



MIRELLA ALVES DE LIMA

**UM OLHAR SOBRE A FICÇÃO POLICIAL DA “IDADE DE
OURO” A PARTIR DO ROMANCE *O MISTERIOSO CASO DE
STYLES* (1920), DE AGATHA CHRISTIE**

LAVRAS – MG

2019

MIRELLA ALVES DE LIMA

**UM OLHAR SOBRE A FICÇÃO POLICIAL DA “IDADE DE OURO” A PARTIR DO
ROMANCE *O MISTERIOSO CASO DE STYLES* (1920), DE AGATHA CHRISTIE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal de Lavras, como parte das
exigências do Curso de Letras Português/Inglês,
para a obtenção do título de Licenciada.

Profa. Dra. Isabel Cristina Rodrigues Ferreira

Orientadora

LAVRAS – MG

2019

— Poirot — eu disse — *Eu estive pensando.*
— *Um exercício admirável, meu amigo. Continue.*
(*Agatha Christie, A Casa do Penhasco*)

RESUMO

Um dos gêneros mais frutíferos da literatura de massa é o romance policial, cujas origens são trivialmente vinculadas a Edgar Allan Poe, no século XIX. Desde então, um extenso rol de escritores geograficamente dispersos pelo mundo tomaram a trilha inaugurada pelo autor. Entre eles encontra-se a britânica Agatha Christie, a autora mais prolífera da intitulada “Idade de Ouro da ficção policial”, época abarcada pelas duas Grandes Guerras do século XX considerada o ápice da literatura detetivesca. O objetivo central deste trabalho é apresentar as principais características dos romances policiais do referido período e indicar as suas ocorrências na obra *O Misterioso Caso de Styles* (1920), romance de Agatha Christie frequentemente apontado como o marco inicial da Idade de Ouro. Intenciona-se ainda expor alguns dos motivos que converteram Christie em uma das maiores referências da literatura detetivesca, bem como esboçar uma historiografia do gênero policial até a atualidade e fazer algumas breves considerações a respeito da literatura policial brasileira. Para isso, este estudo utiliza como embasamento teórico trabalhos de estudiosos da área, tais como Albuquerque (1979), Boileau e Narcejac (1991) e James (2012). Por fim, comprova-se que as características que se tornariam arquetípicas da Idade de Ouro encontram-se reunidas no romance analisado. Constatou-se também que a engenhosidade de seus enredos é o principal legado de Christie e que, independentemente do que alegam críticos e aficionados, o gênero policial possui uma existência autônoma e não pode ser ignorado.

Palavras-chave: Literatura de massa. Romance policial. Agatha Christie. Idade de Ouro. *O Misterioso Caso de Styles*.

ABSTRACT

One of the most fruitful genres of mass literature is the detective novel, whose origins are trivially linked to Edgar Allan Poe in the nineteenth century. Since then, an extensive list of writers geographically dispersed around the world have taken the trail inaugurated by the author. Among them is the British Agatha Christie, the most prolific author of the “Golden Age of Detective Fiction”, period embraced by the two Great Wars of the twentieth century considered the apex of detective literature. The central objective of this paper is to present the main characteristics of the detective novels of the referred period and indicate their occurrences in Agatha Christie's novel *The Mysterious Affair at Styles* (1920), which is often appointed as the starting point of the Golden Age. It is also intended to expose some of the reasons that made Christie one of the greatest references in detective literature, as well as sketch a historiography of the detective fiction until the present day and make some brief considerations about Brazilian detective literature. For this, this study uses as theoretical basis works of scholars of the area, such as Albuquerque (1979), Boileau and Narcejac (1991) and James (2012). Finally, it is proved that the characteristics that would become archetypal of the Golden Age are gathered in the analyzed novel. It is also noted that the creativity of her plots is Christie's main legacy and regardless of what critics and fans allege, the detective fiction has an autonomous existence and cannot be ignored.

Keywords: Mass literature. Detective novel. Agatha Christie. Golden Age. *The Mysterious Affair at Styles*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	O ROMANCE POLICIAL: UMA HISTORIOGRAFIA DO GÊNERO	11
2.1	Origens e primeiros passos	11
2.2	Agatha Christie e a “Idade de Ouro da ficção policial”	14
3	DESDOBRAMENTOS DO ROMANCE POLICIAL	25
3.1	Do romance policial <i>noir</i> aos dias atuais	25
3.2	Breve nota sobre o romance policial no Brasil	29
4	ANÁLISE DO ROMANCE <i>O MISTERIOSO CASO DE STYLES</i> (1920), DE AGATHA CHRISTIE	33
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
	REFERÊNCIAS	52
	ANEXO – As vinte regras de Van Dine	54

1 INTRODUÇÃO

No domínio daquilo que se costuma chamar de “literatura de massa” (“baixa literatura”, “literatura de entretenimento”, entre outras designações), o romance policial é indubitavelmente um dos gêneros mais bem-sucedidos. Ao que tudo indica, a busca pela resolução de enigmas e de problemas de natureza diversa seduz muitas gerações de leitores ao redor do mundo. O fascínio exercido pelo mistério na cultura popular é tão forte que os grandes *best-sellers* policiais têm inspirado ao longo dos anos a produção de inúmeros filmes, seriados, jogos, desenhos animados, peças teatrais etc.

Falar especificamente em literatura policial, “ou ‘detetivesca’, ou de ‘mistério’ [...] ou como quer que a tenham denominado, conforme os entornos culturais, as marés da moda e as estações da teoria” (PONTES, 2007, p. 20), evoca-se quase que instantaneamente a figura do detetive Sherlock Holmes, criação do médico escocês Arthur Conan Doyle. A grande “Rainha/Dama do Crime” Agatha Christie também é um nome certo de ser recordado. O que seria contraproducente é não trazer à tona Edgar Allan Poe, popularmente apelidado de o “pai do romance policial moderno”.

Por intermédio de seu detetive C. Auguste Dupin, “o primeiro investigador fictício a confiar primordialmente na dedução a partir de fatos observáveis” (JAMES, 2012, p. 35), Poe transcende o campo criminal e lança a forma, os métodos, os fundamentos e os processos psicológicos da literatura detetivesca moderna (LINS, 1954). Dupin faz a sua estreia em “Assassinatos na rua Morgue” (1841), o primeiro dos três contos protagonizados pelo detetive que, além de apresentarem o mistério sob uma perspectiva diferente em cada um deles, entraram para a história do romance policial e fizeram de Poe um de seus maiores representantes de todos os tempos (ALBUQUERQUE, 1979).

Por sua vez, o gênero pelo qual Poe e tantos outros já se aventuraram e continuam se aventurando é reconhecidamente um gênero que polariza opiniões bastante categóricas. Dentre uma série de motivos elencados pelos críticos para censurá-lo, o argumento mais incisivo parece ser mesmo a “estrutura engessada” do gênero, que aprisionaria o autor e o inibiria de explorar livre e artisticamente outros elementos da narrativa. Doutra parte, seus defensores apresentam como réplica a complexa teia de variações que o gênero policial engloba, apesar de sua suposta “fórmula”, rechaçando também que ele não é o único que se amolda em uma estrutura convencional. Além disso,

Nenhum outro gênero literário apresenta, no mesmo grau, esse caráter de *objeto*. Uma epopeia, uma tragédia são gêneros maleáveis, modeláveis ao sabor do talento ou do gênio. Não o romance policial. Ele é o que é. Ou conformamo-nos às suas leis ou

destruímo-lo. Caído no campo da literatura como um aerólito, parece desafiar não só os críticos, mas os próprios autores. (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 20)

Por apresentar traços tão bem marcados, alguns autores como Boileau e Narcejac (1991) alegam que, desde a sua origem em Poe, o romance policial não evoluiu, porque na verdade ele “[...] contém em germe, em dose homeopática, portanto despercebida, todos os gêneros que parecem sair dele” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 19). Em outras palavras, o que se conhece hoje por romances *whodunnits*¹, romances *noir*², dentre outros, seriam, segundo a concepção dos autores, apenas virtualidades presentes na natureza do gênero que foram desabrochando-se com o tempo. Essa opinião não é unanimidade, mas pelo menos neste trabalho também é essa a posição tomada.

Particularmente no que tange aos romances *whodunnits*, estes encontraram o seu apogeu nos anos compreendidos pelas duas Guerras Mundiais que ficaram conhecidos como “Idade de Ouro da ficção policial”. P. D. James (2012), autora inglesa de romances policiais e leitora assídua dos escritores dessa época, apresenta uma acepção que resume as principais propriedades do estilo *whodunnit*:

O que esperamos é um crime central misterioso, geralmente assassinato; um círculo fechado de suspeitos, cada um com motivo, meios e oportunidade de cometer o crime; um detetive, amador ou profissional, que entra em cena como uma divindade vingadora para resolver tudo; e, no fim do livro, uma solução a que o leitor deveria ser capaz de chegar por dedução lógica das pistas inseridas no romance com astúcia enganosa, mas indispensável honestidade. (JAMES, 2012, p. 15-16)

O predomínio sobre esse estilo coube aos escritores britânicos, sendo que o posto à frente de todos é notoriamente ocupado por Agatha Christie, a autora mais publicada de todos os tempos, atrás somente da Bíblia e de Shakespeare. Christie construiu a sua reputação muito em cima da sua habilidade em burlar as “regras” dos romances *whodunnits*. Ao mesmo tempo, porém, soube como ninguém escrever romances que continham os principais traços identificadores da ficção de detetive em voga no entreguerras. Tanto que a publicação de seu primeiro romance policial, *O Misterioso Caso de Styles*, é usualmente apontada como o marco inicial da Idade de Ouro precisamente por reunir juntas as características arquetípicas das obras desse período.

Apesar de publicado apenas em 1920, Agatha Christie começou a escrever tal romance em 1916 e o finalizou em 1917, ano em que se passa a história. Na época em que o escrevia, Christie trabalhava em uma farmácia de um hospital e por isso detinha conhecimentos sobre venenos. “Esse fato, aliado à chegada de refugiados belgas da Primeira Guerra Mundial à sua

¹ Conferir explicação do termo na p. 18.

² Conferir explicação do termo na p. 25-26.

cidade natal, Torquay, no sul da Inglaterra, serviu de estímulo para Agatha arquitetar tanto seu método de assassinato como o pano de fundo para a ação do detetive” (CURRAN, 2014, p. 8). A crítica ficou impressionada com a astúcia de Christie, ainda mais se tratando de um romance de estreia. Apontaram, naturalmente, supostas falhas, mas no geral a recepção foi bastante entusiástica. Seu talento era perceptível e provavelmente a romancista alcançaria muito sucesso se continuasse a se dedicar ao gênero policial. E foi o que de fato aconteceu.

No que toca à literatura detetivesca como um todo, essa tem convivido ao longo de sua trajetória com ondas de preconceitos e de ortodoxias por parte de leitores, de escritores e de críticos literários. Já foi, inclusive, associada a expressões como “pornografia”, “esterco”, “trash” e “kitsch” (PONTES, 2007). Apesar disso, importantes teóricos, como Antonio Gramsci e Walter Benjamin³, dedicaram algum tempo para tentar compreender os pilares do gênero e como ele se porta dentro da Literatura. Trata-se de questões complexas e, de certo modo, inconclusivas. Logo, a intenção aqui não será discutir se ou o quanto a literatura policial está legitimada, nem debater noções relativas à concepção de gênero literário ou fazer julgamentos de valores.

Este trabalho tem como metas discorrer sobre as principais características das histórias policiais da Idade de Ouro e identificar como essas se fazem presentes no romance *O Misterioso Caso de Styles*. Objetiva-se ainda evidenciar os motivos pelos quais Agatha Christie se tornou um grande ícone da literatura detetivesca, além de traçar um panorama histórico do gênero policial desde sua matriz em Poe até o presente momento e fazer concisas observações sobre o trajeto percorrido pelo gênero no Brasil. Para tanto, busca-se em Albuquerque (1979), Reimão (1990, 2014), Boileau e Narcejac (1991), Horsley (2005), Pontes (2007), James (2012), entre outros autores, o suporte teórico para o embasamento deste estudo.

O presente trabalho encontra-se dividido em três partes. A primeira delas comenta inicialmente sobre o “nascimento” do romance policial com Poe e as suas primeiras “manifestações”, com destaque para Doyle e o seu inesquecível Sherlock Holmes; já em um segundo momento focaliza Agatha Christie e explana sobre a Idade de Ouro da ficção policial, assinalando os seus traços mais marcantes e os seus principais autores. A segunda parte apresenta, em uma primeira seção, considerações sobre o desenvolvimento do romance *noir* e sobre o trajeto do romance policial até a atualidade, enquanto que a segunda e última seção aborda sucintamente a presença do gênero em pauta em terras brasileiras. A terceira parte

³ Conforme indica Pontes (2007), Gramsci e Benjamin tratam do assunto, respectivamente, nas obras *Literatura e vida nacional* (“Sobre o romance policial”) e *Images de pensée* (“Romans policiers, en voyage”).

propõe uma análise do livro *O Misterioso Caso de Styles* a fim de detectar como as características típicas da ficção policial da Idade de Ouro se revelam ao longo do romance.

2 O ROMANCE POLICIAL: UMA HISTORIOGRAFIA DO GÊNERO

A história do gênero policial começa a ser vislumbrada mais nitidamente a partir de meados do século XIX, graças ao escritor, editor e crítico literário americano Edgar Allan Poe. Partindo das proezas desse autor, esta primeira etapa deste estudo transita pelos feitos de alguns autores policiais que vieram na esteira de Poe até o começo do século XX para então se debruçar sobre a “Idade de Ouro” e sobre alguns tópicos do *modus operandi* de Agatha Christie que contribuíram para torná-la a principal autora dessa época.

2.1 Origens e primeiros passos

A publicação do conto “Assassinatos na rua Morgue” (1841), de Edgar Allan Poe (1809-1849), é apontada pela ampla maioria dos estudiosos da área como o ponto de partida da literatura detetivesca moderna. A influência desse autor é tamanha que, se não fosse a sua incursão pela narrativa policial, dificilmente existiriam lendárias personagens como Sherlock Holmes, criação de Arthur Conan Doyle (1859-1930), ou Hercule Poirot, de Agatha Christie (1890-1976), dois dos detetives que cativam milhares de leitores ainda hoje.

No entanto, é prudente mencionar que possíveis origens do romance policial são cogitadas em tempos anteriores a Poe. Albuquerque (1979) comenta que há quem aposte na peça *Édipo Rei* (427 a.C), de Sófocles (497 a.C - 406 a.C), como precursora do gênero, pois o protagonista desvenda um enigma com auxílio da inteligência; e quem eleja Voltaire (1694-1778) o primeiro autor a trabalhar com relatos em moldes policiais: a personagem Zadig, de *Zadig, ou O Destino* (1747), seria a predecessora do romance policial ao substituir a ação pelo raciocínio lógico para resolver problemas.

Mas foi Edgar Allan Poe, “com a sua capacidade de imaginar e analisar ao mesmo tempo, com seu espírito simultaneamente poético e geométrico, com o seu gosto pela extravagância e pela mistificação” (LINS, 1954, p. 16), o responsável por criar C. Auguste Dupin, o primeiro detetive ficcional adepto do método hipotético-dedutivo de investigação, que “Vai dos fatos a uma teoria provisória que lhe permite voltar aos fatos para ver se o método os explica todos” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 23).

Apesar de americano, Poe era grande simpatizante da cultura europeia e fez de Paris o cenário das histórias de seu detetive. Em “Assassinatos na rua Morgue”, o autor o introduz em um “mistério de quarto trancado”, no qual um crime ocorre em um ambiente fechado em circunstâncias que levam a crer que o criminoso não teria como entrar e/ou sair do local. Dupin

atua em mais outros dois contos, “O mistério de Marie Rogêt” (1842), a primeira história de mistério baseada em um crime real e o primeiro exemplo de investigação de gabinete, em que um crime é resolvido a partir de reportagens de jornais (JAMES, 2012); e “A carta roubada” (1844), que traz outros traços marcantes que depois seriam trabalhados por vários autores, como um objeto, que no caso é a carta, “[...] habilmente escondida num lugar visível demais para que fosse visto” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 42).

Embora não seja protagonizado por Dupin, Poe escreveu ainda um quarto conto que utiliza o raciocínio investigativo. Em “O escaravelho de ouro” (1843), um crime é solucionado pelo uso da criptografia. Além de escrever esses contos, o autor “também teorizou, ainda que de modo breve e introdutório, sobre a maneira como a mente aparelhada pela razão podia aplicar-se, com sucesso, à análise e solução de enigmas” (PONTES, 2007, p. 175). Efetivamente, Poe não tinha consciência de que havia “inventado” um gênero literário, possivelmente apenas imaginava ter descoberto uma técnica de raciocínio aplicável à ficção (BOILEAU; NARCEJAC, 1991). É pertinente frisar ainda que em seus contos policiais,

a estrutura narrativa centrada na investigação em busca da identidade de um criminoso pretende provocar medo no leitor, ligado ao mistério, ao desconhecido. Ao mesmo tempo, o rigor lógico utilizado por Dupin como método de investigação da verdade também é usado pelo autor para elaborar suas narrativas policiais a fim de que todos os incidentes convirjam para o fim desejado. (MASSI, 2015, p. 22)

Como é possível notar, a alcunha de “pai do romance policial moderno” conferida ao autor é justificável. Importa ressaltar, todavia, que o contexto da época influenciou decisivamente em sua escrita. Reimão (1990) esquematiza cinco condições que respaldaram o autor na “invenção” do gênero no século XIX. A primeira delas diz respeito ao surgimento dos jornais populares de grande tiragem, nos quais a seção “fatos diversos” (dramas individuais, crimes raros etc.), que tanto aprazia o público, abria caminho para a divulgação de narrativas sobre esses mesmos temas. Já o público leitor desses jornais, por seu turno, vivia nas emergentes cidades industriais (segunda condição), cujos cenários e habitantes seriam elementos constantes em tais narrativas. A terceira condição refere-se ao fato de que é no século XIX

[...] que se desenvolverá a polícia, na acepção contemporânea do termo. No início do século XIX, os policiais franceses eram recrutados entre os ex-condenados e um de seus chefes era o ex-condenado mais famoso de todos — Vidocq (1775-1857) —, que em 1828 lança suas memórias. [...] será em oposição a este tipo de investigador que Poe criará seu detetive Dupin. (REIMÃO, 1990, p. 11)

As duas últimas condições, mas não menos importantes, são de cunho mais teórico-ideológico, já que estão ligadas à grande repercussão do movimento positivista no século XIX (que defende, entre outras ideias, que o conhecimento verdadeiro é aquele que se pode provar cientificamente) e ao *status* de inimigo social que o criminoso passou a adquirir desde então.

