

O CÃO DE AGATHA CHRISTIE
AGATHA CHRISTIE'S DOG
EL PERRO DE AGATHA CHRISTIE

Jean Pierre Chauvin¹

RESUMO: *Dumb witness (Poirot perde uma cliente)*, um dos melhores romances policiais de Agatha Christie, sugere relativizar a importância do célebre detetive Hercule Poirot, apesar dos seus métodos analíticos infalíveis empregados para solucionar os crimes mais intrincados. O livro é exemplar, devido ao retrato das personagens e o tom mordaz do narrador - raras vezes tão evidenciado, na obra da escritora.

Palavras-chave: Agatha Christie; *Poirot perde uma cliente*; Hercule Poirot

ABSTRACT: *Dumb witness* is one of the best Agatha Christie's police novels. It seems to relativize the importance of the investigator Hercule Poirot, despite its infallible analytical methods pledged to solve the most intricate crimes. The book is exemplary in a way to present us some pictures based on his personages as well as its mordacious tone - rare times so remarkable in the writer's works.

Keywords: Agatha Christie; *Dumb witness*; Hercule Poirot

RESUMEN: *Dumb witness*, una de las mejores novelas policíacas de Agatha Christie, plantea disminuir la importancia del famoso detective Hercule Poirot, malgrado sus infalibles métodos de análisis empleados para resolver los crímenes más complicados. El libro es ejemplar, debido el retrato de los personajes y el tono mordaz del narrador - raramente tan claro en la obra de la escritora.

Palavras clabe: Agatha Christie; *Dumb witness*; Hercule Poirot

E repare, monsieur, meu trabalho era interessante. O trabalho mais interessante que existe. 'Sim', disse [eu] encorajando-o. (...) O estudo da natureza humana! (O Assassinato de Roger Ackroyd, ed. 2009, p. 35)

O ciclo de Hercule Poirot

¹ Mestre e Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC, FFLCH, USP). Pós-Doutorado em Literatura Brasileira (DLCV, FFLCH, USP). E-mail: tupiano@usp.br.

Agatha Christie (1890–1976) era praticamente uma adolescente quando se decidiu a escrever um romance policial. Ela comunicou a intenção primeiramente a sua irmã, Clara, muitos anos antes de implementar o plano inicial. Dado dos mais curiosos, a ideia de um detetive de nacionalidade belga ocorreu-lhe em função de uma experiência transcorrida em Torquay (Devon, Inglaterra), entre 1914 e 1918.

Naquela ocasião, a jovem Agatha Mary Clarissa Miller começara a trabalhar no setor de remédios de um hospital local. Lá, ela atendia a uma comunidade de refugiados belgas (o país lutava contra os alemães durante a Primeira Guerra Mundial). Foi nesse mesmo almoxarifado que ela escreveu parte de seu primeiro manuscrito, protagonizado por Hercule Poirot, *O misterioso caso de Styles*, de 1920 (ESCOTT, 1997).

Malgrado o alcance de público logrado pelo detetive – indiscutivelmente o personagem mais conhecido da escritora inglesa –, a opinião da autora a respeito de Poirot não coincidia exatamente com a de seus leitores, que aumentavam exponencialmente ao redor do mundo. Em diversos momentos de sua volumosa *Autobiografia* (1965), a romancista afirmou que dar vida ao investigador fora um divertimento absolutamente rentável, o que não impediu que ela se incomodasse com os rumos que alguns de seus enredos tomaram.

Esse fato foi corroborado por sua biógrafa, Gwen Robyns (1978). Em seu livro, ela revelou haver testemunhos de romancistas que teriam ouvido Agatha Christie demonstrar um verdadeiro ódio por seu personagem mais famoso. A escritora Dorothy Sayers, amiga da romancista, foi uma das principais confidentes de seu desconforto.

O estudo de sua obra permite supor que a insatisfação da dama do mistério tivesse uma causa justificável. O incômodo em relação a Poirot devia-se, em grande parte, ao índice de previsibilidade aportado pela personagem. Além disso, o fato de ele ser uma figura típica e sistemática levou a autora a enquadrar muitos de seus enredos sob uma estrutura mais ou menos engessada, dividida em duas partes: interrogatório das testemunhas e reunião, nas páginas finais, com os suspeitos.

O impasse vivenciado por Agatha Christie não é questão de somenos importância. O embate entre criador (autora) e criatura (personagem) repercute as palavras do escocês Edwin Muir: “A razão para isso é que as leis do romance, as leis da criação imaginativa em prosa, não estão dentro dos limites de seu controle. (...) um grande romance sempre faz parte de uma tradição maior do que a de qualquer autor” (1928, p. 4).

De certa forma, a caracterização e modos de algumas personagens, e conseqüentemente os enredos em que estavam inseridas, pareciam derivar da maneira como o próprio investigador ingressava na história, roubando a cena. Eis-nos diante de um paradoxo

da criação literária. Essa tão relevante figura do universo ficcional conquistou tamanho renome que a expectativa do público e as convenções impostas pelo gênero (romance policial) é que asseguraram a perpetuidade do sucesso da autora, a despeito de seu relativo mal-estar em relação aos limites quase impostos pelas manias e métodos do personagem.

O fato é que o diminuto e sistemático Poirot ganhou um estatuto maior do que a autora esperava. Quando um novo título era lançado, a simples menção ao personagem nas orelhas ou quarta capa dos livros assegurava o prévio êxito de recepção da obra. A cada romance publicado, crescia a expectativa com que os leitores aguardavam por novas aventuras protagonizadas pelo investigador, cujo método respaldava-se nas poderosas “células cinzentas” do “maior detetive do mundo”.

Por esse motivo, e devidamente aconselhada por seus editores e familiares, o longo ciclo de Hercule Poirot terminaria somente no final da vida da própria escritora. A despedida do detetive aconteceu na década de 1970. Ela foi preparada criteriosamente, quase trinta anos antes, com a cumplicidade das editoras e mediante o silêncio da autora perante o público (CHRISTIE, 1965).

