

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)**

VALDINETE DEL NERO

**A CONSTRUÇÃO DO PROTAGONISMO DE TUPPENCE BERESFORD
NOS ROMANCES DE AGATHA CHRISTIE:
SUBVERTENDO REPRESENTAÇÕES FEMININAS NO GÊNERO POLICIAL**

MARINGÁ - PARANÁ

2006

VALDINETE DEL NERO

**A CONSTRUÇÃO DO PROTAGONISMO DE TUPPENCE BERESFORD
NOS ROMANCES DE AGATHA CHRISTIE:
SUBVERTENDO REPRESENTAÇÕES FEMININAS NO GÊNERO POLICIAL**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, na área de concentração de Estudos Literários, na linha de pesquisa de Literatura: teorias críticas e história.

Orientadora: Prof^a.Dr^a. Vera Helena Gomes Wielewicki

MARINGÁ - PARANÁ

2006

(FOLHA DE APROVAÇÃO)

DEDICATÓRIA

Em memória do **Prof. Dr. Silvestre Rudolfo Böing**:

Dedico este trabalho em sua memória
como expressão do respeito e do carinho
que sempre nutri pelo meu querido professor.

AGRADECIMENTOS

A meu Pai Celestial e minha Mãe Divina:
a eterna complementaridade Masculina e Feminina em todos nós...

À Instituição:

À minha orientadora, **Prof.a Dr.a Vera Helena Gomes Wielewiski**, quem eu conhecia de vista e por quem eu nutria uma certa admiração desde os tempos da graduação. A minha admiração só veio a se confirmar e a crescer ao ver se conciliarem em você, além dos aspectos profissionais de docente e pesquisadora, aqueles de mãe e esposa. Agradeço por ter me aceito como orientanda, acreditado em meu projeto de pesquisa e ter me orientado ao longo deste percurso.

Aos professores do curso, em especial, ao **Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza**, por ter me incentivado e me ajudado a realizar a primeira comunicação em eventos, mas principalmente, por ter inspirado momentos de poesia em nossas aulas ao que, para mim, se deve a sensação de coesão da nossa turma; e ao **Prof. Dr. Thomas Bonnici**, por ter me dado uma obra fundamental sobre a história do gênero policial (*The Development of the Detective Novel*, de A. E. Murch.), assim como pelas excelentes aulas que nos ministrou.

Ao **Prof. Dr. Peter James Harris** pela disponibilidade em ler e comentar meu trabalho desde a Qualificação.

À secretária do PLE, **Andréa Previati**, pela gentileza e presteza com que sempre me atendeu: principalmente, pelas palavras amigas e de incentivo num momento de pressão e agonia durante a escrita da dissertação. *Grazie!*

Aos colegas de curso, em especial ao **Leonel Lopes**: pelos bons, engraçados e dramáticos momentos passados juntos e por ter compartilhado comigo alguns textos da crítica feminista; a **Helliane Corrêa**: pela *sympathy* e pelo *incoraggiamento* nos últimos meses.

À **Prof.a Elvira Mileo Ganassin**, atual coordenadora pedagógica do ILG/UEM, pela compreensão da importância deste momento na minha carreira e a diminuição na minha carga de trabalho com a qual me beneficiou nestes últimos meses.

À minha família, amigos e colegas

Ao meu pai **Avelino** e minha mãe **Maria Helena**, de cuja feliz união tive o *dharma* de nascer... – pelo carinho, paciência e compreensão em aceitarem que “eu gosto de estudar”.

Aos meus irmão e irmãs, cunhada e cunhados, sobrinha e sobrinhos – pela compreensão nos momentos família em que me fiz ausente ora em pessoa, ora em envolvimento porque estava “estudando para o mestrado”.

Ao **Ernesto**, meu amor, amigo, companheiro, pelo apoio e incentivo, do início ao fim deste trabalho.

Aos meus amigos, em especial ao **Emerson Sampaio**, por ter me incentivado a buscar o mestrado; a **Leoné Barzotto**, que leu o meu pré-projeto e cujo entusiasmo pela minha idéia me encorajou a participar da seleção para alunos do PLE.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 PROBLEMATIZAÇÃO	10
1.2 OBJETIVOS	11
1.3 JUSTIFICATIVA.....	12
1.4 METODOLOGIA.....	13
1.5 A AUTORA E A SUA OBRA.....	15
1.6 APRESENTAÇÃO DO <i>CORPUS</i> DA PESQUISA	19
1.6.1 <i>The Secret Adversary</i> (1922)	22
1.6.2 <i>Partners in Crime</i> (1929)	23
1.6.3 <i>N or M?</i> (1941)	24
1.6.4 <i>By the Pricking of My Thumbs</i> (1968)	24
1.6.5 <i>Postern of Fate</i> (1973)	25
1.7 A PARCERIA “TOMMY E TUPPENCE”: PROBLEMATIZAÇÃO.....	26
2 HISTÓRIA E CRÍTICA DO GÊNERO POLICIAL	28
2.1 DOS PRIMÓRDIOS À <i>GOLDEN AGE</i> DO GÊNERO POLICIAL	29
2.2 A CONTRIBUIÇÃO FEMININA.....	47
2.2.1 O gênero policial de cunho feminista.....	50
2.3 TENDÊNCIAS DA CRÍTICA	53
2.3.1 A crítica do gênero policial entre 1900 e 1970.....	54
2.3.2 A crítica do gênero policial a partir de 1970.....	59
3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	63
3.1 A ABORDAGEM ESTRUTURALISTA	63
3.1.1 As funções das personagens (Vladimir Propp)	64
3.1.2 A focalização (Gérard Genette)	66
3.2 A ABORDAGEM FEMINISTA	68
3.2.1 Crítica feminista de tradição anglo-americana	69
3.2.1.1 Virginia Woolf: questões latentes em <i>A Room of One's Own</i>	72
3.2.1.2 A reescritura da história literária	76
3.2.1.3 As imagens da mulher na literatura	77
3.2.1.4 A representação das experiências femininas	79
3.2.1.5 A ginocrítica	81

4 ANÁLISE DA PERSONAGEM TUPPENCE BERESFORD	84
4.1 ANÁLISE ESTRUTURALISTA DAS NARRATIVAS	85
4.1.1 A questão das funções das personagens.....	85
4.1.2 A questão da focalização.....	97
4.1.2.1 Primeiro tipo: Tuppence e Tommy.....	98
4.1.2.2 Segundo tipo: Tuppence e as outras personagens.....	100
4.1.2.3 Terceiro tipo: Tuppence sozinha.....	102
4.1.2.4 Variação da personagem focal.....	103
4.2 ANÁLISE FEMINISTA DAS NARRATIVAS	109
4.2.1 Tuppence e as outras personagens femininas: comparações e contrastes.....	109
4.2.1.1 A mulher sob o olhar masculino.....	110
4.2.1.2 As representações antagônicas da mulher.....	116
4.2.1.3 As representações estereotipadas da mulher.....	124
4.2.2 As experiências femininas.....	126
4.2.2.1 <i>The Secret Adversary</i>	126
4.2.2.2 <i>Partners in Crime</i>	128
4.2.2.3 <i>By the Pricking of My Thumbs</i>	129
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS	141
APÊNDICE.....	146

RESUMO

Agatha Christie (1890-1976) publicou, entre 1922 e 1973, uma série de cinco romances policiais nos quais figura o casal de investigadores Tommy e Tuppence Beresford. Estes romances são *The Secret Adversary* (*O Inimigo Secreto*, 1922), *Partners in Crime* (*Sócios no Crime*, 1929), *N or M?* (*M ou N?*, 1941), *By the Pricking of My Thumbs* (*Um Pressentimento Funesto*, 1968) e *Postern of Fate* (*Portal do Destino*, 1973). Diferentes dos romances em que figuram Hercule Poirot e Miss Marple, as personagens mais famosas da escritora, estes romances têm como *background* temporal o momento histórico em que foram escritos e mostram, ao longo de cinco décadas, o amadurecer do casal Beresford. Parte-se, nesta dissertação, da premissa que Agatha Christie rompe com os estereótipos de representações femininas no gênero policial. Para corroborar tal afirmação, desenvolve-se o estudo da personagem feminina, Tuppence Beresford, ao longo da série, para verificar como se configura a ruptura com papéis femininos estereotipados na sua caracterização, a construção do seu protagonismo na parceria e a abordagem de questões pertinentes à mulher ou de interesse feminista na composição das tramas. Os pressupostos críticos utilizados nas análises do *corpus* se fundamentam nas abordagens críticas Estruturalista e Feminista. A conclusão deste estudo sobre a série da escritora inglesa revela algumas características avanguardistas em relação à personagem detetive feminina, Tuppence Beresford, as quais vieram a caracterizar os narrativas policiais ditas feministas das décadas de 1970-80.

Palavras-chave: Agatha Christie, Tuppence Beresford, protagonista, análise feminista, gênero policial.

ABSTRACT

Agatha Christie (1890-1976) published, between 1922 and 1973, a series of five detective novels in which the couple of investigators Tommy and Tuppence Beresford appears. These novels are *The Secret Adversary* (1922), *Partners in Crime* (1929), *N or M?* (1941), *By the Pricking of My Thumbs* (1968) and *Postern of Fate* (1973). Unlike the novels in which the investigators are Hercule Poirot e Miss Marple, Agatha Christie's most famous characters, the time background is contemporaneous to when the novels were written, showing the couple aging over five decades. This dissertation is based on the premise that Agatha Christie breaks with stereotyped representations of women in detective fiction. In order to prove this hypothesis, the female character, Tuppence Beresford, is studied throughout the series, in order to verify how the break with stereotyped representations of feminine roles, the construction of her protagonism in the partnership, and the discussion of issues important to women or to feminism take place in the narratives. The critical postulates applied during the analysis are based on both Structuralist and Feminist literary theories. The conclusion reveals the presence of some avant-garde characteristics in relation to the construction of the female investigator, Tuppence Beresford, which were to characterize the feminist detective fiction written in the 1970-80s.

Key-words: Agatha Christie, Tuppence Beresford, protagonist, feminist analysis, detective fiction.

1 INTRODUÇÃO

1.1 PROBLEMATIZAÇÃO

O gênero policial¹ desde que surgiu, há 165 anos, com a publicação de “The Murders in the Rue Morgue” (1841) de Edgar Allan Poe, sempre atraiu o interesse de leitores, escritores e críticos. Para comprovar este fato basta verificar o número de publicações disponíveis, o qual revela tanto um grande consumo por parte dos leitores como uma grande produção por parte dos escritores. No início do século XXI, é possível exemplificar o interesse pelo gênero policial e o seu sucesso através dos romances *Angels and Demons* (2000) e *The Da Vinci Code* (2003), *best-sellers* do escritor americano Dan Brown que, desde que foram publicados, passaram por diversos tipos de edições, tendo, inclusive, o último romance citado alcançado, em 2002, lugar entre os dez livros de ficção mais vendidos de todos os tempos.

O gênero policial, contudo, sempre foi tido como um tipo de subliteratura, o que não impediu que críticos e escritores renomados por ele se interessassem e produzissem tanto narrativas como estudos críticos sobre a sua natureza, por exemplo, Umberto Eco, autor do romance *Il Nome della Rosa* (1980). Este interesse sempre produziu numerosos estudos a respeito do gênero e registra-se que a crítica sobre esta nova forma de textos literários tenha começado a ser desenvolvida no início do século passado, ou seja, meio século depois que o gênero policial começou a ser publicado: “*A Defense of the Detective Stories*” (1901) de G. K. Chesterton é considerado o primeiro ensaio crítico na história desta literatura (Dove: 1980, 203).

Dentre as obras do gênero policial mais lidas e, talvez, mais estudadas, está a obra de Agatha Christie. Segundo o *Guinness Book of Records*, Agatha Christie é considerada a

¹ Neste trabalho, refere-se a gênero policial toda produção literária que apresenta um delito e alguém disposto a desvendá-lo, tendo em vista a forma como o texto é articulado, conforme será discutido no capítulo 2.

autora de ficção mais publicada de todos os tempos, com mais de dois bilhões de cópias vendidas em inglês e em outras quarenta e quatro línguas estrangeiras². A escritora é também considerada uma das mais prolíficas: ao longo de meio século de carreira ela publicou mais de cem títulos entre romances, contos, peças teatrais, poemas, memórias e autobiografia. A sua primeira narrativa policial foi publicada em 1920, quando Agatha Christie tinha 30 anos, e a última, em 1976, ano de sua morte, aos 86 anos. No que concerne aos estudos críticos e/ou acadêmicos realizados sobre a autora e sua obra, um levantamento (conforme seção 1.3) apontou cento e quarenta e quatro títulos de estudos dedicados ou relacionados à obra da escritora.

1.2 OBJETIVOS

O objetivo deste trabalho é a análise da série de cinco romances em que figuram o casal de investigadores Tommy e Tuppence Beresford da escritora Agatha Christie. Estes romances são: *The Secret Adversary* (1922), *Partners in Crime* (1929), *N or M?* (1941), *By the Pricking of My Thumbs* (1968) e *Postern of Fate* (1973)³.

O estudo prende em consideração a trajetória da personagem feminina, Tuppence Beresford, ao longo dos cinco romances, com o intento de demonstrar como a sua construção rompe com papéis estereotipados na caracterização da personagem feminina no gênero policial, bem como perceber como se configura a construção do seu protagonismo, e levantar ainda a abordagem de questões pertinentes à mulher.

Especificamente, demonstra-se como Tuppence Beresford dissocia-se dos papéis de assistente e mocinha – funções às quais as personagens femininas são comumente relegadas no gênero policial quando se tem uma parceria homem-mulher – e como ela é estabelecida a

² Fonte: http://www.guinnessworldrecords.com/content_pages/record.asp?recordid=48281 em 5/7/2006.

³ Em português, os títulos foram traduzidos, respectivamente, como: *O Inimigo Secreto*, *Sócios no Crime*, *M ou N?*, *Um Pressentimento Funesto* e *Portal do Destino*.

protagonista da parceria em relação a Tommy, desvinculando-se da posição de coadjuvante na narrativas.

Além disso, compara-se e contrasta-se a caracterização de Tuppence quanto às outras personagens femininas presentes nas narrativas, assim como ressaltam-se questões ou experiências do universo feminino representadas.

1.3 JUSTIFICATIVA

Tendo em vista o interesse que o gênero policial sempre manteve junto a leitores, escritores e críticos literários (inclusive estudiosos e profissionais de demais áreas artísticas, culturais e sociais), este trabalho visa constituir-se como uma contribuição ao estudo da literatura chamada policial e, principalmente, à obra de Agatha Christie sob uma abordagem crítica feminista.

No levantamento em banco de dados e fontes eletrônico⁴ sobre os estudos dedicados ou relacionados à obra da escritora inglesa, apenas dez usavam em sua abordagem a crítica feminista, a saber:

Título	Autor	Ano
From Agatha Christie to Ruth Rendell: British Women Writers in Detective and Crime Fiction	Susan Rowland	2001
Agatha Christie: a Feminist Reassessment	Roberta S. Klein	2000
Truth, Authority, and Detective Fiction: the Case of Agatha Christie's <i>The Body in the Library</i>	Kathleen Gregory Klein	1998
From Spinster to Hipster: the 'Suitability' of Miss Marple and Anna Lee	Glenwood Irons, Joan Warthling Roberts	1995
Modernity and the Conservative Imagination: Fiction and Femininity Between the Wars	Alison Light	1992
Reflecting on Miss Marple	Marion Shaw Sabine Vanacker	1991
Let's Hear It From Agatha Christie: a Feminist Appreciation	Michele Slung	1988

⁴ Pesquisa realizada em 09/10/2004 e atualizada em 07/08/2006 junto a base de dados da BCE/UEM.

Agatha Christie Feminist	Marty S.Knepper	1983
Agatha Christie's Women	M. Vipond	1981
Women and Crime: Sexism in Allingham, Sayers, and Christie	Margot Peters Agate N. Krouse	1974

Apenas um destes estudos, presume-se, trataria da série ou de algum romance da série em que figura o casal Tommy e Tuppence Beresford:

Título	Autor	Ano
Double Jeopardy: Husband and Wife Teams in Detective Fiction	Gail Adams	1975

Estes trabalhos, contudo, foram todos realizados no exterior, isto é, através deste levantamento não se teve notícia de nenhuma pesquisa acadêmica (artigo, dissertação ou tese) produzida no Brasil sobre a obra da autora ou sobre o *corpus* escolhido para este estudo.

1.4 METODOLOGIA

Para a realização das análises propostas neste trabalho foram escolhidas duas abordagens críticas: a abordagem estruturalista e a abordagem feminista. A partir da primeira, procurou-se demonstrar o rompimento com as funções estereotipadas e o processo da construção do protagonismo da personagem Tuppence Beresford. Através da segunda, buscou-se apresentar como a caracterização da protagonista feminina romperia com as representações estereotipadas da mulher, bem como o interesse por questões femininas nas narrativas.

Quanto à estrutura da dissertação, esta foi desenvolvida sob uma perspectiva histórica, de modo que a organização dos capítulos obedece à seguinte ordem: o próximo capítulo trata do surgimento de características ou elementos nas narrativas que levaram ao desenvolvimento do gênero policial, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Este apanhado refere-se à literatura

produzida no período entre o século XV até à chamada *Golden Age* do gênero policial na Inglaterra, isto é, as décadas de 1920-30. Abrangendo o mesmo período de tempo, apresenta-se, também, a seção dedicada a verificar a contribuição das mulheres na formação e no desenvolvimento do gênero policial; inclui-se, ainda, uma descrição das características das narrativas policiais ditas feministas surgidas nas décadas de 1970-80. Por último, são apresentadas as tendências da crítica literária na abordagem do gênero policial no decorrer do século XX.

No terceiro capítulo são traçados os fundamentos da abordagem estruturalista e da abordagem feminista, com resenhas dos pressupostos teóricos de Vladimir Propp (1983) quanto as funções das personagens, de Gérard Genette (1979) referente à focalização, e sobre algumas das principais teóricas e as quatro principais áreas de estudo da crítica feminista anglo-americana: a reescrita da história literária, os estudos das imagens da mulher, a representação das experiências femininas e a ginocrítica.

No quarto capítulo se faz a análise da personagem Tuppence Beresford sob as duas abordagens, estruturalista e feminista. Na primeira, procura-se demonstrar como a personagem Tuppence Beresford é construída de forma a romper com as funções de assistente e mocinha impostas às personagens femininas nas narrativas de detetive, assim como se configura o seu protagonismo na parceria. Na segunda abordagem, discute-se como a caracterização de Tuppence Beresford pode ser comparada e contrastada às imagens comumente empregadas na representação da mulher, primeiramente, sob o olhar masculino; segundo, na sua relação com as outras personagens femininas. Finalmente, verifica-se a presença de assuntos pertinentes ao universo feminino.

1.5 A AUTORA E A SUA OBRA

Agatha Christie (1890-1976) estreia no cenário literário em 1920 com a publicação do romance *The Mysterious Case at Styles*, no qual apresenta ao público a mais famosa de suas personagens, Hercule Poirot. Segundo Boileau & Narcejac (1991: 49-50), os romances de Agatha Christie trazem em si a característica de “romance jogo”, diferenciando-se dos “romances de enigma” publicados até então, início da década de 1920. A diferença entre estes dois tipos de romances reside em que, enquanto no “romance de enigma” espera-se sempre e somente pelo detetive para a elucidação do crime, como com Dupin e Holmes, no “romance jogo” o leitor participa da investigação, suspeitando sobre a identidade do criminoso e competindo com o próprio detetive, como com Poirot, até que se chegue à solução do mistério.

A partir da publicação do segundo romance em que aparece Poirot, *The Murder of Roger Ackroyd*, em 1926, a autora atrai a atenção da crítica e do público leitor (Osborne, 2002: 135; Walter, 2002: 12), uma vez que há o inesperado desfecho que a escritora elabora para o romance, e com o qual burla com uma das regras do *fair play*: neste caso, o narrador é o assassino. O *fair play* ou “jogar limpo” com o leitor era uma imposição ao gênero policial, e alguns escritores da época tentaram formular quais seriam as regras deste procedimento. As mais famosas regras são aquelas elaboradas por S. S. Van Dine, em 1928; contudo, poucas destas são válidas, outras são acagianas e algumas são ridículas, nas palavras de Albuquerque (1979: 23-36). Exemplos de algumas destas regras, numeradas segundo a ordem em que foram apresentadas por Van Dine (1928), seriam:

1. *The reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery. All clues must be plainly stated and described.*

(...)

3. *There must be no love interest. The business in hand is to bring a criminal to the bar of justice, not to bring a lovelorn couple to the hymeneal altar.*

(...)

18. *A crime in a detective story must never turn out to be an accident or a suicide. To end an odyssey of sleuthing with such an anti-climax is to hoodwink the trusting and kind-hearted reader.*

(...)

[1. O leitor deve ter oportunidade igual à do detetive em solucionar o mistério. Todas as pistas devem ser claramente enunciadas e descritas.

(...)

3. Não deve haver interesse amoroso. A questão é a de levar o criminoso ao tribunal, e não a de levar um casal ao altar.

(...)

18. O crime em uma história de detetives, jamais deverá ser por acidente ou suicídio. Concluir uma odisséia de investigações com tal anticlímax seria enganar o confiante e compassivo leitor.

(...)]⁵

Enquanto a primeira regra é aquela que descreve o *fair play* entre autor e leitor em sua essência, a terceira regra é ridícula, na opinião de Albuquerque (1979: 25), pois para ele a inclusão do amor, numa linha auxiliar, “sem prejudicar ou interferir na trama principal”, pode melhorar a qualidade da obra. A propósito, isto pode ser verificado nos romances em que figuram Tommy e Tuppence, uma vez que a presença dos parceiros românticos não é o foco principal das narrativas; se existe algo a chamar a atenção quanto ao relacionamento homem-mulher nestes romances, isto estaria relacionado aos diferentes modos de investigação empregados por eles. A respeito da décima oitava regra, o crítico a considera discutível, pois as três hipóteses (homicídio, acidente e suicídio) são possíveis e será por meio do desenrolar da trama que autor e leitor chegarão à hipótese correta (1979: 31).

Agatha Christie é considerada a “rainha da impostura”, porque ela consegue surpreender o leitor sem enganá-lo ou sem transgredir o *fair play*. No “romance jogo” existe uma luta de intelectos em dois níveis, entre o detetive e o criminoso e entre o autor e o leitor; o objetivo desta luta é descobrir a identidade do culpado. Para isso, tanto o detetive quanto o leitor devem ser conduzidos através de um sistemático exame das pistas. Porém, o detetive é quem sempre vence, pois o leitor não deve suplantar, de forma alguma, o autor, para que a tensão, o suspense, a solução surpreendente ou a catarse sejam garantidos (Mandel, 1988: 38).

Conforme revela a própria escritora em sua autobiografia (Christie, 1979: 289-300; 450-461), nos primeiros anos de sua produção ela cria vários detetives, amadores e

⁵ Todas as traduções de citações em inglês, excetuando-se as do *corpus* analisado, são de responsabilidade da autora deste trabalho.

profissionais, concentrando-se em Hercule Poirot e Miss Marple somente a partir dos anos de 1930. Dentre estas várias personagens dos primeiros anos de sua longa carreira, sobrevivem e reaparecem, em intervalos regulares de tempo, o casal Beresford, Tommy e Tuppence.

Embora Agatha Christie seja conhecida, principalmente, pela sua produção de romances, contos e peças teatrais no gênero policial, ela também produziu outros tipos de textos como romances sentimentais, escritos sob o pseudônimo de Mary Westmacott (*Giant's Bread*, 1930; *Unfinished Portrait*, 1934; *Absent in the Spring*, 1944; *The Rose and the Yew Tree*, 1947; *A Daughter's a Daughter*, 1952; *The Burden*, 1956); um livro de memórias sobre sua vivência no Oriente Médio (*Come, Tell Me How You Live*, 1946); um livro de histórias e poemas de Natal para crianças (*Star Over Bethlehem*, 1965); um livro de poemas (*Poems*, 1973); e, finalmente, sua autobiografia, escrita no período 1950-1965 e publicada postumamente (*Agatha Christie: An Autobiography*, 1977) (ver **Apêndice** para um elenco de sua obra completa).

O sucesso da recepção de seus romances policiais desde a sua estréia até os dias de hoje⁶, quando coleções completas de seus livros continuam sendo republicadas, pode ser remetido à explicação encontrada por Osborne (2002: 137), ao comentar o sucesso de *The Murder of Roger Ackroyd* afirma que as histórias de seus livros são plausíveis, suas personagens convincentes, os diálogos soam naturais, impressiona a habilidade da escritora em penetrar no processo de raciocínio masculino e feminino. Além disso, foi a partir deste segundo romance que seus leitores souberam o que esperar, ou melhor, que não souberam o que esperar, pois compreenderam que absolutamente ninguém está fora de suspeita nos romances da escritora: ela pode matar todas as personagens ou fazer de todas elas culpadas e, ainda, encontrar uma explicação plausível para tais desfechos. Assim, na opinião de Osborne,

⁶ Incluindo o sucesso de sua peça teatral "*The Mousetrap*" que, desde que foi encenada pela primeira vez, em 1952, continua em cartaz atraindo expectadores do mundo todo.

os mistérios que propõe Agatha Christie continuam a deliciar e surpreender os seus leitores, porque não seriam apenas mecânicos, mas concernentes ao caráter humano.

Suas narrativas são, também, documentos que retratam uma sociedade inglesa cuja organização e costumes estavam desaparecendo: quando a Primeira Guerra acabou, a massa da pequena burguesia e partes da classe dominante perceberam que chegara, também, o fim da estabilidade, da liberdade de gozar a vida num ritmo sossegado e a um custo aceitável, da crença num futuro assegurado e num progresso sem limites. Desta forma, a casa de campo e a sala de visitas eram cenários dos romances e não reflexos da vida contemporânea: tratava-se de uma reminiscência dos dias anteriores à guerra, que somente podia ser revivida na imaginação, sem nenhuma correspondência com a realidade; nas palavras de Mandel (1988: 56), havia a sensação do “Paraíso Perdido”.

A autora, entretanto, não deixava de se preocupar em ser atual e/ou verossímil em seus romances: ela usava motivos históricos e políticos, fatos científicos e jurídicos, descobertas arqueológicas, conhecimentos farmacêuticos na elaboração de algumas tramas de suas narrativas, e embora tenha sido criticada por seus equívocos e incoerência em relação à política, foi muito elogiada quanto aos seus conhecimentos farmacêuticos.

No Brasil, a obra de Agatha Christie sempre encontrou grande receptividade. Albuquerque (1979: 312-395) arrola todas as coleções do gênero policial publicadas no Brasil a partir da década de 1930 quando, segundo ele, pode-se afirmar que o brasileiro começou a ler este tipo de literatura. No que se refere à obra da escritora inglesa, em particular, apesar de várias editoras terem publicado eventualmente um ou alguns de seus romances ou contos, deve-se ao empreendimento da Editora Nova Fronteira, a partir da década de 1970, a publicação de todos os seus romances, contos e peças policiais, assim como suas memórias e sua autobiografia, além dos romances escritos sob o pseudônimo de Mary Westmacott.

Salienta-se, porém, que restam inéditas as traduções para o português de seus poemas e de seu livro para crianças.

