria às baixas provocadas pelo desmoronamento do império Wennerström na Bolsa de Valores. Esta, um lugar que “não tem nada a ver com a realidade nem com a economia sueca [...] os grandes especuladores estão transferindo suas aplicações financeiras em empresas suecas para empresas alemãs”.²³⁷

O autor parece fazer de Blomkvist o seu *alter ego*, ao afirmar que parte da mídia tem responsabilidade por não denunciar os malfeitos dos que “se comportam como as hienas das finanças”,²³⁸ contribuindo para a instabilidade do país: “um repórter um pouco mais corajoso deveria saber identificar os traidores da pátria. São eles que, de forma sistemática e deliberada, minam a economia sueca para satisfazer os interesses de seus clientes”.²³⁹

Como mostrou Bourdieu, as lutas constantes entre as classes sociais para ocupar e garantir um lugar de poder leva, pela *violência simbólica*, a se tomar os problemas particulares como coletivos, a partir de um convencimento construído por ideologias. Estas, cumprem “a função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra [...] a *domesticação dos dominados*”,²⁴⁰ como ocorre na *Trilogia Millennium*.

235 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte...* Op. cit., p. 368.

236 LARSSON, Stieg. *Os homens que não amavam...* Op. cit., p. 509.

237 Ibid.

238 Ibid., p. 510.

239 Ibid., p. 511.

240 BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil/DIFEL, 1989, p. 11.

Com Salander, a situação se inverte: “Lisbeth Salander tinha treze anos quando o tribunal de primeira instância, cumprindo a lei de proteção a menores, decidiu que ela deveria ser internada na clínica de psiquiatria infantil Sankt Stefan, em Uppsala”.²⁴¹ Nunca fora feito um diagnóstico sobre suas características psicológicas e a decisão de interná-la partiu somente de observações empíricas, sem análise clínica e, como não tinha vínculos familiares saudáveis, o Estado decidiu encerrá-la no internato. No terceiro volume será revelado que as razões do Estado foram outras.

As descrições das clínicas e dos tratamentos recebidos por Salander produzem uma imagem distante da que comumente se enxerga quanto às questões de saúde pública nos países de *primeiro mundo*. Na verdade, a sociedade não se importava com uma garota desgarrada porque afinal ela não era, supostamente, problema de ninguém. Inevitável não lembrar as imagens dos tratamentos dispensados às pacientes do Hospício de Salpêtrière, revisitadas por Georges Didi-Huberman: “no último terço do século XIX Salpêtrière foi o que sempre tinha sido: uma espécie de inferno feminino, uma *città* dolorosa que encerrava 4 mil mulheres incuráveis ou loucas. Um pesadelo em Paris, bem perto da sua *belle époque*” e que levariam, segundo Didi-Huberman, Charcot a *redescobrir a histeria*.²⁴²

É este *poder invisível*, que “pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”²⁴³ que faz com que quase todos ignorem a jovem Salander. Conseqüentemente, seu destino constitui-se de uma jornada por internações psiquiátricas na infância. Salander tem encarnadas as marcas de uma época que não é a sua (o passado de uma Europa sob os anos 1950-80, como será explicado nos livros seguintes), mas permanecem nela (o Estado que a declara incapaz, controla sua vida e institui um tutor legal abusivo).

Contudo, diferentemente das demais personagens femininas vítimas de violências, Salander sobrevive, ao seu modo, no anonimato da Internet, consegue reexistir, escolher e infligir para si marcas próprias e, não as impostas pelos outros. Por exemplo, ao se recuperar fisicamente do estupro mais brutal, faz uma tatuagem no tornozelo: “A pele é muito fina. Vai doer um bocado. Você já tem muitas tatuagens. Tem certeza de que quer mais uma? [disse o tatuador]. Tenho. É um lembrete. [ela respondeu]”.²⁴⁴

241 LARSSON, Stieg. *Os homens que não amavam...* Op. cit., p. 150.

242 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 15.

243 BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico...* Op., cit., p. 7-8.

244 LARSSON, Stieg. *Os homens que não amavam...* Op. cit., p. 233.

Os livros e os filmes revelam preocupação com a forma de expressão e com a substância do conteúdo. Logo, convencem por sua representação de mundo, aproximando-se da *mimese* aristotélica. Sua linguagem denotativa, exata, tangível, focada no que diz, chama atenção para o conteúdo que (nem sempre) se entrega e esteticamente, dá prazer, conforme Roland Barthes: “contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura”.²⁴⁵

Se a escrita ficcional pode provocar a emancipação da constituição criativa em relação ao objeto que a inspirou, em várias ocasiões *Os homens que amavam as mulheres* sugere que a força do objeto pareceu prevalecer, porque supera o âmbito da produção textual para inserir-se como experiência na vida prática.

Ao denunciar as múltiplas formas de violência na contemporaneidade, a discursividade dos autores produz uma empatia solidária pelas pessoas comuns e ainda mais pelas mulheres vítimas de abusos sexuais. Sua expressividade descarna as certezas na democracia neoliberal da concretude da realidade, ao demonstrar o funcionamento da lógica estatal, política e de mercado na ordem neoliberal em que o enredo se desenvolve.

Lisbeth Salander, por exemplo, condensa as muitas vítimas diante de uma sociedade que avançou passos largos rumo ao progresso e à legislação de proteção dos direitos sociais. No entanto, na prática, ainda não está imune a várias formas de abusos, inclusive de um Estado que a deveria proteger, mas não o faz. Esta ficção, assim, mais que signo, é voz e imagem que desvelam as práticas sociais nelas inscritas, encenando as consequências de uma sociedade que não se libertou do nazismo e da crueldade do neoliberalismo.

O imaginário visível na trama revela-se realidade tão presente quanto a vida concreta, porque a reestrutura. Mostrando como esta realidade existe e funciona, o livro e o filme instrumentalizam leitores e espectadores na percepção de que o que leem e assistem é a sua própria experiência social enquanto vítimas de abusos. Sejam abusos físicos, sexuais, de consumidores ou de classe trabalhadora que se reconhecem, embora talvez não saibam explicar como, transformados em meros instrumentos de manipulação capitalista na obtenção de lucro ou satisfação pessoal pelos donos do capital.

245 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 20.

Esta ficção “permanece controlada pelas práticas das quais resulta”,²⁴⁶ convergindo com a escrita da história de Certeau: “bem mais do que isto, ela própria é uma prática social que confere ao seu leitor um lugar bem determinado, redistribuindo o espaço das referências simbólicas e impondo, assim, uma ‘lição’; ela é didática e magisterial”.²⁴⁷ O potencial visual do livro e do filme acerca dos contextos históricos presentes – haja vista as ideologias historicamente orgânicas, duradouras e enraizadas no imaginário social, desenvolvidas no enredo – são também os lugares de seu enfrentamento, explorados na investigação.

246 CERTEAU, Michel de. *A operação historiográfica...* Op. cit., p. 95.

247 Ibid.

CAPÍTULO 2 – A MENINA QUE BRINCAVA COM FOGO

Este segundo enredo da *Trilogia Millennium* apresenta-se na forma de um *thriller* criminal com base numa investigação forense: no núcleo central, ocorrem três assassinatos e as evidências colocam Lisbeth Salander como a principal suspeita de executá-los. A polícia de Estocolmo investiga o caso e, paralelamente, a equipe da *Millennium* faz a sua própria investigação, certa de que a heroína é inocente. Esta, foragida e no anonimato da Internet, usa todas as suas habilidades de *street fighter* e *hacker* para salvar a própria vida.

Nas tramas periféricas e não menos importantes são revelados detalhes do passado de Salander que ficaram suspensos no primeiro romance, costurando finalmente algumas fissuras da sua história pessoal. São exploradas as relações antiéticas entre autoridades oficiais, a mídia e o mercado ilegal de drogas, armas e sexo. Este último, repleto de todo tipo de violência, em especial, contra as mulheres.

É um texto que se preocupa tanto com a forma de expressão quanto com a substância do conteúdo. A intriga captura, a ação estimula e a representação de mundo convence. Esta identidade, própria dos romances policiais, promove a atmosfera de tensão dos assassinatos; conduz à participação do leitor na investigação; concentra a atenção na solução dos mistérios e; sobretudo, porque escrito por um jornalista reconhecido por sua atuação profissional, questionamento acerca do limite entre a ficção e a possível realidade. Portanto, é um texto que se aproxima da *mimesis* aristotélica, pronto para ser consumido de um só fôlego, superadas suas mais de seiscentas páginas, na versão aqui utilizada.²⁴⁸

Como no primeiro livro, Stieg Larsson explora o uso coloquial da linguagem, que se apresenta denotativa, exata, compreensível, sem neologismos ou associações inesperadas e insólitas. Enfim, escreve como quem se preocupa com o que diz para realizar, mais que a estesia centralizada na sanção sobre os crimes ficcionais, sua denúncia real. Daniel Alfredsson, diretor da transposição fílmica, é claro quanto a isso: “Stieg Larsson era jornalista, então ele foi muito exato, e quando você está lendo os livros, você sabe exatamente de onde ele está falando”.²⁴⁹

248 LARSSON, Stieg. *A menina que brincava com fogo*. 5. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

249 ALFREDSSON, Daniel. Entrevista a Julie Steinberg para *The Wall Street Journal*: “Stieg Larsson was a journalist, so he was very exact, and when you're reading the books, you know exactly where he's talking about”. Disponível em: <<https://on.wsj.com/2Xg29PQ>>. Acesso: 19 set. 2020.

Na transposição deste segundo livro²⁵⁰ a equipe dirigida por Alfredson escolheu a fidelização: “roteiristas e eu tentamos ficar o mais próximo possível do livro. Fizemos algumas escolhas difíceis e deixamos algumas coisas de fora, mas tentamos o máximo possível ser fiéis”.²⁵¹ A escolha resultou na manutenção do espírito denunciativo de Larsson. Ao mesmo tempo, ao optar por não usar lentes de suavização nas filmagens, o diretor garantiu esteticamente o espelhamento realista das personagens e dos lugares de que trata o romance, fortalecendo a imersão do público no universo cru das agressões expostas.

Portanto, o conteúdo do livro e do filme, longe de se apresentar descentrado e subjetivo, revela a realidade de produção do romance, dinâmica e com múltiplas dimensões, abrindo espaço para a pesquisa histórica sobre suas formas de produção e potencial alcance prático na vida cotidiana. Assim, a identificação com o enredo ultrapassa fronteiras e é apropriada pelo público de qualquer lugar conforme sua própria experiência de vida, como defendi no capítulo anterior.

Como no primeiro livro, este segundo denuncia as muitas violências contra mulheres na Suécia, praticadas com participação ou conivência das autoridades oficiais através do tráfico internacional de pessoas para fins sexuais. Este enredo é tomado, aqui, como “um mistério a ser ponderado, mais que um enigma a ser resolvido”,²⁵² como ensinou Hayden White sobre a história. Portanto, para os propósitos da análise a seguir, estou considerando o significado e o alcance de *A menina que brincava com fogo* em relação às pressuposições socioculturais e históricas dos autores, diretores e roteiristas – indicadas nos textos jornalísticos e poéticos, bem como nas imagens – e às evidências que as fontes consultadas avalizam para aquelas pressuposições.

Por isso, primeiro, voltarei à questão que se apresentou no início da pesquisa, sobre como lidar, numa perspectiva da história, com a semelhança e a diferença entre narração factual e narração ficcional. Esta questão envolve, no fundo, lidar com uma noção que vê ficção como mentira e factual como verdade, porque essa confusão explica, em parte, a resistência à ideia de *passado prático* a que White se referiu.

250 A MENINA QUE BRINCAVA COM FOGO. Flickan som Lekte Med Elden (Original). Direção: Daniel Alfredsson. Roteiro: Jonas Frykberg e Stieg Larsson, 2009. A ficha completa está nas referências.

251 ALFREDSSON, Daniel. Entrevista concedida a Julie Steinberg para *The Wall Street Journal*, “The screenwriters and I tried to be as close to the book as possible. We had make some tough choices and leave some things out, but we tried as hard as we could to be faithful”. Disponível em: <<https://on.wsj.com/3jZzEyu>>. Acesso: 19 set. 2020.

252 WHITE, Hayden. *The Practical Past*. Northwestern University Press. Evanston, Illinois, 2014, p. x (preface): “a mystery to be pondered more than a puzzle to be solved”.

Luiz Costa Lima oferece explicação etimológica para entender a resistência em se aceitar que ficção não significa mentira, e factual não significa verdade, e o efeito na historiografia: “embora o latim clássico reconhecesse no termo ‘fictio’ a dupla acepção até hoje encontrada nas línguas que dele derivavam, *fictio* significando tanto ‘invenção, criação’, como ‘mentira, fraude’, na verdade, a primeira e positiva acepção não era desenvolvida”.²⁵³

Depois, o cristianismo também teve participação na promoção da desconfiança quanto à ficção e da sua depreciação semântica, pois como explicar que uma religião que “atribuía a Deus todas as propriedades positivas, poderia aceitar o ficcional, em sua acepção de ‘invenção, criação’? Isso significaria ou uma redundância com relação ao trabalho do divino ou, mais frequentemente, uma insubordinação contra a potência do divino”.²⁵⁴

Mesmo durante a Renascença “o prestígio da *imitatio*, falsamente entendida como correspondente à *mimesis*, impediu que a *fictio* tivesse um valor distinto”.²⁵⁵ O século XVI provocou certa mudança na relação entre ficção e realidade e, desde então, “a oposição com a realidade se reforça à medida que o termo ‘realidade’ está relacionado com certo tipo de comunicação, a comunicação referencial”, portanto, “não favorece a *fictio*”.²⁵⁶

Como isso se relaciona à ideia de *passado prático*, desenvolvida por Hayden White, inspirado em Michael Oakeshott?

Abandonado na gestação da história como ciência e fundamental para mobilizar saberes na construção de um futuro alternativo, *passado prático* são as “noções de ‘passado’ que carregamos conosco em nossas vidas diárias e que utilizamos para resolver problemas práticos [...] encontrados em tudo o que concebemos ser nossa ‘situação’ presente”.²⁵⁷ É um passado que se relaciona com o cotidiano e se oferece útil, oposto ao *passado histórico*, “motivado teoricamente, existindo apenas nos livros e artigos publicados por historiadores profissionais; construído como um fim em si mesmo, com pouco ou nenhum valor para compreender ou explicar o presente”.²⁵⁸

253 COSTA LIMA, Luiz. História. Ficção. Literatura. Uma breve apresentação. *Revista Eutomia*. Recife, ano I, n. 1, p. 167 – 176, 2008, p. 167.

254 COSTA LIMA, Luiz. História. Ficção. Literatura. Op., cit., p. 168.

255 COSTA LIMA, Luiz. A ficção externa e a historiografia... Op. cit., p. 76.

256 Ibid.

257 WHITE, Hayden. *The Practical Past*. Op., cit., p. 9: “it refers to those notions of ‘the past’ which all of us carry around with us in our daily lives and which we draw upon, willy-nilly and as best we can, for information, ideas, models, formulas, and strategies for solving all the practical problems [...] met with in whatever we conceive to be our present ‘situation’”.

258 Ibid.: “The historical past is a theoretically motivated construction, existing only in the books and articles published by professional historians; it is constructed as an end in itself, possesses little or no value for understanding or explaining the present”.

Elaborado a partir dos critérios e procedimentos aceitos nos termos culturais oitocentistas, esta maneira de pensar e escrever com base no *passado histórico* insistiu em se fazer *verdade dos fatos*, mesmo depois das críticas ao mito do progresso. É neste sentido que White destacava a ingenuidade conservadora da história acadêmica ao tentar *resguardar* “o historiador da tendência a adotar os sistemas explicativos monísticos de um idealismo militante na filosofia e de um positivismo igualmente militante na ciência”.²⁵⁹

Segundo ele, esta *suspeição* provocou uma “reação condicionada entre historiadores, [levando] a uma oposição, em todos os setores dessa área profissional, a praticamente qualquer tipo de autoanálise crítica”.²⁶⁰ Provocou, também, o equívoco de considerar “que o propósito principal, para não dizer o único, da arte é contar uma história [sendo que] esse é apenas um dos modos possíveis de representação que se lhe oferecem”,²⁶¹ o que contribuiu para afastar as duas áreas.

Por extensão daquela associação, há algo ainda a lidar, mais de cem anos depois, e que remonta à instituição da história como ciência: se ficção continuou, ampliadamente até, sendo vista como mentira e, fato, como verdade, uma história que se pretendia científica deveria prezar disciplinarmente pelos fatos, que não mentiriam.

Recorro ao conceito de mentira em relação à verdade, sugerido por Costa Lima: “a mentira é uma afirmação que se pode desmanchar a qualquer instante; uma mentira supõe uma verdade; eu não minto se não souber qual a verdade”.²⁶² Esse conceito é importante porque sustenta o argumento da diferença: “a primeira grande distinção entre mentira e ficção consiste em que a ficção não trabalha *a priori* com a ideia de verdade”.²⁶³

Qual seria a intersecção entre ficção e verdade? “A ficção se cruza com a verdade à medida que ela, ficção, se cruza com o mundo, porque, do contrário, seria uma grande paranoia ou uma grande fantasia”.²⁶⁴ É por isso, exatamente, *que a ficção se desnuda, apresenta-se e declara-se* como ficção, ao contrário da mentira, que “conhece a verdade que nega; decide-se por ela”.²⁶⁵ A ficção “nos diz que ela é o meio humano para que, através de um discurso que se autoapresenta como não-verdade, apreenda-se a verdade”.²⁶⁶

259 WHITE, Hayden. O fardo da história. Op., cit., p. 40.

260 Ibid., p. 41.

261 Ibid., p. 55.

262 COSTA LIMA, Luiz. *A ficção externa e a historiografia...* Op. cit., p. 174.

263 Ibid.

264 Ibid.

265 Ibid. p. 175.

266 Ibid., p. 176.

A interseção ajuda a pensar como algumas ficções, ainda que não tenham nenhuma obrigação de comprometimento com uma verdade passada supostamente alcançável, estão longe de se constituírem fraude. Assim, não podem ser tratadas somente como composições evasivas, porque o conteúdo e a forma que as constituem resultam, não apenas do imaginário coletivo da realidade humana, legitimamente histórico, como da percepção que as pessoas têm, e eventualmente registram, da sua própria experiência naquela realidade.

Há, nos argumentos, uma aproximação sobre *como a história adquire sentido*, segundo White: “da mesma forma que o poeta ou romancista tentam provê-la de sentido, isto é, conferindo ao que originariamente se afigura problemático e obscuro o aspecto de uma forma reconhecível, porque familiar”.²⁶⁷ Aproximação também com o que atesta Richard Slotkin: “a verdade que o romance procura é poética e não historiográfica”.²⁶⁸ O romance “sacrifica a fidelidade a fatos não essenciais de modo a criar, no leitor, um senso vívido do que pode ter sido viver entre tais fatos – e também um senso do que estes significam em um sentido mais amplo”.²⁶⁹ O que deve ser obtido “em um *flash* de reconhecimento, e não como a conclusão de um argumento necessariamente laborioso”.²⁷⁰

De todo modo, a discussão acerca da mentira e da verdade estende-se para a falsidade ou veracidade dos relatos históricos, ou ainda, para a relação entre a narrativa e os eventos sobre os quais ela discorre. A questão se justifica porque, como indica Costa Lima, “a urgência em determinar o estatuto de realidade de um fenômeno” bem como “que grau de confiança podemos imprimir ao saber historiográfico [...] tornaram-se decisivos para todo aquele que não se contenta com o exercício de suas tarefas pragmáticas”.²⁷¹

Justifica-se, especialmente, porque ainda há resistência em pacificar, como o fez White, que “o historicamente real, o passado real, é aquele ao qual eu posso me referir apenas por meio de um artefato que é textual por natureza”.²⁷²

267 WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 97 – 116, p. 115.

268 SLOTKIN, Richard. Fiction for the Purposes of History... Op. cit., p. 225: “the truth the novel seeks is poetic rather than historiographical”.

269 Ibid., p. 226: “sacrifices fidelity to *non-essential* facts in order to create in the reader a vivid sense of what it may have been like to live among such facts – and also a sense of what those facts mean in some larger sense”.

270 Ibid., p. 226: “in a flash of recognition, rather than as the conclusion to a necessarily laborious argument”.

271 COSTA LIMA, Luiz. *A ficção externa e a historiografia...* Op. cit., p. 75.

272 WHITE, Hayden. The context in the text. In: *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 209: “the historically real, the past real, is that to which I can be referred only by way of an artifact that is textual in nature”.

Mais difícil, talvez, convencer que “o modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular”.²⁷³ Isto é, assumir que imaginação e literariedade atuam na escrita histórica e que isto “não deprecia de forma alguma o status das narrativas históricas como fornecedoras de algum tipo de conhecimento”.²⁷⁴

O incômodo se explica, de acordo com White, porque “o modo narrativo de representação é tão natural à consciência humana, tão propriamente um aspecto da comunicação cotidiana e do discurso mais simples, que seu uso em qualquer campo de estudo que aspire ao estatuto de ciência deve ser posto em suspeita”.²⁷⁵

Seja como for, “toda escrita da história requer uma representação fictícia ou imaginária do passado”,²⁷⁶ como lembra Slotkin. O uso de formas ficcionais, longe de suplantam análises socioeconômicas, “pode criar um simulacro ou modelo do mundo histórico, miniaturizado e comprimido em escala e tempo; um modelo que incorpora uma teoria da causação histórica”,²⁷⁷ oferecendo, portanto, orientação prática ao público que as consome.

É preciso destacar, finalmente, que os argumentos anteriores não invalidam que “narrativas na ficção também podem envolver reivindicações de verdade em um nível estrutural ou geral”,²⁷⁸ como lembra Dominick LaCapra, “oferecendo uma leitura de um processo ou período, ou dando pelo menos uma ‘sensação’ plausível para experiências e emoções que podem ser difíceis de obter por meio de métodos documentais restritos”.²⁷⁹

Depois deste longo parêntesis retornando a uma questão do início da pesquisa (reconhecimento e insisto ser necessário, porque é com base nas premissas nele contidas que encaminho o estudo dos livros e dos filmes), apresento a seguir o resultado.

273 WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário... Op. cit., p. 116.

274 Ibid.

275 WHITE, Hayden. A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea. In: NOVAIS, F. A. (Org.). *Nova História em Perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 440.

276 SLOTKIN, Richard. Fiction for the Purposes of History... Op. cit., p. 222: “all history writing requires a fictive or imaginary representation of the past”.

277 Ibid., p. 226: “It can create a simulacrum or model of the historical world, miniaturized and compressed in scale and time; a model which embodies a theory of historical causation”.

278 LaCAPRA, Dominick. Writing History, Writing Trauma. In: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014, p. 1 – 42, p. 13: “narratives in fiction may also involve truth claims on a structural or general level [...] offering a reading of a process or period, or by giving at least a plausible ‘feel’ for experience and emotion which may be difficult to arrive at through restricted documentary methods”.

279 Ibid.

Em *A menina que brincava com fogo* o jornalista Dag Svensson e a criminologista Mia Bergman pesquisam a dinâmica do tráfico internacional de mulheres para exploração sexual na Suécia, que envolve principalmente homens de elevada posição social, empresários, autoridades públicas, policiais e jurídicas, consumidores dos produtos ilegais de uma agência de criminosos. Svensson procura a *Millennium* para publicar sua pesquisa: “Eu estava investigando o comércio do sexo via internet e me aconselharam a conversar com ela. Ela está fazendo doutorado, vai defender a tese na primavera”.²⁸⁰

Ambos escrevem sobre o mesmo assunto, com abordagens diferentes: Bergman, um texto em que os sujeitos reais ficam no anonimato para que ela se concentre na criminologia e sociologia. Svensson, um texto jornalístico para implodir parte da sociedade local: “temos um governo que aprovou uma lei rigorosíssima para o comércio sexual, temos uma polícia para cuidar da aplicação dessa lei e tribunais para julgar criminosos sexuais”.²⁸¹

Qual o alcance dessa informação no mundo real? Desde 1999 vigora na Suécia a *Lei Kvinnofrid*, que criminaliza os clientes da prostituição com pena de até um ano de prisão e descriminaliza a venda de sexo. Esta legislação, que efetivamente pune somente a parte visível e frágil envolvida no comércio (exatamente por isso é criticada), é adotada com variações na África do Sul, Coreia do Sul, Finlândia, Noruega, Canadá, Cingapura, Islândia, Irlanda do Norte e França, e está em discussão em outros países. No Brasil, a prostituição é legalmente ocupação profissional desde 2002, carecendo de regulamentação.

Um leitor ou espectador menos desavisado pode conseguir situar-se socialmente neste contexto, identificando como a lei ou a morosidade na sua efetiva consolidação impede que se diferencie entre o exercício da atividade e a exploração sexual. Svensson continua: “temos uma mídia que escreve textos moralizantes e indignados sobre o assunto, e *tutti quanti*. Mas, paralelamente, a Suécia é um dos maiores consumidores *per capita* de prostitutas originárias da Rússia e dos países bálticos”.²⁸² Igualmente, o mesmo público mediano deve conseguir estabelecer paralelos com a atuação da sua mídia nacional, seja jornalística ou de entretenimento.

280 LARSSON, Stieg. *A menina que brincava com fogo...* Op. cit., p. 87. As falas da personagem Svensson e o diálogo que se segue no livro estão reproduzidos no filme homônimo, compondo as primeiras cenas.

281 Ibid.

282 Ibid.

Fora da ficção, o conteúdo informado por Svensson consta dos *Relatórios Globais sobre o Tráfico de Pessoas e Contrabando de Migrantes* da ONU, como parte dos “esforços de combater o tráfico de seres humanos, ressaltando o envolvimento do crime organizado nesta atividade e promovendo medidas eficazes para reprimir ações criminosas”.²⁸³ No decorrer do diálogo, ao ser interpelado se poderia provar suas denúncias, o jornalista lembra que a atuação do tráfico *não era nem de longe um segredo ou novidade*. Ele dispunha, sim, de entrevistas com “garotas entre quinze e vinte anos, estagnadas na miséria social dos países do Leste europeu, trazidas para cá com promessas variadas de emprego e que no fim das contas caem nas garras de uma máfia do sexo absolutamente inescrupulosa”.²⁸⁴

Mais outro dado verificável nos infográficos do *Counter Trafficking Data Collaborative* (CTDC)²⁸⁵ em que é possível visualizar de onde emigram e para onde imigram as pessoas e como são exploradas no mundo todo. Há estatísticas também nos relatórios *Tráfico de Pessoas para a Europa para fins de Exploração Sexual*, divulgados anualmente pelo Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crime (UNODC).²⁸⁶

Os trechos citados do romance são três exemplos de *ancoragem semântica*, amplamente utilizados por Stieg Larsson para produzir *efeito de realidade* e promover a credibilidade da narrativa, como expliquei no capítulo um. Como o resultado deste recurso pode ser apropriado pelo público e no que isto é relevante para o ofício historiográfico?