Ainda no século XIX, distintos escritores cruzaram a trilha que teve Poe como vanguardista. Nomes como Honoré de Balzac (1799-1850), Charles Dickens (1812-1870) e Fiódor Dostoiévski (1821-1881) jogaram com elementos da ficção policial, mas não produziram estritamente romance policial (LINS, 1954). Em 1868, foi o francês Emile Gaboriau (1832-1873) quem apresentou ao mundo o seu segundo grande detetive, Lecoq, que possui muitas características de Dupin (ALBUQUERQUE, 1979). É verdade que o inspetor Lecoq é desconhecido pela maioria dos leitores, mas é relevante citá-lo, sobretudo porque foi ele, juntamente com Dupin, que motivaram Sir Arthur Conan Doyle a criar Sherlock Holmes, uma das figuras mais memoráveis de toda a literatura universal.

No romance *Um Estudo em Vermelho* (1887), conhecemos Holmes por meio do Dr. Watson quando os dois começam a dividir um apartamento em Londres. A partir dessa e de suas demais aventuras contadas pelo médico, notamos que o detetive é muito mais que uma “máquina pensante”. Holmes tem uma personalidade, ele é um homem reto, honrado,

[...] patriota, compassivo, talentoso e valente [...] é violinista, portanto não desprovido de um interesse cultural [...] tem um traço incrédulo e pessimista, e mais que um toque de cinismo moderno. “O que se faz neste mundo não tem nenhuma consequência. A questão é o que você consegue fazer as pessoas acreditarem que você fez” (*Um estudo em vermelho*). (JAMES, 2012, p. 33-34)

A segunda aparição do famoso morador da “Baker Street, 221B” ocorre no romance *O Signo dos Quatro*, em 1891. Nesse mesmo ano, com o conto “Um escândalo na Boêmia”, o detetive debuta na *Strand Magazine*. A parceria entre essa revista e Doyle foi frutífera e prolongou-se até 1927. Cabe recordar, contudo, que em 1893, no conto “O problema final”, o autor chegou a matar Holmes e o seu arquirrival, Professor Moriarty, em uma disputa emblemática na Suíça. Doyle possuía outras ambições literárias, mas não se livraria de seu detetive assim tão fácil. O veemente protesto do público fez com que a personagem fosse “ressuscitada” no conto “A casa vazia”, em 1903.

Vale a pena comentar que, ao trazer Moriarty como um gênio do crime, Doyle mostrou que também o “outro lado” poderia contar com mentes brilhantes. Outros escritores se ocuparam em criar histórias para que os criminosos exibissem as suas capciosas habilidades. Ainda conviveram com Holmes as aventuras de perspicazes ladrões ao estilo “Robin Hood”, que gozavam da simpatia do público e que, dentro de um rijo conceito moral, podiam ser chamados de “heróis negativos” (ALBUQUERQUE, 1979). É o caso de Raffles e de Arsène Lupin, criados, respectivamente, em 1899 por E. W. Hornung (1866-1921) e em 1907 por Maurice Leblanc (1864-1941). O interessante é que, além de inspirar muitos autores a criarem

seus heróis, anti-heróis e vilões, Doyle fomentou também o que Pontes (2007) chama de “parasherlockismo”,

esse fenômeno único da literatura detetivesca, [que] já acumula centenas de títulos de grandes e pequenas sátiras, paródias, pseudobiografias, descobertas de “manuscritos inéditos”, absurdas ampliações do cânon doyleano. E todos os anos o capítulo se amplia, acolhe mais e mais obras, nas quais a simpatia se expressa mediante o deboche ou a mais requintada ironia. (PONTES, 2007, p. 75)

O sucesso de Sherlock Holmes não se restringiu aos livros. Desde o século passado são produzidas várias adaptações (filmes, seriados etc.) que o têm como estrela. Tão imediatamente associada ao detetive, a famosa expressão “Elementar, meu caro Watson”, por exemplo, nunca foi escrita por Doyle: “Teve origem na encenação das peças em que o detetive é o protagonista, e foi retomada nos primeiros filmes do cinema falado, assim como a imagem em que Holmes usa o boné de pano fumando o cachimbo de calabaça” (LINARTH, 2014, p. 11).

Entre as décadas finais do século XIX e os anos iniciais do século XX também produziram literatura policial com algum destaque autores como os americanos Anna Katharine Green (1846- 1935), John R. Coryell (1851-1924) e Mary Roberts Rinehart (1876-1958), os britânicos Wilkie Collins (1824-1889) e Edgar Wallace (1875-1932) e o francês Gaston Leroux (1868-1927). Outros nomes relevantes que merecem menções à parte são os londrinos Austin Freeman (1862-1943) e G. K. Chesterton (1874-1936). Quanto à Freeman, este foi o primeiro

[...] que compreendeu claramente que o autor policial se dirigia a alguém e organizou sua narrativa para facilitar a tarefa daquele que se tornava o “co-investigador”. Eis por que, para Freeman, a construção de um romance deve passar por quatro fases:

- 1) o enunciado do problema;
- 2) a apresentação dos dados essenciais à descoberta da solução;
- 3) o desenvolvimento da investigação e a apresentação da solução;
- 4) a discussão dos índices e a demonstração.

Essa estrutura tornou-se clássica. Reconhecemo-la em todos os romances de pura detecção, de Freeman aos nossos dias. (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 36)

Já Chesterton foi um autor assaz versátil que marcou a ficção policial ao eleger como o seu detetive o simpático Padre Brown. A qualidade e a sutileza de seus textos chamam atenção, mas a personagem que constrói é igualmente impressionante. Com muita observação, sensatez e conhecimento da alma humana, o celibatário se lança com sucesso como detetive amador.

2.2 Agatha Christie e a “Idade de Ouro da ficção policial”

Após Sherlock Holmes, o próximo grande detetive a marcar época é mesmo Hercule Poirot (ALBUQUERQUE, 1979), o exuberante ex-comissário belga que veio à luz pela rica imaginação de Agatha Christie. Poirot é metódico, cortês e vive exaltando as suas “pequenas células cinzentas”, que lhe são suficientes na resolução dos problemas. Em algumas de suas

histórias ele tem a companhia de Hastings, um antigo amigo que atua como seu auxiliar e seu memorialista, tal como Watson faz com Holmes. Christie possui vários outros investigadores, mas depois do pequeno belga a sua personagem mais conhecida é Miss Jane Marple, uma senhora que tem como *hobbies* o tricô e a jardinagem e que também faz um excelente uso da lógica. Discreta e desconfiada, resolve mistérios sempre a partir do conhecimento do comportamento e da natureza humana que adquiriu ao longo de toda uma vida no fictício vilarejo inglês de St. Mary Mead. Ainda que as histórias de Poirot sejam mais famosas e numerosas, aquelas protagonizadas por Miss Marple não deixam a desejar.

Em uma fértil carreira literária que perdurou por mais de cinquenta anos, Agatha Christie não escreveu somente para o gênero policial. No que concerne especificamente às narrativas detetivescas da autora, seu auge se deu na chamada “Idade de Ouro da ficção policial”⁴, termo cunhado em 1939 pelo inglês John Strachey (1901-1963) para se referir ao período compreendido entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial quando grandes autores da literatura policial, especialmente os britânicos, encontravam-se no ápice de suas carreiras (EDWARDS, 2015). Ao lado de *Dame* Agatha, outras três talentosas autoras dominaram esse período na Grã-Bretanha: Dorothy L. Sayers (1893-1957), Margery Allingham (1904-1966) e Ngaio Marsh (1895-1982 - esta, na verdade, era neozelandesa, porém muito ligada à Inglaterra).

É interessante observar que o domínio feminino sobre a ficção policial durante a Idade de Ouro não se restringiu às referidas escritoras e também não se deu por acaso. Com o fim da Primeira Guerra Mundial, mais mulheres estavam conquistando a sua liberdade econômica e mais direitos, como o sufrágio feminino (as britânicas adquiriram o direito ao voto em 1918). A incrível popularidade das histórias detetivescas possibilitou que essas mulheres escrevessem profissionalmente e garantissem seu próprio sustento, o que não acontecia antes de forma tão disseminada. Esse novo panorama ainda faz com que a Idade de Ouro seja

geralmente considerada como um período durante o qual a ficção policial se tornou feminizada. O que notamos particularmente são coisas como a escala doméstica da ação, a polidez da linguagem, a eficácia de muitos dos protagonistas detetives e sua frequente associação com tipos de conhecimento tradicionalmente considerado feminino (por exemplo, a intuição de Poirot). Essas são características que sinalizam uma mudança na natureza da redação do crime análoga a observada em outras ficções populares da época, sintomática de uma tendência pós-Primeira Guerra Mundial em direção à publicação de romances que atendiam a um crescente número de leitores femininos. (HORSLEY, 2005, p. 38, tradução minha)

Não obstante, é oportuno antecipar que, com exceção de Miss Marple, as mulheres não desempenham papéis dominantes nas histórias detetivescas do período em foco, pois “Em geral,

⁴ No original, “Golden Age of Detective Fiction”, que costuma ser traduzido como “Idade de Ouro” ou “Era Dourada” da ficção policial.

personagens femininas que se aventuravam como detetives eram ou parceiras ou alegres ajudantes de armas do herói masculino dominante, servindo ora como um Watson, ora como um objeto amoroso, ou ambas as coisas” (JAMES, 2012, p. 65). É preciso considerar, todavia, que além de questões concernentes a convenções sociais de uma época, o protagonismo dos detetives homens tratava-se também de uma questão de verossimilhança, já que naquele período as mulheres quase não possuíam papel no policiamento e somente os homens poderiam ser oficiais de polícia (JAMES, 2012). A maioria dos protagonistas, porém, é formada por detetives amadores que são mais inteligentes que a força policial. É típico dos romances da Idade de Ouro retratar os policiais como homens estúpidos, que tiram conclusões prematuras e incorretas. Se algum deles for o detetive do romance, será alguém diferenciado dos colegas (KNIGHT, 2003).

Além das autoras supramencionadas, tantos outros britânicos deixaram as suas assinaturas na Idade de Ouro. Ronald Knox (1888-1957), Anthony Berkeley (1893-1971), Josephine Tey (1896-1952) e Cecil Day-Lewis (1904-1972) são apenas alguns deles. É justo mencionar ainda E. C. Bentley (1875-1956), pois, apesar de publicado em 1913, seu romance *O Último Caso de Trent* é geralmente associado a tal época e inspirou muitos autores do gênero nesse período.

A contribuição dos escritores britânicos para a Idade de Ouro é notória⁵, mas não exclusiva. Na França, o autor de maior expressão na época foi Georges Simenon (1903-1989). Belga de nascença, Simenon radicou-se muito jovem em Paris e seu detetive, Jules Maigret, é um cidadão francês. Detetive da polícia e pai de família, o comissário Maigret constituiu-se um tipo popular para a literatura detetivesca. Do outro lado do Atlântico, a literatura policial norte-americana também contava com importantes escritores, tais como Rex Stout (1886-1975), S. S. Van Dine (1888-1939), Erle Stanley Gardner (1889-1970), John Dickson Carr (1906-1970) e Ellery Queen (heterônimo de Manfred Lee (1905-1971) e Frederic Dannay (1905-1982)).

Afinal, o que exatamente unia esses e outros nomes durante o referido período? Antes de elencar alguns aspectos que os vinculam, cabe uma ressalva:

O termo ‘idade de ouro’ tem sido criticado como sendo demasiadamente homogêneo e visto como inapropriadamente ‘repleto de associações românticas’: de fato, os tipos de ficção criminal produzidos nesse período estavam longe de ser uniformes [...] havia uma ampla gama de práticas no mistério e as histórias representam regularmente tipos de mal-estar social e pessoal que contradiziam uma noção de um período idílico ‘dourado’. (KNIGHT, 2003, p. 77, tradução minha)

⁵ Além de questões que envolvem a geografia do Reino Unido, a estrutura psicológica de seu povo e a sua organização político-social, uma das vantagens dos britânicos sobre os demais países no que tange à literatura policial é o chamado “Clube da Detecção”, que ainda será abordado neste trabalho.

Além disso, existem algumas obras dos autores já citados e também de outros que foram publicadas fora do entreguerras e que ainda assim mantêm o valor e o estilo característico da Idade de Ouro. Ademais, a variedade de autores é imensa e dizer que todos trabalharam exatamente do mesmo modo em cada uma de suas obras seria um grande equívoco.

Mesmo reconhecendo essa pluralidade, não é difícil apontar algumas tendências e práticas compartilhadas em maior ou menor grau pelos escritores. A começar, por exemplo, pela gradual substituição do conto pelo romance. Embora o primeiro continuasse a ser escrito, o segundo passou a se sobressair devido ao entusiasmo dos leitores, que preferiam tramas mais complicadas e personagens mais bem desenvolvidos (JAMES, 2012). E ainda,

Nas palavras de G. K. Chesterton, “a história longa é mais eficaz, talvez, sob um aspecto não insignificante: torna possível perceber que um homem está vivo antes de morrer”. Os romancistas, também, se inspirados por uma ideia forte de um método original de assassinato, investigação ou linha de ação, não estavam dispostos [...] a desperdiçá-la em um conto, quando ela podia inspirar e dar forma ao interesse principal de um romance bem-sucedido. (JAMES, 2012, p. 50)

Nas histórias clássicas de Doyle, Chesterton etc., os problemas com os quais os detetives mais se deparavam eram fraudes e crimes contra a propriedade (HORSLEY, 2005). Embora o assassinato também integrasse tais obras, é durante a Idade de Ouro que ele se torna essencial como crime central. E isso pode ser confirmado pelos próprios títulos dos livros, nos quais passaram a ser incluídas compulsoriamente as palavras “assassinato”, “morte” e “sangue” (KNIGHT, 2003). De qualquer forma, a história de detetive não precisa de fato envolver o assassinato, porém é ele “[...] que tem além de tudo o privilégio de colocar o leitor diante do mistério da morte, aquele que mais excita, inquieta e apavora a natureza humana” (LINS, 1954, p. 19). Convém ainda registrar que é assídua a ocorrência de mais de um crime, assassinato ou não, o que acaba favorecendo o clima de suspense.

Todos esses “delitos” tendem a ser praticados em um meio que seja circunscrito de alguma forma. O cenário arquetípico dos romances da Idade de Ouro, sobretudo os ingleses, é o ambiente rural: acontecem crimes em casas de campo, em aldeias, em paróquias, em faculdades, em campos de golfe etc. As tramas podem até se desenrolar em locais urbanos, em meios de transportes (trens, aviões e navios) e em diferentes partes do mundo, dos lugares mais tradicionais aos mais exóticos. Mas o importante mesmo é isolar uma determinada área para que possa ser feita uma melhor descrição da geografia e da estrutura social do lugar, pois, além de contribuir com a construção da atmosfera do romance, o cenário também fornecerá informações preciosas a respeito daqueles que circulam por ele.

E uma das principais vantagens de se restringir o espaço é justamente porque “Não se pode permitir que a mancha da suspeita se espalhe longe demais se cada suspeito tem de ser

uma criatura inteira, crível, que respira, não um boneco recortado de papelão a ser derrubado no último capítulo” (JAMES, 2012, p. 121).

Além dos detetives e de seus eventuais auxiliares, as vítimas, os criminosos e os suspeitos são peças fundamentais da ficção policial. Na Idade de Ouro, regularmente as vítimas são pessoas abastadas de alguma importância social e de pouco valor emotivo, em que a verdadeira dor e a degradação da morte violenta não são representadas (KNIGHT, 2003). Quanto aos criminosos, é de praxe que sejam do mesmo *status* social da vítima (raramente os culpados são os empregados). Os meios utilizados para cometer o crime são diversos (armas brancas, armas de fogo, venenos etc.), assim como as possíveis motivações, que podem ser

[...] a paixão (amor, ciúme, ódio, vingança); o interesse (cupidez, ambição); a loucura [...] desgosto, fanatismo religioso, jogo, profissão, o que é o caso do agente secreto a serviço encomendado; por arrebatamento, quando um primeiro crime, que pode explicar-se por legítima defesa, provoca outros; por prudência, quando o assassino comete vários crimes gratuitos para dissimular o “verdadeiro” [...] Pode-se ceder à piedade (eutanásia) [...] ou a um sentimento muito vivo de justiça; seja porque se queira atingir um culpado que não sofreu um castigo suficiente, seja porque se queira prevenir um crime que não será punido. (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 42)

O criminoso, por sua vez, encontra-se entre uma série de personagens que podem ser igualmente hostis e que quase sempre possuem motivo, meio e oportunidade para praticar o crime: os suspeitos. Estes são como “assassinos virtuais” que podem não ter matado simplesmente porque não tiveram coragem o suficiente (BOILEAU; NARCEJAC, 1991).

Por falar nisso, cabe frisar que a maneira como trata essas personagens em particular é uma das razões pela qual Agatha Christie se distingue. Outrora negligenciados, conforme destacam Boileau e Narcejac (1991), com a autora, principalmente por meio de Miss Marple, os suspeitos deixam de ser meros figurantes, já que “Mil laços, de parentesco, interesse, paixão, ressentimento, ligam-nos à vítima. É toda uma comunidade que sofre, na carne e no espírito. O assassinato resulta de um conflito de caracteres, e cada caráter deve ser decifrado, como um documento codificado” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 50). Segundo os autores, teria sido esse o modo encontrado por Christie para humanizar as suas personagens quando sentiu que deveria fazê-lo. De toda maneira, sendo ou não os suspeitos, os contornos amplos dados pela autora às suas personagens apresentam uma universalidade reconhecida por leitores de qualquer parte do mundo com a qual logo se sentem à vontade (JAMES, 2012).