Não por acaso, a partir das primeiras histórias envolvendo o detetive - a despeito de sua celebridade -, gradativamente o protagonista perdeu espaço nas narrativas, ocupando menor quantidade de páginas e falas. Esse processo pode ser percebido em diversos romances, especialmente aqueles escritos a partir de meados da década de 1940. Se nos livros iniciais Hercule Poirot é imediatamente apresentado à cena do crime, em boa parte dos títulos subsequentes o protagonista intervém na história apenas da metade para o fim.

Talvez haja uma explicação. Em alguns casos, a presença do detetive provocou algum descompasso no ritmo da narrativa, especialmente quando Poirot ingressou tardiamente no enredo, como se observa em *A mansão Hollow* (1946).² Contudo, justamente em função de seus trejeitos, manias e reiteradas fórmulas verbais proclamadas em francês, o detetive quase sempre contrastava positivamente frente às personagens com quem dividia os episódios. Habitado às altas esferas da sociedade que frequentava e aos insondáveis mistérios da alma humana, Hercule Poirot demonstrava ser capaz de dissecar as personalidades mais complexas, bastando-lhe a extraordinária maneira de observar as pessoas e a fiel reconstituição dos fatos pelo cruzamento de vozes, a sua e as alheias.

Espécie de um alterego de Agatha Christie, o personagem entabulava diálogos manejando um amplo espectro de temas, e recorrendo a diversos expedientes analíticos. Ele

² Em suas palavras: “*A Mansão Hollow* era um livro que sempre considerei prejudicado pela presença de Poirot” (CHRISTIE, s/d, p. 514).

transitava praticamente solto por entre as figuras mais diversificadas, provenientes de várias camadas sociais. Invariavelmente, as ações do detetive eram favorecidas por seus notáveis conhecimentos a respeito das matérias mais díspares: psicologia, balística, farmácia, literatura, pintura, arquitetura e música.

Como se vê, o fato de a escritora ter percorrido diversos países e acumular uma cultura geral bem acima da média, contribuiu grandemente na composição do personagem - um misto de *gentleman* refinado e herói egocêntrico. Claro está que isso pode ter contagiado muito do que ela escreveu, especialmente o que se refere à caracterização das incontáveis figuras que conduzem ou se amoldam às suas narrativas, embora a escritora dissesse que suas personagens não tivessem qualquer relação com pessoas de suas relações.

Sabe-se que Agatha Christie nunca escondeu o fato de que Hercule estava para Sherlock, assim como Hastings para Watson. Legítima sucessora do escocês Sir Arthur Conan Doyle (1859 – 1930), a escritora parece ter convertido o capitão Hastings em um autêntico porta-voz da humildade e mediania que faltava a Hercule Poirot. É justamente o fato de ele não ter acesso ao raciocínio do detetive, que aproxima o perfil ingênuo e suscetível de Hastings ao do leitor mais voraz dos romances da Dama do Mistério.

Independentemente de eventuais ressalvas feitas à personalidade egocêntrica do brilhante detetive belga, o fato é que o propalado uso das “pequenas células cinzentas”; o empenho em descobrir a “natureza humana” e a “motivação” para o crime, com base na “personalidade do culpado” ajustam-se aos vastos bigodes e à sua mania de enfileirar os objetos em acordo com uma paranóia obsessiva de organização – sempre com rigoroso método e simetria. Eis aí alguns dos lemas e trejeitos dos mais célebres personagens da ficção policial no Ocidente, cujo obituário chegou a ser publicado no *The New York Times*, em 6 de agosto de 1975.³

Dois títulos

Dumb witness foi publicado pela Editora Collins (Londres) em 1937, quando Agatha Christie beirava os cinquenta anos, pautados por uma já profusa e bem-sucedida carreira

³ “Hercule Poirot, a Belgian detective who became internationally famous, has died in England. His age was unknown. Mr. Poirot achieved fame as a private investigator after he retired as a member of the Belgian police force in 1904. His career, as chronicled in the novels of Dame Agatha Christie, was one of the most illustrious in fiction. At the end of his life, he was arthritic and had a bad heart. He was in a wheelchair often, and was carried from his bedroom to the public lounge at Styles Court, a nursing home in Essex, wearing a wig and false moustaches to mask the signs of age that offended his vanity. In his active days, he was always impeccably dressed. The news of his death, given by Dame Agatha, was not unexpected. Word that he was near death reached here last May.”

como escritora, e não exclusivamente de narrativas policiais. A trama do romance é das mais interessantes, dentre aquelas que ela escreveu. Hercule Poirot recebe uma carta da Srta. Emily Arundell, em que ela solicitava seus serviços de investigação particular.

Como a missiva fora enviada ao detetive com o aparente atraso de dois meses, o intrigado Poirot e o descrente Hastings decidem visitar a casa da cliente imediatamente. Na pequena cidade de Market Basing, o investigador e o seu amigo deparam-se com a mansão Littlegreen posta à venda. Imediatamente, seguem para a imobiliária da modesta cidade e simulam interesse em adquirir a propriedade. Eles conseguem, então, o que desejavam desde o início: uma entrevista com a Sra. Ellen - uma das dedicadas funcionárias a serviço da falecida Srta. Emily Arundell.

Estruturalmente, o livro revela uma das marcas registradas da escritora: os demais capítulos serão dispostos mediante uma absoluta e regular quantidade de páginas. É como se a própria divisão do romance em numerosos e breves capítulos refletisse o estatuto similar a que as personagens estivessem confinadas. Quase todas mais ou menos “planas” (FORSTER, 2005) e de restrita participação na intriga. Em outros termos, figuras caricatas e de hábitos relativamente previsíveis, sem direito à proeminência, umas em relação às outras.

A circulação de numerosos coadjuvantes evidencia a personalidade da falecida Emily Arundell. Talvez por isso mesmo, a acidez de alguns personagens seja mais evidente que o habitual, nesse livro em particular. É como se a autora consolidasse o seu potencial em descrever ambientes e personagens, aproximando figuras francamente estereotipadas e de opiniões bastante divergentes, todas em notável contraste com a língua afiada e a lucidez da personagem morta.