1.6 APRESENTAÇÃO DO *CORPUS* DA PESQUISA

Comparados aos romances mais conhecidos da escritora, aqueles em que figuram Hercule Poirot e Miss Marple, os romances das personagens Tommy e Tuppence diferenciam-se, principalmente, por quatro características: o método de investigação, que apresenta ação, violência, suspense e coloca em risco a vida das personagens; o pano de fundo político internacional das investigações; a passagem do tempo, através da qual se acompanha o envelhecer do casal; e a presença de motivos domésticos próprios da vida conjugal.

Para se poder comparar as personagens do *corpus* escolhido com outras famosas da autora, vale esboçar o perfil de Hercule Poirot e Miss Marple. O mais famoso dos detetives da autora, Hercule Poirot, é um detetive belga, aposentado pela polícia de seu país e vivendo em Londres, onde trabalha como investigador particular. Poirot é um detetive assumidamente dedutivo: seu método de investigação constitui-se em entrevistar os suspeitos, observando atentamente seu interlocutor, assim como o ambiente em que se encontra. Poirot gosta de viajar e, por isto, está sempre rodeado por pessoas das mais diferentes nacionalidades. É num contexto da classe média-alta inglesa – em viagem ou na casa de alguém – que ocorrem os crimes investigados por Poirot, os quais são, quase sempre, motivados por vingança e ganância.

A outra personagem da autora, quase tão famosa, a detetive amadora Miss Jane Marple, surgiu em 1930, com o romance *Murder at the Vicarage*, mas é em *The Tuesday Club Murder*, publicado em 1932, que se tem uma idéia melhor do seu modo de investigar e solucionar os casos. Observadora perspicaz, dona de uma ótima memória, profunda

conhecedora das emoções humanas, pode-se notar que conversando com as personagens, por meio de paralelos com situações passadas, ela elucida os crimes que perturbam a paz e a tranqüilidade da pacata aldeia onde vive, St Mary Mead. Também em suas histórias, os crimes, geralmente, têm origem em motivações tais como a vingança, a inveja, o ciúme, a ganância e o medo.

Já os romances com o casal Tommy e Tuppence Beresford fogem completamente ao método de pura observação e dedução, pois nestes encontram-se ação e suspense. A motivação para as investigações é da esfera da política internacional; mais que detetives amadores, eles são quase espões do governo britânico, uma vez que colaboram com o Serviço Secreto Britânico. De fato, a respeito do primeiro romance com as duas personagens, *The Secret Adversary*, a própria Agatha Christie (1979: 292) diz que este “*seria um livro de espionagem, (...), não uma história meramente policial*”. Somente nos dois últimos romances, além da investigação de motivação política, surge também aquela de caráter amador, empreendida por curiosidade.

Pode-se dizer que as personagens Tommy e Tuppence corresponderiam, de alguma forma, às características de espões. Segundo Albuquerque (1979: 155; 166), embora seja difícil precisar a origem do romance de espionagem, afirma-se que estes surgiram durante a Primeira Guerra Mundial (época em que foi publicado *The Secret Adversary*) e que algumas das características que diferenciam o espão do detetive encontram-se na caracterização das personagens Tommy e Tuppence: a condição do anonimato, a possibilidade de andar armado ou de matar apenas em casos raros, e continuar desconhecido apesar do sucesso. Vale lembrar, todavia, que existem outras características às quais as personagens não corresponderiam ao espão tradicional como, por exemplo, a idéia de que um espão pode ser comprado por seus adversários ou ainda de que um espão evita ter intrigas amorosas.

A diferença marcante nas narrativas destes detetives Poirot, Miss Marple e o casal Beresford é a questão da passagem do tempo: para Hercule Poirot e Miss Marple, o tempo não parece passar ou demora a passar⁷; Tommy e Tuppence, no entanto, envelhecem ao longo do tempo e a cada romance em que retornam estão vivendo uma fase diferente de suas vidas: juventude, meia-idade, velhice, e lidando com preocupações próprias daquela fase e época, como busca de emprego, preocupação com filhos, falta de trabalho por causa da guerra e da idade e debilidade física própria da idade.

A história do casal começa com Tommy e Tuppence com seus vinte anos e o pouco que se sabe sobre a sua vida anterior revela-se no primeiro romance, *The Secret Adversary*. Sobre Tuppence, ela mesma narra um pouco sobre seu *background* familiar: é a quinta filha de um número total de sete, cujo pai é arqui-diácono; sua rotina em família consistia em ajudar nos serviços de casa e em participar dos eventos sociais da igreja, organizados por sua mãe. Segundo ela, a guerra lhe proporcionou a oportunidade de sair de casa, ou melhor, de escapar ao domínio de seu pai. Este fato, ao seu ver, trouxe alívio ao arqui-diácono, pois ela seria a mais rebelde dentre os filhos.

A respeito de Tommy, sabe-se que, ainda jovem, ele se tornara órfão de mãe (nenhuma notícia sobre o pai); seu parente mais próximo seria um tio, que uma vez quisera adotá-lo, ou melhor, tomá-lo de sua mãe, o que ela não permitiu e nem mesmo Tommy teria aceitado, segundo a própria personagem declara, no início de *The Secret Adversary*.

Ao longo dos cinco romances, desenrola-se a vida sentimental e familiar do casal: o (re)encontro dos dois na juventude, que acaba em casamento; seis anos mais tarde, o reaparecimento deles, com Tuppence grávida ao final da narrativa. No terceiro romance, são apresentados os gêmeos Derek e Deborah, filhos de Tommy e Tuppence, jovens adultos que

⁷ Agatha Christie revela ter se arrependido por ter criado Hercule Poirot e Miss Marple como personagens de idade (1979: 456). Quando Poirot surgiu (1920) ele já contava com 67 anos, Miss Marple (1930), 65. Se o tempo para eles tivesse passado em correspondência ao tempo real, ambos estariam por volta dos 120 anos quando foram publicados seus últimos romances.

servem na Segunda Guerra; no quarto romance, retorna o casal sozinho: Deborah encontra-se casada, enquanto Derek estaria fora da Inglaterra; e, ao final do último romance, encontra-se o casal como avós com os filhos de Deborah, ainda crianças, que os visitam. Com relação à carreira ou ao trabalho de investigadores, estas serão descritas nas seções que seguem, as quais apresentam as fábulas dos romances.

Faz-se oportuno a este ponto esclarecer que, embora exista a tradução para o português de todos os romances que constituem o *corpus* deste trabalho, optou-se em trabalhar com os originais em inglês para a análise. Contudo, as traduções das citações foram extraídas das obras publicadas em português, com a ressalva de que nem sempre as opções dos tradutores publicados são corroboradas pela pesquisadora.

1.6.1 *The Secret Adversary* (1922)

The Secret Adversary (traduzido como *O Inimigo Secreto*), publicado em 1922, é o segundo romance na carreira de Agatha Christie e o primeiro a introduzir como protagonistas um casal, homem e mulher, que colaboram com o Serviço Secreto Britânico.

A primeira investigação dos parceiros é descobrir o paradeiro de uma moça americana, Jane Finn, em cujo poder está um documento que teria sido importante para os Aliados durante a Primeira Guerra. Encontrar Jane e, assim, saber onde está o documento é uma corrida contra o tempo, pois, se este caísse em mãos erradas, poderia gerar uma crise política e diplomática internacional levando o mundo a uma outra guerra.

Já neste romance, assim como nos demais, Tuppence aparece como aquela que toma a iniciativa nas investigações; todavia, neste e no próximo romance caberá a Tommy elucidá-las. Talvez pela juventude dos protagonistas, como também pela novidade do tipo de investigação – ambientado num mundo pós-guerra, tendo como tema a possibilidade de um incidente

diplomático – os primeiros três romances são aqueles que contêm a maior carga de ação (mas pouca violência) para as personagens.

1.6.2 *Partners in Crime* (1929)

O segundo romance da série é *Partners in Crime* (*Sócios no Crime*, em português), publicado em 1929. Na verdade, este romance é composto de quatorze contos, muitos dos quais tomando dois capítulos, unidos por uma moldura, isto é, estes contos são os casos assumidos pela agência *Blunt's Brilliant Detectives*, da qual cuidam Tommy e Tuppence sob ordens do Serviço Secreto Britânico.

O objetivo principal dos dois aventureiros nesta narrativa é esperar que um espião bolchevique faça contato com eles e avisar o Serviço Secreto quando isto acontecer, para que o criminoso possa ser apanhado. Neste ínterim, porém, eles se envolvem nas mais variadas investigações e aproveitam para praticar suas técnicas detetivescas, isto é, as técnicas empregadas pelos famosos detetives da ficção policial que o casal costuma ler.

Este romance demonstra, acima de tudo, a familiaridade de Agatha Christie com o gênero policial publicado em seu tempo, uma vez que suas personagens se inspiram nos detetives destas narrativas, parodiando seus métodos e manias.

1.6.3 *N or M?* (1941)

Em *N or M?* (em português, *M ou N?*), publicado em 1941, Tommy e Tuppence retornam à cena como investigadores (espiões) do Serviço Secreto Britânico durante a Segunda Guerra Mundial.

Indicados para contratação por terem demonstrado lealdade e competência no passado, mais uma vez o casal deve trabalhar anonimamente, ou melhor, sob disfarce, com o objetivo de descobrir a identidade dos elementos da Quinta Coluna, uma organização de ingleses traidores que estariam facilitando o infiltração do nazismo na Inglaterra.

É a partir deste romance que o protagonismo de Tuppence se evidencia – não somente como a iniciadora das investigações, mas também como a elucidadora dos casos nos quais se envolve. Também, é a partir deste romance que ela ganha o reconhecimento, ainda que informal, pelos serviços prestados ao Serviço Secreto.

1.6.4 *By the Pricking of My Thumbs* (1968)

Em *By the Pricking of My Thumbs* (*Um Pressentimento Funesto*, em português), publicado em 1968, tem-se Tommy e Tuppence na meia-idade. Neste romance e no próximo, o que move Tuppence – sempre a tomadora de iniciativas – a empreender uma investigação, é a sua curiosidade sobre um incidente pessoal: ela quer reencontrar Mrs Lancaster, cujo “desaparecimento”, ela suspeita, fora brusco e misterioso demais.

No decorrer da narrativa também Tommy se envolve, porém, em lugar de querer apenas reencontrar Mrs Lancaster, ele suspeita que Tuppence em sua busca tenha se envolvido em algo maior e mais perigoso – suspeita essa que, de fato, o Serviço Secreto confirma. Assim, unindo informações colhidas por Tuppence sobre as pessoas e os boatos locais, Tommy ajuda o Serviço Secreto no desmantelamento de uma quadrilha que financiava uma facção política com seus roubos.

De todos os romances da série, este é o único que não envolve o casal em acontecimentos relacionados às Grandes Guerras, ao comunismo ou ao nazismo. Basicamente,

concentra-se em elucidar o mistério que encobria a identidade do assassino de várias crianças durante um certo tempo, o que absolverá das suspeitas correntes várias personagens locais.

1.6.5 *Postern of Fate* (1973)

Postern of Fate (em português, *Portal do Destino*), publicado em 1973, foi o último romance escrito por Agatha Christie, mas não o último a ser publicado. Com este, a série de aventuras de Tommy e Tuppence conclui-se com as personagens já idosas. Embora suas idades não sejam mencionadas, supõe-se que elas estejam com mais ou menos oitenta anos, uma vez que no primeiro romance em que apareceram estavam com seus vinte anos e, também, porque tais romances tendem a corresponder a passagem do tempo ficcional com o real.

Também neste romance, Tuppence é quem toma a iniciativa das investigações nas quais, sob influência dela, Tommy se envolve mais tarde. O mistério que desta vez o casal quer elucidar é, em princípio, de motivação pessoal: querem descobrir quem foi Mary Jordan, como e por quê fora assassinada. O nome Mary Jordan vem à tona quando Tuppence, colocando em ordem alguns velhos livros para crianças que foram deixados pelos antigos proprietários da casa que compraram e onde foram viver, encontra uma mensagem cifrada, mas rapidamente decodificada por ela, que diz: “*Mary Jordan didn’t die naturally. It was one of us*”. [Mary Jordan não morreu naturalmente. Foi um de nós.]

Como no romance anterior, ao mesmo tempo em que esta primeira investigação vai sendo elucidada, acaba também suplantada por outra de importância maior: o casal precisa encontrar um documento importante para o Serviço Secreto que fora escondido por Mary Jordan na casa onde eles foram morar. Apesar de o romance desenrolar-se na década de 1970,

novamente se tem o casal investigando acontecimentos ocorridos durante a Primeira Guerra Mundial.

Duas observações podem ser feitas a respeito deste romance: nele o casal compara quão diferentes são os seus métodos de investigação, ainda que todos válidos e, finalmente, Tuppence é reconhecida pelos oficiais do Serviço Secreto Britânico pelos casos por ela empreendidos e solucionados ao longo de toda a série.

1.7 A PARCERIA “TOMMY E TUPPENCE”: PROBLEMATIZAÇÃO

O emprego da expressão “Tommy e Tuppence” para se referir ao casal pode conotar que a parceria seja encabeçada por ele, ao passo que ela seria apenas sua assistente, sendo que esta expressão ilustraria a natureza falocêntrica da língua, situando Tuppence numa posição secundária, dependente e subserviente em relação a Tommy.

O falocentrismo (Cixous, 1989) concebe que o processo através do qual funciona o pensamento e, por conseqüência, a língua, apresenta-se em oposições binárias e hierarquizadas. Nesta oposição, o primeiro termo, geralmente masculino, é considerado positivo e dominante, enquanto o segundo termo, associado ao feminino é, em contrapartida, negativo e dominado. Ao aplicar esta lógica em “Tommy e Tuppence”, percebe-se que se acaba por privilegiar a personagem masculina em detrimento da personagem feminina, e acarreta na interpretação da personagem Tuppence como co-protagonista da parceria “Tommy e Tuppence”, cujas relações entre eles seriam as de detetive-assistente, herói-mocinha, chefe-subordinado. No entanto, por meio da análise estruturalista desenvolvida neste trabalho, verificar-se-á como esta noção é desconstruída.

Ainda, no tocante aos nomes, isto é, ao nome da personagem feminina, verifica-se que o significado do seu nome verdadeiro, “*Prudence*”, o qual raramente é usado ao longo da

narrativa, define-se como “*acting with or showing care and foresight*” (Oxford Dictionary), isto é, em português, “*prudência*” se define como “*virtude que nos faz prever e evitar as faltas e os perigos e que nos leva a conhecer e praticar o que nos convém*” (Dicionário Michaelis). Contudo, a personagem é conhecida como Tuppence: (...) *Miss Prudence Cowley, known to her intimate friends for some mysterious reason as “Tuppence.”* (AS: 13-14), [(...) Srta. Prudence Cowley, conhecida pelos amigos íntimos, por alguma razão misteriosa, como “Tuppence”] (IS: 11). A palavra “*tuppence*” (derivada de “*twopence*”) é conceituada como “*small amount (of something); worthless or unimportant thing*” (Oxford Dictionary; American Heritage Dictionary), ou seja, “pouca quantidade de algo; algo de pouco valor ou importância”.

A qualidade de “prudência”, todavia, não descreve a caracterização de Tuppence, se assim se esperasse, pois é característico dela a busca por “aventuras” – como são chamadas as investigações – pelas quais ela se arrisca, agindo de forma a satisfazer suas curiosidades. Tampouco, “insignificância” poderia ser considerado um nome que se aplicaria a Tuppence, uma vez que ela participa ativamente de todos os casos resolvidos, tendo importância fundamental na parceria. Tem-se, assim, um efeito irônico no leitor com o nome e o apelido escolhidos que não correspondem, nem um, nem outro, à conduta e à caracterização da personagem no desenvolvimento das narrativas.

Apesar da “razão misteriosa” pela qual a personagem é chamada de Tuppence, através desta análise pretende-se demonstrar que ela é a protagonista da parceria, além de trazer em si elementos que se fizeram presentes na caracterização das personagens do gênero policial de cunho feminista nas décadas de 1970-80.

2 HISTÓRIA E CRÍTICA DO GÊNERO POLICIAL

O adjetivo “policial” como complemento a gênero (seja romance, novela, conto ou peça teatral), quase obriga a existência de uma personagem – o policial – nestas obras; no entanto, nem sempre é a personagem policial quem soluciona o mistério, mas o contrário. Segundo Albuquerque (1979: 3-4), talvez fosse mais cabível e correto denominar estas obras como “de mistério” ou mesmo “criminal”. Todavia, para Reimão (1983:8), a denominação “policial” ficou para indicar “toda narrativa que apresenta um delito e alguém disposto a desvendá-lo”. Contudo, nem toda narrativa que apresenta estes elementos pode ser classificada como “policial”, pois além deles “é preciso uma determinada forma de articular a narrativa, de construir a relação do detetive com o crime e com a narração etc” (Reimão, 1983: 8).

Desta forma, neste trabalho será utilizada a expressão *gênero policial* para designar toda produção literária (romance, novela, conto ou peça teatral) que trata de um delito e alguém disposto a desvendá-lo. Na análise em questão, serão estudadas apenas narrativas, mais especificamente, cinco romances. Portanto, de forma mais direta, será também utilizado o termo *narrativa policial*, tendo em vista também a forma como tal narrativa é articulada e como a relação entre o detetive e o crime e a narração é apresentada.

Os elementos que vieram a caracterizar o gênero policial propriamente dito encontram-se em vários textos da literatura anglo-americana anteriores ao século XIX, quando foram publicados os contos de Edgar Allan Poe nos quais figuram a personagem Dupin e que são tidos como os textos fundadores do gênero policial. Na seção que segue serão delineados o surgimento e a evolução destes elementos, isto é, mostra-se em quais textos eles primeiramente apareceram.

Verificam-se ainda as escritoras que contribuíram para o desenvolvimento do gênero policial. Embora tido como um tipo de narrativa masculina, seja na sua produção quanto no seu consumo, o gênero policial desde o seu início (ou mesmo antes do que é assim considerado) encontra junto às mulheres grande aceitação, oriunda do interesse que elas cultivavam por narrativas de mistério e investigação. Este interesse, inclusive, fez com que escritoras nas décadas de 1970-80 iniciassem a uma revisão da forma como as personagens femininas eram construídas.

Apointa-se, a seguir, as principais vertentes de crítica literária desenvolvidas sobre o gênero policial no decorrer do século XX.

2.1 DOS PRIMÓRDIOS À *GOLDEN AGE* DO GÊNERO POLICIAL

É consenso entre os críticos e historiadores do gênero policial localizar suas origens nas narrativas de aventuras da literatura popular sobre “os bons bandidos”, as quais se transformaram, ao longo do tempo e pela introdução do raciocínio lógico, na narrativa policial. O herói bandido do passado, porém, tornou-se o vilão de hoje, enquanto o representante da autoridade vilã do passado configura-se no herói de nossos dias. Naquelas narrativas de aventuras, o vilão era apresentado como uma figura romântica: divertida, inteligente, admirada pelo público por sua ousadia, impertinência e sagacidade em não se deixar capturar e por sua habilidade em escapar às punições. Ainda que o gênero policial encontre parte de sua origem na continuidade do interesse pela figura do vilão, ele radicalmente difere da narrativa de aventuras por este mesmo aspecto: o vilão não tem mais a simpatia do público e nem escapa à punição; ao contrário, a simpatia do público agora está voltada ao detetive, empenhado em identificar e trazer o criminoso à punição (Mandel, 1988: 17; Murch, 1968: 18)

Em se tratando da literatura inglesa, as narrativas de aventuras sobre os “bons bandidos”, como aquelas do lendário Robin Hood (séculos XII-XIII), já entretinham o público antes mesmo de Shakespeare (1564-1616) no período elisabetano. A literatura inglesa sempre foi rica em narrativas que, de forma humorística, descreviam a vida de vagabundos; dentre estes relatos estão, por exemplo, do período jacobino (século XVII), *The Belman Of London: Bringing to Light the Most Notorious Villainies Now Practised in the Kingdom* (1608) e *The XII Merry Jestes of the Widow Edythe* (16-?) (Murch, 1968: 18).

As primeiras mudanças nas características das narrativas de aventuras que levaram ao desenvolvimento do gênero policial podem ser encontradas na primeira metade do século XVIII, com o *The Newgate Calendar* – registro das confissões dos prisioneiros condenados à morte na prisão de Newgate em Londres, anotado pelo clérigo funcionário da prisão. Publicações semelhantes são *The Malefactor Register*, *The New Newgate* e *Tyburn Calendar*, publicadas por editores independentes que, pela falta de acesso às fontes de informação, dadas somente ao clérigo oficial, recorriam à imaginação na composição de seus relatos. Na tentativa de mostrar os erros cometidos por estes vagabundos e apontar uma moral, estes editores independentes despiam de qualquer romance o vilão, chegando algumas vezes a realizar passagens de interesse detetivesco como em abril de 1739, no relato sobre a carreira, o julgamento e a execução de Richard (Dick) Turpin (1706-1739), em que foram examinadas as circunstâncias que levaram à sua identificação e contados detalhes triviais que o levaram ao banco dos réus (Murch, 1968: 20-21).

Segundo Mandel (1988: 24), sob uma perspectiva do materialismo histórico, durante a transição do Feudalismo para o Capitalismo, o aumento da pobreza gerou também o aumento de ocorrências criminais (assaltos e assassinatos), e os relatos destes crimes, publicados pela imprensa, acabaram por exercer impacto nos escritores da época e na sua produção ficcional, pois, além de uma preocupação social e uma motivação ideológica, os escritores também

viam nas narrativas criminais a possibilidade de receber vultuosos pagamentos por parte das revistas e dos folhetins.

Um famoso escritor nos dias atuais, contemporâneo à época destas publicações, que também escreveu relatos sobre as atividades de criminosos e os esforços da polícia em fazer justiça, foi Daniel Defoe (1659-1731). A sua contribuição ao gênero policial reside no realismo que ele soube empregar ao seu modo de narrar: suas narrativas eram diretas, sem digressões filosóficas, muito freqüentes na época; tratavam de pessoas comuns, nem “boas” nem “grandiosas”, relatadas por uma testemunha ocular.

Além destas características, dois paralelos podem ser traçados entre o herói do romance mais famoso de Defoe e o detetive das narrativas policiais. O primeiro, mostra como Robinson Crusoe, personagem do romance homônimo (1719), resolve o problema de sua própria sobrevivência aprendendo através da observação e da dedução – qualidades de inteligência e autoconfiança que aparecem mais tarde em inúmeros detetives. O segundo, aponta que Robinson Crusoe e Sherlock Holmes são as únicas personagens da ficção inglesa que foram confundidos como sendo homens de existência real, tantos pelos seus leitores contemporâneos, como por aqueles posteriores (Murch, 1968: 22-23).

Outro escritor que pode ser associado aos primórdios do gênero policial é Horace Walpole (1747-1797). Conhecido por ter iniciado o popular conto gótico, na Inglaterra, com *The Castle of Otranto* (1764), sua contribuição ao gênero, no entanto, não vem dos contos góticos, mas da tradução que ele fez, em 1726, do conto francês *Le Voyage e Les Aventures des Trois Princes de Serendip, traduit du Persan* (1719) de Chevalier De Maelly. Este conto não é uma invenção de De Maelly e nem ele o traduziu do persa como sugere o título: trata-se de um empréstimo do italiano *Peregrinaggio dei Tre Giovani Figliuoli Del Re di Sarendippo*, publicado em Veneza, em 1557, por Cristoforo Armeno. Este mesmo conto pode ser visto com pequenas variações no árabe *As Mil e Uma Noites* e em textos gregos antigos. A versão

elaborada por De Maelly, todavia, é a fonte de certos detalhes que Voltaire introduziu em *Zadig*, mais precisamente na história do cão e do cavalo. Além disso, ao traduzir o conto, Walpole cunhou a palavra *serendipity* que, segundo ele, significaria raciocinar por meio da observação e fazer descobertas inesperadas, isto é, descobrir coisas que não se procura (*apud* Murch, 1968: 24-25):

‘As their Highnesses travelled, they were always making discoveries, by accident and sagacity, of things which they were not in quest of.’

[Enquanto vossas altezas viajavam, elas estavam sempre fazendo descobertas, por acaso e sagazmente, de coisas que elas não estavam buscando].

Embora o conto gótico e a narrativa policial tenham poucas correspondências, uma vez que aquele não apela às faculdades lógicas do leitor como esta, pelo contrário, apela ao medo do desconhecido e ao terror pelo sobrenatural, sabe-se que Mrs Radcliffe (1764-1823), uma das mais conhecida de todos os escritores de contos góticos, foi quem introduziu duas características a estes contos que os relacionam às narrativas policiais dos séculos XIX e XX: uma explicação racional ao final das narrativas, e a introdução de duas personagens, uma que possui mais conhecimento e outra que sabe tanto quanto o leitor, na investigação⁸.

O romance *Caleb Williams* (1794), escrito por William Godwin (1756-1836), é também uma obra que traz características que contribuíram ao desenvolvimento do gênero policial. Diferente dos romances publicados na Inglaterra, sua obra traz pretensões políticas e filosóficas do autor – considerado precursor do Anarquismo – que buscavam cumprir uma certa função didática sobre essas temáticas. Tal função fora negligenciada pelos leitores que, no entanto, foram conquistados pela história fascinante e pela trama original. São duas as características inovadoras deste romance que estão presentes no gênero policial: primeira, a

⁸ Uma explicação ulterior a respeito destas características é feita na seção 3.2, que trata da contribuição feminina ao gênero policial.

criação de duas personagens centrais que se rivalizam em seus trabalhos, antecipando, assim, as figuras do detetive amador e do agente policial; segunda, a invenção da técnica de construção da trama do final para o início, a qual será defendida por Edgar Allan Poe e admitida por Conan Doyle (Mandel, 1988: 41; Murch, 1968: 29-32).

A influência de Godwin se fez sentir sobre vários escritores, dentre eles Edward Bulwer-Lytton, Lord Lytton (1803-1873), cujos sete romances, publicados entre 1827 e 1833, tratam de crimes. Entretanto, dentre estes, dois romances se diferenciam, pois introduzem um tema detetivesco cuidadosamente trabalhado que configura o clímax à história e, assim, o criminoso acaba sendo entregue às mãos da justiça: *Pelham* (1828) e *Eugene Aram* (1832). Em ambos, as personagens principais, respectivamente, Lord Pelham e Walter Lester, fazem o papel de “detetives amadores”, os quais, por razões pessoais, começam uma investigação. Desta forma, Caleb Williams, Lord Pelham e Walter Lester podem ser considerados os primeiros detetives amadores da ficção inglesa (Murch, 1968: 36-39; 48).

O interesse por narrativas voltadas ao crime não era exclusividade da literatura inglesa: também na literatura francesa estas narrativas ganharam bastante atenção. Tem-se, por exemplo, a fama do ex-criminoso que se tornou agente policial, Vidocq, cujos relatos publicados na França, em 1828, como *Mémoires*, narram os casos que ele investigou e os métodos que neles utilizou. Na Inglaterra, porém, não surgiu nenhum ex-criminoso que se tornou policial, mas dois condenados escreveram relatos de suas carreiras criminosas: George Barrington (1809) e William Perry (1818). Por outro lado foi William Russell, um dos primeiros detetives à paisana, que compôs a mundialmente famosa Scotland Yard, instituída entre 1843-1844 quem, sob o pseudônimo de “Waters”, produziu *Recollections of a Detective Police-Officer* (1856), as quais narram reminiscências do seu trabalho na polícia inglesa daquele tempo (Murch, 1968: 41; 87).