O estilo das obras da Idade de Ouro ficou mais conhecido como “whodunnit”, um tipo de gíria para se referir a “Who has done it? (“Quem fez isso?”). Outras terminações utilizadas são “clue-puzzle” (“quebra-cabeça”), “romance-jogo” ou ainda “romance de enigma”. Nos clássicos *whodunnits* destacam-se os enredos engenhosos que são constituídos como um

quebra-cabeça de pistas, cujos recursos mais impressionantes, segundo Knight (2003), são a multiplicidade de suspeitos e a análise racional de determinadas evidências circunstanciais, dois

[...] recursos padrões que combinam fortemente com o elemento mais conhecido e incomum da forma de quebra-cabeça, o fato de o leitor ser desafiado a corresponder ao processo do detetive de identificar o assassino e que, para tanto, deve haver “fair play” [“jogo limpo”]: o leitor deve ser informado de cada pista que o detetive vê. (KNIGHT, 2003, p. 79, tradução minha)

Reside nessa forma de construção do enredo (isto é, na igualdade de condições entre o detetive e o leitor para resolver o mistério) o grande diferencial dos romances *whodunnits* em relação aos seus antecessores, os “romances-problema” de Doyle & Cia. A detecção racional já se fazia presente, mas a tendência era que os leitores apenas acompanhassem o raciocínio dos detetives para então aplaudi-los quando a solução do mistério fosse astutamente revelada. O leitor não tinha condições de reproduzir o mesmo raciocínio do investigador a partir das informações contidas no texto. Ao estruturar as suas narrativas, Austin Freeman até considerava o papel do leitor de sorte que esse pudesse de fato compreender como os indícios poderiam designar matematicamente o criminoso, mas o autor não tinha a intenção de surpreender e muito menos de desafiar o seu leitor (BOILEAU; NARCEJAC, 1991).

Nos romances *whodunnits*, entretanto, o escritor estabelece um “jogo” com o leitor, que tem a chance de resolver os crimes junto com o detetive, visto que todos os enigmas e todas as pistas estão dispostos ao longo do romance. E para auxiliar o leitor no desafio que lhe foi lançado era muito comum, inclusive, os romances contarem com anexos como plantas baixas, mapas, calendários, fac-símiles de bilhetes, criptogramas etc.

Mas tudo isso precisa chegar de algum modo ao leitor. Através dos olhos de quem ele mergulhará nos cenários, conhecerá as personagens e será apresentado aos enigmas? Existem algumas possibilidades, mas seguramente o narrador mais popular dos romances em questão é o narrador-personagem, alguém que de alguma maneira esteja próximo ao detetive.

A narrativa em primeira pessoa tem a vantagem da proximidade e da identificação e simpatia do leitor com aquele cuja voz ele escuta. Isso pode ser também um apoio à credibilidade, uma vez que o leitor, quando ouve a explicação da pessoa mais envolvida, fica menos disposto à suspensão da descrença nas viradas mais improváveis da trama. (JAMES, 2012, p. 129).

A lista com outras vantagens e também com as desvantagens desse tipo de narrador é considerável. Ao menos por ora, basta reforçar que esse narrador é geralmente uma personagem escolhida pelos autores para quem o detetive possa comunicar, ainda que superficialmente, o avanço da sua investigação, em favor dele próprio e do leitor (JAMES, 2012).

Acontece que, com ou sem a colaboração de um narrador-personagem, a tarefa proposta ao leitor não é tão simples de ser executada. Os autores construíram narrativas inteligentes,

permeadas de enigmas e personagens intrigantes e juncadas de *red herrings*, isto é, “pistas por entre as quais o detetive tateia, sem nenhum resultado aparentemente positivo” (PONTES, 2007, p. 80), que distraem também o próprio leitor daquilo que realmente é relevante.

A inventividade, a propósito, é outro quesito pelo qual a “Rainha do Crime” Agatha Christie é aclamada. Entre os estudiosos da literatura detetivesca existe uma opinião comum de que a autora, embora tenha uma escrita agradável, não tem um estilo original, elegante ou inovador. A sua criatividade, porém, é incontestável. Acima de tudo,

ela é uma prestidigitadora literária que coloca as cartas de baralho com seus personagens viradas com a face para baixo e as embaralha com experiente destreza. Jogo após jogo, temos certeza de que dessa vez vamos virar a carta com o verdadeiro assassino, e toda vez sua astúcia nos derrota. (JAMES, 2012, p. 90)

A importância da engenhosidade para a construção da trama e da surpresa na solução final foi a sua contribuição mais significativa para as histórias de crime da época (JAMES, 2012). Não é à toa, então, que o talento de Christie e de muitos escritores da Idade de Ouro salta à vista, uma vez que trabalhar com uma narrativa de forma a encaixar todas as peças do quebra-cabeça exige competência para a escrita e habilidade no uso da lógica.

Contudo, não podemos nos esquecer da ideia do *fair play*. Era capital mantê-la em foco, mas alguns romances passaram a apresentar soluções absurdas e inverossímeis, tornando praticamente impossível ao leitor de chegar sozinho à resposta. Eis então que começam a surgir as regras e as diretrizes do “jogo”, de modo que ele fosse justo e a experiência do leitor, satisfatória. De acordo com Horsley (2005), todas as regras

com suas proibições contra o uso de dispositivos clichês, também são indicativas de uma maior conscientização das interações dos escritores com seu público e da necessidade de envolver o leitor como participante. Seu objetivo era ajudar na criação de quebra-cabeças engenhosos, crimes formalmente intrincados apresentados de maneira a manter os leitores adivinhando até a elucidação final dos eventos, quando as múltiplas conexões entre as partes separadas da história forem reveladas e tudo for reordenado, garantindo assim a legibilidade final do texto. (HORSLEY, 2005, p. 41, tradução minha)

Dentre os códigos compilados, as “Vinte regras para escrever histórias de detetive” (1928) de S. S. Van Dine e o “Decálogo de Ronald Knox” (1929) são dois dos mais famosos. Estudiosos da área consideram que poucas das regras de Van Dine são válidas, enquanto que outras são acacias e ridículas (ALBUQUERQUE, 1979). Por serem mais extensas, tais regras podem ser conferidas em ANEXO. Já os “mandamentos” de Knox estão sintetizados a seguir:

O criminoso deve ser mencionado na primeira parte da narrativa, mas não deve ser ninguém cujos pensamentos o leitor teve oportunidade de acompanhar. Nenhum agente sobrenatural é admitido. Não deve haver mais de um quarto ou passagem secretos. Nenhum veneno ainda desconhecido deve ser usado ou, de fato, qualquer aparelho que exija uma longa explicação científica. Nenhum chinês deve fazer parte da história. Nenhum acaso deve auxiliar o detetive, assim como ele não deve possuir uma intuição inexplicável. O próprio detetive não pode cometer o crime ou contar

com qualquer pista que não tenha sido imediatamente apresentada ao leitor. O amigo bobo do detetive, o Watson, deve ser ligeiramente, mas não mais que ligeiramente, menos inteligente que o leitor médio e seus pensamentos não devem ser ocultados. E por fim, irmãos gêmeos ou sócias em geral não devem aparecer, a menos que o leitor tenha sido devidamente preparado para eles. (JAMES, 2012, p. 54)

A proibição de chineses na história é possivelmente a regra mais peculiar. Não se sabe ao certo o porquê disso, mas o mais provável é que Ronald Knox estivesse pensando no Dr. Fu Manchu, “o gênio oriental do crime criado por Sax Rohmer, que [...] entre 1912 e 1959, exerceu seus perversos propósitos enquanto contribuía com o preconceito racial e o medo do ameaçador Perigo Amarelo” (JAMES, 2012, p. 56). Assim como a maioria das regras de Van Dine, algumas dessas regras do monsenhor Knox logo se tornaram obsoletas. Ambos os códigos são hoje contemplados mais como uma curiosidade mesmo.

Knox, a propósito, integrava o chamado “Clube da Detecção”. Inaugurado em 1928, o grupo era formado pelos grandes autores britânicos de ficção policial que defendiam o *fair play* e se reuniam constantemente para discutir aspectos técnicos de suas obras (SCAGGS, 2005). De acordo com Edwards (2015), o Clube da Detecção fomentou entre seus membros um espírito coletivo que os estimulou a seguir experimentando novas ideias e a continuar encarando as frustrações intrínsecas à vida de um escritor. O Clube, aliás, ainda existe.

A essa altura chegamos ao que é provavelmente o ponto mais controverso no tocante a essas histórias policiais. Os convencionalismos preponderantes sobre o gênero na Idade de Ouro foram alvos de muito debate. Alguns dos críticos alegam que, ao mesmo tempo em que se mostravam cultos e grandes construtores de enredos, os autores também se revelavam esnobes. Pontes (2007) apresenta essa questão da seguinte maneira:

alguns dos mais proeminentes autores de ficção policial da Inglaterra e dos EUA chegaram ao ponto de criar regras estritas, rígidas, que eles mesmos deviam seguir em sua produção literária. O objetivo dessas leis draconianas não era propriamente a melhoria do resultado estilístico, e sim o levantamento de muralhas capazes de impedir que, em um livro de ficção policial, até o coitado de um mordomo encasacado, mas ainda assim representante das classes inferiores, pudesse praticar um crime sem a violência característica de uma briga de rua. (PONTES, 2007, p. 33)

Realmente, tais “leis” abrem margens para questionamentos. Segundo Albuquerque (1979), por mais que pressuponha a existência de uma técnica, o que mais importa para escrever uma boa história de mistério é que o autor seja mesmo um romancista. Além disso,

Essas regras, se aceitas como obrigatórias, teriam reduzido a história de detetive a um enigma quase intelectual, no qual o leitor exercitaria sua inteligência não só contra o assassino fictício mas contra o escritor, cujas peculiaridades e recursos ardilosos os aficionados se empenhariam em reconhecer e refutar. Literatura original e boa não é produzida por meio de regras e restrições [...] (JAMES, 2012, p. 55)

Mas é preciso dizer que essas regras não foram tão implacáveis assim. Os autores ora as consideravam, ora as ignoravam. Foi uma questão de tempo para que alguns deles percebessem

que “[...] a brincadeira inerente ao jogo também era um incentivo constante para dobrar as regras sem quebrá-las” (HORSLEY, 2005, p. 41, tradução minha).

Nesse aspecto, Agatha Christie foi, novamente, uma pioneira. A autora é tida como uma “arquitebradora de regras” porque seus principais romances são justamente aqueles em que contraria algumas dessas normas. É o caso de *O Assassinato de Roger Ackroyd* (1926), *Assassinato no Expresso do Oriente* (1934), *E Não Sobrou Nenhum* (1939) e *Cai o Pano* (1975), romances nos quais a autora derrubou elementos da fórmula tradicional de maneira mais ousada e que acabaram se tornando alguns dos maiores clássicos do gênero policial.

Outro tópico que constantemente suscita discussão sobre a Idade de Ouro é a caracterização das personagens, que estaria relegada ao segundo plano em função da manutenção do caráter racional do romance. Isso não é totalmente uma inverdade. Tramas policiais psicologicamente complexas e de escrita mais elegante viriam a ser encontradas no final do século do XX, não na Idade de Ouro. “Às vezes, haverá um gesto em direção à "psicologia" - como em Christie e Van Dine -, mas isso quase sempre é meramente uma questão de tipos humanos e prováveis motivos, não uma análise aprofundada” (KNIGHT, 2003, p. 78, tradução minha)⁶. Também em prol do tom cerebral, as relações amorosas envolvendo os detetives são raras e o melodrama é contido mesmo em momentos de maior emoção, como na morte da vítima e na revelação do criminoso (KNIGHT, 2003).

As causas do desenvolvimento e do sucesso da ficção policial da Idade de Ouro têm sido amplamente discutidas, embora não acordadas (KNIGHT, 2003). A maioria dos estudiosos admitem que parte de seu apelo se dá por causa do formato “quebra-cabeça”. O jogo proposto pelos romances desperta a curiosidade e proporciona “conforto de espírito” com a sua “ginástica cerebral”. Doutra parte, segundo Horsley (2005), esses romances teriam alcançado a sua estima devido à contenção da violência e por permitirem o escape da realidade exterior à narrativa.

Suas configurações funcionam para remover a história de uma esfera sociopolítica mais ampla, e esse contexto isolado reforça o fechamento formal da narrativa e simboliza o que muitos escritores e críticos posteriores consideraram um retiro intelectual e emocional restritivo de realidades desconfortáveis, a distração de uma comunidade insular dando as costas a muito que era importante na sociedade entreguerras. [...] Nunca adivinhamos, imersos no mundo da detecção da idade de ouro, que estávamos lendo sobre um período da história durante o qual havia, por exemplo, um rápido aumento do desemprego, a Greve Geral de 1926, a Grande

⁶Além de suas duas dezenas de regras, Van Dine também é marcado por uma teoria que propõe compreender e interpretar o crime como se ele fosse um produto do espírito tal como uma obra de arte (LINS, 1954). Essa ideia, posta em prática em seus romances, traz que “no assassinio, o criminoso projeta no ato a sua própria personalidade como se ali houvesse deixado uma assinatura. A missão do detetive será, pois, a de determinar, em face das condições e da maneira em que se praticou o crime, qual o tipo psicológico do assassino, e depois procurar entre os possíveis criminosos aquele que corresponda ao tipo imaginado, como o crítico que fosse identificar o autor de uma obra de arte não assinada” (LINS, 1954, p. 25).

Depressão de 1930 e a ascensão das ditaduras europeias. (HORSLEY, 2005, p. 38-39, tradução minha)

Esse cerco escapista montado pelos romances de enigma em torno de um universo seguro e benevolente lhes rendeu novas críticas. Além de esnobes, conservadores, elitistas, superficiais, dentre outros “rótulos”, tais obras também eram, por assim dizer, alienantes, “insulares”. No entanto, é preciso ponderar que, diante da destruição, da carnificina e de todos os horrores que uma guerra pode desencadear, é natural e compreensível o rompante em direção àquilo que possa servir de refúgio e de alento. Por isso os romances *whodunnits* ajustaram-se tão bem ao pós-guerra, já que as aflições reais poderiam ser deslocadas, ao menos enquanto se prolongasse a leitura, para as ansiedades de um mundo ficcional que ficaria a salvo no final. E tudo isso deixa ainda mais perceptível a essência paradoxal de tais romances, que

Lidam com mortes violentas e emoções violentas, mas são romances de escapismo. Somos levados a não sentir nenhuma pena real da vítima, nenhuma empatia pelo assassino, nenhuma simpatia pelos acusados falsamente. Porque, seja por quem for que os sinos dobrem, eles não dobram por nós. Sejam quais forem nossos terrores secretos, não somos o corpo no chão da biblioteca. E no final, graças às celulazinhas cinzentas de Poirot, tudo fica bem. (JAMES, 2012, p. 69)

Mais uma vez é pertinente invocarmos *Dame* Agatha. Outra característica notável de suas obras é o valor moral com o qual a romancista emoldura as suas histórias. James (2012) enfatiza que Christie higieniza o assassinato e põe de lado as emoções perturbadoras inerentes ao mundo real porque “Todos os problemas e incertezas da vida são agrupados em um problema central: a identidade do assassino” (JAMES, 2012, p. 93). No final esse mistério será desvendado, assim como a justiça e a ordem serão restabelecidas.

Como um reflexo de sua própria criação e de seu tempo, Agatha Christie ansiava sempre pelo triunfo do bem sobre o mal e claramente “[...] era *contra* os criminosos e *a favor* da vítima inocente” (CHRISTIE, 2017, p. 442). Ao falar sobre suas próprias produções, a autora sublinha: “e há ainda a história de detetive que tem uma espécie de paixão por trás, a paixão por resgatar a inocência. Porque o que importa é a inocência e não a *culpa*” (CHRISTIE, 2017, p. 443).

Essa preocupação com a inocência de fato é patente em seus livros. O romance mais exemplar dessa opinião é *Punição para a Inocência* (1958), no qual a escritora coloca as suas próprias convicções na boca da jovem Hester: “Não é o culpado que importa. São os inocentes” (CHRISTIE, 1983, p. 30). Esse posicionamento é apenas mais um fator a contribuir para o encantamento universal e longo que a autora lançou sobre os leitores de várias épocas. Nesse sentido, Pontes (2007) sintetiza que “Talvez seja a nostalgia de um mundo no qual reinavam – ou parecia reinar – a racionalidade e a justiça, sobretudo a justiça, o que [...] ainda leva milhões a lerem com sofreguidão os livros de Agatha Christie [...]” (PONTES, 2007, p. 85). Afinal de

contas, “A história tem demonstrado que quando o presente começa a tornar-se insuportável, o passado também pode assumir contornos de utopia” (PONTES, 2007, p. 85).

3 DESDOBRAMENTOS DO ROMANCE POLICIAL

Enquanto o romance de enigma vivia o seu tempo áureo, uma outra escola com características bem diferentes vinha tomando forma nos EUA. Esta segunda etapa deste estudo mostra como o “romance negro” ganhou força frente ao panorama sociopolítico e econômico americano a partir dos anos de 1930 e como o gênero policial vem mantendo o seu percurso no mundo e no Brasil com o transcorrer do tempo.

Além de descortinar os horizontes do mundo do romance policial para além dos domínios dos romances de enigma, esta etapa visa tornar mais tangíveis as características dessas histórias ao contrastá-las com alguns dos aspectos concernentes ao romance negro.

3.1 Do romance policial *noir* aos dias atuais

Por ter sido a Inglaterra o país onde se concentrava o maior número de escritores, os romances *whodunnits* ficaram fortemente estigmatizados pelas tradições e pelas crenças inglesas. Tornou-se muito comum associá-los à imagem de uma classe média inglesa, hierarquizada, rural e pacífica (JAMES, 2012). Normalmente, aos detetives bem-nascidos e corretos cabia a missão de devolver a paz aonde quer que fossem chamados. Já os autores, cultos e predominantemente de classe média, escreviam majoritariamente sobre e para a elite. Apesar das ansiedades e das perturbações que permeavam a Europa no pós-Primeira Guerra, os leitores encontrariam nos livros o reconforto de um “mundo” recém-restaurado pelo herói.

Ocorre que, nessa mesma época, nem tudo na ficção policial remeteria a esse ambiente limpo, organizado e convencional. Nos EUA, uma nova corrente foi se encorpando ao longo dos anos do entreguerras para então se consolidar após a Segunda Guerra Mundial. A instabilidade política no pós-guerra, a vigência da Lei Seca⁷ nos EUA e a Quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 1929 foram alguns dos fatores que desencadearam inúmeras consequências sociais, políticas e econômicas, como o aumento do desemprego, da violência, da corrupção, do desrespeito à lei; o crescimento do fascismo, do gangsterismo, do crime organizado etc. Toda essa atmosfera turbulenta iria se refletir no estilo que mais tarde ficaria mais conhecido como “romance *hardboiled*” e “romance *noir*” (“romance negro”)⁸.

⁷ Conhecida também como “Prohibition”, foi uma lei federal americana vigente entre os anos de 1919 e 1933 que proibia a produção, o transporte e a comercialização de bebidas alcoólicas em território nacional.

