

Como (Não) Ler o Romance Policial: o Caso Agatha Christie

How (Not) to Read Police Novel: the Agatha Christie Case

Jean Pierre Chauvin^{1*}

¹Leciona “O Romance Policial de Agatha Christie” na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Autor de *Crimes de Festim: Ensaios sobre Agatha Christie*. São Paulo: Todas as Musas, 2017

* Autor para correspondência: tupiano@usp.br

Para Eder Cassola Molina, fã de Agatha Christie

RESUMO

Este artigo defende um novo lugar para o romance policial, tendo em vista as qualidades intrínsecas desse gênero literário. A abordagem focaliza duas obras célebres de Agatha Christie: *Assassinato no Expresso do Oriente* (1934) e *Poirot Perde uma Cliente* (1937). Analisar as personagens e narradores que a autora criou constitui método seguro para interpretações mais produtivas, que permitem ao investigador revalorizar a ficção detetivesca, discutir o papel dos *best-sellers*: obras que estimulam a leitura e a permanência do gênero policial no âmbito da cultura.

Palavras-Chave: Literatura Inglesa; Romance Policial; Agatha Christie; Personagens.

ABSTRACT

This article advocates a new place to police novel, in a way to point some qualities that concern this literary genre. The approach focuses two famous Agatha Christie's works: *Muder on the Orient Express* (1934) and *Dumb Witness* (1937). To analyze characters and storytellers created by the writer is a secure method for more productive interpretations, that allow us to find new values on detective fiction and to discuss the best-sellers role: these works stimulate reading and the permanence of this genre in the culture field.

Keywords: English Literature; Police Novel; Agatha Christie; Characters.

Ler, Contextualizar, Discutir

Trabalhar com romances policiais em sala de aula parece ser uma excelente iniciativa para aqueles que desejam estimular seus alunos ao saudável hábito de ler. Afinal, as histórias de detetive envolvem a resolução de mistérios – o que certamente contribui para captar e assegurar a atenção dos alunos, inclusive os mais reticentes à palavra impressa em geral.

Mas não apenas isso. É possível ultrapassar o convite à leitura e avançar, segundo a hipótese que reivindica um lugar mais honroso para as obras do gênero. Afora (re)posicionar a história policial ao lado das outras classes, ou modalidades do “romance”: histórico, romântico, de costumes

etc., há que se recorrer às ferramentas de análise existentes, dentre elas a teoria literária. O ato de ler obras detetivescas não se justifica apenas devido à curiosidade do leitor, ou graças ao potencial de entretenimento que tais histórias comportam. Os romances policiais precisam ser analisados e interpretados a partir de seus traços estilísticos, formais e de conteúdo.

Diante dessas tarefas, o professor necessitará enfatizar que se trata de um convite ao universo policial, representado sob a forma romanesca¹. Por sinal, este enunciado contém, pelo menos, duas questões que suscitam reflexão. A primeira delas diz respeito à classificação do gênero (romance) literário, que não se limita, nem se deve confundir

com o assunto de que trata – seja ele de teor lírico (ou romântico), policial, histórico, fantasioso etc.

Quer dizer: a palavra “romance” refere-se a uma das modalidades literárias, em voga a partir da Era Moderna. Ao gênero em questão acrescentam-se temas que permitem distinguir um romance de outro – explicação que seria muito bem-vinda em uma aula introdutória que discorresse sobre a teoria dos gêneros literários. Por exemplo: os dois volumes de *Dom Quixote* constituem uma mesma obra que, além de monumental, teria inaugurado o romance moderno. Publicado respectivamente em 1605 e 1615, o eixo condutor do enredo são as desventuras do Cavaleiro da Triste Figura e de seu fiel escudeiro, Sancho Pança: a loucura.

Considera-se que *Dom Quixote* é um “romance de aventuras” (ainda que estas sejam acionadas pela demência do protagonista, que enxerga tudo de modo invertido). Outro exemplo. *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, é um romance de teor romântico. Publicado em 1813, trata dos encontros e desencontros entre duas personagens de classes sociais diferentes, Miss Elizabeth Bennet e Mr. Darcy. Desse modo, não parece adequado nomear a história policial como subgênero, como se o romance policial não pudesse ser considerado como obra de qualidade estética ou beleza formal.

A segunda questão refere-se ao universo do crime, conforme sua representação no âmbito da palavra. Aqui caberia resgatar o alerta de Ernest Mandel, de que o romance policial está ancorado na ideia de que o mundo pode ser consertado. Sob esse aspecto, o crime (roubo, assalto, assassinato etc.) constituiria uma ruptura na ordem vigente, o que demandaria a intervenção da polícia e dos investigadores para reordenar o universo e, simultaneamente, aplacar a curiosidade do leitor e acalmar o seu senso, historicamente moderno, de justiça², que corresponderia, em maior ou menor grau, ao “horizonte de expectativa” do leitor (JAUSS, 1994), conforme ensina a Estética da Recepção.