Foi por meio de Charles Dickens (1812-1870) e Wilkie Collins (1824-1889) que o eclipse do herói-reformado, como Vidocq, pelo herói-detetive recebeu um grande ímpeto. A história do gênero policial credita a estes dois autores a criação da narrativa policial inglesa moderna, pois foi através da leitura de algumas obras destes escritores que o interesse dos leitores por detetives amadores ou profissionais cresceu, uma vez que, freqüentemente, seus romances lidavam com criminosos que ao final eram punidos, ou com crimes misteriosos que, finalmente, eram explicados. Para citar as obras de Charles Dickens que oferecem interesse policial pode-se elencar: *Sketches by Boz* (1833-34), *Oliver Twist* (1837), *Barnaby Rudge* (1841), *Bleak House* (1852-53), *Hunted Down* (1859) e *The Mystery of Edwin Drood* (1870). Esta última estava sendo escrita como uma narrativa de detetive propriamente dita, mas foi deixada incompleta pelo autor devido à sua morte repentina (Murch, 1968: 92-102).

Dickens fez contribuições definitivas ao gênero policial inglês, diferindo-se tanto do modelo francês quanto do modelo americano. Do modelo francês, a diferença está no fato de Dickens ver o agente policial como um típico inglês da Londres contemporânea, e não a polícia política de Balzac ou um reformado que se tornou policial, como Vidocq. Do modelo americano, ele se distingue por não ter criado um detetive monopolizador da atenção do leitor, como Dupin de Edgar Allan Poe, e também por suas outras personagens terem suas características desenvolvidas, introduzindo inclusive as motivações psicológicas que as levavam a agirem como criminosas (Murch, 1968: 100).

Wilkie Collins, diferentemente de Dickens, deve muito a Poe e, mais ainda, aos franceses. Publicou vários artigos e contos de temática detetivesca, e alguns contos foram posteriormente reunidos em duas coletâneas: *After Dark* (1856) e *Little Novels* (1887). Suas duas obras mais conhecidas são os romances *The Woman in White* (1860) e *The Moonstone* (1868). Com estes dois romances, Murch (1968: 113) afirma que Collins:

(...) gave a new literary dignity to the detective novel. The plot in each of them is sensational but never incredible; the puzzle theme, intricate and well-sustained though it is, does not eclipse the human characters in interest or importance; in these works Collins devised and presented the 'fair play convention' which has had such far-reaching effects.

[...] deu ao romance policial uma nova dignidade literária. A trama em cada um deles é sensacional, mas nunca inacreditável; o enigma, embora intrincado e bem sustentado, não desloca as características humanas em interesse ou importância; nestas obras Collins inventou e apresentou a 'convenção do jogo limpo' cujos efeitos têm tido longo alcance].

Enquanto os detetives amadores diferem muito entre eles mesmos em suas características pessoais e são mais suscetíveis às influências dos modelos francês ou americano, o protótipo do detetive policial inglês se encontra em Dickens e Collins, com suas personagens Inspector Bucket e Sergeant Cuff. A influência destas personagens se percebe até mesmo posteriormente, na ficção produzida na segunda metade do século XX, uma vez que as personagens criadas após estas duas caracterizam-se por serem homens da classe média, fortes, confiáveis, respeitáveis, orgulhosos de seu trabalho e cômicos da função que desempenham, não como meros indivíduos, mas como membros de uma organização. Executam suas tarefas com toda a energia e a eficiência de que são capazes, mas não são infalíveis: às vezes se perdem, às vezes são ajudados por amadores, às vezes devem confiar na própria persistência, mas, finalmente, concluem seus casos com êxito, gozando da atenção do público enquanto explicam como tudo aconteceu. São felizes no lar e devotam o tempo de lazer a *hobbies* como os outros homens, a ponto de fazer com que os leitores acreditem conhecê-los pessoalmente (Murch: 1968, 113-114).

A este ponto deste apanhado histórico das origens do gênero policial, deixa-se a Inglaterra e o século XIX, e verifica-se o que acontecia nos Estados Unidos.

Antes de Edgar Allan Poe publicar e assim, oficialmente, criar o gênero policial, dois autores americanos devem ser mencionados, pois suas obras já continham características que contribuíram para o gênero provindas da influência inglesa: Charles Brockden Brown (1771-1810) e James Fenimore Cooper (1789-1851).

Brown, como Lord Lytton, também foi influenciado por Godwin e escreveu alguns romances tendo afinidades com a ficção policial: *Weeland: or The Transformation* (1798), *Ormond: or The Secret Witness* (1799), *Arthur Mervyn* (1799) e *Edgar Huntley: or The Sleepwalker* (1799). Principalmente nos últimos três romances percebe-se a influência de *Caleb Williams*, de Godwin, pelo tema de fuga e perseguição, pelas características da personagem principal e pelos métodos adotados para se descobrir a verdade sobre um assassinato misterioso (Murch, 1968: 33-34).

Segundo Murch, uma das razões para incluir Brown na história do gênero policial seria a capacidade do autor de ter combinado em seus romances características que ele percebeu nas obras de Mrs Radcliffe e William Godwin: mistérios intrigantes, investigações que partem da curiosidade sobre um crime, temas excitantes sobre fuga e perseguição, uma explicação racional para os mistérios ao final das narrativas. Algumas vezes, Brown fez com que a solução dos mistérios se explicasse por causas “científicas” ou “pseudo-científicas” então populares. Ele também, pela primeira vez na ficção, introduziu as florestas americanas e as tribos dos índios pele-vermelhas que ali viviam e lutavam, caracterizando estas personagens pela rigidez de propósitos, pela habilidade artesanal com a madeira e pela surpreendente habilidade em seguir uma trilha.

A respeito desta última característica, Brown antecedeu em vinte anos o seu mais famoso conterrâneo, James Fenimore Cooper, que também usou as florestas e os indígenas em seus romances, e cujos efeitos tiveram longo alcance na narrativa policial: a figura do pele-vermelha silencioso, inescrutável, observador penetrante, apto a seguir a mais discreta pista, tornou-se quase o símbolo de um certo tipo de herói-detetive, como Sherlock Holmes.

James Fenimore Cooper escreveu alguns romances que se consagraram em todo o mundo: *The Pioneers* (1823), *The Last of the Mohicans* (1826), *The Prairie* (1826), *The Pathfinder* (1840) e *The Deerslayer* (1841). O mais famoso de todos eles, *The Last of the*

Mohicans, ganhou grande e imediata popularidade nos Estados Unidos e na Inglaterra e, maior ainda, na França. Em todos estes romances são relatadas viagens de brancos pelo território dos pele-vermelhas, tendo como guias membros de outras tribos amigas. O interesse da narrativa está na habilidade em seguir uma trilha, na rápida percepção de sinal de perigo obtida pela observação e dedução: um ramo quebrado, uma folha arrancada, um vestígio de pegada, explica Murch (1968: 39-41).

Contudo, será Edgar Allan Poe (1809-1849) a ser considerado o criador do gênero policial. O escritor começou sua carreira publicando seus primeiros poemas nos anos de 1827 e 1831, mas percebeu que para sobreviver da escrita teria que partir para a ficção. Assim, ele cuidadosamente estudou os contos publicados na revista inglesa *Blackwood's*: seus assuntos, as vantagens e as limitações da sua forma. Como resultado, acabou por aperfeiçoar as técnicas que, depois, ele mesmo usou tão efetivamente em seus contos policiais e de terror (Murch, 1968: 67).

São três os contos policiais que Poe escreveu e que o consagraram como o criador do gênero: “The Murders in the Rue Morgue” (1841), “The Mystery of Marie Roget” (1850) e “The Purloined Letter” (1845). Em todos estes contos aparece, pela primeira vez na ficção, a figura do herói-detetive, no caso, Chevalier Charles Auguste Dupin. Observa-se a importância de Dupin na narrativa pelo fato de toda a trama ser desenvolvida com o objetivo de demonstrar seus poderes de observação e dedução. Há, ainda, outros dois contos nos quais existe interesse detetivesco, ambos, porém, de um tipo diferente dos acima mencionados: “The Gold Bug” (1843) e “Thou Art the Man” (1844). A respeito destes cinco contos, Sayers (1980) já os apontava como passos na evolução da trama das narrativas no gênero policial, que Murch (1968: 77) assim resume:

Thus, in this small group of five short tales, Poe gave a pattern of several different types of detective story. The Murders in the Rue Morgue is the typical tale of sensational crime, with gruesome details of frightful injuries inflicted on the victims; The Mystery of Marie Roget is an

intellectual tour de force in which the detective, without leaving his armchair, solves the problem purely by inductive reasoning. In The Purloined Letter lies the germ of the 'Secret Agent' story, with crime in diplomatic circles, a missing document, blackmail, a beautiful lady in distress, and intense police activity handicapped by the need to avoid at all costs any politically dangerous scandal. The Gold Bug is the forerunner of tales in which a cryptogram holds the secret of buried treasure, and Thou Art the Man tells of crime in a peaceful little town, with all the neighbours watching every move, a strong case against the murdered man's heir, and the actual criminal a highly respected citizen, unmasked at the last moment by the detective skill of a quiet local lad.

[Assim, neste pequeno grupo de cinco contos, Poe forneceu o modelo para vários diferentes tipos de histórias de detetive. *Os Crimes na Rua Morgue* é o típico conto de crime sensacional, com detalhes horríveis de pavorosos ferimentos causados às vítimas; *O Mistério de Marie Roget* é um *tour de force* intelectual no qual o detetive, sem deixar sua poltrona, resolve o problema através de raciocínio indutivo. Em *A Carta Roubada* está o germe da história de 'Agente Secreto', com o crime em círculos diplomáticos, um documento desaparecido, chantagem, uma bonita mulher em aflição, e a intensa atividade da polícia prejudicada pela necessidade de evitar a todo custo qualquer escândalo politicamente perigoso. *O Besouro Dourado* é o predecessor de contos em que um criptograma contém o segredo de um tesouro escondido, e *Você é o Homem* narra sobre o crime em uma tranqüila cidadezinha, com toda a vizinhança assistindo a cada movimento, um caso contra o herdeiro de um homem assassinado, e o verdadeiro criminoso um cidadão altamente respeitável, desmascarado no último momento pela habilidade detetivesca de um quieto rapaz do lugar.]

A receptividade dos contos de Poe nos Estados Unidos foi imensa; no entanto, na Inglaterra, cujos leitores estavam habituados aos romances extensos, seus textos não causaram grande impacto nas duas primeiras vezes em que foram publicados, em 1846 e 1852. Somente vinte anos depois, em 1872, quando estas mesmas edições foram republicadas contendo, além dos contos policiais, ensaios sobre a composição literária e sobre o escritor Charles Dickens, o interesse por Poe e o sucesso de sua obra ocorreram na Inglaterra.

Os ensaios de Poe sobre Dickens revelaram um estudo que o escritor americano fizera sobre os dois primeiros capítulos de *Barnaby Rudge* de Dickens, nos quais Poe pôde deduzir quase toda a trama do romance, logo que este começou a ser publicado na Inglaterra. Assim, um grande interesse pelo método de raciocínio de Poe foi observado por aqueles que ainda desejavam satisfazer a curiosidade sobre como Dickens teria desenvolvido e concluído o romance *The Mystery of Edwin Drood*, uma vez que Dickens morrera subitamente, em 1870, deixando incompleto tal romance: seus leitores, além da tristeza e do choque pela perda do autor, ficaram com um enigma em mãos, pois Dickens deixara o romance inacabado.

A partir de então, Poe assegurou seu lugar entre críticos e leitores ingleses. Seu reconhecimento foi anunciado por Sir Arthur Conan Doyle que, presidindo o *Author's Club* em 1909, em um jantar em comemoração aos 100 anos de nascimento de Poe, disse: *Where was the detective story until Poe breathed the breath of life into it?* [Onde estava a história de detetive até que Poe lhe enalasse o sopro de vida?].

Antes da criação da narrativa policial por Poe, existiram narrativas com interesse detetivesco; porém, estas narrativas ocorriam em forma de episódios dentro dos romances, como nas obras de Charles Dickens. Poe fez do mistério e da sua investigação o interesse central da narrativa, através da introdução de três elementos: a) a figura do herói detetive para conduzir o leitor pela experiência da investigação – a qual era uma figura nova para a ficção; b) o uso da dedução por meio da observação, do qual se vale este novo herói em suas investigações; e c) o estímulo deliberado da curiosidade do leitor a um alto grau de intensidade – mas cuja satisfação ocorre somente no final da narrativa. Foi assim que o novo gênero “veio a existir com sua forma, substância e individualidade distintas” (Murch, 1968: 80-83), sendo de comum acordo, entre os estudiosos, que é a Poe que se deve a criação do gênero policial, principalmente, da narrativa policial “pura” (ou de “enigma”).

No período que se seguiu à publicação de *The Moonstone* e *The Mystery of Edwin Drood* até quando Conan Doyle começou a publicar as aventuras de Sherlock Holmes, as narrativas policiais continuaram a ser escritas na Inglaterra, porém sem alcançar notável expressão. Dentre uma quinzena de escritores deste período, revisados por Murch (1968: 133-151) que, de alguma forma, influenciaram no desenvolvimento do gênero, destacam-se três: Joseph Sheridan Le Fanu, John Russell Coryell e Matthew Phipps Shiel.

Do irlandês Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873), a principal obra detetivesca para a evolução do gênero é *Checkmate*, que apareceu na *Cassell's Magazine* entre 1870 e 1871. Este romance contém duas características que nunca tinham sido usadas antes: as

investigações são seguidas passo a passo até o surpreendente *denouement*; e, apesar dos anos que se passam, a culpa do assassino é provada de forma irrefutável. Além disso, Le Fanu introduz elementos de experiências com os quais o público leitor não está familiarizado ainda: cirurgias plásticas que mudam a estrutura óssea e a cartilagem da face do criminoso, incluindo dentes que têm suas posições alteradas ou que são substituídos (Murch, 1968: 133-136).

Nos Estados Unidos, teve início também a série de aventuras de Nick Carter que foram depois trazidas para Londres. O inventor desta personagem, John Russell Corywell, escreveu sua primeira série *The Old Detective's Pupil* com a personagem Nick Carter para a *New York Weekly* em 1884. O sucesso deste herói foi tão grande que suas histórias continuaram sendo escritas por meio século por vários escritores. Apesar do sucesso, pode se afirmar que as histórias com Nick Carter eram escritas para um público acrítico, uma vez que seguiam sempre o mesmo estilo: o herói triunfante de toda a sorte de problema e o criminoso que terminava atrás das grades, não havendo nenhum estudo da caracterização da personagem. A seqüência era sempre a mesma: crime, fuga, perseguição e captura, com a resistência física sendo mais importante que a perspicácia detetivesca. Somente no século XX, uma atitude equivalente encontra expressão na ficção americana: o romance *hard-boiled*⁹ (Murch, 1968: 138-140).

Matthew Phipps Shiel (1865-1947) criou o detetive Prince Zaleski, cuja obra homônima foi publicada em 1895, numa época em que Sherlock Holmes já se fazia sentir. Prince Zaleski é visto como uma curiosidade enquanto uma personagem completamente diferente de Sherlock Holmes: a sua caracterização é desconhecida, ao contrário da figura familiar de Sherlock Holmes; ele é um recluso, ao passo que Holmes é encontrado pelas ruas de Londres; sua linguagem é rebuscada, enquanto Holmes fala de forma realista e simples;

⁹ As narrativas policiais *hard-boiled* diferenciam-se das narrativas policiais “de enigma”, porque nelas a personagem detetive não está imune ao perigo, pelo contrário, arrisca a própria vida em suas investigações; ao passo que nas narrativas “de enigma”, o detetive resolve sua investigação “de sua poltrona” – através da observação e da dedução lógica.

suas histórias se passam em lugares remotos e longe da realidade, enquanto Holmes investiga crime de seu tempo e, geralmente, de seu país.

Tanto Prince Zaleski como Nick Carter apelavam para um certo tipo de público leitor: o primeiro representa a quintessência do raciocinador analítico e indutivo, criado para leitores capazes de perceber pistas numa citação em latim, de palavras em grego ou da disposição de figuras mitológicas; o segundo, ao contrário, é o detetive dos não-letrados. Nenhum deles, entretanto, conseguiu se comparar em popularidade ao mais ilustre de seus contemporâneos, Sherlock Holmes, que atraiu leitores de todas as classes e níveis de instrução (Murch, 1968: 147-149).

Sherlock Holmes é considerado a personagem literária detetive mais famosa, sendo por muitos de seus contemporâneos e, mesmo depois, confundido com uma pessoa de existência real. A primeira aparição de Sherlock Holmes se deu com *A Study in Scarlet*, publicado em 1887 na *Beeton's Christmas Annual*. Embora tenha recebido comentários favoráveis, não foi reconhecido pelos críticos ingleses como sendo de muita significância. No entanto, atraída pela publicação, a revista americana *Lippincott's Magazine* convidou Conan Doyle (1859-1930) a escrever um romance, que foi publicado em 1889 como *The Sign of Four*.

Conan Doyle escreveu suas primeiras narrativas policiais pelo ganho financeiro que estas poderiam lhe oferecer, uma vez que seus romances históricos não lhe rendiam o que esperava. Desse modo, ele ofereceu à *Strand Magazine* uma série de contos, cada um narrando uma “aventura” completa e independente, mas com a mesma figura central: Sherlock Holmes. Ao visualizar cada “aventura” como um conto inteiro sobre o mesmo herói, Conan Doyle atualizou e melhorou um método que fora, primeiramente, adotado por Edgar Allan Poe. Doyle admirava Poe e estudou a sua obra, principalmente as histórias de Dupin, as

quais eram todas curtas e com o mesmo herói detetive, apesar de poucas, em termos de número, para constituírem uma série como Conan Doyle tinha em mente.

O conto demorou a aparecer na Inglaterra como uma forma literária, uma vez que romances de três volumes tinham sido o formato de ficção mais popular desde o início do século. Assim, atribui-se à influência de Conan Doyle e aos exemplos dados por seus contos “Adventures of Sherlock Holmes” a popularidade do conto na década de 1890.

A primeira série do autor era composta por seis contos, sendo o primeiro “A Scandal in Bohemia”, publicado em 1891 pela *Strand Magazine*. Esta série atraiu grande atenção e o editor pediu a Conan Doyle que escrevesse outros mais que, porém, o escritor se recusou. Como Doyle não conseguia derrotar a persistência do editor, pediu-lhe um preço que, acreditava, o editor recusaria, mas que este imediatamente aceitou. Assim, Conan Doyle escreveu, ainda para a primeira série, mais seis aventuras de Sherlock Holmes.

Estas doze narrativas não satisfizeram os seus editores e a publicação de uma segunda série com mais doze contos começou: “The Memories of Sherlock Holmes”. Ao final desta, Conan Doyle executou uma ameaça que desde o início da publicação das aventuras do detetive ele havia feito: a morte da personagem Sherlock Holmes. A reação pública foi grande: leitores escreveram-lhe cartas de protesto, ouviu-se falar de pessoas que choraram, homens de negócios que usaram um sinal de luto. A revista, contudo, apressou-se em tranquilizar seus leitores, dizendo que haveria apenas um intervalo antes que a próxima série de contos com Sherlock Holmes começasse a ser publicada.

Somente depois de passados dez anos, todavia, entre 1901 e 1902, foi que a *Strand Magazine* publicou uma nova história do detetive. Desenvolvida como se tivesse passado antes da morte da personagem, tratava-se de “The Hound of Baskervilles”. Em 1903, Conan Doyle trouxe Sherlock Holmes, definitivamente, de volta à vida. A partir daí, Doyle continuou a escrever seus contos a intervalos regulares, produzindo mais um romance, “The

Valley of Fear” (1915). O último conto figurando Sherlock Holmes, por sua vez, apareceu em 1927, alguns meses antes da morte do autor.

As razões para a imensa popularidade de Sherlock Holmes não são difíceis de estabelecer e residem principalmente na combinação de dois elementos contrastantes, o velho e o novo, misturando o familiar (características tradicionais do gênero) com inovações sensacionais. Para criar Sherlock Holmes, Conan Doyle tomou as mais notáveis características dos detetives anteriores e adicionou qualidades que o público vitoriano mais admirava: além da personagem Sherlock Holmes possuir uma mente mais brilhante que a de seus antecessores, ele também tinha um bom *background* social e cultural, integridade, respeitabilidade, *status* de “cientista” e reputação internacional em sua área. Para realçar todos estes atributos, ainda, ele era inglês: característica que o diferenciava dos famosos detetives dos cinquenta anos anteriores, os quais eram todos franceses.

Quando Conan Doyle começou a escrever, as narrativas de detetives existentes consistiam basicamente de dois tipos, isto é, designavam-se a atrair diferentes tipos de leitores. O primeiro tipo era constituído de narrativas sensacionalistas, destinadas a conquistar um grupo de leitores acríticos, as quais raramente eram capazes de oferecer uma segunda leitura, uma vez esclarecido o mistério (como as narrativas de Nick Carter). O segundo tipo era formado de narrativas que buscavam leitores mais intelectuais, de natureza mais raciocinativa (como as narrativas do Prince Zaleski). Conan Doyle conseguiu combinar as melhores características dos dois tipos de narrativas ao conter o sensacional dentro de limites aceitáveis e explicar as deduções de Holmes numa forma entretenedora. Desenvolveu, portanto, um novo tipo de história de detetive que atraiu os dois tipos de leitores, pois suas histórias podiam ser sempre relidas com renovado e aumentado interesse pela personagem detetive.

Sherlock Holmes é considerado um ponto na evolução do herói detetive, pois ao mesmo tempo em que incorporou características da maioria de seus predecessores, tornou-se também o ancestral de quase todos os heróis detetives mais importantes do século XX. Por meio de Conan Doyle, a história de detetive finalmente chegou à sua fruição completa e foi aceita como uma forma literária, exercendo influência sobre as novas tendências mundiais na literatura popular. Pela primeira vez, a ficção policial inglesa, que tanto recebera da americana e da francesa, em anos anteriores, pôde contribuir ao criar um novo padrão para o desenvolvimento do gênero policial no século XX.

Durante o período que precedeu a Primeira Guerra, a ficção policial foi dominada pela influência de Sherlock Holmes. Porém, duas personagens podem ser identificadas como protótipos e modelos para os tipos de detetives que rivalizaram com o sucesso e o estilo de Sherlock Holmes: Dr Thorndyke de R. A. Freeman, que deu origem à história de detetive científica; e, Father Brown de G. K. Chesterton, que criou a história de detetive intuitiva.

Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) foi um dos primeiros “homens de letras” a defender e apoiar o gênero policial. Ele escreveu o primeiro ensaio crítico na história do gênero policial, “*A Defense of the Detective Stories*” (1901), além de vários ensaios sobre Sherlock Holmes. Sua personagem Father Brown é um padre católico que aparece em uma série de cinquenta contos. Chesterton desenvolveu um novo modo de história de detetive com um novo tipo de herói detetive, pois sua característica principal é uma profunda compreensão da natureza humana “*viewing the criminal not as an enemy of society to be uncovered and brought to justice, but as a soul to be saved; an evil-doer whose sin must be brought to light for his own good*” [vendo o criminoso não como um inimigo da sociedade a ser descoberto e trazido à justiça, mas como uma alma a ser salva; um malfeitor cujo pecado deve ser trazido à luz para o seu próprio bem] (Murch, 1968: 200).

Father Brown é a antítese do detetive científico: está menos preocupado em examinar vestígios que em compreender as causas psicológicas que levaram ao crime. Em seus contos, o ser humano traz em si tanto impulsos considerados positivos como negativos.

Dr Richard Austin Freeman (1862-1943) criou o detetive Dr John Thorndyke, cuja primeira aparição tem-se em *The Red Thumb Mark*, em 1907. As eficientes habilidades científicas desta personagem não só divertiam seus leitores, mas chegaram também a prover a polícia com seus métodos de investigação, os quais eram postos à prova em experiências pelo próprio autor antes de escrevê-los.

Uma contribuição feita por Freeman, em relação à construção da trama, foi permitir ao leitor conhecer o futuro criminoso levando uma vida comum antes que o crime fosse cometido ou mesmo pensado. Geralmente, a narrativa policial clássica parte do momento em que o crime é descoberto, e uma das dificuldades advindas desta característica é a quase inevitável necessidade de interromper o progresso da narrativa a um certo ponto para relatar os eventos que levaram ao crime, pois sem este conhecimento o leitor não tem como conhecer o como, o por quem e o por quê o crime foi cometido. Sobre o recurso desenvolvido por Freeman que evita essa interrupção da trama, Murch (1968: 207) explica:

This method leaves no room for 'red herrings', and eliminates almost completely the valuable elements of surprise and mystification. Instead, the reader enjoys the novelty of knowing more than the detective; his attention is concentrated on the process of detection, rather than on what is discovered.

[Este método não deixa espaço para “despistadores”, e elimina quase completamente os elementos valiosos de surpresa e confusão. Ao invés, o leitor goza da novidade em saber mais do que o detetive; sua atenção está concentrada nos processos de detecção, em lugar do que é descoberto].

Além destes dois, porém, um terceiro tipo de detetive deve ser mencionado, cuja existência continuou desde antes da Primeira Guerra até décadas depois desta: o detetive amador, caracterizado quase sempre por um cidadão comum, com ares de cavalheiro que se

envolve numa investigação somente pelo prazer de elucidar o mistério. O modelo deste período (pós-)sherlockiano é Philip Trent, criação de Edmund Clerihen Bentley (1875-1956).

Diferente da maioria da ficção detetivesca escrita no período, o romance *Trent's Last Case* (1912) apresentou a importância da construção de personagens que fossem retratos críveis de seres humanos com suas alternâncias de emoções e pensamentos. Geralmente, o que o levava a investigar era a desconfiança de que as evidências que determinavam a culpa de uma pessoa continham falhas. Além disso, o drama tendia a envolvê-lo pessoalmente, mexendo com suas afeições (Murch, 1968: 203-204; 215-216).

É difícil resumir o período chamado *Golden Age* do romance policial na Inglaterra, enumerando seus maiores escritores. Por exemplo, Murch (1968: 218-243) arrola quase sessenta autores, entre homens e mulheres; Mandel (1988: 48-50) elenca quase vinte. Dentre os nomes selecionados por eles que, poderia-se dizer, ainda se fazem sentir ao leitor assíduo das narrativas policiais em nosso tempo, estão Ronald Knox, S.S. Van Dine, Edgar Wallace, Anthony Berkeley, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ellery Queen, Carr Dickson e John Buchan (as escritoras estão elencadas na seção 2.2).