⁸ O termo *hardboiled* (ou *hard-boiled*) se deve ao estilo desse tipo de ficção, que era conciso, duro e cínico, assim como os próprios detetives que apresentariam (SCAGGS, 2005). Em 1945, a editora francesa *Gallimard* lançou uma coleção de romances policiais nesse novo estilo americano, mas ambientadas na França. A coleção recebeu o

Seu grande precursor e popularizador foi o escritor Dashiell Hammett (1894-1961), que na década de 1920 começou a escrever suas histórias nas chamadas *pulp fictions*, termo que “originalmente se referia a qualquer tipo de ficção impressa no papel de celulose barata usado em revistas populares de ficção na América na primeira metade do século XX” (SCAGGS, 2005, p. 147, tradução minha). As *pulps* não consistiam nos romances negros propriamente ditos, pois o que esses romances fizeram, ao menos inicialmente, foi conferir maior densidade aos contos e às pequenas novelas publicados nessas revistas (PONTES, 2007). Essas eram muito populares e alcançava um grande público, o que traria ao romance negro uma “audiência” mais diversa do que aquela a qual se destinava o romance de enigma clássico. Os editores das *pulps* pediam aos seus colaboradores ações violentas, personagens vivas e um texto limpo de tudo que não fosse essencial (JAMES, 2012). Os autores, por sua vez, nem sempre vinham da elite e alguns lidavam com o crime como realmente aconteciam nas ruas (Hammett havia sido detetive de uma agência particular, inclusive) e também

[...] não se limitavam a conhecer de perto as características e a extensão do novo mundo do crime. Alguns haviam estudado direito, sociologia, psicologia. E não poucos tinham recebido o toque de asa do anjo zangado da política revolucionária. Independentemente do grau de radicalismo de cada um, todos mostravam-se conscientes de que as mudanças no mundo do crime tinham a ver com as grandes mudanças em curso na vida de vários povos, e na dos habitantes de seu país em particular. (PONTES, 2007, p. 37)

Os detetives *hardboiled* distanciavam-se muito da imagem do “[...] Grande Detetive – aristocrático, diletante, invulnerável e candidato a eternidade” (PONTES, 2007, p. 50)⁹. Agora eles são mais humanos e falíveis. Alguns podem ser incontentes, combatem a violência com violência e seus códigos de honra chegam a ser impiedosos, enquanto que outros são até um pouco mais empáticos. Em sua maioria são funcionários públicos ou privados que não raro enfrentam dificuldades financeiras. O detetive particular americano também ficou muito conhecido como “private eye”. Um “olhar/olho privado”, entre outros sentidos, pode sugerir

um olho solitário e os prazeres (proibidos) associados a pulsão escópica de Freud; o olho de um homem que não faz parte de uma organização, como um escoteiro de fronteira ou um vaqueiro; um olho que não confia em nenhum outro; um olho licenciado para olhar; e até, por extrapolação, um olho para contratar. (PORTER, 2003, p. 95, tradução minha)

Se nos *whodunnits*, quando presente, o amor está em sua face mais “pura”, no romance negro é o amor erótico que se sobressai. Os investigadores estão cercados por mulheres:

título de *Série Noire* e o nome acabou se propagando. “Noir”, que significa literalmente “preto”, “negro”, “escuro” etc., na verdade está associado às atmosferas e aos ambientes obscuros, sombrios e violentos retratados em tais histórias. Não se remete a questões de dimensão étnico-racial.

⁹ “Grande Detetive”, com iniciais maiúsculas, era como o autor inglês Julian Symons (1912-1994), que começou a escrever romances policiais a partir de 1945, referia-se àquele perfil de detetive onipotente que predominava nos romances-problema e de enigma (PONTES, 2007).

companheiras, colegas, clientes etc., entre as quais certamente haverá alguma *femme fatale*. Além da violência e do sexo, o consumo de bebidas também se intensifica. Albuquerque (1979) avalia que isso talvez seja um fruto da Lei Seca, mas o fato é que “não há um só herói comedido. Abstêmio é impossível” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 133). Sam Spade, o principal detetive de Hammett, acabaria se convertendo no perfil dessa nova leva de detetives. Ele

[...] é rude, vulgar, áspero ao expressar-se e deselegante. É bom notar que essa primeira oposição não é gratuita nem casual; o próprio sobrenome do detetive já a indicia, pois “spade”, em inglês quer dizer, entre outras coisas, “chamar as coisas pelos seus nomes, falar francamente ou asperamente”. (REIMÃO, 1990, p. 58)

Na percepção de James (2012), Hammett quis mostrar aos escritores de crime que a voz individual do romancista, a realidade do mundo que ele cria e a força e a originalidade de seu texto seriam mais importantes que a trama engenhosa, o mistério e o suspense. Discípulo do autor, Raymond Chandler (1888-1959) o elogia e pondera:

Hammett devolveu o assassinato ao tipo de pessoa que o comete por motivos, não apenas para fornecer um cadáver; e com os meios à mão, não com pistolas de duelo artesanais, curare e peixes tropicais. Ele colocou essas pessoas no papel como elas são e as fez falar e pensar na linguagem que costumavam usar para esses propósitos. Ele tinha estilo, mas seu público não sabia, porque era uma linguagem que não deveria ser capaz de tais refinamentos. (CHANDLER, 1950, p. 10, tradução minha)

Assim como Hammett, Chandler escreveu para as revistas *pulps* e é um nome proeminente da literatura detetivesca. Seu herói, Philip Marlowe, lembra Spade, mas é muito mais íntegro e leal que esse outro. Além de Chandler, a escola fundada informal e involuntariamente por Hammett atraiu um sem-número de autores americanos ainda na primeira metade do século XX, entre os quais estão James Cain (1892-1977), Chester Himes (1909-1984) e Ross MacDonald (1915-1983).

Cada qual a sua maneira, esses e outros autores revelavam-se argutos observadores de suas realidades sociais. MacDonald recorria a Freud e fez de seu detetive quase um confessor; escritor negro, Himes, condenado à prisão por um assalto à mão armada, denunciava em suas obras o racismo presente nas instituições e na polícia dos EUA; Cain mostrou como o crime se banalizava até no mais simples aspecto das relações pessoais em *O Carteiro Toca Duas Vezes* (1934) (PONTES, 2007). Há rumores de que teria sido essa obra de Cain em particular que influenciou o britânico James H. Chase (1906-1985) a escrever *Não Enviem Orquídeas para Miss Blandish* (1939), romance policial que fez muito sucesso entre o público e que gerou enorme polêmica devido à forma como aborda a violência e a sexualidade.

Com efeito, a intensificação da violência no mundo altamente urbanizado e industrializado àquela altura do século XX fez com que a nova geração de detetives se despidesse do manto que parecia fornecer imunidade aos seus antecessores. Dessa vez, o leitor não tinha

certeza se o detetive que estava acompanhando chegaria vivo ao fim da história. A humanidade, em todos os seus sentidos, é o traço mais marcante desses novos investigadores e, de certa forma, a diversidade também:

Os negros estão representados, entre outros, por Virgil Tibbs, de John Ball; Coffin Ed e Grave Digger, de Chester Himes. Os judeus, pelo rabino David Small, de Harry Kemmelman. Os homossexuais têm vez com David Brandsteter, de Joseph Hansen. E é preciso não esquecer o sexo feminino, que começa a multiplicar sua representação. (PONTES, 2007, p. 55)

Mantendo algum traço ou outro dos romances de enigma ou seguindo os moldes de Hammett, toda essa variedade continua a ser representada pelos escritores que despontaram durante toda a segunda metade do século XX e por aqueles que começaram a publicar suas obras já no século XXI. Mais que diversificar os perfis dos detetives, dos criminosos e da própria polícia, os autores novatos de romances policiais começaram a trabalhar com novos recursos e não ficaram indiferentes aos avanços científicos e tecnológicos que foram se sucedendo ao longo dos anos e revolucionando a investigação criminal:

[...] compreendem avançados sistemas de comunicação, a análise científica de vestígios de elementos, maior definição nos exames de sangue, câmeras cada vez mais sofisticadas [...], técnicas de laser capazes de levantar impressões digitais da pele e de outras superfícies que antes não ofereciam a menor esperança de uma impressão eficaz e progressos médicos que afetam o trabalho dos patologistas forenses. (JAMES, 2012, p. 162)

Os progressos da Ciência Forense, por sinal, tornaram mais recorrente a figura do médico como investigador. É prudente ressaltar, todavia, que nem todas as tramas contam necessariamente com tecnologias e outras “descobertas” concomitantes ao desenvolvimento de seus enredos. Entre 1977 e 1994, Ellis Peters (1913-1995), com as histórias medievais sobre o monge beneditino Cadfael, popularizou os chamados “mistérios históricos”, que se caracterizam por desenrolar-se em períodos considerados históricos pelos autores. Massi (2011) elenca algumas outras características dos romances policiais contemporâneos:

[...] a formação de equipes de investigação; a inserção de mulheres no papel do detetive; a intertextualidade entre os autores; as incoerências textuais; os reflexos da sociedade moderna; as temáticas místicas, religiosas, sociais; as narrativas policiais de perseguição, entre outras [...] (MASSI, 2011, p. 160-161).

A mesma autora comenta oportunamente que aqueles que optaram por incorporar essas novidades em suas obras só foram “[...] bem-sucedidos porque não alteraram o núcleo central e estrutural do romance policial: um crime de autoria desconhecida e uma investigação decorrente dele” (MASSI, 2011, p. 160). Além disso, tais escritores receberam o aval do público leitor, que permitiu que a contemporaneidade e os temas de interesse social fossem contemplados pelo romance policial (MASSI, 2011).

Parte dos autores que começaram a escrever seus romances policiais na metade final do século passado já faleceram, como Graham Greene (1904-1991), P. D. James (1920-2014), Patricia Highsmith (1921-1995), Ruth Rendell (1930-2015) e Colin Dexter (1930-2017). Muitos deles, contudo, continuam na ativa ou possuem publicações recentes: Peter Lovesey (1936-), Sara Paretsky (1947-), Kate Atkinson (1951-), Patricia Cornwell (1956-), Ian Rankin (1960-), entre tantos outros. Compete observar que não são poucos aqueles que transitam entre a literatura policial e outros gêneros. E com grande êxito, diga-se de passagem.

Juntam-se a esses nomes inúmeros escritores que adentraram no mundo da ficção policial no presente século. Um exemplo interessante de ser dado é o da inglesa J. K. Rowling (1965-). Sob o pseudônimo de Robert Galbraith, a autora da famosa saga infanto-juvenil *Harry Potter* publicou em 2013 o seu primeiro romance policial, *O Chamado do Cuco*. Muito elogiado pelo público e pela crítica especializada, o livro é protagonizado pelo detetive Cormoran Strike, que aparece em mais outros três romances até o momento.

Desde Poe, autores de múltiplos países enveredaram-se pela literatura detetivesca. Além da poderosa tríade EUA-França-Reino Unido, países nórdicos, Itália, Holanda, Suíça, Espanha, Rússia, Alemanha, Índia, Japão, Austrália, Nova Zelândia, África do Sul, Canadá, Cuba e Argentina também possuem representantes de renome no gênero policial. O cubano Leonardo Padura (1955-), a título de ilustração, é conhecido internacionalmente e possui as suas histórias sobre o detetive Mario Conde traduzidas para várias línguas.

Nos EUA e na Europa, conforme recorda Montes (2016a), é frequente a ocorrência de feiras e de premiações voltadas para o gênero, bem como as associações de autores (como o Clube da Detecção), os clubes de leitura e as revistas especializadas com seções exclusivas ao gênero policial. Já nos países mais periféricos, onde essa repercussão do gênero perde muito de sua força, “é comum que o enredo das narrativas policiais seja pretexto para uma análise da sociedade, um instrumento de reflexão das relações de poder” (MONTES, 2016a, s.p). Ao mesmo tempo, porém, o autor completa que esses países ainda contam com aqueles autores que prezam por histórias mais universais e pela arquitetura da trama, embora mantenham também alguns traços de suas identidades nacionais.

3.2 Breve nota sobre o romance policial no Brasil

No que concerne à trajetória da literatura policial brasileira, é aceitável dizer que ela é um tanto tímida e esparsa quando comparada a diversos outros países. É verdade que brasileiros de várias épocas, “de Álvares de Azevedo a Raimundo Magalhães Jr., passando por Machado

de Assis, João do Rio e Lúcia Fagundes Teles” (PONTES, 2007, p. 169), escreveram contos criminais, mas não detetivescos. Segundo Albuquerque (1979), nosso primeiro romance policial foi o folhetim *O Mistério* (1920), escrito por Coelho Neto (1864-1934), Afrânio Peixoto (1876-1947), Viriato Correia (1884-1967) e Medeiros e Albuquerque (1867-1934). A iniciativa teria partido desse último, comumente apontado como o precursor da narrativa policial no Brasil. A partir de *O Mistério*, diferentes autores brasileiros ingressariam no gênero policial, seja com afinco, seja com acanhamento (porque “Imperava (como ainda impera) por aqui certa noção de que literatura policial é subliteratura” (MONTES, 2016a, s.p)).

Durante as décadas de 1930 e 1940, alguns de nossos autores, como Jerônimo Monteiro (1908-1970), escreveram contos policiais que foram até radiofonizados. Em 1944, sob o pseudônimo de King Shelter, Patrícia Galvão (1910-1962), a “Pagu”, chegou a assinar contos policiais ambientados na Europa (PONTES, 2007). Entretanto, como salienta Pontes (2007), a ficção policial brasileira começa a se desenvolver mesmo após a Segunda Guerra Mundial com Luiz Lopes Coelho (1911-1975), cuja qualidade e regularidade de suas publicações conduziram ao início do profissionalismo na produção de uma literatura policial brasileira. Seu detetive, Dr. Leite, participa de uma série de contos “escritos em conformidade com as regras tradicionais, atenuadas, no entanto, pelo seu rigor na observação e o uso inteligente de particularidades significativas da vida brasileira, em especial a dos paulistanos” (PONTES, 2007, p. 169).

Entre as décadas de 1950 e 1970, Albuquerque (1979) destaca, entre outros brasileiros que experimentaram o gênero, Lúcia Machado de Almeida (1910-2005), cujo romance *O Escaravelho do Diabo*, publicado em 1956, ganharia anos depois uma versão infanto-juvenil. Além da escritora, autores como Marcos Rey (1925-1999), Pedro Bandeira (1942-), Álvaro C. Gomes (1944-) e Mário Prata (1946-) também escreveriam mais tarde histórias policiais tanto para crianças e para adolescentes quanto para adultos. Para estes, outra opção que se abria à época era os livros policiais baseados em histórias verídicas, campo no qual se destacou José Louzeiro (1932-2017) e Aguinaldo Silva (1943-) (MONTES, 2016b). Em 1962, à semelhança de *O Mistério*, foi publicado mais um folhetim policial *round-robin*, isto é, quando diferentes autores escrevem determinadas partes ou capítulos de uma narrativa. Colaborou com a trama *O Mistério dos MMM* um total de dez autores, cabendo o último capítulo a Rachel de Queiroz (1910-2003) (TAVARES, 2014).

A partir do final da década de 1970, a então incipiente literatura policial brasileira começou a ganhar mais adeptos, entre os quais se encontra Luis Fernando Verissimo (1936-), que cria em 1979 o detetive Ed Mort, um pastiche dos detetives *hardboiled* americanos. O traço

cômico, aliás, é recorrente nos romances detetivescos brasileiros, assim como a ironia e outros “elementos locais”:

[...] a introdução de características de alguma forma presente na ideia de povo brasileiro, como misticismo, sensualidade, ginga, malícia e limitação intelectual, faz com que seja necessário à narrativa assinalar a diferença dessa personagem [detetive] em relação aos seus modelos e, essa sinalização se faz, muitas vezes, pelo viés cômico. (REIMÃO, 2014, p. 30)

Afora a comicidade, o que se vê também é uma explosão de romances negros durante a ditadura militar (1964-1985). A presença exacerbada da violência e a utilização de técnicas das narrativas *noir* seriam, pois, uma maneira encontrada pelos autores de retratar e de denunciar o que se passava aqui durante esse período de repressão política (REIMÃO, 2014).

Um importante autor contemporâneo brasileiro que escreve à sombra da literatura *noir* é Rubem Fonseca (1925-), que estreia na ficção policial com o romance *A Grande Arte* (1983), no qual apresenta pela primeira vez o advogado criminal Mandrake. Desde então, Fonseca vem trabalhando suas obras com um estilo seco e uma linguagem sofisticada ao mesmo tempo em que aborda as personagens do submundo e a vulgaridade humana (MONTES, 2016c).

Publicaram ainda obras detetivescas autores com carreiras acadêmicas. Oriundo da área da Filosofia e da Psicologia, Luiz Alfredo Garcia-Roza (1936-) é um dos nomes mais prestigiados, que surge para o mundo policial com *O Silêncio da Chuva* (1996), romance que introduz o delegado carioca Dr. Espinosa. Garcia-Roza foi um dos principais responsáveis por avigorar a acanhada história do romance policial no Brasil. Alguns escritores contemporâneos que já testaram o gênero em estudo ou que continuam a fazê-lo são, dentre outros, Jô Soares (1938-), Nelson Motta (1944-), Tony Bellotto (1960-), Alberto Mussa (1961-), Patrícia Melo (1962-), Flávio Carneiro (1962-) e Raphael Montes (1990-).

Por causa de sua frágil e lenta trajetória, hoje ainda se discute sobre a existência ou não de uma “literatura policial brasileira”. Há de ser relevado, porém, como pontua Reimão (2014), que as suas dificuldades de nascimento e de expansão podem ser explicadas principalmente pela precariedade da vida cotidiana e pela violência policial no Brasil. Ao encontro dessa opinião da autora, Montes (2016b) ressalta que a

a imagem desgastada da polícia brasileira e a descrença na eficiência de nossos sistemas penal e judiciário dificultam a criação de heróis tradicionais, com valores firmes de justiça e ordem social. Como ter um detetive que busca zelar pela paz social quando a sociedade já vive cotidianamente num caos?
Por isso, muitos autores brasileiros optam por romances protagonizados por detetives particulares [...] (MONTES, 2016b, s.p)

O autor também recorda que essa frágil presença do gênero em nossa tradição literária também se deve à tardia formação das grandes cidades e que “Num país de dimensões

continentais como o nosso, é uma pena que seja tão difícil encontrar uma narrativa detetivesca que não se situe no Rio ou em São Paulo” (MONTES, 2016a, s.p). Apesar de todos esses empecilhos, Reimão (2014) ressalva ainda que integrar as precariedades do cotidiano de um país em desenvolvimento à narrativa policial é um modo de conferir-lhe especificidade.