Uma vez estimulada a leitura, a discussão de determinados expedientes relacionados aos aspectos da arte literária torna-se a segunda tarefa do professor. O contato com um excerto do romance

ou um conto breve, lido na íntegra, torna-se objeto de mediação. Ao assenhorear-se do texto que será objeto de análise e discussão, o aluno perceberá com maior facilidade as múltiplas relações entre o exercício da leitura, a reunião de dados fornecidos pela obra e a interpretação do que leu, inclusive como forma de situá-lo perante o domínio da palavra.

Haveria outra tarefa, para além de ler previamente os textos a serem abordados em sala de aula? A princípio, não. Mas é preciso desconfiar do que certa crítica diz sobre o gênero. Há um procedimento familiar, no meio acadêmico. Quando se pretende maldizer ou rebaixar o gênero “romance policial”, apela-se para a autoridade de nomes considerados “de peso” perante certa tradição crítica e historiográfica.

Esse parece ser o caso de Edmund Wilson – célebre estudioso estadunidense, autor de *O Castelo de Axel*, que, na década de 1940, afirmou coisas que podem ter contagiado parte dos especialistas que vieram depois:

So I have read also the new Agatha Christie, *Death Comes at the End*, and I confess that I have been had by Mrs. Christie. I did not guess who the murderer was, I was incited to keep on and find out, and when I did finally find out, I was surprised. Yet I did not care for Agatha Christie and I hope never to read another of her books (WILSON, 1951, p. 234)³.

Três aspectos chamam a atenção em seus breves artigos, originalmente publicados na revista *New Yorker*: 1. Wilson não fez análise temática ou estética dos romances – alguns, por sinal, admitiu ter lido apenas parcialmente; 2. trata-se de uma série de impressionismos, que reforçam o caráter binário e pernicioso do seu “gostei”, “não gostei”; 3. a qualidade do romance detetivesco seria prejudicada por se tratar de obra que obedeceria a “formulários”, em sua confecção.

Dito de outro modo, significa que um dos principais antagonistas da literatura policial e, em particular, de Agatha Christie nem sempre leu

tais romances na íntegra, embora dissertasse de modo virulento a seu respeito, como ele mesmo declarou: “*I skipped a good deal of this, and found myself skipping, also, a large section of the conversations between conventional English village characters*” (WILSON, 1951, p. 258)⁵.

A postura de Edmund Wilson soa arrogante e carregada de juízos possivelmente preconcebidos, que não se aplicam às obras que “leu”. Talvez por considerar essa vertente como uma espécie de sublitteratura (o que também se vê em célebres manuais produzidos no Brasil), seu comentário prescindia de maior respaldo analítico e permanência no plano do achismo. Seria, também, uma estratégia que assegurava ao cronista ser lido por um maior número de leitores do periódico?

Coincidência ou não, quase nada se disse sobre a escritora inglesa no Brasil, ao longo do século XX, embora as suas obras constituíssem autêntico fenômeno editorial, para não dizer cultural.

Valor Literário

Evidentemente, não se pretende defender a ideia ingênua de que tudo o que vende mais tenha maior qualidade estética; mas, sim, que a literatura detetivesca precisa, ao menos, ser avaliada com maior seriedade e menor displicência, de modo que possamos destacar suas virtudes e compreender por que ela exerce tamanho fascínio nos leitores.

No Brasil, uma das exceções a esse olhar torto de certa crítica foi Álvaro Lins, autor de um opúsculo (*Nô Mundo do Romance Policial*) produzido a convite do Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde, divulgado nacionalmente em 1953.

Salvo engano, ele foi um dos primeiros a relativizar o lugar rebaixado que o gênero ocuparia, segundo os padrões da Teoria Literária, e mesmo perante os olhos do leitor em geral – este, habituado, desde os bancos da escola, ao panteão dos livros considerados “clássicos” que circularam, especialmente na Europa, entre os séculos XVII e XIX: “A literatura não costuma aceitar nos seus domínios o romance policial. Tal gênero de

livros não aparece nas histórias literárias nem nos panoramas críticos. E não há propriamente injustiça nessa exclusão. O romance policial não é literatura no conceito estético desta palavra” (LINS, 1953, p. 9).

