

Por Que Ver
Agatha Christie

Jean Pierre Chauvin

Por Que Ler Agatha Christie

O autor agradece à Coordenação do Programa de Pós-Graduação Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH, USP, por acolher esta obra e autorizar a utilização dos recursos provenientes da CAPES.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



Jean Pierre Chauvin

Por Que Ler Agatha Christie



Copyright © Jean Pierre Chauvin

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

Jean Pierre Chauvin

Por Que Ler Agatha Christie. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 94p.
16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-1859-5 [Digital]

1. Crítica Literária. 2. Romance Policial. 3. Agatha Christie. 4. Ensino. I. Título.

CDD – 800

Capa: Luidi Belga Ignacio

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patricia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2025

A ceux qui considèrent qu'il est frivole pour un marxiste de perdre son temps à analyser des romans policiers, je ne peux finalement proposer que cette réponse: le matérialisme historique peut – et doit – être appliqué à tous les phénomènes sociaux. Aucun n'est par nature moins digne d'être étudié que les autres. La force de cette théorie réside précisément dans son intention de les expliquer tous.

(Ernest Ezra Mandel, *Meurtres Exquis*, 1986)

Apresentação

A escritora inglesa Agatha Christie publicou cerca de oitenta narrativas policiais, entre contos, romances e duas peças teatrais. Em aproximadamente metade destas obras, o personagem Hercule Poirot, detetive belga, que costuma usar expressões em francês e é um tanto detalhista e pernóstico, está presente.

Hercule Poirot partilha com Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, o lugar de um dos maiores detetives mundiais da literatura policial.

Os números em relação às obras de Agatha Christie são enormes: seus livros foram traduzidos para mais de cem línguas e venderam centenas de milhões de cópias. Esses números testemunham a grande aceitação das obras de Agatha Christie.

No livro *Por que ler Agatha Christie*, o pesquisador e professor da Universidade de São Paulo Jean Pierre Chauvin constrói um roteiro para ler essa literatura e discutir temas como relação autor-personagem, função e formas do narrador, personagem e enredo e outros tópicos como dificuldades da tradução. A rica e original estratégia de exercitar análise literária em literatura *best-seller* resulta em um livro que, além de arguto e estimulante, certamente auxiliará o professor em sala de aula.

Sandra Reimão

Professora da Universidade de São Paulo
na Escola de Artes, ciências e Humanidades, EACH-USP

Sumário

I – Na Corte da Rainha do Crime
11

II – Simulação e Dissimulação em *O Assassinato de Roger
Ackroyd*
29

III – Personagens Autoritárias de Agatha Christie
63

IV – Excursos
73

V – Cai o Pano
83

Referências
85

I – Na Corte da Rainha do Crime¹

Hercule Poirot once taught in a very dramatic manner that romance can be a by-product of crime.
(Arthur Hastings, *The A.B.C. Murders*, 1936)



Assim como Marc Lits sugere no ensaio *Pour Lire le Roman Policier* (1989), suponho que trabalhar com ficções criminais em sala de aula ajude a estimular o saudável hábito de leitura entre os estudantes. Encenadas por personagens previsíveis ou complexas², inocentes ou maliciosas, maternais ou sedutoras (em ambientes públicos ou privados, paisagens comuns ou exóticas, cenários fixos ou em movimento), tais histórias podem aguçar a curiosidade por resolver charadas e deslindar mistérios, captando maior atenção dos alunos, mesmo os mais resistentes ao convívio com a palavra impressa.

¹ Este subcapítulo retoma e desenvolve o artigo “Como (Não) Ler o Romance Policial: o caso Agatha Christie”, publicado na *Revista de Graduação* (USP), n. 4, em 2020.

² “We may divide characters into flat and round. Flat characters were called “humorous” in the seventeenth century, and are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest forms, they are constructed round a single idea of quality: when there is more than one fator in them, we get the beginning of the curve towards the round” (Forster, 2023, p. 45-46) [Podemos dividir as personagens entre planas e redondas. Durante o século dezessete, as personagens planas eram classificadas de acordo com o humor, ora como tipos, ora como caricaturas. Em suas formas mais puras, elas eram construídas em torno de uma única noção de qualidade: quando há mais de um fator nelas, podemos captar o início da curva em direção ao redondo”].

Por esses e outros motivos, é preciso reivindicar uma prateleira maior e mais alta para as obras do gênero. Michely Vogel (2022, p. 196) observa, com razão, que, nos últimos anos, a literatura policial tem sido levada mais a sério, dentro e fora dos círculos acadêmicos:

[...] a institucionalização tem ocorrido, e uma disciplina tomou forma para estudá-la, uma vez que foram criadas associações responsáveis por reunir pesquisadores do gênero como a International Crime Fiction Association (2017), os periódicos científicos voltados à literatura policial: *Clues: a Journal of Detection* (2008) e *Crime Fiction Studies*(2020), e a publicação *A Companion to Crime Fiction* (2010), considerada obra de referência.

Afora (re)posicionar a ficção investigativa ao lado das outras classes ou modalidades do Romance (histórico, romântico, de costumes etc.), podemos recorrer a diversas ferramentas analíticas. Estudar obras detetivescas não se justifica apenas devido ao potencial de entretenimento que essas narrativas comportam. Os romances policiais merecem ser analisados e interpretados a partir de seus traços estilísticos, formais e de conteúdo.

Para ser bem-sucedido na tarefa, o professor precisa enfatizar que se trata de convite ao universo policial sob a forma romanesca³. Na primeira aula, precisa ressaltar que o *romance* é um gênero literário⁴. Portanto, não se limita, nem se deve confundir com a

³ Entenda-se por “romanesco” o enredo que se caracteriza pelo desdobramento da história principal em diversas *células dramáticas* (Moisés, 2015). Essa estrutura caracteriza o gênero “romance”, aproximando-o da forma do romance. Repare-se que, a palavra *romance* é traduzida para o inglês, como *novel*, e para o espanhol, como *novela*.

⁴ Como se pode antever, não é simples definir *gênero literário*. Por isso, adotemos a solução reproduzida por Yves Stalloni (2001, p. 16-17): “Com o objetivo de escapar à tautologia, limitar-nos-emos à única definição aceitável no momento, aquela que, apoiando-se sobre uma forma, detém-se no aspecto ‘estrutural’ da obra. É o que aconselha Riffaterre, ao afirmar que ‘o gênero é a estrutura da qual as obras são variantes’.”

matéria, o tema de que trata – seja a narrativa de teor lírico, satírico, policial, fantasioso, distópico etc. Romance é uma das modalidades literárias em voga desde o século XVIII⁵.

Por exemplo, *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, é um romance romântico. Publicado em 1813, trata dos encontros e desencontros entre duas personagens de classes sociais assimétricas, Miss Elizabeth Bennet e Mr. Darcy. Já *As Ligações Perigosas* (1882), de Chardelos de Laclos, é um romance epistolar que enfatiza o papel da cortesia, como anteparo às hipocrisias praticadas por legítimos representantes das altas classes sociais. Naturalmente, o teor de uma obra policial trata de assuntos diferentes, mas seria inadequado classificar a *crime fiction* como subgênero, na acepção de *subliteratura*.

Trata-se de obras literárias que descrevem e discutem as causas (legítimas, torpes ou hediondas) do crime e suas consequências. Um romance policial bem tramado e que contenha ambientes, narradores e personagens bem construídos, precisa ser reconhecido por sua qualidade estética, inclusive pelo manejo de lugares-comuns compatíveis com o gênero a que se vincula. Reduzir uma competente história de detetive à função obra-clichê, produzida meramente para passar o tempo, implica desprezar a engenhosidade dos autores, minorar a complexidade dos seres retratados, ignorar a forma minuciosa como os diferentes cenários

⁵ “Embora comumente visto como herdeiro das grandes formas épicas do passado, o romance, no sentido em que entendemos hoje, é um gênero relativamente recente, mantendo laços apenas muito frouxos com a tradição de que se originou. Para alguns, nascido com as peripécias de Dom Quixote, para outros, com o naufrágio e a ilha deserta de Robinson Crusoe, o romance moderno, a despeito das nobres origens a ele atribuídas pelo historiador e que ele próprio reivindica, é na realidade um recém-chegado nas Letras, um plebeu que vingou e que, em meio aos gêneros secularmente estabelecidos e pouco a pouco por ele suplantados, continua parecendo um arrivista, às vezes até mesmo um aventureiro” (Robert, 2007, p. 11).

são descritos e *tomam parte* das cenas em que o pensamento, o diálogo e ação transcorrem.

Quando abordamos a representação do crime pela palavra, podemos resgatar a tese de Ernest Mandel, segundo a qual o romance policial pressupõe que o macrosistema socioeconômico funciona relativamente bem e pode ser reparado. Dessa perspectiva, o crime constituiria uma ruptura na ordem vigente, o que demandaria a intervenção dos agentes da lei para reordenar o mundo. Em consequência, seria um tipo de leitura reconfortante, não só porque os nós da intriga vão sendo desfeitos, mas porque a condução do inquérito e, claro, a resolução do mistério aplacariam a curiosidade do leitor, reconfortando-o graças ao efeito de reparação penal e moralidade⁶.

Parece haver um ponto em comum entre a estética da recepção e a sociologia da literatura: Hans Robert Jauss (1967) e Ernest Mandel (1986) estavam interessados em estudar a recepção da obra/produto literário: o primeiro levava em conta o *horizonte de expectativas* do leitor; o segundo interpretou o romance policial como *fenômeno social* que, dentre outros fatores, permitia compreender a motivação dos leitores. Para Jauss (1994, p. 23), “Não se pode ignorar o leitor, “em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa”.

⁶ “Boileau e Narcejac insistem 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, p. 72-3).

**

A segunda etapa de um curso sobre romance policial consistiria em estimular a discussão de aspectos inerentes à arte literária tradicional. O convívio com um bom romance pode resultar numa produtiva mediação. Ao assenhorear-se do texto que será objeto de análise e discussão, espera-se que o aluno perceba as múltiplas relações entre o exercício da leitura, a reunião e registro de dados fornecidos pela obra e as hipóteses interpretativas do que leu.

Talvez antes disso fosse necessário desbastar os senões aventados por uma parte da crítica literária. No meio acadêmico, quando se pretende maldizer ou rebaixar o romance policial apela-se para a autoridade de medalhões validados por determinada tradição historiográfica. Esse parece ter sido o caso de Edmund Wilson (célebre autor de *O Castelo de Axel*, estudo seminal entre sobre os poetas simbolistas). Na década de 1940, ele fez declarações que podem ter contagiado parte dos colegas que o sucederam no papel de críticos:

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).⁷

Primeiras impressões sobre os artigos de Wilson: 1. o crítico não realiza uma análise temática ou estética dos romances – alguns, por sinal, ele admitiu ter lido apenas parcialmente; 2. trata-se de uma série de impressionismos que reforçam o caráter binário de

⁷ 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.

um juízo pessoal, pautado por “gostar” ou “não gostar”; 3. a qualidade do romance detetivesco seria “prejudicada” por se tratar de obra que obedeceria a “formulários”, em sua confecção.

Resumindo, um dos principais antagonistas da literatura policial e, neste caso, da obra da escritora, nem sempre leu tais romances na íntegra, embora dissertasse de modo virulento a seu respeito: “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).⁸ O comentário de Edmund Wilson soa arrogante e carregado de juízos preconcebidos que não se aplicam às obras que não leu. Talvez por considerar essa vertente como uma espécie de *subliteratura*, seu comentário prescindia de maior respaldo analítico e permanecia no plano do achismo. O acento polemista seria uma estratégia que lhe asseguraria ser lido por um maior número de assinantes da revista?

No Brasil, pouco se disse sobre a escritora inglesa ao longo do século XX, embora as suas obras representem inegável fenômeno editorial. Obviamente, não se pretende defender a ideia de que tudo o que vende mais tem maior importância ou qualidade estética; mas, sim, sublinhar que a ficção detetivesca precisa, ao menos, ser avaliada com maior seriedade e menor displicência, de modo que possamos destacar seus defeitos e virtudes para compreender por que ela exerce tamanho fascínio nos leitores.

Uma das exceções a esse olhar enviesado foi Álvaro Lins, autor do opúsculo *No Mundo do Romance Policial*, elaborado a convite do Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde e disseminado nacionalmente em 1953. Lins foi um dos primeiros a relativizar o lugar rebaixado que o gênero ocuparia perante o leitorado em geral – habituado, desde os bancos da escola, ao

⁸ “Saltei boa parte desse negócio e me vi pulando, também, uma longa seção em que conversavam personagens de um tradicional vilarejo inglês”.

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 era tímido, mas não podemos desprezá-lo. Embora negue a maior qualidade estética do romance policial, Álvaro Lins não o rebaixava ao *nível* da “subliteratura”:

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 subliteratura. Ele tem a sua existência autônoma, com a sua técnica, com os seus processos, com as suas regras próprias (Lins, 1953, p. 11).

De acordo com Paulo Medeiros (1979, p. 54), “[...] anos após o aparecimento de Holmes, o grande detetive que veio marcar época, (...) [o] investigador puramente cerebral foi Hercule Poirot, o pequeno mais genial belga criado por Agatha Christie”. A seu turno, Sandra Reimão (1983, p. 46) 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.

No que se refere à dicção dos narradores e personagens de Agatha Christie, Mário Pontes (2007, p. 81) 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.

Em 2015, José Luiz Fiorin escolheu “O Duplo Indício”, conto protagonizado por Hercule Poirot, para caracterizar o argumento por indução: “Uma luva pertencente a Bernard Paker e uma cigarreira marcada com as iniciais B. P. indicavam que ele tinha cometido o crime. No entanto, Poirot, a partir de uma série de indícios, infere que a condessa Vera Rossakoff é que se tinha apropriado das joias”. O excerto, selecionado por Fiorin (2015, p. 58-59) é muito oportuno, pois ilustra bem a lição de Aristóteles (encontrada nos *Analíticos Posteriores*) de que “ao contrário da dedução, [a indução] parte de fatos particulares da experiência para chegar a generalizações, pois permite “estabelecer ‘leis’ a partir de fatos observados. É também um modo de raciocínio presente na vida cotidiana”.

O pesquisador Tito Prates (2022, p. 7) percorreu as principais biografias sobre a autora, 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 estarrecedor: 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”. Ao conduzir o seu exaustivo trabalho, além de consultar mais de cem biografias sobre a autora, o biógrafo brasileiro acessou milhares de documentos, inclusive cartas pessoais da escritora, mediante autorização expressa da família, o

que lhe permitiu corrigir diversos erros e impressões lançadas de modo apressado pelos “especialistas” de vários países, até então.

Afora a 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 referia-se 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 se casar com o modo como os falantes brasileiros se referem àqueles que querem chamar.

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 se dedicar 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* (Genette, 2018). 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 teria sido concebida etc.

Uma das questões 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 as suas ações etc.

Quanto à estrutura dos livros, seria produtivo levar em conta o número de capítulos e páginas; a quantidade de personagens, suas características e o seu grau de complexidade. Em relação ao foco narrativo, haveria que se 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 estabelecer paralelos entre a linguagem e os traços identitários que permitem associar *o que* e *como* se diz a *quem* faz uso da palavra.

Performance, Cenografia

O excerto a seguir foi extraído de *Poirot Perde uma Cliente* (*Dumb Witness*, 1937). Leiamos o que o narrador diz para, em seguida, propor alguma análise:

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 escarlate 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, p. 123-4).

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 de Poirot. O primeiro índice característico de seu relato está na tentativa de conferir precisão ao que ele diz⁹ (embora nem sempre consciente das implicações disso). Afora a leve incerteza quanto à idade de Theresa, o capitão descreve 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

⁹ Procedimento similar foi empregado pela autora em *Os Crimes ABC*, onde que a trama é precedida por um prefácio do próprio Hastings, que assegura “a veracidade das ocorrências relatadas” (Christie, 1987, p. 9).

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 se acomoda em assentos 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 assenta, 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?

A autora era habilidosa em construir retratos e intrigas engenhosas¹⁰. Ela mesma chegou a confessar que o ambiente representado em algumas de suas obras tinha relação com eventos vivenciados por ela mesma fora das páginas. Vejamos o que diz esta segunda passagem, colhida em *Assassinato no Expresso do Oriente* (*Murder on The Orient Express*, 1934):

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.

¹⁰ Para Barry Forshaw (2019, p. 25), “The pleasure of Christie’s work doesn’t really depend on Poirot’s character [...] it’s those wonderfully engineered plots that remain as diverting as ever”. [O prazer encontrado na obra de Agatha Christie realmente não depende do caráter de Poirot; são seus enredos maravilhosamente arquitetados que continuam divertidos como sempre].

- 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, p. 112-3).