4 ANÁLISE DO ROMANCE *O MISTERIOSO CASO DE STYLES* (1920), DE AGATHA CHRISTIE

Conforme já mencionado, a publicação do romance *O Misterioso Caso de Styles* é reiteradamente escolhida pelos estudiosos da área como o marco inicial da Idade de Ouro da ficção policial (KNIGHT, 2003; SCAGGS, 2005). Nesta terceira etapa deste estudo é realizada uma análise de tal obra com o intuito de verificar a ocorrência das características dos romances desse período já abordadas na primeira parte deste trabalho.

Serão destacados os perfis do narrador, do detetive, da força policial, da vítima e dos suspeitos (incluindo o criminoso), bem como a ambientação da história (cenário rural, isolamento do contexto exterior à narrativa) e a construção do enredo a partir da lógica, do uso de *red herrings* etc. Esses e outros aspectos serão ressaltados ao mesmo tempo em que o desenrolar da história é apresentado. A sinopse do romance é apresentada a seguir¹⁰.

A convite de seu amigo John Cavendish, o capitão Arthur Hastings decide passar a sua licença médica na mansão Styles Court, onde revê Emily, madrasta de seu amigo e proprietária da casa. Depois de ficar viúva do pai de John, Emily casou-se novamente com Alfred Inglethorp, um homem vinte anos mais novo que ela. Além do casal Inglethorp, residem na mansão John e sua esposa, Mary; Lawrence Cavendish, irmão mais novo de John; Cynthia Murdoch, uma protegida de Emily; Evelyn (Evie) Howard, uma “faz tudo” da casa; e alguns criados. Hastings encontra em Styles um clima tenso entre seus moradores, porque quase todos julgam Alfred Inglethorp um impostor que está atrás do dinheiro da esposa. Quase duas semanas depois da chegada de Hastings, a sra. Inglethorp tem um grave ataque convulsivo em seu quarto. Os médicos nada podem fazer e ela falece em sua cama. Logo é comprovada a causa da morte por envenenamento por estricnina, um dos venenos mais mortais já descobertos pela humanidade. Para esclarecer como tudo aconteceu e quem foi o responsável pela morte daquela senhora, Hastings conta com a ajuda de seu amigo, o grande detetive belga Hercule Poirot, que porventura também se encontra hospedado na vizinhança.

A história é narrada em primeira pessoa pelo capitão Hastings, que é um narrador homodiegético, ou seja, é personagem mas não a principal. O narrador se mostra ao longo do romance um bom intermediador para o leitor, que sente a sua confiabilidade desde o início:

O intenso interesse despertado no público pelo que ficou conhecido, na época, como “O caso Styles”, agora caiu um pouco no esquecimento. De qualquer modo, em virtude da notoriedade mundial alcançada, solicitam-me, tanto meu amigo Poirot como a própria família, que eu escreva meu testemunho sobre toda a história.

¹⁰ Sinopse elaborada pela autora deste trabalho.

Acreditamos que meu relato fará silenciar os rumores sensacionalistas que ainda rondam os fatos. (CHRISTIE, 2014, p. 13)

Hastings tem uma boa memória, é atento aos detalhes (embora não entenda sempre seus reais significados) e é preciso em suas descrições. Todavia, o leitor deve se policiar para não tomar como definitivas todas as impressões do narrador, que está o tempo todo compartilhando as suas dúvidas e as suas opiniões. Em várias ocasiões ele faz indagações ao detetive que o próprio leitor faria se pudesse, o que ajuda a clarear alguns pontos. Mas ele também não deixa de tirar conclusões precipitadas e de fazer observações obtusas, como neste exemplo:

Permaneci junto à porta, com medo de destruir alguma pista. Poirot não pareceu nada feliz com minha atitude:
 — O que deu em você, meu amigo? — gritou — Vai ficar aí parado como um... Como é que se diz? Como um ás de paus?
 Expliquei que estava com medo de obliterar alguma pegada.
 — Pegada? Mas que ideia! Já passou praticamente um exército dentro desse quarto! Que pegadas vamos encontrar? (CHRISTIE, 2014, p. 41-43)

Em mais de uma situação Hastings não percebe quando Poirot está dissimulando com algum suspeito enquanto que até o leitor consegue “captar” o jogo do detetive. São em momentos como esses que o leitor se sente mais inteligente que o narrador, uma manobra usualmente empregada pelos próprios romancistas para estimulá-lo em sua leitura.

Quanto a Poirot, já é no primeiro capítulo, ao falar sobre a sua ambição de ser detetive, que Hastings conta para os Cavendish sobre um famoso detetive que conheceu na Bélgica, que dizia que “[...] todo trabalho de detetive bem realizado é mera questão de método. Ele era um baixinho engraçado, um verdadeiro dândi, mas incrivelmente inteligente” (CHRISTIE, 2014, p. 18). E para a surpresa do narrador, o próprio Poirot encontrava-se em Styles St. Mary. Quando os dois se reencontram é que o leitor começa a formar uma imagem do detetive:

Poirot era um homenzinho de aparência extraordinária. Não tinha mais que um metro e cinquenta de altura, mas impunha-se com grande dignidade. Sua cabeça tinha exatamente o formato de um ovo e ele a trazia sempre ligeiramente inclinada para um lado. Seu bigode era hirto e de aspecto militar. A elegância de suas roupas era quase inacreditável: creio que um traço de poeira causaria nele mais sofrimento que um ferimento a bala. (CHRISTIE, 2014, p. 26)

Seus modos extravagantes, suas manias e sua irreverência podem até causar alguma descrença em relação a sua pessoa e ao seu trabalho, mas, por outro lado, a eloquência, a gentileza, a paciência e a inteligência de Poirot logo cativam a todos, inclusive o leitor. O detetive torna-se ainda mais diferenciado quando surgem na história o inspetor-detetive Japp e o superintendente Summerhayne, da Scotland Yard. O primeiro até se revela mais astuto, mas o segundo é cético, sarcástico e arrogante. As atitudes e os métodos de Poirot mostram-se superiores aos dos policiais tanto aos olhos do leitor quanto aos de outras personagens (“Ele é

um cavalheiro muito fino, senhor. Muito diferente daqueles outros dois detetives de Londres, que ficam espiando tudo e fazendo perguntas” (CHRISTIE, 2014, p. 106)).

Monsieur Poirot faz reflexões bastante sensatas (“Você deu rédeas demais à imaginação. A imaginação é boa criada, porém má conselheira. A explicação mais simples é sempre a mais provável” (CHRISTIE, 2014, p. 73)) e o tempo todo procura explicitar seus métodos (“O que eu sempre digo a você? Tudo precisa ser levado em consideração. Se o fato não se encaixar na teoria, deixe a teoria de lado” (CHRISTIE, 2014, p. 74)), o que não significa que fará o mesmo com as suas ideias (ele incentiva Hastings a usar as suas próprias “faculdades mentais”, pois “Todos os fatos que sei agora estão em sua posse. Você pode fazer suas próprias deduções a partir deles” (CHRISTIE, 2014, p. 111)). Outro aspecto pertinente de ser ressaltado em relação a Poirot é a forma como ele utiliza conhecimentos “tradicionalmente femininos” (respaldando a ideia da “feminização” da ficção policial na Idade de Ouro). O detetive não abandona a lógica, mas também não deixa de valorizar “capacidades” como a intuição e o instinto:

— Outra questão: como você sabia que a chave da valise estava perdida?
 — Eu não sabia. Foi uma intuição que se provou verdadeira. Você notou que havia um pequeno pedaço de arame retorcido ligado a ela. Na hora, isso me sugeriu que ela fora possivelmente arrancada [...] (CHRISTIE, 2014, p. 73)

— Lá vai uma aliada valorosa. Aquela mulher, Hastings, tem cérebro e coração.
 Não respondi.
 — O instinto é uma coisa maravilhosa — murmurou Poirot. — Não se pode explicá-lo nem ignorá-lo. [...]
 Poirot olhou para mim com sinceridade e, de novo, sacudiu a cabeça.
 — Como vê — concluiu com ar triste —, *voce* não tem instintos.
 — Era inteligência o que você queria agora há pouco — argumentei.
 — As duas coisas frequentemente andam juntas — declarou Poirot em tom enigmático. (CHRISTIE, 2014, p. 111)

Como o título do romance já prenuncia (o que é comum nas obras da Idade de Ouro), a história se desenrola em Styles Court, uma “velha e sofisticada” mansão rural localizada no condado de Essex, na Inglaterra:

desembarquei em Styles St. Mary, uma absurda estaçãozinha de trem, sem nenhuma razão aparente para existir, encravada no meio de campinas verdejantes e ruelas do interior. [...] A vila de Styles St. Mary estava situada a cerca de três quilômetros da pequena estação, e Styles Court a um quilômetro e meio dali. Era um dia plácido e quente do início de julho. Ao se contemplar a planície de Essex, tão verde e pacífica sob o sol da tarde, parecia quase impossível acreditar que, nem tão longe daquele ponto, uma grande guerra seguia seu rumo implacável. Senti-me como se adentrasse subitamente um novo mundo. (CHRISTIE, 2014, p. 14-15)

Styles St. Mary representa aquele típico lugar pacato que raramente é tirado de sua rotina. Um assassinato misterioso em uma mansão de uma família tradicional sem dúvidas é uma dessas raras ocasiões, em que o rebuliço apodera-se do local:

Os jornais, como era de se esperar, tinham explorado a tragédia sob todos os ângulos. Manchetes sensacionalistas, biografias malfeitas de todos os habitantes da casa,

insinuações sutis [...] Nada nos foi poupado. Foi um período sem novidades. A guerra passava por uma fase de calmaria momentânea, então os periódicos exploravam avidamente aquele crime ocorrido na alta sociedade: era “O misterioso caso de Styles”, o grande assunto do momento. (CHRISTIE, 2014, p. 105)

É possível notar a partir desses e de outros excertos do romance que a guerra parece algo distante, sem maiores consequências para aquele lugarejo. A preocupação que toma conta ali é outra: quem matou Emily Inglethorp? A infeliz vítima, de acordo com Hastings,

fora uma mulher muito bonita, de meia-idade [...] Lembro-me dela com sua personalidade enérgica, autocrática e, de algum modo, inclinada a obter notoriedade por trabalhos sociais e de caridade, sempre organizando quermesses e representando o papel de senhora caridosa. Era uma dama realmente generosa, sendo ela própria dona de uma fortuna considerável. A casa de campo deles, Styles Court, havia sido comprada por mr. Cavendish logo que se casaram. Ele sempre estivera sob a ascendência da esposa, tanto que, ao morrer, deixou a propriedade para ela, bem como a maior parte de sua renda — um acordo visivelmente desfavorável a seus dois filhos. (CHRISTIE, 2014, p. 13)

Além da riqueza, aquela “[...] distinta senhora de cabelos brancos, com um ar um tanto autoritário” (CHRISTIE, 2014, p. 16) chamava atenção pela inconstância e “[...] era egoísta a seu modo. Era muito generosa, mas sempre queria algo em troca. Nunca deixava as pessoas se esquecerem do que fizera por elas e, por esse viés, não era amada” (CHRISTIE, 2014, p. 68). A personalidade e, acima de tudo, o dinheiro da sra. Inglethorp eram motivos imperativos para que alguém quisesse vê-la morta. Na opinião de Hastings, quem mais parecia ter sentido a tragédia era Dorcas, a chefe dos criados, e não os entes mais próximos da falecida senhora.

Estaria a família prostrada pelo luto? O sofrimento pela morte de mrs. Inglethorp seria mesmo tão grande? Eu me dava conta de que algum aspecto emocional estava ausente naquela atmosfera. A falecida não era dotada de um amor contagiante. Sua morte fora muito chocante, mas não era motivo de lamentações apaixonadas. (CHRISTIE, 2014, p. 40)

O principal suspeito pela morte de Emily Inglethorp era o seu marido Alfred. Pelo que John Cavendish confidenciou a Hastings, com exceção da esposa, Alfred Inglethorp não contava com a simpatia de nenhum outro morador da mansão:

— Permita-me dizer, Hastings, isso está tornando nossa vida bastante difícil. E também a de Evie. [...] Ele surgiu do nada sob o pretexto de ser um primo em segundo grau de Evie ou coisa parecida, embora ela não mostrasse nenhum interesse especial em reconhecer tal parentesco. O camarada é um perfeito impostor, qualquer um pode ver isso. Tem uma grande barba negra e calça botas de couro envernizado em qualquer estação do ano! Mas mamãe se encantou por ele [...] O cara deve ser pelo menos vinte anos mais jovem que ela! É simplesmente um caso do mais deslavado cara de pau a fim de fazer fortuna. (CHRISTIE, 2014, p. 14)

Ao chegar à mansão, o narrador imediatamente sente o constrangimento e a hostilidade velada em relação à presença de Alfred e constata por si mesmo que o sr. Inglethorp “[...] com certeza trazia em si uma nota dissonante. [...] ele poderia parecer natural num palco, porém parecia fora de lugar na vida real (CHRISTIE, 2014, p. 17). Alfred carregava um semblante

impassível e suas atitudes eram estudadas e atentas. Assim que o viu, Hastings nutriu contra ele um sentimento de profundo desagrado, que se tornou pior após a morte de Emily, pois, segundo o narrador, Alfred Inglethorp “[...] interpretava o papel de viúvo desconsolado de uma maneira asquerosa em sua hipocrisia” (CHRISTIE, 2014, p. 58).

A pessoa mais incomodada com o sr. Inglethorp e que demonstrava seu aborrecimento de modo mais enérgico era Evie Howard, a camarada e vivaz “faz-tudo” da casa, “[...] uma mulher de aspecto agradável, em torno dos quarenta anos de idade, com uma voz profunda, quase masculina em seus tons fortes, um tanto grande e encorpada [...]” (CHRISTIE, 2014, p. 15). Ela se desentendeu com a sua amiga/patroa por dizer o que pensava sobre Alfred e abandonou a mansão dias antes da tragédia, mas não sem antes deixar um alerta para Hastings:

— Preste atenção nela, mr. Hastings. Minha pobre Emily. Um bando de tubarões... Todos eles. Oh, eu sei do que estou falando. Não tem nenhum entre eles que não esteja interessado em tirar dinheiro dela. Eu a protejo até onde posso. Agora que estou de partida, eles vão se impor contra ela. [...] Tudo o que peço é que mantenha seus olhos abertos [...] Sobretudo, mr. Hastings, fique de olho naquele demônio... o marido dela! (CHRISTIE, 2014, p. 21)

Além de Alfred Inglethorp, os outros membros da família não poderiam ficar excluídos da lista de suspeitos, em especial os irmãos Cavendish. Como bem recorda Poirot, “Não é como se houvesse um laço sanguíneo. Ela foi boa e generosa para os Cavendish, mas não era a mãe verdadeira. O sangue diz muito [...]” (CHRISTIE, 2014, p. 40). Lawrence é médico de formação, mas abandonou a profissão por causa de suas ambições literárias. John casou-se com Mary e exerceu a advocacia por um tempo, mas acabou estabelecendo-se como proprietário rural. Os dois irmãos dependiam financeiramente da madrasta, o que certamente os chateavam. Isso fica mais evidente neste diálogo entre Hastings e John:

— Styles é realmente um lugar antigo e glorioso — disse eu a John. Ele assentiu com um ar tristonho.
 — Sim, é uma bela propriedade. Será minha um dia. Já devia ser minha agora por direito se meu pai tivesse feito um testamento decente. E então eu não estaria tão duro quanto estou agora.
 — Sem dinheiro, você?
 — Meu caro Hastings, não me importo de lhe dizer que estou quase perdendo a cabeça por dinheiro.
 — Seu irmão não pode ajudá-lo?
 — Lawrence? Gastou cada centavo que tinha publicando uns versos medíocres em edições luxuosas. Estamos todos sem tostão. Minha mãe sempre foi muito boa para nós, devo admitir. Isto é, até agora. Desde seu casamento, claro... — ele interrompeu a fala, franzindo o cenho. (CHRISTIE, 2014, p. 22)

Restam ainda Cynthia Murdoch e Mary Cavendish. Cynthia é uma jovem bonita e alegre que trabalha no dispensário farmacêutico do Hospital da Cruz Vermelha. Sua mãe era uma antiga colega de Emily Inglethorp e esta acolheu Cynthia quando a moça ficou órfã. Pelos seus modos diante da proprietária de Styles Court era possível perceber que Cynthia “[...] tinha uma

posição de dependência naquela casa, e que mrs. Inglethorp, embora bondosa no geral, não deixava a moça se esquecer disso” (CHRISTIE, 2014, p. 19). Mary Cavendish, por sua vez, é uma mulher enigmática por quem Hastings ficou fascinado:

Sua figura alta e esguia, delineada contra a luz brilhante, um sentimento vívido de um fogo em brasa ardendo calmamente naqueles maravilhosos olhos castanhos, olhos notáveis, diferentes dos de qualquer outra mulher que jamais conhecera, com seu poder irradiante de intensa tranquilidade que, apesar disso, dava a impressão de conter um espírito indomável num corpo singularmente civilizado — todas essas coisas encontram-se marcadas em minha memória. (CHRISTIE, 2014, p. 16)

Uma atitude da esposa de John que causava desconfiança era a sua amizade com o Dr. Bauerstein, um homem alto e barbado que passava uma temporada na vila para recuperar-se de um colapso nervoso. Dr. Bauerstein era um pesquisador londrino e grande autoridade em toxicologia. Assim que se tornou amigo de Mary Cavendish passou a frequentar a mansão e seus arredores. Portanto, mais uma personagem digna de ser incluída na lista de suspeitos.

Momentos antes de Emily Inglethorp falecer, a casa inteira foi despertada durante a madrugada pelos sons alarmantes vindos de seu quarto, que estava trancado por dentro. Foi preciso arrombar uma das portas de comunicação para acessá-lo. Alfred havia saído após o jantar e não tinha retornado, coube a Hastings, John e Lawrence o esforço físico. Depararam-se com a sra. Inglethorp

[...] deitada na cama, completamente agitada em violentas convulsões, numa das quais devia ter tombado a mesinha de cabeceira. Assim que entramos, contudo, seus membros relaxaram e ela caiu sobre os travesseiros.

John atravessou o cômodo e acendeu o gás. Virando-se para Annie, uma das criadas, ordenou que descesse à sala de jantar e trouxesse *brandy*. Então correu para a mãe, enquanto eu destrancava a porta que dava para o corredor.