O avanço do crítico era tímido, mas não pode ser desprezado. Embora negue a maior qualidade estética do romance policial, Álvaro Lins não o rebaixa ao nível de uma “sublitteratura”:

O certo é que a ficção do romance policial e a ficção do romance literário são realidades diversas. Não se julgue, porém, que o romance policial seja uma degradação da literatura, como a história romanceada em face da verdadeira história, ou que seja uma desprezível sublitteratura. Ele tem a sua existência autônoma, com a sua técnica, com os seus processos, com as suas regras próprias (LINS, 1953, p. 11).

Afora o ensaio de Lins, devem-se mencionar: o volumoso manual de Paulo de Medeiros e Albuquerque (*O Mundo Emocionante do Romance Policial*), publicado em 1979, que dedicou algumas páginas à “Rainha do Crime”; o estudo introdutório de Sandra Lúcia Reimão (*O que é Romance Policial*), editado pela Brasiliense em 1983; *Elementares: Notas sobre a História da Literatura Policial*, de Mario Pontes, publicado em 2007; e *From My Heart*, a primeira biografia em língua portuguesa, escrita por Tito Prates, publicada no país em 2016.

De acordo com Paulo Medeiros, “[...] anos após o aparecimento de Holmes, o grande detetive que veio marcar época, [...] [o] investigador puramente cerebral foi Hercule Poirot, o pequeno mas genial belga criado por Agatha Christie” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 54).

A seu turno, Sandra Reimão deslocou o eixo da análise para além de Hercule Poirot e enfatizou a relação dicotômica que ele mantém com o capitão Arthur Hastings:

A relação de Hastings com Poirot é basicamente uma relação de admiração e de inveja; entre Hastings e Poirot encontramos uma clássica

relação do “ele-é-o-que-eu-gostaria-de-ser”. O que de certa forma atua, faz dar vazão ao espaço das fantasias reprimidas de cada leitor, que, como todo ser humano, sempre sonha em envolver-se em atividades desafiantes (REIMÃO, 1983, p. 46).

No que se refere ao estilo de Agatha Christie, Mário Pontes supôs que:

Sua frase às vezes evidencia o gosto pelo verso; outras constantes textuais denunciam a familiaridade com a música, as artes plásticas, a arquitetura, o conhecimento dos clássicos, embora ela pudesse forçar a nota na hora de introduzir figuras reais e encaixar em seu texto citações de outros autores, talvez ainda e sempre por causa das limitações do tipo de literatura que praticava (PONTES, 2007, p. 81).

Por sua vez, Tito Prates percorreu as principais biografias sobre Agatha Christie, publicadas no exterior, o que lhe permitiu assinalar que, de modo geral, os estudos se repetiam e, pior, reproduziam equívocos e dados imprecisos: “[...] além das dificuldades numéricas da bibliografia sobre Agatha Christie, há um fato estonteante: todas têm alguns erros e algumas estão totalmente equivocadas em suas informações. Pior, outras manipulam a realidade para conduzir o leitor a um ponto de vista particular do autor” (PRATES, 2016, p. 15).

Ao realizar o seu exaustivo trabalho, além de consultar mais de cem biografias sobre a autora, o biógrafo brasileiro acessou milhares de documentos, inclusive cartas pessoais de Christie, mediante autorização expressa da família, o que lhe possibilitou corrigir diversos erros e impressões lançadas de modo apressado pelos “especialistas” de vários países, até então.

Um dado curioso. Além da reduzida quantidade de estudos rigorosos sobre a “Dama do Mistério”, no Brasil, outra questão a se considerar é a qualidade questionável de algumas traduções. Não seria exagero afirmar a necessidade de retraduzir dezenas de títulos, dentre os romances e

contos da autora. No âmbito acadêmico, implica dizer que há, pelo menos, oitenta trabalhos de tradução crítica por se fazer.

Para mencionar apenas um exemplo, considere-se o modo como um dos tradutores de Agatha Christie se referia às personagens, ao vertê-las para o Português. Em lugar de identificar as criaturas pelo nome, o profissional tinha por hábito acrescentar um artigo definido antes [“A Sra. Marple”, por exemplo], o que não parecia casar com o modo como os falantes brasileiros se referem àqueles que querem chamar.

Pistas

O que esses fatores sugerem? Que a nossa crítica tem um enorme campo de trabalho a cultivar. Em termos nada rasteiros, cada estudante/investigador poderia dedicar-se a rever as versões, em vernáculo, de seus romances, contos e peças de teatro, acrescentando à (nova) edição sob sua responsabilidade textos de apoio, ou *paratextos* – segundo a denominação cunhada por Gérard Genette: “todo contexto forma paratexto” (GENETTE, 2018, p. 14).