Não seria desprezível levar em conta os nomes que as figuras receberam no romance: eles podem apontar características opostas às aquelas sugeridas por suas denominações. Bella, a esposa do Doutor Tanios, é caracterizada como uma mulher insegura, de aspecto desinteressante e que vivia a imitar as roupas e trejeitos de sua prima. Theresa, por sua vez, a despeito do nome remeter à Santa, tem um comportamento considerado como típico das mulheres “moderninhas” inglesas (nas palavras do narrador) e vive dando festas extravagantes.

Algo de similar acontece com seu irmão, Charles, em que a tradição sugerida pelo nome não condiz com seu desprezo pelo “conservadorismo” da tia (Capítulo I). A Srta. Lawson, dama de companhia, desobedece a lei, à revelia do desejo final de sua patroa, de alterar o testamento. Por fim, as irmãs Tripp (Isabela e Julia) vivem a conclamar o diálogo

com espíritos. Sem obter a adesão dos moradores de Market Basing, o sobrenome pode ser sugestivo.

Levando-se em conta a relação entre as personagens, eis outra constante no romance: o infalível Poirot se vê às voltas com queixas cada vez mais frequentes (e em parte, justificadas) do modesto Capitão Hastings, certamente, o sujeito mais autorizado a reclamar das pequenas e constantes ofensas que lhe dirige o amigo belga.

A esse respeito, as ressalvas de Hastings poderiam revelar alguma antipatia da própria autora pela figura do detetive a que ela mesmo dera vida? Seria uma forma de a escritora contagiar a opinião de seus leitores, levando-lhes a fazer mal juízo das atitudes de Poirot, frente os queixumes do humilde e cativante Hastings?

Na edição estadunidense de 1984, publicada pela Berkley (New York), somos informados de que o romance também havia sido editado com outro título: *Poirot loses a client*. Trata-se de um dado relevante. Afinal, o título original de 1937 - *Dumb witness* - talvez fosse mais sugestivo (perante um leitor em busca de resolver enigmas) que *Poirot perde uma cliente*. Ora, a caracterização de uma testemunha como destituída da capacidade de falar leva o leitor a se concentrar mais detidamente nas circunstâncias que antecederam a morte de Emily Arundell. Não custa lembrar que ela cai por duas vezes nas escadas de *sua casa*. Uma coincidência bastante suspeita, para uma senhora que conhecia tão bem o universo em miniatura de Littlegreen, onde vivia desde os dezesseis anos de idade.

Em suma, é possível que se o título original fosse mantido e traduzido literalmente (*A testemunha muda*, conforme a versão do romance em Portugal), facultasse ao leitor - já habituado às meias-dicas costumeiramente espalhadas pela escritora em seus numerosos romances -, a percepção de que, no máximo, duas figuras se encaixariam precisamente nesse escopo: a falecida Emily Arundell, emudecida pela morte; e o seu fiel cão Bob: um ser plenamente integrado à propriedade de Littlegreen House e aos hábitos da velha senhora. O mutismo da vítima e os hábitos do seu cão, como se vê, constituiriam chaves de leitura, tanto ou mais propícias à dedução levada a termo pelo próprio leitor.

Em todo caso, há muitas outras questões, afora a tradução do título para a língua portuguesa. O romance, em particular, está repleto de elementos que fazem dele um exemplar atípico na ficção de Agatha Christie. O exame de suas aventuras policiais revela, por contraste, alguns elementos inovadores dessa obra. A dedicatória no livro, para começar, é, no mínimo, inusitada: “Ao querido Peter, o mais leal dos amigos e a mais querida das

companhias, *um cão em mil*” (CHRISTIE, 2010, p. 5 - *grifo meu*).⁴ Esse é o único livro da escritora inglesa em que um animal assume importância análoga a de um protagonista.

Há alguma ironia na forma como as ações se configuram. Evidentemente, tanto Emily Arundell quanto o cão, Bob, estão impedidos de lançar luzes à investigação em andamento. E no entanto, é justamente a carta de Emily o estopim para o enredo de que ela só participa sob a forma de relato de seus familiares e vizinhos. A matriarca Arundell tinha personalidade forte e era o cerne moral e financeiro de sua família: o fato de estar morta não impedirá que o seu nome reverbere ao longo de todo o romance. Curiosamente, a trama tem início, desenvolvimento e deslanche com a constante presença do animal, alçado à condição de escudeiro – ainda que inconsciente - de sua falecida dona.

Fiel ao melhor estilo de um “romance de ação” (MUIR, s/d, p. 10), o primeiro dos trinta capítulos desponta de modo abrupto. De súbito, sabemos que “A srta. Arundell morreu no dia 1º de maio.” (p. 9). Eis-nos diante da primeira frase do romance: claro prenúncio de uma franca preocupação da autora em ir logo aos fatos. Recorde-se que anunciar crimes às primeiras linhas era um expediente incomum nos romances de Agatha Christie. Com essa objetividade, possivelmente a escritora respondesse à severa opinião de alguns de seus assíduos leitores, à época, insatisfeitos com determinados livros que mais privilegiaram a descrição de personagens e ambientes que os crimes: primeira razão da literatura policial.

Nos parágrafos seguintes à fatídica frase inicial, que comunica o falecimento da senhora Arundell, as circunstâncias de sua morte ganham contorno de drama bairrista, com o declarado tom de cinismo do narrador: “O que apimentou as especulações sobre o assunto foi que o testamento havia sido feito em 21 de abril. (...) as teorias mais escandalosas poderiam ser levantadas, aliviando agradavelmente a monotonia da vida cotidiana de Market Basing” (p. 9)⁵

Apesar de falecida, é a tia - personagem de personalidade autoritária, espírito vivo e algumas poses -, que protagoniza, na memória dos vivos, uma narrativa pautada por diálogos sarcásticos, em que nem mesmo o maior detetive belga é poupado. Emily Arundell, cumpre lembrar, é uma senhora que já ultrapassara a casa dos setenta anos. Tinha saúde frágil, a palavra solta e uma mente lúcida: “Para si mesma, Emily Arundell admitia o que jamais

⁴ As demais citações de *Poirot perde uma cliente* virão assinaladas apenas pelas páginas correspondentes à edição aqui utilizada.