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

Examinar os perfis de Theresa Arundell (*Poirot Perde uma Cliente*) e de Mary Debenham (*Assassinato no Expresso do Oriente*) revela algumas correspondências entre as jovens descritas e o ambiente em que estão inseridas, a postura que adotam e as ações que exercem¹¹. 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 transparece em Mary, com suas vestes puxadas para os tons escuros. Outra coincidência: ambas são concisas e afetam segurança (para não dizer altivez), ao lidar com a incômoda situação de se verem interrogadas, em razão da morte criminoso 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

¹¹ Correspondências entre personalidade e ambiente são encontradas fartamente nos romances da escritora, como vemos em *Depois do Funeral* (*After the Funeral*, 1953): “A mansão Enderby era uma vasta casa vitoriana construída no estilo gótico. Em todos os aposentos, as cortinas eram de rico brocado esmaecido ou de veludo. Seda desbotada ainda pendia de algumas paredes. Na sala verde, o velho mordomo [Lascombe] olhou para o retrato, acima da lareira, do velho Cornelius Abernethie, para quem a mansão Enderby fora construída. A barba castanha projetava-se agressivamente, e sua mão pousava sobre o globo terrestre – se por desejo do modelo ou capricho simbólico da parte do artista, ninguém sabia” (Christie, 2019c, p. 11). Lemos em *Um Gato entre os Pombos* (*Cat Among the Pigeons*, 1959): “A sala da Srta. Bulstrode tinha janelas voltadas em duas direções, uma dando para o passeio e o gramado, e a outra, para um grupo de rododendros atrás da casa. Era uma sala que causava forte impressão e, mais forte ainda, era a impressão causada pela Srta. Bulstrode. Uma mulher alta, de aparência nobre, cabelos bem arrumados, olhos cinzentos carregados de bastante humor, e uma boca firme. O sucesso do Colégio [...] era devido inteiramente à personalidade de sua diretora” (Christie, 1980c, p. 15).

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?

Os livros foram publicados com apenas três anos de diferença (as décadas de 1920 e 1930, por sinal, são as mais produtivas na carreira da escritora). Theresa e Mary respondem com monossilábicos às perguntas 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 uma cliente*. Essa diferença na condução da narrativa sugere que, quando age sozinho, o detetive seja mais objetivo do que quando em companhia de seu fiel escudeiro.

Os diálogos entre Poirot e Mary ou 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, importa ressaltar 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 havia sido interrompida: não havia tempo a perder. O entra-e-sai de personagens do carro-restaurante 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 se relacionar com o maior detalhamento do ambiente e às pequenas ações da sobrinha de Emily.

Em suma, 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 receber 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.

Primeira lição. Importa notar que Agatha Christie tinha grande habilidade em pintar retratos. Para isso, ela recorria a características externas e a 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 (fingem), 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 enunciação¹² (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 Dame Christie, pode ser parcialmente explicado pelas teorias de Sigmund Freud, que a escritora, de fato, conhecia. É o que sugere a psicanalista Sophie de Mjolla-Mellor (2006, p. 154), 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 christiano, romance de enigma¹³, caracteriza-se por uma notável unidade de lugar dentro do estilo teatral clássico”.

¹² “[...] 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).

¹³ “Geralmente, os textos que têm Poirot como personagem central seguem uma linha mais clássica do romance de enigma, são textos que seguem mais fielmente os modelos criados por Poe e Conan Doyle. Em alguns desses textos encontramos o Capitão Hastings, que atua como amigo, companheiro e memorialista narrador dos feitos de Poirot. Hastings, assim como Watson e o narrador anônimo das aventuras de Dupin, tornou-se narrador a pedidos” (Reimão, 2024, p. 16).

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 determinado título ter se tornado *best-seller* impede que os alunos e pesquisadores detectem os elementos que constituem uma boa narrativa literária, sujeita a múltiplas chaves de leitura?

Se o pesquisador que se debruça sobre a ficção criminal for subestimado ou tratado de modo condescendente pelos colegas, recordo que Ernest Mandel (*Meurtres Exquis*, 1986), Pierre Bayard (*Qui a Tué Roger Acroyd? – 1998*) e Sophie de Mijolla-Mellor (*Un Divan pour Agatha Christie*, 2005) produziram ensaios densos e estimulantes, pois levaram o romance policial (e seus leitores) muito a sério. Face a trabalhos com elevada qualidade, convencem-nos de que a curiosidade pelo tema de pesquisa, apoiada pela condução disciplinada e no método rigoroso de estudo podem ser tão produtivos e relevantes quanto os objetos investigados.

Para além da discussão pautada pelo (des)gosto, o romance policial é, no mínimo, um ótimo pretexto para exercitar a nossa reflexão.

II – Simulação e Dissimulação em *O Assassinato de Roger Ackroyd*

*La dissimulazione è una industria di non far
veder le cose come sono. Si simula quello che
non è, si dissimula quello ch'è.*

(Torquato Accetto, *Della Dissimulazione Onesta*, Capítulo VII, 1641)



Questões Editoriais¹⁴

Hercule Poirot ocupa quase metade da ficção policial de Agatha Christie. Haverá quem o considere excessivamente caricato, devido a seus tiques, atributos físicos e psicológicos, também por conta dos trejeitos mais ou menos situados entre a polidez e a arrogância. Independentemente do que os leitores captam ou sentem em relação ao personagem, deve-se recordar que o detetive é um legítimo herdeiro de Sherlock Holmes, criado por Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930). A autora o admitiu diversas vezes, como também revelou em *Uma Autobiografia* – publicada em 1977 (ou seja, um ano após sua morte).

Assim como Holmes, Poirot demonstra extraordinária capacidade de raciocinar e reconstituir cenas que explicam o método empregado por um(a) mente criminoso. Mas o investigador belga tem outra vantagem sobre o detetive inglês: ele não se limita a procurar pegadas, digitais ou provas forenses. Em diversas ocasiões, Hercule Poirot ressalta que é possível descobrir a motivação dos suspeitos levando em conta também os aspectos

¹⁴ As duas partes iniciais deste capítulo retomam um breve comentário publicado no *Jornal da USP*, sob o título de “A descaracterização de Hercule Poirot, o detetive belga de Agatha Christie”, em 31 de outubro de 2024.

psicológicos¹⁵. É o que acontece, por exemplo, quando ele examina o local onde determinadas personagens moram ou trabalham.

Em várias ocasiões, traços da personalidade são revelados, mediante um exame meticuloso do ambiente que circunda determinadas figuras. Esse dado é curioso, pois, além de permear a estrutura e o teor dos romances, permite situar as narrativas de Agatha Christie no tempo em que ela viveu. Levando-se em conta que sua obra policial de estreia (*O Misterioso Caso de Styles*¹⁶) foi escrita em 1916 e publicada somente quatro anos depois – após ser recusada por algumas editoras –, chama a atenção o vasto conhecimento da escritora sobre os efeitos de variadas substâncias (devido à sua experiência com farmacologia, durante a Primeira Guerra Mundial). Além disso, o diálogo entre suas personagens demonstra que a autora acompanhava com interesse as novidades da medicina, bem como os estudos sobre psiquiatria e psicologia, em particular os ensaios de Sigmund Freud (1856-1939).

¹⁵ Na síntese de Martin Edwards (2022, p. 154), “Miss Marple was the antithesis of Sherlock Holmes: an elderly woman who has seen little of the world beyond her back garden, yet possesses great wisdom. Experience of village life had given her a deep understanding of human nature, which she deploys in solving puzzles. Like Father Brown, she often relies on intuition rather than on making deductions from physical evidence [...]” [Miss Marple era a antítese de Sherlock Holmes: uma mulher idosa que viu pouco do mundo além do seu quintal, mas detinha grande sabedoria. A experiência da vida no vilarejo deu-lhe profunda compreensão da natureza humana, que ela emprega na resolução de enigmas. Assim como o Padre Brown, frequentemente ela confia mais na intuição que em deduções a partir de evidências físicas].

¹⁶ “Her prose is economical, rather than evocative, but *The Mysterious Affair at Styles* set the pattern for dozens of Christie’s later novels” (Edwards, 2017, p. 54). [A prosa de Agatha Christie é mais econômica que evocativa, mas *O Misterioso Caso de Styles* definiu o padrão para dezenas de seus romances posteriores].

**

Em um manual sumamente didático, porém esquecido hoje, o argentino Raúl Castagnino (1968, p. 125-126) explicava o que define a personagem e seu caráter:

Persona (ae) era a máscara de madeira usada pelos atores gregos nos amplos cenários ao ar livre; aumentava-lhes a figura, magnificava-lhes a voz (ideia esta última expressa em latim pelo verbo *persono*). Por transporte semântico, depois a palavra designou a configuração externa do ser, o contorno, o físico, o material. Por outro lado, caráter denotou o traçado interno, o interior, o moral, o espiritual, segundo surge do capítulo XV da *Poética* aristotélica.

Esse conhecimento nos interessa de perto já que parte essencial da caracterização de Hercule Poirot está nas coisas que ele diz e naquilo que os narradores (e as personagens) afirmam a seu respeito. O leitor familiarizado com os romances de Agatha Christie deve se recordar de que as falas do detetive são frequentemente pontuadas por expressões em francês – utilizadas para transmitir conformidade, surpresa, indignação etc. Ora, é justamente esse traço peculiar da personagem que deixou de ser observado em algumas traduções feitas mais recentemente no Brasil.

Entre as décadas de 1930 e 2000, havia o cuidado de se preservar os termos e frases em francês (apresentando-se sua tradução em notas de rodapé), como se verifica em edições bem cuidadas publicadas em Porto Alegre e no Rio de Janeiro. Infelizmente, há versões recentes que desconsideram a primeira língua do detetive belga: a maior parte das expressões em língua francesa passou a ser traduzida diretamente, sem oferecer sequer a oportunidade de o leitor construir uma imagem menos monodimensional do investigador. A consequência dessa decisão é que ela retira parte dos componentes que constituem a excentricidade da personagem. Ou seja, essa ingerência na concepção original da personagem sugere como uma narrativa pode ser impactada por (in)certas decisões editoriais.

Arquetípico ou não, Hercule Poirot deve muito de suas entradas ou saídas de cena ao fato de ser estrangeiro, ou seja, pensar, falar e agir de modo diferente em relação aos ingleses, com quem mais convive. Não por acaso, as histórias que protagoniza estão repletas de interlocutores que desconfiam dele, de início, por conta de sua origem. Quer dizer, a manutenção das falas no idioma original não é um pormenor sem relevância; pelo contrário, estimula que o leitor crie uma imagem mais consistente da personagem, somada às informações prévias sobre seu aspecto físico, seus trejeitos e manias.

Afinal, o que explica que se reduzam ou eliminem as expressões originais (em francês) empregadas pelo detetive mais conhecido da Rainha do Crime?

1. Será uma decisão que visa economizar papel? 1.1 Essa interferência, que afeta a caracterização da personagem, teria o propósito de evitar o acúmulo das notas de rodapé? 2. A omissão do idioma original resultaria da falta de maior cuidado e rigor, durante a tradução ou (re)edição da obra? 3. A supressão da linguagem francesa sugeriria que determinadas casas editoriais subestimam a capacidade interpretativa do leitor? 4. Seria um modo enviesado de universalizar a tradução exclusivamente do idioma inglês entre os “consumidores” brasileiros?

Em Companhia de James Sheppard

Dentre as traduções¹⁷ de *O Assassinato de Roger Ackroyd* (*The Murder of Roger Ackroyd*, 1926) editadas no Brasil, quase todas¹⁸

¹⁷ Existem várias traduções do romance no país. Levando em conta a fidelidade ao original e a qualidade da revisão linguística, as duas melhores são a de Leonel Vallandro (Globo, Porto Alegre, 1933) e de Bruno Alexander (L&PM, Porto Alegre, 2017).

¹⁸ Nas seis primeiras traduções da Editora Globo de Porto Alegre (1933, 1951, 1970, 1972, 1975 e 1977), não aparece a dedicatória da autora que consta da edição inglesa. Nas edições do Círculo do Livro (entre as décadas de 1970 e 1980), nem a dedicatória, tampouco a relação dos

preservam a dedicatória¹⁹ da autora (“Para Punkie”) e os títulos que nomeiam os capítulos – dados que fazem diferença na leitura da obra, levando-se em conta que se trata de uma narrativa engenhosa, com qualidade acima da média, em meio às intrigas detetivescas. Ademais, os paratextos podem ser elementos capazes de estimular a análise e fundamentar outras interpretações do romance.

Na dedicatória²⁰, Agatha Christie descreve o enredo a partir de três características “ortodoxas” do *crime novel*: (1) o tipo de crime cometido; (2) o detalhamento das etapas de investigação; (3) o recaimento da suspeição sobre várias personagens. Vale frisar que, no primeiro contato com a história, dificilmente a abordagem é feita com maior rigor, especialmente se encaramos o romance como material para entretenimento, feito exclusivamente para passar o tempo. Nessas circunstâncias de leitura, raramente atentamos para as múltiplas camadas que compõem o enunciado. Decorre daí a importância de serem preservadas a dedicatória e outros paratextos que integram o romance.

Nos capítulos iniciais, o doutor Sheppard tenta seduzir os leitores e, ao mesmo, tempo, orientar o modo como devem interpretar o seu relato, que é lacunar e não isento. Uma das estratégias é valer-se de uma dicção em que o estilo²¹ simples se

capítulos está presente. Essas decisões editoriais são, no mínimo, questionáveis. Infelizmente, a supressão de paratextos e outros elementos é comum em algumas coleções de Agatha Christie, publicadas no país.

¹⁹ Bill Peschel (2022) observa que a dedicatória não costumava aparecer nas primeiras edições do romance. “Punkie” pode ser o modo carinhoso como a família chamava Madge, irmã da romancista.

²⁰ “To Punkie[,] who likes an orthodox detective story, murder, inquest, and suspicion falling on everyone in turn!” (Christie, 2013, p. v). [Para Punkie, que gosta de uma história de detetive ortodoxa, [com] assassinato, inquérito e a suspeita a recair em todos].

²¹ “A noção de gênero é, efetivamente, inseparável daquela de estilo. A cada gênero correspondem modos de expressão necessários e rigorosamente definidos, que determinam não somente a composição,

alterna ao elegante²² e ao veemente (definidos assim por Demétrio) em meio a comentários inclementes sobre os outros – que transformam as duas seções iniciais do romance em exemplar do gênero demonstrativo, previsto nos tratados de retórica, ou seja, “aquele que se emprega no elogio ou vitupério de uma pessoa determinada” (*Retórica a Herênio*, livro I: 2 – 2024, p. 35).

Ora, é somente na segunda ou terceira leitura que passamos a desvelar a estratégia empregada pelo narrador. Por isso, é importante aprimorar a análise respeitante ao discurso do médico, com vistas a recolher mais indícios sobre as declarações e omissões em seu relato, afora reconhecer outros artifícios que utiliza, afinal, “Uma afirmação falsa, uma afirmação verdadeira e uma afirmação inventada não apresentam, do ponto de vista formal, nenhuma diferença”, recorda Carlo Ginzburg (2021, p. 18). Retomando outra lição da arte retórica, o enunciado de James Sheppard ilustraria o que distingue o *ordo artificialis* do *ordo naturalis*. Heinrich Lausberg (1999, p. 375-376) esclarece que:

O *ordo artificialis* consiste em afastar-se – por motivos determinados pela *utilitas* e de maneira consciente (‘artística’) do *ordo naturalis*, desvio que se prefere ao *ordo naturalis* em presença de circunstâncias especiais (singularmente, ante um grau favorável de defesa da causa). [...] Nessa ordem de ideias, explicam-se as omissões de partes do discurso.

como também o vocabulário, a sintaxe, as figuras e os ornamentos” (Guiraud, 1970, p. 25).

²² “O tratado [de Demétrio] apresenta, conforme a edição estabelecida [de *Sobre o Estilo*] por Chiron, uma introdução (§1-35), à qual segue o desenvolvimento acerca dos quatro tipos de estilo, definidos, então, nos parágrafos 36 e 37 e dispostos em quatro capítulos referentes a cada um desses tipos: o estilo grandioso ou magnífico (§36-127), o estilo elegante ou refinado (§128-189), o estilo plano ou simples (§190-239) e, por fim, o estilo veemente (§240-304)” (Freitas, 2011, p. 21).

Lendo o romance como uma fala registrada por escrito, poderíamos dizer que o doutor Sheppard é um enunciador eloquente²³, ou seja, domina a arte de bem dizer²⁴, já que seu discurso combina os três fundamentos da arte de persuadir: o *ethos* (projetado por um suposto “bom caráter” subjacente ao discurso), o *logos* (seu conhecimento médico; suas habilidades como relojoeiro) e o *páthos* (a capacidade de um médico tradicional de uma pequena vila manipular a audiência). Também é perceptível a relativa indiferença do médico, frente a determinadas situações. Esse traço da sua personalidade²⁵ pode ser detectado desde que a narrativa é posta em marcha.

Repare-se também que, no intervalo de poucas linhas, James Sheppard relata sua visita à residência dos Ferrars, concluindo que

²³ “Haja, portanto, o máximo cuidado com a elocução, desde que saibamos, no entanto, que nada deve ser feito em relação às palavras toda vez que as mesmas tenham sido encontradas em vista das coisas por elas designadas; e que as mais adequadas são especialmente aquelas que manifestem o pensamento de nosso espírito da melhor maneira possível; e que inculquem no ânimo dos juízes o que nós queremos” (Quintiliano, *Instituição Oratória*, livro VIII, Proêmio: 32 – 2016, p. 207).

²⁴ “Quintiliano exalta absolutamente a técnica. A importância que confere a ela se acompanha de violenta diatribe contra a filosofia. Um dos seus argumentos irretorquíveis é o de que, sendo possível fingir a filosofia, não é possível fingir a eloquência. Além disso, argumenta, quando afirma dizer a verdade, a filosofia também se expressa como discurso e, portanto, também se ordena retoricamente” (Hansen, 2013, p. 13).