Obviamente, pelo acordo tácito entre autor e público, aceita-se a ficcionalidade das informações. Inevitavelmente, pela certeza do espelhamento com a realidade vivida, cedo ou tarde se questiona o limite e o alcance da veracidade das informações, sobretudo, porque expostas por um jornalista respeitado e especialista em extrema-direita e outras violências no seu país. As epígrafes no primeiro capítulo com números oficiais de agressões contra as mulheres reforçam a desconfiança.

283 Endereço eletrônico para o *United Nations Office on Drugs and Crime*: <<https://bit.ly/2YOvaCH>>.

284 LARSSON, Stieg. *A menina que brincava com fogo...* Op. cit., p. 87 – 88.

285 O *Counter Trafficking Data Collaborative* é um *hub* (dispositivo da Internet para coleta de dados globais) sobre tráfico de seres humanos, fornecidos por organizações de todo o mundo. Endereço eletrônico: <<https://bit.ly/3liDiTh>>.

286 UNODC: *Trafficking in Persons to Europe for Sexual Exploitation*. United Nations Office on Drugs and Crime, 2010. Disponível em <<https://bit.ly/3BZocJl>>. Acesso: 09 nov. 2019.

Certamente, ao fim e ao cabo, é a intencionalidade, isto é, o *efeito posicional* do discurso e da imagem o que se fixa no imaginário, provocando *efeito subjetivador* em quem o recebe:²⁸⁷ hiperbólico ou não, há tráfico sexual de pessoas no mundo porque tipologicamente, antes de ser ficcional, o romance policial é verossímil e, não, fantasioso. O que é possível se apreender desta categoria de texto? Como lidar com uma narrativa ficcional que espelha muito uma realidade recente? Qual aprendizado para a vida prática?

Parte das respostas está na própria identificação real das ancoragens semânticas. Contudo, seria simplificar a questão. Acredito que um passo adiante é refletir sobre como o tema do tráfico sexual tem o potencial de levar a questão a níveis mais especializados, porque desperta o desejo do público apreciador de romances policiais por esclarecer os assuntos, buscar informações e, assim, alcançar conhecimento.

Como ensinou Lionel Trilling sobre o romance (reconhecendo sua forma imperfeita), “sua grandeza e sua utilidade prática residem no seu trabalho incessante de envolver o leitor na vida moral, convidando-o a colocar os seus próprios motivos em exame, sugerindo que a realidade não é como a sua educação convencional o levou a vê-la”.²⁸⁸

Como isso acontece?

Considerando que pela mediação o público se apropria, a seu modo, de uma discussão rebuscada que ocorre no âmbito técnico, científico ou acadêmico, mobilizando seus saberes na conduta prática da vida, é preciso retomar a advertência de Dominick LaCapra. No exame de “um texto que também complementa ou refaz o que ‘representa’”.²⁸⁹ É fundamental não perder de vista que suas fronteiras com o real histórico são porosas, portanto, permeáveis. Livro e filme, neste sentido, não apenas não estão subordinados ao conteúdo que comportam, como têm efeitos significativos sobre os resultados capazes de provocar.

287 Os dois conceitos, explicados no capítulo um e retomados mais adiante, na análise fílmica, são propostos por HERNÁNDEZ, Fernando. *A Cultura Visual como um convite...* Op., cit.

288 TRILLING, Lionel. *Manners, Morals, and the Novel*. In: *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*. New York and London: Harcourt Brace Jonanovich, 1978, p. 193-209. p. 209: “But its greatness and its practical usefulness lay in its unremitting work of involving the reader himself in the moral life, inviting him to put his own motives under examination, suggesting that reality is not as his conventional education has led him to see it”.

289 LaCAPRA, Dominick. *History and the Novel...* Op., cit., p. 125: “... a text that also supplements or reworks what it ‘represents’”.

Não é demais reforçar que estou defendendo como o valor das imagens da *Trilogia Millennium* não é apenas referencial. Mais do que fontes históricas (o que não é pouca coisa), as imagens deste romance traduzem violências históricas porque se incorporam ao contexto histórico em que foram produzidas, e Larsson o explora com uma intimidade segura. O seu discurso, portanto, impacta o que representa e pode instrumentalizar quem o consome para reagir pela não-violência. Não fosse assim, a *Trilogia Millennium* (apenas retratando e informando as violências) seria mais do mesmo, se se considerar, como LaCapra, que “a literatura se torna redundante quando nos diz o que pode ser obtido a partir de outras fontes documentais”.²⁹⁰

Então, de que maneira o texto de Larsson – e por extensão, o de Alfredson, que declarou o esforço de fidelidade do filme ao livro – entra em consenso com o seu contexto para, depois, o extrapolar? A resposta exige a pacificação de três aspectos, como aponta LaCapra.

Primeiro, por ser possível ao romance “tomar empréstimos de um repertório documental, isto põe em jogo um efeito de transição que invalida uma concepção do romance em termos de ficção pura ou uma suspensão total de referência à realidade ‘externa’”.²⁹¹ Os argumentos indicados neste trabalho permitem afirmar este é o caso da *Trilogia Millennium*.

Adicionalmente, permitem adjetivá-la como um romance histórico.²⁹² no que Fredric Jameson considera como as “insuspeitadas novas formas do gênero”:²⁹³ necessariamente distintas das suas predecessoras realistas e modernistas, porém, essencialmente conectadas a referencialidades históricas numa *interseção* que se configura e exprime de maneira ímpar.

O romance de Larsson estabelece a interseção dos dois planos (o público/histórico e o existencial/individual) que é, para o crítico literário estadunidense, a condição indispensável de ser do romance histórico: “não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos”.²⁹⁴

290 LaCAPRA, Dominick. *History and the Novel...* Op., cit., p. 126: “Literature becomes redundant when it tells us what can be gleaned from other documentary sources”.

291 Ibid., p. 128. *History and the Novel*: “The novel has a distinguishing characteristic vis-à-vis historiography that is obvious but important. It may borrow from a documentary repertoire, and this process brings into play a carryover effect that invalidates a conception of the novel in terms of pure fiction or a total suspension of reference to ‘external’ reality”.

292 Estou ciente das questões acerca do distanciamento do passado e do que caracteriza o romance histórico clássico e moderno, quando afirmo isso. Mas é, certamente, a percepção da experiência sobre um passado, seja ele distante ou próximo, o que impele a imaginação para a confecção do romance histórico.

293 JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. Edição 77, vol. 1, março de 2007. ISSN 0101-3300, p. 203.

294 Ibid., p. 191.

O segundo aspecto a ser pacificado para entender como o texto larssoniano extrapola o seu contexto consiste em que, conforme LaCapra, aproximar história e literatura a partir da “ideia formalista de um texto como um cosmo fechado que faz uso de dispositivos puramente literários não é uma alternativa, nem qualquer combinação simples de métodos documentais e formalistas”.²⁹⁵ Isto não significa que as abordagens metahistóricas não geram resultados promissores, como bem o sabemos. Por isso mesmo a ressalva de LaCapra franqueia a eficácia da abordagem pelos estudos do visual com ênfase no processo de *deslocalização do olhar* as imagens da violência, *desdisciplinando-o*, *desnormalizando-o*, *desregulando-o*.²⁹⁶

O terceiro aspecto é o convencimento de como a história recente pode estar inscrita, ou registrada, de modo a “envolver o intérprete como historiador e crítico em uma troca com o passado por meio de uma leitura dos textos”.²⁹⁷ Neste sentido, enquanto fato histórico, a *Trilogia Millennium* cria uma relação com o passado e, investigando essa relação é possível afirmar que, apesar de ser um texto codificado (como policial que é), a ideologia (não-violência) que o constitui não constrange o seu discurso (denotativamente combativo).

A seguir, demonstro algumas relações possíveis entre o texto e o seu contexto (fonte) e como o autor as extrapolou (fato) pela *desautomatização* perceptiva da violência.

O ano na ficção é 2008, quando o jornalista Svensson expõe o resultado da sua pesquisa sobre o comércio sexual.

Fora da ficção, o relatório da Organização das Nações Unidas sobre o tráfico de pessoas, de 2010, aponta: “uma maior variedade de nacionalidades foi encontrada entre as vítimas do tráfico humano na Europa Ocidental e Central do que em qualquer outra parte do mundo, e a maioria dessas vítimas (84%) foi traficada para exploração sexual”.²⁹⁸

295 LaCAPRA, Dominick. *History and the Novel... Op., cit.*, p. 126: “the formalistic idea of a text as a self-enclosed cosmos making use of purely literary devices is not an alternative, nor is any simple combination of documentary and formalistic methods”.

296 HERNÁNDEZ, Fernando. *A Cultura Visual como um convite... Op., cit.*, p. 35. Hernández sugere que a perspectiva dos estudos de cultura visual promovem uma “mudança de foco do olhar e do lugar de quem vê [em relação à] tradição do olhar ocidental sobre a arte e as imagens [construída] em direção ao objeto (considerado como texto a ser decifrado) ou ao sujeito (a partir de sua concepção de autor-criador individual) que a produziu”.

297 LaCAPRA, Dominick. *History and the Novel... Op., cit.*, p. 127: “a move in a desirable direction is, I think, made when texts are understood as variable uses of language that come to terms withor ‘inscribe’ – contexts in various ways – ways that engage the interpreter as historian and critic in an exchange with the past through a reading of texts”.

298 UNODC. *The Globalization of Crime – A Transnational Organized Crime Threat Assessment*. Viena: United Nations Publication, ISBN: 978-92-1-130295-0, 2010, p. 44: “A greater variety of nationalities has been found among human trafficking victims in West and Central Europe than in any other part of the world, and most of these victims (84%) were trafficked for the purpose of sexual exploitation”.

Na ocasião, o fluxo anual de novas vítimas era de 70 mil pessoas para abastecer e manter um estoque de 140 mil pessoas, movimentando um mercado de 3 bilhões de dólares. Segundo o relatório, “a maioria das vítimas de tráfico de seres humanos detectadas na Europa veio dos Bálcãs e da antiga União Soviética, em particular Romênia, Bulgária, Ucrânia, Federação Russa e República da Moldávia”.²⁹⁹ Por mais que as informações detalhadas pela personagem Svenson instiguem questionamento sobre o tráfico, provavelmente a maioria dos apreciadores de romances policiais não buscará os dados estatísticos oficiais para verificá-los, porque é da natureza do gênero ser verossímil e aceitável.

É exatamente neste ponto que o texto de Larsson não é ordinário: não se espera tal verossimilhança num país com as credenciais da Suécia, cujo senso de responsabilidade civil e alto índice de confiança nas autoridades resulta em forte sentimento coletivo de disciplina, honestidade e segurança. Nem mesmo entre os suecos. Portanto, é significativo como a escolha da forma literária do romancista alcança o *estranhamento* a que se referiu Victor Chklovski quando analisou a função da arte e da *mimesis* para demonstrar os procedimentos utilizados pelos artistas para cativar o público: “o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento”.³⁰⁰

Assim, ver a violência onde não se espera que ela apareça adquire a singularização pelo seu inesperado e, conseqüentemente, à dúvida: como o autor obteve esta ou aquela informação? Há um fundo de verdade? Qual a intenção ao expô-la desta maneira? Em outras palavras: se o público não reconhece tamanha violência no seu cotidiano ou no que imagina ser o real, há algo em que se apegar no entretenimento. Não é demais lembrar que o primeiro público é o sueco, seguido dos demais nórdicos e depois outrem.

A considerar, como Chklovski, que “em arte, a liberação do objeto do automatismo perceptivo se estabeleceu por diferentes meios”,³⁰¹ é forçoso reconhecer que Larsson encontrou um meio (não tão) ficcional para oferecer (*desautomatizando*) sua importante denúncia. Como jornalista investigativo, matéria-prima, fontes e testemunhas não lhe faltaram. Obviamente, o seu romance não é um objeto totalizado, nem finalizado, ao contrário, e ele oferece muitas possibilidades de leitura diferentes das que estou propondo.

299 UNODC. *The Globalization of Crime...* Op., cit. “the majority of human trafficking victims detected in Europe have come from the Balkans and the former Soviet Union, in particular Romania, Bulgaria, Ukraine, the Russian Federation and the Republic of Moldova”.

300 CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, p. 41.

301 Ibid., p. 45.

2.1 Tráfico de pessoas para fins sexuais na virada do milênio

Como as tramas sobre o tráfico de pessoas para fins sexuais extrapolam o seu contexto para se tornar fato histórico? Demonstrando que a exploração sexual não se trata de contrabando de pessoas e, sim, de escravidão; explicando como o contrabandista facilita a entrada ilegal de pessoas no país e, depois, elas ficam livres por sua própria conta e; invertendo o sentido na direção do traficante, que mantém suas vítimas escravizadas para delas obter lucros. Finalmente, o texto entrelaça tais tramas à xenofobia étnico cultural que caracteriza o seu contexto e o transpassa pela evidência de todas as formas históricas de escravidão: as pessoas escravizadas carregam sempre a condições de precariedade (pública, privada e estrutural) a que estão expostas.

O resultado é uma denúncia em forma de infográfico mental, exatamente, cujo alcance propedêutico supera muitos tratados técnicos ou acadêmicos que, às vezes, distanciam-se da experiência social da grande maioria do público não especialista e contribui para desestimular a continuidade da busca por conhecimento.

O tráfico de pessoas para fins sexuais entrelaça-se ao da xenofobia, outra forma de violência presente em *A menina que brincava com fogo*. Xenofobia é um conceito simples, mas de difícil adoção quanto a pessoa é considerada estrangeira no próprio país. O romance explorou esta variável antropológica com vertente histórica ao tocar num viés caro a muitos europeus. Se pode ser fácil para algum europeu camuflar sua mestiçagem defendendo sua origem étnico histórica nos movimentos nacionalistas do século XIX, talvez seja ainda mais fácil sustentar essa inclinação diante de cidadãos europeus com origem exterior à Europa ou pertencente a uma minoria étnico-cultural.

Entre muitos exemplos na história recente, cito a polêmica iniciada com uma crítica feita em 2010 por Viviane Reding, então Comissária de Justiça, Direitos Fundamentais e Cidadania da União Europeia, à repatriação de ciganos búlgaros e romenos pelo governo francês, enviados em trens para o Leste europeu. Segundo ela, “dando a impressão de que as pessoas [estavam] sendo removidas de um Estado-membro da União Europeia apenas porque pertencem a uma minoria étnica”.³⁰²

302 D'DISGRACE': EU chief accuses French minister of lying over Gypsies' deportation and compares government to Nazis. Dailymail. Disponível em <<https://bit.ly/3EaHQ6U>>. Acesso: 09 nov. 2019: “But Mrs Reding said the expulsions did nothing but ‘give the impression that people are being removed from a member state of the European Union just because they belong to an ethnic minority’”.

Naquele momento, começavam a se espriar para o mundo as notícias de práticas xenófobas institucionais dentro da União Europeia e a questão tornou-se crise diplomática porque Reding acrescentara: “Essa é uma situação que eu pensava que a Europa não teria que testemunhar novamente após a Segunda Guerra Mundial”.³⁰³

A declaração da então comissária conduz a uma constatação. Se é imperativo reconhecer que a história da cidadania liberal tem sido, também, de expansão da igualdade perante a lei – o que não significa que essa expansão venha acompanhada de avanço da dignidade humana, tampouco de equitativo acesso ao cumprimento da lei, permanecendo como objetivos da luta social – é inegável admitir a permanência de ideias e práticas fascistas, diretas e estruturais, nesta história.

Isso acontece porque, como lembra Jason Stanley, conforme a ideologia fascista, “a natureza impõe hierarquias de poder e dominação que contrariam categoricamente a igualdade de respeito pressuposta pela teoria liberal”.³⁰⁴ Essa crença na hierarquia, portanto, ainda que fortemente enraizada em alguns casos ou pasteurizada em outros, cria uma “espécie de ilusão em massa, prontamente explorada pela política fascista”³⁰⁵ e, não ao acaso, se apresenta indistarcável nos discursos nacionalistas e ultraliberais recentes.

Historicamente, as alegações para justificar a perseguição às minorias étnicas, por norma, estão associadas à sua suposta incapacidade de ajustar-se às normas de integração à sociedade. Imutável *retórica contra os bárbaros*, as alegações ocultam, quase sempre, como explica Tzvetan Todorov, manobra política de manutenção da coesão social, sobretudo, em tempos de fragilidades provocadas pelo fracasso neoliberal e pelo *medo do outro*, quando, de fato, “os bárbaros são aqueles que negam a plena humanidade dos outros”.³⁰⁶

Medo mais fácil de ser afastado apelando-se para o uso da violência quando o outro é, sob muitos aspectos, o mais fraco na cadeia social; como *as prostitutas originárias da Rússia e dos países bálticos, estagnadas na miséria social dos países do Leste europeu*, para usar o exemplo do romance larssoniano, que pelas frestas de mistérios intrincados e envolventes, deixou penetrar as sombras das brutalidades impostas a trabalhadores do tráfico sexual na transição do milênio.

303 D'DISGRACE': EU chief accuses... Op., cit.: “This is a situation that I had thought Europe would not have to witness again after the Second World War”.

304 STANLEY, Jason. *Como funciona o fascismo...* Op., cit., p. 85.

305 Ibid.

306 TODOROV, Tzvetan. *O medo dos bárbaros: para além do choque de civilizações*. Rio de Janeiro: Vozes, 2010, p. 32.

Quando a discriminação é transferida para outra realidade geopolítica e outra temática, por exemplo, as diferenças sociais, culturais e linguísticas existentes entre as regiões latino-americanas, ela é facilmente identificável. Tal como nas seleções multiétnicas europeias de futebol: em 2018, os jogadores de origem imigrante representavam 50% da seleção masculina de futebol inglês; 60% da suíça e 70% da francesa.³⁰⁷

Em ambas as situações, não interessava, como não interessa à parcela socialmente confortável em sua posição privilegiada, o transplante das raízes étnicas e culturais do imigrante, localizado nos processos de neocolonização recente, no caso europeu, e de migrações regionais, no caso latino-americano. Interessava, como interessa, tão somente o usufruto do trabalho ou o produto dos talentos das pessoas migrantes.

Não preciso alongar os exemplos. Eles podem ser exponenciados para ilustrar que se tratam exatamente da *violência estrutural* como definida por Johan Galtung. Siferentemente da violência direta, cujas “consequências podem ter sua origem rastreada até pessoas e agentes concretos”,³⁰⁸ no tipo estrutural “isso não é mais significativo”,³⁰⁹ porque “pode não haver nenhuma pessoa que prejudique diretamente outra na estrutura. A violência está embutida na estrutura e aparece como poder desigual e conseqüentemente como chances desiguais de vida”.³¹⁰

No cenário da violência estrutural descortinado no segundo volume da *Trilogia*, em que as prostitutas abastecem o mercado ilegal de sexo, elas são as *vidas não passíveis de luto* a que se refere Judith Butler, porque suas vidas não são consideradas humanamente valiosas. Seu uso é lucrativo e seu posterior descarte é irrelevante. Neste ponto, o chamado à não-violência do jornalista sueco intersecciona o da filósofa estadunidense porque a precisa disposição imagética da xenofobia, do tráfico e da exploração das mulheres no romance pode provocar identificação e reação: há agressão direta para emocionar e há agressão estrutural para compreender (e, eventualmente, combater).

307 COPA do mundo. Quadro de Medalhas. Disponível em: <<https://bit.ly/3lfQ8Sn>>. Acesso: 17 nov. 2019.

308 GALTUNG, Johan. Violence, Peace and Peace Research. *Journal of Peace Research*. vol. 6, n. 3, 1969. p. 167-191. Disponível em: <<https://bit.ly/3lfaivP>>. Acesso: 06 set. 2019: “But whereas in the first case these consequences can be traced back to concrete persons as actors, in the second case this is no longer meaningful. There may not be any person who directly harms another person in the structure. The violence is built into the structure and shows up as unequal power and consequently as unequal life chances”, p. 170.

309 Idem.

310 Idem.

Ao mesmo tempo, olhar as imagens das prostitutas na interseção com a xenofobia promove um movimento que impulsiona o mesmo olhar de volta para o sujeito leitor ou espectador. Olhar as misérias das prostitutas e o seu lugar no tráfico sexual cristaliza *suas vidas precárias*: “o inteiro comércio sexual não passa de uma grande violação dos direitos humanos”,³¹¹ expõe a personagem Svensson, “e as garotas envolvidas estão num nível tão baixo da escala social que juridicamente não apresentam o menor interesse. Elas não votam. Tirando o vocabulário necessário para fechar um negócio, elas mal falam sueco”.³¹²

O retorno do olhar tem potencial para mostrar a precariedade do próprio leitor ou espectador diante da sua condição histórica (não necessariamente ligada aos temas do romance, mas a qualquer situação de inferioridade) e; assim, expandir sua autoconsciência emancipatória, em especial na transição de um milênio cercada de imagens por todo lado.

Segundo o relatório da ONU de 2018 o tráfico de pessoas para a exploração sexual avançou e se tornou um tipo comum de crime em países europeus.

Recentemente, segundo Yury Fedotov, autoridade representante das Nações Unidas sobre Drogas e Crime, “grupos armados e terroristas o utilizam para espalhar medo e usam as vítimas para oferecê-las de incentivos e recrutar novos combatentes”.³¹³ Numa das tramas de *A menina que brincava com fogo* esse é o papel de um grupo criminoso local, formado por um pequeno clube de motoqueiros e outras associações, que também traficam drogas, armas e ainda executam serviços próprios deste submundo, comandado pela personagem Alexander Zalachenco, agente aposentado do serviço secreto sueco.

Na trama, o ano é 2008. A observação da personagem Svensson, “aí é que a coisa fica especialmente trágica. A máfia do sexo não passa de um bando sórdido de pés-rapados”,³¹⁴ encaminha para a percepção do quanto a atividade criminosa real pode ser manipulada pelo imaginário do cinema. O próprio Svensson fora levado a pensar “que essa ‘máfia’ era um bando de gente chique da elite social, que circula em carros de luxo”.³¹⁵

311 LARSSON, S. *A menina que brincava com fogo...* Op. cit., p. 90.

312 Idem.

313 AÇÕES ADICIONAIS para impedir o Tráfico Humano e a Exploração em Conflitos Armados. UNODC. Disponível em: <<https://bit.ly/3aTwQ0f>>. Acesso: 10 jan. 2019.

314 LARSSON, S. *A menina que brincava com fogo...* Op. cit., p. 90.

315 Ibid.

O consumidor do romance pode ser facilmente envolvido na angústia de Svensson: “eu me deparei foi com um amontoado de cretinos sádicos e brutais que mal sabem ler e escrever, e são uns perfeitos idiotas no que se refere a organização e estratégia”.³¹⁶ E se perguntar constatando, como ele, porque o crime do tráfico sexual não é devidamente combatido: “a Justiça simplesmente não quer pôr um fim a ele [...] os abusos sexuais contra adolescentes de Tallinn e Riga simplesmente não são uma questão prioritária. Uma puta é uma puta. Faz parte do sistema”.³¹⁷ Mia Bergson expressa a mesma inquietação: “O tráfico até que é organizado, mas fiquei, se é que posso falar assim, profundamente decepcionada ao descobrir que, na verdade, são vários bandos, pequenos e meio desorganizados”.³¹⁸

As personagens Svensson e Bergson chamam atenção para como o nosso olhar sobre esse assunto é impregnado de marcas culturais dominantes elaboradas para desviar do que está por trás do objeto principal: como o tráfico de pessoas pode ser organizado em meio a uma (aparente) desorganização?

É claro que a questão é mais ampla e profunda (inclusive nesta trama ficcional). No entanto, para mostrar como o romance atua, destaco dois aspectos do *faz parte do sistema* que considero importantes para se entender como esta imagem pode mobilizar os saberes de quem a consome na construção de conhecimento histórico. O que por si, ultrapassa os propósitos de uma narrativa policial de entretenimento.

O meu argumento consiste em que o senso comum sabe, corretamente, que o comércio sexual, negócio capitalista, opera minimamente numa rede onde interagem fornecedores, mercadorias e consumidores. Também sabe que a atividade movimenta muito dinheiro, gera grandes lucros e estes, ao final, destinam-se a poucos. *Faz parte do sistema*. Nem sempre se distingue objetivamente como e quanto a escravidão de pessoas compõe neste comércio. Enquanto premissa, defendo como os enésimos diálogos entre as personagens de *A menina que brincava com fogo* conseguem sinalizar caminhos ao público, instrumentalizando-o para ampliar o próprio saber.

Por exemplo, para destacar a desorganização do pequeno grupo de traficantes na ficção, a personagem Mia Bergson observa: “o bando médio tem dois ou três membros, metade é de russos ou bálticos, outra metade de suecos. Quanto ao chefe, imaginem um sujeito de uns quarenta anos, camiseta regata, entornando cerveja e coçando a barriga”.³¹⁹

316 LARSSON, S. *A menina que brincava com fogo...* Op. cit., p. 90.

317 Ibid.

318 Ibid., p. 100.

319 LARSSON, Stieg. *A menina que brincava com fogo...* Op., cit., p. 100.

Esta é uma imagem figurativa muito comum e reconhecível dos traficantes que ocupam a extremidade mais frágil da indústria do tráfico sexual. Contudo, é também uma pequena parte de uma rede de conexões, não tão reconhecível, muito mais ampla e entrelaçada, conectada às leis de oferta e demanda do mercado neoliberal do milênio no mundo externo à ficção, como é possível compreender nos estudos de Siddhartha Kara.

A ampla e profunda investigação sobre o tráfico sexual feita por Siddharth Kara³²⁰ demonstra como os escravos sexuais, atualmente, são os mais lucrativos por resultarem diretamente “dos imensos lucros derivados da venda de sexo barato em todo o mundo”.³²¹ Kara explica de que maneira, na anatomia de um negócio hoje trinta vezes mais rentável do que a escravidão mercantil moderna, “o comércio de escravos representa o lado da oferta da indústria do tráfico sexual [e] a escravidão representa o lado da demanda”.³²²

A partir da observação da personagem Svensson, *a máfia do sexo não passa de um bando sórdido de pés-rapados*, se perceberá mais tarde que, ao contrário, não se trata de um simples comércio menos ou mais organizado. Trata-se, sim, de um negócio muito bem tecido e com participação de autoridades públicas, o que Stieg Larsson conhecia e denunciou, primeiro como jornalista e, depois, como romancista.

Isto significa que, além de unificar texto e contexto “numa interpretação dialeticamente íntegra”,³²³ como as fontes aqui consultadas avalizam, o romance extrapola essa relação. Precisamente porque, na prática, constitui uma ponte entre o que o público compreende sobre algo que superficialmente sabia e como passa a reagir diante da novidade, residindo nisto inclusive, consequência considerável para este gênero do entretenimento.