Quer dizer, ao (re)trabalhar com as obras de Agatha Christie, o novo intérprete poderia acrescentar um texto de apresentação, posfácio, orelhas, quarta capa e congêneres, em que analisaria aspectos percebidos na narrativa. Ele também poderia recorrer a notas de rodapé, para explicar soluções encontradas diante de dificuldades relacionadas à tradução, bem como completar informações que auxiliassem o leitor a revisitar o contexto e as circunstâncias em que a obra foi concebida etc.

Desde 2015, são ministradas aulas em torno da escritora na Escola de Comunicações e Artes (USP). Por se tratar de disciplina optativa, supõe-se que a elevada quantidade de alunos que demonstram interesse na matéria tenha contato prévio com alguns de seus romances. Trata-se de situação um tanto diversa daquela que envolve as disciplinas obrigatórias, especialmente quando abordam quantidade maior de escritores e assuntos relacionados à cultura, de um modo geral.

Basicamente, o curso objetiva a: 1. facultar o contato com alguns romances de Christie, com vistas a demonstrar as virtudes estéticas das obras; 2. estimular a realização de pesquisas e traduções em torno de sua vasta bibliografia, considerando que é ínfima a quantidade de pesquisas, realizadas no Brasil; 3. incentivar o contato com as tramas mais envolventes da autora, de modo que o aluno adquira ou reforce o gosto de ler.

Até o momento, a disciplina concentra-se em cinco romances: *O Assassinato de Roger Acroyd* (1926), *Assassinato no Expresso do Oriente* (1934), *Poirot Perde uma Cliente* (1937), *O Caso dos Dez Negrinhos* (1939) e *A Casa Torta* (1949). Isso não acontece por acaso. As principais obras de Agatha Christie foram escritas entre as décadas de 1930 e 1950.

Embora as aulas abordem uma escritora consagrada – autora de dezenas de *best-sellers*, cujas vendas se estima terem ultrapassado 4 bilhões de exemplares, em todo o mundo –, os métodos empregados pelo professor não diferem substancialmente, em relação a outras disciplinas, que pressupõem ler, discutir e escrever sobre o que foi trabalhado em sala de aula.

Após apresentar o cronograma do semestre letivo, durante a primeira aula, o docente recomenda a leitura das obras relacionadas no programa. Além de (re)ler ficção policial, os alunos são estimulados a tomar contato com relevantes estudos – quase todos realizados no exterior –, em que se destacam pesquisadores de diversas áreas do conhecimento.

Isso significa que as pesquisas sobre a Dama do Crime têm caráter interdisciplinar e não se restringem ao gênero (ou subgênero, como alguns afirmam) policialesco. Basicamente, são psicanalistas, jornalistas, biógrafos(a) e estudiosos de literatura. Uma das pesquisadoras que mais chama a atenção é Sophie de Mijolla-Mellor, autora de *Un Divan pour Agatha Christie*, publicado na França em 2006. A pesquisa retoma uma investigação dela mesma, editada em 1995 – *Meurtre Familier, Étude Psychanalytique d'Agatha Christie*.

Em seu Divã, a psicanalista freudiana concentra a análise em torno de temas caros à clínica, dentre

eles o papel da família, a dimensão da morte, o caráter estimulante do mistério etc. O que os estudos de Mijolla-Mellor sugerem? Que o romance policial nos fascina especialmente porque gira em torno de temas que orbitam em nosso imaginário desde a primeira infância.

Quem nunca terá se indagado sobre o tempo de vida e a chegada da morte? Como negar o papel (positivo ou negativo) da família, na constituição de nossa personalidade? Quem faria objeções ao fato de que o romance policial propõe um jogo de gato e rato, que, a depender da quantidade de eventos, do caráter das personagens e da condução da narrativa, é capaz de nos ater em leitura francamente prazerosa por horas a fio?

Dito isto, há que se refletir no método mais adequado para conduzir as aulas. Um dos caminhos mais eficazes, para quem deseja ampliar o horizonte dos leitores – não só em relação a Agatha Christie – talvez seja orientar a ação dos demais, com vistas a transformar o contato com os livros em um singelo convite à leitura, à reflexão e à pesquisa científica. Dentre as abordagens possíveis, destacam-se: a) o gesto salutar de diferenciar a mulher Agatha Christie das narradoras e personagens que inventou; b) pesquisar e revisar a fortuna crítica existente a seu respeito; c) discutir o protagonismo das mulheres na produção de literatura de massa, à luz de Umberto Eco e de outros estudiosos do chamado “pós-modernismo”; d) contextualizar o enredo de seus contos ou romances, em paralelo com a cultura, a história e a mentalidade do tempo em que a romancista viveu; e) averiguar o intertexto que a autora estabeleceu com escritores de outros tempos, como era o caso manifesto de Shakespeare; f) abordar o modo como Christie caracteriza a política e a sociedade, através das figuras que criou etc.