Murch (1968: 217) aponta que o gênero policial moderno tem as suas origens na década de 1920, pois desde este período o gênero tem progressivamente explorado novas descobertas científicas, novos métodos de comunicação, novos estilos de vida para dar um maior campo de ação ao mecanismo do quebra-cabeça e variações à técnica de detecção. Contudo, muitos traços distintivos que se originaram no século XIX ainda persistem, por exemplo: o planejamento das pistas e da solução antes do resto da história; as explicações dadas em forma de diálogo entre uma personagem inteligente e uma que compreende menos os fatos; a apresentação da história do ponto de vista de várias personagens, inclusive da própria vítima ou do próprio assassino; e, principalmente, a manutenção do *fair play* entre o escritor e o leitor. Além disso, persistiu também a distinção entre os tipos de narrativas: o

científico, o intuicional, o psicológico e o “puro” (“de enigma”) – este último considerado o primeiro tipo em existência.

2.2 A CONTRIBUIÇÃO FEMININA

A contribuição feminina ao desenvolvimento do gênero policial é traçada a partir dos contos góticos escritos por Ann Radcliffe na última década do século XVIII, uma vez que ela introduziu em seus contos duas características que serão próprias do gênero policial dos séculos XIX e XX.

A primeira destas características é a explicação racional dos enigmas ao final das histórias: apesar de toda a atmosfera sobrenatural dos ambientes em que estas se desenvolvem, os acontecimentos sobrenaturais acabam explicados como ocasionados seja pela ação humana, seja por coincidências naturais.

A segunda característica é a introdução de duas personagens, uma que possui maior conhecimento e uma que sabe menos ou tanto quanto o leitor. Esta técnica foi frequentemente empregada posteriormente no gênero policial como, por exemplo, na relação entre as personagens Holmes-Watson e Poirot-Hastings (Murch, 1968: 27-28).

Apesar do notável sucesso e da popularidade dos contos góticos de Ann Radcliffe no final do século anterior, nos meados do século XIX os editores pareciam perceber que existia algo de impróprio com o fato das mulheres escreverem contos de crimes ou criminosos e, assim, eram relutantes em publicá-los. Por outro lado, histórias sobre a vida doméstica e social eram rapidamente aceitas, ressalta Murch (1968: 152).

Apesar da maioria destes romances melodramáticos escritos pelas mulheres, na última metade do século XIX, ser considerada de pouco valor em si mesmos, essas narrativas ainda são de interesse para a história do desenvolvimento do gênero policial porque introduzem e

popularizam o pano de fundo doméstico: a vantagem deste ambiente é que o leitor conhece a vida diária das personagens antes que o motivo de um crime misterioso seja introduzido.

Porém, neste período, algumas escritoras foram mais longe, ao tratarem da domesticidade ou das intrigas sociais em suas tramas com um crime sensacional, levando à investigação ou ainda, à criação de um detetive. Apresenta-se a seguir, um elenco das principais ou mais conhecidas escritoras inglesas e americanas cujas obras são reconhecidas como contributivas ao desenvolvimento do gênero policial. Este elenco abrange do século XIX aos anos 1920-30, conforme exposto por Albuquerque (1979: 182-204), Craig & Cadogan (1981) e Murch (1968: 152-166; 218-243).

Elizabeth Cleghorn Gaskell (1810-1865) foi uma das primeiras mulheres a contribuir com seus escritos à revista *Household Words* de Charles Dickens. Seu conto “The Squire’s Story” (1853), segundo Murch (1968), merece atenção especial, pois é de interesse discretamente detetivesco.

Apesar das centenas de contos e quarenta romances, apenas um romance é remetido ao nome de Mrs Henry Wood (1814-1887) quando citado: *East Lynne* (1860-61). O ponto culminante do tema detetivesco neste romance é a exposição das evidências perante a corte durante o julgamento. Sua ligação com o gênero policial configura-se pela excelente exposição das evidências e acareação entre as personagens, além de um conhecimento preciso das leis inglesas.

Também em 1861 foi publicado o romance *Lady Audley’s Secret*, primeiro sucesso de Mary Elizabeth Braddon (1837-1915). Esta escritora elaborou um método original de apresentação da história neste romance: a personagem principal vai tendo seu verdadeiro caráter desvelado no decorrer da narrativa. Assim, o leitor é advertido desde o início sobre quem é a personagem, o que cria um suspense crescente no leitor ao querer saber se ela vai ter

sucesso em seus planos e escapar à punição ou não. Braddon também tinha conhecimento das leis inglesas e mostrou grande inteligência ao elaborar maneiras de quebrá-las.

Anna Katharine Green (1846-1935), americana, exerceu considerável influência sobre os autores de seu país e da Inglaterra. Foi a primeira dentre os escritores a escrever uma história de detetive do começo ao fim, *The Leavenworth Case* (1878): até então as histórias eram serializadas. A mais marcante característica encontrada em seu romance, que depois se tornou característica dos romances policiais ingleses, foi a monopolização da atenção do leitor no tema detetivesco. Embora Dickens e Collins tenham feito coisa semelhante antes, foi ela quem o fez de forma mais completa. Green também criou a detetive amadora Amélia Butterworth, que ajudava o detetive policial Mr Gryce. Pelo modo de atuar e por outras suas características, Amélia Butterworth é considerada a precursora de Miss Marple e de outras detetives semelhantes.

Depois de 1880, duas características começaram a esvanecer: o pano de fundo doméstico e o romance extenso. Estes deram lugar aos contos e também aos conhecimentos técnico e científico, pois agora os detetives eram especialistas em jurisprudência médica e experimentos químicos – áreas, até o período, fechadas às mulheres em sua educação e, por isto, difíceis de serem tratadas por elas em suas narrativas.

Contudo, uma das escritoras deste “período científico” foi Mrs L. T. Meade (1854-1914), que escreveu em parceria com autores homens. Com o seu primeiro colaborador, ela criou uma série chamada *Stories from the Diary of a Doctor* (1891); com um segundo, produziu uma outra série de narrativas publicadas em volume sob o título *The Sanctuary Club* (1900).

Mrs Belloc Kowndes (1868-1947) não tentou competir com os detetives “científicos” e criou o detetive francês Hercules Popeau: o mais notável no trabalho da escritora foi trazer uma inteligente abordagem psicológica para os problemas de crimes misteriosos.

Emmuska, Baroness Orczy (1865-1947), nobre húngara de nascimento que se mudou para a Inglaterra ainda jovem para estudar Artes e ali se estabeleceu definitivamente, criou um detetive anônimo conhecido como “*the old man in the corner*”, cujos casos foram reunidos em volume em 1909.

Nos Estados Unidos, duas escritoras foram as mais celebradas neste período, Mrs Mary (Roberts) Rinehart (1876-1958) e Carolyn Wells (1862-1942). Rinehart produziu muitos romances sentimentais, contos humorísticos, mas é principalmente associada aos mistérios de assassinato. Sua melhor obra é também a primeira, *The Circular Staircase* (1908). Wells teve uma produção prolífica na qual figurou a personagem Fleming Stone, sendo uma entre os primeiros escritores a publicar um estudo crítico sobre a construção, os propósitos e as limitações da ficção policial em *The Technique of the Mystery Story* (1913) e coletar exemplos destes contos em antologias juntamente com uma introdução analítica.

Mas o retorno da contribuição feminina considerado decisivo ao gênero policial ocorre nos anos 1920-30 e, por isto, chamado o *Golden Age* da ficção policial. Depois da Primeira Guerra, a produção de narrativas no gênero cresceu tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos, sendo a principal estrela do período Agatha Christie. Além dela, tem-se Frances Noyes Hart (1890-1943), Dorothy Leigh Sayers (1893-1957), Josephine Tey (1896-1952), Ngaio Marsh (1899-1982), Margery Allingham (1904-1969), Craig Rice (1908-1957), entre várias outras, também famosas naquela época (Mandel, 1988: 48-50; Murch, 1968: 218-243).

2.2.1 O gênero policial de cunho feminista

Ao se afirmar que na série de “Tommy e Tuppence” de Agatha Christie se revelariam alguns aspectos que caracterizam o gênero policial de cunho feminista produzido posteriormente, julgou-se importante expor algumas informações sobre estas narrativas como,

por exemplo, características das personagens detetives e do tratamento dispensado a algumas questões.

Nas décadas de 1970-80, houve um considerável número de escritoras de narrativas policiais que se dedicaram a promover um “regendamento” (revisão do gênero) das personagens femininas detetives. Esta revisão buscava novas ou diferentes representações tanto em termos de estrutura como de temas.

Ao traçar o desenvolvimento e as características do gênero policial dito feminista, Coutinho (1994: 65-68; 71-72) ressalta duas escritoras destes romances: a inglesa P. D. James e a americana Sara Paretski.

Cordelia Gray, personagem de P. D. James, é considerada a primeira destas detetives de formação feminista. Ela surge com a publicação do romance *An Unsuitable Job for a Woman* (traduzido para o português como *Uma Profissão Muito Perigosa*) em 1972. Segundo a própria P. D. James, ela criara Cordelia Gray sob influência não apenas de colegas mais velhas, autoras do gênero policial, que haviam colocado figuras femininas na investigação (como Agatha Christie), mas também por causa de suas leituras de uma grande romancista inglesa, Jane Austen. Os romances de Austen, publicados no início do século XIX, são marcados pela presença de moças inteligentes e preparadas, mas que chegam à maturidade numa sociedade em que o único destino considerado adequado para uma mulher era o casamento e a maternidade. O interesse de P. D. James apresenta-se nos traços de personalidade e experiência pessoal que podem capacitar uma jovem a se tornar adulta e auto-suficiente com confiança profissional. Esta mudança se estabelece a partir de Cordelia Gray foi, sem dúvida, influenciada pela disseminação e penetração do pensamento feminista.

Com P. D. James, abre-se o caminho para as novas escritoras das séries de detetives feministas que começaram a aparecer nos anos de 1970 e aumentaram ao longo dos anos de 1980. Dentre as autoras e suas detetives mais conhecidas estão: Sara Paretski, com V. I.

Warshawski; Sue Grafton, com Kinsey Millhone; Liza Cody, com Anna Lee; Marcia Muller, com Sharon McCone; Antonia Fraser, com Jemima Short; Anne Morice, com Tessa Crichton; Amanda Cross, com Kate Fansler; Roz Howard, com Susan Kenney; Lucille Kallen, com Maggie Rome; Pam Nilsen, com Barbara Wilson (Coutinho, 1994: 18).

A detetive V. I. Warshawski, criação de Sara Paretski, surgiu com a publicação do romance *Indemnity Only* (traduzido para o português como *Apólice para a Morte*), em 1982. Na caracterização da personagem, mostra-se como uma mulher pode ter coragem e decisão, atributos que são, geralmente, considerados como privilégio masculino; além disso, seus romances trazem várias denúncias, dentre elas o próprio preconceito contra a mulher. A personagem V. I. Warshawski apresenta-se como uma figura de ruptura: ela é uma mulher avançada demais para seu ambiente. Por exemplo, por causa de sua aspiração em atuar na defesa de seus ideais de justiça, ela não conseguiu adaptar na instituição do casamento o seu jeito livre e independente de ser – por isto, ela é divorciada.

Ainda que existam algumas características que são comuns às detetives feministas e aos detetives *hard-boiled* masculinos, como a solidão, a desconfiança da polícia, a linguagem um tanto agressiva, as personagens femininas contudo não têm uma atitude endurecida como eles. No campo dos relacionamentos amorosos, por exemplo, a sua solidão é mostrada como algo realista e não como um estado ideal, isto é, embora elas estejam satisfeitas com sua independência, ao mesmo tempo estariam dispostas a um relacionamento mais profundo – desde que este ficasse fora das fronteiras do que é socialmente estabelecido (Coutinho, 1994: 75; 82-83).

Esta forma de tratar os relacionamentos nas narrativas feministas, principalmente as instituições do casamento e da família, corresponderia à crença das feministas de que uma modificação da posição feminina dentro do núcleo familiar e nas relações amorosas é

necessária – “se não, de nada adiantaria leis mais favoráveis à condição da mulher” (Coutinho; 1994, 83).

Ao proporem uma revisão do gênero (“regendamento”), as escritoras de narrativas policiais precisam rever, de forma consciente ou não, os modelos da escrita masculina. Desta forma, elas desconstruem a figura do detetive “durão” e machista, por exemplo, embora também se afastem da feminilidade convencional: as detetives mulheres ganham reconhecimento profissional; afastam-se de imagens (positivas ou negativas) estereotipadas sobre a mulher; e, não se constituem como “voz única” – isto é, a autoridade moral ou a inteligência controladora – pois trabalham em constante diálogo com as outras personagens. Ainda, uma estratégia usada pelas escritoras do romance policial feminista é a paródia: por meio deste recurso, as escritoras podem disfarçar certos significados ou desconstruir modelos masculinos, revelando, por meio desta prática, a ótica feminina, o ponto de vista das mulheres (Coutinho: 1994, 18-20; 79).

No *corpus* proposto para estudo serão verificadas as características da personagem Tuppence Beresford e da narrativa de Agatha Christie que permitem perceber uma certa ruptura e avanguardismo na representação da mulher detetive, características que se afirmarão nas décadas de 1970-80 com as narrativas policiais ditas feministas.

2.3 TENDÊNCIAS DA CRÍTICA

Os primeiros registros de crítica literária sobre o gênero policial surgem no início do século XX. A tradição na produção tanto das narrativas policiais quanto da crítica a seu respeito é, sobretudo, anglo-americana e francesa. Nesta seção, o desenvolvimento histórico da crítica sobre o gênero policial foi dividido em duas partes. A primeira trata das principais tendências na crítica desenvolvidas dos primeiros anos da década de 1900 até 1970. A

segunda apresenta as tendências que a crítica acompanhou nos últimos trinta anos do século XX.

2.3.1 A crítica do gênero policial entre 1900 e 1970

Segundo Dove (1980), a crítica sobre o gênero policial foi desenvolvida em cinco modos até os anos de 1970. Seu artigo, além de fazer uma retrospectiva destes modos, também oferece sugestões para o seu desenvolvimento.

O primeiro modo de se fazer crítica sobre o gênero policial, no início do século XX, tendeu a ser apologético, defendendo-se de uma atitude que considerava as narrativas policiais como sensacionalistas e subliterárias. A melhor destas apologias, segundo Dove (1980), foi escrita por Gilbert Keith Chesterton, “*A Defense of Detective Stories*”, em 1901: através deste ensaio, Chesterton revela-se, também, como o primeiro escritor a compreender a natureza mítica e o paradoxo básico da ficção policial, e o primeiro a ver nela a poesia da vida urbana moderna.

Como um dos argumentos mais freqüentes dos apologistas do gênero policial baseava-se no fato de que esta deveria ser julgada pelos melhores exemplos da sua composição, o próximo passo era definir a “boa” narrativa. Foi o que fez Carolyn Wells em *The Technique of the Mystery Story*, de 1913. Este posicionamento pode ser considerado o segundo modo crítico de abordagem das narrativas policiais, isto é, aquela da legitimização. No entanto, este tipo de crítica acabou tomando a forma de regras para a composição das narrativas: como aquelas estabelecidas por Ronald A. Knox, “*Ten Commandments of Detections*” e, por S. S. Van Dine, “*Twenty Rules for Writing Detective Stories*”, ambas de 1928.

O terceiro modo crítico é o que poderia ser chamado de “forma-e-função” ou “meios-e-fins” porque trata dos propósitos básicos e das fronteiras legítimas do gênero policial.

Dorothy L. Sayers, na introdução ao *Great Stories of Detection, Mystery, and Horror*, de 1928, expôs uma definição clássica de narrativa policial como sendo um exercício de escopo limitado, governado por regras bem definidas – embora de alguma forma mais flexível que os dogmas de Knox e Van Dine. Segundo ela, a narrativa policial seria parte da literatura de escapismo e não de expressão: “*it does not, and by hypothesis never can, attain the loftiest level of literature achievements*” [ela não alcança, e por hipótese nunca poderá alcançar, o nível mais sublime das realizações da literatura] (*apud* Dove, 1980: 204). Raymond Chandler, porém, em “*The Simple Art of Murder*” (1944) respondeu a Sayers dizendo que a narrativa policial como definiu a escritora era uma “*arid formula which could not even satisfy its own implications*” [fórmula árida que não podia satisfazer nem suas próprias implicações] (*apud* Dove, 1980: 204). Para Chandler, o conceito de literatura escapista é uma abstração sem significado, pois uma boa narrativa policial é movimento, intriga, equívocos e uma gradual elucidação da personagem que não seria incapaz de nada. Não é de surpreender que a idéia tenha sido aceita por Dorothy Sayers, uma das melhores escritoras da escola clássica, e rejeitada por Raymond Chandler, um mestre do *hard-boiled*.

O quarto modo foi a crítica mítica. Conforme Dove, esta é verificada em W. H. Auden com “*The Guilty Vicarage*”, de 1948, que tencionava ser, em parte, uma resposta ao “*The Simple Art of Murder*” de Chandler. Embora a imagem central desta crítica fosse o conceito cristão de Graça e Lei, Auden usou uma abordagem mitológica em seu desenvolvimento da dialética da inocência e da culpa na narrativa policial, como um paralelo à descrição aristotélica da tragédia em termos de Dissimulação e Manifestação que é, por extensão, o mito do Jardim do Éden. O ponto de referência de Auden firma-se na narrativa policial clássica, cuja história se origina em uma sociedade inocente, em estado de graça, à restauração da inocência e ao afastamento da necessidade da lei.

Dois outros estudos também se aproximam do modo mítico de crítica: “*The Poetics of the Private Eye*”, de 1968, escrito por Robert K. Edenbaum e “*Murder and the Mean Streets*”, de 1970, de George Grella. O ensaio de Edenbaum configuram-se em um tratamento dos elementos alegóricos nos romances de Dashiell Hammett, com ênfase na qualidade demoníaca e divina das protagonistas de Hammett. A tese de Grella, entretanto, está mais próxima ao mito, pois propõe a personagem Leatherstocking, de Fenimore Cooper, como um arquétipo do detetive particular.

Embora alguns escritores – entre eles Sayers, Chandler, Auden e Jacques Barzun – tivessem discutido sobre a prevalência da fórmula na ficção policial, Dove (1980) aponta que, com a publicação de *Adventure, Mystery and Romance*, em 1976, de John Cawelti, a crítica formulística das narrativas policiais deve ser reconhecida como uma das principais realizadas – este seria o quinto modo. Cawelti, em seu livro, dedica dois capítulos à narrativa de dedução clássica e dois à narrativa *hard-boiled* mostrando, entre outras idéias, como as duas fórmulas básicas evoluíram e como elas se diferenciam uma da outra.

A este ponto, Dove propõe duas linhas de investigação crítica que poderiam ser proveitosas ao gênero, baseando suas propostas no reconhecimento da narrativa policial como uma classe de narrativa popular madura e respeitável. A primeira linha seria a do estudo da relação especial entre o escritor da ficção policial e o seu leitor. Na sua opinião, na narrativa policial existe uma relação especial não encontrada em nenhum outro tipo de escrita e leitura ficcional, e que nunca foi satisfatoriamente definida. O escritor de narrativa policial não é somente um formulador de enigmas e um engendrador de pistas frustrantes, nem um oportunista que introduz um homem armado ou uma louca fascinante, sempre que o suspense começa a retardar: o papel do escritor é conduzir o leitor através de um *mythos* (história) de vida e morte, violência e redenção, sem que o leitor se machuque ou se angustie.

Dois críticos teriam, indiretamente, ressaltado essa relação especial: W. H. Auden e John Cawelti. O primeiro postula uma audiência de profissionais, cientistas e artistas para as narrativas policiais de dedução, e sugere que tais pessoas sintam-se culpadas apenas sobre a existência subjetiva de um sentimento de culpa, isto é, estas pessoas não lêem ficção policial para sublimar seus próprios desejos de assassinio, mas para ganhar a ilusão de estarem dissociadas do assassino. O segundo crítico aborda o problema de um ponto de vista estritamente mecânico, ao definir que é tarefa do escritor estabelecer uma relação satisfatória entre o crime, o modo de investigação do detetive e o modo como esta investigação é apresentada ao leitor. Posteriormente, ele afirma que a fórmula da narrativa policial transforma situações horríveis em problemas percebidos de um ponto de vista destacado, o que *“makes it possible for writer and reader to confront and try to understand aspects of life that may be too painful or disturbing to confront without this mediating structure”* [faz possível ao escritor e leitor confrontarem e tentarem entender aspectos da vida que podem ser dolorosos ou transtornantes demais para serem confrontados sem esta estrutura mediadora] (*apud* Dove, 1980: 206). Para Dove, é a partir de passagens como esta que os críticos começam a abordar a relação essencial entre a ficção policial e o seu leitor.

A segunda linha crítica sugerida por Dove seria o desenvolvimento de uma teoria sobre o sentido da realidade na ficção policial. Ao sugerir tal viés de investigação, o crítico não propõe mais discussões sobre o “realismo” na narrativa policial, como a maioria das discussões já realizada e consideradas antiquadas e infrutíferas. Para reforçar sua sugestão, ele cita mais uma vez Cawelti, a respeito da fórmula da narrativa em geral, que aponta que *“the formula creates its own world with which we become familiar by repetition... without continually comparing it to our own experience”* [a fórmula cria seu próprio mundo com o qual nos familiarizamos pela repetição... sem compará-lo continuamente à nossa própria experiência] (*apud* Dove, 1980: 207), pois uma extensão desta declaração, para além das

fronteiras formulísticas, traria uma maior compreensão a respeito da ontologia do gênero policial.

Conforme Dove, esta qualidade especial reside no fato de um romance policial, por exemplo, não ser lido com a mesma seriedade que se lê um romance histórico. Na narrativa policial, Northrop Frye diz que “*the protecting wall of play is still there*” [a parede protetora do jogo ainda está lá] (*apud* Dove, 1980: 207) e Jacques Barzun lembra que o tom da narrativa provém da “*alliance of murder and mirth*” [aliança do assassinato e o regozijo] (*apud* Dove, 1980: 207). No entender de Dove, Erik Routley chegou mais próximo a este tipo de abordagem ao isolar o elemento realidade especial na narrativa policial. Discutindo o aspecto romântico em Sherlock Holmes, ele fala de um “elemento embusteiro”, que pode extraviar do entendimento desta realidade tanto quem defende como quem critica a narrativa policial. Falhar em perceber este “elemento embusteiro” é perder o sentido particular da narrativa policial porque este pervaga toda a composição.

Deste modo, Dove conclui que a compreensão da relação especial entre o escritor de narrativa policial e o seu leitor e do sentido de realidade especial na ficção policial poderia salvar críticos competentes de cometerem exageros: como W. H. Auden, que afirmou serem os detetives *hard-boiled* motivados pela avareza e a ambição, o que poderia levá-los também a serem assassinos; ou como Jacques Barzun, que exclui *Red Harvest* de Dashiell Hammett do cânone do gênero policial. Segundo Dove, quando um crítico é levado a tais extremos, certamente, não compreendeu algo de básico sobre a narrativa policial.

Estas sugestões, apresentadas pelo crítico, baseiam-se na assunção de que nada que foi criado pode ser adequadamente ou acuradamente criticado sem uma compreensão do propósito especial de sua criação. Assim, para interpretar o gênero policial, é preciso compreender por quê as narrativas policiais são escritas, em que tradição e para qual público.

2.3.2 A crítica do gênero policial a partir de 1970

Cawelti (1999) resenha as principais tendências da crítica sobre o gênero policial a partir da década de 1970. Segundo ele, observou-se, no último quartel do século XX, uma explosão de variedades narrativas explorando principalmente o gênero (*gender*) e a etnia: personagens femininas no estilo *hard-boiled*, personagens masculinas de desenvolvida complexidade psicológica, personagens homossexuais ou lésbicas; personagens afro-americanas ou de outras variedades da etnia branca ou indígena; inclusive, um novo regionalismo, internacionalismo, ou mesmo, um novo historicismo inspiraram a nova produção de ficção policial. Tal fenômeno de variedade produziu também uma literatura crítica considerável que pode ser dividida em três principais áreas – a formal, a temática e a cultural, segundo Pyrhoenen¹⁰ (1994, *apud* Cawelti, 1999).

Inicialmente, a crítica do gênero policial buscou justificar e definir as limitações específicas do gênero. Mais tarde, os críticos usaram métodos formalistas e estruturalistas para desenvolver uma análise destas narrativas relacionando-as ao mito, ao folclore e a outros modos tradicionais de narração. A crítica mais recente procura revelar uma maior complexidade, ambigüidade e auto-reflexividade em textos do gênero (Cawelti, 1999).

Nas décadas de 1970 e 1980, o aspecto do gênero policial que atraía o maior interesse fundamentava-se na discussão sobre a evolução das interpretações de significação cultural destas narrativas. Essa crítica tendia a rondar interpretações culturais antitéticas que nunca foram completamente resolvidas: um lado argumentava que a origem americana ou britânica da narrativa policial no século XIX estaria associada aos valores democráticos da classe média de lei e ordem e justiça igual para todos; o outro lado insistia que esta narrativa é um

¹⁰ PYRHOENEN, Heta. *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative*. Columbia: Camden House, 1994.

tipo de literatura de massa escapista, que encontra soluções fáceis para problemas sociais e, por isto, expressa a ideologia do grupo dominante, procurando preservar o *status quo* através da redução de assuntos sociais revolucionários a simplificações moralistas.

Um desenvolvimento importante para a crítica do gênero policial e que atraiu muita atenção foi o debate sobre o sexismo e a construção do gênero (*gender*). O cerne da questão nestes estudos é a respeito da possibilidade de um “regendamento” da narrativa policial de forma não-sexista. Importantes estudos nesta linha crítica são, por exemplo, *The Woman Detective: Gender and Genre*, de 1988, de Kathleen Gregory Klein e *Murder by the Book: Feminism and the Crime Novel*, de 1996, de Sally R. Munt. O primeiro argumenta que, apesar das importantes contribuições das mulheres ao gênero policial, as convenções sexistas do gênero (*genre*) levaram as primeiras escritoras a criarem detetives homens, enquanto as escritoras de ultimamente, no máximo, criam paródias da forma. O segundo, discordando da posição de Keith, argumenta, entre outras coisas, que até mesmo as principais e tradicionais escritoras como Agatha Christie, Dorothy Sayers, Patricia Highsmith e Ruth Rendell trouxeram perspectivas feministas para o gênero policial (Cawelti, 1999).

Por outro lado, a discussão sobre uma nova etnicização das narrativas policiais não conquistou tanta atenção como a anterior, exceto no caso das narrativas afro-americanas. Embora vários livros tenham lidado com isto, o mais interessante deles é *The Blues Detectives: a Study of African-American Detective Fiction*, de 1996, no qual o autor Stephen F. Soito desenvolve a idéia de que a ficção policial afro-americana apresentou versões diferentes de algumas das convenções básicas da narrativa policial (Cawelti, 1999).

Outro aspecto que, ainda nestas décadas, chamou a atenção das análises culturais, foi a explicação genealógica da narrativa policial. Apesar do fato de que as origens dos gêneros clássicos não poderem ser localizados através dos tempos, é possível relacionar a emergência do gênero policial com vários precursores e associá-lo, definitivamente, com os contos de

Dupin de Edgar Allan Poe (como já discutido), pois a obra de Poe sempre terá uma importância particular nas discussões sobre a narrativa policial, sejam estas formais, temáticas ou culturais. Além disso, duas diferentes explicações sobre a genealogia da narrativa policial são oferecidas: a primeira sugere que esta se trata de uma versão moderna do arquétipo mítico tradicional; a segunda trata o gênero como um novo fenômeno cultural, ligado a alguns aspectos do modernismo.