Voltei-me para Lawrence para sugerir que eu deveria deixá-los agora que não havia mais necessidade de minha ajuda, mas minhas palavras congelaram-se em meus lábios. Nunca tinha visto um olhar tão horrível no rosto de um homem. Estava branco como cera, a vela que segurava tremia em sua mão, pingando sobre o tapete, e seus olhos, petrificados de terror ou outra emoção semelhante, fitava algum ponto na parede atrás de mim. Parecia que tinha visto algo capaz de transformá-lo em pedra. Instintivamente, segui mirando para onde seus olhos se fixavam, mas nada vi de anormal. As brasas quase extintas e a fileira de enfeites sobre o batente da lareira não representavam nada incomum.

A violência do ataque de mrs. Inglethorp parecia ter passado. Ela conseguia falar, embora com alguma dificuldade:

— Agora estou melhor... tão de repente... sou estúpida... por ter me trancado aqui.

Uma sombra se fez sobre a cama e, erguendo os olhos, vi Mary Cavendish de pé, próxima da porta, abraçada a Cynthia. Parecia amparar a moça, que tinha um aspecto estranho, totalmente desorientada. Seu rosto estava muito vermelho e bocejava sem parar.

— Pobre Cynthia, está muito assustada — disse mrs. Cavendish em voz baixa, porém clara. Mary, como pude observar, estava vestida em sua blusa branca usada para trabalhar no campo. Devia, então, ser bem mais tarde do que eu pensava. Vi que um leve traço da luz do dia surgia através das cortinas e que o relógio sobre a lareira indicava ser quase cinco horas.

Um grito abafado vindo do leito me pegou de surpresa. Uma nova crise dolorosa tomava conta da infeliz senhora. As convulsões eram de uma violência inacreditável. Houve confusão. Todos se puseram a seu redor, mas impotentes para servir de ajuda

ou alívio. Uma convulsão final fez com que se erguesse da cama até que ficasse apoiada apenas pela cabeça e pelos calcanhares, com seu corpo arqueado de forma extraordinária. Em vão, Mary e John tentaram dar-lhe mais *brandy*. Passaram-se alguns instantes. Novamente, seu corpo se arqueou daquele jeito estranho. Nesse momento, o Dr. Bauerstein abriu caminho pelo quarto, autoritário. Parou por algum tempo mirando a senhora sobre a cama e, na mesma hora, mrs. Inglethorp lançou um grito estrangulado, seus olhos fixos no médico:
— Alfred... Alfred... — e então caiu inerte sobre os travesseiros. (CHRISTIE, 2014, p. 33-34)

A descoberta do corpo é sempre uma passagem crucial em um romance policial. Surgem daí pistas materiais e “imateriais” (como o comportamento das personagens envolvidas) que, quando somadas a outras pistas distribuídas ao longo da história, mostram-se deveras funcionais para a elucidação final do mistério. Neste romance, o narrador teve a oportunidade de presenciar os últimos momentos de vida da vítima e, no trecho acima, chamam atenção, por exemplo, a reação de Lawrence, o aspecto de Cynthia e as últimas palavras da sra. Inglethorp.

Mas há de ser destacada a maneira sucinta e sem floreios como a cena é descrita. Por mais que se trate de um acontecimento cercado de muita tensão e emoção, a dramaticidade ali é comedida. Nos romances *whodunnits*, narra-se o suficiente para que o leitor consiga visualizar a situação e de forma que o foco permaneça no “jogo”. Corrobora ainda com essa tese o fato de que quase não é feita alusão ao funeral da vítima. Hastings o menciona muito brevemente: “O funeral de mrs. Inglethorp ocorreu no dia seguinte e, na segunda-feira, quando cheguei atrasado para o café da manhã [...]” (CHRISTIE, 2014, p. 104).

Outro ponto importante de ser considerado na passagem selecionada diz respeito à *causa mortis*. As convulsões “de ordem um tanto tetânica” da sra. Inglethorp rapidamente fizeram ser cogitada a possibilidade de envenenamento. Hastings percebeu a gravidade da situação e logo pediu o aval de John para colocar Poirot no caso: “Estava determinado a não perder mais tempo. Entretanto, gastei ainda cinco minutos escrutinando a biblioteca até encontrar um livro de medicina contendo uma descrição sobre envenenamento por estricnina” (CHRISTIE, 2014, p. 36-37). Os médicos, Hastings e Poirot já imaginavam e a autópsia comprovou posteriormente: a proprietária de Styles Court foi mesmo envenenada por estricnina, uma substância altamente tóxica. Se por um lado esse método de assassinato menos passional fornece uma importante dica sobre a natureza do assassino (provavelmente uma pessoa fria e calculista), por outro ele também é mais complexo.

Alguém como o leitor, que talvez não tenha alguma noção de química ou de medicina, poderia ficar prejudicado no jogo. A autora, porém, lida com essa questão de forma bastante didática, revezando as personagens para conceder maiores esclarecimentos, como este: “[...] a

estricnina é uma droga que age bem depressa. Os sintomas aparecem entre uma e duas horas após a ingestão. Podem ser retardados sob certas condições [...]” (CHRISTIE, 2014, p. 78).

De posse das principais informações a respeito daquelas pessoas ligadas à vítima e também das circunstâncias de sua morte é que se desenrola o processo de investigação, no qual Poirot e Hastings partem em busca da identidade do assassino e da explicação sobre o porquê e como tudo aconteceu. Também o leitor embarca nessa empreitada, guarnecido ainda com quatro “acessórios” para subsidiá-lo. Hastings anexa ao longo da história, para a conveniência do leitor: uma planta do primeiro andar da mansão, um plano do quarto da sra. Inglethorp com os principais itens da mobília e dois fac-símiles, de um envelope rabiscado encontrado por Poirot e outro de uma carta escrita a Evie por sua ex-patroa.

Após Hastings lhe contar em detalhes tudo o que presenciou na mansão até o momento da tragédia, Poirot segue para Styles Court para fazer as devidas observações. Primeiramente, ele faz um exame minucioso do quarto da vítima, onde encontra “seis pontos interessantes” (uma xícara de café esmigalhada, um fragmento de tecido verde-escuro, uma valise roxa com uma chave na fechadura, uma mancha de café no chão, uma mancha de vela derretida sobre o chão e uma caixinha de papelão vazia de medicamento em pó). Ele continua a sua investigação interrogando os criados, conversando com os moradores da casa e fazendo mais descobertas, como um fragmento de testamento encontrado no meio das cinzas da lareira do quarto de Emily Inglethorp. Hastings ficou surpreso com isso, mas Poirot já esperava encontrar algo lá:

— [...] Porque não há explicação plausível para, num dos dias mais quentes do ano, ela ter ordenado que acendessem a lareira em seu quarto.
Quase engasguei. Fomos uns idiotas em nunca dar atenção ao absurdo de uma lareira acesa naquelas circunstâncias! Poirot continuou.
— Naquele dia, *messieurs*, a temperatura era de cerca de vinte e seis graus à sombra. Mesmo assim, mrs. Inglethorp quis a lareira acesa! Por quê? Porque queria incinerar alguma coisa e essa era a maneira mais fácil de fazê-lo. (CHRISTIE, 2014, p. 153)

Tanto Hastings quanto o leitor tinham condições de chegar a essa conclusão sozinhos, pois o narrador estava presente quando Emily perguntou a Dorcas: “Você acendeu a lareira em meu quarto conforme lhe instruí?” (CHRISTIE, 2014, p. 26). Pouco depois disso, ele descreve: “Era uma noite gloriosa, quente e sem vento. Mrs. Cavendish abanava-se usando uma folha de palmeira. — Este calor está quase insuportável — murmurou” (CHRISTIE, 2014, p. 28). Utilizando a lógica, como nesse exemplo, e prestando atenção em detalhes aparentemente insignificantes e nas atitudes das pessoas, Poirot prossegue com sua tarefa.

Até chegar ao final do romance, quando tudo é elucidado, existe um emaranhado de pistas e informações que precisam ser checadas para saber se estão ligadas ao mistério principal. Seria inviável relatar aqui todos os pormenores e os desdobramentos da investigação.

Entretanto, para tornar essas observações mais inteligíveis, vale abordar ao menos o caso de uma personagem. Lawrence Cavendish, por exemplo. Lawrence é inocente, não foi o responsável pela morte da madrasta. Porém, alguns indícios pareciam dizer o contrário. A começar pelo modo como Hastings o descreve quando o vê pela primeira vez na mansão:

John me deixou e, minutos depois, vi-o de minha janela caminhando vagorosamente pelo gramado de braços dados com Cynthia Murdoch. Ouvi mrs. Inglethorp chamar “Cynthia!” impacientemente e a moça correu de volta para a casa. No mesmo instante, um homem surgiu da sombra de uma árvore e caminhou devagar na mesma direção. Aparentava ter mais ou menos quarenta anos de idade, com uma aparência muito austera e melancólica expressa no rosto escanhado. Algum tipo de emoção violenta parecia dominá-lo. [...] Era o irmão mais novo de John, Lawrence Cavendish. Fiquei intrigado pensando no que poderia ter causado naquele rosto uma expressão tão singular. (CHRISTIE, 2014, p. 20-21)

Depois disso, ao visitar Cynthia no hospital junto com Hastings, Lawrence demonstra um interesse especial em um frasco de estricnina. Além da sua expressão de horror no quarto da sra. Inglethorp instantes antes dela falecer, tem o fato de que ele é o único da família a insistir que a morte da madrasta se deu por causas naturais, como ataque cardíaco ou overdose de medicamento, já que Emily tomava um tônico que continha estricnina em sua fórmula.

Esse comportamento questionável na verdade explica-se porque Lawrence gostava de Cynthia. Ele viu John e Cynthia abraçados no jardim e ficou com ciúmes, por isso parecia melancólico. Lawrence reagiu daquela forma no quarto da madrasta porque da posição em que estava ele percebeu que a porta de comunicação entre o quarto de Cynthia e o da sra. Inglethorp estava destrancada. Como imaginou que fosse Cynthia a assassina, logo tratou de esmagar a xícara de café para que uma suposta prova não a denunciasse (era a moça quem tinha ficado de levar o café para Emily). Ele era médico de formação e deve ter pensado em envenenamento assim que viu as convulsões da madrasta. Para proteger Cynthia, Lawrence agarrou-se às causas naturais como causa da morte. O que não fazia sentido, pois ele não era nenhum leigo. Daí também a sua curiosidade natural pelo vidro de estricnina do dispensário.

Há ainda um outro episódio que poderia ligá-lo ao assassinato. Descobre-se durante o inquérito que alguém havia se passado pelo sr. Inglethorp para comprar estricnina na farmácia local. Como Alfred usava trajes peculiares e uma marcante barba negra e longa, não seria difícil se passar por ele diante de alguém como o farmacêutico, que só o conhecia de longe. Lawrence Cavendish era um artista, poderia fazê-lo. E uma história contada por Dorcas dava respaldo a essa ideia. Havia na casa uma arca de fantasias, utilizada para

— [...] o que os rapazes chamam de “noite de gala”. É bastante divertido; às vezes, senhor. Mr. Lawrence é maravilhoso. Tão cômico! Nunca me esquecerei da noite em que apareceu vestido de xá da Pérsia [...] Miss Cynthia estava vestida como o que chamavam de apache [...] Ela ficou muito bem caracterizada. O senhor não acreditaria

que uma mocinha tão jovem e bonita pudesse ter-se transformado num autêntico rufião. Ninguém a teria reconhecido. (CHRISTIE, 2014, p. 107)

E é precisamente nessa arca que uma barba negra falsa, muito parecida com a de Alfred, é achada. Pelo que contou a funcionária, a srta. Murdoch também teria condições de se passar por um rapaz. Mais um argumento contra a moça, que já chamava atenção por causa de seu aspecto no momento da morte de sua “tia” e na manhã seguinte, pelo que Hastings narra: “E a pequena Cynthia? Do que suspeitava? Parecia muito cansada e adoentada, pensei. Agia de maneira marcadamente pesada e lânguida” (CHRISTIE, 2014, p. 59). Além disso, Cynthia trabalhava na farmácia de um hospital, tinha contato com muitos “venenos”, inclusive estricnina, e era ela quem manipulava, às vezes, a medicação da vítima.

Porém, tampouco é Cynthia Murdoch a assassina da sra. Inglethorp. Como é costumeiro nas obras de Christie, Poirot reúne todos os envolvidos no caso para revelar a identidade do culpado, o que acontece neste romance em plena sala de estar de Style. Ao longo de todo o penúltimo capítulo, o detetive faz uma extensa e detalhada explanação sobre como foi decifrando o enigma para chegar à sua conclusão. Então, no grande clímax do romance, ele entra na reta final de seu discurso e faz a esperada revelação:

Em meio a grande excitação, estendeu a mão mostrando três tiras finas de papel.

— Uma carta que o assassino escreveu com sua própria letra, *mes amis!* Se seus termos tivessem sido redigidos mais claramente, é possível que Mrs. Inglethorp, avisada em tempo, tivesse escapado. Do jeito que está, ela percebeu o perigo, mas não de que maneira as coisas iriam acontecer. Em meio a um silêncio sepulcral, Poirot reuniu as três tiras de papel e, limpando a garganta, leu em voz alta:

“Minha querida Evelyn,

— você deve estar ansiosa porque nada aconteceu. Está tudo bem: apenas será hoje à noite em vez da noite passada. Compreenda que um tempo feliz chegará quando a velha estiver morta e fora do caminho. Ninguém poderá associar o crime a minha pessoa. Sua ideia de usar o brometo foi um golpe genial! Mas temos de ser muito discretos. Um passo em falso...”

— Aqui, meus amigos, termina a carta. Certamente o escritor foi interrompido, mas não restam dúvidas sobre sua identidade. Todos nós já conhecemos esta caligrafia e... Uma exclamação que mais parecia um rugido quebrou o silêncio.

— Seu demônio! Como conseguiu isto?

Uma cadeira foi derrubada. Poirot esquivou-se habilmente de lado. Por esse movimento rápido, seu agressor caiu ruidosamente no chão.

— *Messieurs, mesdames* — disse Poirot, com requinte —, permitam-me apresentar-lhes o assassino, Mr. Alfred Inglethorp! (CHRISTIE, 2014, p. 158)

É nessa cena, que mescla e dosa ao mesmo tempo o suspense e a excitação, que todos descobrem que foi Alfred Inglethorp o grande responsável pela morte da esposa e que ele teve como cúmplice a sua prima Evie Howard, a “companheira” e antiga “faz-tudo” da casa. Conforme Poirot já vinha frisando no decorrer da história, Alfred era “um homem de métodos” e Evie tinha “cérebro”. Juntos planejaram um articulado plano para se apossarem da fortuna da falecida. E foi por muito pouco que não conseguiram. A sra. Inglethorp encontrou a carta que

seu marido estava escrevendo para a prima e percebeu o que estava acontecendo. Imediatamente destruiu o testamento que o beneficiava para então tomar as outras devidas providências no dia seguinte. Mas não teve tempo, foi envenenada antes. Mas como exatamente? Seria pelo café que havia sido levado para seu quarto?

— Não. Vocês se lembram de quando lhes falei sobre uma mancha no tapete do quarto de mrs. Inglethorp? Há alguns pontos peculiares sobre aquela mancha. Ainda estava úmida, exalava forte de odor de café e, incrustados na trama do tapete, encontravam-se alguns fragmentos de porcelana. O que se passara estava claro para mim, pois dois minutos antes eu tinha colocado minha pequena pasta sobre a mesa próxima à janela e esta, em virtude de estar com o tampo solto, virou-se, jogou minha pasta exatamente no mesmo lugar da mancha. Da mesma maneira, mrs. Inglethorp havia apoiado sua xícara de café sobre aquela mesa, ao chegar a seu quarto, na noite anterior, e a mesa traiçoeira pregara-lhe a mesma peça.

“O que aconteceu em seguida é mera conjectura de minha parte, mas eu diria que mrs. Inglethorp recolheu a xícara quebrada do chão e a colocou na mesa de cabeceira. Sentindo vontade de tomar algum tipo de estimulante, ela aqueceu o chocolate e o foi bebendo aos poucos. Então nos deparamos com outro problema. Sabemos que o chocolate não continha estricnina nenhuma. O café nunca foi tomado. Mas a estricnina deve ter sido ministrada entre sete e nove horas da noite. Qual teria sido o terceiro meio — um meio tão apropriado para disfarçar o gosto da estricnina que parece extraordinário que ninguém tenha pensado nele?” — Poirot olhou para todos na sala e então respondeu ele mesmo, teatralmente:

— Seu medicamento! (CHRISTIE, 2014, p. 156-157)

Na noite da tragédia, Emily Inglethorp tomou a última e fatal dose do frasco de seu tônico. Dias antes, Alfred e Evie adicionaram brometo em pó ao tônico, fazendo com que quase todo o sal de estricnina presente na fórmula se precipitasse no fundo do frasco. A caixa de remédio vazia que Poirot encontrou no quarto da vítima era de brometo em pó, um calmante que ela costumava beber de vez em quando:

— Estou um tanto confuso sobre a maneira exata como a tramoia do brometo foi realizada — ressaltai.

— *Bon!* Vou reconstituí-la para você até onde me for possível. Sou levado a pensar que miss Howard foi a mentora de todo o processo. Você se lembra dela mencionando o fato de que o pai dela tinha sido médico? Possivelmente ela preparava medicamentos para ele. Ela também pode ter tirado a ideia de algum dos vários livros que *mademoiselle* Cynthia deixava à disposição durante o tempo em que passou estudando para seus exames. De qualquer modo, ela estava familiarizada com o fato de que a adição de brometo a um preparado contendo estricnina resultaria na precipitação do veneno. Provavelmente, ela teve a ideia de súbito: mrs. Inglethorp possuía uma caixa com brometo em pó que ocasionalmente tomava à noite. Nada mais fácil que calmamente dissolver esse pó no tônico tomado por mrs. Inglethorp tão logo o grande frasco dessa fórmula chegasse da farmácia Coot's. O risco era praticamente nulo. A tragédia só aconteceria cerca de quinze dias mais tarde. [...] Miss Howard tratou de levar a cabo a discussão para deixar a casa. O lapso de tempo e sua ausência afastariam qualquer suspeita. (CHRISTIE, 2014, p. 161)

Essa explicação Poirot concede a Hastings no último capítulo, dias depois da revelação da verdade, quando os dois estão a sós e conversam sobre alguns detalhes específicos do caso. Em um dado momento, Poirot chama atenção de seu amigo para “um fato muito significativo”: Alfred e Evie eram primos, e

— [...] Ela não poderia ter cometido o crime sozinha, mas os motivos contra essa hipótese não afastavam a possibilidade de ela agir como cúmplice. Além disso, havia aquele ódio exagerado dela por ele! Esse exagero ocultava uma emoção totalmente oposta. Sem dúvida, havia ali laços de uma paixão antiga entre eles, que vinha de tempos anteriores a Styles. [...] Se tudo houvesse saído como planejaram, teriam provavelmente deixado a Inglaterra, indo viver juntos à custa do dinheiro de sua pobre vítima. (CHRISTIE, 2014, p. 165)

Foi, aliás, a srta. Howard quem se passou pelo primo na farmácia. Além de carregar traços em comum pelo parentesco, ela possuía porte e voz masculinos (Hastings faz essa observação em sua narrativa). O ousado objetivo dos primos era incriminar John Cavendish. Evie assinou o nome de Alfred no livro da farmácia imitando a caligrafia de John. Os criminosos também tramaram para que ele não tivesse um álibi, esconderam em seu quarto o vidro de estricnina comprado e devolveram para a mansão os adereços utilizados no disfarce. Resumidamente, encontram-se a seguir as principais respostas e desenlaces do romance.