Uma das questões iniciais reside na enorme quantidade de livros que ela publicou: são aproximadamente oitenta títulos. Definidas as obras que se vão ler, há que sugerir métodos de análise literária e eixos temáticos de interpretação. A ideia é que não se percam os ingredientes narrativos de vista. Ou seja, será produtivo casar a leitura inicial

com a reflexão sobre o recurso a expedientes relacionados a fatores que dizem respeito à obra. Dentre esses ingredientes, está a contraposição de personagens, no que diz respeito à sua descrição, ao modo como concebem o mundo em que vivem, as intenções que subjazem às suas ações etc.

Quanto à estrutura do livro, é produtivo levar em conta o número de capítulos e páginas; a quantidade de personagens, suas características e o seu grau de complexidade. Quanto ao foco narrativo, reparar se a autora recorreu a um(a) narrador(a) em primeira ou terceira pessoa e se lançou mão do discurso direto, indireto ou indireto livre.

Também cabe ao investigador comparar as expressões utilizadas pelo narrador e pelas personagens, o que inclui seu repertório lexical e o modo como recorrem a determinados vocábulos. Esse procedimento é produtivo, especialmente ao se estabelecerem paralelos entre a linguagem e os traços identitários que permitem associar *o que* e *como* se diz a *quem* faz uso da palavra.

Evidências

A título de ilustração, transcrevo dois excertos, comentados em seguida. O primeiro é de *Poirot Perde uma Cliente*. Leiamos o que o narrador Hastings diz e, em seguida, levantemos os dados resultantes da análise textual:

E então seguimos rumo ao apartamento de Theresa Arundell, situado num quarteirão de Chelsea com vista para o rio. Era mobiliado com peças caras e modernas, com cromados cintilantes e tapetes grossos com estampas geométricas. Ficamos esperando alguns minutos, até que uma moça entrou na sala e nos olhou, intrigada.

Theresa Arundell parecia ter 28 ou 29 anos. Era alta e muito magra, parecia uma caricatura em preto e branco. Tinha os cabelos muito escuros e o rosto pálido, coberto com uma maquiagem pesada. As sobrancelhas, feitas com capricho, davam-lhe um ar insolente e sarcástico. Os lábios eram o único ponto de cor, um corte es-carlate brilhante num rosto branco. Ela passava a impressão – não sei como exatamente, já que

seus modos eram quase cansados e indiferentes – de ter o dobro do vigor da maioria das pessoas. Havia nela a energia contida numa chicotada. Com uma expressão fria, olhou para mim e para Poirot.

Cansado (imaginei) de artifícios, Poirot entregou-lhe um cartão de visitas. Ela o segurou entre os dedos, olhando frente e verso.

– Suponho que o senhor seja o *monsieur* Poirot?
– Poirot saudou-a com toda pompa.

– Ao seu dispor. A *mademoiselle* me permitiria abusar de alguns instantes do seu valioso tempo? – Imitando de leve a pompa de Poirot, ela respondeu:

– Encantada, *monsieur* Poirot. Por favor, sentem-se.

Poirot sentou-se, bastante cauteloso, numa poltrona estofada baixa e quadrada. Peguei uma cadeira reta, de metal cromado. Theresa sentou-se displicente num banquinho diante da lareira. Ofereceu-nos cigarros. Recusamos, e ela acendeu um para si mesma (CHRISTIE, 2010, pp. 123-124).

O episódio acontece no décimo terceiro capítulo, de um total de trinta. Dez capítulos antes, Hercule Poirot e Arthur Hastings haviam recebido uma carta da Senhora Arundell, em que ela especulava sobre a possibilidade de ter sido intencionalmente prejudicada, por ocasião do aparente acidente que sofrera. Quando os investigadores chegam a Littlegreen House, a matriarca já havia morrido.

A narrativa está sob o encargo de Hastings, o escudeiro do detetive belga. O primeiro índice característico de seu relato está na tentativa de conferir precisão ao que ele diz (embora raramente perceba o alcance do que ele mesmo registre). Afora a leve incerteza quanto à idade de Theresa, o capitão observa atentamente o aspecto dos móveis e discorre sobre a personalidade da entrevistada.

Seu apartamento, no Chelsea, tem “vista para o rio”; mas o que chama maior atenção do narrador é a mobília moderna, reluzente, de formato geométrico e o “tapete felpudo” – o que parece dizer algo sobre o caráter da jovem, com

seu ar “insolente e sarcástico”, graças ao contorno das sobrancelhas.