²⁵ Não é o “conjunto de qualidades antissociais por si mesmo que constitui a anomalia psíquica de semelhantes indivíduos. A perversidade, o ódio, a ociosidade, a inveja etc. não são apanágio de uma só classe de homens – os delinquentes – mas se acham repartidos normalmente entre todos os homens, ao lado dos sentimentos bons, antagonistas dessas paixões, seu verdadeiro antídoto, que as neutraliza nas naturezas bem formadas. A anomalia psíquica do criminoso consiste, não portanto na existência de inclinações, que embora más, são comuns a toda a humanidade; mas na falta de qualidades opostas frenadoras, verdadeiro aparelho de ético-regulação” (Machado, 2009, p. 153).

nada havia a ser feito, tendo em vista a condição em que a moradora fora encontrada. Eis que, no parágrafo seguinte ele passa a descrever suas animosidades com a irmã. A pronta transição entre um assunto e outro demonstra que a morte da viúva não abalara a sua rotina, como médico, nem o afetava particularmente. A concisão narrativa refletiria a frieza do diagnóstico clínico?

A postura de Caroline, fiando-nos no testemunho do irmão, era similar: “Não creio que Caroline se tenha compadecido jamais da Sra. Ferrars enquanto esta vivia” (Christie, 1977a, p. 5). Seja como for, a agitada conversa entre Caroline e James sugere que eles atribuíam pouca importância à morte da Sra. Ferrars:

Afinal, Caroline teria de sabê-lo mais cedo ou mais tarde. Por que não dizer-lhe [*sic*] de uma vez?

– Pois morreu de uma dose excessiva de veronal. Há algum tempo que o vinha tomando para combater a insônia. Deve ter-se enganado na dose.

– Qual! – exclamou Caroline. – Ela fez isso de propósito. Pensa que eu vou nessa? (Christie, 1977a, p. 4).

Os irmãos parecem mais animados a especular sobre a morte/suicídio da mulher, mesmo porque Caroline já intuía que ela também tivesse envenenado o marido, morto um ano antes, com veronal. Ironia da autora? Não se esqueça de que a mesma substância²⁶ será utilizada por James Sheppard, após sua derradeira entrevista com Hercule Poirot.

²⁶ “O uso de barbitúricos como venenos marca época dos escritos de Agatha Christie tanto quanto as roupas e carros descritos em sua obra. Os barbitúricos estiveram em evidência por um período breve e notável, entre 1920 e 1970. A princípio, eram vistos como sedativos seguros e eficazes, mas, na década de 1960, seus perigos foram reconhecidos e as pessoas deixaram lentamente de usá-los, à medida que opções mais seguras surgiam. [...] Como diz o médico em *Treze à Mesa*, ‘Veronal é uma coisa insegura. Você pode tomar uma quantidade enorme e não morrer e pode tomar um pouquinho de nada e passar desta para melhor. Por isso, é uma substância perigosa.’” (Harkup, 2020, p. 271-272).

Componente Teatral

Nos romances policiais de *Dame Christie*, é frequente a sensação de estarmos perante atos e cenas transpostas de uma peça teatral²⁷. Para além de a escritora ter composto algumas obras para serem efetivamente encenadas, como *A Ratoeira* (*The Mousetrap*, em cartaz desde 1952) ou *Veredito* (*Verdict*, 1958), deve-se recordar que era grande o seu interesse pela dramaturgia²⁸, em particular pelas obras de William Shakespeare²⁹, frequentemente referidas por

²⁷ Consideremos o que há de teatral em *Tragédia em Três Atos* (1934), *Poirot Perde uma Cliente* (1937), *Encontro com a Morte* (1938), *E Não Sobrou Nenhum* (1939), dentre muitas outras narrativas. Stéphanie Dulout (1995, p. 16) destaca “Son sens de coup de théâtre, son art de la sophistication et son humour” [seu senso de peripécia, sua arte de sofisticação e seu humor] como características responsáveis pelo êxito dos livros.

²⁸ “Foi em Dinard que o teatro entrou na minha vida. O quarto de meus pais tinha uma enorme janela de sacada envidraçada, praticamente uma alcova, fechada por cortinas. Era um palco natural para representações. Estimulada por uma pantomima vista no Natal anterior, convoquei Marie para o serviço e dávamos espetáculos todas as noites, apresentando vários contos de fadas. Eu escolhia o personagem que queria interpretar e Marie tinha que ser qualquer outro” (Christie, 2022, p. 98-99). A leitura e a audiência a peças teatrais acompanharam a infância e a adolescência da escritora: “Uma das grandes alegrias da vida era o teatro local. Éramos todos amantes do teatro na minha família. Madge e Monty iam praticamente todas as semanas, e, geralmente eu tinha permissão para acompanhá-los. Conforme fui crescendo, tornou-se cada vez mais frequentes” (Christie, 2022, p. 125).

²⁹ Para citar apenas uma das ocorrências mais explícitas, Em *Encontro com a Morte* (1938), a tragédia *Cimbeline* (1611), de William Shakespeare, é evocada por uma das personagens às linhas finais do romance. Páginas antes, é o próprio Poirot que evoca Ofélia, personagem de *Hamlet* (1623), ao se deparar com Ginevra Boynton: “Que beleza! Que beleza tocante! Era assim que Ofélia deveria ser representada, como uma jovem deusa de outro mundo, vagando, feliz por ter escapado à escravidão das alegrias e das tristezas terrenas” (Christie, 1998, p. 184).

intermédio de seus narradores e personagens. Roger Caillois (1974, p. 183) foi um dos primeiros estudiosos a ilustrar os paralelismos entre o romance policial e a tragédia clássica:

O romance policial acontece num universo fechado: da descoberta do assassinato à descoberta do culpado, tudo deve transcorrer sem a menor intervenção exterior e tudo deve se esclarecer unicamente pela virtude de um raciocínio bem conduzido. A unidade de lugar e a unidade de tempo atuam uma em favor da outra.

Lendo *O Assassinato de Roger Ackroyd*³⁰, alguém poderia refutar essa hipótese e supor que os traços dramáticos não seriam tão evidentes nesse romance. Afinal, a maior parte da narrativa está em primeira pessoa, a cargo de James Sheppard, o respeitável médico de King's Abbot³¹. Outro fator que distinguiria um gênero literário do outro residiria na aparente dificuldade em adaptar o complexo enredo do romance para o tablado ou as telas, por conta de uma série de peculiaridades narrativas.

Contudo, é preciso reconhecer que a prevalência de diálogos breves (e raramente amistosos³²) entre as personagens, combinada ao prazer de James Sheppard em descrever e narrar as cenas meticulosamente, concedem à essa narrativa recursos comuns à

³⁰ “*The Murder of Roger Ackroyd* was first published by William Collins in June 1926, when Agatha Christie was thirty-five” [*O Assassinato de Roger Ackroyd* foi publicado pela primeira vez em junho de 1926, por William Collins, quando Agatha Christie tinha trinta e cinco anos]. (Thompson, 2013, p. IX).

³¹ O nome dado ao vilarejo ficcional (“Abade do Rei”) poderia aludir à elevada posição socioeconômica de Roger Ackroyd, ou remeter à condução aut centrada da narrativa por James Sheppard?

³² Comumente, os satiristas romanos combinavam três objetivos: atacar, entreter e pregar algo à audiência (Rudd, 2024). Em parte, isso também se aplica aos propósitos de James Sheppard, embora o narrador seja condenável do ponto de vista moral, social e jurídico.

performance teatral³³, desde suas origens no antigo mundo greco-latino³⁴. De um lado está o dinamismo, sugerido pela alternância entre os relatos minuciosos do narrador, e a comunicação das personagens; de outro, o efeito dramático produzido pela habilidade do médico e das personagens em fingir ou esconder o que eles pensam e sentem³⁵.

Em 1921, Percy Lubbock (1976, p. 74-75) distinguiu romances com ênfase dramática em relação àqueles que privilegiavam o acento dramático: “num caso, o leitor olha para o narrador e ouve-o; no outro, volta-se para a história e observa-a [...] um contraste de dois métodos, a um dos quais é lícito dar-se o nome de drama”. Em diversas ocasiões, o efeito dramático é obtido – por exemplo, nesta cena ao final da narrativa, quando o detetive prepara o ambiente para acomodar seus ilustres convidados, bem perto de solucionar o mistério:

Poirot corria de um lado para o outro, puxando aqui uma cadeira, mudando ali a posição de uma lâmpada, de quando em quando abaixando-se para endireitar um dos tapetes que cobriam o piso. Preocupava-se de maneira toda especial com a iluminação. As

³³ “Na verdade, o policial que escreve Agatha Christie ilustra as normas clássicas do gênero, entre elas a da unidade de lugar, tempo e ação, típicas do romance de enigma e da tragédia grega” (Coutinho, 1994, p. 44).

³⁴ “Só o drama, devido a seu caráter intrinsecamente funcional e ao fato de constituir uma ação, continua permanentemente ligado ao jogo. A própria linguagem reflete esse laço indissolúvel, sobretudo o latim e as línguas aparentadas, e também as germânicas. Nessas línguas, o drama é chamado ‘jogo’ e interpretá-lo é ‘jogar’.” (Huizinga, 2020, p. 188).

³⁵ “O jogo pode consistir não em exibir uma atividade ou em experimentar um destino em um meio imaginário, mas em tornar a si mesmo um personagem ilusório e em se conduzir de acordo com ele. Encontramos então diante de uma série variada de manifestações que tem como característica comum apoiar-se no fato de o sujeito simular crer, fazer crer a si próprio ou fazer com o que os outros creiam que é um outro diferente de si mesmo. Esquece, dissimula, despoja-se passageiramente de sua personalidade para fingir uma outra” (Caillois, 2023, p. 57).

lâmpadas foram dispostas de forma a iluminar em cheio o lado da sala em que estavam agrupadas as cadeiras, deixando na penumbra a outra extremidade, onde presumi que se sentaria o próprio Poirot (Christie, 1977a, p. 237).

Essa atmosfera, por assim dizer *artificial*, percorre boa parte do romance. Ela também pode explicar a presença de termos ligados à etiqueta, utilizados pelo médico. Em numerosas passagens, protocolos de conduta são seguidos: fator que leva os atores a agirem de acordo com a expectativa dos círculos sociais que frequentam, como se estivessem a desempenhar um papel, durante a maior parte do tempo. É emblemático que o enunciado acumule diversas menções à (in)discrição, à postura³⁶ e à polidez, a embasar o gesto e o discurso das personagens.

Tais características ora aproximam, ora diferem uns dos outros, a começar pelo próprio narrador, que se autodenomina profissional discreto, com o intuito de se distinguir de Caroline, que rotula como fofoqueira: “Como médico, naturalmente, prezo muito a discrição, e por isso contraí o hábito de ocultar tanto quanto possível qualquer informação a minha irmã” (Christie, 1977a, p. 2). O relato de James Sheppard deixa antever sua preocupação com a imagem que tinham dele em King’s Abbot: Caroline seria capaz “de propalar as suas opiniões através da vila e todo mundo pensará que as assenta sobre dados médicos fornecidos por mim. Esta vida é infernal” (Christie, 1977a, p. 5).

O médico também ressalta os atributos da Sra. Ferrars, que acabara de ser encontrada morta: “era uma mulher muito atraente, embora já tivesse passado o verdor da mocidade. Trajava com simplicidade, mas sempre com irrepreensível bom-gosto” (Christie, 1977a, p. 2). Quando descreve Roger Ackroyd, logo que eles chegam ao escritório do amigo, Sheppard reitera a própria

³⁶ Segundo ensinava Cícero (*Dos Deveres*, I: 129, 2017, p. 65): “parados ou de pé, sentados ou reclinados, pela expressão do nosso olhar, com o movimento das nossas mãos podemos assim manter-nos naquele estado que denominamos ‘conveniência’.”

capacidade de não fazer alarde: “Observei-o sem falar e sem me fazer notar por ele. Estava, visivelmente, sob o domínio de alguma forte emoção” (Christie, 1977a, p. 33).

Sheppard traça de modo similar as medidas e gentilezas do major Blunt: “Movendo-se com a sua habitual discrição, Hector Blunt colocou-se entre ela [Flora Ackroyd] e o inspetor” (Christie, 1977a, p. 55). É a capacidade de discrição que ele também admira em Hercule Poirot: “Devo pedir-lhes que, no caso de eu poder contribuir com alguma coisa para a solução do mistério, o meu nome não seja mencionado” (Christie, 1977a, p. 74). Quando Poirot retira uma aliança contendo a inscrição “De R., 13 de março” de um pequeno lago da propriedade, sem ser detectado pelo médico, declara categoricamente que “– Há ocasiões em que é preciso agir com discrição. O senhor diz tudo aos seus pacientes, tudo mesmo, doutor? Não creio. E tampouco diz tudo à sua excelente irmã, não é verdade?” (Christie, 1977a, p. 102).

A capacidade de afetar sentimentos, mas também de conter as emoções, leva o narrador a registrar meias autocríticas, por exemplo, ao especular sobre algo que revelara aos parceiros de jogo, durante uma partida de Mahjong da véspera: “Na manhã seguinte, ocorreu-me que, na exultação causada pelo *Tin-ho* ou Vitória Perfeita, eu poderia ter sido um pouco indiscreto. Na verdade, Poirot não me exigira segredo sobre o descobrimento da aliança” (Christie, 1977a, p. 177). Horas depois, após o duplo funeral da Sra. Ferrars e de Roger Ackroyd, o médico teme que o detetive o repreenda, supondo que a “indiscrição da noite interior houvesse chegado aos seus ouvidos” (Christie, 1977a, p. 177).

Em outra ocasião, Hercule Poirot e James Sheppard entrevistam a elegante Miss Russel, prometendo-lhe não divulgar o teor da conversa: “O que nos disser ficará entre estas quatro paredes. O Dr. Sheppard será discreto, como eu também serei” (Christie, 1977a, p. 214). Perto de encerrar a reunião com os suspeitos de assassinar Roger Ackroyd, o detetive se refere de modo cifrado ao médico: “– O Dr. Sheppard foi um modelo de discrição – observou friamente Poirot. – Mas eu sei descobrir todos

os pequenos segredos. É a minha profissão” (Christie, 1977a, p. 247). Após o último diálogo entre médico e detetive, o narrador registra que “Poirot levantou-se também e curvou-se, polido como sempre, enquanto eu saía da sala” (Christie, 1977a, p. 260).

A aparência e o comportamento daqueles com que o narrador convive é importante para que seu relato, além de transmitir precisão, soe verossímil, o que ajudará a forjar o perfil de um homem comum, reconhecido pela ponderação e por agir metodicamente – virtudes que se coadunam com a nobre profissão que exerce. Sua rotina se divide entre os pacientes e a irmã, mas não nos enganamos: é possível supor que o vilarejo seja a versão miniaturizada de um universo maior e que a performance das personagens não acontece por elas serem típicas ou caricaturais, mas por descenderem de verdadeiros arquétipos. Daí a importância de uns e outros desempenharem seus papéis em sociedade. Para Jean Duvignaud (1972, p. 14),

Os resultados da divisão social do trabalho, mesmo a mais rudimentar, implicam a elaboração de papéis teatrais que os homens devem representar para realizar a existência coletiva e, ulteriormente, a própria existência. As tarefas sociais de sacerdote, de rei, de feiticeiro se encontram em todas as sociedades ditas arcaicas. E a trama de comportamentos que elas determinam, condicionada por uma tradição cristalizada em ritos e práticas instituídas, constitui a máscara e as obrigações a que devem resignar-se os detentores das insígnias respectivas. Mais tarde, uma codificação se encarrega de definir e delimitar o papel de um agrupamento parcial – os mercadores, os soldados, os serventuários de um culto, os nobres, os plebeus. Outras designações morfológicas acentuam a descontinuidade entre as funções exercidas, que afetam o vestuário e mesmo a linguagem e o andar.

Não nos esqueçamos que os primeiros capítulos do romance são reservados para o retrato nada lisonjeiro de Caroline e a descrição subestimada de King’s Abbot – modesta vila com pouquíssimos locais de requinte, utilidade ou interesse. Seria possível supor que o

cotidiano do narrador, de sua irmã e dos outros habitantes contagiaria a dicção apequenada do próprio médico? Ou que mesmo a velocidade moderada da enunciação realçaria o contraste³⁷ entre as passagens descritivas e os diálogos? Os fortes vínculos entre as personagens e o desdobramento da narrativa fazem de *O Assassinato de Roger Ackroyd* uma obra que contém algo do *romance de ação* e algo do *romance de personagem*, ou seja, um *romance dramático*, conforme a terminologia de Edwin Muir (1928, p. 21-22):

Os personagens não são parte da maquinaria do enredo, nem é o enredo apenas uma rude moldura em volta dos personagens. Pelo contrário, ambos são inseparavelmente entrelaçados entre si. As qualidades conhecidas dos personagens determinam a ação, e a ação, por sua vez, modifica de maneira progressiva os personagens e assim tudo é impelido para diante em direção a um fim.

Motivo, Meio, Oportunidade

Combinado à performance das personagens³⁸, outro fator relevante diz respeito ao cenário que elas ocupam. Pano de fundo sujeito a mínimas trocas ou variações, o território inventado pela autora reforça a impressão de percorrermos um universo à parte, quase cenográfico, por onde entram e saem do tablado vários atores – sejam eles protagonistas, coadjuvantes ou meros figurantes. Vale

³⁷ “Talvez possamos propor um conceito-chave inerente ao método composicional de Agatha Christie. Um dos pilares da sua ficção policial consiste em semear contrastes ao longo da narrativa. No universo detetivesco, a escritora foi imbatível em contrapor ambientes, confrontar personagens e distinguir os modos como elas concebem o mundo, sentem, pensam e agem” (Chauvin, 2024, p. 141).