320 Economista da Escola de Governo Kennedy da Universidade de Harvard. Suas obras oferecem análise da escravidão atual com base em pesquisa estatística realizada a partir de 2000. Estou utilizando aqui, *Sex Trafficking*, publicada em 2009, envolvendo mais de quatrocentas entrevistas, catorze países e seis anos de análise, cujo resultado aponta para a existência (até 2009) de 29 milhões de pessoas escravizadas no mundo, das quais 1,3 milhão são exploradas sexualmente. Estes 4% de escravizados para fins sexuais respondem por 40% do lucro escravista.

321 KARA, Siddharth. *Sex Trafficking: Inside the Business of Modern Slavery*. New York: Columbia University Press, 2009, p. 4-5: “The book’s central argument is that the enormity and pervasiveness of sex trafficking is a direct result of the immense profits to be derived from selling inexpensive sex around the world”.

322 Ibid., p. 5: “Slave trading represents the supply side of the sex trafficking industry. Slavery represents the demand side”.

323 CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2006, p. 153.

Segundo Siddarth Kara, o tráfico de pessoas para exploração sexual funciona “como a uma corporação multinacional madura que alcançou crescimento estável e produz imensos fluxos de caixa. Supondo uma taxa de crescimento de 3,5% nos próximos 5 anos, haveria 1,48 milhão de escravos sexuais até o final de 2012”.³²⁴ Esta é a mesma *maximização dos lucros com riscos mínimos* a que também se referem Dardot e Laval.³²⁵

Na trama, a personagem que avalia custos, riscos e lucros do negócio ilícito é Ronald Niederman, o *gigante loiro*. Atuando no comércio local de escravos, ele também fornece as drogas, as armas e as garotas, mercadorias estrangeiras que abastecem o mercado consumidor sueco; executa outros serviços embutidos e; quando a demanda aumenta, terceiriza-os para grupos menores, como o motoclube (parte visível a Svensson e Bergson).

Em dado momento da trama o *gigante loiro* contabiliza, satisfeito, o lucro que obteve do fornecimento das anfetaminas para um dos três operadores com quem lida no país: “acabava de obter duzentas e três mil coroas em dinheiro, o que era mais do que ele esperava [...] um lucro razoável para umas poucas horas de trabalho efetivo [...] juntos, os três bandos chegavam a render mais de meio milhão de coroas de lucro líquido por mês”.³²⁶

O sistema de comércio de anfetaminas é impecável, como pondera o *gigante loiro*, “uma excelente fonte de renda, discreta e fácil de lidar – lucro amplo com risco mínimo [...]. Como garantir o transporte regular da Estônia para a Suécia? [...] uma engrenagem bem azeitada de contatos, mantidos com doses bem calculadas de cenoura e chicote”.³²⁷ A violência é exigida apenas quando “um traficantezinho de bairro bom de faro acaba sabendo demais e por pouco não compromete”³²⁸ os negócios e ele precisa intervir.

Para o *gigante loiro*, o comércio sexual, ao contrário, é uma rede mais emaranhada, porque “tratando-se de capital humano, sempre havia o risco de uma das putas ter um surto [...] e se as revelações fossem suficientemente precisas, a rede de procuradores e tiras era obrigada a agir – para não haver gritaria no maldito Parlamento”.³²⁹

324 KARA, Siddarth. *Sex Trafficking: Inside the Business of Modern Slavery...* Op., cit., p. 17: “At the present the sex trafficking industry is akin to a mature, multinational corporation that has achieved steady-state growth and produces immense cash flows. Assuming a 3.5% growth rate for the next 5 years, there would be 1.48 million sex slaves by the end of 2012”.

325 DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

326 LARSSON, Stieg. *A menina que brincava com fogo...* Op., cit., p. 181.

327 Ibid., p. 182.

328 Ibid.

329 Ibid., p. 183.

O que a ficção informa é a mesma orientação de Siddarth Kara, para quem *ter em mente uma avaliação econômica do risco é crucial*, “porque, em sua essência, a escravidão sexual, como toda forma de escravidão, é fundamentalmente um crime econômico. Ela busca maximizar os lucros minimizando os custos, neste caso o custo da mão de obra”.³³⁰ Portanto, do ponto de vista logístico de se operar com mercadoria humana, o gigante loiro está correto.

Entretanto, a questão decisiva, dentro e fora da ficção é que, se *o narcotráfico gera maiores receitas em dólares*, o resultado da pesquisa de Kara comprova como *as mulheres traficadas são muito mais lucrativas*. Porque “ao contrário de uma droga, uma fêmea humana não precisa estar crescida, ser cultivada, destilada ou embalada. Ao contrário de uma droga, uma fêmea humana pode ser usada pelo cliente repetidamente”.³³¹

Como isto aparece para o público da *Trilogia*? Em diálogos simples, como uma resposta de Svensson ao negócio de uma *cafetina condenada por proxenetismo e inocentada do tráfico de mulheres*, mesmo após mandar trazer trinta e cinco garotas do Leste europeu: “uma garota rende quase sessenta mil coroas por mês [...] quinze mil são deduzidas para despesas diversas [...] o bando retém entre vinte e trinta mil [...] o chefe embolsa a metade [...] a outra, seus funcionários [...] sobram de dez a doze mil coroas para a garota”.³³² Se ela sobreviver ao trabalho.

Ainda que em países onde a lei é rigorosa e onde há processos criminais em curso ou condenação, estes são *insignificantes*, conforme Kara, “devido à corrupção, a programas deficientes de proteção a testemunhas, coleta insuficiente de evidências, falta de cooperação além-fronteiras e enorme escassez de investigação proativa dos crimes”.³³³

330 KARA, Siddarth. Entrevista concedida a Devin Stewart, representante do Carnegie Council for Ethics in International Affairs, em 09 jan 2009, p. 4/12. Disponível em: <<https://bit.ly/3nln5Q4>>. Acesso: 20 nov. 2019: “Bear in mind an economic assessment of risk is crucial, because at its essence sex slavery, like all forms of slavery, is fundamentally an economic crime. It seeks to maximize profits by minimizing costs, in this case the cost of labor”.

331 KARA, Siddarth. *Sex Trafficking: Inside the Business of Modern Slavery...* Op., cit., preface, p. X: “Unlike a drug, a human female does not have to be grown, cultivated, distilled, or packaged. Unlike a drug, a human female can be used by the customer again and again”.

332 LARSSON, Stieg. *A menina que brincava com fogo...* Op., cit., p. 99.

333 KARA, Siddarth. Entrevista concedida a Devin Stewart... Op. cit., p. 4/12: “Even where there are stiff financial penalties stipulated in the law, [...] the levels of prosecution and conviction of sex slave exploiters are paltry, due to corruption, poor witness protection programs, insufficient evidence gathering, a lack of cooperation across borders, and an overwhelming dearth of proactive investigation into the crimes”.

A fala da personagem Mia Bergman é emblemática de como esta punição acontece: “consequimos obter algumas condenações, mas em geral para indivíduos interpelados por outros crimes, ou que tinham sido de uma estupidez tão espantosa que não havia como não prendê-los. Essa lei é uma cortina de fumaça. Não é aplicada”.³³⁴

Portanto, dentro e fora da ficção, prevalece a constatação do economista de Harvard: “o risco real de explorar escravos sexuais é quase nulo. Ou seja, os custos da exploração de escravos sexuais são minúsculos, comparados aos imensos lucros que podem ser desfrutados”.³³⁵

2.3 Da ficção para os propósitos da história

O enredo e as tramas de *A menina que brincava com fogo* não são *factos in se*, mas, muito de perto, *a sensação vívida* de se estar entre eles, como sugere Richard Slotkin, porque “o escritor de ficção deve tratar uma teoria que *pode* ser verdadeira como se fosse *certamente* verdadeira, sem trocadilhos ou qualificação; e representar com credibilidade um mundo material em que essa teoria parece *funcionar*”.³³⁶ A estratégia do consenso entre o texto ficcional e o contexto ao qual se refere é transparente: descartando a ficção, desnuda aspectos da realidade histórica da transição do milênio, em especial, as formas de violência que a caracterizam.

O que expus até aqui é resultado da minha pesquisa em estudos estatísticos, analíticos, técnicos e acadêmicos para mostrar como toda a *Trilogia* não é produto apenas da fertilidade criativa de seus autores e, exatamente por isso, sua denúncia e seu conteúdo importam e podem interessar a historiadores. O tráfico sexual no início do milênio, por exemplo, como parte da realidade histórica, é investigado e publicado pela academia com todos os rigores que o seu protocolo exige, por isso mesmo, não cabe numa ficção histórica. Contudo, lembra Slotkin, “se devidamente entendida, a escrita da ficção histórica pode ser um complemento valioso ao trabalho dos historiadores em sua disciplina”.³³⁷

334 LARSSON, Stieg. *A menina que brincava com fogo...* Op., cit., p. 98.

335 KARA, Siddarth. Entrevista concedida a Devin Stewart... Op. cit., p. 5/12: “the real risk of exploiting sex slaves is almost nil. That is to say, the costs of exploiting sex slaves are minuscule as weighed against the immense profits that can be enjoyed”.

336 SLOTKIN, Richard. *Fiction for the Purposes of History ...* Op. cit., p. 227: “the fiction writer must treat a theory which *may* be true as if it was *certainly* true, without quibble or qualification; and credibly represent a material world in which that theory appears to *work*.”

337 SLOTKIN, Richard. *Fiction for the Purposes of History ...* Op. cit., p. 221: “If properly understood, the writing of historical fiction can be a valuable adjunct to the work of historians in their discipline”.

Como esta ficção histórica na forma policial milenial consegue oferecer informações passíveis de conhecimento histórico ao público comum e aos historiadores de ofício?

Constituindo-se um dos acessos possíveis àquelas experiências individuais e coletivas e com a vantagem de dialogar fluidamente com as novidades e as linguagens dos movimentos nascentes no século XXI, Stieg Larsson antecipa na forma de um romance o que os historiadores demoram a encarar, senão mesmo, identificar com clareza. Os dilemas mundiais – e, aqui, me refiro especialmente aos lançados pela *Trilogia* – ainda são considerados, em geral, no modelo binário de polarização próprio das sociedades ocidentais do século XX. No entanto, existem numa multipolaridade que exige outra lógica para ser compreendida, a lógica da horizontalidade, da ação direta dos sujeitos e que ignora, quase sempre, a ortodoxia das regras institucionais.

Exemplo disso em *A menina que brincava com fogo*: os crimes praticados pelos exploradores sexuais e a cumplicidade das autoridades são tão atrozes, perversos e cruéis, que as ilicitudes ou mesmo os princípios morais de Lisbeth Salander tornam-se justificáveis, tolerados e, de certo modo, desejáveis, porque *ela age contra os bandidos*, numa vingança ou justicamento próprios dos anti-heróis.

“Tinha certeza de que ela seria reticente, mas também confiava nela o suficiente para saber que o que quer que Lisbeth fizesse, embora pudesse ser juridicamente duvidoso, não seria um crime contrário às Leis de Deus”,³³⁸ é como a avalia o seu primeiro tutor. “Pois, à diferença da maioria das pessoas, Holger Palmgren tinha certeza de que Lisbeth Salander era uma pessoa autenticamente moral. O problema era que a moral dela nem sempre correspondia ao que preconizava a lei”.³³⁹

Quantos exemplos reais existem de pessoas e, sobretudo, mulheres violentadas pelas mãos de outras pessoas, do Estado, do mercado e da mídia? Quantos leitores e espectadores não se identificam ou, ao menos, conhecem situações similares ao que leram e assistiram? O que isso significa? Como esse passado retratado nas tramas pode ser útil à prática cotidiana de quem o consome?

338 LARSSON, Stieg. *A menina que brincava com fogo...* Op., cit. p. 149.

339 Ibid.

Historiadores profissionais não podem elaborar seu trabalho acadêmico à revelia das exigências científicas, sem apresentar evidências da sua proposta, sem explicitar a arquitetura da análise e as abordagens teóricas envolvidas – ainda que sua compreensão sobre o assunto seja consistente. Igualmente, romancistas históricos não pode escrever tudo o que compreendeu, a partir das suas pesquisas, com base em regras acadêmicas e abrindo mão da sua liberdade criativa. Mas podem, como defende Slotkin, “criar um simulacro ou modelo do mundo histórico, miniaturizado e comprimido em escala e tempo; um modelo que incorpora uma teoria da causação histórica”.³⁴⁰

Jan Erik Pettersson indica que o autor da *Trilogia Millennium* optou por essa via: “na única e exclusiva entrevista que Stieg Larsson deu sobre seus romances policiais, para a *Svensk Bokhandel*, ele disse: ‘escrever romances policiais é fácil. É muito mais difícil escrever um artigo de quinhentas palavras em que tudo tem que estar 100% correto’”.³⁴¹

Não há contradição nesta forma de escrita sobre o passado. Primeiro, como explica Slotkin, “os dois tipos de escrita apoiam-se mutuamente de todas as maneiras, mas talvez a mais simples seja: porque [é possível] transformar qualquer boa história em romance, não [é preciso] distorcer [o] argumento analítico para criar um lugar para essa história”.³⁴² É o que demonstram as fontes indicadas neste trabalho quanto à validade qualitativa das informações sobre o contexto e as formas de violência usados para elaborar o texto da *Trilogia*.

Segundo, continua Slotkin, “porque [é possível desenvolver] as ideias relacionadas com a história em detalhes acadêmicos, não [é preciso sentir-se] compelido a carregar o romance com excesso de intelecto e argumento”.³⁴³ A escolha da forma policial, como eu insisto neste trabalho, o demonstra. Jan-Erik Pettersson lembra como muito do que aparece ficcionalizado no romance de Larsson tem inspiração nas experiências reais do autor.

340 LARSSON, Stieg. *A menina que brincava com fogo...* Op., cit., p. 226. “It can create a simulacrum or model of the historical world, miniaturized and compressed in scale and time; a model which embodies a theory of historical causation”.

341 PETTERSSON, Jan-Erik. *A verdadeira história de Stieg Larsson...* Op., cit., p. 210.

342 SLOTKIN, Richard. *Fiction for the Purposes of History ...* Op., cit. p. 225: “The two kinds of writing are mutually supportive in all sorts of ways, but perhaps the simplest is this: because I know I can turn any good story into a novel, I don’t have to twist my analytical argument to make a place for such a story”.

343 Ibid.: “and because I have developed the ideas connected with the story in scholarly detail, I don’t feel compelled to load the novel down with excess intellection and argument”.

Quando Lisbeth Salander viaja à ilha de Granada, no Caribe, lê um livro sobre a Revolução de 1979 enquanto o guia de turismo diz “ter sido ‘inspirada pelas ditaduras comunistas de Cuba e da Nicarágua’. Mas ouve do dono da pensão onde passa os primeiros dias na ilha uma versão diferente da história”.³⁴⁴ Pettersson reforça o quanto Larsson era consciente de como “hoje em dia, as ilhas do Caribe são anunciadas como um paraíso turístico para americanos e europeus ricos. A história é apagada, os episódios sangrentos e dramáticos são esquecidos”.³⁴⁵

São muitas as críticas e as denúncias oferecidas, fundamentadas em dados estatísticos (identificados nas fontes consultadas) incômodos ao país a que se referem, do preconceito contra o imigrante e da violência contra as mulheres aos reclames de cortes de orçamento em tratamentos psiquiátricos e de abusos na atuação policial. É precisamente esta ancoragem crítica a via da denúncia. Romances policiais estão entre as mais influentes fontes de entretenimento literário e fílmico populares pela capacidade de oferecer prazer, conhecimento e autorrepresentação subjetiva e social. Essencialmente coloquiais, polifônicos e relativamente tangíveis, se constituem enorme fenômeno cultural a atravessar os últimos dois séculos no mundo ocidental, adentrando promissoramente o terceiro milênio.

Em 2010 o jornalista Richard Bodsworth escreveu que, embora a *Trilogia Millennium* “tenha vendido 35 milhões de cópias em todo o mundo, o sucesso financeiro e crítico [do primeiro filme] foi imenso. Um sucesso em toda a Europa e, inesperadamente, nos Estados Unidos, a bilheteria foi uma surpresa para muitos, principalmente Alfredson”.³⁴⁶

Ao comentar o sucesso do filme, o cineasta confirma: “pensávamos ter um público principalmente na Escandinávia e na Alemanha, mas quando estávamos editando [o segundo filme], descobrimos que os livros faziam muito sucesso na França, Espanha e Itália”.³⁴⁷ Naturalmente, a indústria cinematográfica abraçou a oportunidade e “foi então que evoluiu para um sucesso maior e uma distribuição maior e isso é fantástico, mas eu nunca poderia imaginar que seria tão grande em todo o mundo”.³⁴⁸

344 PETTERSSON, Jan-Erik. *A verdadeira história de Stieg Larsson...* Op., cit., p. 54.

345 Ibid.

346 BODSWORTH, Richard. Interview: Director Daniel Alfredsson discusses *The Girl Who Played with Fire*. *ReelScotland*, Aug 25, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2YS9hT7>>. Acesso: 19 set. 2020: “Even though Larsson's Millennium Trilogy [...] have reportedly sold 35 million copies the world over, the financial and critical success of *The Girl with the Dragon Tattoo* has been immense. A hit across both Europe, and unexpectedly the United States, the box office gross was a surprise to many, not least Alfredsson”.

347 ALFREDSSON, Daniel. Resposta a Richard Bodsworth na mesma entrevista: “We thought we had an audience in Scandinavia and Germany mainly, but when we were editing *The Girl Who Played with Fire* we found out the books were really successful in France, Spain and Italy”.

348 Ibid.: “So that's when it evolved into the bigger success and the bigger distribution and that's fantastic, but I could never imagine it would be so big worldwide”.

Transpor os livros para o cinema não parece ter sido planejado, a julgar pelo que afirma Alfredson: “Todo o projeto foi financiado como uma série de televisão porque essa era a única maneira que poderíamos fazer, realmente. Apenas pensávamos que seria uma série de TV. [Mas devido à popularidade dos livros originais], evoluiu para os filmes”.³⁴⁹

É fácil perceber como a *Trilogia Millennium* é um divisor de águas na tradição literária e fílmica policial: incorporou às tramas inovações tecnológicas cibernéticas, apresentou uma primeira detetive heroína até então impensável e ofereceu uma estética de singular estranhamento ao gênero. Divisor de águas também porque contribuiu para impulsionar midiaticamente as produções nórdicas para o mundo.³⁵⁰

Especificamente, há um refinamento estético no detalhamento dos retratos físicos, morais e psicológicos das personagens que promovem a segurança do universo ficcional. É essa habilidade, que Larsson teria aprendido a desenvolver nas leituras de romances policiais devorados desde muito jovem, segundo Jan-Erik Pettersson, que seduz e prende o leitor à narrativa. Qualidade que também explica seu lugar na história do gênero, porque à longevidade das personagens Dupin, Holmes, Poirot, Miss Marple, Maigret, Espinosa, Mandrake, Marlowe, Wallander, Baskerville e outros, se juntam Salander e Blomkvist.

Aliada à montagem cativante das personagens, a coerência com que o enredo profundamente complexo é estruturado – não permitindo hiatos ou pontas soltas no encadeamento argumentativo das tramas –, garante a coesão de conteúdo entre os três extensos volumes. Conteúdo concreto e sério que permanece sempre o mesmo – as múltiplas formas reais de violência na virada do milênio – distribuído fluidamente ao longo dos volumes.

A responsabilidade do autor com a história e o desenvolvimento da sua denúncia são fatores estéticos que me permitiram pensar que se tratava de uma escrita excepcional no universo próprio do gênero literário. Especialmente, contribui para pensarmos o mundo e o nosso lugar como sujeitos históricos, porque o conteúdo (realidade) supera a forma (ficção), servindo, portanto, aos propósitos da história.

349 ALFREDSSON, Daniel. Resposta a Richard Bodsworth na mesma entrevista para a *ReelScotland Magazine*: “The whole project was financed as a television series because that was the only way we could do it, really. At the beginning we only thought this was going to be a TV series. [But due to the popularity of the original books] it evolved into the feature films”.

350 Examinar os catálogos das plataformas de *streaming* disponíveis na América Latina, por exemplo, e confirmar as muitas produções não hollywoodianas e não estadunidenses. Na minha opinião, tal variedade de filmes, séries e documentários não é consequência apenas do acesso oferecido a partir da Internet, mas, principalmente, da oportunidade de conhecimento e de escolha oferecidos por meio dela. Dito de outro modo: não é que tais produções não existissem, ao contrário. O advento da Internet trouxe opções de escolhas variadas e diferentes para consumo e fruição, antes, muito limitadas.

O segundo filme homônimo não comporta aquela revolução caribenha e a crítica de Larsson ao seu esquecimento a que se refere Jan Erik Pettersson, nem outras tantas histórias reais que, no livro, são desenvolvidas com domínio ao longo de razoável quantidade de páginas. Daniel Alfredson reconhece: “o livro tem cerca de seiscentas e cinquenta páginas, então você tem que fazer algumas escolhas ao escrever o roteiro”.³⁵¹ Como declarou o cineasta, a decisão sobre o que escolher recortar para o filme foi se “ater à história de Lisbeth Salander e Mikael Blomkvist, de modo que muitas das tramas secundárias foram perdidas. Talvez, se eu pudesse começar tudo de novo, haveria algo em que eu gostaria de me encaixar, mas penso que fizemos as escolhas certas”.³⁵²

Uma inexpressiva menção ao Caribe se resume a uma cena de pouco mais de três minutos em que Salander acorda num confortável quarto de hotel, fuma, toma café e olha a paisagem, bela e inexplorada pelas câmeras.

2.4 Plasticidade, deslocalização do olhar e reivindicação da não-violência

A direção fílmica de Daniel Alfredson oferece uma aventura de crimes, assassinatos e movimentação de investigadores em meio às brutalidades sofridas pelas vítimas, garantindo a *imersão* do espectador nas violências, fornecendo-lhe as condições da *reivindicação da não violência*,³⁵³ como entende Judith Butler. E o faz pela *exploração do figural*³⁵⁴ nas cenas explícitas de agressão, na maneira como explica Philippe Dubois.

O resultado dessa combinação é o que Fernando Hernandez chama *deslocalização do olhar*.³⁵⁵ Ocorre quando a imagem fílmica *posiciona* as agressões de tal modo que o espectador, ao lançar o olhar para elas, volta-se para si mesmo, enquanto sujeito de uma realidade, e para as próprias impressões e ações sobre ela, reagindo.

351 ALFREDSSON, Daniel. Resposta a Richard Bodsworth na mesma entrevista: “The book is around six-hundred and fifty pages so you have to make some choices when writing the script”.

352 Ibid.: “We tried to stick to the story of Lisbeth Salander and Mikael Blomkvist so many of the side [plots] are missed out. Perhaps if I could start all over again there'd be something I'd like to fit in, but I think we made the right choices”.

353 BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra...* Op., cit., p. 233 – 259.

354 DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural. In: HUCHET, Stephane. (Org.). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: EdUSP, 2012, p. 97 – 119.

355 HERNÁNDEZ, Fernando. *A Cultura Visual como um convite...* Op., cit.

No ofício historiográfico, esse esforço para deslocalizar o olhar convida a “revisar os olhares com os quais viemos construindo os relatos sobre outras épocas a partir de suas representações visuais”,³⁵⁶ com a advertência de que há sempre, na dualidade do olhar-dizer, “a ilusão de que o dizer dá conta do que vemos, quando, na realidade, sempre vemos mais do que dizemos ver. Esquecemos que o dizer é um caminho em direção à construção de experiências (de uma práxis) que subverte o que vemos e os efeitos do olhar”.³⁵⁷

É uma experiência que resulta, no caso das imagens fílmicas, da conexão entre o cinema e a *plasticidade artística*, apontada por Dubois, remetendo a Jean-Luc Godard: “se a imagem fílmica nos toca – isto é, age sobre nós, sobre nossa percepção, nossa consciência e nossa memória – é menos por suas capacidades representativas, em particular por sua capacidade de produzir narração [...] do que por suas capacidades figurativas”.³⁵⁸

Como o filme *A menina que brincava com fogo* inscreve no espectador os traços da passagem da violência na virada do milênio? Como *a questão do figural*, isto é, a conexão entre plasticidade e cinema neste filme enseja no espectador a reivindicação da não-violência? Em que isto é importante para o ofício historiográfico?

A resposta exige o exame da figuração visual da violência no filme.

Para o propósito do procedimento a seguir, conceitualmente, a *figura* que analiso é a *violência*. Dentre tantos sentidos historicamente atribuídos à noção de figura,³⁵⁹ adoto neste texto o que corresponde a uma “espécie de movimento dialético sistemático entre concreto e abstrato, material e conceitual, e finalmente [...] entre realidade e representação, entre verdade e ilusão, entre ser e aparecer”.³⁶⁰ Esse conceito foi elaborado por Philippe Dubois a partir da proposta semântica para *Figura*, de Erich Auerbach, em referência tanto à sua forma externa, que é dada a ver, quanto à ideia que a concebeu.

356 HERNÁNDEZ, Fernando. A Cultura Visual como um convite... Op., cit., p. 33 – 34.

357 Ibid., p. 34.

358 DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema... Op. cit., p. 99.

359 Para uma perspectiva seminal ampla, detalhada e profunda dos conceitos de *Figura* na história, ver AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

360 DUBOIS, Philippe. La question des Figures à travers les champs du savoir. Le savoir de la lexicologie: note sur *Figura* d'Erich Auerbach. In: AUBRAL, François; CHATEAU Dominique (Orgs.). *Figure, figural*. Paris: L'Harmattan, 1999, p. 13: “Et si ce sens global s'exerce dans tous les domaines, aussi bien artistiques que spéculatifs, pratiques que scientifiques (...) on retiendra surtout qu'en fait il témoigne d'une sorte de mouvement dialectique systématique entre concret et abstrait, matériel et conceptuel, et finalement [on le verra], entre réalité et représentation, entre vérité et illusion, entre être et paraître. La *Figura* serait pour ainsi dire le nom de cette articulation dialectique”.

Dito de outro modo, por considerar as férteis possibilidades de uso da polissemia da figura, destaco exatamente a figura enquanto movimento da forma: a violência como ela variavelmente aparece no filme *A menina que brincava com fogo*. Essa escolha me interessa porque neste filme as imagens de violências são mostradas em variadas nuances para alcançar a intenção da denúncia e da resistência, portanto, imagens “não como *representação*, mas como *presença*” como sugere Dubois,³⁶¹ movimentando-se para adquirir forma.

Antes de passar à análise, ressalto dois aspectos sobre os quais não me detenho neste trabalho, mas que é preciso indicar, por suas relevâncias no campo cinematográfico.

O primeiro é a importância da trilha sonora e dos demais sons constituintes do audiovisual fílmico,³⁶² os quais amplificam significativamente a cognição sensitiva e subjetivadora do espectador quanto à figura violência, embora não a determinando por si. No entanto, o papel dos componentes sônicos nos filmes não é objeto deste trabalho, que recorta como escopo a plasticidade das imagens, ou seja, o figural.