O quadro geral parece sugerir que Theresa Arundell tivesse duas personalidades em uma. De um lado, seu ar cansado, talvez *blasé*; de outro, o “dobro de vigor da maioria das pessoas”. Em uma mão, a aparência em “preto e branco”; na outra, os móveis de cores e formatos chamativos. Essa ambiguidade essencial transparece na afetação da jovem. Hastings sugere que ela imitara de leve “toda a pompa” de Poirot.

No parágrafo final, cada uma das personagens senta-se em assentos sobremodo diferentes. Poirot fica com a poltrona quadrada e estofada (supostamente, a mais confortável); Hastings fica em posição intermediária, numa cadeira “de metal cromado”. Por sua vez, Theresa se acomoda, quase de improviso, em um “banquinho”. Sinal de displicência, em contraste com a cautela de Poirot? Ou indício de que ela estivesse efetivamente à vontade, sem se preocupar com artifícios, diante de ambos?

Agatha Christie era muito hábil em construir retratos e tramas bem urdidas. Ela mesma chegou a confessar que o ambiente representado em algumas de suas obras tinha relação com eventos vivenciados pela escritora fora das páginas.

Vejamos o que diz o trecho abaixo, transcrito de *Assassinato no Expresso do Oriente*:

Ao entrar no carro-restaurante, Miss Debenham confirmou a ideia que inicialmente Poirot fizera a seu respeito: vestindo cuidadosamente um costume negro e blusa cinza, as suaves ondulações dos cabelos acentuavam-lhe a presença agradável. Seu porte era calmo. Sentou-se à frente de Poirot e Bouc, olhando-os com curiosidade.

– Seu nome é Mary Hermione Debenham, e tem 26 anos de idade? – começou Poirot.

– Sim.

– Britânica?

– Sim.

– Poderia fazer-nos a gentileza, *Mademoiselle*, de escrever aqui seu endereço permanente?

Concordou. Sua caligrafia era firme e legível.

– E agora, *Mademoiselle*, poderia dizer-nos o que sabe sobre a noite passada?

– Receio nada ter para contar-lhes. Fui para a cama e dormi.

– A senhorita não fica aborrecida por ter havido um crime neste trem? (CHRISTIE, 2017, pp. 112-113).

O diálogo, no interior do trem, transcorre no décimo primeiro capítulo da segunda parte (ou seja, corresponde ao décimo nono, de um total de trinta e dois). Por sugestão de Hercule Poirot (que, nesta aventura, não conta com Arthur Hastings), a investigação sobre o crime – cometido instantes antes – envolverá, inicialmente, entrevistas com os passageiros que dividiram o ambiente onde o assassinato ocorrera.

A jovem corresponde às expectativas do detetive. As roupas sóbrias que veste, em coloração cinza e preta, e o formato ondulado dos cabelos sugerem estar diante de uma pessoa calma, aparentemente fácil de lidar. Se a forma como Mary se veste induz Poirot a considerá-la dessa maneira, a caligrafia sugere outra característica.

O fato de escrever de modo “firme e legível” parece indicar que se trata de pessoa que tem firmeza de caráter e opinião. Essa hipótese confirma-se em seguida, quando o detetive pergunta à jovem o que ela saberia “sobre a noite passada”. A resposta de Mary não poderia ser mais lacônica: “Fui para a cama e dormi”.

Diante da economia de palavras de Mary, o belga recorre a outro expediente. Se não pode contar com o testemunho da entrevistada, apela para suas impressões diante do fato de ter havido “um crime neste trem”. E, ainda assim, o interrogatório se mostrará infrutífero. Ao menos, durante a primeira rodada de perguntas e respostas.

Conjecturas

Empreendidas de modo isolado, as breves análises de Theresa Arundell (de *Poirot Perde uma Cliente*) e de Mary Debenham (de *Assassinato no Expresso do Oriente*) revelam algumas correspondências entre as jovens descritas e o ambiente em

que estão inseridas, a postura que adotam e as ações que exercem.

O exercício poderia alcançar um novo patamar – e aqui, passamos para o âmbito da interpretação –, se comparássemos as personagens de um livro com o outro e daí formulássemos novas hipóteses.

O primeiro ponto de aproximação está na faixa etária: Theresa conta aproximadamente vinte e oito, vinte e nove anos; Mary tem vinte e seis. Em termos de aparência, Theresa parece ser uma “caricatura” desprovida de cor. Algo similar se observa em Mary, com suas vestes puxadas para os tons escuros.

Outra coincidência: ambas são econômicas com as palavras e afetam segurança (para não dizer altivez), ao lidar com a incômoda situação de se verem interrogadas, em razão da morte criminosa de outrem.