Finalmente, Cawelti (1999) salienta para o fato de que um dos problemas para desenvolvimento da crítica sobre o gênero policial foi que, durante muito tempo, considerava-se este tipo de narrativa uma subliteratura. Assim, muitos intelectuais criaram suas próprias poéticas da narrativa policial sem haver prestado atenção a um corpo crítico já existente e bem estabelecido: ingleses e americanos escreveram sobre o gênero sem atentar ao excelente trabalho realizado pelos franceses, enquanto estes últimos ignoraram o grande corpo de trabalho crítico realizado por aqueles. O resultado disto é que o leitor da crítica sobre o gênero policial precisa percorrer obviedades antes de alcançar novos *insights*: ele precisa buscar seu material de pesquisa em fontes bibliográficas diversas, para descobrir novas leituras.

Além disso, na opinião de Cawelti, enquanto na maioria das áreas, a crítica se desenvolve junto às próprias narrativas – sobrevive, ainda, a crítica de tradição formulística; as críticas temática, arquetípica e psicanalítica, que alcançaram novos níveis de complexidade e riqueza; a análise do gênero (*gender*), procedendo a passos acelerados; e excelentes trabalhos críticos históricos e biográficos desenvolvidos sobre determinados períodos ou escritores – o único tipo de análise que ainda se encontra atrasado em comparação às outras é aquela sobre a regionalização ou a internacionalização do gênero policial.

Para Cawelti, a importância no desenvolvimento deste tipo de análise residiria no fato de que, quaisquer que sejam as razões para a notável popularidade da narrativa policial, desde que Poe a criou há mais de cento e cinquenta anos, uma característica central do gênero é o

tipo de entendimento que este traz sobre certas culturas: o ato criminal corrompe o tecido social e o detetive deve usar suas habilidades investigativas “especiais” para costurá-lo de volta. Neste processo, o escritor habilidoso pode revelar certos aspectos de uma cultura que de outra maneira permaneceriam escondidos. Ele propõe, inclusive, que isto pode ser uma razão pela qual o gênero tenha proliferado grandemente na representação das diferentes culturas étnicas, nacionais e regionais. O desenvolvimento deste tipo de análise, para o crítico, deverá ser uma área fascinante para os futuros estudiosos do gênero policial.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Na análise dos romances escolhidos como *corpus* desta pesquisa serão utilizadas tanto a abordagem estruturalista como a abordagem feminista. Dentre as análises interpretativas, desde o início da crítica ao gênero policial, uma das principais abordagens constitui-se no estudo de sua estrutura, na verificação da “fórmula” da narrativa policial. Deste modo, pensa-se na necessidade de examinar alguns elementos da estrutura dos romances na busca de se comprovar a principal hipótese da pesquisa.

Em complemento ao estudo estruturalista, o qual não basta para a compreensão de uma narrativa uma vez que esta é, acima de tudo, um fenômeno social, recorre-se também aos estudos feministas no exame dos aspectos ideológicos, históricos e sociais. Assim, nesta seção, apresentam-se alguns conceitos destas duas abordagens críticas que serão utilizados na análise dos romances e que auxiliam e justificam as escolhas feitas na composição do romance.

3.1 A ABORDAGEM ESTRUTURALISTA

Na análise da estrutura dos romances foram escolhidos dois tipos de abordagens da chamada corrente estruturalista da crítica literária: os estudos sobre as **funções das personagens**, segundo Propp (1983), e o estudo da **focalização**, segundo Genette (1979).

As seções que seguem se atêm a explicar cada um destes conceitos, os quais foram escolhidos porque auxiliam na compreensão e comprovação da hipótese deste trabalho, isto é, demonstrar como a caracterização da personagem Tuppence Beresford rompe com papéis estereotipados impostos à personagem feminina nas narrativas policiais, bem como a estabelece como protagonista da parceria.

3.1.1 As funções das personagens (Vladimir Propp)

Propp, formalista russo, se preocupava menos com a questão da gênese das narrativas e mais com a descrição de suas formas, pois o estudo da sua morfologia interna permitiria determinar as semelhanças e as diferenças intrínsecas, de modo a melhor poder compará-las e distingui-las, em função de critérios intrínsecos bem fundamentados (Rodrigues, 1983: 11). Para Propp, o estudo da morfologia não podia ser apenas um inventário de formas como os que eram realizados em seu tempo, mas um estudo das relações entre os elementos inventariados. Deste modo, o romper com a perspectiva genética, pois para ele não se pode falar de origem de algo sem antes se ter descrito este algo, não é negar a pertinência daquela, mas subordiná-la à perspectiva morfológica.

A pesquisa de Propp é basicamente o estudo das **funções das personagens** na narrativa. Para tanto, Propp delimita seu *corpus* escolhendo cem contos do inventário de Afanassiev na busca de uma tipologia da estrutura das narrativas, ou seja, os componentes básicos comuns da trama daqueles contos. Como critério na distinção e categorização das unidades mínimas em que a narrativa se segmentava estão as “ações das personagens”, que Propp nomeia como **funções das personagens**.

Suas conclusões estabelecem a existência de *trinta e uma funções das personagens* (Propp, 1983: 65-110), executadas por *sete tipos de personagens* (Propp, 1983: 127-128). Segundo ele, nem todas as funções ou personagens estão presentes em todas as narrativas; todavia, a seqüência em que estas surgem é invariável.

Além das **funções das personagens** e seus atributos, Propp também verifica os **elementos de transição**, isto é, aqueles que permitem o encadeamento entre as seqüências narrativas e os **elementos de triplicação**, que acentuam o aspecto retórico de uma função determinada.

Após os estudos de Propp, outras estruturas narrativas ou passíveis de narrativização foram submetidas à sua metodologia. O estudo do texto de massa, dentre eles o gênero policial, por exemplo, que invadiu o mercado dos bens culturais desde a Segunda Guerra, foi um deles, pois ele “exige uma metodologia suscetível de pôr em relevo o código relativamente estereotipado que preside à sua formação”. Além disso, o conhecimento da estrutura de um texto pode ser usado na produção de novos gêneros narrativos com finalidades pedagógicas e políticas (Rodrigues, 1983: 20).

Dentre as críticas aos estudos de Propp situa-se a linearidade das funções das personagens. Bremond (*apud* Rodrigues, 1983: 26) demonstra que as funções não se apresentavam de forma linear, mas sim de forma orgânica, isto é, em três tipos: pelas pontas, por enclave ou por paralelismo. Greimas, por sua vez, retoma os estudos de Propp e os avança ao integrar os eixos paradigmáticos e sintagmáticos, distinguindo dois níveis para a narrativa: o antropomórfico (ou de superfície) e o semiológico (ou profundo). Para Greimas (*apud* Rodrigues, 1983: 28), Propp situa-se no nível de superfície para o qual falta postular um modelo actancial e um modelo funcional. Assim, Greimas sugere que as trinta e uma funções de Propp se reduzam a três eixos que vinculem o “fazer” das personagens: o eixo do “desejo”, do “saber” e do “poder”. Estas personagens agrupam-se em torno de cada eixo como actantes sujeito e objeto de cada modalidade funcional. Contudo, a crítica mais importante ao trabalho de Propp, segundo Rodrigues (1983), se aplica também aos de Bremond e de Greimas: estes desconsideram o trabalho da enunciação, ou seja, a questão do narrador.

Propõe-se neste trabalho desenvolver um esquema das **funções das personagens** Tommy e Tuppence nas narrativas, com base no esquema de Propp, já que acredita-se que a análise de tais funções auxilia na compreensão da estrutura formulística do gênero policial, neste caso, especialmente, das narrativas *corpus* deste estudo. Através do esquema proposto, será verificado como as ações ou funções das personagens delimitam papéis sociais,

procurando perceber se há a ruptura ou a manutenção de representações estereotipadas, principalmente para a personagem feminina Tuppence Beresford.

3.1.2 A focalização (Gérard Genette)

Esta seção explica o conceito de **focalização** proposto por Genette (1979), que será utilizado na análise dos romances para verificar a construção do protagonismo de Tuppence Beresford e, desta forma, verificar a ruptura com a representação tradicional da personagem feminina nas narrativas policiais, como coadjuvante da personagem masculina. Através do estudo da focalização, objetiva-se demonstrar que a personagem Tuppence tem prioridade na condução da narrativa, em comparação a Tommy, já que o leitor é levado a identificar-se com seu ponto de vista.

Antes mesmo de propor o termo **focalização**, Genette aborda as implicações do termo “ponto de vista” e correlatos, os quais, segundo ele, remetem a uma percepção visual e concreta, enquanto focalização admite uma concepção mais abstrata, permitindo considerar, além dos aspectos perceptivos, também os aspectos psicológicos e ideológicos (Genette, 1979: 183-192).

Segundo Genette (1979: 187-192), a **focalização** classifica-se em três tipos: o primeiro, da narrativa *não-focalizada* ou de *focalização zero*, aquela em que o narrador é chamado de onisciente; o segundo, da narrativa com *focalização interna*, na qual o narrador conta o que uma determinada personagem sabe e que se subdivide em três tipos: a *fixa*, na qual a personagem focal é a mesma ao longo de toda a narrativa; a *variável*, na qual a focalização mudaria de personagem para personagem; e a *múltipla*, na qual o mesmo evento é evocado por várias vezes, de acordo com o ponto de vista de várias personagens. O terceiro tipo

verifica-se na narrativa com *focalização externa*, isto é, na qual o narrador sabe menos do que a personagem.

Contudo, a **focalização** nunca se apresenta como de apenas um tipo ao longo de toda a narrativa: ela pode variar, trazendo, inclusive, segmentos muito breves com um tipo de focalização, enquanto um outro ou na sua maior parte traz outros tipos de focalização.

A **focalização** responde à pergunta “quem vê?” o acontecimento na narrativa – e ela pode estar tanto no narrador (neste caso, onisciente), como numa personagem, chamada de **personagem focal**. À pergunta “quem narra?” é respondida de forma diferente da primeira: pois, neste caso, não se trata de focalização, mas de narrador.

Para Genette, os termos “primeira pessoa” e “terceira pessoa”, comumente empregadas para se classificar o **narrador** são inadequados, pois evocam variações de elementos que são invariantes na narrativa. Segundo ele, o **narrador** se apresenta somente na primeira pessoa e o escritor não escolhe entre duas categorias gramaticais, mas entre duas posições – ter a história contada por uma personagem de dentro da narrativa ou por um narrador de fora da narrativa.

Deste modo, ao invés de primeira e terceira pessoas, Genette propõe os termos *extradieético* e *intradieético*, segundo o nível narrativo ao qual pertence, isto é, no primeiro, o narrador está ausente da história que conta; no segundo, ele está presente. Ainda a respeito da sua relação com a narrativa, ele pode ser considerado *heterodieético*, se a história que conta é sobre outra pessoa; e *homodieético*, se a história que conta for a seu respeito.

Assim, a categoria do narrador pode ser encontrada em quatro tipos básicos, de acordo com o nível da narração ao qual pertence (*extra-* ou *intradieético*) e a sua relação com a história (*hetero-* ou *homodieético*). No primeiro tipo, *extra-* e *heterodieético*, o narrador está fora da narrativa e conta uma história da qual está ausente. No segundo tipo, *extra-* e *homodieético*, o narrador está fora da narrativa, mas conta a sua própria história. O terceiro

tipo, *intra- e heterodiegético*, caracteriza-se pelo narrador que conta de dentro da narrativa, uma história da qual está ausente. No quarto tipo, o *intra- e homodiegético*, o narrador, de dentro da narrativa, conta sua própria história.

Em resumo, apesar de a focalização poder coincidir com o narrador, ela difere-se deste: ele é personagem ou voz que conta a história, ao passo que a focalização é a posição da qual a história é contada.

As idéias da **focalização** e dos tipos de **narrador** por Genette serão, como as **funções das personagens** de Propp, utilizados para a análise estrutural do *corpus* escolhido, no exame da caracterização da personagem Tuppence Beresford. Acredita-se que a focalização, centrada na personagem feminina, confere à narrativa uma simpatia aos temas a ela relacionados, perceptível ao leitor que a identificará como protagonista.

3.2 A ABORDAGEM FEMINISTA

Para a realização da análise dos romances foi escolhida, juntamente com a abordagem estruturalista, a abordagem feminista. Acredita-se que a crítica feminista traga relevantes discussões sobre aspectos não abordados pela crítica estruturalista, como os temas relacionados ao universo feminino. Embora a crítica feminista esteja dividida em duas vertentes, a anglo-americana e a francesa, os conceitos aqui expostos pertencem à vertente anglo-americana apenas, pois esta abrange os estudos das representações da imagem e das experiências femininas na literatura, os quais são empregados na análise.

A vertente anglo-americana está dividida, basicamente, em quatro modos: a reescritura da história literária; a crítica às imagens da mulher; a representação das experiências femininas e a ginocrítica. As seções que seguem buscam traçar o desenvolvimento histórico deste viés da crítica literária feminista ao longo do século XX.

3.2.1 Crítica feminista de tradição anglo-americana

Uma das estratégias da crítica literária feminista baseia-se na recuperação de escritoras do passado que foram excluídas, voluntaria ou involuntariamente, da história literária. Ao realizar este trabalho, também os textos de escritoras consagradas pela tradição podem ser colocados sob uma nova perspectiva que atenda aos propósitos desta crítica: é o caso, por exemplo, de se considerar a poeta Safo (século VI a.C.), na Antiga Grécia, como uma das mais antigas representantes do feminismo em literatura.

Os próximos registros na história literária sob a perspectiva feminista se encontram com a escritora francesa Christine de Pisan (século XV) e com a aventureira, ativista política e escritora inglesa Aphra Behn (século XVII), cujos escritos são considerados os verdadeiros precursores do movimento feminista, principalmente por serem ambas autoras vistas como as primeiras mulheres que conseguiram serem publicadas em seu tempo e disso fazerem uma profissão.

O feminismo enquanto movimento social, entretanto, somente toma força no século XVIII: a publicação de panfletos, como o “*Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*” (1791), pela francesa Olympe de Gouges, induz as parisienses a formarem clubes e associações para discutirem e fazerem campanhas na luta por seus direitos. No mesmo período, a inglesa Mary Wollstonecraft escreve e publica com sucesso a obra considerada o primeiro livro em favor da liberação das mulheres: *A Vindication of the Rights of Women* (1792).

Na Inglaterra do século XIX, as mulheres tanto da classe baixa como da classe média se sentem em disparidade com os homens e começam a fazer suas reivindicações. As primeiras, mão-de-obra das fábricas recém-surgidas, reclamam por melhorias trabalhistas pois,

além dos salários irrisórios que lhes são pagos, elas também submetem-se a condições de trabalho deprimentes. As últimas, por sua vez, buscam maior abertura na educação e no campo profissional.

A maior reivindicação feminista do início do século XX ocorreu pelo poder político: o direito ao voto pelas mulheres foi concedido somente depois da Primeira Guerra Mundial. Na Inglaterra, por exemplo, as mulheres obtiveram este direito somente em 1918 e, ainda assim, um direito reservado somente àquelas maiores de trinta anos que atendessem a certos critérios. O direito ao voto às mulheres inglesas, em igualdade ao concedido aos homens, foi conquistado somente em 1928. Durante o período entre guerras (1918-1939), a luta das mulheres europeias foi contra as ideologias do nazismo e do fascismo, para as quais os papéis sociais reservados às mulheres eram aqueles transmitidos pela tradição: os de esposa e mãe.

Apesar desta exposição delinear os fatos que se sucederam na Europa, principalmente na Inglaterra, cujo contexto histórico e social é de interesse deste estudo, sabe-se que o movimento feminista também se desenvolveu nos países ex-colônias ou colônias inglesas: Estados Unidos, Austrália, colônias da Ásia e África, assim como em outros países da América do Sul e na União Soviética (*New Internationalist*, 1992).

O primeiro período do movimento feminista, cujo início situa-se na primeira década do século XX e cuja principal reivindicação é pelos direitos políticos, é conhecido como a *First Wave* (primeira onda) do feminismo. A *Second Wave* (segunda onda) tem origem no final da década de 1960, nos Estados Unidos e na Europa, e vindicava, principalmente, os direitos civis e a liberação sexual das mulheres. Para os estudos literários, o marco inicial desta fase é a publicação do livro *Sexual Politics*, em 1970, de Kate Millett, o qual analisa a posição secundária a que eram relegadas não só as heroínas literárias, mas também as escritoras e críticas.

A partir da década de 1970, a crítica feminista se bifurca em duas vertentes: a tradição anglo-americana e a tradição francesa. Dentro da primeira tradição, destacam-se nomes como Mary Ellmann, Kate Millett, Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Annette Kolodny e outras; dentro da segunda tradição encontram-se Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray e outras.

O feminismo, portanto, não é considerado um bloco homogêneo, uma vez que se diz não ser possível afirmar-se feminista sem se qualificar como um certo tipo de feminista: marxista, materialista, desconstrucionista, psicanalítica, lésbica e outros, ou uma combinação destes tipos. Esta diversidade de interesses traz para o feminismo lutas internas, que alguns críticos acreditam enfraquecer o movimento, mas que para as feministas é onde reside a sua força e o seu sucesso – principalmente em se tratando de estudos literários.

Contudo, analisando as definições de “crítica literária feminista” delimitadas por algumas teóricas desta corrente, identifica-se os temas sobre os quais, em princípio e de forma geral, todas concordam: a existência de uma identidade sexual definida e estável; o caráter distintivo (ou a falta deste) nos textos produzidos pelas mulheres; e a luta dos sexos pelo poder sobre definições e significados, bem como pelo reconhecimento destes (Green & Lebihan, 1996: 228-230).

A crítica feminista de tradição anglo-americana se preocupa com as seguintes questões: a exclusão dos textos produzidos pelas mulheres; a representação da mulher nos textos literários; as representações das experiências próprias do universo feminino pelas próprias mulheres em seus textos; e o desenvolvimento de modos e formas de linguagem apropriados à representação das experiências femininas.

Vale salientar que, embora haja muitas teóricas do feminismo, principalmente da década de 1970 em diante, para os estudos literários e/ou a crítica feminista de tradição anglo-americana, considera-se como precursora Virginia Woolf, cujo ensaio *A Room of One's Own*,

publicado em 1929, serviu de base para a realização da crítica literária feminista no século XX.

As próximas seções deste capítulo tratam das contribuições deste ensaio de Woolf na elaboração da crítica literária feminista de vertente anglo-americana e das próprias questões a que esta se dedica. São alguns destes conceitos e idéias que fundamentam a análise do *corpus* proposto neste estudo.

3.2.1.1 Virginia Woolf: questões latentes em *A Room of One's Own*

Virginia Woolf (1882-1941) é vista como uma dentre os grandes inovadores do romance moderno ao desenvolver seu próprio estilo da técnica chamada “fluxo de consciência”. Além de escrever romances, Woolf escreveu também ensaios – *A Room of One's Own* (1929) e *Three Guineas* (1938) – sobre a posição das mulheres, principalmente das profissionais, e as restrições a elas impostas pela sociedade patriarcal.

Em seu ensaio mais famoso, *A Room of One's Own*, traduzido para o português como *Um Teto Todo Seu*, ela aponta as condições que contribuiriam para o sucesso das mulheres como escritoras: independência financeira, educação e “*a room of one's own*” (um cômodo próprio), condições estas que nunca estiveram disponíveis às mulheres e, sem as quais, elas não poderiam ter liberdade e independência para se tornarem escritoras de sucesso.

Uma leitura atenta do texto de Woolf revela questões que, posteriormente, são investigadas e desenvolvidas pela crítica feminista anglo-americana a partir dos anos de 1960-70. No terceiro capítulo de *Um Teto Todo Seu*, por exemplo, verifica-se que a autora aponta para a grande quantidade de representações da mulher na ficção por parte dos escritores homens, em contraste à sua ausência na História, escrita por estes mesmos homens:

Um ser muito estranho, complexo, emerge então. Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Ela atravessa a poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente da história. Ela domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler, quase não conseguia soletrar e era propriedade do marido (Woolf, 1985: 58).

(...) O que se deseja, pensei (...), é uma massa de informações: (...). Uma ambição que ultrapassaria minha audácia, pensei, procurando pelas prateleiras os livros que não estavam ali, seria sugerir às alunas dessas famosas universidades que elas reescrevessem a história, embora deva admitir que, muitas vezes, ela parece um tanto estranha como é – irreal, tendenciosa; mas por que não poderiam elas acrescentar um suplemento à história, dando-lhe, é claro, algum nome não conspícuo, de modo que as mulheres pudessem ali figurar sem impropriedade? (Woolf, 1985: 59-60).

Percebe-se, nestas duas passagens, sugestões implícitas de estudos que a crítica feminista desenvolveu posteriormente: a crítica às imagens da mulher na literatura, como realizada por Mary Ellmann em *Thinking about Women* (1968), Kate Millett em *Sexual Politics* (1970) e por Susan Gubar & Sandra Gilbert em *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), assim como a sugestão de uma reescrita da história literária com a inclusão da mulher, como apresentada por Ellen Moers em *Literary Women* (1976) e Ria Lemaire em *Rethinking Literary History* (1987), e também realizada por Susan Gubar & Sandra Gilbert em *Norton Anthology of Literature by Women: the Tradition in English* (1985).

Ao final do quarto capítulo, Woolf (1985) sugere a criação de formas próprias para a expressão da mulher e questiona se o romance é uma “forma feminina” de prosa:

(...) Talvez a primeira coisa que ela iria descobrir, ao pousar a pena no papel, é que não havia nenhuma frase em comum pronta para ser usada por ela. (...) De fato, uma vez que a liberdade e plenitude de expressão são da essência da arte, essa falta de tradição, essa escassez e inadequação dos instrumentos devem ter afetado enormemente os escritos das mulheres. Além disso, um livro não é feito de frases estendidas de uma ponta à outra, e sim de frases erigidas, se é que uma imagem ajuda, em galerias ou cúpulas. E também essa forma foi feita pelos homens a partir de suas próprias necessidades e para suas próprias aplicações. Não há razão para supor que a forma da epopéia ou da peça poética sejam mais adequadas para a mulher do que a frase. Mas todas as formas mais antigas de literatura estavam consolidadas e firmadas na época em que ela se tornou escritora. Apenas o romance era suficientemente novo para ser maleável em suas mãos – outra razão, talvez, por que ela escreveu romances. E, no entanto, quem pode afirmar que mesmo agora “o romance” (coloco entre aspas para assinalar meu sentimento à inadequação das

palavras), quem pode dizer que até esta, que é a mais maleável de todas as formas, é corretamente moldada para emprego pela mulher? (...) (Woolf, 1985: 100, 101, 102)

No intento de encontrar uma forma de expressão mais adequada à escritura feminina, alguns críticos se interessaram por esta questão, principalmente ao verificarem que as formas (gêneros) em que as mulheres mais produziram foram naquelas tidas como “pessoais” (cartas, autobiografias, diários de viagem e outros).

Observa-se, no quinto capítulo, mais duas sugestões: Woolf incentiva a escritora a relatar suas próprias experiências e, ainda, insinua o uso da sátira ou paródia, ao invés da raiva, para referir-se ao homem:

Todas essas vidas infinitamente obscuras permanecem por registrar, disse eu, (...) sentindo na imaginação a pressão do mutismo, o acúmulo de vidas não registradas, (...). “Tudo isso você terá que explorar” (...). “Acima de tudo, você deve iluminar sua própria alma, com suas profundezas e superficialidades, e suas vaidades e generosidades, e dizer o que sua beleza significa para você, ou sua feiúra, e qual a sua relação como o mundo permanentemente mudando (...)” (Woolf, 1985: 118, 119).

(...) E então fui, muito cautelosamente, (...) murmurar-lhe que ela deveria também aprender a rir, sem amargura, das vaidades – ou melhor, das peculiaridades, que é uma palavra menos ofensiva – do outro sexo. Pois há um pontinho do tamanho de um xelim na parte posterior da cabeça que ninguém jamais consegue ver por si. Esse é um dos serviços que o sexo pode prestar ao sexo – descrever esse pontinho do tamanho de um xelim na parte posterior da cabeça. (...) (Woolf, 1985: 119).

Para ilustrar como estas duas sugestões foram desenvolvidas pela crítica feminista, nota-se que dentro da vertente anglo-americana encontra-se, por exemplo, Rosalind Coward com *The Female Desire* (1984, *apud* Green & Lebihan: 1996, 235-238), um estudo sobre as experiências femininas que as mulheres geralmente relatam em sua ficção. Na vertente francesa tem-se Luce Irigaray com sua obra *This Sex Which Is Not One* (1985, *apud* Green & Lebihan: 1996, 246-248), que poderia ser considerada representante da segunda proposta de Woolf, pois ela se utiliza da imitação e da paródia aos teóricos (homens) a fim de expressar o feminino numa posição de resistência ao masculino simbólico (o falo).

A autora menciona, no sexto capítulo, a mente andrógina, isto é, a existência dos elementos masculino e feminino em todos os seres humanos, advertindo sobre o malefício da ignorância ou da repressão deliberada de um ou de outro destes elementos, e a necessidade de sua re-união para expressão da criatividade:

(...) Por que sinto que há cisões e oposições na mente, tal como há tensões vindas de causas óbvias no corpo? “O que se pretende dizer com ‘unidade da mente’?”, ponderei, pois é claro que a mente tem um poder de concentração tão grande em qualquer ponto e a qualquer momento que parece não ter nenhum estado único de ser. (...) Mas a visão de duas pessoas entrando no táxi e a satisfação que isso me deu levaram-me também a perguntar se haverá dois sexos na mente, correspondendo aos dois sexos do corpo, e se eles também precisariam ser unidos para se conseguir completa satisfação e felicidade. E continuei amadoristicamente a esboçar uma planta da alma, de tal modo que, em cada um de nós, presidiriam dois sexos, um masculino e um feminino; e, no cérebro do homem, o homem predomina sobre a mulher, e, no cérebro da mulher, a mulher predomina sobre o homem. O estado normal e confortável é aquele em que os dois convivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente. Quando se é homem, ainda assim a parte feminina do cérebro deve ter influência; e a mulher deve também manter relações com o homem em seu interior. Coleridge talvez tenha querido referir-se a isso quando disse que as grandes mentes são andróginas. É quando ocorre essa fusão que a mente é integralmente fertilizada e usa todas as suas faculdades (Woolf, 1985: 127-129).

Pensa-se que o mais próximo no estudo desta noção da androginia apontada por Woolf possa ser encontrado nos escritos das críticas francesas Hélène Cixous e Julia Kristeva. Para estas duas teóricas, mulheres e homens poderiam escapar à dominação falocentrista da língua através da *écriture féminine* proposta por Cixous ou por meio do estágio “semiótico” estabelecido por Kristeva.

Vale ressaltar, no entanto, que nem todas as críticas literárias feministas fazem uma leitura positiva da obra de Virginia Woolf. Elaine Showalter exemplifica esta contrariedade ao se apropriar do título *A Room of One's Own*, escrevendo *A Literature of Their Own*. A crítica principal de Showalter se refere à androginia proposta por Woolf que, segundo a estudiosa americana, seria uma fuga à experiência concreta do ser feminino que, ao invés de se deparar com o conflito, prefere transcendê-lo (Moi, 2002: 2).