O segundo é a questão dos efeitos (para o cinema, para as imagens e para a experiência humana) da migração: “o que ocorre quando o cinema sai da sala, onde ele tinha sua ‘especificidade’ e sua força, e se desloca para espaços de visionamento tão distintos quanto os espaços expositivos do museu e da galeria de arte, os espaços públicos e exteriores das projeções urbanas, os espaços de fruição individual em pequenas telas de computadores ou *smartphones*?”.³⁶³ São questões importantes para se discutir num outro trabalho.

Retomando a análise. Para que o movimento da forma da violência aconteça na imagem fílmica, a figura violência assume as quatro dimensões ordinárias propostas por Philippe Dubois³⁶⁴ e que escolhi para traduzir mais adequadamente os meus argumentos.

361 DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural. Op., cit., p. 100.

362 Para uma apresentação panorâmica sobre os estudos do som em produções audiovisuais, ver: ALTMAN, Rick (org). IRIS: A Journal of Theory on Image and Sound, n. 27. The State of Sound Studies/Le son au cinéma, état de la recherche. France/USA: Institute for Cinema and Culture – The University of Iowa, Spring 1999. ALTMAN, R.; TATROE, S.; JONES, M. Inventing the cinema soundtrack: Hollywood multiplane sound system. In: BUHLER, J.; FLYNN, C.; NEUMEYER, D. (Eds.). *Music and cinema*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000. p. 339-359. CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

363 FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe. (Orgs.). *Pós-Fotografia, Pós-Cinema: Novas configurações das imagens*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 11-12.

364 Uma primeira proposta da classificação aparece em DUBOIS, Philippe. L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20. In: AUBRAL, François; CHATEAU Dominique (Orgs.). *Figure, figural*. Paris: L'Harmattan, 1999, p. 11-24.

a) Dimensão *Figurativa* da violência

A primeira dimensão imagética “é o que, na ordem da figuração visual, procede da Mímesis, isto é, do trabalho da Semelhança. Nada mais básico: reconhecer na imagem esse referente, esse objeto, esse *analogon* que ela designa figurativamente”.³⁶⁵ Portanto, é a percepção ótica sobre a imagem, resultante do mecanismo físico biológico próprio do ato de ver com o olho.

Essa dimensão aparece, por exemplo, na cena em que Sandström faz sexo com uma prostituta (visualmente incomodada); na cena em que Blomkvist (visualmente chocado) encontra Dag Svensson e Mia Bergman assassinados a tiros; na cena em que Bjürman está morto sobre a cama (visualmente humilhado).

Estas são formas figurativas da violência em que a disposição, a forma, a elaboração das cenas, enfim, promovem o olhar de confortável, ainda que brutal, reconhecimento. Não há dúvida sobre o que significa aquilo que se vê. Logo, seu efeito subjetivador sobre o espectador, quase sempre, é de reforço à impressão que ele já tem consigo sobre a violência; não obstante, tal impressão pode ser expandida ou até restringida conforme a experiência cinematográfica pessoal de cada um.

b) Dimensão *Figurada* da violência

A segunda dimensão imagética “é o que, na ordem da representação, procede da construção de um sentido secundário (simbólico, alegórico ou outro)”.³⁶⁶ Portanto, essa dimensão figurada supera a percepção ótica do ato de ver com o olho ao moldar uma imagem idealizada para promover um significado desejado.

A cena em que Ronald vasculha a casa de campo de Bjürman procurando o relatório de Salander é um exemplo dessa dimensão figurada. A câmera sempre filma Ronald num ângulo de baixo para cima, de modo a ampliar o seu tamanho e dar a máxima impressão do seu gigantismo e aparência indestrutíveis. Outro exemplo é a cena em que Ronald luta contra o experiente boxeador Pablo e, mesmo lento e pouco hábil, consegue derrotá-lo.

365 DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural. In: HUCHET, Stephane. (Org.). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: EdUSP, 2012, p. 106.

366 DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema... Op. cit., p. 106.

Escolho as características da personagem Ronald como exemplo de *dimensão figurada* para destacar o quanto a retórica da imagem é várias vezes repetida em outras cenas até que a explicação sobre sua condição genética (incapacidade de sentir dor e baixo quociente intelectual) seja apresentada ao espectador.

A condição genética de Ronald é explorada pelo pai, Zalachenco, em benefício de seus interesses criminosos. Este detalhe aparentemente insignificante da narrativa é usado por roteiristas e diretor para impulsionar o movimento da forma da violência encarnada nesta trama familiar até alcançar Lisbeth Salander. Em oposição ao irmão, a protagonista é portadora de altas habilidades, como memória fotográfica e superdotação intelectual, mas considerada socialmente incapaz a partir de inúmeras avaliações médicas falsas, produzidas para encobrir os crimes de servidores públicos e de Zalachenco.

Ao estender retoricamente essa imagem em muitas cenas, o diretor Daniel Alfredson finca a base de sustentação da expectativa do público sobre a trama que envolve a personagem – e por extensão à protagonista, após revelado que Ronald e Salander são irmãos – porque “o Figurado remete não ao motivo (à referência figurativa), mas à metáfora (portanto no sentido justamente chamado figurado) ou ao símbolo”³⁶⁷. Em outras palavras, o Figurado diz respeito não à violência visível, mas à violência legível.

Nessa violência legível o movimento da forma resultou num quadro imagético que confere dimensão precisa ao pretexto autoral para lançar reflexão sobre as condições de vulnerabilidade a que estão submetidas pessoas com deficiência ou com superdotação em ambientes familiares marcados pela violência, impingida ou sofrida. A família de Salander, além de disfuncional, é também imigrante; assim, a coerência discursiva circunscreve-se na tríade sexo, etnia e classe, que acompanha a denúncia e o combate em toda a *Trilogia*.

367 Ibid.

c) Dimensão *Figurável* da violência

A terceira dimensão imagética “é o que não teve acesso à figuração, mas só espera por isso, enquanto permanece aquém. É a figuração *em potencial*. O figurável coloca então a questão das condições de aparição e de existência (virtual) da imagem”.³⁶⁸ Dubois aponta como exemplos dessa dimensão a questão central dos debates suscitados pela teologia medieval e pela psicanálise freudiana, em que “da figurabilidade do divino à do inconsciente, é bem a (mesma?) questão das condições de aparição e de existência do visível como imagem que é colocada”.³⁶⁹

O ponto central da dimensão Figurável, portanto, é *como* figurar o *infigurável*. No exemplo oferecido por Dubois, aquilo que a fé religiosa e a psicanálise reconhecem existir e estar presente, embora invisível. Figurar como? Figurativamente? Figuradamente? Em quaisquer das possibilidades, a partir de qual perspectiva histórica ou cultural? Enfim, como tornar visível o invisível? Não é uma questão simplesmente retórica ou técnica. Por exemplo, textos escritos contam com palavras e estruturas discursivas para contornar a dificuldade, mas, ainda assim, nunca superá-la. No entanto, as imagens (especialmente nesse caso, imagens fílmicas), de que maneira elas figuram os processos que encerram, quando estes não podem (por incapacidade) ser mostrados?

No filme, há exemplos menos sensíveis e externos ao foro íntimo (refiro-me aos exemplos de Dubois). E igualmente relevantes. Em *A menina que brincava com fogo*, esta dimensão é particularmente explorada nas cenas que exibem Lisbeth Salander e sugerem o que não é (ou poderia ser) feito ou dito por ela.

Por exemplo, frequentemente, após sofrer ou assistir a alguma violência, a câmera focaliza a fumaça do cigarro que ela fuma e desloca-se lentamente em direção ao seu rosto, ou afasta-se do seu corpo, ampliando o espaço ao seu redor. Há apenas imagem figurável numa “elasticidade temporal das imagens”:³⁷⁰ o que Salander pensaria naquele instante? Ou o que faria logo depois? Como se percebe, adentra-se num universo ponderável (ou subjetivo) do significado das imagens, somado, aqui, à experiência sociológica e histórica de cada espectador do filme.

368 DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural... Op., cit., p. 107.

369 Ibid., p. 108.

370 FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe. (Orgs.). *Pós-Fotografia, Pós-Cinema: Novas configurações das imagens*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 12.

Outro exemplo: durante a investigação, na cena translúcida em que o seu rosto é refletido na tela do *notebook* enquanto se sobrepõe às fotografias das prostitutas agredidas (Salander se enxergaria na mesma agressão? Planejaria agir? Como?). Também na cena do diálogo entre Palmgren e Blomkvist, em que o advogado informa ao jornalista o passado de Salander enquanto sua voz transpassa a imagem dos arquivos que ela lê (o que Salander sentiria ao saber as opiniões dos outros sobre si?).

Em todas essas cenas, o figurável é precisamente uma escolha tênue entre prefigurar ou desfigurar a violência (ou a não-violência). Daniel Alfredson optou por uma figuração que estendeu a latência das possibilidades, pelo menos até que o movimento da forma se concretizasse no desfecho das ações de Salander. Esse movimento não foi elaborado para Blomkvist, cujas ações são definidas e apresentadas objetivamente ao espectador, o que pode sugerir a intenção do diretor de destacar a heroína protagonista.

d) Dimensão *Figural* da violência

A quarta dimensão da figura imagética violência, a dimensão *Figural* da violência “é tudo o que, numa imagem, subsiste, uma vez que se retirou dela o figurativo (isto é, o motivo referencial, sua parte iconográfica) e o figurado (o(s) sentido(s) segundo(s), sua parte retórica e iconológica) mas que permanece ainda *figural*”.³⁷¹ Permanece, portanto, em um processo operatório que depende, em simultâneo, de três outras dimensões para continuar existindo: *acontecimento*, *detalhe* e *potência*.

Defendo que a dimensão *Figural* é a mais explorada neste segundo filme para demonstrar de que maneira o efeito posicional da violência desloca o olhar do espectador e atua como um devir, ensejando a reivindicação da não-violência. Esse deslocamento do olhar corresponde *acontecimento* da imagem violência, que é “antes de mais nada, um acontecimento da visualidade, algo que acontece à imagem como imagem [...] um exercício revelador do olhar: é um gesto (analítico) que nos mostra o que é ver”.³⁷² A eventualidade *figural* do visível acarreta três efeitos: *fulgurância*, *ruptura* e *presença*.

371 Ibid.

372 DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do *figural*... Op., cit., p. 109.

a) Efeito de *fulgurância*: quando a violência fulmina a esperança

O efeito da fulgurância é alcançado *quando a experiência de olhar causa comoção*, “fulgura ou sidera o espectador, o qual se encontra então, ao mesmo tempo tomado (de estu- por) e destomado (de seus hábitos de percepção ou de compreensão), desprovido, sem voz, boquiaberto. *Nada a dizer e tudo a ver*”.³⁷³ Como na cena **do** que descrevo a seguir.

Após estudar os arquivos que roubou do computador de Blomkvist sobre o tráfico de mulheres, Lisbeth Salander invade a casa de um dos abusadores sexuais, o jornalista Per-Ake Sandström, ataca-o e paralisa-o com uma arma de choque elétrico. Algum tempo depois, meti- culosamente no meio da sala decorada com instrumentos musicais, objetos artísticos e livros, o homem aparece com a boca tapada por uma fita adesiva e as mãos amarradas a um cabo de aço que o prende pelo pescoço ao teto.

Em outro plano, de costas e de joelhos, Lisbeth Salander espera pacientemente, fu- mando e tomando café, Sandström acordar do choque. Quando vira a cabeça envolta numa touca preta, seu rosto está pintado de branco e riscado em vermelho; usa batom e contorno dos olhos em preto. A cena dura poucos segundos, suficientes para provocar a *ruptura*, conse- quência da fulgurância, porque “abre a imagem, praticamente virando-a sobre ela mesma, como um dedo de luva”.³⁷⁴ É a sensação de que ela, a anti-heroína que até então desfilara seu típico visual comum, finalmente fará *justiça* a seu modo.

b) Efeito de *ruptura*: quando a violência conecta o Mesmo ao Outro

Esta estratégia de figurabilidade fílmica inscreve o *efeito de ruptura da figuração en- gendrado pelo Figural*: “de um lado, o objeto identitário, a representação, a forma, o motivo, o designado referencial (o *Mesmo*, que se reconhece)”.³⁷⁵ Salander poderia ter usado uma máscara para esconder sua identidade e proteger-se, dado estar agindo ilegalmente ao usar métodos de tortura física e psicológica contra o agressor para obter informações. Contudo, do outro lado está o outro, “justamente seu *Outro*, seu informe, que prolifera em toda parte nas imagens a partir do momento em que se começa a procurá-lo. Esse Outro que está no Mesmo, como o reverso está no averso”.³⁷⁶ A opção fílmica por pintar sua pele ao lado do visual *cy- berpunk*, portanto, desfigura as certezas do figurativo.

373 Ibid., p. 110.

374 Ibid., p. 111.

375 DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural... Op., cit., p. 111.

376 Ibid.

c) Efeito de *presença*: quando a violência tem a força da não-violência

Ao mesmo tempo, a estratégia é eficaz porque, fulguralmente, promove a *presença imagética* de Lisbeth Salander “com todo seu poder de imanência”:³⁷⁷ ela é uma garota de 1,50 metro de altura e 40 quilos; dando a ver-se ao criminoso, Salander estabelece a exata diferença entre ela, em defesa de Irina Hammurjärvi (e, por extensão, de todas as mulheres vítimas de abusos sexuais) e Per-Ake Sandström, homem alto, forte e, agora, estuprador fragilizado, covardemente implorando para não morrer.

A presença imagética de Salander é reforçada em outra cena, quando, após lutar e escapar de dois integrantes do motoclub local, ela leva consigo os arquivos sobre o seu passado pessoal. A estesia do sucesso é mostrada nos quarenta segundos em que, sob um dia claro e ensolarado, a câmera captura seu semblante de satisfação e certa liberdade numa tranquila viagem de moto, pela estrada. Ela quase sorri.

Essa presença imagética é novamente enfatizada quando, ao final do filme, Salander desfere golpes de machado contra a cabeça e a perna do pai, após ter sido esmurrada, alvo de vários tiros e enterrada viva.

Nestas últimas cenas, “o figural se insinua, por assim dizer, na própria espessura da imagem, ele é a própria operação da cisão que vem ali separar o legível do visível, o motivo figurativo do surgimento do figural”.³⁷⁸ Porque, desta vez, na escuridão do galpão, gravemente ferida e com o corpo coberto de terra e sangue, a estesia do sucesso de Salander parece ser de alívio por sobreviver, mais uma vez, às agressões do irmão e do pai.

O *ver as violências* neste segundo filme, portanto, é um processo da imagem violência sempre em devir, que surge na sensação comovente de quando Lisbeth Salander age para fazer justiça, é valorizado na conexão antitética entre ela e os agressores e, finalmente, engendra a presença imanente e intensiva de Salander. Isto significa que Salander não sucumbiu às muitas violências que sofreu, tampouco se eximiu da empatia ativa pelas outras vítimas. Ela teve os motivos e as oportunidades para uma reação pela via de mais violência, entretanto, ela optou pelo seu averso, o que se compreende no exame de alguns *detalhes* imagéticos que alcançam a *Potência*, segundo o modelo de análise aqui adotado.

377 Ibid., p. 112.

378 DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural... Op., cit., p. 110-111.

Neste segundo filme, a compreensão da violência (e da não-violência) se apoia no detalhe, entendido em sentido intensivo e, não, extensivo, como “uma espécie de ponto *da* imagem (mais que *na*), um ponto (*punctum*) e não um fragmento (uma zona), um ponto *a priori* intrigante, enigmático, que questiona e que desencadeia um processo de expansão”.³⁷⁹

O primeiro detalhe se apresenta numa sequência de quatro cenas ao longo de vinte e sete segundos. 1) Um palito de fósforo é aceso, um homem em chamas sai de dentro de um carro e uma criança o observa concentrada. 2) A mesma criança se debate amarrada a uma cama. 3) Um homem soca o rosto de uma mulher de cabelos curtos, a algema e estupra. *Fulgurância*. Ela grita dolorosamente. *Ruptura*. 4) Seus olhos se abrem de um pesadelo. *Presença*. Seria esta mulher jovem aquela criança do passado?

Em vinte e sete segundos “esse ponto de detalhe, intenso e por assim dizer ‘acidente soberano do visível’, abre para um movimento (virtual), ele desdobra e manifesta, contamina, ganha, não terreno, mas intensidade. Aí está todo o seu poder”.³⁸⁰ Por quê?

Porque, de um lado, as imagens de violências contra crianças ou violências sexuais têm sempre um efeito inicial de sideração e, uma vez ativado, esse efeito potencializa a virtualidade das imagens, estimulando-as ou abstraindo-as. De outro, se elas potencializam a expansão do enredo, é possível que daí se desdobrem a expectativa de outras agressões, a busca pelo criminoso, a tecitura da investigação, enfim, os rumos ordinários que levarão à sanção legal desencadeada por aquele detalhe inicial e que se espera desses romances.

No entanto, o detalhe intensivo não é estático, ao contrário, ele se movimenta, por isso, estimula a abstração: *a menina que brincava com fogo*, sugere o título do filme, pode ser tomado em sentido denotativo, como as imagens sugerem de início, ou conotativo, do tipo mais comum de alguém que se arrisca ao perigo, ou em ambos os sentidos, se se considerar *a elasticidade temporal das imagens*.

Nas próximas cenas, diante da tela do *notebook*, a mesma mulher jovem realiza uma pesquisa em sítio eletrônico popular e, em simultâneo, manipula um *software* de acesso remoto, mais específico, portanto; ao se conectar ao outro computador, identifica as ações do seu operador. As imagens são translúcidas, o *zoom* da câmera focaliza e enquadra a tela para exibir o que a personagem vê. Em poucos segundos o espectador compreende que ela é uma *hacker*.

379 Ibid., p. 113.

380 Ibid., p. 114.

Esse detalhe, *aprofundando-se nos abismos da visualidade* ao longo de vinte segundos, “abre evidentemente o caminho a um movimento para a abstração. Isolar o detalhe, depenar a figuração por uma espécie de esfoliação da imagem, é perder os pontos de referência do figurativo, que permitiam enquadrar o objeto referencial”.³⁸¹ Estética visual.

A abordagem plástica das cenas aqui destacadas apontam para imagens que são, provavelmente, mais capazes de atingir o espectador pela memória e percepção afetivas do que pela narrativa mesma do enredo, porque desvela a força intrínseca da matéria da imagem. Ao rasgar o tecido da representação, sua plasticidade potencializa os efeitos de sentido para quem assiste ao filme. É quando a imagem atinge o estado de *Potência*. Isso acontece pela deslocamento do olhar, porque ao olhar as imagens, elas se voltam para o espectador e dizem do espectador que ele pode agir, reivindicando a não-violência.

381 DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural... Op., cit., p. 115.

CAPÍTULO 3 – A RAINHA DO CASTELO DE AR

*A Rainha do Castelo de Ar*³⁸² mantém a estrutura narrativa comum aos dois primeiros volumes, diferenciando-se quanto à velocidade em que as ações coordenadas pelo jornalista Mikael Blomkvist se desenvolve. Ele precisa rapidamente desvendar os meandros da trama que se passou no centro da inteligência do Serviço Secreto da Suécia dos anos 1970 – 1990 para compreender a vida trágica de Lisbeth Salander e salvá-la. Ao mesmo tempo, encontrar as provas que a inocentam das acusações do triplo assassinato e de vários outros crimes, escrever e publicar toda a história.

Tudo isso sem poder contar, durante a primeira metade do enredo, com as habilidades *hackers* de Salander, que sobrevive no hospital, ainda sob ameaça de morte. Felizmente, Blomkvist tem do seu lado a honestidade e a qualidade da sua equipe de profissionais da redação e a participação ativa de outras personagens não destacadas nas tramas anteriores. Juntos, executam uma investigação paralela à da polícia, marcada pela adrenalina dos romances de espionagem.

Este último cenário da *Trilogia Millennium* é uma imagem de grande dimensão por oferecer reflexão ética sobre as responsabilidades de todos nós nos rumos da história (a real e, não, a ficcional). Desdobrando-se a partir de muitos aspectos já abordados e não esgotados nos dois primeiros volumes, bem como outros inéditos, *A Rainha do Castelo de Ar* revisita o que Edwin Sutherland definiu, ainda nos anos 1940, como *white-collar crime* e que se popularizou como os clássicos *crimes de colarinho branco*.³⁸³

A compreensão criminal da época girava quase invariavelmente em torno de teorias que associavam os comportamentos criminosos à pobreza e às condições sociais delas derivadas. Para superá-la, o sociólogo estadunidense apontava a necessidade de se diversificar os vetores em outras direções, especialmente, naquela em que Sutherland se tornou especialista e combatente: a elevada posição social do criminoso e, conseqüentemente, ao fator determinante do seu tratamento diferenciado.³⁸⁴

382 LARSSON, Stieg. *A Rainha do Castelo de Ar*. vol. 3. 5. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

383 SUTHERLAND, Edwin H. White collar criminality. *American Sociological Review*. vol. 5, n. 1, fev. 1940, p. 01-12. Disponível em: <<https://bit.ly/3C5BbcC>>. Acesso: 24 nov. 2019.

384 SUTHERLAND, Edwin H. *White collar crime: the uncut version*. Yale: Yale University Press, 1983.

Este último volume da *Trilogia* promove e media um discurso político de denúncia e enfrentamento das violências privadas e públicas advindas da negligência e da corrupção política, bem como dos crimes daí decorrentes, no interior de Estados considerados modelos no início do terceiro milênio, figurativizados pelo Estado sueco. Com isso, ultrapassa mais uma vez fronteiras geopolíticas e alcança a possibilidade de se discutir violências mais intensificadas, espraiadas e banalizadas em sociedades e Estados situados no extremo oposto do cuidado com a sua população e diligência com os seus agentes públicos.

O discurso (ou mensagem) tem alcance propedêutico sobre leitores e espectadores, porque a sequência de fatos ficcionais que envolve as personagens aponta para dois aspectos. A defesa da necessidade de solidariedade e ação amplas entre os que acreditam na democracia e na justiça social legislada por um lado e; na força da não-violência dialógica como arma contra desigualdades e injustiças onde quer que elas aconteçam, por outro lado.

Wendy Brown lembra que “aquilo que se costuma chamar, de modo variado, de democracias liberais, burguesas ou capitalistas nunca foram democracias plenas”³⁸⁵ porque lhes faltou justamente a efetivação da *igualdade política* entre as pessoas naquelas sociedades. Além disso, “quaisquer que sejam suas disposições democráticas, elas vêm sendo constantemente enfraquecidas nas últimas décadas”³⁸⁶ pelos efeitos da *racionalidade neoliberal*, que atua para deturpar a própria natureza conceitual de democracia.

A igualdade política, sustentada pelos três pilares dos gregos antigos, *isegoria*, *isonomia* e *isopoliteia* permanecem, na transição do milênio, em estado de vir a ser. Portanto, para que o projeto de democracia, de fato, se concretize, faz-se necessário restaurar suas bases, fundadas na igualdade e, não, na liberdade, como a razão neoliberal faz acreditar.

Este último volume da *Trilogia* oferece discussão de outros temas que bem caracterizam parte da história das últimas décadas do século XX, de permanência de violências sobre as pessoas mais fragilizadas na lógica de globalização capitalista. Uma explicação para essa permanência é que “a ideia de um destino comum da humanidade não conseguiu se impor ainda, as vias da indispensável cooperação permanecem bloqueadas. Na realidade, vivemos a *tragédia do não comum*”,³⁸⁷ como o colocam Dardot e Laval e que está explicitada nos livros e nos filmes.

385 BROWN, Wendy. *Nas ruínas do neoliberalismo...* Op., cit., p. 34.

386 Ibid.

387 DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 14.

Entretanto, assim como Brown, Dardot, Laval e Butler, dentre outros, acredito que há alternativas à racionalidade neoliberal. Os autores da *Trilogia Millennium* também. É por isso que defendo, neste trabalho: ao expor as muitas formas de violência, Stieg Larsson, Niels Oplev, Daniel Alfredson e suas equipes de produção não as estão meramente disseminando, mas redirecionando-as, pela deslocalização do olhar (obtida pela plasticidade e elasticidade das imagens) para a obrigatoriedade de se combatê-las.

Não-violência dialógica não significa passividade ou inação, mas a firmeza de um posicionamento político: “não simplesmente a ausência de violência, ou o ato de se abster de cometer violência, mas como um compromisso sustentado, até mesmo uma forma de reencaminhar a agressão com o propósito de afirmar os ideais de igualdade e liberdade”, como defende Judith Butler.³⁸⁸ Nesta perspectiva “a não-violência não faz sentido sem um compromisso com a igualdade”;³⁸⁹ visto que “neste mundo algumas vidas são mais claramente valorizadas que outras, esta desigualdade implica que certas vidas serão defendidas com mais tenacidade do que outras”,³⁹⁰ como se verifica nas tramas.

3.1 Uma espionagem policial entre a ética e a justiça

A interseção da *Trilogia* com o desafio do cuidado em detrimento da negligência com os outros são a porta de entrada deste terceiro volume. Quando Lisbeth Salander chega ao hospital gravemente ferida, o médico Anders Jonasson pondera: “aquela jovem diante dele poderia viver com uma bala no quadril e outra no ombro. Mas uma bala num ponto qualquer do cérebro já era um problema de outra dimensão”.³⁹¹ A enfermeira Hanna Nikander interrompe seus pensamentos para alertá-lo: é “a garota procurada há várias semanas por triplo assassinato em Estocolmo”.³⁹² O médico então se dá conta que “ali estava a assassina, ferida, o que de certo acabava sendo uma forma impressionante de justiça”.³⁹³

388 BUTLER, Judith. *The Force of Nonviolence: an ethico-political bind*. Brooklyn: Verso Books, 2020. p. 27: “we can think of nonviolence not simply as the absence of violence, or the act of refraining from committing violence, but as a sustained commitment, even a way of rerouting aggression for the purposes of affirming ideals of equality and freedom”.

389 Ibid.: “nonviolence does not make sense without a commitment to equality”.

390 Ibid.: “The reason why non-violence requires a commitment to equality can be understood best by considering that in this world some lives are more clearly valued than others, and that this inequality implies that certain lives will be more tenaciously defended than others”.

391 LARSSON, Stieg. *A Rainha do Castelo de Ar...* Op. cit., p. 11.

392 Ibid., p. 12.

393 Ibid.

Rapidamente ele volta à urgência da realidade: “Mas isso não lhe dizia respeito. Seu trabalho era salvar a vida de sua paciente, fosse ela uma tríplice assassina ou uma ganhadora do prêmio Nobel. Ou ambas as coisas”.³⁹⁴ Consciente de que não conseguiria operá-la sozinho, pois não era neurocirurgião, telefona à 1:42 da manhã para convidar um colega que está na cidade a acompanhá-lo no procedimento de salvar a vida da *garota lésbica satânica, psicopata, delinquente, perigosa e assassina*, como a mídia, muito convenientemente para os interesses de certos agentes públicos, a descrevia e, então, “ordenou que a passassem pelo tomógrafo no qual o hospital investira dinheiro do contribuinte”.³⁹⁵

Na sequência da cena do médico ético, outra na contramão. Após chamar o socorro aéreo que resgatou Salander e Zalachenco, Mikael Blomkvist explicou a situação para o delegado Thomas Paulsson, que não prestava a mínima atenção, feliz por encontrar Salander, afinal “aquela era uma captura de peso. Em três ocasiões perguntou ao paramédico se a jovem (mais perto da morte do que da vida) estava em condições de ser presa de imediato. Por fim, o paramédico se levantou e berrou para que Paulsson se afastasse”.³⁹⁶ O delegado conformou-se em anunciar “pelo rádio que Salander, de acordo com todas as evidências, havia tentado matar mais uma pessoa”,³⁹⁷ sem que ele próprio, responsável pela investigação, tivesse exaurido o exame das evidências para tal afirmação.