³⁸ “A importância dos papéis sociais, das tramas de comportamento que elas designam decorre do fato de implicar todo quadro social definido, quer se trate de uma estrutura global, quer de um grupo, ou de qualquer uma das formas de sociabilidade” (Duvignaud, 1972, p. 13).

lembrar que, inicialmente, Hercule Poirot só *aparece* por conta de uma ação desmedida (reportada por James Sheppard no terceiro capítulo).

O célebre detetive retorna ao enredo apenas na sétima seção, quando passa a orientar a investigação. Daí em diante, as cenas serão distribuídas entre o detetive estrangeiro e o médico local, quase sempre às turras com a sua irmã Caroline. A presença gradual de Poirot no enredo pode se relacionar ao que Agatha Christie relatou em sua autobiografia: o detetive passou a incomodá-la, à proporção que protagonizava suas obras. Barry Forshaw (2023, p. v) assinala que a escritora preferia “romances em que o detetive não fosse o palco central³⁹ da narrativa”⁴⁰. Laura Thompson (2013) chama atenção para o fato de que, dois anos antes, a autora usara técnica similar em em *O Homem do Terno Marrom*.⁴¹

Quanto às personagens secundárias, o leitor não terá dificuldade em perceber que em *O Assassinato de Roger Ackroyd* elas parecem tão ou mais caricaturais – em parte, devido aos juízos inclementes do narrador a respeito delas. Bastaria recordarmos a obtusidade do inspetor Raglan; a altivez da copeira Ursula; a mitomania do coronel Carter; as extravagâncias de miss Gannett; o oportunismo de Ralph Paton; a autocomiseração de

³⁹ As narrativas que contam com o superintendente Battle concretizam a participação mais sóbria e a conduta mais discreta de um detetive, como se vê especialmente em *Hora Zero*, publicado originalmente em 1944. A exemplo de numerosas obras da autora, a narrativa é precedida pela relação de personagens, o que reforça o aspecto teatral do romance.

⁴⁰ “[...] the writer had a particular personal preference for novels in which the detective was not centre stage in the narrative”.

⁴¹ Anne, a narradora de *O Homem do Terno Marrom*, descreve a localidade onde morava deste modo: “Eu tinha sede de aventuras, de amor, de romance, e parecia condenada a uma existência de monótona utilidade. O vilarejo tinha uma biblioteca, cheia de obras de ficção já esfarrapadas, e eu me divertia com perigos e namoros em segunda mão, me deitava para dormir sonhando com rodesianos calados e austeros e homens fortes que sempre ‘derrubavam o oponente com um único golpe’.” (Christie, 2019b, p. 17).

Cecil Ackroyd; a agressividade de Charles Kent etc. Essa galeria de tipos⁴² concede primazia a James Sheppard, à sua irmã Caroline e a Hercule Poirot. Cada um se destaca em relação àqueles com que partilham os cenários.

O Assassinato de Roger Ackroyd contém vinte e sete seções.⁴³ Porém, no intervalo de apenas seis capítulos temos notícia de quatro crimes: o envenenamento do Sr. Ferrars por sua esposa, um ano antes; o suicídio da Sra. Ferrars, na véspera; as chantagens às quais a viúva era submetida, desde a morte do ex-marido; o assassinato de Roger Ackroyd, quando estava prestes a descobrir a identidade de quem chantageava a Sra. Ferrars em troca de silêncio.

A disposição dos episódios leva a uma perceptível alternância de ritmos, ao longo da narrativa: um, mais acelerado, especialmente nos primeiros seis ou sete capítulos; outro, mais lento, durante as investigações e interrogatórios. Nos capítulos finais, a trama readquire maior velocidade. A velocidade aumenta ainda mais quando Poirot avalia o manuscrito redigido por

⁴² “The people who inhabit the village of King’s Abbot (...) are indeed types (...) Yet there is nothing untruthful about these people. Indeed Caroline is a delicious sketch, identified by Agatha Christie herself as the forerunner to Miss Marple” (Thompson, 2013, p. xi-xii). [As pessoas que habitam a aldeia de King’s Abbot (...) são tipos, de fato (...). Mas não há nada de inverídico nestas figuras. Na verdade, Caroline é um esboço delicioso, identificado pela própria Agatha Christie como a precursora de Miss Marple]. Conforme Martin Edwards (2022, p. 154), “Caroline Sheppard never returned, but aspects of her personality resurfaced in Jane Marple of St. Mary Mead, a village whose tranquility was disrupted by ingenious murderers with alarming regularity”. [Caroline Sheppard nunca reapareceu, mas alguns aspectos da sua personalidade retornaram em Jane Marple, de St. Mary Mead, uma vila cuja tranquilidade era rompida, com alarmante regularidade, por assassinos engenhosos].

⁴³ Levando-se em conta os aspectos teatrais e os diferentes ritmos da narrativa, seria possível propor a divisão do romance em sete “atos”, a saber: Ato I (Capítulos 1 e 2); Ato II (Capítulo 3); Ato III (Capítulos 4 a 6); Ato IV (Capítulos 7 a 22); Ato V (Capítulos 23 e 24); Epílogo (Capítulos 25 e 26); Conclusão (Capítulo 27).

Sheppard, até então seu aliado na aparente busca por desvendar o crime. Aparentemente, essa oscilação de ritmos⁴⁴ não deve ser entendida como inabilidade da escritora, mas como um artifício a que ela recorre⁴⁵ para trazer dinamismo e aumentar o efeito-surpresa, provocado pela surpreendente identificação do assassino por Hercule Poirot às páginas finais.

Mudanças no ritmo também parecem estar relacionadas aos métodos narrativos empregados pela autora. Como discernia Percy Lubbock (1976, p. 79), *descrição* e *representação* alternam-se constantemente em uma narrativa, dependendo das circunstâncias e do momento em que as personagens se encontram:

É o método descritivo que permite que o romancista encha de vida e de experiência seus grandes espaços, muito maiores do que os que podem introduzidos nos atos de uma peça. Quanto à intensidade da vida, isso é outro assunto; neste, [...] o romancista recorre à sua outra arma, a que corresponde à única arma do dramaturgo. Inevitavelmente, à medida que o enredo se espessa e o clímax se aproxima – inevitavelmente, sempre que se trata de destacar uma impressão e fazê-la atingir o alvo – a narração cede lugar à representação, a sucessão de acontecimentos ao episódio particular, a descrição ampla à cena dramática.

Estruturalmente, a narrativa segue a divisão tradicional do gênero detetivesco: (1) Crime; (2) Inquérito/Investigação e (3) Desfecho. Ao final do sexto capítulo, somos capazes de identificar

⁴⁴ “She was possessed of a truly brilliant mind, an astonishing attention to detail, and a nearly infallible sense of plotting and pacing” (Bunson, 2000, p. VII). [Agatha Christie era provida de uma mente realmente brilhante, uma surpreendente atenção ao detalhe e um senso quase infalível para enredar e trazer ritmo”. A respeito da variação rítmica, que pode sugerir maior ou menor velocidade no andamento da narrativa, confira-se o capítulo “Conto” de *A Criação Literária* (Moisés, 2015).

⁴⁵ Os diários deixados pela escritora comprovam o grau de planejamento de suas obras. Consulte-se: *Agatha Christie's Complete Secret Notebooks* (Curran, 2020).

a arma utilizada e o motivo que teria levado o assassino a cometer o crime. A partir daí, poderíamos considerar que o enredo se estrutura em torno da tentativa de descobrir o método empregado pelo assassino. Boileau e Narcejac (1975, p. 56) concluíram que, “Qualquer que seja ela, a motivação continua a ser a parte pobre de um romance policial, especialmente no romance-jogo⁴⁶, porque o criminoso deve matar com facilidade, sem nunca ser contido por escrúpulos morais. Ele é um tipo de autômato. Por isso, os crimes de interesse são os melhores; eles se adequam bem ao intenso egocentrismo do assassino”.

Aí está um dilema dos mais impactantes na produção da escritora, pois o relato aparentemente confidencial de James Sheppard nos induz a caracterizá-lo como um cidadão exemplar, inteligente e discreto, cuja personalidade seria proporcionalmente ajustada às modestas dimensões de King’s Abbot. Até mesmo a forma como ele censura os mexericos de seus conterrâneos, articulada à maneira como os descreve física e moralmente, constituem traços de um sujeito dotado de perspicácia e humor.

Ora, a acidez embutida nesses retratos pode seduzir o leitor, especialmente se este identificar as convenções provincianas e se divertir com a leitura que o narrador faz dos habitantes. Ao lado disso, Arthur Hastings está ausente: fator referido algumas vezes por Hercule Poirot, ao se dirigir ao vizinho. Agatha Christie foi habilidosa ao manter a narrativa em primeira pessoa, apoiada no manuscrito do médico. Entretanto, embora o seu relato cumpra função similar à do capitão Hastings, Sheppard não se porta do mesmo modo que o fiel escudeiro do detetive.⁴⁷

⁴⁶ “Os ‘romances-problemas’, os ‘romances-jogos’, desenvolveram-se simultaneamente à expansão das palavras cruzadas que apareceram em 1924 nos jornais europeus” (Lits, 1989, p. 140).

⁴⁷ In *Roger Ackroyd*, Christie chose a double disguise. First, she made the murderer the narrator of the book. Second, she made the murderer a doctor. That the narrator cannot also be the villain is an unspoken assumption on the reader’s part, especially early in mystery’s golden age. The most famous narrator, Sherlock Holmes’ Dr. Watson, would

Além de diagnósticos nada lisonjeiros sobre as pessoas de seu convívio no vilarejo, o comportamento de James Sheppard seria inconcebível para Arthur Hastings, tendo em vista sua retidão e estabilidade. Como observa Sandra Reimão (1983, p. 45),

Hastings é ludibriado pelos demais personagens (como, por exemplo, por Cinderela em *Assassinato no Campo de Golfe*) e o próprio Poirot às vezes o incumbe, sem que Hastings saiba, de divulgar falsas pistas e falsas interpretações. É importante notar que, nesse jogo de divulgação do falso, algumas vezes nós, leitores, somos ludibriados juntamente com Hastings, já que este é o porta-voz, o emissor da narrativa. Mas, muitas outras vezes, fica patente para o leitor que Hastings está sendo ludibriado e, assim, o leitor adianta-se a esse

never kill unless in self-defense. [...] Like his creator, Arthur Conan Doyle, Watson was honest, loyal, moral, and an advocate of justice. Hercule Poirot's sidekick, Captain Hastings, was cut from similar stock. He was more foolish, always reaching the wrong conclusions and a sucker for a pretty face (especially with red hair), but there was no doubt where he stood. With Dr. Sheppard substituted for Hastings, the reader is powerfully predisposed to view him in the same way. Especially since, like Watson, Sheppard is a respected doctor in King's Abbot, even if his sister Caroline rules him. (Peschel, 2022, s/p). [Em *O Assassinato de Roger Ackroyd*, Agatha Christie escolhe um duplo disfarce. Primeiramente, ela faz de assassino o narrador do livro. Em seguida, ela faz do assassino um médico. Que o narrador não possa ser também o vilão, eis um pressuposto tácito da parte do leitor, especialmente no início da era de ouro (do romance policial). Dr. Watson, o narrador mais famoso de Sherlock Holmes, nunca mataria, a não ser em legítima defesa. Assim como seu criador, Arthur Conan Doyle, Watson era honesto, leal, moral, um defensor da justiça. Já o capitão Hasting, o parceiro de Hercule Poirot, foi retirado de um estoque semelhante. Ele era mais tolo, chegando sempre a conclusões erradas, e tinha um fraco por rostos bonitos (especialmente o das ruivas), mas não havia dúvida de que lado ele estava. O leitor está francamente disposto a enxergar o Dr. Sheppard, como substituto de Hastings, da mesma maneira. Especialmente porque, assim como Watson, Sheppard é um médico respeitado em King's Abbot, ainda que sua irmã Caroline o comande].

narrador-personagem, que é basicamente “aquém-leitor-médio” em relação a sua capacidade intelectual.

Em *O Assassinato de Roger Ackroyd*, a performance do narrador é bem diferente. Desde o início, James Sheppard tenta capturar a simpatia do leitor⁴⁸, não por estar interessado em descrever fidedignamente o processo investigativo, mas porque deseja granjear a benevolência do leitor. Conquistada a audiência, o narrador simula as melhores intenções e dissimula as ações passíveis de severo ajuizamento (e que resultariam na sua condenação). Feitas as devidas ressalvas sobre a posição que Sheppard ocupa, ele é quase tão vaidoso como Hercule Poirot.

Ego contra Ego

Nos rhetores armatos stare in acie.

(Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio Oratoria*, séc. I d.C.)

A capacidade persuasória⁴⁹ de James Sheppard⁵⁰ depende, basicamente: 1) da identificação dos leitores com a modesta perspectiva que o médico tem do vilarejo e das pessoas com que convive; 2) do relato ácido e meticuloso desse narrador; 3) da

⁴⁸ Jean Duvignaud (1972, p.13) mostrou que “Representar um personagem” é “revestir-se de um ser que não é o próprio e, sobretudo, conquistar, por esse meio, a simpatia dos outros homens”.

⁴⁹ “[...] o desenho do comportamento humano fazia parte, dentro dos cânones antigos, das componentes do discurso e o adestramento no uso e composição desses retratos justificava a prática de exercícios específicos” (Sousa e Silva, 2014, p. 23).

⁵⁰ Quando define o “orador do tipo perfeito” [*de optimo genere oratorum*], Cícero (1949) descrevia três formas de persuadir, todas elas centradas no ouvinte: pela razão (convencimento), pela paixão (comoção) ou pelo prazer (deleite). Os artifícios usados por James Sheppard combinam as três estratégias.

construção do *ethos*⁵¹ de homem de hábitos simples, mas respeitável⁵²; sistemático, mas bem-humorado – fatores que intentam captar nossa benevolência ou, pelo menos, a adesão parcial ao seu testemunho⁵³. A credibilidade que atribuímos ao médico⁵⁴ se relaciona tanto à sua habilidade em manejar o discurso (próprio ou alheio) quanto à disposição das partes do próprio relato. James Sheppard provoca sentimentos ambíguos nos leitores, justamente porque é um criminoso “humanizado” por Agatha Christie, como realçaram Boileau e Nercejac (1975, p. 65).

⁵¹ “Trata-se, de fato, de saber se o *éthos* é, como pretendia Aristóteles, a imagem de si construída no discurso, ou, como entendiam os romanos, um dado preexistente que se apoia na autoridade individual e institucional do orador (a reputação de sua família, seu estatuto social, o que se sabe de seu modo de vida etc.). Na arte oratória romana, inspirada mais em Isócrates (436-338 a.C.) que em Aristóteles, o *éthos* pertence à esfera do caráter. Segundo Quintiliano, o argumento exposto pela vida de um homem tem mais peso que suas palavras. E Cícero define o bom orador como o *vir boni dicendi peritus*, um homem que une ao caráter moral a capacidade de bem manejar o verbo” (Amossy, 2008, p. 17-18).

⁵² “A man of simple ways, the satirist is himself morally respectable and self-assured” (Freudenburg, 2005, p. 15). [Sujeito de maneiras simples, o satirista costuma ser moralmente respeitável e autoconfiante].

⁵³ “Ora, esse caráter – ou, como diríamos hoje, essa ‘imagem’ [...] formase, no espírito do auditório, por um processo inferencial (não necessariamente consciente) de interpretação dos atos de discurso e do comportamento do orador” (Dascal, 2008, p. 66).

⁵⁴ “O orador apoia seus argumentos sobre a *doxa* que toma emprestada de seu público do mesmo modo que modela seu *éthos* com as representações coletivas que assumem, aos olhos dos interlocutores, um valor positivo e são suscetíveis de produzir neles a impressão apropriada às circunstâncias” (Amossy, 2008, p. 124). Pierre Bayard (1998, p. 49) alegava que a personalidade de James Sheppard seria incompatível com o violento crime cometido, justamente porque o médico “nos é apresentado como uma personagem agradável, capaz de se distanciar em relação aos eventos e dotada de um sólido senso de humor”. Ele “não parece dotado, *a priori*, de uma natureza que o predispõe ao assassinato”.

Como estamos a ler o relato de um sujeito que visa a nos persuadir de sua inocência, seria possível sugerir analogia entre a narrativa do médico e a disposição das partes do texto, prevista nos manuais de retórica. Em analogia com os antigos exórdios⁵⁵, os primeiros capítulos do romance convidam-nos a um movimento de dentro para fora. Inicialmente, temos alguma noção dos termos em que se dá o relacionamento entre Caroline e seu irmão. Quando mais ambientados à residência e aos hábitos dos Sheppard, amplia-se a nossa perspectiva: o narrador descreve o mundinho de que ele e sua irmã fazem parte: “Antes de prosseguir na relação de minhas conversas com Caroline, convém dar alguma ideia do que chamarei a nossa geografia local. Suponho que nossa vila, King’s Abbot, se pareça muito com qualquer outra vila” (Christie, 1977a, p. 7).

As seções introdutórias não estão ali por acaso; elas são decisivas, pois o intuito é levar o leitor a interpretar de modo favorável (ao enunciador) os lances a seguir. James Sheppard dispõe as partes do relato com vistas a sugerir que o seu perfil, mais contemplativo e menos ruidoso, rivaliza com a verbosidade e as interferências constantes de pessoas ocupadas, o dia todo, em focar. Ao longo do romance, o médico enaltece a sua aparência discreta, recriminando a intromissão e a falação desmedida dos outros:

Ralph em Londres? Mas se na tarde anterior estava em King’s Abbot! Devia ter regressado de noite ou nessa manhã bem cedo, e, contudo, as maneiras de Ackroyd davam uma impressão bem diferente. Falara como se Ralph não aparecesse na vila há meses. Miss Gannett não me deu tempo para ocupar-me com essa charada. Caiu-me em cima, sequiosa de novidades. Miss Gannett possui todas as características de minha irmã, mas carece dessa pontaria infalível no tirar conclusões, que dá um toque de grandeza às manobras de Caroline. Miss Gannett era ansiosa e interrogativa (Christie, 1977a, p. 11).