⁵ Apesar da cuidadosa tradução de Cássia Zanon, o texto original soa ainda mais sarcástico: “What added zest to the speculations on the subject was the fact that the will had been made as lately as April 21st. (...) the most scandalous theories could be propounded, pleasurably relieving the monotony of everyday life in Market Basing” (CHRISTIE, 1984, pp. 1 – 2)

admitiria para outro ser humano: sua insatisfação em relação à geração mais jovem da família.” (p. 14)

A narração se estrutura em dois tempos. Nos primeiros quatro capítulos, ela é feita em terceira pessoa, sem a intervenção ou testemunho do narrador. A partir do quinto capítulo, Arthur Hastings assume o relato: modo engenhoso de passar da terceira à primeira pessoa. Na reconstituição que faz dos eventos – sócio e amigo de longa data do detetive belga -, ele resolve contestar, como nunca antes, a maior parte das falas de seu colega.

Em sua opinião, Poirot se mostrava tão inteligente quanto arrogante. O fato de a narrativa transitar da terceira para a primeira pessoa certamente contribui para o caráter diferencial do romance, em relação ao conjunto de seus livros. A acidez das primeiras páginas ganha reforço justamente pelo fato de Hastings dirigir suas ressalvas ao detetive.

Há que se considerar também que, na ficção de Agatha Christie são menos comuns as tramas policiais narradas em primeira pessoa. Coincidência ou não, elas constituem algumas de suas melhores páginas: *O assassinato de Roger Ackroyd* (1926), *A morte na Mesopotâmia* (1936) e *Cai o pano* (1975).⁶

Isso nos permite perguntar se haveria uma correlação imediata entre a forma romanesca e a maior ou menor popularidade dos enredos criados pela Dama do Mistério. Vale lembrar que, em 1934, *Three act tragedy* (*Tragédia em três atos*, como ficou conhecido no Brasil) representou uma interessante combinação da primeira com a terceira pessoa.

Naquele romance, publicado três anos antes de *Dumb witness*, o narrador se imiscui no pensamento das personagens, durante a maior parte da narrativa. O enredo é entrecortado por relatos feitos por aqueles que investigam o crime, inclusive o próprio assassino, Sir Charles Cartwright: um ator que vive encenando a própria existência longe dos palcos, a começar pelo sobrenome providencialmente alterado pelo próprio (em lugar de *Mugg* – palavra de uso pejorativo, em Inglês: tolo).

Hastings versus Poirot

⁶ *Cai o pano* fora escrito na década de 1940, mas publicado apenas cinco anos antes da morte da autora, já que sua intenção era encerrar a participação do detetive, sem permitir que o personagem retornasse em suas obras restantes. No Brasil, a primeira tradução desse título ficou a cargo da escritora Clarice Lispector.

Senhora de uma pequena fortuna, Emily Arundell é assassinada em sua própria residência, duas semanas após reunir seus três sobrinhos e herdeiros (os irmãos Charles e Theresa Arundell; e Bella Tanios, que tem o sobrenome do infeliz casamento com um médico grego). Desde cedo, sabemos que as impressões de Emily a respeito dos familiares mais novos não era das melhores.

Theresa “Fazia parte de um grupo jovem, brilhante e moderninho de Londres – um grupo que fazia festas loucas e que ocasionalmente ia parar na polícia.” (p. 14) Bella “Era uma boa mulher – mãe e esposa devotada, de comportamento bastante exemplar – e extremamente chata!” (p. 15) Quanto ao irmão de Theresa, “Não adiantava fazer vistas grossas aos fatos. Charles não era confiável” (p. 15).

A exemplo de muitos outros romances de Agatha Christie, vemo-nos às voltas com uma galeria de personagens em descrições sumárias e agudas. Elas são elaboradas de modo a que vislumbremos um painel amplo e contrastante de uma sociedade afastada da Londres cosmopolita, em que vivem Poirot e Hastings. Nesse sentido, tanto se pode perceber o embate entre gerações (tia e sobrinhos), quanto as mudanças sócio-culturais por que a Inglaterra atravessava, no final da década de 1930. A ficção parece colada ao cotidiano dos ingleses, temporal e espacialmente.

Há, portanto, um acentuado paralelismo entre o que sentem, pensam e fazem as personagens e os leitores de alguma cultura e pertencentes à classe média. Essa convergência entre a ficção e o cotidiano poderia conceder ao romance um maior efeito de verossimilhança. E isso se reflete na linguagem empregada pela escritora. Sem desobedecer às formas convencionais de tratamento, o diálogo entre as personagens revela diferentes maneiras de expressão.⁷

Em outras palavras, o assassinato da senhora Emily Arundell resulta de um motivo torpe e o crime é cometido de modo “infantil”, com “métodos simples”, como afirma Poirot no penúltimo capítulo. De certo modo, o enredo conformava-se à expectativa do próprio leitor, vivesse ele na capital ou nas cidades mais recuadas do Império Britânico; fosse ele herdeiro do tradicional mundo vitoriano, ou franco adepto das dinastias do Rei George ou da Rainha Elizabeth II.

Esse embate entre gerações é uma das tônicas do romance, por sinal. Decepcionada e desconfiada de seus familiares, o único ser que merece a total confiança e afeição da tia Emily é Bob: um terrier vivaz e inteligente, mas com hábitos antigos, bem ao gosto da rica senhora.

⁷ “O romancista desconhece uma língua única, singular, ingênua (ou convencionalmente) indiscutível e inquestionável. A língua chega ao romancista estratificada e heterodiscursiva” (BAKTHIN, 2015, p.123).