Quando Blomkvist o alertou que Ronald Niedermann era o verdadeiro assassino, estava solto e indicou onde encontrá-lo – Blomkvist, sem pensar, admitiu que ele mesmo o ameaçou com uma arma e amarrou-o num barranco, com a imperícia de entregar a *Colt 1911 Government* ao delegado – acabou preso por desacato a autoridade, resistência e porte ilegal de arma, algemado e colocado no banco de trás do carro do delegado.

Ainda assim, advertiu quanto ao *perigo mortal ambulante que era o gigante loiro*. Ignorando novamente os apelos do jornalista, Paulsson enviou *dois guardinhas* para a morte. Ao que o jornalista informou: “Ainda vou denunciá-lo por erro profissional, e a coisa vai feder. Antes de eu terminar, todas as manchetes do país já terão lhe apontado como o policial mais estúpido da Suécia”.³⁹⁸

394 LARSSON, Stieg. *A Rainha do Castelo de Ar...* Op. cit., p.12.

395 Ibid.

396 Ibid., p. 19.

397 Ibid.

398 Ibid., p. 22.

Os detalhamentos retóricos policiais obviamente são intencionais e Stieg Larsson os utiliza conscientemente. Os mesmos diálogos foram levados para a transposição fílmica pela equipe de Daniel Alfredson, responsável também pela direção do terceiro filme. Esse estilo narrativo é praticamente regra em toda a *Trilogia Millennium*. A alternância de tramas elaboradas para enaltecer o que é valorado positivamente e tramas que, em sentido oposto, denunciam situações reprováveis pelos critérios de uma sociedade que parece se esforçar para manter bons níveis de cuidado coletivo.

São muitos os clichês permeados de moralidade. Um deles é o confronto entre o investigador Bublanski – que acabara de descobrir que a internação psiquiátrica de Lisbeth na infância fora orquestrada para encobrir crimes de agentes da segurança secreta nacional – e o procurador Ekström, que no presente “era o homem que caçava Lisbeth Salander. Ele a tinha descrito abertamente como uma psicopata, uma doente mental perigosa para a população. Tinha deixado vaziar informações que seriam vantajosas para ele num eventual processo”.³⁹⁹ Ekström sabia que envolver o Säpo seria péssimo para sua carreira e atuava para impedir as investigações. Ao que Bublanski responde: “Não pretendo deixar que isso continue. Você pode escolher me afastar das investigações, mas nesse caso vou ser obrigado a escrever um relatório incisivo a respeito”.⁴⁰⁰

Outro exemplo é a observação da investigadora Modig, em resposta à tentativa da procuradora Monica Spangberg de indiciar Blomkvist por desacato a autoridade, resistência violenta e porte ilegal de arma: “sugiro que espere um pouco antes de apertar o gatilho. O Blomkvist reconstituiu toda esta história sozinho e está muito à frente da polícia. Seria melhor mantermos boas relações com ele e cooperarmos. É mais vantajoso do que dar margem para ele detonar a polícia toda na mídia”.⁴⁰¹

O último editorial de Érika Berger à frente da *Millennium* é sobre moral “e sobre o fato de um dos nossos colaboradores ter sido assassinado porque o Estado não cumpriu seu papel há quinze anos”.⁴⁰² Fartamente usada, a técnica tem potencial pedagógico para atingir pessoas em sociedades que, embora careçam no seu conjunto de semelhante valor ético, contam pelo menos com indivíduos ainda sensíveis ao mundo do qual fazem parte e potencialmente, podem atuar para combater suas desigualdades.

399 LARSSON, Stieg. *A Rainha do Castelo de Ar...* Op. cit., p. 35.

400 Ibid., p. 36.

401

402 Ibid., p. 70.

Contudo, essa característica das tramas não pode ser atribuída aos seus atores. Ao contrário, as personagens existem e atuam em tons mesclados, para usar uma imagem visual objetiva, em especial a heroína Lisbeth Salander. Imagem que inclusive, soma ao meu argumento para afirmar a *Trilogia* como um romance histórico contemporâneo, em oposição ao clássico scottiano: assim como na vida ou no mundo real, não se trata de vilões e mocinhos, porque acabaria sendo mais uma fantasia, ainda que motivada pela crítica social autêntica.

Trata-se, sim, de um romance que se afasta de qualquer maniqueísmo para expressar adequadamente o contexto contemporâneo a que se refere.

Essa retórica literária pode ser promissora ao ofício historiográfico. *A Rainha do Castelo de Ar* mostra aspectos da transição do milênio que apresentavam situações concretas de violências colocadas naquele momento como resultado de decisões e práticas coletivas tomadas num passado próximo (três últimas décadas da Guerra Fria). É nesta realidade que pessoas, vítimas ou em defesa dela, tinham de reagir no presente (2002 – 2007) para sobreviver diante das violências orquestrados.

Transponha-se essa realidade para qualquer lugar do mundo capitalista e esta exata característica se revela, ainda que desenhada com nuances específicas. Ao se revelar, aponta diretamente para violências advindas dos extremismos políticos e econômicos da história do pós-Segunda Guerra Mundial, cujas ondas reverberam até agora. Extremismos que são tanto coletivos quanto individuais, como demonstram Dardot, Laval, Stanley e Brown.

No cenário histórico real da transição do milênio as ações aparentemente desconectadas dos sujeitos com poder de decisão nele envolvidos estão, ao contrário, não apenas muito bem conectadas, como também articuladas a um empreendimento cujos objetivos internos escapam aos demais sujeitos que, isolados, não têm poder. Nisto, o terceiro volume é quase um desenho de micro-histórias imaginadas, típicas da Guerra Fria e do posterior aperfeiçoamento da *razão neoliberal*, definida por Dardot e Laval como a “generalização da concorrência como norma de conduta e da empresa como modelo de subjetivação”.⁴⁰³

403 DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 17.

Na ficção, a equipe da *Revista Millennium* tem em mãos a matéria mais explosiva que já publicara até o momento, com desgaste público superior ao caso Hans-Erik Wenneström. Mikael Blomkvist “acabara percebendo que seu material era tão vasto que nem um número temático seria suficiente [então] decidira publicar um livro [e também] o livro de Dag Svensson sobre o tráfico de mulheres [mas] ainda continha muitas lacunas.”⁴⁰⁴

Quanto a Lisbeth Salander, havia questões práticas urgentes a resolver, visto que “o procurador Richard Ekström a indiciara por golpes e ferimentos agravados no caso Magge Lundin, e golpes e ferimentos agravados acompanhados de tentativa de homicídio no caso Karl Axel Bodin, aliás Alexander Zalachenko”.⁴⁰⁵ Entretanto, o julgamento de crimes que antes ocuparam boa parte das mídias durante várias semanas aconteceria com o máximo de discrição. Sinal claro, como Blomkvist bem o sabia, que “essa história ainda não acabou. A conspiração contra Lisbeth continua”.⁴⁰⁶

Para resolver tudo o e salvá-la, Blomkvist conta com bons colaboradores: a equipe *Millennium*; a advogada Anika Gianinni; os investigadores Bublanski e Sonja; o empresário ex-empregador de Salander, Dragan Armanskij e; o seu antigo tutor, advogado Holmer Palmgren. Essa rede de colaboração entre pessoas que mal se conhecem e de quem Salander não espera nada corresponde à que se forma em torno da essência (o que vale para uma pequena comunidade de amigos) e, não, do sentido estrito, do *projeto político do comum*, atualizado por Dardot e Laval:⁴⁰⁷ “obrigação e participação numa mesma ‘tarefa’ ou numa mesma ‘atividade’ – de acordo um sentido mais amplo que o da estrita ‘função’”.⁴⁰⁸

Carregado da adrenalina da espionagem adicionada aos métodos da primeira heroína *ciberpirata* da história dos romances policiais, a *Rainha do Castelo de Ar* costura enredos e tramas; esclarece o funcionamento de uma engrenagem corrupta no Serviço Secreto da Suécia; desvenda a tragédia pessoal de Lisbeth Salander; denuncia mais violências e; novidade: apresenta uma longa e consistente dramatização do julgamento legal de Salander diante do tribunal sueco. Enfim, oferece cenários miniaturizados, como se fossem reais, do final do século XX. Qual a importância destes cenários para a história?

404 LARSSON, Stieg. *A Rainha do Castelo de Ar...* Op. cit., p. 218-219.

405 Ibid., p. 220.

406 Ibid.

407 DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2017.

408 Ibid., p. 22.

3.2 Cenários miniaturizados da transição do milênio

A importância dos cenários miniaturizados reside na natureza e vitalidade do romance histórico em representar e inscrever o passado. Em geral, o romance histórico é melhor recebido quanto mais distante da época de quem o escreve. Resistência que pode ser explicada, em parte, na observação de Perry Anderson: “na imensa multiplicidade do universo da prosa de ficção, fervilhante de tantos gêneros diferentes, o romance histórico foi, quase que por definição, o mais consistentemente político”.⁴⁰⁹ Não apenas nas suas origens “como um exercício de construção nacional no rescaldo da reação romântica à Revolução Francesa e à expansão napoleônica [*quando adquiriu*] sua ambiguidade moderna”,⁴¹⁰ mas, sobretudo, nos resultados seguintes.

Considerando que todo gênero literário inclui variados registros, a vitalidade de um gênero “depende tipicamente de interações entre o alto e o baixo, formas elitistas e populares, seja em um circuito fechado dentro de um mesmo gênero, seja através de conexões diagonais entre gêneros”.⁴¹¹ No entanto, *a peculiaridade do romance histórico*, enfatiza o historiador inglês, “foi evitar qualquer estratificação estável entre alto e baixo. Sua evolução mostra antes um *continuum* oscilante de registros [...] é a amplitude desse *continuum* que com razão o põe à parte de outras formas narrativas”.⁴¹² Por isso é importante compreender a trajetória dos romances históricos, marcada por uma oscilação de registros, sim, os quais demonstram, no entanto, vitalidade progressiva em acompanhar os questionamentos dos historiadores quanto a sua própria prática e seus métodos de construção do passado.

Uma trajetória que, ininterrupta, carece desacelerar, de tempos em tempos, para ajustar-se literariamente às demandas sociais, de modo a conduzir tal dimensionamento das narrativas históricas na confecção das narrativas ficcionais. *Na segunda metade do século XIX* o romance histórico “certamente não ofendia o sentimento patriótico, mas não tinha mais a vocação da construção nacional”,⁴¹³ como observa Perry Anderson. Seja como for, “predominou maciçamente sobre todas as demais formas narrativas até a era eduardiana [*combinando*] enorme sucesso de mercado com um contínuo prestígio estético”.⁴¹⁴

409 ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. Edição 77, vol. 1, março de 2007. ISSN 0101-3300, 205 – 220, p. 205.

410 Ibid., p. 212.

411 ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária... Op., cit., p. 212.

412 Ibid.

413 Ibid., p. 213.

414 Ibid.

Até que, “por volta do período entreguerras, o romance histórico tinha se tornado *déclassé*, caindo vertiginosamente na estima literária, a ponto de não figurar nas fileiras da ficção séria”.⁴¹⁵ Declínio que se justifica pelo conjunto dos traumas da Primeira Guerra Mundial, dos efeitos críticos do modernismo e do cenário do entreguerras na Europa. Entretanto, apenas na forma como teorizada por Georg Lukács, que acreditava, como lembra Anderson, “que o verdadeiro romance histórico era sustentado pelo senso do progresso, tal como acontecia em Scott”.⁴¹⁶

Aceitando-se a perspectiva de Anderson, aquela resistência a que me referi tende a esvanecer porque reconhece a natureza e a vitalidade do romance histórico.

A Segunda Guerra Mundial amplificou os efeitos da Primeira e, reflexo de antes, “nos níveis inferiores do gênero, o fluxo da ficção histórica reduziu-se, mas mesmo na Europa nunca chegou a se interromper, crescendo novamente à medida que os mercados da literatura de massas se expandiam com o *boom* do pós-guerra”.⁴¹⁷ Logo, entre saltos e sobressaltos, o romance histórico sobreviveu pelos trinta anos seguintes à guerra.

Finalmente, em vias enfermas de desaparecimento, renasceu. Neste segundo advento, subverteu, desprezou e inverteu muitas regras do cânone lukacsiano. As experiências existenciais (longe de universais), que fundam esse romance histórico subversivo, traduzem “ditaduras militares, assassinatos raciais, vigilância onipresente, guerra tecnológica e genocídio programado. O persistente pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno está nos antípodas de suas formas clássicas”.⁴¹⁸

O romance histórico contemporâneo assim, exatamente por se recusar a enaltecer o *progresso nutrido pelo historicismo do século XIX*, lança-se num devir benjaminiano, em que o anjo “gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”.⁴¹⁹ Portanto, os cenários miniaturizados oferecidos por romances históricos recentes, como *A Rainha do Castelo de Ar*, coincidem com a necessidade, há muito apontada por Walter Benjamin, de outras maneiras de se escrever história.

415 ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária... Op., cit., p. 213.

416 Ibid., p. 214.

417 Ibid., p. 215.

418 Ibid., p. 219.

419 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. vol. I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 226.

Maneiras que busquem, no presente, olhares alternativos ao que parece estar harmonizado sobre o passado, visto que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo [*que*] ameaça tanto a existência da tradição quanto como os que a recebem”⁴²⁰.

As consequências desta abordagem teórico-metodológica da história e da literatura aos olhares alternativos para o passado conformado têm efeitos práticos promissores.

Para a escrita da história, resulta no que Hayden White se referiu como *uma das marcas do bom historiador profissional*: “a firmeza com que ele lembra a seus leitores a natureza puramente provisória de suas caracterizações dos acontecimentos, dos agentes e das atividades encontrados no registro histórico sempre incompleto”.⁴²¹ Esse foi um dos caminhos abertos por White para se superar muitos vícios da historiografia oficial e se passar a confiar, por exemplo, na permeabilidade das fronteiras entre os discursos histórico e literário, ambos válidos como registros e construções *do e sobre o* passado.

Para a escrita de romances históricos, resulta no que Mikhail Bakhtin definiu como *plurilinguismo ou vozes sociais* “que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época”.⁴²² Ao desvelar a ideia do romance histórico ser tão somente baseado no real, portanto, fechado, Bakhtin evidenciou a importância de se buscar as perspectivas ideológicas que constituem o sentido do discurso romântico, tornando-o, portanto, fato histórico.

O enredo do terceiro volume da *Trilogia Millennium* exemplifica essa convergência ao chamar atenção para o tema da justiça atravessado por questões sobre ética. Esse tema e seus atravessamentos podem ser compreendidos a partir da proposta de Wendy Brown: “por meio da teorização de como a racionalidade neoliberal preparou o terreno para mobilizar e legitimar forças ferozmente antidemocráticas na segunda década do século XXI”.⁴²³

420 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*, I. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 224.

421 WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário... Op., cit., p. 113.

422 BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002, p. 106.

423 BROWN, Wendy. *Nas Ruínas do Neoliberalismo...* Op., cit., p. 16.

Não significa, como Brown faz questão de explicar, que o neoliberalismo por si só as *causou* ou que “toda a dimensão do presente [...] possa ser *reduzida* ao neoliberalismo”,⁴²⁴ mas é fato que “nada fica intocado pela forma neoliberal de razão e de valoração [...] o ataque do neoliberalismo à democracia tem, em todo o lugar, infletido lei, cultura política e subjetividade política”,⁴²⁵ como indico nos exemplos a seguir, em que a desinformação e a ignorância são revelados como projetos midiáticos.

Na ficção larssoniana, desde que o triplo assassinato em Estocolmo atribuído a Lisbeth Salander ganhou as manchetes midiáticas, “não houve limites para as elucubrações tecidas às suas custas”.⁴²⁶ Ao mesmo tempo, graças ao trabalho da equipe *Millennium* e de Salander, a polícia local chegou às pistas corretas de vários crimes cometidos por algumas pessoas do Serviço Secreto da Suécia (Säpo) para encobrir os crimes do espião russo Zalachenco desertado, acolhido pelo Säpo e depois contratado para trabalhar nos anos 1970.

Quando os investigadores locais começam a seguir as pistas corretas, são sabotados pelo procurador Richard Ekström, que, manipulado enganosamente pelo *Grupo Zalachenco*, atua para evitar o escândalo do Säpo, como o constata Jan Bublanski, chefe da polícia local: “esse famoso relatório [...] o Ekström pôs as mãos nele [...] segundo o procurador-geral da nação [...] é um dossiê considerado segredo de segurança nacional [...] significa que alguém está agindo contra nós”.⁴²⁷

Ancoragens muito familiares na *Trilogia* e fartamente conhecidas em romances policiais trata-se, aqui, da máxima filosófica atribuída a Juvenal, “Quem há de vigiar os próprios vigilantes?”⁴²⁸ garantindo: até que tudo seja devidamente esclarecido nas provas judiciais, o público comum já absorveu e creditou acusações falsas como verdades.

É possível expandir a lógica discursiva para alcançar o ponto comum entre a desonestidade intelectual da mídia, a corrupção de agentes públicos e a razão neoliberal.

424 BROWN, Wendy. *Nas Ruínas do Neoliberalismo...* Op., cit., p. 16.

425 Ibid., p. 17.

426 LARSSON, Stieg. *A Rainha do Castelo de Ar...* Op. cit., p. 64.

427 Ibid., p. 92-93.

428 JUVENAL, Décimo Júnio. Sátira VII, linha 347. In: SEGURA RAMOS, Bartolomé (trad.). *Sátiras*. Madrid: Editora Europa Artes Gráficas, 1996, p. 73. Numa referência mitológica (reiterada entre os poetas romanos antigos), Juvenal questiona, em face da decadência progressiva da idade áurea (supostamente sem mazelas) às idades degeneradas e perversas da época: “Quis custodiet ipsos custodes?” Obs.: Devo destacar que há controvérsias em andamento quanto à real autoria da frase. De qualquer modo, com variações, o adágio se tornou popular para se questionar a moral, a justiça e a ética. Ancoragens semânticas como essa fazem parte da retórica dos romances policiais, sobretudo, romances históricos policiais.

Stieg Larsson retoma, neste último livro, sua denúncia contra o que chama *as hienas da mídia*, jogando luz sobre a internacional predominância de agências de notícias puramente comerciais, sobretudo, sensacionalistas, em contraste com as que se voltam para a produção de informação como bem público. Particularmente, o jornalismo investigativo, cujo funcionamento depende de esforço quase individual ou colaboração coletiva reduzida, como é exatamente a história da *Revista Expo* desde a sua fundação, em 1995, e cuja imagem no romance é a *Revista Millennium*.

A rápida expansão e adesão de público às mídias comerciais, cenário antecipado visionariamente por Guy Debord⁴²⁹ é, concretamente, parte do projeto neoliberal em curso desde o início dos anos setenta do século passado para desinformar e fabricar ignorância (ou *sujeitos neoliberais*, para lembrar Dardot e Laval), fundamentais ao seu sucesso. Isso não escapava ao jornalista sueco.

Se a partir dos anos 1920, como demonstrou Debord, “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresentam como uma imensa acumulação de espetáculos”,⁴³⁰ daí em diante muito bem se apropriaram e aperfeiçoaram os meios de comunicação dos espetáculos. Como consequência, por meio da publicidade “a mercadoria chega à ocupação total da vida social [...] nada mais se vê senão ela: o mundo visível é o seu mundo”,⁴³¹ o que inclui informações e universo simbólico, produzidos para serem consumidos e para induzir ao consumo conforme a lógica neoliberal.

Com o avanço da informatização e a abertura da Internet para fins comerciais ao final dos anos 1980 e sua inevitável popularização, o fluxo mundial de informações e conexões (notícias, negócios, relacionamentos pessoais, administração pública e privada, serviços, entretenimento, etc.) assumiu diferentes direções.

Como ponderam Dardot e Laval, a popularização da Internet trouxe “não só novas possibilidades de cooperação intelectual e reciprocidade de intercâmbios em rede, mas também os riscos que ameaçam as liberdades em consequência da concentração do capitalismo digital e do controle policial dos Estados”.⁴³²

429 DEBORG, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

430 Ibid., p. 13.

431 Ibid., p. 25.

432 DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 16.

Liberdade que “se torna um direito de apropriação, ruptura e até mesmo destruição do social – seu inimigo declarado”,⁴³³ graças “ao ataque neoliberal ao social, fundamental para gerar uma *cultura antidemocrática desde baixo*, ao mesmo tempo em que constrói e legitima *formas antidemocráticas de poder estatal desde cima*”,⁴³⁴ como o demonstra Wendy Brown.

Portanto, uma liberdade disputada por vias intelectuais desonestas, visto que as “formas livres e espontâneas de associação, a soberania dos povos, os projetos de justiça social e igualdade, tudo isso é demonizado pelo neoliberalismo, que não busca a liberdade, mas a imposição de um modelo de engenharia social”.⁴³⁵

Neste modelo, a mídia tem papel preponderante, em especial quando se considera a questão do compartilhamento de dados, informações e privacidade na Internet, por exemplo. Exatamente por isso e paralelamente àquela expansão midiática rendida cada vez mais à *razão neoliberal*, que impõe a lei do capital sobre todas as esferas da vida humana, se intensificaram debates em sentido oposto.

Debates pela necessidade de se tratar o fluxo mundial de informações e ações com foco na consolidação da democracia e na promoção efetiva de cidadania. Isso transpassa o combate à violência em suas várias formas e assume-se o consenso que deva ocorrer supranacionalmente para garantir aos jornalistas investigativos, por exemplo, além de proteção contra aquilo mesmo que investigam cotidianamente, segurança da informação livre de imposições mercadológicas e de censura política estatal.

Stieg Larsson compartilhava essa preocupação e defendeu a necessidade de um esforço multilateral que ultrapassasse as barreiras políticas e econômicas entre jornalistas investigativos internacionalmente, não apenas no sentido de colaboração informacional entre eles, mas também na rede de proteção que deve ser tecida em torno deles.

433 BROWN, Wendy. *Nas Ruínas do Neoliberalismo...* Op., cit., p. 39.

434 Ibid.

435 BROWN, Wendy. El neoliberalismo es una de las fuentes del ascenso de las formas fascistas y autoritarias. Entrevista a Verónica Gago. *Le Monde Diplomatique*. Disponível em: <<https://bit.ly/3A5CXtB>>. Acesso: 20 mar. 2021: “Las formas espontáneas y libres de asociación, la soberanía de los pueblos, los proyectos de justicia social y de igualdad, todos son demonizados por el neoliberalismo, que no busca la libertad, busca imponer un modelo de ingeniería social”.

Em artigo para a Associação Sueca de Jornalismo, em 2000, destacou a afirmação da Federação Internacional de Jornalistas (FIJ): “é uma das profissões mais perigosas do mundo [...] na década de 1990, pelo menos 662 jornalistas ou trabalhadores da mídia foram mortos no desempenho de suas funções”.⁴³⁶

O compromisso de Larsson se verifica na preocupação com detalhes do artigo, em que apresenta exemplos de assassinatos ocorridos em várias partes do mundo naquele momento. As altas taxas de mortalidade de jornalistas (144) em 1994, por exemplo, foram atribuídas pela FIJ às “conexões com as guerras civis na ex-Iugoslávia e em Ruanda. Outros focos de conflito foram Argélia, Indonésia, Chechênia e Geórgia”.⁴³⁷

Além disso, “pelo menos 33 jornalistas foram mortos na Rússia, muitos deles assassinados ou atacados”,⁴³⁸ e “quarenta e oito [...] na Colômbia – mais de 7 por cento do número total morto na última década [...] grande parte assassinatos ou assassinatos contratados com afiliações políticas ou criminosas”.⁴³⁹ Larsson prossegue a citar muitos outros jornalistas mortos ou alvos de violência, diálogos em salas de bate-papo virtual difamatório na Internet e notícias sensacionalistas publicadas em noticiário local.

Finalmente, declara: “o fenômeno dos jornalistas que se tornaram conhecidos como oponentes de ocorrências antidemocráticas sendo sujeitos à propagação de falsos rumores tem se tornado cada vez mais comum na Suécia desde o início da década de 1980”.⁴⁴⁰ Logo, as incisivas tramas midiáticas no seu romance, as quais se devem à intimidade de quem conhecia e combatia os tipos noticiosos e as redes de desinformação e produção da ignorância, carregam a intencionalidade da denúncia.

436 LARSSON, Stieg. The world’s most dangerous profession (from the book *Surviving the Deadlines: A Handbook for Threatened Journalists*). In: *The Expo Files* and other articles by the crusading journalist. Edited by Daniel Poohl. London: Maclehorse Press Quercus Publishing, 2012, p. 111: “The International Federation of Journalists (I.F.J.), which regularly monitors the freedom of the press and working conditions of journalists all over the world, maintains solemnly that to be a journalist is one of the world’s most dangerous professions. Statistics from the I.F.J. show that in the 1990s at least 662 journalists or media workers were killed in the course of their duties”. Mais informações sobre violências contra jornalistas podem ser obtidas no sítio eletrônico da International Federation of Journalists: <<https://bit.ly/3AhYmjr>>.

437 LARSSON, Stieg. The world’s most dangerous profession... Op., cit., p. 112: “According to the I.F.J., the unusually high death rate in 1994 is explained by the fact that many journalists died in connection with the civil wars in the former Yugoslavia and Rwanda. Other hotbeds of conflict were Algeria, Indonesia, Chechnya and Georgia”.

438 Ibid.: “During the 1990’s at least thirty-three journalists were killed in Russia, many of them murdered or targeted for assault”.

439 Ibid.: “Forty-eight journalists were killed in Colombia – over 7 percent of the total number killed in the last decade. A large proportion of these deaths were assassinations or contract killings with political or criminal affiliations”.

440 Ibid., p. 113: “The phenomenon of journalists who have become known as opponents of anti-democratic occurrences being subjected to the spreading of false rumors has become increasingly common in Sweden since the beginning of the 1980’s”.

Essa tecitura entre fonte histórica e fato histórico que o romance larssoniano engendra se insere na luta política de diferentes movimentos sociais da transição do milênio contra as violências neoliberais que levam à *desdemocracia*, como o entende Wendy Brown. Ao definir posição objetiva contra a mídia especulativa, a produção jornalística de Larsson (e por extensão, a *Trilogia*), atende ao que Brown caracteriza como base da democracia: a igualdade política. Se a igualdade política está ausente, dentre outros, “pelo acesso desigual ou controlado ao conhecimento [...], o poder será inevitavelmente exercido por e para uma parte, em vez do todo”.⁴⁴¹

Esta é a relação entre mídia comercial e neoliberalismo, que alcança, finalmente, segredos de Estado e projetos pessoais.