Porém, o que numa transpira simulação, na outra, remete à dissimulação. O comportamento de Theresa (inclusive o modo como se maquia) sugere que a fachada não corresponda exatamente à essência. No caso de Mary, parece acontecer algo diverso: por temer revelar coisas com que não sabe lidar, tenta esconder, ao máximo, o que sente, intui e percebe.

O que esse ligeiro exame sugere?

Talvez o primeiro dado a ressaltar esteja no fato de que os livros foram publicados com apenas três anos de diferença. A década de 1930, por sinal, é uma das mais produtivas, na carreira da escritora. O segundo aspecto refere-se à forma como as jovens são descritas e o modo monossilábico com que respondem às perguntas, nada complexas, de Poirot.

O que difere um relato do outro? O narrador de *Assassinato no Expresso do Oriente* interfere menos naquilo que descreve, se comparado com o procedimento de Arthur Hastings, em *Poirot Perde um Cliente*. Essa diferença no plano textual sugere que, quando age sozinho, o detetive seja mais objetivo do que quando em companhia de seu fiel escudeiro.

A leitura dos excertos ganha maior densidade se o leitor estiver municiado por algum aparato pertinente à teoria literária. Os diálogos de Poirot

com Mary e Theresa permitem identificar as personagens, descrever o ambiente, estabelecer relações nem sempre evidentes entre o discurso e o gesto das figuras.

Em ambos os casos, deve-se levar em conta o papel do narrador. O fato de um crime ter sido cometido num luxuoso trem se relaciona ao imprevisto que está em transformar um dos vagões em sala de interrogatório. A viagem tinha sido interrompida: não havia tempo a perder. O entra e sai de personagens do carro-restaurant parece referendado pelo diálogo ágil, permeado por perguntas e respostas bastante objetivas.

No segundo caso, Poirot e Hastings estão em meio a uma visita formal a Theresa. O fato de a cena transcorrer com relativa tranquilidade no apartamento da jovem parece relacionar-se ao maior detalhamento do ambiente e às pequenas ações da sobrinha da falecida Emily.

Portanto, não há nada de inverossímil nos diálogos. Um deles está pontuado pela agilidade, como mostra a conversa entre Hercule Poirot e Mary Debenham. Quase não temos acesso ao que pensa e sente a personagem. Deixamos a cena com a impressão de que a entrevistada parece não dar muita importância aos eventos que haviam acontecido no trem.

A outra conversação se pauta pelo exame mais atento do ambiente em que Theresa Arundell se destaca. Ainda que, aos olhos um tanto ingênuos de Hastings, a jovem aparentasse estar apagada, em seu apartamento. Precisamos dar um passo além do narrador-testemunha. Em outros momentos, Theresa fora descrita por sua tia, Emily Arundell, como uma moça “moderna”, habituada a recepcionar seus amigos em festas agitadas. Esse dado sugere que o ambiente em que ela vive refletiria traços de sua personalidade, ainda que ela se esforçasse por escondê-los.

Lições

Primeira lição. Importa notar que Agatha Christie tinha grande habilidade em pintar retratos. Para isso, ela recorria a características externas e à objetividade de seus narradores e personagens.

No estudo em questão, Mary Debenham e Theresa Arundell não fogem à regra: sem apelar a descrições exaustivas, nem a digressões na forma de diálogo, a objetividade, na condução das entrevistas com o detetive belga, reforça a sensação de nos encontrarmos diante de duas mulheres de forte caráter, poucas palavras e aparência discreta.

Segunda lição. A caracterização das personagens guarda relação com as atitudes que elas implementam. Isso se reflete no que dizem, pensam e sentem: podem assegurar, para o leitor, maior verossimilhança (ou “efeito de verdade”) ao longo da narrativa. As ações de Mary e Theresa mostram, sutilmente, como elas ora simulam (*fin-gem*), ora dissimulam (escondem) sentimentos.

Terceira lição. As falas, pronunciadas com menor fôlego e de modo quase fragmentário, podem sugerir que Mary e Theresa desconfiassem das intenções de seus interlocutores. Atitude plausível e razoável, considerando o contexto em que as jovens foram interpeladas pelas autoridades.

Quarta lição. A leitura atenta do romance policial nos instrumentaliza a reconhecer o papel dos narradores, a configuração das personagens, a descrição dos ambientes, os embates do sujeito, em face da morte. Permite-nos debater temas paralelos, evocados pelo enredo. Ensina-nos a situar a narrativa cronológica e espacialmente e, acima de tudo, faculta-nos rediscutir o que conjuga (ou separa) a enunciação⁵ (o ator de enunciar) do enunciado (versão escrita) – conceitos caros, tomados de empréstimo à Análise do Discurso: “Qualquer que seja a sua natureza, um enunciado comporta sempre [...] um dizer” (DUCROT, 1987, p. 141).