⁵⁵ “Exórdio é o começo do discurso, por meio do qual se dispõe o ânimo do ouvinte a ouvir” (*Retórica a Herênio*, livro I: 4 - 2024, p. 37).

É importante nos concentrarmos nesses capítulos porque, ao reexaminar o discurso do narrador, passamos a desconfiar que o seu comportamento não é tão distinto das demais personagens, como ele crê (ou finge acreditar). Ora, é justamente porque Sheppard chama atenção para tais supostas diferenças que precisamos reler com atenção redobrada o que ele diz. Repare-se que, a despeito da aparente sobriedade, o médico é tão ou mais curioso que Caroline e Miss Gannett e, a exemplo delas, compartilha o hábito geral de (re)produzir mexericos.

Vejam os mais de perto. O excerto acima se divide em três partes. Na primeira, o narrador se questiona sobre o paradeiro de Ralph Paton, pois sabe que o enteado de Roger Ackroyd estava na localidade e não na capital. Ao recontar o episódio, o narrador sugere que a reflexão sobre o paradeiro do rapaz teria sido interrompida por Miss Gannett, amiga de Caroline. Ao comparar uma à outra, James Sheppard se coloca em posição superior⁵⁶, ainda que reconheça a maior habilidade especulativa de sua irmã, em relação à amiga.

A enunciação revela a engenhosidade do médico, pois ele reconstitui a cena de modo a contrapor questões de pesos supostamente diferentes. Nessas e em outras passagens do romance, o enunciado reforça a assimetria entre os diagnósticos de James e as interpelações (sempre inconvenientes) dos demais. Ora, o que mais transparece nas digressões do médico são os numerosos questionamentos, dentre outros sintomas que revelam seu grau de ansiedade, ou seja, praticamente os mesmos defeitos que ele censura em Miss Gannett.

Como parte da credibilidade de James Sheppard depende da visão que temos dele, é necessário que ele se contraponha, sempre que possível, às supostas limitações e extravagâncias da irmã e de outros moradores da vila. Paradoxalmente, em numerosas

⁵⁶ Em seu relato, o médico recorre à tópica da dignidade, recorrente nas tragédias latinas (Goyet, 2018).

ocasiões, o seu relato se ocupa de comentários que ele mesmo considera improcedentes:

A Sra. Cecil Ackroyd, que fora casada com o irmão caçula de Ackroyd, um valdevinos, instalou-se em Fernly Park e conseguiu, no dizer de Caroline, por Miss Russell no seu devido lugar.

Não sei exatamente qual seja o “devido lugar” de uma pessoa – dá impressão de ser algum local muito frio e desagradável – mas sei que Miss Russell anda por aí mordendo os lábios e fazendo um sorriso azedo, a protestar sua profunda comisseração por “aquela pobre Sra. Cecil Ackroyd, obrigada a viver da caridade do cunhado. O pão da esmola é tão amargo, não é verdade? Eu, por mim, me sentiria infelicíssima se não pudesse trabalhar para o meu sustento” (Christie, 1977a, p. 9).

Nessa passagem, o narrador atribui a Caroline o controverso juízo sobre a *posição* que Miss Russel *deveria* ocupar na residência de Roger Ackroyd. Embora a intenção seja criticar o dito da irmã, de maneira a soar como homem isento de preconceitos, repare-se que James não se furta a transcrever os queixumes da governanta, realçando a ironia do discurso de Miss Russell, ao se referir à “pobre” Cecil, cunhada de Roger. Essa ambivalência, inerente ao relato de James Sheppard, não escapará à rigorosa análise do detetive.

Quando relemos o romance, transparece algum ressentimento do médico em relação a Roger Ackroyd. Intuitivamente, ou não, Agatha Christie transforma o narrador em porta-voz de temas de escala universal: o dinheiro⁵⁷ e o amor. É sugestivo que o doutor Sheppard descaracterize o amigo por ambos os motivos:

⁵⁷ “[...] a ideologia comum do romance policial original e clássico na Inglaterra, Estados Unidos e países continentais europeus permanece essencialmente burguesa. Morte coisificada, detecção criminal formalizada, aceita nos tribunais de justiça, que operam segundo regras estritamente definidas; a perseguição do criminoso pelo herói descrita como uma batalha de cérebros; seres humanos reduzidos à ‘pura’ inteligência analítica; racionalidade parcialmente fragmentada elevada ao status de um absoluto princípio diretor do comportamento humano;

(1) “Ackroyd sempre me interessou pelo fato de parecer a quinta-essência do gentil-homem do campo. Lembra esses *sportsmen* de cara rubicunda que sempre apareciam no primeiro ato das antigas comédias musicais, tendo por cenário o gramado da vila. [...] Está claro que Ackroyd não é realmente um gentil-homem do campo. É (suponho eu) um fabricante imensamente próspero de rodas para vagões” (Christie, 1977a, p. 7-8).⁵⁸

(2) “Ora bem: quando tinha vinte e um anos, Roger Ackroyd enamorou-se de uma linda mulher que tinha cinco ou seis anos mais do que ele e acabaram casando [se]. Chamava-se ela Paton, era viúva e tinha um filhinho. A história desse matrimônio foi breve e dolorosa. Em poucas palavras, a Sra. Ackroyd era dipsomaníaca e, quatro anos após o casamento, o vício a levou à sepultura” (Christie, 1977a, p. 8).

Se o manuscrito de James Sheppard é pontuado pela ambiguidade, quase se poderia dizer o mesmo sobre a atuação de Hercule Poirot⁵⁹, desde sua primeira e extravagante participação na

conflitos individuais empregados como um substituto generalizado para conflitos entre grupos e camadas sociais – tudo isso é ideologia burguesa *par excellence*, uma síntese impressionante da alienação humana dentro da sociedade burguesa” (Mandel, 1988, p. 80).

⁵⁸ “Na casa de campo inglesa de Agatha Christie ou nas mansões da classe alta americana de Ellery Queen ou Rex Stout, vemos não uma burguesia conquistadora, mas uma classe estabilizada, na qual os *rentiers* – e não os empresários – é que dão as cartas” (Mandel, 1988, p. 52). “Podemos ler um romance de Agatha Christie ambientado no que parece ser uma aldeia mítica, na qual os habitantes são alegremente acomodados à classe e à posição que lhes foram atribuídas, e sentimos que esse é um mundo exagerado, romantizado ou idealizado” (James, 2012, p. 75).

⁵⁹ Neste ensaio, levam-se em conta as duas acepções de *atuação*: como desempenho teatral e como papel social, ou seja, (1) como papel performado por um ator; (2) como mascaramento em sociedade. “Ce sens de masque [...] caractérise un aspect inauthentique sous lequel se présente un individu” (Rocheblave-Spenlé, 1969, p. 103). [Essa acepção de máscara caracteriza um aspecto inautêntico, mediante o qual um indivíduo se apresenta].

peça. Como ficou dito, o detetive aparece no terceiro capítulo, numa cena que contém algo das antigas sátiras romanas:

Aproveitei a oportunidade e fui espairecer no jardim. Cultivo-o com prazer. Estava arrancando as ervas quando ouvi um grito de alarma nas proximidades: um volumoso objeto passou zunindo junto à minha cabeça e caiu-me aos pés, esborrachando-se. Era uma abóbora!

Ergui os olhos, furioso. Um rosto apareceu acima do muro divisório, à minha esquerda. Uma cabeça oblonga como um ovo, em parte coberta por cabelos de um negro suspeito, um bigode imenso e um par de olhos perscrutadores. Era o nosso misterioso vizinho, o Sr. Porrott (Christie, 1977a, p. 17-18).

Quando a experiência de leitura termina, certos episódios retornam à nossa memória, enquanto processamos a peripécia final. Decerto, o episódio envolvendo a abóbora cultivada por Poirot no terceiro capítulo, é um dos mais marcantes – não só pelo incidente em si, mas também em função da maneira como o interpretarmos. O primeiro modo de ler a cena seria considerá-la como fruto do acaso, um acidente provocado pela momentânea irritação do vizinho, de ânimo exaltado por conta da má qualidade do fruto.

Contudo, quem está familiarizado com os procedimentos de Poirot reconhecerá que, de maneira geral, ele pensa, fala e age observando o estrito decoro nas situações as mais variadas⁶⁰. Praticamente todas as suas ações (nessa e em outras narrativas) são medidas, calculadas, refletindo sua polidez, mas também a habilidade de soar enérgico ou paternalmente, a depender dos interlocutores e das circunstâncias que se lhe apresentam. Tendo

⁶⁰ “[...] servir-se da razão e da linguagem com prudência ou fazer aquilo que desejares com ponderação ou ainda em tudo vero que de verdadeiro existe e defendê-lo – nisto consiste aquilo que é conveniente; enquanto enganar-se, errar e faltar à verdade, ser induzido em erro é tão inconveniente como delirar ou ser mentecapto” (Cícero, *Dos Deveres*, I: 94, 2017, p. 51).

esse dado em vista, um segundo modo de ler esse curioso episódio levaria a atribuir ao detetive a intenção de *provocar* uma fala *aparentemente espontânea* com o doutor Sheppard.

A hipótese ganha consistência se levarmos em conta o teor da conversa entabulada pelo médico e pelo detetive – seriam vizinhos por conta do acaso? – logo após o incidente da abóbora, quando Poirot lamenta a ausência do amigo Hastings:

Faça ideia: sinto falta até da sua burrice. A ingênua honestidade com que encarava todas as coisas, o prazer de surpreendê-lo e encantá-lo com os meus talentos superiores... tudo isso me faz tanta falta que nem lhe posso dizer.

– Morreu? – perguntei penalizado.

– Oh! não. Está vivo e próspero, mas no outro lado do mundo. Reside agora na Argentina.

– Na Argentina – repeti com inveja.

Sempre desejei conhecer a América do Sul. Suspirei, tornei a alçar os olhos e vi que o Sr. Porrott me considerava com simpatia. Parecia ser um homenzinho compreensivo.

– Pretende ir lá, não? – perguntou ele.

Abanei a cabeça e tornei a suspirar.

– Poderia ter ido, um ano atrás. Mas fiz uma tolice... Foi mais do que tolice, foi ganância. Arrisquei o certo pelo duvidoso.

– Compreendo – disse o Sr. Porrott. – *Monsieur* especulou?

Sacudi lastimosamente a cabeça, mas no fundo estava achando graça. O ridículo homenzinho tinha um ar tão solene!

– Não teria sido na “Porcupine Oilfields”? – perguntou ele de repente.

Encarei-o atônito (Christie, 1977a, p. 19-20).

O fato de o médico *errar* o sobrenome do detetive e grafá-lo como *Porrott* é uma das maquinações da autora que induzem o leitor a situar o relato do médico no presente da enunciação – ou seja, aparentemente os fatos estariam sendo registrados à proporção que acontecessem, respeitando a rigorosa cronologia dos eventos. Nada mais verossímil, tendo em vista a intenção de James Sheppard soar espontâneo e honesto. Por outro lado, o

narrador sinaliza para eventos localizados em outro tempo – dado que sugere ter revisitado o próprio manuscrito antes de entregá-lo ao detetive, dias depois. Numa palavra, ele flexibiliza a perspectiva temporal, ora simulando surpresa (no presente), ora prevenindo o (futuro) leitor: “Agora temos uma virada do caleidoscópio e, dos tranquilos comentários sobre os prováveis presentes de núpcias, caímos em plena tragédia” (Christie, 1977a, p. 10).

No que toca a Poirot, à primeira vista, o comentário que faz soa casual e aparenta espontaneidade. Todavia, a releitura mais detida indica que o detetive teria conduzido investigações prévias sobre James Sheppard. Afinal, como ele saberia de antemão que o médico pretendia visitar a Argentina? Como ele tivera notícia de que Sheppard investira infrutiferamente em uma companhia petrolífera? Na derradeira entrevista com o médico, o detetive admite ter desconfiado dele desde o princípio das investigações:

De repente desatei a rir.

– O senhor está doido!

– Não – retrucou placidamente Poirot. – Não estou doido. O que, desde o princípio, atraiu minha atenção para o senhor foi aquela pequena discordância de tempo.

– Discordância de tempo? – repeti, intrigado.

– Mas, sim! Deve lembrar-se de que todos, inclusive o senhor, admitiram que se levam cinco minutos para ir a pé da casa ao portão... (Christie, 1977a, p, 257).

Hercule Poirot também desvenda a origem do dinheiro ilícito, acumulado pelo médico ao longo do ano anterior, refutando a existência da falsa herança⁶¹ que Sheppard teria recebido de uma tia:

– Meu caro Poirot – disse eu numa voz que, ao meu próprio ouvido, soava estranha e forçada – você está fantasiando. Que diabo tinha eu a ganhar com o assassinato de Ackroyd?

⁶¹ “Quando se mudou de gênero de vida devemos, pois, ter o maior cuidado em parecer tê-lo justamente realizado por uma boa causa” (Cícero, *Dos Deveres*, I: 121, 2017, p. 62).

– A segurança. Era o senhor quem extorquia a Sra. Ferrars. Quem podia conhecer melhor o que matou o Sr. Ferrars do que o médico que tratara dele? Naquela primeira vez que falou comigo, no jardim, mencionou uma herança que recebera um ano antes. Não consegui descobrir o mínimo indício dessa herança. Era preciso, evidentemente, inventar alguma coisa para justificar as vinte mil libras da Sra. Ferrars! Pouco proveito lhe trouxeram elas. Perdeu a maior parte em péssimas especulações [...] (Christie, 1977a, p. 258).

Há ainda uma ocasião que revela pistas sobre o comportamento de James Sheppard. Trata-se do diálogo entre ele e Miss Gannett, oportunidade em que o médico demonstra algumas de suas habilidades para enredar sua interlocutora:

Também se dizia que o Sr. Ackroyd havia descoberto e rompera o noivado... Porque *havia* noivado! Ela, Miss Gannett, tinha provas positivas. Naturalmente, *eu* devia saber de tudo... Os médicos sempre sabem, mas nunca dizem... não?

E tudo isto com os olhinhos redondos e vivos cravados em mim, para ver como eu reagia às suas insinuações. Felizmente, o longo convívio com Caroline me ensinara a manter uma fisionomia impassível e a responder com pequenas frases neutras (Christie, 1977a, p. 12).

Mais uma vez o médico descreve alguém detalhadamente, relacionando palavra e aparência física. O doutor Sheppard adivinha as intenções de Miss Gannett e se mostra preparado para escapar à mulher, graças não a sua habilidade em dissimular afetos, mas ao “convívio”, por assim dizer didático, com Caroline.

Face Tragicômica

Seria conveniente recordar alguns preceitos que permitem distinguir a comédia da tragédia. De acordo com Aristóteles (*Poética*, 1449a–1449b, 2018, p. 45-46), a comédia consiste na “imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal

como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada, mas não exprime dor”. Em contrapartida, a tragédia “é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões” (Aristóteles, *Poética*, 1449b-1450a, 2018, p. 45-46).

Aceita a hipótese de que o romance contém resquícios da tragédia e da comédia, poderíamos sugerir que os juízos emitidos pelo médico comporiam a faceta mais risível da narrativa; já as descobertas feitas pelo detetive confeririam o tom mais sombrio à trama. Por sinal, essa mistura de elementos contribui para o desnorteamento do leitor, tendo em vista que desde as primeiras páginas, fatores provenientes do cômico e do trágico foram habilidosamente amalgamados na construção da intriga, orientada em torno de múltiplas tensões.

Outra lição a respeito do gênero trágico é que “o mais importante é a estruturação dos acontecimentos”, pois “a tragédia não é a imitação dos homens, mas das ações e da vida” (Aristóteles, *Poética*, 1450a, 2018, p. 49). O relato de James Sheppard é o fio condutor do romance. Como era preciso manter a identidade do assassino em segredo, Agatha Christie compõe a narrativa permeando-a de (falsas) impressões admitidas pelo protagonista⁶², a sugerir estados emocionais compatíveis com as circunstâncias (“perguntei sarcástico”; “redargui asperamente”; “respondi gravemente”). De um lado, ele precisa despistar o leitor; de outro, assegurar a continuidade da história, despistando os investigadores. Eis nova semelhança entre o narrador e o protagonista encontrado nas comédias antigas:

⁶² Esses indícios aparecem sempre que o médico adjetiva o que sentiu em determinadas ocasiões, por exemplo, ao se dizer “penalizado”, “irritado”, “surpreso”, “sarcástico” etc. James Sheppard se enquadra perfeitamente no que Wayne Booth (2022) denominou como “unreliable narrator” (narrador não confiável).

O “herói cômico”, aquele que domina os acontecimentos numa comédia antiga, como proponente de uma teoria que tem de confrontar-se com opositores para conquistar a coroa da vitória, deve merecer do auditório uma valorização positiva e uma adesão incondicional. Logo, o odioso ou o ridículo deverão recair sobretudo em cima dos que o antagonizam, dentro de uma polémica onde a fantasia geralmente domina (Sousa e Silva, 2014, p. 26).