Existem, neste terceiro volume, muitas e diferentes personagens e tramas retratando as várias facetas e nuances dos agentes públicos da área de segurança. Para o que me interessa, destaco uma situação específica, a introdução da personagem Evert Gullberg no enredo ficcional,⁴⁴² que começa com longas referências a fatos políticos reais. Gullberg é apresentado como um dos veteranos de longa data mais confiáveis do Säpo e tem a missão de *organizar* a confusão gerada a partir dos assassinatos que ameaçavam a respeitável imagem de que goza o Serviço Secreto na história da Suécia.

Gullberg é absolutamente convicto do quanto a função que exerce no âmbito da segurança do seu povo é verdadeira missão de honra e fé. Stieg Larsson dedica uma longa e esmiuçada retórica à sua caracterização, de modo a construir certa empatia entre a sua personagem e o público, que numa leitura menos atenta pode cair na sedução de ver em Gullberg um zeloso funcionário público cuja moral justifica atitudes nada éticas. Essa é exatamente a intenção retórica utilizada na produção do romance histórico policial.

Aos dezenove anos, logo depois da guerra, Gullberg ingressou na carreira militar, sendo designado para o serviço de informação da marinha. Fluente em russo e polonês, foi recrutado pela Polícia de Segurança, em 1950. Após atuar como capitão na embaixada sueca em Moscou, voltou à Suécia e trabalhou na contraespionagem.

441 BROWN, Wendy. *Nas ruínas do neoliberalismo...* Op., cit., p. 32.

442 LARSSON, Stieg. *A rainha do castelo de ar...* Op., cit., p. 101-105.

Atuando como chefe da Seção de Análise Especial, espécie de grupo secreto do Serviço Secreto, Gullberg é o último remanescente, no início dos anos 2000, dos poucos que conheciam a história de Alexander Zalachenco, o espião russo que desertou do Serviço Secreto soviético para o sueco, revelando segredos ao país nórdico. Embora trabalhasse para o serviço nacional “a serviço do bom povo social-democrata”,⁴⁴³ Gullberg sempre votou nos moderados, exceto nas eleições de 1991, “por considerar Carl Bildt uma catástrofe da *realpolitik*”.⁴⁴⁴ Essa é uma ancoragem muito recente da história da Suécia e de um significado relevante do discurso autoral de Larsson.

Na história real da Suécia, entre 1986 e 1991, Ingvar Carlsson, do Partido Social-Democrata, ocupou o cargo de primeiro-ministro. Nas eleições de 1991, concorreu novamente, mas perdeu para Nils Daniel Carl Bildt, do Partido Moderado, de matiz liberal-conservadora, a quem o agente ficcional Gullberg se refere. Ao demonstrar esta insatisfação, a personagem o justifica a partir do desmoronamento da União Soviética: “na sua opinião, não havia regime mais mal preparado para enfrentar e tirar proveito das novas possibilidades políticas na arte da espionagem que haviam surgido no Leste”.⁴⁴⁵

Fora da ficção, essa época corresponde ao surgimento do Partido Nova Democracia [Ny demokrati], que, segundo Jan-Erik Pettersson “tinha pelo menos 50% do dna do neoliberalismo [...], defendia soluções de mercado [...] redução de impostos e cortes nos gastos públicos [...] flertava abertamente com a crescente xenofobia da opinião pública”.⁴⁴⁶

O *Nova Democracia* chegou ao Parlamento exatamente no Governo de Carl Bildt, que assistiu ainda ao recrudescimento de movimentos xenófobos e racistas, com inúmeros casos concretos de violência praticados por *skinheads* contra imigrantes, minorias étnicas e religiosas. Sinal evidente da escalada de posições ultradireitistas no país. No entanto, como aponta Pettersson, “conforme a atmosfera se tornava mais tensa, percebeu-se a necessidade de medidas de precaução. Mas fazer discursos antirracistas de exortação não era bem o estilo de Carl Bildt”.⁴⁴⁷

443 LARSSON, Stieg. *A rainha do castelo de ar...* Op., cit., p. 102.

444 Ibid.

445 Ibid.

446 PETTERSSON, Jan-Erik. *A verdadeira história de Stieg Larsson...* Op., cit., p. 124.

447 Ibid., p. 127.

O *Nova Democracia* foi extinto em 2010. Ao afirmar que “mais uma vez, parecia impossível que um partido descontente da extrema-direita se firmasse no sistema político sueco”,⁴⁴⁸ Pettersson bem o sabia ser uma questão de tempo para isso ocorrer. Três anos antes já existia o *Democratas Suecos*, mais bem definido, melhor organizado e com mais probabilidade de se consolidar como força política. A história o demonstrou nos resultados das eleições de 2018 e na expansão dos autodenominados *supremacistas brancos* e *direita alternativa* naquele país.

De todo modo, a opinião política da personagem Gullberg, para quem “o governo de Bildt, pelo contrário, evocara razões econômicas para reduzir o escritório soviético e, no lugar, investir na Bósnia e na Sérvia – como se a Sérvia pudesse algum dia se tornar uma ameaça para a Suécia!”⁴⁴⁹ são um bom termômetro do sarcasmo larssoniano sobre o quanto as ideologias de direita guardam espectros enviesados nos seus quadros. Há inúmeros outros exemplos neste terceiro volume de referências a sujeitos históricos reais, alguns deles vivos e ativos politicamente, misturados à história policial imaginada, o que provavelmente contribuiu para incentivar um sem número de especulações públicas quanto àquela fronteira porosa entre ficção e história.

Mais à frente, o público é confrontado com o avesso da imagem, ao ser revelado que Gullberg, à margem do Estado, atuou criminosamente para proteger Zalachenco e os crimes de agentes do Serviço Secreto, o que resultou em todas as violências sofridas por Lisbeth Salander. Esta intrincada trama, certamente inventada por Larsson, é perfeitamente convincente para os propósitos do seu romance histórico policial, porque é uma imagem realista reconhecível de como tramas da época da Guerra Fria devem ter sido.

Até aqui demonstrei o procedimento com estes e outros temas, intercalando a voz e a plasticidade das imagens na *Trilogia* com os aportes teóricos e técnicos balizadores do retrato (fonte) que constroem das violências na transição do milênio. Penso ser adequado refletir também sobre o uso da linguagem na produção do discurso (fato) acerca de tais violências. Nesta tarefa, destaco a operacionalização da retórica, tanto como compreensão de documentos quanto de produção de textos historiográficos, a partir de algumas questões propostas por Dominick LaCapra.⁴⁵⁰

448 PETTERSSON, Jan-Erik. *A verdadeira história de Stieg Larsson...* Op., cit., p. 130.

449 LARSSON, Stieg. *A rainha do castelo de ar...* Op., cit., p. 102.

450 LaCAPRA, Dominick. *Retórica e História. Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. 6, n. 1, jan.-jun., 2013. Tradução por Eduardo Ferraz Felipe e Thiago Ponce de Moraes, conforme *Rhetoric and History, from History and Criticism*. Copyright (c) 1985 by Cornell University.

3.3 Romance histórico e historiografia

Dominick LaCapra chama atenção para a pouca dedicação dos historiadores “à sua própria retórica e ao papel do retórico (incluindo neste papel a retórica da então chamada ciência ‘dura’) na constituição de sua disciplina”.⁴⁵¹ Embora reconheça esforços interessados em recuperar os laços com a retórica, avalia que a tarefa encontra mais obstáculos que possibilidades, porque para muitos historiadores ela continua sendo acessório ao seu ofício, mais zeloso em manter a longa aliança com a lógica ou a ciência, suas zonas de conforto.

Estudar a *Trilogia Millenium* da maneira como o fiz permite visualizar um aspecto prático da “questão mais ‘retórica’ de como textos fazem o que fazem – como, por exemplo, eles podem situar ou forjar o que eles ‘representam’ ou inscrevem (discursos sociais, paradigmas, convenções genéricas, estereótipos e tudo o mais)”.⁴⁵² Demonstrei como a *Trilogia* põe em debate o definimento dos valores morais em favor de arranjos capitalistas neoliberais, ao tempo em que propõe instrumentos para reação ao alcance de leitores/espectadores.

Agora apresento algumas questões sobre como a plasticidade da sua feitura explica seu papel na revitalização do *thriller* criminal.

Romances policiais são consumidos ordinariamente pelos amantes do gênero, independentemente da crítica profissional e de mercado. Contudo, é bastante incomum que, entre os não afeitos à dupla crime e investigação, milhares se disponham a ler três livros bastante extensos e exaustiva retórica para os padrões da vida-cibernética-superconectada-cada-vez-mais-sem-tempo, escritos por um desconhecido (fora do seu país) autor sueco.

São os três únicos livros de ficção de autoria de Stieg Larsson publicados. O sucesso literário promoveu sua transposição para o cinema e o jornalista ficou conhecido internacionalmente. Como isso foi possível? Acompanhar a trajetória dos romances criminais e entender o seu papel na história da violência ajuda a situar a *Trilogia Millenium* e encontrar a resposta.

451 LaCAPRA, Dominick. *Retórica e História...* Op., cit., p. 97.

452 *Ibid.*, p. 114.

Embora romances criminais abranjam, conforme P. D. James, “um espectro excepcionalmente amplo de imaginação literária, compreendendo algumas das obras mais elevadas da criação humana”,⁴⁵³ constituem um gênero pouco apreciado pela ortodoxia canônica.⁴⁵⁴ Em compensação, ocupam lugar privilegiado na preferência de público, sobretudo quando se somam assassinato, mistério e investigação, transformando-os em policiais.

Conforme a tipologia da forma, o estilo da narrativa e o desejo de atender às expectativas de recepção, assumem nuances variadas: das confortáveis histórias de detetive às excitantes aventuras de espionagem, passando pela investigação forense, podem incluir a dramatização do julgamento nos tribunais de justiça. A *Trilogia Millennium* tem as quatro características interseccionadas com as do romance histórico. Essa plasticidade recupera a veia realista dos romances históricos. Promissoramente, no entanto, afasta-a das suas formas anteriores e a orienta no sentido de se tornar instrumento de identificação e reconhecimento do público diante das suas próprias (im)possibilidades históricas.

Visto que o enredo e os argumentos que compõem a *Trilogia* resultam de sólida e responsável pesquisa junto às fontes, induzem o público “a completar a narrativa histórica para si mesmo, em sua própria mente – e assim reconhecer para si mesmo as ironias, as incompatibilidades de intenção e realização, que moldam a história dos eventos humanos”,⁴⁵⁵ como sugere Richard Slotkin.

Mesmo no que diz respeito ao ofício historiográfico vale a pena acrescentar, com Costa Lima: a escrita da história “supõe a intervenção de uma atividade interpretativa, que não se restringe a sintetizar o que materialmente já se dera, senão que sujeita o fato a perguntas, propõe significações e valores, que passam a integrar o passado, para nós”⁴⁵⁶. Essa intervenção própria do labor da análise e da escrita resulta numa imagem possível do passado, que é necessariamente tecida em rede de conexões entre fatos e linguagens disponíveis e que nunca dizem do todo da *história espontaneamente processada*, para usar a expressão de Costa Lima.

453 JAMES, Phyllis Dorothy. *Segredos do romance policial: história das histórias de detetive*. São Paulo: Três Estrelas, 2012, p. 14.

454 Sobre cânone em literatura: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor das obras críticas de escritores modernos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009. CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

455 SLOTKIN, Richard. *Fiction for the Purposes of History...* Op., cit., p. 225: “readers to complete the historical narrative for themselves, in their own minds – and thus recognize for themselves the ironies, the mismatches of intention and fulfilment, that shape the history of human events”.

456 COSTA LIMA, Luiz. *História, Ficção, Literatura*. Op., cit., p. 128.

Aquela intervenção é também uma atividade de exercício retórico, que para funcionar adequadamente exige do ofício historiográfico a superação da exclusividade do “modelo documental de conhecimento”,⁴⁵⁷ como Dominick LaCapra caracteriza a pesquisa cuja base “é o ‘duro’ fato derivado da inspeção crítica da fonte”⁴⁵⁸; e cujo “propósito da historiografia é tanto fornecer descrição narrativa, quanto ‘descrição densa’ dos fatos documentados ou submeter o registro histórico a procedimentos analíticos da hipótese-formação, testes e explanação”.⁴⁵⁹

Neste modelo documental, “a imaginação histórica está limitada”; há “uma hierarquia explícita ou implícita entre fontes” e; “se outros textos são tratados como um todo, isso quer dizer, não apenas como documentos, eles são reduzidos a elementos que são tanto redundantes quanto meramente suplementares”.⁴⁶⁰ Alternativamente, LaCapra acredita que “um modelo mais interativo de discurso, que leve em conta o mútuo intercâmbio – às vezes, o mútuo desafio – entre as dimensões ‘documentais’ e ‘retóricas’ da linguagem pode promover uma concepção expandida de conhecimento histórico”.⁴⁶¹

Nesta direção, o estudo de um romance histórico como a *Trilogia* revelou de que maneira o vínculo de práticas imaginárias e concretas da violência impulsionam o funcionamento da história. No entanto, quero apresentar esse vínculo com um exemplo diferente e também mais creditado, exatamente para robustecer o meu argumento. Retomo, então, a história da violência de Robert Muchembled, para responder à questão de como o romance larssoniano dá sentido ao romance histórico contemporâneo.

O historiador francês nos lembra que “a civilização dispõe de numerosos vetores para impor às novas gerações suas mensagens éticas e morais, ou prolongá-las sob a forma de reflexos condicionados”.⁴⁶² Na história da violência apresentada por Muchembled, o romance policial e o relato trágico exercem papel privilegiado ao mostrar “como o gosto pelo sangue passa da realidade ao imaginário e torna-se um fantasma, para melhor pacificar os costumes dos leitores, oferecendo-lhes o exutório de arrepios mortais”.⁴⁶³

457 LaCAPRA, Dominick. *Retórica e História...* Op., cit., p. 99.

458 Ibid.

459 Ibid.

460 Ibid.

461 Ibid., p. 101.

462 MUCHEMBLED, Robert. *História da violência...* Op., cit., p. 5.

463 Ibid. Em especial, o capítulo VIII, *Arrepios mortais e relatos negros (séculos XVI-XX)*.

Consequentemente, “de maneira mais ambígua, esse gênero camaleão permite, também, sonhar a violência, fazendo dela uma experiência pessoal onírica, mantê-la para torná-la operatória e útil à coletividade em caso de necessidade”.⁴⁶⁴ A utilidade e a operacionalidade a que Muchembled se refere nesta observação estão relacionadas aos motivos do aparecimento e do sucesso, a partir de 1720, em níveis e intenções diferentes, de um tipo especial de literatura, exatamente aquela em que P. D. James inclui os romances criminais.

Trata-se de uma literatura, no entender de Muchembled, “que eleva alguns malfeitores, como Cartouche,⁴⁶⁵ à posição de heróis populares míticos”⁴⁶⁶ em substituição às “histórias trágicas destinadas a círculos mais cultos [cuja] única finalidade [era] provar que o crime não compensa”.⁴⁶⁷ Mais tarde essa literatura seria desqualificada como “literatura de massa”⁴⁶⁸ e frequentemente ignorada pelo cânone.

As mudanças literárias acompanham o curso da história: “no século XIX, a gesta dos bandidos invade a grande cidade industrial, dando, ao mesmo tempo, lugar a um estranho entusiasmo e a uma grande preocupação entre os bons burgueses”.⁴⁶⁹ Com a violência domesticada pela mão da lei e da civilidade material, o gênero *traduz* a “aceitação do tabu da brutalidade mortal, só deixando espaço para evocações do interdito”⁴⁷⁰ de modo que, “estritamente vigiados, [os adolescentes homens] só podem encontrar em sonho a cultura viril juvenil dos séculos precedentes”.⁴⁷¹

No século XX a ficção sangrenta serviu para “pacificar os costumes dos rapazes púberes, oferecendo-lhes o exutório de seus arrepios mortais, sem passagem ao ato, mas, também, preparar a eventualidade deste, comprovado por duas terríveis hecatombes mundiais”.⁴⁷²

464 MUCHEMBLED, Robert. *História da violência...* Op., cit., p. 5.

465 Cartouche (1693 – 1721), famoso herói bandido francês, ao qual Eric Hobsbawm, em *Bandidos* (2015, p. 47), assim se refere: “[onde] o banditismo social não floresceu ou havia sido extinto, era provável que se idealizassem e se conferissem os atributos de Robin Hood a ladrões criminosos, sobretudo quando se concentravam em assaltar mercadores, viajantes ricos e outras pessoas que não desfrutavam de muita simpatia dos pobres. Assim, na França, Inglaterra e Alemanha do século XVIII celebravam-se personagens como Dick Turpin, Cartouche e Schinderhannes, que substituíam os verdadeiros Robin Hoods que na época já haviam desaparecido nesses países”.

466 MUCHEMBLED, Robert. *História da violência...* Op., cit. p. 239.

467 Ibid.

468 Há setenta anos Raymond Williams apontava o prejuízo dessa expressão para as classes populares, exatamente porque ela é, não apenas inadequada à identidade popular, visto que “as massas não existem de fato, o que existem são modos de ver pessoas como massa”, mas, porque ela foi apropriada pejorativamente pelos dispositivos midiáticos. WILLIAMS, Raymond. *Recursos da esperança*. São Paulo: Unesp, 2015, p. 15.

469 Ibid.

470 Ibid.

471 Ibid.

472 MUCHEMBLED, Robert. *História da violência...* Op., cit. p. 239.

Seja como for, romances policiais “colocam sempre a mesma questão do bem e do mal em relação ao homicídio e à maneira de conduzir as crianças à maturidade com o mínimo possível de prejuízos para os predecessores”,⁴⁷³ diversificando-se sempre, porque “as relações humanas evoluem a um ritmo ofegante sob nossos olhos”.⁴⁷⁴ Na história da violência oferecida por Muchembled, portanto, o gênero policial ocupa papel prático na vida cotidiana.

Além disso, adicionalmente, ressalto o quanto romances policiais carregam (como todo romance) o *plurilinguismo social* ao qual se referia Mikhail Bakhtin, porque nasceu em tempos modernos, de explosão da cultura urbana; aumento da criminalidade; criação da polícia; ascensão da burguesia e expansão de seus valores; ampliação do público leitor e seu gosto inicial por jornais que noticiavam crimes e; por folhetins e formas literárias que refletiam este cenário. Justamente por isso P. D. James considerou ser improvável que essa forma de romance “floresça em sociedades que não tenham um sistema organizado de aplicação da lei ou em que o assassinato seja lugar-comum”.⁴⁷⁵

Aqueles foram tempos também de *modernidade fragmentária* e descrever com densidade este espaço social exige uma agudeza de percepção próxima à perspectiva do *escritor* de Georg Lukács: “precisa ter uma concepção do mundo inteiriça e amadurecida, precisa ver o mundo na sua contraditoriedade móvel, para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários”.⁴⁷⁶ Na *Trilogia Millennium*, os protagonistas são Lisbeth Salander, personificação por excelência dos contrários subjetivos contemporâneos e; Mikael Blomkvist, reflexo da “posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade”.⁴⁷⁷

Tal maneira particular de *ver o mundo*, que não é inata e, sim, aprendida permanentemente, constituiu parte das mudanças provocadas pela modernidade, observável no estilo romanesco, em que “a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária”.⁴⁷⁸ Assim, “em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo”.⁴⁷⁹

473 MUCHEMBLED, Robert. *História da violência...* Op., cit. p. 268.

474 Ibid. Em especial, o capítulo VIII, *Arrepios mortais e relatos negros (séculos XVI-XX)*.

475 JAMES, Phyllis Dorothy. *Segredos do romance policial...* Op., cit. p. 20.

476 LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 78.

477 Ibid., p. 50.

478 LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009, p. 72.

479 Ibid.

Como indiquei com Perry Anderson, esse processo se atualiza em especial nos romances históricos contemporâneos, em que cada vez menos os heróis (cada vez mais humanos) conseguem, ou têm interesse, em restabelecer alguma ordem perdida, ou vislumbram algum progresso no horizonte, subvertendo, neste sentido específico, Walter Scott.

Ainda que Blomkvist e Salander atuem para sobreviver ao caos em que suas vidas foram lançadas e saibam, de maneiras distintas, serem vítimas de um processo histórico violento mais amplo e também pessoal – ao qual reagem cada um, a seu modo – suas histórias não repercutem diretamente além das fronteiras em que estão localizadas. No entanto, os enredos e as tramas que protagonizam atuam socialmente conscientes na discussão das experiências históricas na transição do milênio, exemplificando a *atualização* a que Anderson se refere.

Paralelo a essa movimentação, a época moderna assistiu ainda ao *surgimento do olhar* do espectador, identificado por Jacques Aumont na história da pintura, quando alterações provocadas pela perspectiva nas telas renascentistas apontaram para a invenção do *panorama*: “pinturas imensas, cuja produção demandava meses, às vezes anos, e cujo lançamento publicitário não deixava nada a desejar ao das superproduções da indústria cinematográfica”.⁴⁸⁰ Tudo começou numa mudança de *status*: “se a natureza está presente, e de modo abundante, na pintura do Renascimento e da idade clássica, ela é sempre uma natureza organizada, arrumada, aprontada e tem sempre em vista um sentido a exprimir”.⁴⁸¹

Jacques Aumont se refere ao fato de que frequentemente as pinturas veiculavam um significado dado, como que acompanhadas de um texto explicativo, porque enquadradas e representativas. Segundo Aumont, “é com essa tradição que rompe, ou visa romper o paisagismo do início do século XIX, e depois a fotografia: a natureza torna-se aí interessante, mesmo se não *diz nada*”.⁴⁸² A mudança foi efeito do uso contínuo da perspectiva, cujo resultado, mais que apresentar a natureza “como espetáculo digno de ser reproduzido ou contemplado”,⁴⁸³ modificou “a função inteira do olhar”,⁴⁸⁴ sobretudo do olhar cinematográfico.

480 AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 55.

481 Ibid., p. 50.

482 Ibid.

483 Ibid.

484 Ibid.

O olhar cinematográfico, então, ensaiava seus primeiros passos antes da invenção do cinema propriamente, ou melhor, antes do cinematógrafo e suas variantes, quando aquela função do olhar, acompanhada de “um desejo de investigação e de descoberta [*constituiu*] o *ver*: uma confiança nova dada à visão como instrumento de conhecimento e, por que não, de ciência”.⁴⁸⁵

Então, do espectador disciplinado que observava a imagem enxergando-a pelo que aprendeu nos textos, passou-se ao espectador disruptivo, que olha além. Portanto, “aprender olhando, aprender a olhar: é o tema, também gombriachiano, da ‘descoberta do visual por meio da arte’, da similitude entre ver e compreender. O tema do conhecimento pelas aparências, que é o tema do século XIX, e o do cinema”.⁴⁸⁶

Também o tema dos *Tempos Fraturados* caracterizados por Eric Hobsbawm, os quais transformaram “nossa maneira de apreender a realidade e a produção de arte, sobretudo acabando com o tradicional status privilegiado das ‘artes’ na velha sociedade burguesa, quer dizer, sua função como medida do que é bom e do que é ruim”.⁴⁸⁷ Neste cenário, romance policial e cultura de massa foram encapsulados pela massificação midiática à condição de produtos inferiores (lembrando a advertência de Raymond Williams).

Há fortes argumentos para que a cultura de massa tenha se apresentado, sim, com propósito financeiro; oferecido produtos que promovem homogeneização pelo grupo dominante; portado visão acrítica de mundo e conformação sobre ele; desestimulado a sensibilidade e a tolerância.

Contudo, como alertou Umberto Eco, a cultura de massa existe organicamente como mais uma característica das sociedades humanas. Diante desta inevitabilidade, portanto, “se temos que trabalhar em um mundo construído para a medida humana, essa medida será encontrada, não adaptando o homem a essas condições de fato, mas a partir dessas condições de fato”.⁴⁸⁸

485 AUMONT, Jacques. *O olho interminável...* Op. cit. p. 51.

486 Ibid.

487 HOBBSAWN, Eric. *Tempos Fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013, p. 14.

488 ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen, 1984, p. 15: “si debemos trabajar en y por un mundo construido a la medida humana, esta medida se encontrará, no adaptando al hombre a estas condiciones de hecho, sino a partir de estas condiciones de hecho”.

Acessível a um público crescente, a cultura de massa pode ser tomada em condição objetiva de ação na história, porque senão se confirmaria que o valor negativo, indiscriminadamente associado-lhe, “implica, no fundo, a própria incapacidade de aceitar esses eventos históricos e – com eles – a perspectiva de uma humanidade capaz de operar na história”.⁴⁸⁹ Em reforço ao argumento, lembro exemplos dotados de aguda consciência social na discussão de experiências históricas narrativizadas pela combinação entre erudição e cultura de massa: *O Nome da Rosa*,⁴⁹⁰ do próprio Umberto Eco, *Balada da Praia dos Cães*,⁴⁹¹ de José Cardoso Pires e, *O Clube Dumas*,⁴⁹² de Arturo Pérez-Reverte.

Linda Hutcheon definiu tais romances como *metaficções historiográficas*, em que “a autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado”.⁴⁹³ Neste sentido, mais do que romances policiais, são discursos ativos na descrição, resistência e denúncia de violências historicamente reais, situadas nas disputas por tomadas de posições sociais ou políticas igualmente reais.

Por estes exemplos e, principalmente, pelos resultados da pesquisa que apresento, estou segura em afirmar: se devidamente encarada, a superação do *modelo documental de conhecimento* histórico pode incentivar criativamente a interpretação e a escrita de historiadores. Há um limite, aqui compartilhado com Michel de Certeau, segundo o qual o estatuto da fonte mantém-se e a interpretação criativa do historiador compromete-se com o princípio de realidade social⁴⁹⁴.

489 ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados...* Op., cit., p. 19: “implica, en el fondo, la incapacidad misma de aceptar estos acontecimientos históricos, y – con ellos – la perspectiva de una humanidad capaz de operar sobre la historia”.

490 Realista, satírico e denunciativo, *O Nome da Rosa* se tornou ícone da literatura dos crimes de mistério, ao tempo em que retratou, com apurada consistência histórica e artística, os valores renascentistas, ao apresentar o frade franciscano medieval Willian de Baskerville investigando lógica e racionalmente uma série de crimes num monastério italiano em 1327.

491 *Balada da Praia dos Cães*, clássico dos policiais portugueses, é um texto ficcional publicado e enunciado em 1982 a partir da memória coletiva (incluindo a do autor) acerca de assassinato e investigação reais ocorridos durante os anos 1960 em Portugal.