É o animal, aliás, que estimula a reunião das personagens à sua volta, de modo análogo a Emily.

Venha, meu velho – chamou Charles.

Bob se sentou e empurrou lentamente a bola com o focinho até a beirada do degrau. Quando enfim a empurrou além do degrau, levantou-se, bastante excitado. A bola quicou devagar escada abaixo. Charles a apanhou e atirou de volta para o cachorro, que a pegou com a boca. A performance se repetiu. (2010, p. 17-8)

Mas as peças já estão em jogo e logo as complicações começam. O primeiro a pedir socorro financeiro à tia é Charles. Frente à ríspida negativa de Emily, ele relata a conversa mal-sucedida a sua irmã Theresa: “A tia Emily me deu um chega pra lá. Insinuou que não tem ilusões quanto à razão de sua carinhosa família se reunir ao seu redor!” (p. 21)

O próximo pedido é melhor ensaiado. Começa com o desabafo afetado pelo casal Tanios. O marido, um médico atolado em dívidas, como fruto de especulações mal sucedidas, afirma a Bella: “– Acho que preparei o terreno. Agora é sua vez, querida” (p. 26). Rex Donalson, o introspectivo mas enérgico noivo de Theresa, não veria com maus olhos a morte de Emily.

No tabuleiro, as peças avançam entre o cinismo e a perversão. A malícia de Emily Arundell resiste tanto quanto pode ao oportunismo e à tibieza de caráter de seus sobrinhos. O cenário – basicamente, *Littlegreen House* - combina falsidade e hipocrisia, má administração financeira e falhas de caráter. Eis que o primeiro acidente acontece. Emily “Chegou ao topo da escada, esticou uma mão até o corrimão e, *de modo inexplicável*, tropeçou. Tentou recuperar o equilíbrio, não conseguiu e caiu escada abaixo” (p. 34 – *grifo meu*).

Tendo sobrevivido ao acidente quase fatal, sem demora ela recorre ao detetive Hercule Poirot. Assim que os seus parentes deixam sua residência, a senhora lhe escreve uma longa missiva. A carta é percebida de modos naturalmente diversos – uma, por parte do detetive; outra, da parte de seu amigo e escudeiro, o Capitão Hastings:

- Não, não estou entendendo. Estou vendo que a velha se assustou.... mas velhas costumam se assustar! Pode não ser nada... pode até ser alguma coisa, mas não vejo como se possa dizer isso pela carta. A menos que o seu instinto...

Poirot levantou a mão ofendido:

- Instinto! Você sabe o quanto detesto esta palavra. ‘Algo está me dizendo’... é o que você está inferindo. Jamais de lavie! Eu racionalizo. Uso as células cinzentas. Tem um ponto interessante nessa carta que você não percebeu, Hastings.

- Ah, bem – falei, cansado. – Vá em frente.

- Ir em frente? Para onde?

- É um modo de dizer. Estou dizendo que vou deixar você se divertir ao me mostrar exatamente como estou sendo tonto (p. 47).

Eis alguns dentre os costumeiros contrapontos entre protagonista e coadjuvante. Entretanto, dessa vez, o capitão enfrentará o detetive com incideência e coragens inéditas. A troca de farpas entre o obtuso e sensível Hastings e o metódico e genial Poirot acontece em uma frequência muito acima da média, se comparada às demais obras da escritora.

Após a discussão provocada pela interpretação da carta enviada em 17 de abril, pela srta. Emily, a chegada à cidadezinha de Market Basing serve de palco para novos desentendimentos entre os dois:

- Os Hercule Poirot, meu amigo, precisam apenas se recostar numa cadeira e pensar.
- O que explica por que estamos caminhando por essa rua absurdamente quente numa manhã absurdamente quente.
- Muito bem observado, Hastings. Para variar, admito que você me ganhou. (p. 51)

Uma nova contenda envolve Poirot e seu amigo, à hora do almoço na localidade:

- Mas se ela está morta, Poirot – comecei, com toda a tranquilidade-, qual é a razão? Ela não pode lhe dizer nada agora. Qualquer que fosse o problema, não existe mais.
- Com que frivolidade e facilidade você põe o assunto de lado! Deixe-me lhe dizer que nenhum assunto está encerrado antes que Hercule Poirot deixe de se preocupar com ele! (p. 60)

Para dupla surpresa dos leitores, quando Hercule Poirot e seu amigo visitam Littlegreen House, descobrimos que, antes da morte da proprietária, houvera uma profunda alteração nas disposições testamentárias. Assim, a criada - Sra. Lawson - herdara toda a fortuna legada pela falecida Srta. Emily Arundell.

À medida que o final da narrativa se aproxima, Poirot anuncia parte de suas deduções – quase sempre centradas em um estudo psicológico da vítima e das vantagens pecuniárias envolvidas em sua morte. À medida que o detetive mergulha no universo da investigação, aumentam exponencialmente as suas diferenças frente ao escudeiro. Eis uma das cenas finais, em que o detetive se contrapõe, mais uma vez, ao amigo Hastings:

Charles e Theresa vão embora na segunda-feira. A Srta. Arundell está saudável e bem disposta. Ela come bem no jantar e se senta no escuro com as Tripp e a srta. Lawson. Rumo ao final da sessão espírita, ela passa mal. Retira-se para a cama, morre quatro dias depois, a srta. Lawson herda todo

o dinheiro, e o capitão Hastings acha que ela morreu de causas naturais! (p. 178)

Os constantes embates entre Hastings e Poirot conferem maior atenção por parte do leitor à evidente diferença de personalidades. Trata-se de diálogos que ganham colorido próprio, numa tensão que beira o cômico. Ao mesmo tempo, o tom de animosidade também pode contagiar o leitor, antecipando-lhe a atmosfera opressora que envolve os familiares - ligados ou não ao “acidente” transcorrido com a tia Emily Arundell.