Concentrados particularmente nos primeiros capítulos, os comentários derrisórios de James Sheppard, assim como as constantes disputas entre ele e sua irmã (que se prolongam nas cenas subsequentes), conferem alguma cota de divertimento à experiência de leitura. Como ele simula ou dissimula o tempo todo, a atuação do narrador duplica o caráter ilusório do romance: a ficção se desdobra para além do jogo de gato-e-rato (esperado em uma narrativa detetivesca), pois se arquiteta sobre o discurso também fictício do enunciador.⁶³ Nesse sentido, vale lembrar a importância da *actio* (ação, performance) no desempenho persuasório do orador, quer dizer, discurso e performance devem convergir para o duplo efeito pretendido pelo médico (afetar sinceridade e parecer fidedigno), enquanto legisla em causa própria⁶⁴. Do ponto de vista lógico, o discurso do médico é permeado por falácias relativas ao teor do que diz e/ou à forma como enuncia⁶⁵.

⁶³ Se o romance policial for compreendido como material lúdico e esteticamente (bem) realizado, outra importante reflexão seria atentar para a literatura compreendida *como jogo* e a relação *entre o fazer literário e o jogo* (Castagnino, 1969, p. 63).

⁶⁴ “As três divisões [do discurso] – invenção, disposição, elocução – são propriamente verbais, dando conta da produção do enunciado. Quando pronto, recorre-se à *mneme*, memória, e à *hypocrisis*, *actio* ou ação, propriamente enunciativas e pragmáticas” (Hansen, 2013, p. 27).

⁶⁵ “Na linguagem comum, a palavra *falácia* tem dois significados: (1) uma declaração falsa e errônea, uma mentira; (2) raciocínio inválido, capcioso ou enganoso. O primeiro desses significados tem a ver com o *assunto* do argumento; o segundo, com a *forma* ou *modo* de argumentação” (Corbett; Connors, 2022, p. 94 – grifos dos autores).

Por exemplo, o fato de o narrador enfileirar juízos de valor sobre aqueles que o cercam permite-nos perfazer o movimento em sentido contrário: seriam as personagens merecedoras dos severos atributos que ele lhes atribui? Ou as observações do médico apenas ratificam o que há de pretensioso na sua própria personalidade? Independentemente da resposta, o que se observa é a fusão de gêneros no romance, aproximando a narrativa ora do cômico⁶⁶, ora do dramático.

A alternância entre o humor e o trágico é reforçada pelas características que compõe as personagens. A polidez de James Sheppard e de Hercule Poirot preside o embate que promovem; a curiosidade impertinente de Caroline convive com a sua habilidade em descrever as pessoas e confirmar boa parte de suas suposições; a limitação intelectual do inspetor Raglan não inibe suas convicções, mesmo quando equivocadas; o motivo torpe para o assassinato de Roger Ackroyd não impediu que o médico se referisse a ele como “amigo”.

Outra dicotomia relacionada à estruturação da obra, reside no fato de que o gênero teatral prioriza o diálogo; não a narração. Isso talvez explique por que os monólogos do narrador dividem espaço proporcional com os diálogos das personagens. É possível detectar altas doses de sarcasmo nas sentenças disparadas pelo médico; por outro lado, certos ingredientes da tragédia aparecem com a mesma dosagem à trama. Isso também se

⁶⁶ “Satire designates not only a genre, a class of literature with a distinct repertory of conventions, but also a mode, that is, a tone and an attitude. However fine-tuned, the satiric mode is always aggressive, being angry, sarcastic, or indignant in motivation, derisive, vituperative, or slanderous in intent as well as sceptical, questioning, and unbelieving in its stance” (Real, 1995, p. 512). [A sátira não designa apenas um gênero, uma categoria literária com seu repertório particular de convenções, mas também um modo, ou seja, um tom e uma atitude. Embora bem afinado, o modo satírico é sempre agressivo, raivoso, sarcástico ou indigno quanto à sua motivação; derrisório, vituperioso ou calunioso na intenção; cético, questionador e descrente no seu posicionamento].

reflete na disposição da própria obra. Dir-se-ia que, do terceiro capítulo em diante, a ligeira comicidade das páginas iniciais cede gradativamente à pesada atmosfera dramática, que se adensa à medida que a investigação avança.

Reforçando o aspecto teatral da intriga, tanto James Sheppard quanto Hercule Poirot demonstram competência em fabricar meias verdades ou esconder pormenores decisivos para a resolução do mistério. Reparando bem, desde o primeiro diálogo entre médico e detetive estão em jogo a habilidade que ambos têm em fingir o que não existe e escamotear o que está à vista. Simular afetos e dissimular⁶⁷ contrariedades são artimanhas comuns nas interações em sociedade, mas compulsórias na atuação de um detetive capaz de completar as lacunas deixadas por um interlocutor tão reticente quanto o doutor Sheppard.

⁶⁷ De acordo com Teofrasto (*Os Caracteres*, I: 6-7, 1978, p. 34), o dissimulado “é capaz de empregar expressões como estas: ‘não acredito, não percebo, estou espantado’ e ‘és tu que dizes que ele está outro; é certo que ele me expunha isso; esse fato é para mim inverossímil; contra isso a outro; entre desconfiar de ti ou julgá-lo mal, estou embaraçado; mas vê lá: não te fies logo’. (Tais palavras, ambiguidades e retratações são próprias do dissimulado”.

III – Personagens Autoritárias de Agatha Christie⁶⁸

Ay, but you must confine yourself within the modest limits of order.
(William Shakespeare, *Twelfth Night*, Act I, Scene III, 1623)

She looked at the other three, her glance and voice had that slight suggestion of command in it that comes from having occupied a position of authority.
(Agatha Christie, *And Then There Were None*, Chapter 2, 1939)



Personagens com perfil dominador são frequentes na obra de Agatha Christie. Em geral, essas criaturas estão cercadas por familiares em conflito e podem se tornar autoras ou vítimas de crimes motivados por necessidade financeira, ódio ou vingança. Não raro, encontramos amostras desses tipos autoritários, com sanha de mandar, como é o caso de uma condessa, Lady Cicely Horbury, de *A Morte nas Nuvens*⁶⁹ (*Death In The Clouds*, 1935):

– Mande aqui a minha empregada. Ela está na outra cabina.

– Sim, senhora.

O comissário, todo respeitoso, rápido e eficiente, desapareceu de novo. Não demorou muito, veio uma francesinha morena toda de preto, carregando um pequeno estojo de joias.

– Madeleine – disse Lady Horbury, falando-lhe em francês: – eu quero a minha frasqueira de marroquino vermelho.

⁶⁸ Este subcapítulo retoma e desdobra o artigo “Personagens Autoritárias segundo Agatha Christie”, publicado na *Revista USP*, n. 128, em 2021.

⁶⁹ Hercule Poirot não foge à regra. Eis como a narradora o descreve, ao abrir o terceiro capítulo de *A Morte nas Nuvens*: “O comissário de bordo e o médico não estavam mais senhores da situação. Seu lugar fora usurpado pelo homenzinho agasalhado de aspecto meio absurdo. Falava com ar tão autoritário e a certeza de ser obedecido que ninguém pensou em reclamar” (Christie, 1977b, p. 21).

A moça dirigiu-se ao fundo do corredor, onde havia alguns tapetes e malhas empilhados.

Voltou com uma pequena valise.

Cicely Horbury pegou-a e dispensou a empregada.

– Pode deixar, Madeleine. Vou ficar com ela aqui (Christie, 1977b, p. 13).

Ou a Sra. Boynton – a mãe castradora retratada em *Encontro com a morte* (*Appointment with Death*, 1938):

Ouviu-se uma tosse asmática. A monumental figura que tricotava falou:

– Ginevra, você está cansada, é melhor ir para a cama.

Os movimentos dos dedos cessaram, e a moça apressou-se em negar:

– Não estou cansada, mamãe.

Gerard notou a beleza da musicalidade de sua voz.

– Sim, você está cansada. Eu sempre sei. Acho que não poderá ir à excursão amanhã (Christie, 1996, p. 27).

Ou John Christow, o médico narcisista de *A Mansão Hollow* (*The Hollow*, 1946):

– Se você detestasse doentes, não seria médico, querido – disse Gerda, rindo gentilmente.

– Mas sou exatamente por isso – retrucou John Christow. – Nenhum médico gosta de doença. Santo Deus, esta carne está gelada. Por que diabos você não a mandou de volta para a cozinha para não esfriar?

– Bem, querido, eu não sabia. Pensei que você estivesse chegando.

– John Christow tocou a sineta. Um tilintar longo, irritado. Lewis apareceu prontamente (Christie, 1980a, p. 56).

Ou a senhorita Martindale, secretária mandona que aparece em *Os Relógios* (*The Clocks*, 1963):

Às duas e trinta e cinco, ouviu-se a campainha de Miss Martindale, e Edna Brent respondeu do escritório externo com a sua voz costumeira, ofegante e anasalada, enquanto manobrava um caramelo derretido entre seus maxilares.

- Pois não, Miss Martindale?
- Escuta Edna, não foi assim que eu lhe ensinei a atender os telefonemas. Fale claro e sem ofegar.
- Desculpe, Miss Martindale.
- Assim está melhor. Quando você quer, você faz. Mande Sheila Webb falar comigo (Christie, 2001, p. 9-10).

Cecily Horbury é descrita como uma mulher superficial e arrogante. Sob o olhar atento de Jane Grey, passageira que ocupa a poltrona 16 do avião Prometeu, descobrimos que a condessa tem “pele de porcelana de Dresden” e está irritada por conta de “uma unha quebrada” (Christie, 1977b, p. 12). A cena seguinte (transcrita acima) envolve o comissário de bordo e a acompanhante de Lady Horbury, ou seja, sem deixar o lugar, a condessa mobiliza duas pessoas e, indiretamente, outras mais, por conta de sua postura egocêntrica e modos extravagantes.

Boynton é uma matriarca que cerceia o desejo dos filhos em prol de suas vontades. Assim como a condessa de Horbury, quase sempre a vemos sentada, a disparar ordens. John despreza a dedicação da esposa e mantém uma indiscreta relação extraconjugal (sabida por quase todos do seu círculo de amizades). Martindale é uma secretária que supercontrola o trabalho de suas subordinadas, fingindo acreditar que elas alcançarão padrões inatingíveis de eficiência.

Examinadas de perto, descobre-se que essas criaturas exibem características diferentes, mas atuam de modo similar. Provavelmente, elas estejam confortáveis em seu papel “superior” e apreciem se sentir no comando. Esse comportamento de quem dirige e, simultaneamente, assiste a uma peça teatral, também se liga ao fato de serem (ou se considerarem) o centro das atenções,

porque nelas o narcisismo⁷⁰ parece ser a contraparte do autoritarismo⁷¹. Como percebeu Erich Fromm (1961, p. 21):

A não ser que a autoridade quisesse explorar o subordinado, não precisaria de governar graças ao temor e à submissão emocional; poderia estimular o julgamento e a crítica racionais – arriscando-se, assim, a ser considerada incompetente. Porém, como estão em jogo seus interesses próprios, a autoridade estabelece que *a obediência é a virtude capital e a desobediência o principal pecado* [grifos do autor].

A mercê do domínio de Boynton, Christow e Martindale, quem mais sofre são seus familiares, amigos e colegas de trabalho. Poderíamos sugerir que as três personagens se comportam como sádicas⁷². Para elas, deter o comando é um misto de necessidade (no caso, controlar o mundo à sua volta) e prazer (pois se regozijam com o sofrimento que proporcionam nos objetos). Familiar às teorias freudianas, numerosas obras de Agatha Christie trazem

⁷⁰ Em “Introdução ao Narcisismo”, Sigmund Freud (2017, p. 17) concebia “em largos traços, uma oposição entre libido do Eu e libido do objeto. Quanto mais se emprega uma, mais empobrece a outra”.

⁷¹ Para Virginia Helena Ferreira da Costa (2019, p. 225-226), “[...] no caso do autoritário que exterioriza o supereu, esta dualidade inerente a tal instância psíquica [o supereu] também é projetada, sendo que o traço idealizado e terno desta instância seria dirigido ao líder, ao passo que a agressividade e punição seriam direcionadas aos membros dos *outgroups*. Tal exteriorização pode ser vista como um modo de, novamente, evitar a vivência de conflitos psíquicos, de modo que, desta vez, a contradição a ser evitada seria justamente a do interior do próprio supereu” [grifos meus].

⁷² Em *Estudos sobre a Personalidade Autoritária*, Adorno (2019, p. 82-83) defendia que “[...] a personalidade é principalmente um potencial; é uma prontidão para o comportamento, em vez de ser o próprio comportamento; embora ela consista em disposições para comportar-se de certas formas, o comportamento que de fato ocorrerá dependerá sempre da situação objetiva”.

violentas disputas entre casais, ou entre pais e filhos⁷³, como pano de fundo para crimes – tanto os mais passionais, quanto aqueles planejados meticulosamente.

Como se disse, é fácil a tarefa de reconhecer as personagens autoritárias na obra da autora. Em geral, trata-se de seres que, além de subjugar amigos e parentes em acordo com os seus desígnios, costumam domar a palavra por mais tempo e se sobrepôr aos outros, durante os diálogos e ações. Como passam os dias a ordenar coisas aos criados e controlar os seus dependentes, é fundamental estudar como elas utilizam as palavras: quase nunca por acaso, ou a esmo.

Esses tiranetes quase sempre se impõem pelo discurso próprio e pelo cerceamento da fala circundante. Por isso, refletir sobre a linguagem e o modo como a negociam pode resultar em análises profícuas sobre suas personalidades, em correspondência com as ações unilaterais que eles adotam. Michel Foucault (2016, p. 12) assinalou que “[...] o discurso – a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou esconde) o desejo; também é aquilo que é objeto do desejo”.

Talvez seja produtivo discutir essas falas de comando, recorrendo a outras amostras. Concentremo-nos em duas criaturas: o extravagante e misterioso Mr. Shaitana, de *Cartas na Mesa* (1936), e o ranzinza Simeon Lee, de *O Natal de Poirot* (1938).

Shaitana era um sujeito de origem desconhecida. Manipulador sarcástico, vivia a dar indiretas a todo tipo de gente, inclusive as mais perigosas. Certo dia, comunica a Hercule Poirot que dali a duas semanas reuniria criminosos impunes, durante um jantar emendado em rodadas de *Bridge*. Seu propósito era provocar os convidados já que, para ele, o jogo era duplo. De certo modo, as rodadas de *Bridge* são partidas dentro de um jogo maior e mais arriscado, em que o anfitrião apostou e perdeu a própria vida.

⁷³ “[...] parece bem claro que o narcisismo de uma pessoa tem grande fascínio para aquelas que desistiram da dimensão plena de seu próprio narcisismo e estão em busca do amor objeto” (Freud, 2017, p. 34)

Simeon Lee é um multimilionário sem escrúpulos que enriqueceu com minas de diamante na África do Sul. No fim da vida, sob cadeira de rodas e tomado pela artrite, cercado de criados que hostiliza, passa quase todo o tempo no espaço quarto da mansão Gorston, propriedade em que reside desde criança. Certa feita, convida todos os filhos, noras e neta para celebrar o Natal em sua companhia. Sob o pretexto de celebrar a paz e semear o espírito da boa vontade, sua intenção é hostilizar os convidados e alimentar a discórdia entre eles – sabidamente interessados em disputar um quinhão da sua fortuna.

Ambos os romances contam com o célebre Hercule Poirot; mas a atuação dele não é a mesma. Em *Cartas na Mesa*, o investigador é introduzido logo às primeiras linhas, durante breve diálogo com Shaitana. Em *O Natal de Poirot*, o detetive só participa da história após transcorrido um terço do volume. Nos dois casos, as deduções de Poirot são impressionantes, como de costume.

Entretanto, há uma diferença importante: a quantidade de personagens colocadas sob suspeita. Em *Cartas na Mesa*, as investigações giram em torno de quatro jogadores sem amizade ou parentesco; em *O Natal de Poirot*, são pelo menos oito suspeitos, quase todos filhos e parentes de Simeon Lee. O fator numérico certamente interfere na condução dos enredos. Em *Cartas na Mesa*, os diálogos entre os quatro investigadores e os quatro convidados são mais extensos e resultam em turnos e retornos de vozes. Em *O Natal de Poirot*, as entrevistas conduzidas por Poirot são mais objetivas, reservando-se maior espaço para aparentes digressões do narrador.

Além de estimular a curiosidade e sanha do leitor – empenhado em descobrir a identidade dos assassinos –, esses romances interessam de perto por moldarem protagonistas marcantes e controversos no papel de anfitriões. É interessante observá-los em cena, mesmo porque o modo como Simeon Lee procede evoca as maneiras zombeteiras performadas por Shaitana. Consideremos a personalidade de dois sujeitos que foram mortos por compartilhar características e modos peculiares de se portar e agir:

Toda a pessoa de Mr. Shaitana chamava a atenção – de propósito. Procurava deliberadamente criar um efeito mefistofélico. Era alto e magro, de rosto longo e tristonho, com sobranças fortemente acentuadas, negras como breu. Usava bigode de rígidas pontas, espichadas e uma minúscula pera preta. Seus trajes eram obras de arte – de corte requintado – mais com um toque de extravagância (Christie, 1972, p. 10).

[Simeon Lee era] uma figura maltrapilha e insignificante, se poderia pensar. Mas o nariz, aquilino e orgulhoso, e os olhos, escuros e intensamente vivos, poderiam fazer com que um observador mudasse de opinião. Ali havia fogo, vida e vigor (Christie, 2016, p. 35).