Cynthia parecia doente porque foi dopada por Mary, que queria entrar no quarto da sra. Inglethorp através da porta de comunicação entre os quartos da moça e da senhora. Esta também foi dopada antes, por isso o efeito da estricnina foi retardado, sentido somente de madrugada e não pouco depois de ingerida. A sra. Cavendish havia escutado durante o dia uma conversa entre o seu marido e a sra. Inglethorp e achou que a madrasta de John o estava acobertando em uma possível traição. Depois, Mary a viu com a carta de Alfred a Evie na mão e achou que era uma prova da infidelidade de seu marido. A sra. Inglethorp negou, mas ela não acreditou. Mais tarde, dopou as duas para acessar o quarto da dona da mansão sem ser vista e vasculhar a sua valise roxa, onde imaginou que estaria guardada a “prova”. Mas foi surpreendida pelas súbitas convulsões de Emily. Tão logo foi levantada a suspeita de envenenamento, Mary temeu ter sido por sua causa. Ela comportou-se de maneira estranha até ficar comprovado que era estricnina a causa da morte e não o seu narcótico para dormir. John estava mesmo interessado na filha de um fazendeiro vizinho. Para fazer ciúmes no marido, Mary usou o Dr. Bauerstein, que, por sua vez, era um espião alemão naturalizado inglês que se aproximou da esposa de John e da mansão para que as fofocas da vila pudessem camuflar as suas verdadeiras intenções, que não são mencionadas. Todavia, Dr. Bauerstein tem a sua identidade descoberta e acaba preso. Poirot “permite” que John seja julgado pela morte da madrasta mesmo sabendo de sua inocência. O detetive ainda não faz os devidos esclarecimentos por três razões: (1) sabia que as provas não eram conclusivas para a condenação de John, (2) não tinha encontrado ainda uma prova que condenasse o verdadeiro assassino diante da justiça e (3) porque viu no julgamento uma oportunidade de reaproximar o casal Cavendish. Ele já havia “decifrado” Mary e percebeu o quanto ela era uma mulher orgulhosa e ciumenta, mas que decerto mostraria o melhor de si na

adversidade. E a manobra de Poirot funcionou, pois o julgamento fortaleceu como nunca o casamento deles. Outro casal que também fica junto no final do romance é Lawrence e Cynthia, para o lamento do capitão Hastings, já que as duas “mulheres maravilhosas” que havia conhecido estavam agora “comprometidas”. À Poirot restou consolar seu amigo e encerrar a história: “Mas não se preocupe. Console-se, meu amigo. Poderemos caçar juntos outra vez, quem sabe? E então...” (CHRISTIE, 2014, p. 168).

Com a elucidação do enigma e, conseqüentemente, o desfecho da trama, o leitor se dá conta de que o culpado não poderia ser outra pessoa senão os dois primos. De fato, as pistas estão presentes do início à reta final do romance, distribuídas pelas partes descritivas e pelas falas das personagens, da vítima ao detetive. Não há pontas soltas. E não se pode menosprezar nem mesmo os recursos tipográficos. Antes do inquérito, Poirot confidenciava a Hastings: “Deixe-me lhe contar isso, Hastings. Ela nunca me perdoaria se eu deixasse seu marido, Alfred Inglethorp, ser preso justamente *agora*, quando uma palavra minha pode salvá-lo!” (CHRISTIE, 2014, p. 76). O “agora” em itálico não era em vão e, apesar de sutil, é mais uma pista para o leitor, que possivelmente não lhe dá a devida atenção. Também Hastings não é capaz de notar as pequenas sutilezas de Poirot. No final, o narrador pergunta por que o detetive lhe enganara. Poirot elenca alguns motivos que provavam justamente o contrário e finaliza: “no início, não repeti diversas vezes que eu não queria que mr. Inglethorp fosse preso *ainda*? Você deveria ter inferido alguma coisa a partir disso” (CHRISTIE, 2014, p. 159-160).

Entretanto, durante a leitura, a todo momento o leitor vê a culpa pairar sobre uma personagem diferente, já que cada uma parece estar escondendo algo. Não é simples eliminar alguém da lista de suspeitos quando novas evidências surgem o tempo todo. Mas em meio a tantos *red herrings*, que estão ali pontualmente para causar confusão, há também pistas evidentes demais. As últimas palavras de Emily Inglethorp, por exemplo, estavam simplesmente denunciando seu algoz (“Alfred... Alfred”). Sucede-se que esconder a verdade e disfarçar o óbvio era uma artimanha que Agatha Christie dominava de modo excepcional,

Christie, diz Bayard, “parece ter aperfeiçoado” o “princípio do disfarce” e, como resultado, sua ficção nos permite explorar em grande detalhe a “riqueza das modalidades de cegueira e de produção de significado”. Ela explora a “questão freudiana da cegueira psíquica”, perguntando por que repetidamente deixamos de ver as coisas e mostra sua engenhosidade inventando vários dispositivos para impedir que seus leitores compreendam a verdade. (HORSLEY, 2005, p. 44, tradução minha)¹¹

Outro ponto importante a ser destacado concerne à natureza paradoxal dos romances da Idade de Ouro, que ficou mais evidente no romance analisado sob uma perspectiva em especial.

¹¹ A autora recorre aqui a Pierre Bayard (1954-), psicanalista, escritor e, atualmente, professor de literatura na Universidade de Paris.

Conforme já comentado anteriormente, tanto a confecção do romance quanto a sua trama transcorrem em plena Primeira Guerra Mundial. Seus efeitos, contudo, não são sentidos à vera pela pequena vila de Styles St. Mary, onde temos a impressão de existir uma redoma que a separa do restante do mundo. Porém, isso não significa que a instabilidade não possa emergir de dentro do próprio lugarejo. E a ameaça, no caso, possui seu epicentro na mansão de Styles Court, que se revelou um berço de tensão, de desconfiança, de ciúme, de avidez e de morte.

Para finalizar esta análise, resta trazer à tona mais três questões que não estão ligadas diretamente ao enredo, mas que dificilmente passam despercebidos durante uma leitura mais atenta. Trata-se de temas observados nesta obra e que são comuns às obras de Agatha Christie, mas que não necessariamente se fazem presentes em outras obras da Idade de Ouro.

A primeira diz respeito à presença da metalinguagem. Em mais de uma ocasião a autora retoma discursos comuns da literatura detetivesca. A forma como a romancista “brinca” com isso em sua história é provavelmente um indicativo de sua conscientização sobre os próprios clichês do gênero. O excerto a seguir ilustra essa ideia:

- Bem, sempre tive uma inclinação secreta por me tornar detetive!
- De verdade? Mesmo? Scotland Yard? Ou Sherlock Holmes?
- Oh, Sherlock Holmes, em todos os sentidos. [...]
- Também gosto muito de histórias de detetive — salientou miss Howard. — Apesar de haver muita bobagem. O criminoso descoberto apenas no último capítulo. Todo mundo estarecido. Um crime de verdade a gente descobre logo.
- Há muitos crimes que não foram solucionados — argumentei.
- Não me refiro à polícia, mas às pessoas diretamente envolvidas no crime. A família. Você não pode realmente enganá-las. (CHRISTIE, 2014, p. 18)

A segunda questão é relativa à intertextualidade. O romance traz duas referências bíblicas: “Você já trabalhou muito no jardim hoje. Você sabe, ‘digno é o trabalhador do seu salário’” (CHRISTIE, 2014, p. 16); “se mr. Inglethorp for o homem, ele não escapará de mim. Por minha honra, irei pendurá-lo tão alto na forca quanto Haman!” (CHRISTIE, 2014, p. 67). As citações referem-se, respectivamente, aos livros de Lucas (10:7) e de Ester (7:9,10). É feita também uma alusão a Shakespeare:

- Vai decidir se vai pegar o criminoso ou não? — perguntei, fazendo graça. Mas, para minha grande surpresa, Poirot ficou muito sério.
- Falar ou não falar, como diria o seu grandioso Shakespeare... Eis a questão. Não me ocupei em corrigir a citação. (CHRISTIE, 2014, p. 131)

Trata-se de menções pontuais, verdade seja dita. No romance lido, elas não influenciam no desenrolar da trama. No entanto, é válido registrar que não é raro encontrar romances policiais da Idade de Ouro nos quais os escritores utilizam referências literárias exatamente com o propósito de fornecer pistas sobre o enredo.

Já a terceira questão refere-se à forma como o romance analisado (o que é extensivo a toda obra de Christie, na realidade) pode se mostrar um interessante espelho das ideias e dos valores que perpassavam a sociedade inglesa durante a época retratada. Em algumas passagens, a autora reproduz o estereótipo do britânico para o estrangeiro (“Não há nenhuma fraqueza emocional nem degeneração em miss Howard. Ela é um excelente espécime da equilibrada brutalidade inglesa” (CHRISTIE, 2014, p. 102)) e vice-versa (“Normalmente, não me dou muito com estrangeiros, mas com o que dizem os jornais, imagino que esses belgas corajosos sejam diferentes e ele certamente é um homem muito bem-educado” (CHRISTIE, 2014, p. 106)). Neste diálogo entre John e Mary Cavendish, a autora satiriza o próprio inglês e repercute uma visão antissemita simultaneamente:

- Vai ser o boato da vila! Minha mãe mal foi enterrada no sábado e você fica perambulando por aí com esse sujeito.
- [...] você dá muita importância para as fofocas da vila!
- Não, não dou. Estou farto desse sujeito zanzando por aqui. Ele não passa de um judeu polonês.
- Um pouco de sangue judeu não é algo mau. Dá um tempero — ela o fitou — à estupidez predominante do inglês comum. (CHRISTIE, 2014, p. 115)

John e Mary estão falando do Dr. Bauerstein, um alemão de nascença que acaba preso quando a sua verdadeira identidade é descoberta na metade final do romance. Mas o intrigante é que, com o passar dos anos, em especial durante a Segunda Guerra, vários mistérios se voltaram para o impasse do “bom assassinato”, fruto, segundo Edwards (2015), de um conflito moral provocado por uma necessidade genuína de os alemães serem mortos nas histórias. Segundo o autor, algo semelhante aconteceu durante a depressão financeira, quando banqueiros e grandes herdeiros tornaram-se vítimas frequentes de assassinato. Por esse ângulo, os romances da Idade de Ouro são menos acolhedores e monótonos do que se conjectura (EDWARDS, 2015).

Também se espalham pelo romance analisado várias descrições que remetem àquilo que era considerado o comportamento “padrão” da criadagem (“Dorcas estava de pé no toucador, mantendo as mãos juntas, o cabelo grisalho arrumado em firmes ondas por baixo de sua touca branca. Era a imagem mais típica da boa e velha criada” (CHRISTIE, 2014, p. 47)). A impressão que se tem é que tanto os “patrões” quanto os “criados” zelavam pela tradição da hierarquia social e mostravam dificuldades em lidar com os “tempos modernos” e com quaisquer mudanças que pudessem afetar esse sistema e o *status quo*. Pelo menos é isso que pode ser depreendido a partir do desabafo de Hastings: “A velha e querida Dorcas! Enquanto ela se manteve ali, olhando para mim com seu rosto honesto, pensei em como ela representava

bem o tipo de criadagem à moda antiga que hoje está desaparecendo tão depressa” (CHRISTIE, 2014, p. 106); e da conversa entre Dorcas e Poirot:

— Venho admirando esses canteiros de flores. A propósito, quantos jardineiros trabalham aqui?

— Agora, apenas três, senhor. Eram cinco, antes da guerra, quando cuidavam deste lugar da maneira como uma propriedade nobre deve ser. Gostaria que o senhor tivesse visto este lugar, senhor. Era muito bonito. Porém hoje só há o velho Manning, o jovem William e uma mulher de modos modernos, que veste calças e coisas do gênero. Ah, esses novos tempos são terríveis!

— Os bons tempos voltarão, Dorcas. Ao menos esperamos assim. (CHRISTIE, 2014, p. 50)

É nítido o quão forte era a estratificação social inglesa nas primeiras décadas do século XX e o quanto isso estava impregnado na mentalidade das pessoas, em especial na daquelas que representam o “topo da pirâmide”, onde se encontra a maioria dos escritores da Idade de Ouro, inclusive Christie.

Em suma, podemos prontamente comprovar que o romance *O Misterioso Caso de Styles* não só compreende as principais “tendências” que distinguem as narrativas da Idade de Ouro (o detetive brilhante, o grupo de suspeitos, dentre várias outras discutidas na segunda parte deste trabalho), como também vai bem além disso. Tal obra ainda traz à tona outras questões interessantes (como a metalinguagem, a intertextualidade e um vislumbre do perfil da sociedade inglesa da época representada) que valem a pena serem observadas mais atentamente pelos leitores e pelos estudiosos do assunto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho tinha como escopo apresentar as principais características da Idade de Ouro da ficção policial e identificar as suas ocorrências no romance *O Misterioso Caso de Styles* (1920). Planejava-se também mostrar algumas das razões que fizeram de Agatha Christie o maior expoente do estilo *whodunnit* e um dos maiores de toda a literatura detetivesca e expor uma básica historiografia do romance policial no mundo e no Brasil.

À vista disso, discutiu-se sobre como Edgar Allan Poe, impulsionado pelo contexto da época, teorizou sobre o processo dedutivo racional para a solução de enigmas e criou o detetive Dupin para resolver crimes dessa mesma maneira. O mérito de Poe é inegável, pois coube a esse autor lançar as bases do romance policial. Tão relevante quanto Poe para a consolidação de tal gênero foi Arthur Conan Doyle, que fez com que mais escritores e leitores se rendessem à ficção policial. Seu Sherlock Holmes é mais “real” que Dupin; pelas narrativas de Watson sabemos como o detetive é fisicamente e que possui, além da inteligência excepcional, outras tantas virtudes e vícios. Esse “conjunto da obra” o transformou em um ídolo - um dos casos mais marcantes da literatura em que a criatura tornou-se muito maior que o próprio criador.

Na esteira de Doyle vieram outros importantes escritores. E naquela que ficou conhecida como “Idade de Ouro da ficção policial”, os romancistas perceberam ser possível estabelecer um “jogo” com o leitor por meio de suas histórias. Em meio a tantas polêmicas referentes a regras e a convenções, não foram poucos os escritores e, em especial, as escritoras, que aderiram ao jogo dos romances de enigma. Na dianteira desse grupo estava a inglesa Agatha Christie, prolífica autora que fez da literatura policial o seu *habitat* natural e que mostrou ser uma mulher que pertencia e escrevia para a sua época enquanto também demonstrava estar à frente de seu tempo. Com criatividade, inteligência e convicção de seus valores morais, circulava por entre os convencionalismos do gênero com muita facilidade e os driblava com a mesma agilidade, tornando-se um dos principais nomes da literatura policial.

Este estudo esclareceu ainda que coexistiram com os “romances de enigma” os chamados “romances negros”, que despontaram nos EUA e logo se difundiram por outros países. Preocupados em retratar as suas realidades, os autores não forneciam quebra-cabeças para o leitor e nem o deixava confortável no decorrer da leitura. Os crimes se desenrolavam praticamente em “tempo real” e os desfechos eram imprevisíveis para os ambíguos e falíveis heróis. Estes também valorizavam a inteligência e o método, mas, por outro lado, a violência, o sexo, o álcool, a impolidez e a brutalidade são alguns dos “elementos” integrantes de seus cotidianos que são inimagináveis de serem associados a Hercule Poirot, por exemplo.

Após a Segunda Guerra Mundial, o romance negro foi se estabelecendo com mais vigor, pois soava mais compatível com os novos tempos. Da metade final do século XX ao presente momento, o que vem demarcando o trajeto do gênero policial são “fenômenos naturais” da própria modernidade, como os avanços científicos e tecnológicos de áreas como a Ciência Forense. Utilizando essas novidades ou não, os autores policiais modernos ainda passaram a trazer para as suas tramas algumas idiossincrasias de suas terras, o que também é um processo orgânico. Foi, inclusive, o que aconteceu no Brasil, onde os autores policiais também vêm timidamente conquistando seus seguidores ao longo dos anos, mesmo em meio a uma série de obstáculos que dificultam a propagação e a popularização do gênero por aqui.

No que concerne ao romance *O Misterioso Caso de Styles*, foi possível compreender a partir da análise realizada o porquê de sua publicação ter se tornado um marco para a Idade de Ouro. Da presença do detetive brilhante, intelectualmente superior à força policial, ao narrador de inteligência mediana que atua como seu “auxiliar”; do cenário bucólico ao assassinato como o crime medular da história; da vítima rica e pouco estimada ao criminoso pertencente ao mesmo círculo social que ela; do forte apelo intelectual e da natureza paradoxal da trama aos “documentos” anexados para auxiliar o leitor; e, é claro, do grupo de suspeitos ao enredo em forma de quebra-cabeça. Encontram-se no primeiro romance policial de Agatha Christie os traços que viriam a ser marcantes nos romances da época em questão.