Homo fictus

Dentre as criaturas de *Dumb witness*, a mais complexa e verossímil parece ser, de fato, a falecida Srta. Emily Arundell. Estamos diante da figura mais lúcida e equilibrada, dentre as personagens desse romance. Ela tanto escapa à tibieza de caráter da hipocondríaca Bella Tanios, quanto às usuais extravagâncias do megalomaniaco Hercule Poirot. Respaldada por uma visão francamente realista das circunstâncias, relacionadas ao seu patrimônio financeiro, Emily encaixa-se no conceito de *Homo fictus*, concebido por Edward Morgan Forster: “podemos saber a respeito dele mais do que sobre qualquer outra criatura que conheçamos” (FORSTER, 2005, p. 80)

Vê-se fortalecida a imbricação entre as personagens e a narrativa. O assassinato de uma senhora lúcida, conservadora e rica altera drasticamente o curso das coisas, realçando a hipocrisia familiar. A pequena cidade experimenta uma silenciosa alteração em sua rotina. Começam os inquéritos em caráter informal, conduzidos pelo detetive belga. Poirot – que fingira interesse em adquirir Littlegreen House, junto à imobiliária – agora simula ser um escritor interessado nas memórias da família Arundell.

Os contrastes se evidenciam. Durante as entrevistas entre o atento detetive e os verborrágicos habitantes da pequena cidade, comparece um Hercule Poirot mais versátil e desonesto que o habitual: expediente dos mais originais, no universo da escritora. As discussões que trava com Hastings; as estratégias de que ele lança mão para descobrir a verdade aproximam-no, como poucas vezes visto nos romances de Agatha Christie, de atitudes talvez mais próximas àquelas compartilhadas por seus leitores de carne e osso.

Estritamente no plano narrativo, os diálogos que o detetive trava com os moradores favorecem a descrição dos caracteres externos e internos de várias personagens, cujo exemplo mais bem acabado provavelmente fosse justamente o da falecida Emily Arundell: uma

personagem morta com mais vitalidade que os familiares remanescentes. Ironia fina com que o romance policial burla o estereótipo só comercial de *best seller*.

Uma das correspondentes mais interessantes de Hercule Poirot é a Srta. Peabody: típica senhora sabe-tudo, instalada em Morton Manor. Eis aqui um dos comentários mais ácidos do livro. Na opinião da ilustre entrevistada, sorte de porta-voz da vizinhança, o pai da falecida Emily Arundell:

(...) era um homem muito burro... mas nem por isso um mau general. Sempre ouvi dizer que inteligência não ajuda a carreira de ninguém no exército. Preste atenção à esposa do seu superior e obedeça aos oficiais e você vai longe... era o que meu pai costumava dizer. (p. 98)

Examinemos a estrutura do romance. A partir do décimo terceiro capítulo, Poirot e Hastings passam a visitar os personagens centrais, relativamente conhecidos dos leitores desde as primeiras páginas. Trata-se dos familiares da Srta. Emily Arundell. A primeira conversa será com Theresa Arundell, uma mulher que, de acordo com a descrição caricatural do Capitão Hastings, “parecia ter 28 ou 29 anos. Era alta e muito magra, parecia uma caricatura em preto e branco. (...) As sobrancelhas, feitas com capricho, davam-lhe um ar insolente e sarcástico. (...) Havia nela a energia contida numa chicotada.” (p. 123)

Um dado curioso está na disposição das personagens durante o diálogo. Hercule Poirot senta-se numa “poltrona quadrada” e monopolizará a palavra; Arthur Hastings fica com uma cadeira e, finalmente, Theresa Arundell contenta-se com um banco improvisado, o que vai bem de acordo com sua postura agressiva, mau gênio, supercialidade e modos extravagantes.

A entrevista seguinte será com Charles Arundell, o sobrinho menos confiável, aos olhos de sua tia Emily. Questionado sobre a mudança dos termos no testamento, sua opinião é de que tratava-se de um blefe por parte da tia: “(...) Emily era muito ligada à família. E, na verdade, acredito que era o que ela acabaria fazendo se não tivesse morrido de modo tão repentino” (p. 137).

No reencontro com a srta. Lawson (aparentemente irrepreensível, mas capaz de ocultar o delito que cometera tempos atrás) Poirot descobre nela uma sensibilidade colocada supostamente acima dos interesses demonstrados pelos familiares de sua patroa. Aparentemente constrangida, por ter sido apontada como herdeira universal dos bens de Emily, a criada afirma: “Sinto que a querida srta. Arundell pretendia que eu usasse meu próprio discernimento. Ela não quis deixar o dinheiro para Bella por temer que aquele homem se apoderasse de tudo” (p. 150).

Já na conversa com Bella Tanios, Hastings percebe uma injustificada apreensão por parte da esposa do médico grego, ao tratar do assunto com Poirot: “ - Sou detetive. E, pouco antes de morrer, a srta. Emily Arundell me escreveu uma carta. A srta. Tanios se inclinou para frente, apertando as mãos. – Uma carta? – perguntou de súbito. – Sobre meu marido?” (p. 161).

O jogo prossegue e o drama se intensifica. Algumas peças parecem imobilizadas, ou mesmo fora do tabuleiro; mas as figuras principais começam a se defender. Gradativamente, o narrador dispõe as personagens sob outra luz. Cada uma delas se mostra ambigua moralmente e vivem oscilar entre a angústia e as insatisfações de ordem afetiva ou financeira.

Trata-se de personagens verossímeis nada distantes dos seres humanos, afinal. À medida que o enredo prossegue, aumenta no leitor o desejo de que o mistério se resolva e reine alguma ordem. Para Jeffrey Feinman, “O leitor escapa dentro da história policial, onde nada é impossível de ser solucionado e onde o insolúvel pode ser explicado pelo pensamento lógico. Num mundo onde existem tendências para uma desordem cada vez maior, somos tranquilizados por essa espécie de explicação perfeita para fatos terríveis” (1975, p. 108). Já segundo David Lodge:

Um mistério que se resolve é, em última análise, um acontecimento que conforta o leitor, que assegura o triunfo da razão sobre o instinto, da ordem sobre o caos – seja nos contos de Sherlock Holmes ou nos casos relatados por Sigmund Freud, que aliás têm uma semelhança notável e um tanto suspeita com os contos. Por esse motivo, o mistério é um ingrediente insubstituível da narrativa popular, em qualquer formato (...) (2010, p. 41).