Esses breves retratos dizem respeito à aparência que os anfitriões têm e as razões que os impulsionam. Embora estejam em circunstâncias e momentos diferentes, Shaitana e Simeon Lee se deliciam em reunir pessoas e provocar mal-estar. Trata-se de homens endinheirados, viajados e poderosos que se divertem em submeter seus convidados a situações constrangedoras, para dizer o mínimo. Em suas atitudes, transparece o gosto por controlar a vontade dos outros, enquanto avaliam a reação alheia (seja do canto da sala, seja do quarto isolado).

Durante o jantar oferecido em sua residência, Shaitana é figurado como um sujeito teatral e sarcástico:

Houve um leve zunzum de vozes que se espalhou pelo saguão quando o mordomo abriu uma porta e anunciou:

– Monsieur Hercule Poirot.

De copo de xerez na mão, Shaitana veio a seu encontro. Estava, como sempre, vestido de modo impecável. O toque mefistofélico nessa noite se acentuava, as sobranças pareciam frisadas num trejeito de zombaria (Christie, 1972, p. 15).

O patriarca Simeon Lee não fica atrás, quando provoca o filho:

Simeon voltou-se para Alfred:

– Você está vendo? Será um Natal grandioso! Todos os meus filhos à minha volta. Todos os meus filhos! Aí está, Alfred, essa é sua pista. Agora adivinhe quem é o outro visitante.

Alfred encarou.

– Todos os meus filhos! Adivinhe, garoto! Harry, é claro! Seu irmão Harry!

Alfred ficou muito pálido e gaguejou:

– Harry... não Harry... (Christie, 2016, p. 38).

Shaitana e Lee divertiam-se em testar os limites das pessoas, deliciando-se em ver quão perturbadas elas ficavam. O erro de ambos foi subestimar o efeito colateral provocado e minorar o grande risco que corriam.

Personalidade e conduta reforçam a hipótese de que o estudo das personagens pode constituir uma produtiva chave de leitura dos romances, para além do rótulo *detetivesco*. Acrescente-se um segundo fator, que talvez ajude a perceber melhor as proporções dessas imagens e sua moldura: o vínculo entre a personalidade de Shaitana e Simeon Lee e o cenário em que estão inseridos. Eis uma constante que, sem se restringir a esses romances em particular, merece ser analisada com atenção.

Mr. Shaitana demorou-se um instante a observar, sorrindo à socapa. Depois atravessou a sala, indo sentar [se] numa poltrona grande junto à lareira. Uma bandeja com bebidas havia sido trazida e colocada numa mesa adjacente (Christie, 1972, p. 24).

Em uma poltrona grande e antiga, a maior e mais imponente de todas, sentava-se a figura magra e extenuada de um velho [Simeon Lee]. Suas mãos longas como garras descansavam sobre os braços da poltrona (Christie, 2016, p. 34).

Se o crime, por mais hediondo que seja, estimula a nossa porção *infantil* a devorar as páginas do *romance de enigma* (Mijolla-Mellor, 2006), de modo geral, o leitor também experimenta um misto de fascínio e repulsa ao decodificar a maneira como essas

criaturas são e agem. Nesse sentido, a ligação entre as personalidades (dominadoras ou não) e o ambiente em que vivem sugere que a narrativa policial não se reduz a uma historieta superficial e cheia de peripécias, concebida exclusivamente para ativar leitores sedentos por passar o tempo a deslindar mistérios.

Decompor e analisar personagens pode ser um recurso importante para quem lê e interpreta as obras de Agatha Christie. Por isso mesmo, o estudo de caracteres precisa ser conduzido com redobrada atenção. Essas engenhosas histórias devem muito à galeria de personagens e têm muito a dizer sobre a “natureza humana” – como bem sabiam Jane Marple e Hercule Poirot. Personagens como Boynton, Shaitana, Simeon Lee e John Christow são capazes de sobreviver ao destino que lhes foi conferido na trama. Isso acontece, em parte, porque não é tão difícil detectar vestígios de pessoas de nosso convívio em tais figuras.

IV – Excursos



Sobre *Morte na Rua Hickory*⁷⁴

Nos romances de Agatha Christie, duas costumam ser as motivações que induzem seus narradores ou personagens a cometerem crimes: (1) o fator pecuniário e (2) o passional.

Dentre os atos torpes vinculados ao primeiro tipo, incluem-se disputas por herança, pedidos de empréstimos malsucedidos, lucros interrompidos e chantagens. Na segunda categoria estão o receio do assassino ter a verdadeira identidade reconhecida pelas autoridades; a reação descompensada como fruto do ciúme; a interdição de um desejo intenso. É curioso que, na produção da autora, os crimes da segunda categoria sejam mais raros que os relativos à primeira.

Particularmente em *Morte na Rua Hickory* (*Hickory, Dickory, Dock*, 1955), parece haver uma combinação de ambas as motivações, pois a investigação revela tanto aspectos financeiros quanto elementos de natureza psicológica e emocional. O enredo transcorre a maior parte do tempo no interior da moradia que ocupa os números 24 e 26 da Rua Hickory. Trata-se de uma pensão para estudantes onde passam a acontecer furtos de objetos variados, mas também gestos de maior violência, como uma mochila ser feita em pedaços.

⁷⁴ Esta seção retoma o artigo “Uma personagem presunçosa: *Morte na Rua Hickory*, de Agatha Christie”, publicado no *Jornal da USP* em 4 de janeiro de 2024.

Desde o começo, a personagem que mais chama atenção é Nigel Chapman – descrito pela narradora e pelas demais personagens como um sujeito impertinente e infantil, que costumava desafiar o bom senso e se especializara em recriminar os outros hóspedes. Um dos capítulos mais significativos é o décimo, situado aproximadamente na metade do livro. Durante a entrevista conduzida pelo inspetor Sharpe, Nigel se esquivava das perguntas, calando defeitos e afetando virtudes que não possui.

Dito em outras palavras, ele é capaz de simular qualidades e dissimular defeitos, ou seja, de afetar racionalidade e esconder o que de fato sente. O contraponto de Nigel Chapman é Sally Finch, a primeira dentre as pessoas interrogadas a sugerir que o assassinato da colega Celia Austin teria sido motivado porque ela saberia algo impublicável sobre alguém que coabitava a pensão.

O individualismo dos estudantes, combinado ao contraste que há entre eles, sugere que em *Morte na Rua Hickory* não é tanto a energia e a vitalidade dos jovens que deveríamos levar em conta, mas a falta de solidariedade entre eles, apesar de dividirem a moradia. O estudo sobre essas complexas e variadas personalidades importa tanto ou mais que a resolução dos crimes por Hercule Poirot. Talvez o único ponto convergente aos pensionistas seja o fato de a postura narcísica e perversa do assassino contaminar a atmosfera do lugar, submetendo-os a um regime de terror.

Às Voltas com *Cipreste Triste*⁷⁵

Cipreste Triste (*Sad Cypress*) foi publicado no Reino Unido em 1940. O leitor familiarizado com a extensa obra policial de Agatha Christie (1890-1976) provavelmente o reconhecerá como uma das tramas mais engenhosas da escritora.

⁷⁵ Esta seção retoma o artigo “*Cipreste Triste*, de Agatha Christie: uma narrativa em quatro tempos”, publicado no *Jornal da USP* em 6 de dezembro de 2023.

O enredo gira em torno de duas mortes: a de Laura Welman, que estava com a saúde debilitada havia algum tempo, e a de Mary Gerrard, jovem agregada da família que vinha sendo protegida e beneficiada financeiramente pela Sra. Welman. Dentre as personagens principais, temos Elinor Carlisle (sobrinha de Laura Welman) e Roderick Welman (sobrinho do falecido marido de Laura) – que conviviam desde pequenos e pretendiam se casar –, além das enfermeiras O’Brien e Hopkins, que se revezavam nos cuidados da Sra. Laura sob a supervisão do médico Peter Lord.

Disposto em vinte e sete seções (o prólogo mais vinte e seis capítulos), o enredo se divide em quatro tempos: (1) o julgamento de Elinor, anunciado no “Prólogo” e retomado no capítulo 21; (2) os eventos próximos da morte de Laura Welman, entre os capítulos 1 e 5; (3) os diálogos entre as personagens diretamente envolvidas com a falecida, nos capítulos 6 e 7; (4) o ingresso de Hercule Poirot no enredo, quando passa a entrevistar as personagens suspeitas, entre os capítulos 8 e 20.

A exemplo de numerosas histórias legadas por *Dame Christie*, lá estão os retratos físicos e psicológicos, traçados ágil e objetivamente pela narradora; a aproximação de personalidades contrastantes, como uma das fontes de tensão no enredo; as questões de ordem pecuniária, capazes de estimular disputas pela fortuna deixada por Laura Welman; e o método analítico de Poirot que, ao final das entrevistas, percebe que todos os suspeitos haviam mentido para ele.

Por falar no caricato detetive, cumpre dizer que sua atuação é mais discreta, se comparada aos outros contos e romances em que se fez presente. Em *Cipreste Triste*, ele só participa da trama a partir do oitavo capítulo, ou seja, quando um terço da narrativa já havia transcorrido. Uma possível explicação para isso poderia estar no modo como Agatha Christie organizou as partes do enredo, dispensando a presença mais assídua do detetive belga. A segunda razão pode estar relacionada com o fato de que a escritora passou a se incomodar com a onipresença do detetive – um “egoísta

completo”, como ela o descreve em *Uma Autobiografia*, publicada em 1977 – um ano após a sua morte.

Assim como acontece em outros romances da autora, diversas passagens de *Cipreste Triste* lembram cenas de uma peça teatral (outro gênero literário que ela admirava e cultivou): a sucessão de diálogos enxutos, interrompidos com a saída repentina de um dos atores; a condução de breves entrevistas pelo detetive; o modo conciso como a narradora descreve os ambientes; a rápida transição entre os capítulos, que evoca certos recursos utilizados pelos cenógrafos no tablado etc.

Esses e outros artifícios asseguram que o leitor se veja envolvido na reconstituição dos crimes, cioso por desvendar os motivos torpes que teriam levado alguém a assassinar a frágil Sra. Laura Welman e a encantadora Mary Gerrard. Reiterando a lição de Ernest Mandel, as tramas detetivescas resultam mais eficazes à proporção que alimentam, no leitor, o desejo de resolver enigmas, reestabelecer a ordem social e fazer a justiça possível. Eis o quadro maior em que se inscreve *Cipreste Triste*.

Entre *Mistério no Caribe* e *Nêmesis*⁷⁶

Em algum momento, os romancistas recorrem a expedientes para relembrar (ao leitor) o nome das personagens que povoam a narrativa. Esse procedimento se revela particularmente útil quando a quantidade das figuras é maior que a habitual. Provisoriamente, chamemos a esse recurso de *recapitulação*.

A intervalos mais ou menos regulares, o escritor leva o investigador (ou seu auxiliar) a fazer uma lista de pessoas, ações e lugares, como forma de recordar e melhor organizar as suas anotações. Essa providência tem como alvo primário o leitor, que fixará mais facilmente o nome das criaturas envolvidas na trama. A

⁷⁶ Originalmente publicado no *Jornal da USP*, como “Um Ressalva a Agatha Christie”, em 7 de maio de 2018.

questão é que ao recapitular os elementos desse modo, o escritor corre o risco de tornar a leitura cansativa e, mesmo, arrastada.

Na tentativa de facilitar a vida do leitor, a narrativa pode ser comprometida em sua fluidez e progressão⁷⁷. Isso porque as constantes retomadas de dados (especialmente aqueles já registrados por outras personagens) provoca a sensação de que o didatismo nem sempre favorece a qualidade literária. Esse senão é perceptível em *Nêmesis* (1971), um dos últimos trabalhos de Agatha Christie. Protagonizado por Miss Jane Marple, o romance começa por retomar sua curiosa parceria com o Sr. Rafiel, de *Mistério no Caribe* (1964).

Primeira constatação: os quatro capítulos iniciais de *Nêmesis* envolvem personagens do romance anterior, com direito à repetição de opiniões por parte de Miss Marple e dos advogados do Sr. Rafiel. Antes de prosseguir, façamos uma importante distinção. Poderíamos mencionar dois métodos de recapitulação em *Nêmesis*. 1. Externo, ou intertextual, em que o enredo de um romance dialoga (ou serve de estofa) com o de outro; 2. Interno, ou intratextual, em que determinados pensamentos ou diálogos são reproduzidos no interior do próprio romance.

Exemplo da primeira modalidade de recapitulação, em que *Nêmesis* evoca *Mistério no Caribe*:

Lã cor-de-rosa. O mar azul. O mar do Caribe. Uma praia arenosa. Ensolarada. Ela tricotando e... mas claro, Sr. Rafiel. Aquela viagem

⁷⁷ “Durante mais de cinquenta anos, essa mulher tímida e convencional produziu mistérios de assassinato de extraordinária destreza imaginativa. Com uma produção imensa, a qualidade é inevitavelmente irregular – alguns de seus últimos livros, em especial, revelam uma triste decadência –, mas em sua melhor forma a engenhosidade é assombrosa. Sua habilidade fundamental como contadora de histórias é o talento de enganar, e é possível identificar alguns dos truques, com frequência verbais, com os quais ela nos induz, com delicada esperteza, a enganarmos a nós mesmos” (James, 2012, p. 91).

que fizeram às Antilhas. A Ilha de St. Honoré. E lembrou-se de Joana, a mulher de Raymond, seu sobrinho, aconselhando-lhe:

– Não se meta mais em crimes, tia Jane. Isso não lhe faz bem (Christie, 2014, p. 12).

Sentada em sua mesinha de canto, Miss Marple olhava em torno de maneira interessada. A sala de jantar era um salão aberto de três lados para o ar morno e perfumado das índias Ocidentais. Em cada mesa, pequenas lâmpadas suavemente coloridas. A maioria das mulheres estava com vestidos longos, e leves, estampados de algodão, que deixavam à mostra braços e ombros bronzeados. A própria Miss Marple fora obrigada pela mulher de seu sobrinho, Joan, da maneira mais gentil possível, a aceitar “um pequeno cheque” (Christie, 1980b, p. 15).

Após aproximar o ato de tricotar de uma situação homóloga, em outro cenário, Miss Marple concentra-se na personalidade do falecido amigo:

Miss Marple continuou pensando, as agulhas de tricô trabalhando sem parar, mas com as ideias, lembrando-se do falecido sr. Rafael, de tudo o que podia a seu respeito. De fato, não era fácil esquecê-lo. Seria capaz de reconstituir de memória, sem esforço, a sua aparência (Christie, 2014, p. 13).

Essas alusões ao Caribe e ao crime que ela e o Sr. Rafael impediram, naquela ocasião, não se limitam às primeiras páginas; estão semeadas ao longo do romance, o que nos leva a perguntar se o propósito de Agatha Christie seria dar continuidade à narrativa anterior, fosse em razão da personalidade marcante da sua personagem, fosse para atender a uma demanda da editora, em razão do índice de vendas de *Mistério no Caribe*.

As constantes referências às figuras do romance anterior, combinadas às repetições de falas proferidas pelas personagens do próprio *Nêmesis*, tornam a obra um tanto cansativa. O leitor fica com a sensação de que o motivo da investigação corrente (a morte de Verity Hunt) é empurrado para as páginas finais, sem

justificativa plausível. Dito de outro modo, é como se *Nêmesis* pudesse ser reduzido à metade das páginas que ocupa. A maior economia narrativa seria benéfica para a objetividade e condução do enredo, o que redundaria em melhor acabamento da obra.

Para mencionar apenas alguns exemplos de recapitulação da segunda espécie (intratextual), recorro às impressões que as pessoas entrevistadas por Miss Jane Marple tinham de Michal Rafiel, filho do Sr. Rafiel (personagem central do romance anterior, *Mistério no Caribe*):

– Michael Rafiel?

– Isso mesmo! Correu boato que o pai era tão rico que conseguiu tirar ele da cadeia (Christie, 2014, p. 102).

Para explicar de maneira bem simples, tratava-se de um rapaz que desde a adolescência só tinha dado desgostos. Um delinquente juvenil, um pequeno malfeitor, um elemento pernicioso (Christie, 2014, p. 127).

Ao que parece, a Verity tinha travado amizade com um rapaz indesejável... aliás, mais que indesejável... depois se descobriu até que ponto era perigoso... ele já possuía antecedentes criminosos. Veio nos visitar uma vez quando passou por aqui. Conhecíamos muito bem o pai dele (Christie, 2014, p. 164).

As descrições são idênticas àquelas encontradas no Colégio de Fallowfield, sob a direção de Elizabeth Temple, onde Verity Hunt estudara. Em diversas ocasiões, personagens diferentes defendem a hipótese de que certos traços comportamentais seriam transmitidos aos filhos por “herança genética” (Christie, 2014, p. 195).

Tinha, portanto, ficha de criminoso. O pai, eu conhecia, embora não muito bem, e acho que fez tudo o que pôde. [...] Podia ter sido honesto, se quisesse e se desse ao trabalho de sê-lo. Mas era, por natureza, um delinquente (Christie, 2014, p. 195).

Em determinado momento, Miss Marple recapitula como e porque se envolvera com aquela investigação:

– Agora é melhor que eu lhe conte rapidamente como entrei nessa história – disse Miss Marple. – [O] sr. Rafael, conforme o senhor sabe, morreu. Os advogados me pediram para ir lá falar com eles e me comunicaram a proposta. Me entregaram uma carta dele que não explicava nada (Christie, 2014, p. 135).