Por outro lado, as críticas que vêem o ensaio de Woolf de modo positivo, como uma contribuição aos estudos literários feministas, percebem nela a prática de uma forma

desconstrucionista da escrita, principalmente por expor a duplicidade da natureza do discurso e, com isso, a inexistência de uma unidade fundamental para o significado (Moi, 2002: 9).

Partindo de uma leitura que percebe e concorda que na obra de Woolf se encontram os rudimentos da crítica literária feminista, desenvolvida no decorrer do século XX, as seções que seguem propõem apresentar como estas sugestões foram desenvolvidas.

3.2.1.2 A reescritura da história literária

A exclusão dos textos femininos foi verificada tanto no tocante à publicação quanto em relação ao seu estudo acadêmico. No caso dos estudos em língua inglesa, nos anos de 1970 e início dos anos de 1980, a questão centrava no por quê somente algumas obras de escritoras famosas eram ensinadas aos estudantes de Literatura, sendo estas, na prosa, George Eliot, Charlotte ou Emily Brontë, Jane Austen e Virginia Woolf; e, na poesia, Emily Dickinson, Christina Rossetti ou Elizabeth Barrett Browning e Silvia Plath (Green & Lebihan, 1996: 231).

Um exemplo de estudo da exclusão dos textos femininos do meio acadêmico encontra-se em Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing* (1984 *apud* Green & Lebihan, 1996: 231), que fornece uma lista das razões freqüentemente apontadas para tal exclusão:

She didn't write it.
She wrote it, but shouldn't have.
She wrote it, but look what she wrote about.
She wrote it, but 'she' isn't really an artist and 'it' isn't really serious, of the right genre, i.e. really art.
She wrote it, but she wrote only one of it.
She wrote it, but it's only interesting/included in the canon for one, limited reason.
She wrote it, but there are very few of her.

[Ela não escreveu isso.
 Ela escreveu isso, mas não devia ter escrito.
 Ela escreveu, mas olha sobre o que ela escreveu.
 Ela escreveu, mas 'ela' não é uma artista de fato e 'isso' não é de fato sério, do gênero certo, i.e. arte verdadeira.
 Ela escreveu isso, mas ela escreveu somente um deste.

Ela escreveu, mas só é interessante/incluída no cânone por uma única e limitada razão.
Ela escreveu, mas há muito poucos dela.]

Verifica-se que as principais implicações destes comentários podem ser definidas pela falta de mulheres escritoras, quando comparadas à produção masculina, e a consideração de que o trabalho destas é, de certa forma, inferior. A primeira destas acusações tem sido respondida através da (re)descoberta de inúmeros textos perdidos ou suprimidos que foram produzidos por mulheres: textos que estiveram fora de circulação por muitos anos, ou trabalhos que não tiveram o seu devido reconhecimento e que têm sido renovados pelos estudos feministas.

Quanto à acusação de que os textos das mulheres são inferiores aos textos dos homens, esta tem sido desafiada pela reavaliação do julgamento crítico adotado no exame destes textos. A resposta das feministas fundamenta-se na idéia de que os textos das mulheres não são inferiores, mas apenas não correspondem aos critérios de avaliação utilizados para os textos dos homens, os quais são também criados por eles. Assim, as feministas têm construído um conjunto de critérios apropriados ao julgamento de valor das obras femininas, como será tratado adiante com a ginocrítica (4.2.1.5).

No que se refere ao gênero policial, considera-se Murch (1968) a primeira crítica a incluir a contribuição das mulheres na história do seu desenvolvimento. A partir de seu trabalho, outros realizados por outras escritoras procuraram aprofundar ou ter um alcance maior nesta verificação, como os trabalhos de Craig & Cadogan (1981) e Klein (1995).

3.2.1.3 As imagens da mulher na literatura

Outra preocupação da crítica feminista é quanto às imagens da mulher presentes na literatura, quer seja produzida por homens, quer por mulheres. Este tipo de crítica sugere que a repetição de certos papéis sociais e tipos de personagens femininas pode contribuir para a

construção daquilo que a mulher deveria ser e/ou como deveria se comportar no mundo extratextual.

Dentre as representantes deste tipo de crítica estão Mary Ellmann com *Thinking about Women* (1968) e Sandra Gilbert & Susan Gubar com *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979). Ellmann (*apud* Moi, 2002: 33-34), precursora desta linha de estudo, estabelece em sua obra estereótipos de feminilidade apresentados por escritores e críticos, a saber: amorfia, passividade, instabilidade, reclusão, piedade, materialidade, espiritualidade, irracionalidade; além de duas figuras incorrigíveis: da mulher sedutora e da mulher megera.

Gilbert & Gubar (*apud* Moi, 2002: 57), ao estudarem as principais obras do cânone inglês do século XIX escritas por mulheres, verificaram que às personagens femininas são conferidos dois papéis representativos de duas imagens antagônicas: da mulher “anjo” e da mulher “monstro”. Estas imagens configuram-se na continuação de uma tradição patriarcal na representação da mulher: o “Eterno Feminino” é representado pela mulher anjo, passiva, submissa, doce e altruísta; por outro lado, existe a mulher monstro, que se recusa em ser altruísta, que age por iniciativa própria, que tem uma história para contar, em resumo, que rejeita o papel de submissão que o patriarcalismo reservou para ela.

Um argumento comum a este tipo de crítica constrói-se na idéia de que a sexualidade das mulheres as define: ou elas são sedutoras e levam a personagem masculina à sua perdição, ou são completamente inocentes e precisam ser protegidas da maldade do mundo pelos homens. Segundo Greer (1974: 67-77), seja qual for o estereótipo ao qual a mulher supostamente deva conformar-se, este é necessariamente uma construção do capitalismo patriarcal, uma vez que as mulheres se tornam símbolos, usadas para exibir a riqueza material dos homens.

Apesar da crítica às imagens da mulher ter sido acusada de limitada e de efeito social reduzido, uma vez que não passaria de expor nas obras o sexismo presente na literatura, ela continua uma prática importante, pois o conhecimento de como as mulheres são submetidas a papéis fixos enquanto personagens em obras literárias permite ao leitor considerar como os papéis estereotipados constroem as mulheres também em suas vidas reais (Green & Lebihan, 1996: 234-235).

A alternativa à crítica das imagens da mulher e ainda, um modo de desafiar a representação da mulher pelo escritor “homem, heterossexual, branco, conservador”, é representá-las positivamente em termos de forma e de conteúdo. No gênero policial, por exemplo, convencionalmente tido como uma forma típica masculina, em lugar do conteúdo estereotipado da mulher frágil, passiva, co-protagonista, pode se estabelecer uma mulher forte, ativa, protagonista. Esta forma configurou-se como a opção de algumas escritoras do gênero policial feminista.

Contudo, existe outro modo de crítica feminista que rebate este tipo de “regendramento” e afirma que é preciso mais que apenas trocar o gênero sexual da protagonista de masculino para feminino: necessita-se focalizar áreas relevantes e pertinentes à mulher, como se verá na próxima seção.

3.2.1.4 A representação das experiências femininas

Outra proposta para transformar a obra literária apresenta-se na focalização das áreas relevantes e pertinentes às mulheres. Para Green & Lebihan (1996: 235), muitas escritoras começaram a representar certas experiências do que significa ser mulher que foram ignoradas pela escrita dos homens, como a representação da maternidade, do ato de parir ou do estupro.

No entanto, segundo Rosalind Coward em *The Female Desire* (1984 *apud* Green & Lebihan, 1996: 236), os textos das mulheres sobre elas mesmas não objetivam à igualdade sexual. Em muitos romances, escritos por mulheres e nos quais as protagonistas são mulheres, ainda que o foco esteja em sua consciência, não se pretende promover modelos de mulheres independentes ou destemidas: a crítica questiona a contribuição que romances centrados na mulher possam dar à conscientização feminista, pois estas representações são semelhantes às daquelas da ficção realista do século XIX, com a única diferença de que, em lugar de estarem centradas no casamento, estão centradas no desenvolvimento sexual da mulher (o primeiro beijo, a primeira relação sexual, o primeiro casamento e outras situações).

A queixa central de Coward fundamenta-se, portanto, em que estes tipos de romances são muito dependentes de uma construção narrativa baseada na identidade sexual da mulher: e novamente questiona se a ficção centrada na mulher, sendo a expressão de sua experiência enquanto mulher, não poderia evitar o foco na sexualidade. Na impossibilidade de desvincular-se deste foco, a crítica conclui que esta ficção, assim, não transforma velhos estereótipos como o do “Eterno Feminino” ou do “Objeto Sexual”.

Um outro estudo de Greer (1994) questiona os conceitos arraigados na sociedade ocidental sobre a menopausa e o envelhecimento, e propõe a reavaliação destes estágios da vida tão temidos e lamentados pelas mulheres, como também pelos homens, e que dificultam a vida das mulheres na meia-idade.

Com relação à abordagens das experiências do universo feminino no gênero policial, a partir da década de 1970, houve uma tendência nestas narrativas à representação de conflitos psicológicos, através dos quais o ponto de vista feminino podia ser mostrado; inclusive, a representação do universo da mulher madura – seus interesses, ritmo de vida, psicologia – teve espaço nas narrativas.

O desenvolvimento da crítica literária aplicada aos textos produzidos por mulheres, entretanto, acabou por encontrar uma nova dificuldade ou desafio: tornou-se necessário desenvolver uma ferramenta de estudo apropriada aos textos das mulheres e não forçá-los a serem submetidos aos pressupostos de análise construídos pelos homens para o estudo analítico dos seus textos; com isto surge a ginocrítica, como se verá na próxima seção.

3.2.1.5 A ginocrítica

O próximo passo no desenvolvimento de uma literatura sobre as mulheres é o estabelecimento de uma prática crítica centrada na mulher, cunhada por Elaine Showalter como “ginocrítica”. Segundo Showalter (1985: 131), é necessário que os textos produzidos pelas mulheres sejam lidos de forma apropriada; desta forma, a ginocrítica envolve mulheres lendo textos de mulheres e construindo um discurso solidário sobre as obras umas das outras.

Nas palavras da crítica americana:

(...) the program of gynocritics is to construct a female framework for the analysis of women's literature, to develop a new model based on the study of female experience, rather than to adapt male models and theories. Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture.

[...] o programa da ginocrítica é construir uma estrutura feminina para a análise da literatura das mulheres, desenvolver um novo modelo baseado no estudo da experiência feminina, em lugar de adaptar modelos e teorias masculinas. A ginocrítica começa no ponto quando nos liberamos do absolutismo linear da história literária masculina, deixando de tentar adequar as mulheres nas entrelinhas da tradição masculina e, ao invés disto, focamos no recém visível mundo de cultura feminina.]

A necessidade deste modo de crítica se baseia no pressuposto de que os textos das mulheres não só foram ignorados pelos homens, críticos e acadêmicos, mas também foram equivocadamente lidos, ou lidos de acordo com as expectativas e os valores daquele gênero sexual. O argumento da ginocrítica se fundamenta na idéia de que não somente as mulheres

escrevem sobre assuntos diferentes, mas elas também se lêem e se criticam de maneira diferente.

Se o conteúdo da escrita sujeita-se à diferença do gênero sexual, algumas feministas insistem que as mulheres também adotem formas literárias diversas. As mulheres escolhem (ou são obrigadas a) escrever em gêneros que não são privilegiados, como a poesia e o drama; todavia, aqueles que são considerados gêneros informais, pessoais e particulares, como diários, cartas, diários de viagem e autobiografias, são os refúgios das mulheres escritoras. Tais gêneros não são destinados à demonstração pública; eles não requerem estudo ou treino, somente literariedade; eles são menos pretensiosos e, por isto, considerados apenas divertimento para as mulheres, e não passos para uma possível carreira literária.

Apesar da argumentação de que as escritoras foram marginalizadas no passado, atualmente elas têm revolucionado as formas tradicionais. Por exemplo, as feministas trouxeram para o ensaio a inclusão de material autobiográfico como evidência válida, em lugar de excluí-lo como algo irrelevante e tendencioso. Além disso, a ficção científica, uma forma menos tradicional e dominada pelos textos masculinos, tem sido transformada pelo trabalho das mulheres que, afastando o foco na tecnologia, têm usado a liberdade da forma para criar mundos não tão fundamentados no patriarcalismo e na divisão dos sexos. O mesmo pode-se afirmar sobre o gênero policial, no qual como já visto, as mulheres sempre estiveram presentes produzindo, consumindo e criticando estas narrativas.

No estudo aqui proposto, basicamente, serão utilizados dois dos tipos de crítica feminista da vertente anglo-americana apresentados: o primeiro, quanto à crítica às imagens da mulher – na análise dos estereótipos usados na caracterização das personagens; o segundo, concernente à leitura da representação das experiências femininas – na análise de questões julgadas de interesse da mulher.

Desta forma, para este trabalho, será utilizada a abordagem estruturalista da narrativa pela sua relevância para a compreensão dos elementos formulísticos do gênero policial. Apesar da posição da ginocrítica, que postula “um novo modelo [de análise literária] baseado no estudo da experiência feminina” (Showalter, 1985), acredita-se que a análise das **funções das personagens** (Propp) e da **focalização** (Genette), tidas como pertencentes a uma tradição androcêntrica, desvela elementos importantes do gênero policial. Ao mesmo tempo, a crítica feminista será empregada para auxiliar na compreensão de como estas fórmulas funcionam socialmente, e de como suas inversões, em relação a papéis tradicionalmente marcados pelo gênero (*gender*) no *corpus* analisado, comprovam o rompimento gradativo de Agatha Christie com o estereótipo feminino no gênero policial.

4 ANÁLISE DA PERSONAGEM TUPPENCE BERESFORD

O *corpus* deste trabalho é a série de cinco romances *The Secret Adversary* (1922), *Partners in Crime* (1929), *N or M?*(1941), *By the Pricking of My Thumbs* (1968) e *Postern of Fate* (1973), de Agatha Christie, nos quais as protagonistas são o casal Beresford – Thomas (Tommy) e Prudence (Tuppence).

Objetiva-se neste trabalho analisar a caracterização da personagem feminina, Tuppence Beresford, no intuito de demonstrar como esta rompe com as representações estereotipadas da personagem feminina detetive no gênero policial, além de observar a abordagem de assuntos de interesse da mulher no *corpus* selecionado. Tais verificações representam a existência de elementos avanguardistas, sob uma perspectiva feminista, na série de Agatha Christie.

A análise foi dividida em duas partes: a primeira (4.1) prende em consideração o aspecto estrutural das narrativas, e analisa as funções das personagens (Propp, 1985) e a focalização (Genette, 1979). A segunda parte (seção 4.2) examina as representações das imagens e das experiências femininas nas narrativas sob a perspectiva feminista de tradição anglo-americana (Ellmann, 1968; Gilbert & Gubar, 1979; Millett, 1977, *apud* Moi: 2002; Greer, 1974 e 1994).

Em auxílio à análise, recorre-se ainda ao estudo do contexto sócio-histórico na produção do gênero policial, sob uma perspectiva feminista como exposto por Craig & Cadogan (1981) e Klein (1995).

4.1 ANÁLISE ESTRUTURALISTA DAS NARRATIVAS

Nesta seção, serão apresentados dois aspectos que possibilitam afirmar que a construção da personagem Tuppence Beresford rompe com a representação estereotipada da personagem feminina detetive no gênero policial. Primeiramente, apresenta-se a ruptura da personagem com os papéis de assistente e/ou mocinha em relação a Tommy; em segundo lugar, ela rompe com a posição de coadjuvante e estabelece-se como a personagem principal da parceria.

Para verificar como ocorre o primeiro aspecto, recorre-se à análise das **funções das personagens** (4.1.1), de Propp (1983); a fim de se discutir o segundo aspecto, recorre-se ao estudo da **focalização** (4.1.2), de Genette (1979).

4.1.1 A questão das funções das personagens

Conforme exposto na seção 3.1.1, os estudos das **funções das personagens** na trama das narrativas têm como precursor Propp (1983). Ao estudar as estruturas de uma centena de contos populares russos, o formalista compreendeu que, ainda que as personagens fossem diferentes de conto para conto, elas realizam as mesmas ações, ou seja, teriam as mesmas funções. Com isto, ele estabelece a existência de sete tipos de personagens e de trinta e uma funções diferentes para estas personagens.

Ao estudo do gênero policial não é possível aplicar os mesmos tipos de funções e personagens conforme estabelecidos por Propp; portanto, apresenta-se um esquema, realizado segundo o modelo proppiano, para se verificar as funções das personagens Tommy e Tuppence nas tramas dos cinco romances. O esquema é composto das seguintes partes, segundo a proposta de Propp (1983: 65): uma breve descrição da função; uma definição

(palavra-chave que ilustre ou resuma a descrição); e exemplos de como as funções são desenvolvidas nas narrativas¹¹. Desse modo, tem-se sete funções encontradas nas narrativas estudadas, a saber:

1 – Tuppence é quem propõe (ou demonstra) a Tommy o desejo de envolver-se em aventuras, isto é, empreender uma investigação (definição: *desejo*).

Exemplos: Tuppence propõe a Tommy a formação de uma parceria de aventureiros (SA); Tuppence revela a Tommy o anseio por aventuras semelhantes àquelas quando solteiros (PC); Tuppence diz a Tommy que ela quer que algo excitante lhes aconteça (BPT).

2 – A aventura ou investigação vem ao encontro de Tuppence (definição: *oportunidade*).

Exemplos: Tuppence é seguida por Whittington, que lhe propõe um trabalho (SA); Mr Carter oferece uma agência de detetives para o casal tomar conta (PC); Mr Grant encarrega Tommy de uma missão, da qual Tuppence se interessa e na qual se imiscui (NM); Mrs Lancaster atrai a curiosidade de Tuppence (BPT); Tuppence encontra uma mensagem codificada e a desvenda (PF).

3 – Tuppence parte para a ação (isto é, começa a investigar) enquanto Tommy espera algum comando do Serviço Secreto (ou dela própria) para agir (definição: *iniciativa*).

Exemplos: Tuppence se adianta a Tommy e solicita junto a Mr Carter várias informações, sendo prestamente atendida (SA); Tuppence forja um caso para o casal investigar (PC); Tuppence se hospeda na pensão *Sans Souci* antes da chegada de Tommy (NM); Tuppence busca contatar Mrs Lancaster (BPT); Tuppence começa a investigar quem foi Mary Jordan (PF).

¹¹ Durante toda a análise ao longo deste capítulo, os títulos dos romances nas exemplificações serão substituídos por siglas. Em inglês, SA está para *The Secret Adversary*; PC para *Partners in Crime*; NM para *N or M?*; BPT para *By the Pricking of My Thumbs*; e PF para *Postern of Fate*. Nas traduções em português, IS está para *O Inimigo Secreto*; SC para *Sócios no Crime*; MN para *M ou N?*; PF para *Um Pressentimento Funesto* e PD para *Portal do Destino*.

4 – Tommy e Tuppence investigam paralelamente (definição: *métodos diferentes*).

Exemplos: Tommy, motivado por/ao comando de Tuppence persegue Whittington (SA); faz uma busca por Miss Smith, sem saber que havia um coluio entre esta e Tuppence (PC); procura Tuppence, que se encontra desaparecida (BPT); contagiado pela curiosidade de Tuppence, busca quem foi Alexander Parkinson (PF).

5 – Uma das duas personagens descobre algo sobre o caso investigado, mas isto não se torna de conhecimento da outra personagem, nem do leitor (definição: *progresso*).

Exemplos: Tommy desconfia de Mr James Peel Edgerton (SA); Tommy raciocina e deduz que Tuppence está escondida no quarto do hotel (PC); Tuppence suspeita de Tony Marsdon (NM); Tuppence suspeita que Mrs Lancaster esteja escondida na casa dos Perry (BPT); Tuppence (e Tommy) suspeitam de Dodo (PF).

6 – Uma das duas personagens desaparece e a investigação é apressada, pois da resolução desta depende a vida daquela (definição: *desaparecimento*).

Exemplos: Tuppence encontra-se em poder dos bolcheviques (SA); Tuppence é, novamente, raptada pelos bolcheviques (PC); Tommy está preso na casa de Haydock (NM); Tuppence está internada num hospital de Market Basing (BPT).

7 – Com o salvamento da personagem em perigo, vem à tona a elucidação do caso investigado (definição: *sucesso*).

Exemplos: Tommy salva Tuppence da clínica onde ela está escondida pelos bolcheviques (SA); Tommy salva Tuppence do hotel onde ela está escondida pelos bolcheviques (PC); Tommy é salvo por Albert (NM); Tuppence é salva da perigosa Mrs Lancaster (BPT); Tuppence é “salva” da ameaçadora Dodo (PF).

A interpretação deste esquema demonstra quais funções rompem e/ou mantêm os papéis de assistente e mocinha para Tuppence, que comumente emprega-se para a

personagem feminina no gênero policial. Deste modo, verifica-se, primeiramente, que à personagem Tuppence são atribuídos os papéis de assistente de Tommy, que se apresenta como o investigador; e de mocinha, também em relação ao herói, nas funções de números 5 (*progresso*), 6 (*desaparecimento*) e 7 (*sucesso*). Observa-se ainda que o emprego ou a manutenção destes papéis se encontra, sobretudo, nos dois primeiros romances: *The Secret Adversary* e *Partners in Crime* – ambos escritos e publicados na década de 1920.

Em *The Secret Adversary*, além de a “mocinha” Tuppence ser salva dos inimigos pelo “herói” Tommy (SA: 343), somente quase ao final do romance, sabe-se que Tommy havia descoberto as verdadeiras identidades de Jane Finn e Mr Brown antes das demais personagens, inclusive de sua “assistente” e do leitor: estes conhecem a verdade somente nos últimos momentos da aventura (SA: 386-388).

Em *Partners in Crime*, os papéis de assistente e de mocinha para Tuppence são ainda mais enfatizados. No que se refere ao papel de mocinha, Tuppence enfrenta uma situação de risco de morte mais séria que no primeiro romance, sendo salva por Tommy, caracterizado pela rapidez, no raciocínio e na ação (PC: 345-346). Quanto ao papel de assistente a ela imposto, este se apresenta ainda mais problemático, pois ela é, literalmente, uma “assistente” do “detetive”, uma vez que, ao longo de toda a narrativa, é apresentada às outras personagens no disfarce de Mrs Robinson, secretária particular do detetive Mr Blunt, disfarce de Tommy (PC: 25; 35; 62, por exemplo). Este papel de assistente para Tuppence se acentua ainda mais quando os dois brincam de assumir as identidades de personagens famosas da ficção policial para praticarem seus métodos, pois enquanto Tommy tende a atuar no papel dos detetives Dr Thorndyke, Sherlock Holmes, Thornley Colton, Father Brown, the Old Man in the Corner, Dr Reginald Fortune, Hercule Poirot, Tuppence assume o papel de assistente destes detetives: Polton, ajudante do Dr Thorndyke; Watson, amigo de Holmes; Sydney Thames/Ganges, secretária de Thornley Colton; Miss Polly Burton, interlocutora do Old Man in the Corner;

Superintendent Bell, da Scotland Yard, que é ajudado por Dr Fortune; Hastings, amigo de Poirot.

Contudo, apesar de serem verificados os papéis de assistente e mocinha para Tuppence, nos dois primeiros romances da série, que sabotam o seu desempenho enquanto detetive e parceira da personagem masculina, há nestes dois romances (e também nos posteriores) uma atribuição que, se não permite que Tuppence se sobressaia em relação a Tommy, permite ao menos que haja igualdade de ação entre os dois: ela é quem inicia as investigações – funções **1** (*desejo*), **2** (*oportunidade*) e **3** (*iniciativa*) do esquema proposto.

Em *The Secret Adversary*, nota-se que Tuppence propõe a Tommy a formação da parceria: *‘Don’t rag. Look here, Tommy, shall we really? Shall we form a business partnership?’* (SA: 22 [- Não caçoe de mim, Tommy. O que me diz da idéia? Concorda em formarmos uma sociedade comercial?]) (IS: 16). Também é ela quem quer dar continuidade às investigações quando, ainda no início da história, Tommy, numa atitude derrotista, sugere que a “aventura” acabou:

‘Can’t it, though!’ Tuppence’s little chin shot out defiantly. ‘Do you think this is the end? If so, you’re wrong. It’s just the beginning!’ (SA:49)

[- É o que pensa?

Tuppence respirou fundo e ergueu o queixo delicado num gesto de desafio.

- Acha mesmo que é o fim de tudo? Pois eu lhe digo que está redondamente enganado! É apenas o começo!] (IS: 30)

Tuppence também é quem recolhe as primeiras pistas e faz as primeiras pesquisas para a investigação:

‘(...) I wrote a long list of things I wanted to know, and sent it to Mr Carter. I got his reply this morning, and among other things it encloses the official statement of those from the Lusitania. How’s that for clever little Tuppence?’

[Tommy] ‘Full marks for industry, zero for modesty. But the great point is, is there a “Rita” on the list?’ (SA: 79)

[- (...) Escrevi uma lista comprida das coisas que queria saber e mandei para o Sr. Carter. Recebi a resposta dele esta manhã. Entre outras coisas, havia a relação oficial dos sobreviventes do Lusitânia. Não acha que a pequena Tuppence é um bocado inteligente?

(Tommy:) - Nota dez para a diligência, nota zero para a modéstia. Mas a grande questão é a seguinte: existe alguma “Rita” na relação? (IS: 48)

Além disso, pode-se afirmar que Tuppence, literalmente, conduz à cena Jane Finn, a moça procurada (SA: 343), o que poderia implicar em dizer que ela traz o cumprimento da missão à qual se propuseram os jovens aventureiros no início do romance, uma vez que Tuppence é quem encontra a personagem desaparecida.

Em *Partners in Crime*, há duas passagens que permitem perceber Tuppence como a catalisadora das investigações do casal. A primeira passagem é mostrada através do tédio de Tuppence em se ocupar somente de tarefas domésticas e da sua ansiedade por aventuras (PC: 7-9). Desejosa que algo excitante lhes aconteça (a ela e a Tommy), a oportunidade surge quando Mr Carter, do Serviço Secreto, oferece ao casal uma agência de detetives para que eles cuidem e descubram a identidade de um espião bolchevique :

[Mr Carter] ‘There is certain work to be done for the Department – and I fancied – I just fancied – that it might suit you two.’ (PC: 14)

[- O departamento precisa que uma tarefa seja cumprida e pensei – apenas pensei – que talvez lhes conviesse.] (SC: 13)

A segunda passagem ilustra quando Tuppence, em coluio com sua amiga Miss Smith, forja um caso para eles mesmos – ela e Tommy – investigarem e a partir do qual, devido à repercussão do “sucesso na elucidação”, o casal começa a ser procurado para resolver casos reais. Além de várias outras passagens em que Tuppence toma pequenas iniciativas ou faz discretas sugestões que ajudam Tommy no desvendamento dos casos:

‘You see,’ continued Tuppence gently. ‘Madame Violette’s is where I go for my hats, and the other day I ran across an old pal of hospital days amongst the girls there. She gave up nursing after the war and started a hat shop, failed, and took this job at Madame Violette’s. We fixed up the whole thing between us. She was to rub the advertisement well into young St Vincent, and then disappear. Wonderful efficiency of Blunt’s Brilliant Detectives. Publicity for us, and the necessary

fillip to young St Vincent to bring him to the point of proposing. Janet was in despair about it.
(SA: 30)

[- Você vê – continuou Tuppence, calma. – Compro meus chapéus na Madame Violette's e outro dia encontrei uma antiga companheira de hospital trabalhando lá. Ela desistiu da enfermagem depois da guerra e abriu uma chapelaria; faliu. Então se empregou na Madame Violette's. Combinamos tudo. Cabia a ela chamar bastante a atenção de St Vincent para o anúncio e depois desaparecer. Maravilhosa eficiência dos Brilhantes Detetives de Blunt. Publicidade para nós e o incentivo necessário para que ele chegue ao ponto de propor casamento. Janet já estava desesperada.] (SC: 22)

Para compreender as motivações das atribuições das funções de mocinha e assistente à personagem feminina nas narrativas policiais, é preciso verificar a situação histórico-social das mulheres na ocasião. Mesmo Propp (1983: 248) entendia que, ao se analisar a estrutura de uma narrativa, não se deveria restringir ao texto em si, sendo importante considerar a narrativa em comparação com a situação real de sua produção, pois a vida prática exerce influência na evolução da narrativa e proporciona a sua compreensão.