492 Reunindo elementos de aventura, enigma e policial, o místico e histórico *O Clube Dumas*, publicado nos anos 1990, referencia autores como Dumas, Doyle, Christie, Cazotte, dentre outros, para compor uma trama complexa que explora e analisa sentimentos e crenças humanas forjados na cultura ocidental.

493 HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 22.

494 CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. Op., cit.

Acredito que a pesquisa sobre as violências da transição do milênio pelas lentes do romance histórico policial alcança este propósito. Acrescento, por fim, um último resultado da pesquisa: a presença e o potencial da retórica na superação do modelo documental de conhecimento histórico exercem papel significativo.

Dominick LaCapra lembra como e quanto “a Retórica envolve um entendimento do discurso e uma verdade, ela mesma em contraste com a ideia monologal de uma voz autoral unificada”⁴⁹⁵. Os historiadores admitem que essa dialogicidade da historiografia ocorre por sua inserção no colóquio com o passado, no entanto, “se inclinam a reduzir seu papel de revisores de relatos-padrão na fundação de novos fatos desenterrados pelos registros”⁴⁹⁶. Superar esse limite imposto a si mesmo – permitindo “a interação entre conhecimento ‘documental’ e ‘permuta retórica’”⁴⁹⁷ – pode resultar em um estranhamento salutar capaz de reconfigurar o próprio ofício.

O historiador estadunidense também observa que “a retórica inclui um uso ‘performativo’ da linguagem, que gera uma diferença em sua relação com o objeto de estudo”⁴⁹⁸. Se lembrarmos, com Costa Lima, como “a linguagem não é um meio neutro e transparente, apenas adequado ao transporte dos fatos”⁴⁹⁹ da maneira como a concebia a assepsia cientificista moderna, mas, ao contrário, é exercida em reforço ao envolvimento político de toda interpretação, a questão do uso performativo ganha outra dimensão.

Uma dimensão em que, como sugere LaCapra, “emerge a questão do estilo em um uso atual da linguagem, que é trabalhado por cima de certos assuntos que geram uma reivindicação e evocam a resposta do ouvinte ou do leitor”⁵⁰⁰. É o que acontece na feitura da *Trilogia Millennium*, tanto na forma literária quanto fílmica.

Ainda que os autores constatem, relatem, descrevam e mostrem as muitas violências, denunciando-as, não o fazem como ação performativa para obter como resultado desejado a adesão à não-violência, o que soaria, de certo modo, um engajamento militante e, por consequência, resistível em época recente. Embora necessário, militar em defesa de uma causa, seja ela qual for, envolve declaração e ação políticas explícitas que nem sempre colaboram, num primeiro momento, para alcançar o resultado que se deseja da luta.

495 LaCAPRA, Dominick. *Retórica e História...* Op., cit., p. 112.

496 Ibid., p. 113.

497 Ibid.

498 Ibid.

499 COSTA LIMA, Luiz. *História, Ficção, Literatura...* Op., cit., p. 92.

500 LaCAPRA, Dominick. *Retórica e História...* Op., cit., p. 112.

Optando pelo estilo da linguagem imagética, enfática e expressiva dos romances policiais, os autores da *Trilogia Millennium* conduziram estratégia mais eficaz exatamente por imergir figuralmente leitores e espectadores no universo das violências históricas.

A condução da plasticidade daquela linguagem (a *figura* mesmo, como nas análises fílmicas) para atingir as esferas sensoriais e perceptivas humanas e ensejar (sem a declaração direta) a escolha da não-violência envolveu autores e público semelhantemente à relação que envolve retórica e história como a entende LaCapra: “historiadores e destinatários em um processo de mudança significativa pelo movimento deles em responder ao relato proferido e sua implicação para o contexto de interpretação existente”.⁵⁰¹

Portanto, assim como o uso da *Trilogia* para denunciar as violências não se apresentou “uma livre licença para variações do passado [...] a dimensão retórica da historiografia pode servir tanto para testar visões correntes quanto, talvez, para requerer aos historiadores que eles ouçam atentamente vozes desconcertantes do passado”.⁵⁰² Talvez a própria deslocalização do olhar sobre o que está conformado sobre o passado.

Nesta defesa da conjunção história e retórica, outra questão destacada por LaCapra é o problema de como se leem textos e, por extensão, como se veem as imagens, porque mais do que informação de conteúdo, documentos são “eventos importantes em si que apresentam problemas complexos de interpretação e têm relações intrincadas com outros eventos e vários outros contextos pertinentes”.⁵⁰³ No entanto, essa percepção não acontece se historiadores restringem seu olhar para os textos e as imagens apenas como documentos *no sentido restrito da palavra*, ignorando as múltiplas tecituras, incluindo as sensoriais e poéticas (além dos socioculturais e políticos) com que foram tramados.

Lembro um exemplo oferecido por Costa Lima da aproximação dos discursos histórico e literário a partir do uso de dados recolhidos da *Ilíada* por Tucídides, para demonstrar como o que aparentemente é contraditório, em um exame mais apurado, não se invalida, embora se mantenha a distinção da natureza dos discursos. Trata-se *do que sucede com Tucídides*: “No mesmo Livro em que põe em dúvida que se possa dar algum crédito a Homero (II, 10), imediatamente recorre a dados recolhidos da *Ilíada*: na frota chefiada por Agamêmnon...”⁵⁰⁴.

501 LaCAPRA, Dominick. *Retórica e História...* Op., cit., p. 113.

502 Ibid., p. 113-114.

503 Ibid., p. 114.

504 COSTA LIMA, Luiz. *História, Ficção, Literatura...* Op., cit., p. 105 – 106.

O intento de Costa Lima coincide com o argumento de LaCapra. Um texto é mais que fonte de informação para análise de conteúdo: “Homero é, por excelência, a fonte grega do conhecimento e, em Tucídides, sua utilização se presta a outro fim que o da épica”⁵⁰⁵.

Assim, pode ser útil ao ofício historiográfico considerar a advertência de LaCapra em se superar a resistência aos “múltiplos papéis dos tropos, da ironia, da paródia e de outros recursos ‘retóricos’ de criação e organização [...] na construção de textos em relação às suas funções ‘representativas’”. A *Trilogia Millennium*, em que pese o retrato reconhecível que produziu, é uma imagem desconcertante sobre a transição para o século XXI, por mostrar detalhes de violências onde não se espera que elas existam (pela falsa certeza descortinada) e pela *arte como procedimento* da denúncia (um romance histórico policial subversivo).

Complementar a essa possibilidade, LaCapra defende que “a retórica supera não só as funções documentárias e referenciais da linguagem, como também todas as funções utilitárias, rotineiras e instrumentais”. Isso implica praticar *a leitura como interpretação*, o contínuo reexame dos textos em busca de nova compreensão e não apenas novas informações⁵⁰⁶. Este é um exemplo retórico de interação com o entendimento do discurso histórico.

Exemplo que intersecciona com o que LaCapra qualifica como uma *tarefa vital da historiografia*, que se apresenta na *dialética da identificação* durante a relação dialógica com o passado: “reler seus supostos ‘pais’ fundadores com sensibilidade às partes de textos que foram obscurecidas, mal interpretadas ou pouco valorizadas; frequentemente graças às lentes documentárias ou estritamente ‘científicas’ com as quais são lidos”⁵⁰⁷.

No início dessa pesquisa, me confrontei com a dificuldade em lidar com o que LaCapra afirma ser levantada pela retórica: “questões de ambivalência e de tensão de funções no uso da linguagem e sua relação à interação dos estilos discursivos”⁵⁰⁸. O exame das imagens, especialmente as fílmicas, numa abordagem dos estudos visuais reforçaram a tensão, muito mais do que a ambivalência, porque exigiu um compromisso persuasivo mais profundo em garantir que os *procedimentos científicos familiares* não estariam sendo colocados à prova, naquilo que parece ser sempre *a angústia compreensível*.

505 COSTA LIMA, Luiz. *História, Ficção, Literatura...* Op., cit., p. 105-106.

506 Ver, especialmente, LaCAPRA, Dominick. *Rethinking Intellectual History and Reading Texts*. In: *Rethinking Intellectual History: texts, contexts, language*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1983, p. 23 – 71.

507 LaCAPRA, Dominick. *Retórica e História...* Op., cit., p. 115.

508 Ibid., p. 116.

Estes aspectos implicados no uso da retórica em história apontam para uma questão mais ampla: “a falta de atenção ao problema da retórica, ou à simples dicotomia entre ciência e retórica, incorre em uma tendência a percebê-la ‘meramente’ como o retórico, e a entender a verdade científica particularmente em termos de uma cega retórica da antirretórica”⁵⁰⁹. Aqui, mais uma vez se revela a conhecida tendência de se tomar como opostos pares que funcionam promissora e juntos em nome de uma objetividade da historiografia; mais que isso, “muitas vezes associada à defesa de um ‘estilo simples’, que tenta ou finge ser completamente transparente ao seu objeto”⁵¹⁰, a *retórica da transparência*, que não deixa de burlar o uso da arte retórica, comprometendo, assim, a sua potencialidade.

509 LaCAPRA, Dominick. *Retórica e História...* Op., cit., p. 216.

510 Ibid.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objeto de estudo que escolhi para esta investigação existe em interseções, moldadas pelas formas imagéticas literária e fílmica do romance histórico policial ambientado na Suécia dos primeiros anos do terceiro milênio e desenvolvido a partir de diferentes temas alinhavados pela única linha da violência estrutural. Violência persistente e direta, que remonta às três últimas décadas do século XX e tem intensidade proporcional à sua causa: o aperfeiçoamento da *razão neoliberal*.

Mostrei como a *Trilogia Millennium*, enquanto romance histórico policial, é companheira da pesquisa histórica no sentido defendido por Hayden White: “no esforço humano de representar, imaginar e pensar o mundo em sua totalidade, tanto atual como possível, real e imaginado, conhecido e apenas experimentado”.⁵¹¹ Os recortes temporal e espacial para alcance das evidências históricas foram se revelando e definindo na dinâmica dos enredos dos três volumes em sua permeabilidade fronteiriça entre o real e o imaginado.

Esta é uma pesquisa histórica interessada no real, certamente. No entanto, atenta à observação de White: “a investigação histórica não é motivada pela questão da *realidade* do passado [*porque esta*] é um dado, é um pressuposto que permite a investigação histórica”.⁵¹² Ao mesmo tempo, não é legítimo duvidar das ancoragens utilizadas na elaboração da *Trilogia Millennium*, “uma vez que há muitas evidências factuais que atestam sua ocorrência”,⁵¹³ como os resultados da pesquisa apresentada demonstram.

O problema de investigação que se apresentou, portanto, foi guiado exatamente pela mesma questão formulada por White: “o que pode ser verdadeiramente afirmado sobre tais eventos com base nas evidências admissíveis (determinadas profissionalmente)”?⁵¹⁴

Visto que a investigação existiu em interseções, exigiu uma abordagem teórico-metodológica em interseções. É importante considerar, então, seus desdobramentos para o ofício historiográfico, porque foi um das minhas motivações para realizar o trabalho.

511 WHITE, Hayden. Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality. In: *Rethinking History*. vol. 9, n. 2/3, June/September 2005, ISSN 1470-1154 (online), p. 147: “in the human effort to represent, imagine and think the world in its totality, both actual and possible, both real and imagined, both known and only experienced”.

512 Ibid., p. 148: “historical enquiry is not motivated by the question of the reality of the past. The reality of the past is a given, it is an enabling presupposition of historical enquiry”.

513 Ibid.: “since there is plenty of factual evidence attesting to their occurrence”.

514 Ibid.: “The problem, at least for modern historians, is: what can truthfully be asserted about such events on the basis of the (professionally determined) admissible evidence”?

Estou convencida de que apreciar a *Trilogia Millennium*, tanto nos livros quanto nos filmes, é uma oportunidade de estimular os sentidos (sensórios) em busca de conhecimento histórico, necessário à compreensão do presente em sua relação com o *passado prático*, como entendido por Hayden White. No entanto, diante da profusão de possibilidades acerca da história recente (e mesmo de um pequeno recorte com fins acadêmicos), o que há de prático no passado revelado pela *Trilogia Millennium*? O que considereei diante da “lista intimidamente longa de fontes, secundárias e primárias, que pode levar uma vida inteira para examinar, muito menos analisar ou interpretar”,⁵¹⁵ como advertiu White?

O meu argumento tópico consistiu em que, primeiro, as violências retratadas na *Trilogia* existem como efeitos micro e macro da *razão neoliberal* sobre os sujeitos históricos das décadas a que se referem os enredos e essa é a razão da sua existência. Dito de outro modo, a *Trilogia* existe porque é mensageira da denúncia do jornalista, dos cineastas e dos roteiristas que se identificam com a proposta denunciativa, que é real.

Segundo, a maneira como tais violências foram oferecidas por seus autores, por meio da plasticidade e elasticidade imagética (que levam a imaginar, ver e sentir), pode promover a *deslocalização do olhar* dos sujeitos leitores/espectadores em direção oposta ao que, em geral, se espera da exposição excessiva de violências. O que leva à terceira parte do argumento: a imersão daqueles sujeitos na *figura violência* enseja adesão à luta pela não-violência e, nisto, é propedêutica em relação ao passado prático.

Como o argumento é tópico, os textos literário e fílmico são suficientemente *persuasivos* quanto à defesa do meu pensamento. Contudo, percebi que também precisava, talvez pelas resistências que essa qualidade de pesquisa ainda encontra, *demonstrar* sua validade acadêmica (ou científica, se se preferir).

Para isso, selecionei os aportes teóricos e dados técnicos que julguei satisfazerem tal necessidade. Assim, a persuasão do raciocínio dialético (retórico) transformou a *Trilogia Millennium* em fonte histórica para contribuir com a escrita da história das violências na transição do milênio. O raciocínio analítico (histórico) demonstrou o quanto a *Trilogia Millennium* é também fato histórico, por inscrever, como exigência mais prática do que especulativa, as experiências de seus autores como sujeitos tanto observadores quanto participantes dessa história.

515 WHITE, Hayden. Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality... Op., cit. p. 151: “intimidatingly long list of sources, secondary and primary, that could take a lifetime to examine, much less analyze or interpret”.

A primeira convergência neste sentido foi uma observação de Wendy Brown, ao lembrar que o preceito fundamental da Ilustração – o progresso contínuo – estimula cada vez menos fé entre pensadores, líderes políticos ou simples cidadãos. Sinal inequívoco de que os fundamentos modernos com os quais a história se tornou científica desmoronam há tempos. A lembrança forneceu elementos para identificar na *Trilogia Millenium* alternativas de “conceber e cartografar o poder em outros termos que não os da lógica [...]; do progresso [...]; concepções teleológicas [...]; noções naturalizadas do desejo, afirmando assim um julgamento político em termos além do moralismo e da convicção”.⁵¹⁶

Este caminho resultou na constatação de que as escolhas e o tratamento imagético do enredo, evidentes, formulam a imagem de um país e, sobretudo, de um modelo de administração. Este modelo pode ser reconhecido menos pela impressão de bem-estar social, segurança e excelente nível de funcionamento das suas instituições do que pelo submundo de um corrupto mercado financeiro e político; de uma constante prática de violência contra mulheres; de um cruel e lucrativo tráfico de pessoas; de movimentos autoritários; de abuso de poder estatal e; de reminiscências da Guerra Fria.

Esse horizonte ficou mais nítido quando a pesquisa considerou o reconhecimento de Stieg Larsson (vetor inicial da *Trilogia*) por sua militância política e ativismo na luta pelos direitos humanos. Essa luta está concretizada nas suas produções jornalísticas e no trabalho desenvolvido pela *Expo Foundation*, que desde 1995 aborda assuntos ligados a movimentos e organizações nacionalistas, racistas, antidemocráticas, antisemitas e de extrema-direita, com o propósito de denunciá-los e combatê-los.

Ocorreu, neste ponto, a segunda convergência: buscar nos artigos e nas atividades práticas da *Expo* as razões históricas por trás da *Trilogia*. As declarações iniciais apontam para o que segue. O que é *Expo*? “É uma fundação não denominacional e apartidária”,⁵¹⁷ que cobre jornalisticamente a extrema-direita, especialmente na Suécia, mas também em outros lugares, monitora e coleta informações sobre grupos racistas, redes e fenômenos ligados a extremismos.

516 BROWN, Wendy. *La Política Fuera de la Historia*. Enclave de Libros, Madrid, 2014, p. 21: “concebir y cartografiar el poder em términos distintos de los de la lógica [...] progreso [...] concepciones teleológicas [...] nociones naturalizadas del deseo [...], afirmando de este modo un juicio político em términos ajenos al moralismo e la convicción”.

517 WHAT is Expo? Disponível em: <<https://bit.ly/3lhp6tL>>. Acesso: 31 abr. 2019: “Expo is a nondenominational and nonpartisan foundation”.

Além de artigos jornalísticos investigativos, analíticos e de opinião, a *Expo* publica relatórios anuais e produz, desde 2009, material didático e palestras para “escolas, agências governamentais, ONGs e empresas”,⁵¹⁸ com o propósito de “fortalecer o conhecimento dos mecanismos e linguagem do racismo e de como é organizado”.⁵¹⁹

As parcerias e financiamentos da *Expo Foundation* advêm do “Segerstedt Institute da University of Gothenburg e o National Union of Teachers na Suécia”,⁵²⁰ da “venda de assinaturas e exemplares avulsos da revista, de anúncios e de palestras”; de “uma bolsa de produção do Swedish Arts Council”; também “subsídios governamentais ocasionais para projetos específicos” e, finalmente; “a família de Stieg Larsson, que detém os direitos de seus romances Millennium, várias vezes fez contribuições importantes, como doar a totalidade dos rendimentos do quarto romance”.⁵²¹

Deste ângulo a pesquisa ganhou outros contornos e inevitavelmente, incluí da *Expo* ao menos os textos escritos por Stieg Larsson. Algumas citações destes textos aparecem ao longo do trabalho para mostrar que, além de personagens cativantes e tramas inteligentes, entrevi um apanhado das convicções políticas do profissional que alcançou (alcança) um público amplo para o qual divulgou (divulga) suas causas.

Esse apanhado me permite afirmar que Larsson não especulou por meio da *Trilogia*. Por meio dela ele inscreveu suas razões históricas. Como consequência, suas convicções políticas, por exemplo, foram compartilhadas internacionalmente por pessoas que, então, têm a possibilidade de buscar mais informações sobre os temas abordados e construir conhecimentos úteis à vida ordinária.

518 WHAT is Expo? ... Op., cit: “we produce didactic materials for schools [...] give talks at schools, government agencies, NGOs and businesses”.

519 Ibid.: “with strengthening people’s knowledge about the mechanisms, ideas, history and contemporary organizing of racism”.

520 Ibid.: “At the moment, our partners include the Segerstedt Institute at the University of Gothenburg and the National Union of Teachers in Sweden”.

521 Ibid.: “Our work is partly financed through the sale of subscriptions and single copies of our magazine as well as ad sales and talks. At the same time, we are dependent on gifts and donations from individuals, NGOs, and businesses. We receive a production grant from the Swedish Arts Council for our magazine and our online news publication. We also receive occasional government grants for specific projects. The family of Stieg Larsson, who own the rights to his Millennium novels, have several times made major contributions, such as donating the entirety of the proceeds of the fourth novel”.

Essa renovação da escrita histórica, como apontado por Loyd Kramer, insere-se na busca por perspectivas teóricas e metodológicas inspiradas em outras áreas acadêmicas, dentre as quais “a abrangente influência da crítica literária recente, que tem ensinado os historiadores a reconhecer o papel ativo da linguagem, dos textos e das estruturas narrativas na criação e descrição da realidade histórica”.⁵²²

Nesta abordagem, a recorrência à crítica literária enfatiza “a filosofia, a literatura e os escritores teóricos de culturas do passado”⁵²³ e marca sua posição na defesa de que “as estruturas de pensamento e significado simbólico são parte integrante de tudo que conhecemos como história”.⁵²⁴ Efetivamente e *em qualquer caso*, como lembra Dominick LaCapra, “a crença metafísica frequentemente oculta de que a sociedade é o fundamento último de toda a pesquisa histórica, pelo menos se tornou mais flexível pela consciência do papel dos sistemas simbólicos e das práticas significantes na formação da própria sociedade”.⁵²⁵

Acredito que isso joga luz sobre o ofício historiográfico na lida com romances históricos. Está claro que estes não falam por si apenas, não expressam a verdade e nem são transparentes, assim como qualquer fonte histórica. Destaquei, nesta direção, algumas implicações do uso da retórica em história.

No entanto, exatamente por se tratar de uma fronteira permeável, é preciso encontrar “a linha que separa o real daquele tempo e lugar”⁵²⁶ definido pelo romancista histórico “daqui-lo que os historiadores reconheceriam como as verdades que conhecemos sobre isso”,⁵²⁷ como defendeu Hayden White. É isso que permite estudar a qualidade do discurso empregado e entender a visão de mundo que fundamenta o romance, como ensinaram Antonio Candido e Pierre Bourdieu.

522 KRAMER, Loyd. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 131-133.

523 Ibid., p. 133.

524 Ibid.

525 LaCAPRA, Dominick. *History and the Novel...* Op., cit., p. 118: “In any case, the often concealed metaphysical belief that society is the ultimate ground of all historical research has at least been rendered more flexible by an awareness of the role of symbolic systems and signifying practices in the formation of society itself”.

526 WHITE, Hayden. *Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality...* Op., cit. p. 148: “the line that divides the real of that time and place”.

527 Ibid.: “from what historians would recognize as the truths we know about it”.

A linha demarcatória, então, o elemento histórico evidenciado na *Trilogia* e que descortina a posição política de Larsson, foi o embate entre democracia liberal e social-democracia, regido pela racionalidade neoliberal e as violências daí advindas, evidenciando as permanências de eventos traumáticos na virada do milênio.

Wendy Brown explica como “as democracias liberais não são as únicas que parecem ter perdido o fio do progresso na história [*haja vista que*] nos estados pós-comunistas, o ‘triunfo do liberalismo’ [...] teve vida curta”.⁵²⁸ Quando se leva isto em consideração, é difícil não perceber como e quanto os acontecimentos políticos e o ambiente ideológico, os alcances e limites das experiências históricas inscritos na *Trilogia* estão no cerne da sua denúncia engajada na construção de um mundo menos injusto.

Quanto às imbricações do romance com os elementos fílmicos da comunicação imagética, o procedimento emprestado de Philippe Dubois promoveu a compreensão da elaboração visual e sensorial dos mecanismos que produzem as violências e dos que resistem e a combatem. A maneira como os autores da *Trilogia* se beneficiaram da plasticidade e da elasticidade temporal das imagens revelou o movimento contínuo de deslegitimação e transformação da *figura violência* para ensejar a construção de uma realidade oposta à reproduzida, que ocorre pela *deslocalização do olhar*. Como resultado, efetiva a compreensão (de modo propedêutico) da *não-violência dialógica* e pode mobilizar os saberes do público que consome a *Trilogia*.

As técnicas de transposição demonstraram que, se entre as limitações do livro está a ausência de efeitos audiovisuais, porque estes são mostrados, sentidos e, não, descritos, entre as do filme está a dificuldade de criação de símbolos para representar metáforas. No entanto, se *cada mídia tem suas próprias propriedades, para melhor e pior uso*, “a visualização e crítica inteligente de filmes, como a leitura inteligente, precisa entender e respeitar as limitações que eles criam e os triunfos a que eles convidam”,⁵²⁹ como defende Seymour Chatman.

528 BROWN, Wendy. *La Política Fuera de la Historia...* Op., cit. p. 25: “Las democracias liberales no son la únicas que parecen haber perdido el hilo del progreso en la historia. En los estados post-comunistas, el ‘triunfo del liberalismo’, proclamado por los autores denominados expertos occidentales em 1989, tuvo una vida corta”.

529 CHATMAN, Seymour. What novels can do that films can't (and vice versa). The University of Chicago Press, *Critical Inquiry*, vol. 7, n. 1, On Narrative (Autumn, 1980), pp. 121-140. Disponível em: <<https://bit.ly/3ab4tKQ>> Acesso: 20 out. 2019, p. 140: “each medium has its own properties, for better and worse usage, and intelligent film viewing and criticism, like intelligent reading, needs to understand and respect both the limitations these create and also the triumphs they invite”.

Orientada nesta advertência, a análise das transposições dos livros nas formas fílmicas aqui examinadas incentivaram a percepção – em que pese a declaração dos cineastas Niels Oplev e Daniel Alfredson quanto a manter aproximação com o texto de Larsson (maior em Alfredson, mais livre em Oplev) – de que a *Trilogia* é “uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro [...] relança para o futuro aqueles aspectos [...] que realmente foram lidos e incorporados ao presente”, como defende Júlio Plaza.⁵³⁰ A transposição, portanto, engaja-se promissoriamente no curso de um projeto em estado de completude, como na *história inacabada* de Walter Benjamin.

As muitas referências históricas na *Trilogia Millennium* levaram à reflexão sobre qual o lugar da produção do discurso historiográfico e como funcionam suas práticas. Conforme Certeau, um dos ofícios dos historiadores é dar voz ao não dito por uma operação historiográfica, conferindo sentido a acontecimentos que, considerados fora de seu contexto, não passam de informações. O sentido desta voz é elaborado pela narrativa historiográfica, que “‘compreende’ seu outro – a crônica, o arquivo, o documento –, quer dizer, aquilo que se organiza em texto *folheado* do qual uma metade, contínua, se apoia sobre a outra, disseminada, e assim se dá o poder de dizer o que a outra significa sem o saber”.⁵³¹

Na *Trilogia Millennium*, como em Certeau, “a linguagem citada tem por função comprovar o discurso: como referencial, introduz nele um efeito de real; e por seu esgotamento remete, discretamente, a um lugar de autoridade”.⁵³² O romance histórico policial, assim, constitui-se parte de uma mesma prática cultural e discursiva e, sob empréstimo, “a estrutura desdobrada do discurso funciona à maneira de uma maquinaria que extrai da citação uma verossimilhança do relato e uma validade do saber. Ela produz credibilidade”.⁵³³

O que me leva à última consideração. Na Suécia há uma tradição de romances policiais. Embora no início ela tenha se alinhando às formas estadunidense e britânica, logo ganhou maturidade e identidade próprias, resultando em particularidades cujas tramas locais ou globais acompanham, em geral, o desenvolvimento da história vivida na sua realidade e na que a envolve.

530 PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 22.

531 CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. Op., cit. Ibid., p. 100.

532 Ibid.

533 Ibid.

Os romances policiais suecos começaram a ser produzidos durante a Segunda Guerra Mundial, quando “vários escritores de ficção policial que eram muito populares na linha de frente nacional se tornaram proeminentes: Maria Lang, Stieg Trenter, Vic Suneson e H. K. Rönblom”.⁵³⁴ Em geral, ofereciam enredos confortáveis a leitores que buscavam distração num universo onde não há crime perfeito e um detetive amador ou profissional procedendo a uma investigação de base lógica e dedutiva, certamente elucidaria o mistério e o criminoso seria punido pelas forças legais, conforme a crença mais burguesa possível.