Isso também significa que as etapas de leitura, análise e interpretação do romance policial perfazem tarefa que não se restringe à Teoria Literária. O seu caráter é transdisciplinar, já que a abordagem é múltipla e tanto pode evocar as circunstâncias em que o romance foi produzido – no que pede materiais à disciplina “História”, quanto se concentra nas intenções das personagens. Tanto podemos destacar aspectos da linguagem utilizada pelas criaturas de papel, quanto detectar eventuais mecanismos de humor acionados pela autora.

Acresce que o romance policial, ainda mais no caso de Agatha Christie, pode ser parcialmente explicado pelas teorias de Sigmund Freud, que a escritora, de fato, conhecia. É o que sugere a psicanalista Sophie de Mijolla-Mellor, ao aproximar a encenação das personagens da análise de personalidade: “Se o gênero ‘policial’ implica a aventura e, portanto, os deslocamentos e as perseguições, o romance cristiano, romance de enigma, caracteriza-se por uma notável unidade de lugar dentro do estilo teatral clássico” (MIJOLLA-MELLOR, 2006, p. 154).

Talvez resida aí outro grande benefício de se ler e estudar o gênero. O romance policial sugere constantes diálogos entre a história “de detetive” e as referências culturais de outras áreas, tempos e lugares (inclusive o nosso). O fato de determinada obra ter se tornado *best-seller* impedirá que os alunos e pesquisadores detectem os elementos que constituem uma boa obra literária, sujeita a múltiplas leituras? Hercule Poirot talvez protestasse: “*Mais, non!*”.

Notas

¹ “Romanesco”, ou seja, o enredo que se caracteriza pelo desdobramento da história principal em diversas “células dramáticas” (MOISÉS, 2015) a serem destrinchadas. Essa estrutura caracteriza o gênero “romance”, aproximando-o da forma do novelo. Repare-se que, a palavra “romance” é traduzida para o inglês como *novel* e para o espanhol, *novela*.

² “Boileau e Narcejac insistem em que o medo é a raiz ideológica do romance policial. Entretanto, o medo, especialmente o medo da morte, é tão antigo quanto a humanidade. Não se consegue explicar por que o romance policial não se originou no quinto século a.C. ou durante a Renascença. O romance policial necessita de um tipo específico de medo da morte, que tenha suas raízes nas condições da sociedade burguesa [...] [segundo] este fenômeno de coisificação da morte” (MANDEL, 1988, pp. 72-3).

³ “Então eu li também o novo [de] Agatha Christie, *E no Final, a Morte*, e confesso que

fui pego pela Sra. Christie. Eu não adivinhei quem era o assassino, e me mantive estimulado a continuar e descobrir e, quando finalmente eu descobri, surpreendi-me. Contudo, eu não ligo para Agatha Christie e espero nunca mais ler outro livro seu” (tradução minha).

⁴ “Pulei uma boa parte desse negócio e me vi pulando, também, uma longa seção em que conversavam personagens de um tradicional vilarejo inglês” (tradução minha).

⁵ “ [...] na enunciação, o sujeito é um sujeito origem de si; na argumentação o sujeito é o sujeito psicossocial; na Análise do Discurso, [...] o sujeito é linguístico-histórico, constituído pelo esquecimento e pela ideologia” (ORLANDI, 2013, p. 91).

Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O Mundo Emocionante do Romance Policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- CHRISTIE, Agatha. *Poirot Perde uma Cliente*. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- CHRISTIE, Agatha. *Assassinato no Expresso do Oriente*. Tradução de Archibaldo Figueira. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2017.
- DUCROT, Oswald. *O Dizer e o Dito*. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. 2 ed. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2018.
- JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LINS, Álvaro. *No Mundo do Romance Policial*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde [Serviço de Documentação], 1953.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do Crime: História Social do Romance Policial*. Tradução de Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MIJOLLA-MELLOR, Sophie. *Un Divan pour Agatha Christie*. Le Boucat: L'Esprit du Temps, 2006.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: Poesia e Prosa*. São Paulo: Cultrix, 2015.
- ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: Princípios & Procedimentos*. 11 ed. São Paulo: Pontes, 2013.
- PONTES, Mario. *Elementares: Notas sobre a História da Literatura Policial*. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007.
- PRATES, Tito. *Agatha Christie From My Heart*. Torres: Illuminare, 2016.
- REIMÃO, Sandra. *O que é Romance Policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- WILSON, Edmund. *Classics and Commercial: a Literary Chronicle of the Forties*. 2a reimp. Nova York: Farrar, Straus and Company, 1951.

Publicado em 28/07/2020.