Deste modo, para esclarecer as razões da personagem Tuppence ser relegada às funções de assistente e mocinha nos dois primeiros romances e, ao mesmo tempo vê-la romper com estas imagens ao ser quem toma a iniciativa nas investigações, vêm em auxílio Craig & Cadogan (1981: 91). Segundo as críticas, a mulher assistente de detetive que surgiu na ficção logo após a Primeira Guerra incorpora imagens conflitantes, pois, ao mesmo tempo em que, por um lado, sugere independência de pensamento, por outro, é levada da assistência à subserviência, numa alternância que ora ilustra uma visão realista, ora uma visão romântica das habilidades da mulher.

Também Klein (1995: 170; 185) expõe que uma explicação para esta atitude de relegar a personagem feminina a uma posição secundária – ou sabotar o seu sucesso nas narrativas de detetive sempre que há uma parceria homem-mulher – está na tentativa dos escritores em satisfazer tanto o leitor como a leitora em suas fantasias, uma vez que, historicamente, as mulheres conseguem se identificar com os heróis masculinos, sendo pouco provável que os homens se identifiquem com as heroínas femininas.

Assim, Tuppence pode ser vista como uma personagem que revela estas visões conflitantes sobre as habilidades da mulher em plena década de 1920, ora caracterizando-se como assistente e mocinha em relação a Tommy, ora como a maior interessada e precursora das investigações que se propõe a resolver.

A partir do terceiro romance, *N or M?*, publicado na década de 1930, e nos dois romances seguintes, publicados no final da década de 1960 e início dos anos de 1970, Tuppence, definitivamente, rompe com as funções de assistente e mocinha, alcançando o *status* de investigadora nas narrativas.

Em *N or M?*, Tuppence, como de praxe, toma a iniciativa e se envolve numa investigação da qual tinha sido dispensada por Mr Grant (um dos chefes do Serviço Secreto):

'Not even your wife must know. You understand?'
'Very well – if you say so. But we worked together before.'
'Yes, I know. But this proposition is solely for you.' (NM: 13)

[- Nem sua esposa deve saber. Compreendeu?
 - Bem... se é assim. Mas quero que saiba que já trabalhamos juntos.
 - Eu sei. Mas minha proposta só abrange o senhor.] (MN: 18)

Mr Grant, ao surgir no início do romance, diz a Tommy que veio procurá-lo por indicação de Mr Carter, antigo chefe do Serviço Secreto. Como ele quer fazer a proposta de trabalho somente a Tommy, pede que o procure em seu escritório num outro dia. Tuppence finge sair de casa para deixá-los à vontade para conversarem ali mesmo, mas se esconde e ouve toda a proposta que Mr Grant faz a Tommy. Porém, nem as duas personagens, Tommy e Mr Grant, nem o leitor sabem que Tuppence fez isto (se escondera para ouvir a conversa), até quando mais tarde ela conta tudo a Tommy (NM: 30). O seu infiltração na investigação surpreende não só Tommy (e Mr Grant mais tarde), mas também o leitor:

Tommy held his breath, the room spun round.
Mrs Blenkinsop! Tuppence! By all that was impossible and unbelievable – Tuppence,
calmly knitting in the lounge of Sans Souci.

*Her eyes met his – polite, uninterested stranger's eyes.
His admiration rose.
Tuppence!* (NM: 25)

[Tommy pensou que fosse desmaiar.
A Sra. Blenkinsop era Tuppence!
Impossível! Inacreditável! Tuppence, calmamente, tricotando na sala de visitas da pensão Sans Souci.
Ela olhou para ele com um ar de indiferença.
Tommy ficou mais espantado ainda.
Tuppence!] (MN: 25)

Neste romance, ao contrário do que acontece nos dois romances anteriores, Tuppence nem assiste a Tommy, nem é salva por ele: além de ela ter tomado a iniciativa, partido e hospedado-se na pensão Sans Souci, ela também descobre a identidade dos espões e ajuda o Serviço Secreto a apanhá-los. Tuppence arrisca-se participando da armadilha como “isca” para os espões, sem a ajuda de Tommy, ou sequer seu conhecimento, pois ele se encontra refém dos criminosos (NM: Capítulos 11, 13 e 14).

Desta forma, sua iniciativa, coragem, independência são mostrados ao longo deste romance do início ao fim. Também, pode-se afirmar que, a partir deste romance, Tuppence, definitivamente, alcança o *status* de investigadora através da sua atuação, inclusive ganhando o reconhecimento por parte dos oficiais do Serviço Secreto.

Os dois últimos romances, situados entre o final dos anos de 1960 e início da década de 1970, são um pouco diferentes dos três primeiros romances em que atuam o casal porque, primeiramente, as investigações realizadas nestes últimos não têm relação direta com as duas Grandes Guerras; além disso, o casal não se envolve com apenas uma investigação, mas duas investigações diferentes, afins e paralelas, sendo, em ordem cronológica e de importância para a trama, a primeira, realizada por Tuppence, e a segunda, por Tommy.

Também nestes romances Tuppence dá início às investigações, nas quais Tommy se envolve num momento posterior. O que move Tuppence a querer investigar os fatos que lhe atraem é a sua grande curiosidade, enquanto Tommy é levado a intervir e colaborar com Tuppence ao descobrir que estes fatos são interessantes para o Serviço Secreto.

Para ilustrar como as investigações se entrelaçam, tem-se, em *By the Pricking of My Thumbs*, Tuppence que, buscando o paradeiro de Mrs Lancaster (primeira investigação), acaba descobrindo diamantes e outras jóias, objetos de um roubo que a polícia investigava e que poderia levar à identidade do chefe da quadrilha. Esta descoberta ajuda Tommy e o Serviço Secreto, pois o chefe da quadrilha é quem financia uma determinada facção política (segunda investigação). Em seguida, Tuppence consegue, sozinha, encontrar Mrs Lancaster. A localização do seu paradeiro desvenda, para a população local, a identidade do misterioso assassino de meninas que assombrou aquele lugar no passado.

Em *Postern of Fate*, Tuppence inicia uma nova investigação ao descobrir uma mensagem codificada, que ela rapidamente decodifica, que dizia: *Mary Jordan did not die naturally. It was one of us. I think I know which.* (PF: 22) [Mary Jordan não morreu naturalmente. Foi um de nós. Acho que sei quem.] (PD: 23) Sua curiosidade a leva a querer investigar quem fora Mary Jordan, se houve mesmo o assassinato, como, por quê e por quem fora assassinada. Tommy, a princípio influenciado pela curiosidade de Tuppence, resolve também investigar, mas ao utilizar os seus métodos, isto é, ao recorrer a fontes de informações oficiais para descobrir sobre a vida de Mary Jordan, descobre que o Serviço Secreto também tem interesse nesta investigação.

Assim, as investigações se entrelaçam nessa obra quando, movidos por uma inicial curiosidade sobre a personalidade de Mary Jordan, o casal tem como objetivo descobrir o paradeiro de um certo documento escondido pela espiã Mary Jordan há mais de meio século na casa onde eles agora moram: este documento, se não encontrado, poderia ser uma arma nas mãos de grupos neonazistas, que também o buscam.

Também neste romance, além de Tuppence ter tomado a iniciativa e envolvido Tommy na investigação, será ela a elucidar a localização do documento, assim como

descobrir a identidade do assassino de Mary Jordan (e de Isaac Bodlicott, o jardineiro dos Beresford).

Na verdade, este romance pode ser considerado um reconhecimento de Tuppence como a investigadora da série, pois nele constam várias referências a todos os romances anteriores: *The Secret Adversary*, *Partners in Crime*, *N or M?* e *By the Pricking of My Thumbs*. Estas referências têm como objetivo mencionar o papel importante que Tuppence teve na resolução dos casos. Além disso, vale salientar que estas menções são sempre feitas pelas personagens masculinas – oficiais do Serviço Secreto (ver seção 4.2.1.1).

Por último, um outro aspecto na estrutura da trama que contribui para estabelecer Tuppence como personagem principal em relação a Tommy refere-se às “saídas de cena” por parte dele (função 6 do esquema: *desaparecimento*). Esta “saída” já aparece em *The Secret Adversary*. Durante a captura de Tommy, Tuppence conhece duas personagens fundamentais para a trama da narrativa, Rita Vandemeyer e Sir James Peel Edgerton. Rita Vandemeyer é a antagonista de Tuppence e a representante do estereótipo de mulher fatal com quem Tuppence se contrapõe, como será discutido adiante (seção 4.2.1.2); e Sir James Peel Edgerton figura o vilão da narrativa, a verdadeira identidade de Mr Brown, descoberta ao final.

Em *N or M?*, tem-se ainda o ápice da atuação de Tuppence durante o desaparecimento de Tommy, quando ela descobre a identidade dos espões ingleses nazistas e ajuda o Serviço Secreto a apanhá-los, sem auxílio ou sequer conhecimento por parte de seu parceiro.

Durante a ausência de Tommy, que se encontra em uma reunião do Serviço Secreto na qual somente aos homens é permitida a participação, em *By the Pricking of My Thumbs*, também Tuppence começa a busca por Mrs Lancaster e acaba reunindo pistas e informações que servem a Tommy e ao Serviço Secreto quando o casal se reencontra.

Em *Postern of Fate*, embora Tommy e Tuppence se encontrem em idade avançada e não haja o desaparecimento dele por causa de captura ou rapto por parte de inimigos, como

nos três primeiros romances, é possível acompanhar as saídas de casa que Tommy faz e, durante estas, verificar que o pensamento dele sempre se volta a Tuppence, assim como a menção ao nome dela em várias de suas conversas com os oficiais do Serviço Secreto, como Mr Robinson e Colonel Pikeaway .

Esta seção objetiva, assim, demonstrar quais funções a personagem Tuppence desenvolve nas tramas das narrativas e, por meio destas funções, verificar se haveria e como ocorreria a manutenção ou o rompimento dos papéis de assistente e mocinha, aos quais as personagens femininas são, geralmente, relegadas nas narrativas policiais em que se tem uma parceria homem-mulher.

A análise mostra que, enquanto nos primeiros dois romances, escritos e publicados no pós-Primeira Guerra, estes papéis são mantidos; nos romances seguintes, escritos e publicados depois da Segunda Guerra, eles desaparecem. Pensa-se que a justificativa para a manutenção destes dois papéis nos primeiros romances pode ser apoiada na idéia de que há um resquício de visão romântica das habilidades da mulher, mas que ao mesmo tempo é combatido – e finalmente vencido – por uma visão mais realista de suas habilidades. Exemplo de uma visão realista nas narrativas é que a personagem feminina configura-se como a catalisadora das investigações nas quais participa ativamente, muitas vezes, solucionando-as.

Um outro aspecto, ainda, que auxilia a romper com o papel de coadjuvante para a personagem feminina e colabora em situá-la como a protagonista da parceria é a função do *desaparecimento* nas narrativas: verifica-se que quando isto acontece a Tommy, Tuppence realiza todas as ações que a caracterizam como detetive: inicia uma investigação, descobre pistas importantes e, finalmente, atua na captura do inimigo.

Desta forma, Tuppence poderia ser considerada, desde a sua criação, como uma personagem que rompe com a visão romântica (e sexista) sobre a personagem feminina

detetive nas narrativas, ao ser retratada buscando resolver, em igualdade ou precedendo seu parceiro, as investigações às quais ela, e não Tommy, se propõe.

4.1.2 A questão da focalização

Conforme discutido na seção 3.1.2, a **focalização** é a posição a partir da qual o **narrador** conta a história. Nos romances estudados, por exemplo, o narrador classifica-se como *extradieético* e *heterodieético*, segundo a terminologia genettiana, primeiramente porque narra a história estando fora desta e, segundo, porque narra a história de outrem. Rimmon-Kenan (1983: 94-95), ao comentar algumas características do *narrador extra- e heterodieético*, cita que lhe é característico: posicionar-se “por cima” da história, de forma onisciente ou quase e, por isto, possuir familiaridade com os pensamentos e sentimentos mais íntimos das personagens; ter conhecimento do passado, presente e futuro destas; estar presente em locais onde as personagens estariam desacompanhadas; conhecer o que está acontecendo em vários lugares ao mesmo tempo.

O narrador, contudo, sempre se posiciona junto a uma personagem (ou mais personagens) que filtra sua visão, audição ou o próprio conhecimento dos eventos contados – esta personagem nomeia-se **personagem focal**.

Nas narrativas analisadas, percebe-se a existência de todos os três tipos de **focalização** propostos por Genette: a *focalização zero* com o narrador onisciente; a *focalização interna variável*, na qual o narrador conta o que determinada personagem sabe (neste caso, a personagem focal predominante é Tuppence, mas com variação para Tommy ou ainda outra personagem menor); e a *focalização externa*, na qual o narrador não tem acesso ao que a personagem pensa ou vê.

A verificação de que a personagem focal predominante é Tuppence a revelaria como a personagem principal na parceria. Segundo Kothe (1987, 15; 18), o autor se revela ou se trai na eleição de uma personagem, pois esta funciona como um espelho de suas idéias. Deste modo, eleger Tuppence como a protagonista, segundo a proposta deste trabalho, possibilitaria o entendimento de que ela sai da posição de coadjuvante na parceria homem-mulher como personagens detetives, assim como confirmaria o seu rompimento com os papéis de assistente e mocinha, conforme demonstrado na seção anterior. Pela época em que a personagem foi criada, 1920, poderia se observar um avanguardismo em sua caracterização que se constituirá em um dos aspectos das narrativas policiais ditas feministas.

Os tipos de situações que ilustram o predomínio da focalização a partir de Tuppence, por ordem de importância, são três, a saber: primeiro, quando ela interage com Tommy; segundo, quando ela interage com outras personagens; e, por último, quando ela encontra-se sozinha. Com respeito à variação da personagem focal, geralmente, esta ocorre para Tommy e é percebida quando ele se encontra interagindo com outras personagens, que não Tuppence, ou quando ele se encontra sozinho. As seções que seguem ilustram as situações em que os tipos de focalização aqui expostos podem ser percebidos.

4.1.2.1 Primeiro tipo: Tuppence e Tommy

O tipo de situação que exemplificaria, por excelência, o protagonismo de Tuppence em relação a Tommy, seria na interação entre os dois parceiros. Passagens da narrativa que ilustram Tuppence como personagem focal na interação dos dois podem ser encontradas no início de dois romances: *By the Pricking of My Thumbs* e *Postern of Fate*.

Nesta passagem de *By the Pricking of My Thumbs*, verifica-se a focalização zero (narrador onisciente) e a focalização interna (Tuppence como personagem focal). A cena mostra o casal e o narrador que tece comentários sobre as duas personagens:

Mr Beresford had once had red hair. There were traces of the red still, but most of it had gone that sandy-cum-grey colour that red-headed people so often arrive at in middle life. Mrs Beresford had once had black hair, a vigorous curling mop of it. Now the black was adulterated with streaks of grey laid on, apparently, at random. It made a rather pleasant effect. Mrs Beresford had once thought of dyeing her hair, but in the end she had decided that she liked herself better as nature had made her. She had decided instead to try a new shade of lipstick so as to cheer herself up. (BPT: 3)

[Quando moço, Mr Beresford tivera cabelos vermelhos. Ainda conservavam um pouco da cor primitiva, embora a maior parte adquirisse a tonalidade gris-arenosa que em geral as pessoas ruivas ostentam na maturidade. Os de Mrs Beresford, em compensação, tinham sido pretos, bastos e ondulados. Se agora apresentavam mechas grisalhas, dispersas em artificiosa negligência, o efeito final resultava atraente. Certa ocasião pensou em tingi-los, porém logo desistiu, conformando-se com a ordem natural das coisas e optando por um novo matiz de batom para se reanimar.] (PF: 3)

O narrador, após descrever a cor dos cabelos de Tommy e fazer um comentário generalizado sobre as pessoas ruivas, detém-se mais demoradamente em Tuppence: além de fazer uma descrição sobre a cor de seus cabelos, o narrador revela o que a personagem teria pensado e decidido quando os fios começaram a branquear e, ainda, motiva o porquê. Esta incursão na consciência da personagem pode ser percebida como um primeiro indício de um interesse maior pela figura de Tuppence.

Nesta cena de *Postern of Fate*, a focalização é interna em relação a Tuppence e externa no que se refere a Tommy:

'Books!', said Tuppence.
She produced the word rather with the effect of a bad-tempered explosion.
'What did you say?' said Tommy.
Tuppence looked across the room at him.
'I said "books"', she said.
'I see what you mean,' said Thomas Beresford.
In front of Tuppence were three large packing cases. From each of them various books had been extracted. The larger part of them, were still filled with books.
'It's incredible,' said Tuppence.
'You mean the room they take up?'
'Yes.'
'Are you trying to put them all on the shelves?'

'I don't know what I'm trying to do,' said Tuppence. 'That's the awkward part of it. One doesn't know ever, exactly, what one wants to do. Oh dear', she sighed. (PF: 9)

[- Livros - explodiu Tuppence, mal humorada.
 - O que houve? – perguntou Tommy.
 Do outro lado da sala Tuppence o encarou.
 - São esses livros.
 - Entendo o seu problema – respondeu Thomas Beresford.
 Em frente a Tuppence havia três grandes caixotes. Ainda estavam cheios de livros, embora ela já tivesse guardado muitos deles.
 - É inacreditável – disse Tuppence.
 - O que, o espaço que eles ocupam?
 - Isso.
 - Está tentando colocá-los todos nas estantes?
 - Nem sei o que estou tentando fazer, aí é que está o caso. Não sei realmente o que quero.
 Ah, Deus! – suspirou Tuppence.] (PD: 11)

Nota-se que, apesar da presença das duas personagens, Tuppence novamente é revelada em maior intensidade, tanto no que se refere ao seu estado emocional (*a bad-tempered explosion, sighed*) [uma explosão de mau-humor, suspirou], quanto ao seu campo visual (*looked across the room at him [Tommy], in front of Tuppence were three large cases*) [olhou para ele, à frente de Tuppece haviam três caixas grandes]. Ao passo que, sobre Tommy, suas perguntas dirigidas a Tuppence não apresentam nenhuma emoção ou pensamento íntimo e, embora se saiba de sua presença no mesmo cômodo que Tuppence, não é possível visualizar onde ele esteja, nem o que esteja fazendo: esta informação persistirá escondida do leitor até o final do capítulo, quando, enfim, se vê Tommy ajudar Tuppence a colocar os livros na estante.

4.1.2.2 Segundo tipo: Tuppence e as outras personagens

O segundo tipo de situação mostra a focalização a partir de Tuppence ao interagir com as outras personagens. Para ilustrar, foi escolhida, primeiramente, uma cena de *The Secret Adversary*, na qual Tuppence encontra Rita Vandemeyer, sua antagonista, no momento em que esta última se preparava para fugir. Ao reentrar em casa – casa de Rita, onde conseguira o emprego de arrumadeira para ter a vilã sob seus olhos – Tuppence é rendida pela outra que,

apontando uma arma para sua cabeça, a leva até o quarto onde está arrumando suas malas. Ali, a vilã pretende eliminar Tuppence, dando-lhe, não se sabe ao certo, sonífero ou veneno:

There was a sort of hideous geniality in the last words which Tuppence did not at all like. For the moment there was nothing to be done, and she walked obediently into Mrs Vandemeyer's bedroom. The pistol never left her forehead. The room was in a state of wild disorder, clothes were flung about right and left, a suit-case and a hat box, half-packed, stood in the middle of the floor. (SA: 169)

[Havia uma suavidade hedionda naquelas últimas palavras que absolutamente não agradou a Tuppence. Mas, no momento, nada mais podia fazer além de seguir para o quarto da Sra. Vandemeyer. A pistola não se afastou de sua cabeça por um momento sequer. O quarto estava na maior confusão, com roupas espalhadas por toda parte. No meio do chão havia uma mala e uma caixa de chapéus, cheias pela metade.] (IS: 94-5)

Esta descrição da percepção de perigo, assim como do ambiente em que adentra, ilustram a focalização interna em que o narrador focaliza a situação a partir da sensação de Tuppence e do seu campo de visão: o medo que lhe advém por causa das últimas palavras de Rita; a sensação de impotência por não poder fazer nada; a obediência e a submissão à outra, que a mantinha sob a mira do revólver; e a verificação de que, realmente, Rita se preparava para fugir, pela desordem em que se encontravam malas e objetos pessoais.

O segundo exemplo encontra-se em *N or M?*: trata-se do encontro, em Lehampton, entre Tuppence e Tony Marsdon, também ele um seu antagonista. Tuppence, que se encontrava ali escondida de seus filhos e sob o nome falso de Mrs Blenkinsop, é inesperadamente vista e reconhecida por um amigo de Deborah, sua filha. Quando o rapaz a aborda na rua, tem-se a seguinte reação de Tuppence:

Deborah's friends! So many of them, and all, to Tuppence, looking singularly alike! Some dark haired like this young man, some fair, an occasional red-haired one – but all cast in the same mould – pleasant, well-mannered, their hair, in Tuppence's view, just slightly too long. (But when this was hinted, Deborah would say, 'Oh, Mother, don't be so terribly 1916. I can't stand short hair.') (NM: 234-235)

[Os amigos de Deborah! Tantos e tão parecidos que Tuppence não conseguia distingui-los. Alguns louros, outros morenos, como o rapaz a sua frente, às vezes um ou outro ruivo, mas todos, sem exceção, feitos na mesma forma... simpáticos, bem educados, de cabelos comprido (Mãe, não estamos em 1916, eu não suporto homem de cabelo curto!)] (MN: 152)

Este trecho ilustra a reflexão de Tuppence sobre aquele rapaz à sua frente, assim como lhe traz lembranças de sua filha Deborah. Percebe-se que a narração da situação ocorre através dos olhos, recordações e impressão da personagem feminina, principalmente pelas exclamações que revelam sua surpresa e admiração, além da lembrança do comentário de Deborah sobre suas observações, acrescidas, ainda, das interferências do narrador com as frases “*to Tuppence*” e “*in Tuppence’s view*” [para Tuppence; ao seu ver].

Observa-se que a interação de Tuppence com outras personagens também aponta para características de raciocínio, de dedução, de observação da personagem, além de ser ressaltados os seus sentimentos e as duas reflexões ao visualizar e/ou vivenciar tais cenas, enfatizando-se Tuppence.

4.1.2.3 Terceiro tipo: Tuppence sozinha

Exemplos da focalização a partir de Tuppence predominam quando ela se encontra sozinha principalmente nos dois últimos romances, *By the Pricking of My Thumbs* e *Postern of Fate*:

“Oh, dear,” sighed Tuppence, “oh, dear.” She looked round with gloomy eyes. Never, she said to herself, had she felt more miserable. Naturally she had known she would miss Tommy, but she had no idea how much she was going to miss him. (BPT: 58)

[Ah, meu Deus – suspirou Tuppence.

Olhou em torno, desanimada. Confessou para si mesma que jamais se sentira tão infeliz. Claro que sabia que sentiria falta de Tommy, mas não a tal ponto.] (PF: 50)

She was getting on. Yes, surely she was getting on. If only she didn’t stop and pull out old favourites and read them. Very agreeable but it took a lot of time. And when Tommy asked her in the evening when he came home how things were going and she said, ‘Oh very well now,’ she had to employ a great deal of tact and finesse to prevent him going upstairs and having a real look at how the bookshelves were progressing. It all took a long time. Getting into a house always took a long time, much longer than one thought. And so many irritating people. Electricians, for instance, who came and appeared to be displeased with what they had done the last time they came and took up more large areas in the floor and, with cheerful faces, produced more pitfalls for the unwary housewife to walk along and put a foot wrong and be rescued just in time by the unseen electrician who was groping beneath the floor. (PF: 15)

[Estava progredindo. Com toda certeza. Se ao menos não parasse para reler os antigos favoritos... Era muito agradável, mas levava tanto tempo. Quando Tommy lhe perguntava todas as noites ao chegar em casa como iam as coisas, respondia: - Vão muito bem! - e usava todo o seu tato para impedi-lo de subir e olhar a arrumação das estantes. Levava muito tempo. Instalar-se numa casa sempre levava mais tempo que se esperava. E como havia gente irritante, eletricitas por exemplo. Chegavam e não contentes com o que tinham feito da última vez, abriam mais buracos no assoalho, onde a dona da casa desprevenida quase se despencava, sendo salva à última hora pelo eletricista que estava no andar de baixo.] (PD: 17)

Na primeira citação, tem-se Tuppence revelando sentir falta de Tommy, pois ela encontra-se sozinha e assim permanece ao longo de vários capítulos, enquanto ele está em uma conferência em que somente os homens do Serviço Secreto podem participar. Ao longo destes capítulos Tuppence inicia uma investigação pessoal (descobrir o paradeiro de Mrs Lancaster), sobre a qual já tinha alertado Tommy, consegue algumas pistas e desaparece. Durante estes capítulos a personagem focal mantém-se sempre Tuppence.

Na segunda citação, tem-se novamente Tuppence, que pensa na arrumação dos livros que ela empreendeu e nas desvantagens que a mudança de casa acarreta. Seu pensamento mais uma vez volta-se a Tommy, pois ela imagina que ele poderia querer ver como ela estava realizando com sucesso a tarefa a que se propôs. Este romance apresenta mais a variação da focalização (como será vista na próxima seção) que os outros analisados.

A focalização interna, predominante nestes dois romances, permite que o narrador faça uma incursão na consciência da personagem e possibilita fazer com que o leitor a conheça melhor e, ainda, acabe por simpatizar com ela. Deste modo, pode-se afirmar que como a personagem focal nestes dois romances é, com mais frequência, Tuppence, é possível concluir que, realmente, ela é a protagonista da parceria em comparação a Tommy.

4.1.2.4 Variação de personagem focal

Além do tipo de focalização poder mudar numa narrativa, a focalização interna também pode apresentar variações. No caso das narrativas aqui estudadas, a variação mais

freqüente na focalização interna é da personagem Tuppence para a personagem Tommy, e pouquíssimas vezes para outras personagens. Nesta seção, serão analisadas as variações que fazem de Tommy a personagem focal; contudo, observa-se que estas tendem a reforçar Tuppence como a personagem principal da parceria, pois ela é sempre recordada por Tommy ou mencionada pelas personagens que interagem com ele.