Vamos nos aproximando do desfecho e o detetive está prestes a dar o lance final da partida. Descoberta a identidade da personagem responsável pelo assassinato de Emily, Hercule Poirot redige-lhe uma carta em que revela saber da autoria e meios com que o crime fora cometido. A personagem encontra uma saída drástica: o suicídio constitui uma solução, bem de acordo com a sua fraca personalidade.

Best-seller

O papel do detetive belga, nesse romance, é bem diverso, se comparado à maior parte das narrativas que protagoniza. Como ele abre e norteia a narrativa, desde o recebimento da carta (escrita por Emily) ao fim da investigação, uma das funções do personagem parece ser contrastar vivamente com o espírito passional e as limitações cerebrais de Arthur Hastings. Além disso, somente Hercule Poirot seria capaz de compreender a forte personalidade da

cliente que perdeu e, simultaneamente, fazer o melhor uso da palavra solta e verborrágica dos vaidosos e ruidosos moradores de Market Basing.

A despeito de seu notável talento para descobrir as intenções dos assassinos mais frios ou cruéis - favorecido pelo raciocínio lógico e o amparo da psicologia -, Poirot é uma personagem mais plana que redonda⁸. Quase sempre ele está envolto por uma moldura discursiva bastante característica, emoldurado por um estereótipo que ganhou força, a cada conto ou romance em que aparece, no melhor estilo do detetive-que-sabe-tudo.

Curiosamente, e talvez pela mesma razão, as habilidades de Hercule Poirot extrapolam o plano da, aproximando-o do universo empírico que vivenciamos sem contar com as suas poderosas habilidades. Não se pode negar que o detetive belga integra vários dentre os capítulos mais notáveis na história do romance popular, consumido pelo grande público. Segundo Paulo de Medeiros e Albuquerque:

(...) Poirot encarna a segunda etapa do romance policial, tão importante quanto a primeira, que teve em Sherlock Holmes sua melhor figura. Hercule seria uma espécie de sublimação da criação de Conan Doyle, possuindo todas as virtudes sem ter os deus defeitos, tais como descambar para a aventura, tomar tóxicos e outros. É um homem até certo ponto normal, diferente apenas em sua vaidade. (1979, p. 56)

Seria oportuno abordar como sucede a recepção e difusão do romance policial em si - um gênero muitas vezes repudiado pelos críticos literários, especialmente aqueles ciosos da tradição pautada nas obras chamadas clássicas. Há casos em que se constata a franca reprodução de determinados preceitos de uma crítica mais conservadora, que enxerga as histórias de detetives sob uma ótica francamente pejorativa, com fins meramente comerciais.

Vale lembrar a celebridade que o crítico estadunidense Edmund Wilson conquistou ao contestar a relevância de *O Assassinato de Roger Ackroyd*, em artigo publicado originalmente no Jornal *New Yorker* em 1945. Em sua opinião, tratava-se de livros de estrutura rígida, pois pautados em “fórmulas” (WILSON, 1951), o que conferiria desinteresse por parte do leitor frente a tramas detetivescos caracterizados pela falta de originalidade.

A esse respeito, o já mencionado Jeffrey Feinman discordava do argumento de que “o estilo dentro de limitações prescritas fosse uma arte inferior. Como nunca se disse o mesmo a respeito dos sonetistas ou poetas que fazem sextilhas, o comentário pode ser classificado como puro preconceito” (1975, p. 107).

⁸ Lembrando Edward Forster (2005), as personagens planas estariam em posição assimétrica frente às personagens redondas – estas, de natureza mais complexa e atitudes até certo ponto imprevisíveis.

Outra questão a ser considerada é que, ao caracterizar o romance policial com um gênero formulário, deixa-se de lado a comparação entre autores que se dedicaram ao mesmo filão, mas sem o mesmo talento do modelo de que se servem. O caso recente de Sophie Hannah, que promoveu a ressurreição de Hercule Poirot, não confere ao seu livro a mesma qualidade de Agatha Christie. O maior interesse, nesse caso, reside no resgate de sua predecessora e rememoração do famoso detetive.⁹

Para além das questões alusivas à forma literária, nesses e em outros casos as obras policiais comumente são rotuladas apenas como itens vitimadas devido ao seu componente comercial e apelo mercadológico, o que implicaria em anular o seu valor estético. Como elas foram concebidas com a intenção primária de render dinheiro e fama aos seus autores, pressionados pelos compromissos editoriais, os elevados índices de venda confirmariam as impressões de uma parcela da crítica.

Vale lembrar que bem antes de o romance policial conquistar maior notoriedade, especialmente na década de 1920, muitos escritores bem avaliados pela tradição literária, também haviam recorrido à pena como forma complementar de subsistência. Bastaria relembra os casos de Victor Hugo e Honoré de Balzac, na França, sem contar diversos escritores portugueses e brasileiros que também incrementaram seu orçamento e popularidade à custa da literatura folhetinesca, em meados do século XIX.

A estudiosa Susan Rowland (2001) observa que a década de 1920 assistiu ao aparecimento de seis mulheres que dominaram o horizonte da ficção em crimes. Em sua opinião, trata-se de um evento deveras importante, mesmo porque deu voz à mulher em um mundo dominado pela voz masculina. Sir Arthur Conan Doyle cede passagem a Agatha Christie, Dorothy Sayers, entre outras escritoras populares naquele tempo.