Evidentemente, o maior destaque fica por conta do enredo. Talvez a quantidade de pistas a serem coletadas e testadas tenham excedido um pouco o limite daquilo que um leitor comum estaria preparado para enfrentar naquele momento “inaugural”. Mas não se pode negar que todas as peças do “quebra-cabeça” estavam distribuídas ao longo do romance pela autora, que já fornece logo no primeiro capítulo as informações-chaves para a elucidação do mistério. As explicações lógicas de Poirot no final fazem tudo parecer simples, todavia é preciso lembrar que as pistas com as quais ele trabalha também estão disponíveis ao leitor. O problema é que justamente aí entra a maestria de Christie. A teia que a autora habilmente tece utilizando *red herrings*, pistas verdadeiras e personagens suspeitas deixa o leitor indeciso quanto à verdadeira identidade do culpado e aos seus meios para praticar o crime. Em *O Misterioso Caso de Styles*, o grande criminoso acabou se revelando a personagem mais “óbvia” para ocupar esse posto. Em outras histórias da autora, isso não necessariamente se repetirá e, independente de quem seja o culpado, não será mera questão de adivinhação. Uma escrita limpa e precisa, uma linguagem acessível e polida e personagens desenhadas com traços claros são outras características observadas no romance analisado, que também se mostrou uma notável fonte de informações a respeito da sociedade inglesa dos anos de 1910.

É importante não perder de vista o fato de os romances da Idade de Ouro eleger as suas configurações mais comuns não os impedia de ter outras variações. No romance estudado, o assassino é um patife, a sua cúmplice é uma mulher dissimulada e a motivação do crime é a ambição. Tudo está bem delineado. Já em outros romances de Christie, a autora foge dessa linha e trabalha com questões que provocam conflitos morais no leitor (quando ou se o assassinato pode ser justificado, a título de exemplo). Nesse sentido, esses romances revelam-se mais multifacetados do que aparentam. Mas independentemente de suas combinações, trata-se de romances de escapismo. Vista com maus olhos pela crítica, essa condição foi uma das responsáveis por torná-los tão populares. Eles se transformaram em um abrigo revigorante para uma sociedade assombrada pela guerra e tomada de incertezas.

Estamos em um novo século, mas as obra de Christie e de vários autores da Idade de Ouro continuam em catálogo, ganhando novas edições a cada ano. Pode-se dizer com certa segurança que, por mais que os tempos e as ansiedades sejam outros, o refúgio nostálgico construído pelas engenhosas tramas desse período não ruiu e segue divertindo e consolando milhares de leitores.

Enfim, aquela literatura que teve em Edgar A. Poe seu grande semeador encontrou em territórios britânicos solos férteis para o seu florescimento e se espalhou pelo restante do globo, mobilizando os mais variados perfis de escritores. Naturalmente, uma mesma árvore não dá frutos iguais, que inevitavelmente variam em cor, tamanho, sabor etc. Todavia, a sua essência se mantém. E no caso do romance policial, as raízes dessa árvore irromperam da semente plantada por Poe no século XIX. Seus “frutos”, por sua vez, continuam abastecendo o mercado editorial mundial, aproximando diferentes gerações de leitores e cultivando o hábito de leitura.

Entre infinitas combinações, uma prateleira qualquer de uma estante de livros pode acomodar lado a lado títulos de Christie, de Chandler, de Garcia-Roza e também *Ulisses*, *Ensaio Sobre a Cegueira* e *Dom Casmurro*, e isso não vai desmerecer o talento de James Joyce, de José Saramago ou de Machado de Assis. Direta ou indiretamente, a literatura policial pode até levar o leitor a refletir sobre algumas facetas do comportamento humano e sobre questões relativas ao convívio em sociedade, mas dificilmente o mobilizará a agir em seu entorno. Ela não vai se embrenhar pelos vales mais profundos da natureza humana e não deve tocar o leitor a ponto de lhe fazer ponderar sobre os seus propósitos de vida e sobre o seu lugar no mundo como sujeito. Sua principal razão de ser é mais simples, ela está ali para entreter. O que não é nenhum demérito, aliás. Em um mundo cada vez mais caótico, imediatista e irracional, os momentos de racionalidade e de abstrações em companhia de bons detetives e mistérios, do passado ou do presente, podem se revelar mais proveitosos do que muita gente imagina.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, P. de M. e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

BOILEAU, P.; NARCEJAC, T. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.

CHANDLER, R. **The simple art of murder**: an essay, 1950. Disponível em: <<http://jacksharman.com/wp-content/uploads/2014/08/Raymond-Chandler-Simple-Art-of-Murder.pdf>>. Acesso em: 24 maio 2019.

CHRISTIE, A. **Autobiografia**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. **O misterioso caso de Styles**. São Paulo: Globo Livros, 2014. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/baixar-livro-o-misterioso-caso-de-styles-agatha-christie-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

_____. **Punição para a inocência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. Disponível em: <<https://kbook.com.br/wp-content/uploads/2016/07/puni%C3%A7%C3%A3oparaainoc%C3%A4nciaagathachristie.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2019.

CURRAN, J. O misterioso caso de styles: uma introdução. In: CHRISTIE, A. **O misterioso caso de Styles**. São Paulo: Globo Livros, 2014. p. 8-12. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/baixar-livro-o-misterioso-caso-de-styles-agatha-christie-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

EDWARDS, M. **The golden age of murder**: the mystery of the writers who invented the modern detective story. London: Harper Collins, 2015.

HORSLEY, L. **Twentieth-century crime fiction**. New York: Oxford University Press, 2005.

JAMES, P. D. **Segredos do romance policial**: história das histórias de detetive. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

KNIGHT, S. The golden age. In: PRIESTMAN, M. (Ed.). **The Cambridge Companion to crime fiction**, Cambridge: Cambridge University Press, 2003. cap. 5, p. 77-94.

LINARTH, C. Um retrato de Sherlock Holmes. In: DOYLE, A. C. **O signo dos quatro**. São Paulo: M. Claret, 2014. p. 7-13.

LINS, A. **No mundo do romance policial**. Os cadernos de cultura. Serviço de documentação. Ministério da educação e saúde. 1954.

MASSI, F. O romance policial. In: _____. **O romance policial místico-religioso**: um subgênero de sucesso. São Paulo: UNESP, 2015. cap. 1, p. 11-35. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/rmgfg/pdf/massi-9788568334560.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2018.

_____. **O romance policial do século XXI**: manutenção, transgressão e inovação do gênero. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. Disponível em:

<<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109189/ISBN9788579832130.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 23 jun. 2018.

MONTES, R. Literatura policial no Brasil – I. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2016a. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/literatura-policial-no-brasili-1-18640130>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

_____. Literatura policial no Brasil – II. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2016b. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/literatura-policial-no-brasil-ii-18687271>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

_____. Literatura policial no Brasil – III. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2016c. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/literatura-policial-no-brasil-iii-18719711>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

PONTES, M. **Elementares**: notas sobre a história da literatura policial. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007.

PORTER, D. The private eye. In: PRIESTMAN, M. (Ed.). **The Cambridge Companion to crime fiction**, Cambridge: Cambridge University Press, 2003. cap. 6, p. 95-113.

REIMÃO, S. Literatura policial brasileira: dificuldades e especificidades. **Miscelânea**, Assis, v. 16, p. 15-33, jul.-dez. 2014. Disponível em: <<http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/118/105>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

_____. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SCAGGS, J. **Crime fiction**. New York: Routledge, 2005.

TAVARES, B. "O Mistério dos MMM". **Mundo Fantasma**, 2014. Disponível em: <<http://mundofantasma.blogspot.com/2014/08/3577-o-misterio-dos-mmm-1482014.html>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

ANEXO – As vinte regras de Van Dine

VINTE REGRAS PARA ESCREVER HISTÓRIAS DE DETETIVE

POR S. S. VAN DINE

A história de detetive é uma espécie de jogo intelectual. É mais - é um evento esportivo. E o autor deve jogar limpo com o leitor. Ele não pode mais recorrer a truques e fraudes e ainda manter sua honestidade como se não trapaceasse em um jogo de bridge. Ele deve enganar e manter o interesse do leitor por pura ingenuidade. Para a escrita de histórias de detetive, há muitas leis definidas - não escritas, talvez, mas não obstante, obrigatórias: e todo inventor de mistérios literários respeitável e que respeita a si próprio faz jus a elas.

Com isso, então, há uma espécie de Credo, baseado em parte na prática de todos os grandes escritores de histórias de detetive, e em parte sobre os sussurros da consciência interior do autor honesto. A saber:

1. O leitor deve ter a mesma oportunidade que o detetive para solucionar o mistério. Todas as pistas devem ser claramente declaradas e descritas.
2. Nenhum truque ou engano intencional devem ser jogados para o leitor que não aqueles legitimamente empregados pelo criminoso do próprio detetive.
3. Não deve haver interesses amorosos na história. Introduzir o amor é misturar uma experiência puramente intelectual com sentimentos irrelevantes. O negócio em questão é levar o criminoso à barra da justiça, não levar um casal de apaixonados ao altar do matrimônio.
4. O próprio detetive, ou um dos investigadores oficiais, nunca deve se tornar o culpado. Isso é truque careca, a par de oferecer a alguém um centavo brilhante por uma peça de ouro de cinco dólares. São falsos pretextos.
5. O culpado deve ser determinado por deduções lógicas - não por acidente ou coincidência ou confissão imotivada. Resolver um problema criminal dessa maneira é como enviar o leitor em uma perseguição deliberada de gansos selvagens e então dizer a ele, depois que ele falhou, que o tempo todo você tinha na manga o objeto de sua busca. Um autor assim não é melhor que um prático palhaço.
6. O romance policial deve ter um detetive; e um detetive não é detetive a menos que ele detecte. Sua função é reunir pistas que conduzam à pessoa que fez o trabalho sujo no primeiro capítulo; e se o detetive não chegar às suas conclusões através de uma análise dessas pistas, ele não resolveu mais o seu problema do que o estudante que recebe a sua resposta por cola.
7. Simplesmente deve haver um cadáver em um romance policial, e quanto mais morto o cadáver, melhor. Nenhum crime menor que assassinato será suficiente. Trezentas páginas é demais para um crime diferente de assassinato. Afinal, o trabalho e o gasto de energia do leitor devem ser recompensados. Os americanos são essencialmente humanos e, portanto, um assassinato de primeira classe desperta seu senso de vingança e horror. Eles desejam levar o agressor à justiça; e quando "o crime mais sujo, na melhor das hipóteses", for cometido, a perseguição começa com todo o entusiasmo justiceiro de que é capaz o leitor mais cavalheiresco.
8. O problema do crime deve ser resolvido por meios estritamente naturais. Esses métodos de descobrir a verdade através de escritas em ardósia, tabuleiros ouija, leitura da mente, sessões espíritas, bolas de cristal e afins, estão proibidos. Um leitor tem a chance de igualar a sua inteligência com a de um detetive racional, mas se ele deve competir com o mundo dos espíritos e perseguir a quarta dimensão da metafísica, ele é derrotado *ab initio*.
9. Deve haver apenas um detetive - isto é, um protagonista da dedução - um *deus ex machina*. Trazer as mentes de três ou quatro ou, às vezes, uma gangue de detetives para resolver o problema não é apenas dispersar o interesse e romper o fio direto da lógica, mas tirar uma vantagem injusta do leitor que, desde o início, compete com o detetive em uma batalha mental. Se houver mais de um detetive, o leitor não sabe quem é seu co-dedutor. É como fazer o leitor correr uma corrida contra uma equipe de revezamento.
10. O culpado deve vir a ser uma pessoa que desempenhou um papel mais ou menos proeminente na história - isto é, uma pessoa com quem o leitor está familiarizado e por quem ele se interessa. Para um escritor atribuir o crime, no capítulo final, a um estranho ou a uma pessoa que tenha desempenhado um papel totalmente sem importância na história, é confessar sua incapacidade de competir em perspicácia com o leitor.

11. Criados - como mordomos, lacaios, manobristas, zeladores, cozinheiros e afins – não devem ser escolhidos pelo autor como o culpado. Isso é uma nobre petição de princípio. É uma solução muito fácil. É insatisfatório e faz o leitor sentir que seu tempo foi desperdiçado. O culpado deve ser uma pessoa decididamente valiosa - que normalmente não seria suspeita; pois se o crime fosse obra sórdida de um subalterno, o autor não deveria apresentá-la em forma de livro.

12. Deve haver apenas um culpado, não importa quantos assassinatos sejam cometidos. O culpado pode, é claro, ter um ajudante menor ou um conspirador; mas todo o ônus deve repousar em um par de ombros: toda a indignação do leitor deve concentrar-se em uma única alma negra.

13. Sociedades secretas, camorras, máfias etc. não têm lugar em uma história de detetive. Aqui o autor entra na ficção de aventura e no romance de serviço secreto. Um fascinante e verdadeiramente belo assassinato é irremediavelmente estragado por qualquer culpabilidade desse tipo. Na verdade, o assassino em um romance policial deve ter uma boa oportunidade, mas é ir longe demais lhe envolver em uma sociedade secreta (com seus refúgios onipresentes, proteção em massa etc.). Nenhum assassino de classe alta que se dê ao respeito iria querer esses auxílios em sua disputa com a polícia.

14. O método de assassinato e os meios para detectá-lo devem ser racionais e científicos. Ou seja, pseudociência e dispositivos puramente imaginativos e especulativos não devem ser tolerados no romance policial. Por exemplo, o assassinato de uma vítima por um elemento recém-encontrado - um super-rádio, digamos - não é um problema legítimo. Nem uma droga rara e desconhecida, que existe apenas na imaginação do autor, pode ser administrada. Em uma história de detetive o escritor deve limitar-se, falando toxicologicamente, à farmacopeia. Uma vez que um autor voa no reino da fantasia, à maneira de Júlio Verne, ele está fora dos limites da ficção de detetive, explorando os limites desconhecidos da aventura.

15. A verdade do problema deve estar sempre aparente - desde que o leitor seja perspicaz o suficiente para vê-la. Com isso, quero dizer que, se o leitor, depois de aprender a explicação para o crime for ler o livro, ele verá que a solução, em certo sentido, o estava encarando - que todas as pistas realmente apontavam para o culpado - e que, se ele tivesse sido tão esperto quanto o detetive, ele poderia ter resolvido o mistério sem passar para o capítulo final. Que o leitor inteligente resolve com frequência o problema, é algo que nem preciso comentar. E uma das minhas teorias básicas da ficção policial é que, se uma história policial é justa e legitimamente construída, é impossível ocultar a solução de todos os leitores. Inevitavelmente, haverá um certo número deles tão perspicazes quanto o autor; e se o autor demonstrou o espírito esportivo adequado e honestidade naquilo que afirma e em suas projeções do crime e das pistas, esses leitores perspicazes, por análise, eliminação e lógica, poderão apontar o culpado tão depressa quanto o detetive. E aqui reside o deleite do jogo. Aqui temos uma explicação para o fato de os leitores que rejeitam o romance "popular" comum lerem histórias de detetives sem constrangimento.

16. Um romance policial não deve conter longas passagens descritivas, nem brincadeiras literárias em questões secundárias, nem análises de caráter sutilmente elaboradas, nem preocupações "atmosféricas". Tais assuntos não têm lugar vital em um relato de crimes e deduções. Eles suspendem a ação e introduzem questões irrelevantes para o objetivo principal, que é apresentar um problema, analisá-lo e conduzi-lo a uma conclusão bem sucedida. É verdade que deve haver certa descrição e delineamento das personagens a fim de dar verossimilhança ao romance; mas quando um autor de uma história policial atinge aquele ponto literário em que cria um sentimento empolgante de realidade, atraindo o interesse e a simpatia do leitor pelas personagens e pelo problema, ele foi demasiado longe na técnica puramente "literária" quanto é legítimo e compatível com as necessidades de um documento de problemas criminais. Uma história de detetive é um negócio sombrio, e o leitor vai a ela não pelos ornamentos literários, estilos, belas descrições e projeções de personalidades, mas pelo estímulo mental e pela atividade intelectual - assim como ele vai a um jogo de bola ou a um problema de palavras cruzadas. Preleções entre as entradas dos Polo Grounds sobre as belezas da natureza dificilmente aumentariam o interesse na luta entre dois noves em disputa no beisebol; e dissertações sobre etimologia e ortografia intercaladas nas definições de um problema de palavras cruzadas tendem apenas a irritar o solucionador que está disposto a fazer as palavras se entrelaçarem corretamente.

17. Um criminoso profissional nunca deve ser culpado de um crime em uma história de detetive. Os crimes de assaltantes e bandidos são do foro do departamento de polícia - não de autores e detetives amadores brilhantes. Tais crimes pertencem ao trabalho rotineiro do Departamento de Homicídios. Um crime realmente fascinante é aquele cometido por um pilar de uma igreja ou por uma solteirona conhecida por suas instituições de caridade.

18. Um crime em uma história de detetive nunca deve ser um acidente ou um suicídio. Para terminar uma odisseia de investigação com esse anticlímax é pregar um truque imperdoável no leitor. Se um comprador de livros exigisse seus dois dólares de volta, alegando que o crime era falso, qualquer tribunal com senso de justiça decidiria a seu favor e acrescentaria uma repreensão dolorosa ao autor que enganou um leitor confiante e de bom coração.

19. Os motivos de todos os crimes nas histórias de detetives devem ser pessoais. Tramas internacionais e a política de guerra pertence a uma categoria diferente de ficção - histórias de serviços secretos, por exemplo. Mas uma história de assassinato deve ser mantida *gemütlich*, por assim dizer. Deve refletir experiências do cotidiano do leitor e dar a ele uma certa saída para seus próprios desejos e emoções reprimidos.

20. E (para dar ao meu Credo um número par de itens), listo alguns dos dispositivos que nenhum escritor de histórias de detetive que se preze se valerá a partir de agora. Eles foram empregados com muita frequência e são familiares a todos os verdadeiros amantes do crime literário. Usá-los é uma confissão da inaptidão do autor e da falta de originalidade.

- (a) Determinar a identidade do culpado comparando a ponta de um cigarro deixada na cena do crime com a marca fumada por um suspeito.
- (b) A falsa sessão espírita para intimidar o culpado a se entregar.
- (c) Impressões digitais falsificadas.
- (d) O álibi do manequim.
- (e) O cão que não late e, assim, revela o fato de que o invasor é familiar.
- (f) A atribuição final do crime a um gêmeo ou parente que se parece exatamente com a pessoa suspeita, mas que é inocente.
- (g) A seringa hipodérmica e as drogas soporíferas.
- (h) A entrada do assassino em uma sala trancada depois que a polícia a invadiu.
- (i) O teste de associação de palavras para descobrir o culpado.
- (j) A carta cifrada ou codificada, que é eventualmente desvendada pelo detetive.

(VAN DINE, 2014, p. 67-69, tradução minha)¹²

¹² VAN DINE, S. S. Twenty rules for writing detective stories. In: _____. **The Winter Murder Case**. S.I: Distributed Proofreaders Canada, 2014. p. 67-69. Disponível em: <https://www.fadedpage.com/showbook.php?pid=20141090>>. Acesso em: 10 out. 2019.