Além de não colaborarem no desenvolvimento da trama, as constantes remissões aos mesmos elementos do passado (o cadáver de Verity foi “encontrado esmigalhado num valo”) permitem afirmar que o romance não pode ser colocado ao lado dos melhores títulos publicados por Agatha Christie. Mas, evidentemente, nem tudo são repetições. No cômputo geral, se a condução de *Nêmesis* por vezes soa algo burocrática, o desfecho do romance surpreende. Miss Jane Marple continua com o senso aguçado, ao analisar as pessoas de seu convívio, o que lhe permite:

(1) Estabelecer sugestivas analogias: “– Como as peônias são bonitas – disse Miss Marple, contemplando as flores a seu lado. – Essas pontas tão longas que têm... tão orgulhosas e, no entanto, tão maravilhosamente frágeis. Elizabeth Temple virou a cabeça para ela” (Christie, 2014, p. 73). (2) Simular esquecimento de algo: “– Ah, meu Deus – exclamou Miss Marple, – não... não... não me recordo do nome dele, mas me lembro de ter ouvido falar que havia um filho... que só tinha dado desgostos ao pai” (Christie, 2014, p. 164); e (3) Obter informações por vias indiretas que permitirão desvendar o mistério relacionado às três irmãs. Ou seriam “– As três parcas?” (Christie, 2014, p. 135).

A despeito do ritmo, por vezes arrastado, (e das constantes recapitulações), é preciso enaltecer os retratos bem-acabados, particularmente o da autoritária sra. Risaley Porter, do anarquista Emlyn Price, do sisudo Professor Wanstead e do cauteloso Arcediago Bragabon. Isso sem falar na personalidade instável das irmãs Antheo, Clotilde e Glynna, tão contrastantes entre si e em

relação às demais personagens. Essas peculiaridades chamam atenção para um dos principais atributos de Agatha Christie: sua habilidade em criar personagens capazes de sensibilizar o auditório, fazendo-o se mover em direções contrárias, ao longo da narrativa.

V – Cai o Pano

*And with this, and a profound bow to his patrons, the
Manager retires, and the curtain rises.*
(William Makepeace Thackeray, *Vanity Fair*, 1848)

Retomando os pressupostos apresentados no início deste ensaio, há um fator nem sempre lembrado por quem subestima as virtudes da boa narrativa detetivesca: muitas obras de Agatha Christie produzem experiências de leitura em que o prazer e a curiosidade cedem lugar ao desconforto. Para recordar alguns exemplos, é o que sucede ao lidarmos os desfechos de *O Assassinato de Roger Ackroyd*; *Poirot Perde uma Cliente*; *E Não Sobrou Nenhum*; *A Casa Torta* (*Crooked House*, 1949) etc.

Por que isso acontece? Talvez porque nesses romances as peripécias encimam narrativas bem arquitetadas, conduzidas por narradores e personagens capazes de conquistar a adesão do leitor e aumentar o impacto da sua descoberta. Quando isso acontece, a progressão e o desenlace permitem aproximar o romance christiano das antigas tragédias gregas, por conta dos componentes teatrais e dos efeitos produzidos no leitor.

Espera-se ter demonstrado que a autora não estava meramente preocupada com o êxito comercial dos livros que produziu. Talvez por isso mesmo, vários deles resultaram em narrativas complexas e surpreendentes que, de partida, agradaram a própria escritora⁷⁸.

⁷⁸ “Muitas vezes me pergunto se os leitores conseguem identificar quando um livro foi o resultado de um trabalho árduo ou de um deleite. Volta e meia alguém me diz: ‘Você deve ter se divertido muito escrevendo tal livro!’. Isto em relação a uma obra que se recusava a sair do jeito que você queria, cujos personagens são difíceis, a trama desnecessariamente intrincada e o diálogo artificial – ou pelo menos é assim que eu vejo. Mas talvez o autor não seja o melhor juiz da própria obra. No entanto, quase

Pode-se discutir o maior ou menor grau de impacto dessas histórias; porém, condenar a sua ficção policial sem ao menos conhecê-la pode revelar uma postura preconceituosa – seja em relação ao gênero policial, seja em função dos temas abordados, seja por conta de aspectos biográficos da autora; seja por ajuizar o suposto *mau-gosto* de seus leitores.

Adotando outra perspectiva, acredito que o convívio com vários de seus contos e romances permite rediscutir o rebaixamento sociocultural das “histórias-de-detetive” e contestar o que incerta crítica enxerga exclusivamente como literatura *de entretenimento*.

todo mundo gostou de *A Casa Torta*, o que corrobora minha crença de que se trata de um dos meus melhores livros” (Christie, 2017c, p. v).

Referências

Da Autora⁷⁹

CHRISTIE, Agatha. *Cartas na Mesa*. Trad. Milton Persson. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.

CHRISTIE, Agatha. *O Assassinato de Roger Ackroyd*. 6ª ed. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1977a.

CHRISTIE, Agatha. *A Morte nas Nuvens*. 4ª ed. Trad. Milton Persson. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977b.

CHRISTIE, Agatha. *A Mansão Hollow*. 2ª ed. Trad. Vânia de Almeida Salek. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a.

CHRISTIE, Agatha. *Mistério no Caribe*. 5ª ed. Trad. Carmen Ballot. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.

CHRISTIE, Agatha. *Um Gato entre os Pombos*. 3ª ed. Trad. Eliane Fontenelle. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980c.

CHRISTIE, Agatha. *Os Crimes ABC*. 8ª ed. Trad. Rocha Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

CHRISTIE, Agatha. *The A.B.C. Murders*. New York: Berkley Books, 1991.

CHRISTIE, Agatha. *Encontro com a Morte*. 5ª ed. Trad. Tereza Bulhões de Carvalho Fonseca. São Paulo: Círculo do Livro, 1998.

⁷⁹ Listadas de acordo com a data de edição (no idioma original ou traduzido).

CHRISTIE, Agatha. *Os Relógios*. 4ª ed. Trad. Carmen Prudente. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CHRISTIE, Agatha. *Poirot Perde uma Cliente*. Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2010.

CHRISTIE, Agatha. *The Murder of Roger Ackroyd*. London: Harper Collins, 2013.

CHRISTIE, Agatha. *Nêmesis*. 2ª ed. Trad. Milton Persson. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

CHRISTIE, Agatha. *O Natal de Poirot*. Trad. Jorge Ritter. Porto Alegre: L&PM, 2016.

CHRISTIE, Agatha. *Assassinato no Expresso do Oriente*. Trad. Archibaldo Figueira. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2017a.

CHRISTIE, Agatha. *O Assassinato de Roger Ackroyd*. Trad. Bruno Alexander. In: _____. *Os Crimes Perfeitos*. Porto Alegre: L&PM, 2017b, p. 7-192.

CHRISTIE, Agatha. *A Casa Torta*. Trad. Débora Landsberg. Porto Alegre: L&PM, 2017c.

CHRISTIE, Agatha. *And Then There Were None*. London: Harper Collins, 2019a.

CHRISTIE, Agatha. *O Homem do Terno Marrom*. Trad. Petrucia Finkler. Porto Alegre: L&PM, 2019b.

CHRISTIE, Agatha. *Depois do Funeral*. Trad. Jorge Ritter. Porto Alegre: L&PM, 2019c.

CHRISTIE, Agatha. *Uma Autobiografia*. Trad. Stefano Volpi. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2022.

CHRISTIE, Agatha. *The Murder of Roger Ackroyd*. London: Macmillan, 2023.

CHRISTIE, Agatha. *Hora Zero*. Trad. Eliane Fontenelle. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

Sobre Romance Policial

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo Emocionante do Romance Policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

BAYARD, Pierre. *Qui a Tué Roger Ackroyd?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

BERNTHAL, J. C. *Agatha Christie: A Companion to the Mystery Fiction*. Jefferson: McFarland & Company, 2022.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *Le Roman Policier*. 3^{ème} ed. Paris: PUF, 1975.

BUNSON, Matthew. *The Complete Christie: An Agatha Christie Encyclopedia*. New York: Pocket Books, 2000.

CHAUVIN, Jean Pierre. O Método de Agatha Christie. In: SIQUEIRA, Chrystal; PRATES, Tito. *Técnicas e Truques de Agatha Christie para Fãs e Escritores de Ficção Policial*. Jandira: Revista Mistério Retrô, 2024.

COUTINHO, Sonia. *Rainhas do Crime: Ótica Feminina no Romance Policial*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

CURRAN, John. *Agatha Christie's Complete Secret Notebooks*. London: Harper Collins, 2020.

DULOUT, Stéphanie. *Le Roman Policier*. Toulouse: Éditions Milan, 1995.

EDWARDS, Martin. *The Mysterious Affair at Styles – Agatha Christie*. In: _____. *The Story of Classic Crime in 100 Books*. Naperville: Sourcebooks, 2017, p. 53-54.

EDWARDS, Martin. *The Mistress of Deception: Agatha Christie*. In: _____. *The Life of Crime: detecting the history of mysteries and their creators*. London: Collins Crime Club, 2022, p. 149-160.

FORSHAW, Barry. *Crime Fiction: a Reader's Guide*. Harpenden: Oldcastle Books, 2019.

FORSHAW, Barry. Introduction. In: CHRISTIE, Agatha. *The Murder of Roger Ackroyd*. London: MacMillan, 2023, p. v-viii.

HARKUP, Kathryn. *Dicionário Agatha Christie de Venenos*. Trad. Camila Fernandes. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2020.

JAMES, P. D. *Segredos do Romance Policial: História das Histórias de Detetive*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

LINS, Álvaro. *No Mundo do Romance Policial*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde [Serviço de Documentação], 1953.

LITS, Marc. *Pour Lire le Roman Policier*. Bruxelles: De Boeck-Wesmael; Paris-Gembloux: Éditions J. Djuculout, 1989.

MANDEL, Ernest. *Meurtres exquis: une Histoire Sociale du Roman Policier*. Trad. Marie Acampo. Montreuil: La Breche-Pec, 1986.

MANDEL, Ernest. *Delícias do Crime: História Social do Romance Policial*. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie de. *Un Divan Pour Agatha Christie*. Le Bouscat: L'Esprit du Temps, 2006.

PESCHEL, Bill. *The Complete, Annotated Murder Of Roger Ackroyd*. Hershey: Peschel Press, 2022.

PONTES, Mario. *Elementares: Notas sobre a História da Literatura Policial*. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007.

PRATES, Tito. *Agatha Christie: uma Biografia de Verdades*. Porto Alegre: Avec, 2022.

REIMÃO, Sandra. *O que é Romance Policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REIMÃO, Sandra. Literatura policial – Uma Abordagem Panorâmica. In: CHAUVIN, Jean Pierre (org.). *Revista USP* [Dossiê Literatura de Entretenimento], v. 140, p. 11-24, 2024.

THOMPSON, Laura. Introduction. In: CHRISTIE, Agatha. *The Murder of Roger Ackroyd*. London: Harper Collins, 2013, p. ix-xv.

VOGEL, Michely Jabala Mamede. A Produção Científica sobre Literatura Policial: Análise da Temática Agatha Christie a partir do Currículo Lattes. *Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação*, v. 15, n. 1, p. 194-209, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/rici.v15.n1.2022.42440> – Acesso em 13 de janeiro de 2025.

WILSON, Edmund. *Classics and Commercials: a Literary Chronicle of the Forties*. 2ª reimp. Nova Iorque: Farrar, Straus and Company, 1951.

Varia

ACCETTO, Torquato. *Della Dissimulazione Onesta*. Orlando: OMBand D. E., 2022.

ADORNO, Theodor. *Estudos sobre a Personalidade Autoritária*. Trad. Virginia Helena Ferreira da Costa; Francisco López Toledo Corrêa; Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

AMOSSY, Ruth. *Imagens de Si no Discurso: a Construção do Ethos*. 1ª reimp. Trad. Dilson Ferreira da Cruz; Fabiana Komesu; Sírío Possenti. São Paulo: Contexto, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. 6ª ed. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.

BOOTH, Wayne C. *Retórica da Ficção*. Trad. Igor Barbosa. Rio de Janeiro: Eleia, 2022.

CAILLOIS, Roger. *Approches de L'Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1974.

CAILLOIS, Roger. *Os Jogos e os Homens: a Máscara e a Vertigem*. 1ª reimp. Trad. Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2023.

CASTAGNINO, Raúl. H. *Análise Literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

CASTAGNINO, Raúl. H. *Que é Literatura? Natureza e Função da Literatura*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

CICERO. *De Inventione / De Optimo Genere Oratorum / Topica*. Trad. H. M. Hubbell. Cambridge: Harvard University Press, s/d (1949).

CÍCERO. *Dos Deveres*. Trad. Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2017.

[CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Trad. Adriana Seabra; Ana Paula Celestino Faria. Araçoiaba da Serra: Mnêma, 2024.

CORBETT, Edward P. J.; CONNORS, Robert J. *Retórica Clássica para o Estudante Moderno*. Trad. Bruno Alexander. Campinas: Kírión/CEDET, 2022.

COSTA, Virginia Helena Ferreira da. *“A Personalidade Autoritária”: Antropologia Crítica e Psicanálise*. Tese de Doutorado. Orientador: Vladimir Pinheiro Safatle. FFLCH/USP: Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2019.

DASCAL, Marcelo. O *Ethos* na Argumentação: uma Abordagem Pragma-Retórica. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de Si no Discurso: a Construção do Ethos*. 1ª reimp. Trad. Dilson Ferreira da Cruz; Fabiana Komesu; Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2008, p. 57-68.

DUCROT, Oswald. *O Dizer e o Dito*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Trad. Hesíodo Facó. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

FIORIN, José Luiz. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspects of The Novel*. North Haven: Warbler Press Edition, 2025.

FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du Discours*. 1ª reimp. Paris: Gallimard, 2016.

FREITAS, Gustavo Araújo de. *“Sobre o Estilo” de Demétrio: Um Olhar Crítico sobre a Literatura Grega (Tradução e estudo introdutório do tratado)*. Dissertação de Mestrado. Orientação: Jacyntho José Lins Brandão. Belo Horizonte: FALE (UFMG), 2011, p. 21.

FREUD, Sigmund. Introdução ao Narcisismo. In: _____. *Obras Completas*, vol. 12. 5ª reimp. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 13-50.

FREUD, Sigmund. O Eu e o Id. In: _____. *Obras Completas*, vol. 16. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 13-74.

FREUDENBURG, Kirk (ed.). *The Cambridge Companion to Roman Satire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

FROMM, Erich. *Análise do Homem*. 2ª ed. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. 2ª ed. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2018.

GINZBURG, Carlo. Descrição e Citação. In: _____. *O Fio e os Rastros: Verdadeiro, Falso, Fictício*. 4ª reimp. Trad. Rosa Freire d'Aguaiar; Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 17-40.

GOYET, Francis. *Le Sublime du "Lieu Commum": l'Invention Rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*. Paris: Garnier, 2018.

GUIRAUD, Pierre. *A Estilística*. Trad. Miguel Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 33, 2013, p. 11-46.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o Jogo como Elemento da Cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. 9ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2020.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria: Fundamentos de una Ciencia de La Literatura*, Tomo 1. Trad. José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1999.

LUBBOCK, Percy. *A Técnica da Ficção*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

MACHADO, Dyonélio. *Uma Definição Biológica do Crime*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: Poesia e Prosa*. 1a. reimp. São Paulo: Cultrix, 2015.

MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, s/d (1928).

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: Princípios & Procedimentos*. 11ª ed. São Paulo: Pontes, 2013.

QUINTILIANO. *Instituição Oratória*, Tomo III. Trad. Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora Unicamp, 2016 [Livros VII, VIII e IX].

REAL, Josef Hermann. Satiric Narrative. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Oxford: Routledge, 2005, p. 512-513.

ROBERT, Marthe. *Romance das Origens, Origens do Romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROCHEBLAVE-SPENLÉ, Anne-Marie. *La Notion de Role em Psychologie Sociale: Étude Historico-Critique*. 2^{ème} ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

RUDD, Niall. *Themes in Roman Satire*. London: Bristol Classical Press, 2024 [1998].

SHAKESPEARE, William. *Twelfth Night*. Standardeboks. Disponível em: <https://standardebooks.org/ebooks/william-shakespeare/twelfth-night> - Acesso em 13 de janeiro de 2025.

SOUSA e SILVA, Fátima Maria de. Teofrasto – o Homem e a sua Actividade. In: TEOFRASTO. *Caracteres*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume, 2014, p. 9-44.

STALLONI, Yves. *Os Gêneros Literários*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro. Difel, 2001.

TEOFRASTO. *Os Caracteres*. Trad. Daisi Malhadas; Haiganuch Sarian. São Paulo: EPU, 1978.

THACKERAY William Makepeace. *Vanity Fair*. London: Punch, 1847-1848. Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/599/599-h/599-h.htm> - Acesso em 13 de janeiro de 2025.



Ler é um hábito essencial a ser cultivado e incentivado. Mas por que ler Agatha Christie? Histórias surpreendentes e envolventes, personagens marcantes e um panorama sociocultural que atravessa sete décadas são algumas das respostas. Neste livro, Jean Pierre Chauvin demonstra que há muito a se explorar na obra da Rainha do Crime, destacando suas qualidades literárias e desafios editoriais. Dame Christie merece um olhar científico aprofundado, especialmente no Brasil, um dos seus grandes públicos leitores. Um convite irrecusável para descobrir ou revisitar o fascinante universo da autora.

Michely Jabala Mamede Vogel (UFF)