Deve-se mencionar também o fato de que o período vinha assinalado pelos traumas da Primeira Guerra (1914-1918). A literatura de massa pode receber o mérito de servir como divertida alternativa a um mundo dominado pela beligerância e os massacres em larga escala. Isso mostra que a habilidade em escrever romances policiais acumulava várias funções elogiosas, dentre elas o fato de ter se convertido em uma atividade que franqueou maior espaço à mulher, além de sinalizar a emancipação e reconhecimento de uma literatura cujo alcance não se restringia ao fato de ser fruto de profissionais de um gênero ou de outro.

Aula

⁹ Consulte-se a esse respeito o artigo “Um cadáver? Oui, mon ami”, assinado por Ruan de Sousa Gabriel (2015).

O fato é que comumente ignoram-se determinadas características e passa-se ao largo de aspectos que qualificariam determinados romances policiais. No âmbito da sala de aula, uma atitude drástica reside em evitar a leitura e o estudo do gênero por parte dos alunos.

Atitudes dessa natureza sugerem uma visão redutora e simplista da chamada literatura de massa. Nesses casos, a análise da obra cede lugar ao decalque, ou mesmo à apropriação e reprodução do que consta de alguns manuais de literatura, sem o exame detido do enredo, a análise dos personagens e os diferentes expedientes empregados pelos escritores.

O problema maior é que esse tipo de atitude constantemente parte daqueles que poderiam ser os grandes iniciadores dos jovens no universo da leitura. Nesse sentido, poderíamos fazer eco às palavras de Erza Pound: A maior barreira é erguida, provavelmente, por professores que sabem um pouco mais que o público, que querem explorar sua fração de conhecimento e que são totalmente avessos a fazer o mínimo esforço para aprender alguma coisa mais (2006, p. 35).

Haverá outros meios de nos aproximarmos dos livros de Dame Agatha Christie, especialmente se considerarmos os temas mais recorrentes em sua ficção. Em boa parte de sua obra, há tanto casais (já) infelizes, quanto jovens enamorados ansiosos pela suposta epifania propiciada pelo casamento-para-sempre. Em *Poirot perde uma cliente*, a união mal-sucedida dos Tanios só poderia ser remediada, segundo o depoimento da iludida sobrinha Bella, pela morte de sua tia Emily.

Ora, o expediente adotado pela escritora não é incomum nos romances considerados clássicos. Sabe-se que com o advento da estética realista, no século XIX, justamente o casamento foi alçado ao patamar de instituição social que desnudava a fragilidade das relações por conveniência. Ao mesmo tempo, serviu a revelar a ideologia da sociedade burguesa, embutida na concepção de família, acumulação capitalista e hipocrisia em sociedade.

De certo modo, desde que os escritores realistas desnudaram o caráter postiço das relações domésticas e em sociedade, o mito da felicidade-para-sempre migrou gradativamente para o cinema e a música *pop*, como se percebe em nossos dias. Parece claro, considerando o desfecho de muitos dentre os livros de Agatha Christie, que em seu universo ficcional o casamento está entre o amor e o dinheiro. Em certa medida, dois termos que bem poderiam ser sintetizados na antiga concepção de arranjo conveniente.

As soluções para seus enigmas são soluções humanas. Baseiam-se na natureza humana. Não há decodificadores secretos, nem cintos de utilidades. Nem seus detetives conhecem a identidade de cento e oitenta e duas espécies diferentes de cinza de tabaco ou onde cada tipo de solo da Grã-Bretanha pode ser encontrado. Na realidade, o que eles conhecem é a psicologia do comportamento humano. (FEINMAN, 1975, p. 89)

Desse ponto de vista, não seria mais produtivo apreciar os livros da Dama do Mistério como legítimos produtos culturais de seu tempo, e procurar por suas qualidades estéticas? O fato de um romance privilegiar a ação não impede que se ateste a qualidade dos precisos retratos morais com que a escritora aproximou o universo ficcional do cotidiano experimentado por muitos dentre os seus cativos leitores: não exclusivamente seus conterrâneos, a julgar por sua aceitação pelos brasileiros.

REFERÊNCIAS¹⁰

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a Estilística**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

CHRISTIE, A. **O assassinato de Roger Ackroyd**. Tradução: Renato Rezende. São Paulo: Globo, 2009, 365 p. [1926]

_____. **Tragédia em três atos**. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, 221 p. [1934]

_____. **Poirot perde uma cliente**. Tradução: Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2010, 287 p. [1937]

_____. **Autobiografia**. Tradução: Maria Helena Trigueiros. Rio de Janeiro: Record, s/d, 581 p. [1965].

ESCOTT, J. **Agatha Christie, woman of mystery**. Oxford (Inglaterra): Oxford University Press, 1997, 44 p.

FEINMAN, J. **O mundo misterioso de Agatha Christie**. Tradução: Eneida Vieira dos Santos. Rio de Janeiro: Record, s/d., 139p. [1975]

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. 4ª ed. Tradução: Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2005, 233 p. [1927]

GABRIEL, Ruan de Souza; PRATES, Tito; CHAUVIN, Jean Pierre. Um cadáver? Oui, mon ami. **Revista Época**, julho de 2015, pp. 78-79.

LODGE, D. **A arte da ficção**. Tradução: Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010, 245 p.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, P. de. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, 508 p.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, s/d. [1928]

POUND, E. **ABC da literatura**. 11ª ed. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006, 218 p.

ROBYNS, Gwen. **The Mystery of Agatha Christie**. New York (EUA): Doubleday & Company, 1978.

ROWLAND, Susan. **From Agatha Christie to Ruth Rendell**. Houndmills (GB): Palgrave, 2001.

WILSON, Edmund. Who cares who killed Roger Ackroyd? In: _____. **Classics and Commercials**. New York (EUA): Farrar, Straus and Company, 1951, pp. 257-265.

¹⁰ Dispostas entre colchetes, as datas referem-se ao ano original de publicação das obras na Inglaterra.

Documento eletrônico

SUCHET, D. **Poirot's Obituary in New York Times August 6, 1975**. Disponível em:
<<http://david-suchet.livejournal.com/1856.html>> Acesso em: 20 de set. 2015.