Padrão que remonta a 1841, quando Edgar Allan Poe escreveu *Os Crimes da Rua Morgue*, inaugurando o policial clássico da *Era Dourada*. Apresentou *Auguste Dupin*, ideal de detetive cujo pensamento rigorosamente lógico e racional seria copiado, adaptado e aperfeiçoado no mundo, como salienta P. D. James: “Poe é lembrado principalmente por suas histórias macabras, mas, em apenas quatro contos ele introduziu o que viria a se tornar um repertório de recursos de trama das primeiras histórias de detetive”.⁵³⁵

Respondendo às muitas críticas quanto à ratificação das distinções que os policiais clássicos operariam em favor de uma moralidade intensamente de direita, sem considerar os elementos sociológicos amplos envolvidos na articulação de crimes, P. D. James lembra que os autores das primeiras décadas do século XX “estavam produzindo para uma época em que as divisões sociais eram entendidas com clareza e aceitas em geral, uma vez que pareciam parte imutável da ordem natural”.⁵³⁶

Muito populares nas décadas de 1930 e 1940, aqueles primeiros autores suecos são frequentemente relançados e mantêm forte vitalidade, a exemplo de Maria Lang, cujos romances inspiraram a série *Crimes of Passion*, lançada em 2013 pela televisão sueca *TV4* e disponível no sítio eletrônico da *BBC4 online*.

Entre 1949 e 1959, os quatro volumes de Vilhelm Moberg apresentando “a emigração dos fazendeiros camponeses Kristina e Karl Oskar Nilsson da aldeia de Ljuder, em Småland, para Minnesota, nos Estados Unidos”⁵³⁷ denunciavam “as mentiras e a corrupção que percebia existirem por toda parte na sociedade sueca”.⁵³⁸

534 PETERSSON, Jan-Erik. *Stieg Larsson... Op., cit., p. 212.*

535 JAMES, Phillis Dorothy. *Segredos do romance policial... Op. cit., p. 35.* A autora refere-se a *O mistério de Marie Rogêt, A carta roubada e O escaravelho de ouro.*

536 Ibid. p. 146.

537 PETERSSON, Jan-Erik. *Stieg Larsson... Op., cit. p. 214.*

538 Ibid.

Nos anos 1960 Maj Sjöwall e Per Wahlöö começaram a moldar com elementos cada vez mais escandinavos os romances policiais suecos, em especial com o lançamento de *Roseanna*. A crítica leve aos valores da classe média de antes cedeu espaço a estilos mais reais e menos idealizados, apresentando enredos intelectualmente complexos, cenas de violência brutais, críticas contundentes à realidade local e, em especial, explorando aspectos introspectivos nem um pouco heroicos e muito mais humanos dos detetives.

Roseanna, portanto, foi o romance que, segundo Jan-Erik Pettersson, fez uma “revolução na ficção policial sueca e sem o qual os livros de *Hamilton* escritos por Jan Guillou, a série *Wallander*, de Henning Mankell, e a *Trilogia Millennium*, de Stieg Larsson, provavelmente nunca teriam sido escritos”;⁵³⁹ a ideia dos autores era usar “o formato de história de detetives para refletir e analisar a Suécia contemporânea”.⁵⁴⁰ O detetive Martin Beck, por exemplo, é um sujeito depressivo e desacreditado com o sistema, porém, dedicada e eficazmente faz a sua parte, tentando elucidar os mais diversos crimes. A história da Suécia dos anos 1960 contribuiu para o sucesso do detetive Beck, porque ele encarnou os anseios de parte do povo sueco de então por justiça social.

Ao longo de uma década a dupla Sjöwall e Wahlöö escreveu uma dezena de livros que compõem *A história de um crime* (*Roseanna* é o primeiro). Sem prescindir dos elementos estruturais do gênero, introduziram uma inovação. Os investigadores solucionam o crime, mas quase sempre perdem, porque “o equilíbrio não se restabelece nos romances policiais das décadas de 1960 e 1970. A própria sociedade produz constantemente novos e mais graves, mais audaciosos e mais bem organizados tipos de crime”.⁵⁴¹

Outra característica distintiva em Sjöwall e Wahlöö é que suas atuações jornalísticas na vida profissional elevaram suas ficções à condição de entretenimento politicamente engajado: “De Sjöwall Wahlöö em diante, o romance policial sueco – por incrível que pareça, tendo em vista seu contexto – tem sido um gênero com uma forte tendência de esquerda”⁵⁴² a evocar “a nova sociedade capitalista sueca do modo como a veem: fria, desoladora, desumana”.⁵⁴³

539 PETERSSON, Jan-Erik. *Stieg Larsson... Op., cit., p. 217.*

540 Ibid.

541 Ibid., p. 220.

542 Ibid., 218.

543 Ibid., p. 221.

O que os autores diagnosticaram, na opinião de Pettersson, “foi um Estado de bem-estar social em decadência, não mais igualando as classes mas dividindo-as, em que as pessoas eram oprimidas pelas linhas de montagem e racionalizações”.⁵⁴⁴ Em meio às tramas de *A história de um crime* e ao realismo policial investigativo num cenário contemporâneo, o sentido alcançado pelos leitores era a profunda crítica social à sua realidade vivida, com a qual se identificavam.

Ao final de 1980, o destaque foi *Coq Rouge* e sua personagem *Hamilton*, escrita pelo também jornalista Jan Guillou, que amadurecera suas ideias durante a prisão após condenação por espionagem para publicação de um escândalo no Departamento de Informações do Ministério da Defesa, “encarregado de vigiar os comunistas, com a sãpo [Polícia de Segurança], rede de informantes que o Partido Social Democrata instalara em locais de trabalho importantes para neutralizar a influência dos comunistas nos sindicatos”.⁵⁴⁵

Em 1986 o primeiro-ministro social-democrata Olof Palme foi assassinado e, desde então, incontáveis investigações e teorias amadoras, profissionais, oficiais ou não, tentaram solucionar o crime que, embora expirado em 2011, teve sua prescrição revogada pelo Parlamento sueco para que as investigações continuassem.⁵⁴⁶

O caso Olof Palme cumpriria papel importante nos futuros romances policiais, na opinião de Pettersson, porque “por trás de tudo havia uma mudança na maneira como as pessoas viam o mundo ao seu redor: a solidariedade e a confiança tinham se perdido, o conceito de justiça fora distorcido”.⁵⁴⁷ O caso Olof Palm foi oficialmente encerrado em 2020.⁵⁴⁸

Nos anos 1990 o sucesso de público foi *Assassinos sem rosto*, primeiro livro da série do detetive Kurt Wallander, de Henning Mankell, retrato das controvérsias acerca da política de tolerância e abrigo para refugiados, adotada pelo governo sueco e; indicativo da ascensão dos movimentos racistas que pregam limpeza étnica pela extrema-direita no país.

544 PETTERSSON, Jan-Erik. *Stieg Larsson... Op., cit., p. 221.*

545 Ibid., p. 225. Stieg Larsson faz referência a este episódio no segundo volume da *Trilogia*, em que a personagem Zala é agente da Polícia de Segurança da Suécia.

546 O OUTRO enigma do milênio. El País, 25 fev 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3BrHjeY>>. Acesso: 02 out. 2019.

547 PETTERSSON, Jan-Erik. *Stieg Larsson... Op., cit., p. 229.*

548 QUEM MATOU Olof Palme? Mistério da morte de premiê da Suécia é solucionado após 3 décadas. BBC News, 10 junho 2020. Disponível em: <<https://bbc.in/3z7Gjea>>. Acesso: 12 jun. 2020.

Assassinos sem rosto foi transposta para as telas na série *Wallander*, entre 2008 e 2016, consolidando Mankell como um dos grandes nomes de público e de vendas da ficção policial em suas formas literária e fílmica até hoje, porque suas “narrativas realistas com um subtexto político radical”⁵⁴⁹ inspirariam muitos romancistas do gênero. Inevitavelmente, homofobia, racismo e sexismo, ao lado da força do ativismo e das lutas por igualdade na diversidade retroalimentam as bases dos eficientes romances policiais. A série *O Jovem Wallander* estreou em 2020 na plataforma Netflix para oferecer uma imagem atualizada daquele romance realista.

Nesta esteira, vários autores estavam produzindo romances policiais com identidades particulares, mas que juntos, garantem o que Pettersson define como uma *ancoragem* na “tradição sueca de realismo social [*proporcionando*] uma forma ideal de iluminar cantos escuros e retratar tanto a parte superior quanto a inferior da sociedade num amplo panorama”⁵⁵⁰. Esta é uma tendência que se verifica até hoje.

Entre 1995 e 1998 uma mudança de perspectiva dos romances policiais suecos: aumentou o número de escritoras, e os tipos *suspense*, centrados no crime, deram lugar à psicologia que o motiva. *Boa noite, meu bem*, de Inger Frimansson; *A procurada*, de Karin Alvtengen, *Aurora Boreal*, de Liza Marklund e, sobretudo, pela popularidade alcançada, os livros de Camilla Läckberg são exemplos significativos. Pettersson observa que as autoras “trouxeram, à literatura do gênero, novos meios sociais, uma visão diferente das relações humanas e dos problemas da vida cotidiana, mas também temas mais sérios como a discriminação nos locais de trabalho e os maus-tratos a mulheres e crianças”⁵⁵¹.

Autoria, produção e consumo de romances históricos policiais suecos, insistindo na convergência entre ficção e realidade, se expandiram e se estabilizaram, com uma única exceção: em 2005 a *Trilogia Millennium* superou as cifras de público, de crítica e de mercado, dentro e fora da Suécia. Espero que, encerrado este trabalho, eu tenha conseguido apresentar uma explicação satisfatória para isto; ainda que insuficiente, pois há muito espaço aberto para outras abordagens e interpretações que, desejo, dialoguem com a que propus.

549 PETTERSSON, Jan-Erik. *Stieg Larsson... Op.*, cit., p. 232.

550 Ibid., p. 236.

551 Ibid., p. 241.

REFERÊNCIAS

Livros Objeto da Pesquisa

LARSSON, Stieg. *Trilogia Millennium*. Os homens que não amavam as mulheres. vol. 1. 5. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

LARSSON, Stieg. *Trilogia Millennium*. A menina que brincava com fogo. vol. 2. 5. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

LARSSON, Stieg. *Trilogia Millennium*. A rainha do castelo de ar. vol. 3. 5. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

Filmes Objeto da Pesquisa

OS HOMENS QUE NÃO AMAVAM AS MULHERES. *Män som Hatar Kvinnor* (Original). Direção: Niels Arden Oplev. Roteiro: Nikolaj Arcel, Rasmus Heisterberg, Stieg Larsson. Elenco: Michael Nyqvist, Noomi Rapace, Lena Endre, Michalis Koutsogiannakis e outros. Produtor: Søren Stærmoose. Produção: Alemanha, Dinamarca, Noruega, Suécia. Gênero: mistério, policial, thriller. Duração: 152 min. Ano: 2009.

A MENINA QUE BRINCAVA COM FOGO. *Flickan som Lekte Med Elden* (Original). Direção: Daniel Alfredsson. Roteiro: Jonas Frykberg, Stieg Larsson. Elenco: Michael Nyqvist, Noomi Rapace, Lena Endre, Michalis Koutsogiannakis, Georgi Staykov e outros. Produtor: Søren Stærmoose. Produção: Alemanha, Dinamarca, Suécia. Gênero: ação, drama, mistério, thriller. Duração: 128 min. Ano: 2009.

A RAINHA DO CASTELO DE AR. *Luftslottet som Sprängdes* (Original). Direção: Daniel Alfredsson. Roteiro: Ulf Ryberg, Stieg Larsson. Elenco: Michael Nyqvist, Noomi Rapace, Lena Endre, Michalis Koutsogiannakis, Micke Spreitz, Tanja Lorentzon e outros. Produtor: Søren Stærmoose. Produção: Alemanha, Dinamarca, Suécia. Gênero: drama, policial, thriller. Duração: 146 min. Ano: 2009.

Fontes e Bibliografia Consultados:

A SHADOW Over in Europe. CNN. Disponível em <<https://cnn.it/3tCkKRN>>. Acesso: 11 jan. 2019.

AÇÕES ADICIONAIS para impedir o Tráfico Humano e a Exploração em Conflitos Armados. UNODC. Disponível em: <<https://bit.ly/3aTwQ0f>>. Acesso: 10 jan. 2019.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALFREDSON, Daniel. Entrevista a Julie Steinberg para *The Wall Street Journal*. Disponível em: <<https://on.wsj.com/2Xg29PQ>>. Acesso: 19 set. 2020.

ALI, Tariq. Introduction. In: LARSSON, Stieg. *The Expo Files and other articles by the crusading journalist*. Edited by Daniel Poohl. London: Maclehorse Press Quercus Publishing, 2012.

- ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995.
- ALTMAN, R.; TATROE, S.; JONES, M. Inventing the cinema soundtrack: Hollywood multi-plane sound system. In: BUHLER, J.; FLYNN, C.; NEUMEYER, D. (Eds.). *Music and cinema*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000. p. 339 – 359.
- ALTMAN, Rick (org). IRIS: A Journal of Theory on Image and Sound, n. 27. *The State of Sound Studies/Le son au cinéma, état de la recherche*. France/USA: Institute for Cinema and Culture – The University of Iowa, Spring, 1999.
- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. Edição 77, vol. 1, março de 2007. ISSN 0101-3300, p. 205 – 220.
- ANDREW, J. Dudley. *Concepts in film theory*. London: Oxford University Press, 1984.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- AUMONT, Jacques. *Cinema e encenação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. vol. I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 165 – 196.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. vol. I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 91 – 107.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. vol. I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 222 – 234.

- BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- BLUESTONE, George. *Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2003.
- BODSWORTH, Richard. Interview: Director Daniel Alfredsson discusses *The Girl Who Played with Fire*. *ReelScotland*, Aug 25, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2YS9hT7>> Acesso: 19 set. 2020.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 1986, p. 277 – 301.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil/DIFEL, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- BRADY, Ben. *Principles of adaptation for film and television*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- BROWN, Wendy. *La Política Fuera de la Historia*. Enclave de Libros, Madrid, 2014.
- BROWN, Wendy. Benchmarking and Best Practices. In: BROWN, Wendy. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. Nova York: Zone Books, 2015. p. 135 – 142.
- BROWN, Wendy. *Nas Ruínas do Neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente*. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2019.
- BROWN, Wendy. El neoliberalismo es una de las fuentes del ascenso de las formas fascistas y autoritarias. Entrevista a Verónica Gago. *Le Monde Diplomatique*. Disponível em: <<https://bit.ly/3A5CXtB>>. Acesso: 20 mar. 2021.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. *The Force of Nonviolence: an ethico-political bind*. Brooklyn: Verso Books, 2020.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- CAMPAÑA Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito. Disponível em: <<https://bit.ly/3ChtRL5>>. Acesso: 10 out. 2018.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 64 – 119.

CHAMPAGNE, Patrick. CHAMPAGNE, Patrick. A Visão Mediática. In: BOURDIEU, Pierre (org.). *A Miséria do Mundo*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 63 – 79.

CHATMAN, Seymour. What novels can do that films can't (and vice versa). The University of Chicago Press, *Critical Inquiry*, vol. 7, n. 1, On Narrative (Autumn, 1980), p. 121 – 140. Disponível em: <<https://bit.ly/3ab4tKQ>>. Acesso: 20 out. 2019.

CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

CHKLOVISKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

CNN Anti-Semitism in Europe Pool 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2XaX8HI>>. Acesso: 11 jan. 2019.

COHEN, Keith. *Fiction and film: the dynamics of exchange*. New Haven: Yale University Press, 1979.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COPA do mundo. Quadro de Medalhas. Disponível em: <<https://bit.ly/3lfQ8Sn>>. Acesso: 17 nov. 2019.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo, Cia. das Letras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. Ficção. Literatura. Uma breve apresentação. *Revista Eutomia*. Recife, ano I, n. 1, p. 167 – 176, 2008.

COSTA LIMA, Luiz. A ficção externa e a historiografia. In: MALERBA, Jurandir. *História e Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2016, p. 75 – 84.

COUNTER Trafficking Data Collaborative. Endereço eletrônico: <<https://bit.ly/3liDiTh>>.

CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, n. 14, Article 8, 1989, p. 139 – 167. Disponível em: <<https://bit.ly/3F4IIRL>>. Acesso: 04 out. 2020.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *Comum: ensaio sobre a Revolução no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2017.

- DEBORG, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- D'DISGRACE': EU chief accuses French minister of lying over Gypsies' deportation and compares government to Nazis. Dailymail. Disponível em <<https://bit.ly/3EaHQ6U>>. Acesso: 09 nov. 2019.
- DUBOIS, Philippe. L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20. In: AUBRAL, François; CHATEAU Dominique (Orgs.). *Figure, figural*. Paris: L'Harmattan, 1999, p. 11 – 24.
- DUBOIS, Philippe. La question des Figures à travers les champs du savoir. Le savoir de la lexicologie: note sur Figura d'Erich Auerbach. In: AUBRAL, François; CHATEAU Dominique (Orgs.). *Figure, figural*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- DUBOIS, Philippe. *Plasticidade e cinema: a questão do figural*. In: HUCHET, Stephane. (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: EdUSP, 2012, p. 97 – 119.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen, 1984.
- EINSTEIN, Carl. *Negerplastik (escultura negra)*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, 2 v.
- EUROPEAN Parliament Election Results 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3E5Jjv9>>. Acesso: 10 out. 2018.
- EUROPEAN Union Agency for Fundamental Rights. *Violence against women: an EU-wide survey*. Main results report. 05. mar 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2XCc1TE>>. Acesso: 10 out. 2018.
- EUROSTAT European Statistics. Disponível em: <<https://bit.ly/3nlj4v5>>. Acesso: 10 out. 2018.
- EUROSTAT. Employment rates for selected population groups, 2005–2015. Disponível em: <<https://bit.ly/3hTujr8>>. Acesso: 20 mar. 2018.
- EXPO. Disponível em: <<https://bit.ly/3tzRrzx>>. Acesso: 19 set. 2020.
- FOSTER, Hall (Org.). *Vision and visibility*. (Preface). Seattle: Bay Press, 1988, p. IX-XIV.
- FURTADO, BEATRIZ; DUBOIS, PHILIPPE. (ORGS.). *Pós-Fotografia, Pós-Cinema: Novas configurações das imagens*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.
- GALTUNG, Johan. Violence, Peace and Peace Research. *Journal of Peace Research*. vol. 6, n. 3, 1969. p. 167-191. Disponível em: <<https://bit.ly/3lfaivP>>. Acesso: 06 set. 2019.
- GREIMAS, A. & COURTÈS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, Cultrix, 2008.

GRUPO Companhia das Letras. *Stieg Larsson*. Disponível em: <<https://bit.ly/3BZ4jCe>>. Acesso: 23 mar. 2019.

HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: UFSM, 2011. p. 31 – 49.

HOBBSAWN, Eric. *Globalização, democracia e terrorismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

HOBBSAWN, Eric. *Tempos Fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

HOBBSAWN, Eric. *Bandidos*. 5. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ÍNDICE de Democracia. *The Economist*. Disponível em: <<https://bit.ly/3EclYIj>>. Acesso: 10 out. 2018.

INTERNATIONAL Federation of Journalists. Disponível em: <<https://bit.ly/3AhYmjr>>.

JAMES, Phyllis Dorothy. *Segredos do romance policial: história das histórias de detetive*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? In: *Revista Novos Estudos CE-BRAP*. Edição 77, vol. 1, março de 2007. ISSN 0101-3300, p. 185 – 203.

JAY, Martin. Relativismo Cultural e a Virada Visual. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, vol. 10-11, dez. 2003. ISSN 2317-2096. p. 14-29. Disponível em: <<https://bit.ly/3ktMRjc>>. Acesso: 09 jan. 2020.

JUVENAL, Décimo Júnio. Sátira VII, linha 347. In: SEGURA RAMOS, Bartolomé (trad.). *Sátiras*. Madri: Editora Europa Artes Gráficas, 1996.

KANTOR CENTER for the Study of Contemporary European Jewry. *Annual Reports on Worldwide Antisemitism*. Disponível em <<https://bit.ly/3AAKOQ0>>. Acesso: 12 jan. 2019.

KANTOR CENTER for the Study of Contemporary European Jewry. Disponível em: <<https://bit.ly/3k0YGgw>>. Acesso: 12 jan. 2019.

KARA, Siddarth. *Sex Trafficking: Inside the Business of Modern Slavery*. Entrevista concedida a Devin Stewart, representante do Carnegie Council for Ethics in International Affairs, em 09 jan 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/3npZZYG>>. Acesso: 20 nov. 2019.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC Rio, 2006.

KRAMER, Lloyd. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LaCAPRA, Dominick. History and the Novel. In: *History and Criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985, p. 115 – 154.

LaCAPRA, Dominick. Rethinking Intellectual History and Reading Texts. In: *Rethinking Intellectual History: texts, contexts, language*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1983, p. 23 – 71.

LaCAPRA, Dominick. Retórica e História. *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. 6, n. 1, jan.-jun., 2013. Tradução por Eduardo Ferraz Felipe e Thiago Ponce de Moraes, conforme *Rhetoric and History, from History and Criticism*. Copyright (c) 1985 by Cornell University.

LaCAPRA, Dominick. Writing History, Writing Trauma. In: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014, p. 1 – 42.

LAGNY, Michèle. *Cine y historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

LARSSON, Stieg. *The Expo Files* and other articles by the crusading journalist. Edited by Daniel Poohl. London: Maclehorse Press Quercus Publishing, 2012.

LARSSON, Stieg. The world's most dangerous profession (from the book *Surviving the Deadlines: A Handbook for Threatened Journalists*). In: *The Expo Files* and other articles by the crusading journalist. Edited by Daniel Poohl. London: Maclehorse Press Quercus Publishing, 2012.

LARSSON, Stieg. The return of anti-Semitism. In: LARLARSSON, Stieg. *The Expo Files...* The return of anti-Semitism. In: *The Expo Files* and other articles by the crusading journalist. Edited by Daniel Poohl. London: Maclehorse Press Quercus Publishing, 2012.

LEITCH, Thomas. *Film adaptation and its discontents: from Gone with the wind to The passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 2007.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

McFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Oxford University, 1996.

MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 2003.

MITCHELL, W. J. T. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. *Interin*, vol. 1, n. 1, Curitiba, p. 1-20, 2006, p. 3. Disponível em: <<https://bit.ly/38ZwynW>>. Acesso: 22 dez. 2017.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel et all. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Ed, 2015, p. 165 – 189.

MUCHEMBLED, Robert. *História da violência: do fim da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

NI UNA Menos. Coletivo de ativistas que nasceu na Argentina, em 2015, em defesa da vida e dos direitos das mulheres e se espalhou para outros países. Disponível em: <<https://bit.ly/3hpunOP>>. Acesso: 10 out. 2018.

O OUTRO Enigma do milênio. El País, 25 fev 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3pvAbLu>> Acesso: 02 out. 2019.

OPLEV, Niels. In: TINKHAM, Chris. Interview with the director of The Girl With the Dragon Tattoo, Niels Oplev. Under the Radar Magazine, mar 26, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/3EbCCrs>>. Acesso: 19 set. 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor das obras críticas de escritores modernos*. São Paulo: Cia. das Letras. 2009.

PETTERSSON, Jan-Erik. *Stieg Larsson. A verdadeira história do criador da Trilogia Millennium*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

POLÊMICA NA NORUEGA pela exclusão do Holocausto do currículo escolar. El País, 04 dez. 2018. . Disponível em: <<https://bit.ly/3k3Mk7o>>. Acesso: 18 dez. 2018.

POOHL, Daniel. Another side of Stieg Larsson – a voice sadly missed. In: LARSSON, Stieg. *The Expo Files and other articles by the crusading journalist*. Edited by Daniel Poohl. London: Maclehose Press Quercus Publishing, 2012.

QUEM MATOU Olof Palme? Mistério da morte de premiê da Suécia é solucionado após 3 décadas. BBC News, 10 junho 2020. Disponível em: <<https://bbc.in/3z7Gjea>>. Acesso: 12 jun. 2020.

SANTOS, Boaventura de S. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1999.

SLOTKIN, Richard. Fiction for the Purposes of History. In: *Rethinking History*. vol. 9, n. 2/3, June/September 2005, p. 221 – 236. Disponível em: <<https://bit.ly/3AzRg9W>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, Nova York: Facts on File, 2000.

STANLEY, Jason. *Como funciona o fascismo. A política do “nós” e “eles”*. Porto Alegre [RS]: L&PM, 2019.

SUTHERLAND, Edwin H. *White collar crime: the uncut version*. Yale: Yale University Press, 1983.

SUTHERLAND, Edwin H. White collar criminality. *American Sociological Review*. vol. 5, n. 1, fev. 1940, p. 01-12. Disponível em: <<https://bit.ly/3C5BbcC>>. Acesso: 24 nov. 2019.

THE LEGATUM Prosperity Index. Disponível em: <<https://bit.ly/30MGOPf>>. Acesso: 10 out. 2018.

THE NIELSEN Company. *Top 10 Print Book Sales*. Disponível em: <<https://bit.ly/3nkW4w7>>. Acesso: 23 mar. 2019.

TINKHAM, Chris. Interview with the director of *The Girl With the Dragon Tattoo*, Niels Oplev. Under the Radar Magazine, mar 26, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/3EbCCrs>>. Acesso: 19 set. 2020.

TODOROV, Tzvetan. *O medo dos bárbaros: para além do choque de civilizações*. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

TRILLING, Lionel. Manners, Morals, and the Novel. In: *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*. New York and London: Harcourt Brace Jonanovich, 1978, p. 193-209.

UNODC: Trafficking in Persons to Europe for Sexual Exploitation. United Nations Office on Drugs and Crime, 2010. Disponível em <<https://bit.ly/3BZocJl>>. Acesso: 09 nov. 2019.

UNODC. *The Globalization of Crime – A Transnational Organized Crime Threat Assessment*. Viena: United Nations Publication, ISBN: 978-92-1-130295-0, 2010.

WHAT IS EXPO? Disponível em: <<https://bit.ly/3tzRrxz>>. Acesso: 19 set. 2020.

WHITE, Hayden. The context in the text. In: *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

WHITE, Hayden. *Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual, 1992.

WHITE, Hayden. O fardo da história. In: *Trópicos do Discurso: ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 34 – 63.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 97 – 116.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 137 – 151.

WHITE, Hayden. Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality. In: *Rethinking History*. vol. 9, n. 2/3, June/September 2005, p. 147 – 157.

WHITE, Hayden. A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea. In: NOVAIS, F. A. (Org.). *Nova História em Perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WHITE, Hayden. *The Practical Past*. Northwestern University Press. Evanston, illinois, 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Recursos da esperança*. São Paulo: Unesp, 2015.

WORLD Economic Forum. The Global Gender Gap Report 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/39qW0mo>>. Acesso: 20 mar. 2018.