São duas as situações em que se percebe a focalização a partir de Tommy: a primeira, quando ele se encontra só; a segunda, quando ele se encontra com alguma outra personagem que não Tuppence.

Para ilustrar o primeiro tipo de focalização (Tommy sozinho), veja-se no primeiro romance, *The Secret Adversary*, quando o leitor acompanha Tommy no enalço de Mr Wittington e seu companheiro, Boris Stepanov; quando é descoberto na casa em Soho e responde ironicamente aos homens da reunião sobre como conseguira entrar ali sem a senha; ou ainda, quando Tommy passa por alguns lugares e lhe vêm recordações:

The sport was a new one to him. Though familiar with the technicalities from a course of novel reading, he had never before attempted to 'follow' anyone, and it appeared to him at once that, in actual practice, the proceeding was fraught with difficulties. Supposing, for instance, that they should suddenly hail a taxi? In books, you simply leapt into another, promised the driver a sovereign – or its modern equivalent – and there you were. In actual fact, Tommy foresaw that it was extremely likely there would be no second taxi. Therefore he would have to run. What happened in actual fact to a young man who ran incessantly and persistently through the London streets? In a main road he might hope to create the illusion that he was merely running for the bus. But in these obscure aristocratic byways he could not but feel that an officious policeman might stop him to explain matters. (SA: 88)

[O esporte era novo para ele. Embora familiarizado com os aspectos técnicos através de um curso de novelas, Tommy antes nunca tentara “seguir” ninguém. Logo teve a impressão de que, na prática, era um procedimento repleto de dificuldades. Suponhamos, por exemplo, que de repente chamassem um táxi? Nos livros, simplesmente pegava-se outro táxi, prometia-se um soberano ao motorista – ou o equivalente moderno – e o problema estava resolvido. Na prática, Tommy previu que era bem provável que não houvesse outro táxi à disposição. Assim sendo, ele teria que correr. E o que aconteceria a um jovem que estivesse correndo pelas ruas de Londres? Se estivesse numa via principal, ainda poderia acalentar a esperança de que as pessoas pensassem que estava apenas correndo atrás de um ônibus. Mas ali, naquelas ruas desertas e aristocratas, Tommy tinha quase certeza de que não demoraria a ser detido por algum guarda zeloso, que lhe pediria explicações.] (IS: 52)

Tommy was pleased with the concluding words of this speech. His only regret was that Tuppence was not present to appreciate its full flavour. (SA: 224)

[Tommy ficou satisfeito com as palavras finais do seu discurso. Só lamentou que Tuppence não estivesse presente para apreciar todo o sabor que nelas havia. (IS: 125)]

Tommy drove through Regent's Park, then he passed through various roads he'd not been through for years. Once when he and Tuppence had had a flat near Belsize Park, he remembered walks on Hampstead Heath and a dog they had had who'd enjoyed the walks. A dog with a particularly self-willed nature. When coming out of the flats he had always wished to turn to the left on the road that would lead to Hampstead Heath. The efforts of Tuppence or Tommy to make him turn to the right and go into the shopping quarters were usually defeated. James, a Sealyham of obstinate nature, had allowed his heavy sausage-like body to rest flat on the pavement, he would produce a tongue from his mouth and give every semblance of being dog tired out by being given the wrong kind of exercise by those who owned him. People passing by usually could not refrain from comment. (PF: 153)

[Tommy atravessou o Regent Park e passou por lugares que não via há muitos anos. Lembrou-se do apartamento onde morava com Tuppence perto do Belsize Park e do cachorro que adorava passear ali. Toda vez que saíam para fazer compras, aquele cachorro teimoso, James, um Sealyham de natureza obstinada, deitava o corpo comprido como uma salsicha na calçada e punha a língua de fora, como se estivesse completamente exausto. Os transeuntes todos apiedavam-se do pobrezinho:] (PD: 125)

A focalização em Tommy é verificada também em *Postern of Fate*. Neste romance existe um grande número de cenas em que Tommy se encontra com alguma outra personagem, por exemplo, com sua ajudante Miss Collodon ou com Mr Robinson ou Colonel Pikeaway:

*'I wonder what Tuppence is doing now,' said Tommy, sighing.
(...)*

And what is it, I wonder, thought Tommy, being careful this time not to utter the words aloud, that she can be doing today. Something silly, I bet. Half killing herself in that extraordinary, obsolete child's toy that'll come to pieces carrying her down the hill, and she'll probably end up with a broken something or other. Hips, it seems to be nowadays, though I don't see why hips are more vulnerable than anything else. Tuppence, he thought, would at this moment be doing something silly or foolish or, if not that, she would be doing something which might not be silly or foolish but would be highly dangerous. Yes, dangerous. It was always difficult keeping Tuppence out of danger. His mind roved vaguely over various incidents in the past. Words of a quotation came into his mind, and he spoke them aloud: (...) (PF: 100)

[- O que será que Tuppence está fazendo? – disse Tommy suspirando.
(...)]

O que será, pensou Tommy cuidando-se para não falar em voz alta, que ela pretende fazer hoje? Aposto que alguma tolice. Pode até se matar com aquele brinquedo obsoleto, ou fraturar algum osso. A bacia provavelmente. Tuppence deve estar fazendo alguma tolice, ou alguma coisa muito perigosa. Isto mesmo, perigosa. Era difícil afastar Tuppence do perigo. A mente de Tommy vagou por vários acidentes do passado. Uma citação lhe ocorre e disse alto: (...)] (PD: 91)

'I know. I know,' said Mr Robinson. 'Don't keep apologizing for it. You want to know. Like the mongoose, you want to know. And Mrs Beresford, she wants to know. Moreover, I should say from all I've heard of her and been told of her, I should say she will get to know somehow.'
[Tommy] 'You think she's more likely to do it than I am?' (PF: 113)

['- Eu sei, não precisa se desculpar. O senhor quer saber e Mrs. Beresford também. Pelo que ouvi falar dela, acabará arranjanado um meio de saber de alguma forma. É um palpito meu.

- Acha mais provável ela descobrir do que eu?] (PD: 101)

'I remember now. I don't believe I ever met her but you've got a clever wife, haven't you? Did some sterling work in the – what is the thing? Sounded like the catechism. N or M, that was it, wasn't it?' (PF:156)

[- Não conheço sua esposa mas sei que é muito inteligente. Ela fez um grande trabalho naquele caso do M ou N, não foi?] (PD: 127)

A partir dos exemplos acima dados, o que se percebe com frequência, quando o narrador focaliza a partir de Tommy é que, na maioria das vezes, ele não consegue evitar que seu pensamento se dirija a Tuppence – nem seu pensamento, nem suas conversas. Pode-se afirmar que o predomínio da focalização nas narrativas estudadas encontra-se em Tuppence, de forma contínua e crescente, do primeiro ao último romance, inclusive, levando-se em consideração as variações da focalização para Tommy, principalmente em *Postern of Fate*.

A princípio, ao leitor pode parecer que a primazia de Tuppence na parceria advenha do domínio quantitativo da fala, em frequência e extensão; ou ainda da tendência de introdução de personagens e/ou motivos relevantes para a narrativa quando se tem somente Tuppence em cena, como em *The Secret Adversary*, *N or M?* e *By the Pricking of My Thumbs*. Contudo, estas características, *per se*, não seriam suficientes para afirmar que Tuppence é a personagem principal da parceria, no que se refere a Tommy, sob a perspectiva estruturalista. É o recurso da focalização que permite a Tuppence revelar mais sobre si mesma, sobre os seus sentimentos e pensamentos, gerando no leitor a impressão de conhecê-la mais que a Tommy. A focalização gera simpatia e identificação por parte do leitor em relação à personagem, podendo-se assim afirmar, no caso das narrativas estudadas, que Tuppence é vista como a protagonista e heroína das narrativas, em comparação ao seu parceiro.

O objetivo da análise estruturalista foi investigar a caracterização da personagem Tuppence e, assim, demonstrar que, na série escrita por Agatha Christie, já se encontrariam aspectos formais que, sob uma perspectiva feminista, podem ser considerados avanguardistas,

os quais inclusive virão a compor algumas das características do gênero policial de cunho feminista a partir da década de 1970.

O primeiro destes aspectos foi a ruptura com os papéis de assistente e de mocinha para Tuppence, em relação a Tommy, a qual foi verificada através da teoria de Propp (1983) sobre as **funções das personagens**. Embora, nos dois primeiros romances, *The Secret Adversary* e *Partners in Crime*, Tuppence ainda cumpra com as funções de assistente e de mocinha no que se refere a Tommy, nos demais três romances, *N or M?*, *By the Pricking of My Thumbs* e *Postern of Fate*, ela rompe com estas funções. Este rompimento se caracteriza por ser ela quem resolve os casos investigados por eles, deixando deste modo de ser a assistente, e por ela não mais ser salva por ele, deixando assim de ser a mocinha.

Segundo o esquema apresentado, as funções **5** (*progresso*), **6** (*desaparecimento*) e **7** (*sucesso*), são aquelas que, nos dois primeiros romances, situam Tuppence nas posições de assistente e de mocinha. Contudo, as funções **1** (*desejo*), **2** (*oportunidade*) e **3** (*iniciativa*), presentes em todos os cinco romances, propiciam que ela aja pelo menos em igualdade em relação ao seu par, no caso dos dois primeiros romances, e se sobressaia a ele, no caso dos demais romances.

A partir do terceiro romance, a função **6** (*desaparecimento*), também permite que Tuppence seja posicionada em primazia a Tommy: pois será durante os momentos em que ele sai de cena que motivos e/ou personagens importantes são introduzidos nas narrativas, e que as investigações são iniciadas e/ou concluídas.

Estas mudanças na representação da personagem feminina revelariam características da evolução histórico-social do papel e da posição da mulher na sociedade inglesa, pois retratam uma mulher agindo com sucesso numa área de trabalho fechada aos homens, e a desembaraça de representações estereotipadas tais como dependente e incompetente.

O segundo aspecto foi apontar para o estabelecimento da personagem feminina como personagem principal da parceria, também em relação a Tommy, conforme Genette (1979) e o seu conceito de **focalização**. Observa-se que a personagem feminina deixa de ser uma coadjuvante de seu parceiro, para ser a protagonista – uma outra forma de ruptura com a representação estereotipada da mulher detetive.

Na verificação da personagem focal, isto é, de qual personagem parte a focalização, notou-se que o predomínio está em Tuppence. São três as situações narrativas que permitem perceber a focalização a partir da personagem feminina: quando ela interage com Tommy; quando ela interage com outras personagens; e quando ela se encontra sozinha. O primeiro tipo de situação estabelece Tuppence como a protagonista da parceria, por excelência, pois ao se posicionar o foco narrativo a partir dela, não somente a narração contém marcas do seu ponto de vista, mas também o leitor identifica-se com ela.

Embora nestas narrativas haja a variação da personagem focal, isto é, em alguns momentos Tommy se torna a personagem de onde parte a focalização, verifica-se que Tuppence, ainda assim, se faz presente: seja porque Tommy pensa nela, seja porque as conversas que outras personagens mantêm com ele evocam o nome de Tuppence.

Enfim, salienta-se que as duas percepções – as funções das personagens e a focalização – auxiliam-se mutuamente na demonstração que se desejou fazer. Ao salientar-se que Tuppence abandona os papéis de assistente e de mocinha, percebe-se também que ela toma a posição de personagem principal na parceria. Paralelamente, estabelecer a personagem feminina da parceria como principal implica numa ruptura com a falta de importância do papel dado à mulher em sua representação no gênero policial.

4.2 ANÁLISE FEMINISTA DAS NARRATIVAS

Objetiva-se nesta seção demonstrar como a caracterização da personagem Tuppence Beresford pode ser comparada e contrastada com as imagens comumente empregadas na representação da mulher nos textos literários e, também, como questões de interesse da mulher ou feministas estão presentes e são abordadas nas narrativas.

A seção divide-se em duas partes: a primeira (4.2.1) analisa a caracterização de Tuppence em comparação às outras personagens femininas presentes nas narrativas; a segunda (4.2.2) verifica a abordagem de assuntos pertinentes aos interesses femininos.

As análises se fundamentam nos pressupostos da crítica feminista de tradição anglo-americana cujo interesse é o estudo das representações referentes à mulher na literatura, suas imagens e suas experiências, segundo Ellmann (1968), Gilbert & Gubar (1979), Millett (1977) *apud* Moi (2002) e Greer (1974 e 1994).

4.2.1 Tuppence e as outras personagens femininas: comparações e contrastes

Para esta seção foram escolhidas duas formas de se perceber Tuppence em comparação e contraste às outras mulheres: primeira, através da perspectiva das personagens masculinas de como seriam as outras mulheres e/ou como é Tuppence; a segunda, na interação entre a personagem Tuppence e as outras personagens femininas presentes nas narrativas.

Para o primeiro modo de análise foram usados os romances *The Secret Adversary* e *Postern of Fate*, nos quais Tuppence é comparada às outras mulheres de forma geral, segundo as concepções de mulher das personagens masculinas e, também, tem sua capacidade como investigadora reconhecida pelos homens do Serviço Secreto. Estes dois romances são o

primeiro e o último da série, portanto, poder-se-ia afirmar que, do início ao fim da publicação das narrativas, a composição da protagonista propõe rupturas com os estereótipos empregados na caracterização da personagem feminina.

Para a segunda forma de análise foram usados os romances *The Secret Adversary* e *North or M?*. No primeiro apresenta-se Tuppence em comparação e contraste com duas imagens antagônicas freqüentes nas representações da mulher – a mulher “anjo” e a mulher “monstro”. No segundo tem-se Tuppence convivendo e interagindo com várias personagens femininas, das quais, porém, ela mais se afasta que se aproxima, uma vez que estas correspondem a representações estereotipadas da mulher.

4.2.1.1 A mulher sob o olhar masculino

Em *The Secret Adversary*, a primeira personagem masculina a se impressionar com Tuppence é o jovem americano Julius P. Hersheimer. Isto é mostrado já no primeiro contato deles. Após Tuppence ter relatado como ela e Tommy se envolveram na busca por Jane Finn, prima de Julius, cujo paradeiro ele também interessa-se em descobrir, o rapaz declara-se equivocado e desatualizado quanto à imagem que fazia da mulher inglesa:

*He turned to Tuppence at the close of the narration.
‘I’ve always had a kind of idea that English girls were just a mite moss-grown. Old-fashioned and sweet, you know, but scared to move round without a foot-man or a maiden aunt. I guess I’m a bit behind the times!’ (SA: 75, 76)*

[Ao final da narração, ele virou-se para Tuppence e comentou:
- Sempre pensei que as garotas inglesas fossem um tanto antiquadas. Podiam ser meigas, mas tinham pavor de dar uma volta sem estarem acompanhadas por um laçao ou uma tia solteirona. Mas estou vendo agora que eu é que estou um pouco desatualizado!] (IS: 46)

Como se vê, através de suas próprias palavras, Julius reconhece que Tuppence é diferente do que sempre imaginara, isto é, diferente de uma mulher com resquícios de um

comportamento vitoriano, revelada pelo emprego dos adjetivos “*old-fashioned, sweet, scared*”, Tuppence demonstra ser independente e corajosa – imagem que por sua vez descreve a mulher inglesa da Primeira Guerra, que teve de trabalhar assumindo funções que antes cabiam somente aos homens. Assim, a atual mulher inglesa não se vincula àquela imagem estereotipada que lhe fora projetada.

A outra personagem masculina que também compara Tuppence a outras mulheres é o velho inglês Sir William Beresford, tio de Tommy. Ao serem apresentados, Sir Beresford e Tuppence trocam as seguintes palavras:

*Tommy introduced Tuppence.
 ‘Ha!’ said Sir William, eyeing her. ‘Girls aren’t what they used to be in my young days.’
 ‘Yes, they are,’ said Tuppence. ‘Their clothes are different, perhaps, but they themselves are just the same.’
 ‘Well, perhaps you’re right. Minxes then – minxes now!’
 ‘That’s it’, said Tuppence. ‘I’m a frightful minx myself.’
 ‘I believe you’, said the old gentleman, chuckling, and pinched her ear in high good-humour. Most young women were terrified of the ‘old bear,’ as they termed him. Tuppence’s pertness delighted the old misogynist. (SA: 383,384)*

[Tommy apresentou Tuppence.
 - As moças já não são como eram no meu tempo! – comentou Sir William, contemplando-a.
 - São, sim – protestou Tuppence. – As roupas podem ser diferentes, mas elas continuam as mesmas.
 - Talvez você tenha razão. Eram atrevidas naquele tempo e continuam atrevidas agora!
 - Exatamente. E pode estar certo de que eu mesma sou terrivelmente atrevida!
 - Não duvido! – exclamou Sir William, soltando uma risadinha e beliscando a orelha de Tuppence jovialmente.
 A maioria das jovens tinha pavor do “velho rabugento”, como o chamavam. A petulância de Tuppence deixou deliciado o velho misógino.] (IS: 213)

Novamente, nesta passagem, há um comentário que contrasta a mulher atual com aquela do passado. Deste comentário, pouco lisonjeiro¹² devido ao emprego do adjetivo “*minx*” pelo “velho misógino”, depreende-se a representação do medo que alguns homens –

¹² A palavra inglesa *minx* foi traduzida em português como “atrevida”, porém, uma observação deve ser feita: enquanto em português a palavra “atrevida” pode conotar um adjetivo positivo e poderia ser usada para ambos os sexos como pessoa ousada, audaciosa, temerária, em inglês, a palavra *minx* é usada somente para meninas ou mulheres jovens e tem uma conotação pejorativa. Segundo o *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*: **minx** *n* (*derog or joc*) *cunning, cheeky or mischievous girl*; traduzindo: garota maliciosa, descarada e ardilosa.

ou sociedades – têm das mulheres. Segundo Rogers¹³ (*apud* Moi, 2002: 26), são pelo menos três as razões para a misoginia masculina: uma rejeição ou a culpa em relação ao sexo; uma reação contra a idealização pela qual os homens glorificaram a mulher; e um desejo de manterem as mulheres submissas a eles. Esta última considera-se a mais importante das causas da misoginia, sendo a mais difundida e enraizada nas sociedades.

Enquanto Sir William constata, tomando Tuppence para sua observação, que as mulheres mudaram, da resposta dada por Tuppence depreende-se que isto não é de toda verdade: ao afirmar ser a mudança da mulher apenas aparente, ela talvez queira com isso dizer que, na verdade, os anseios, os desejos, as capacidades das mulheres estiveram sempre latentes nelas – fato que é revelado por meio do estudo da história das mulheres sob uma perspectiva feminista – mas que ele, como um membro da sociedade tradicionalista e conservadora, não sabia reconhecer ou ignorava.

As imagens que estas duas personagens masculinas têm da mulher correspondem também aos estereótipos antagônicos da mulher virginal (“anjo”) e da mulher fatal (“monstro”). Enquanto o jovem Julius teria uma imagem da mulher inglesa como frágil, indefesa e temerosa, o velho Sir William percebe nas mulheres a dissimulação, o engano e o perigo. A presença das imagens antagônicas nas narrativas e a relação de Tuppence com estas imagens será tratada mais adiante (seção 4.2.1.2), contudo pode-se adiantar que Tuppence não corresponde nem a uma, nem a outra.

Em *Postern of Fate* não existe uma comparação entre Tuppence e as outras mulheres. Este romance é, na verdade, uma espécie de “homenagem” a Tuppence, mostrando oficiais e agentes (homens) do Serviço Secreto que reconhecem e congratulam Tuppence pela sua capacidade e seu sucesso enquanto investigadora para a organização.

¹³ ROGERS, Katharine M. *The Troublesome Helpmate: a History of Misogyny in Literature*. Seattle: University of Washington Press, 1966.

Os comentários partem sempre das personagens masculinas, a saber, Mr Robinson, Colonel Pikeaway, Mutton-Chop e Inspector Norris, todos ligados ao Serviço Secreto ou à polícia. É interessante notar que estas passagens são sempre evocadas na presença de Tommy, o que mostra que mesmo quando a focalização parte dele, Tuppence se faz sempre presente, como visto na seção 4.1.2.4.

O primeiro exemplo que ilustra esta situação ocorre durante o encontro casual entre Tommy e o agente Mutton-Chop. O agente se lembra de um caso (referência ao *The Secret Adversary*) em que Tommy estivera envolvido, mas acaba revelando não ter certeza se tratava-se de Tommy ou de Tuppence quem estava no caso:

[Mutton-Chop] ‘(...) If we go back as far as that, I mean. That’s what you were mixed up in once, or your wife was mixed up in.’ (PF: 105)

(Mutton-Chop): [- (...) Se voltarmos tanto no passado, quero dizer. Isto é no quê você estava envolvido certa vez, ou sua esposa estava envolvida.]¹⁴

Numa segunda ocasião, tem-se o encontro de Tommy e Mr Robinson e, este último revela, para surpresa (ou constrangimento) de Tommy, acreditar que Tuppence elucidará o caso antes do marido. Tal comentário demonstraria a alta reputação que ela tem junto ao chefe do Serviço Secreto:

‘I know. I know,’ said Mr Robinson. ‘Don’t keep apologizing for it. You want to know. Like the mongoose, you want to know. And Mrs Beresford, she wants to know. Moreover, I should say from all I’ve heard of her and been told of her, I should say she will get to know somehow.’
[Tommy] ‘You think she’s more likely to do it than I am?’ (PF: 113)

[- Eu sei, não precisa se desculpar. O senhor quer saber e Mrs. Beresford também. Pelo que ouvi falar dela, acabará arranjando um meio de saber de alguma forma. É um palpite meu.
 - Acha mais provável ela descobrir do que eu?] (PD: 101)

¹⁴ Várias passagens deste romance foram parafraseadas, inclusive este trecho que não consta na tradução em português, portanto, a tradução é de minha responsabilidade.

Embora Tuppence não seja conhecida pessoalmente pelos oficiais do Serviço Secreto deste romance, seu nome é conhecido por eles. Veja-se, por exemplo, esta passagem que ilustra o encontro entre Tommy e Coronel Pikeaway durante o qual o caso *N or M?* é citado:

'I remember now. I don't believe I ever met her but you've got a clever wife, haven't you? Did some sterling work in the – what is the thing? Sounded like the catechism. N or M, that was it, wasn't it?' (PF:156)

[- Não conheço sua esposa mas sei que é muito inteligente. Ela fez um grande trabalho naquele caso do M ou N, não foi?] (PD: 127)

Além de ser conhecida pelos importantes homens do Serviço Secreto, a polícia local também toma conhecimento da carreira de Tuppence:

'Yes, yes. Quite so,' said Inspector Norris. 'I've heard a good deal about her locally, you know, since you came here to live. People have taken to her in a big way. We've heard about her various activities. And about yours.' (PF: 212)

[- Tenho ouvido falar muito em sua esposa, desde que se mudaram. Todos gostam dela. Ouvi muitos comentários sobre o passado de ambos.] (PD: 165)

Finalmente, Tuppence encontra pessoalmente os importantes oficiais do Serviço Secreto os quais ela também conhecia somente de nome. Nesta ocasião, através de Mr Robinson, Tuppence é cumprimentada pela sua inteligência e pelo serviço prestado:

[Mr Robinson to Tuppence] 'You and your husband have done a very remarkable piece of work, Mrs Beresford,' said Mr Robinson. 'We are indebted to you. Colonel Pikeaway tells me that you were the initiator in the affair.' (PF: 244)

(Mr Robinson a Tuppence): [- A senhora e seu marido fizeram um trabalho notável, estamos muito gratos. O Coronel Pikeaway contou-me que foi a senhora quem começou tudo.] (PD: 194)

'My dear,' said Mr Robinson. 'Let me congratulate you – you must have a most unusual mind. To arrive from this list of clues at your final discoveries is really most remarkable.'
'Tommy was hard at it too,' said Tuppence.
'Nagged into it by you,' said Tommy. (PF: 245)

[- Minha cara, quero cumprimentá-la, tem uma mente fora do comum. É notável como, partindo desta lista, pôde chegar às suas descobertas finais.
 - Tommy contribuiu muito – disse Tuppence.
 - Foi você quem me empurrou – disse Tommy.] (PD: 195)

Deste último comentário, tecido por Mrs Robinson, fica evidente que Tuppence tem suas capacidades reconhecidas por demonstrar inteligência, capacidade de observação e dedução, o que contrastaria com o estereótipo empregado nas narrativas policiais cujas protagonistas femininas se valem da intuição, ao invés do raciocínio, em suas investigações.

Por meio destas passagens e como problematizado na seção 1.7, verifica-se que, embora o casal de parceiros seja conhecido como “Tommy e Tuppence”, pode-se afirmar que uma inversão na ordem da apresentação do casal se aplicaria mais apropriadamente, isto é, eles poderiam ser conhecidos como “Tuppence e Tommy”, pois é ela quem inicia e, na maioria das vezes, resolve os casos que eles investigam; Tommy, inclusive, reconhece que ele é levado por Tuppence a se envolver nestes casos.

Em suma, observa-se ainda que, as personagens que tecem comentários sobre Tuppence, no primeiro romance, *The Secret Adversary*, configuram-se em personagens cujos *backgrounds* cultural e etário são diferentes, todavia concordantes no que se refere a Tuppence. O primeiro é o jovem americano Julius P. Hersheimer; o segundo é o velho inglês Sir William Beresford. Os dois representam a percepção masculina da mulher vinculada às crenças sobre “o quê é ou como é” a mulher inglesa da época e, até mesmo, da mulher de em outro tempo ou lugar. Ao mesmo tempo, porém, em que eles revelam modos masculinos e estereotipados de perceberem a mulher, surpreendem-se ao constatarem que Tuppence não corresponde às suas expectativas.

Em *Postern of Fate*, ainda que os comentários sobre Tuppence funcionem menos em termos de comparação com outras mulheres e mais como um reconhecimento e homenagem pelo seu envolvimento com o Serviço Secreto, é interessante notar que o reconhecimento parte das personagens masculinas oficiais do Serviço Secreto e que este se refere às

habilidades e sucessos de Tuppence como investigadora e, na presença de Tommy. Poder-se-ia afirmar através desta observação que este reconhecimento reitera o protagonismo de Tuppence dentro da parceira, em detrimento do protagonismo da personagem Tommy, quando comparados, uma vez que Tuppence acaba sendo mais valorizada e considerada que ele.

4.2.1.2 As representações antagônicas da mulher

No romance *The Secret Adversary* encontram-se as representações antagônicas da mulher “anjo” e da mulher “monstro” segundo os estudos de Gilbert & Gubar (1979, *apud* Moi: 2002). Neste caso, estas imagens, respectivamente, representam a “mocinha” e a “vilã”, com as quais Tuppence é comparada e contrastada. As personagens que ilustram estas imagens na narrativa são Jane Finn para a “mocinha” e Marguerite Vandemeyer para a “vilã”.

A primeira personagem com quem Tuppence é contrastada, logo de início na narrativa, é Marguerite (Rita) Vandemeyer, a “vilã”. A caracterização desta última personagem segue o modelo já consagrado da mulher fatal: a personagem é uma mulher bonita, sedutora, materialista, cruel, traidora, perdição do homem e, por isto, condenada à morte antes mesmo do final da narrativa.

As passagens que ilustram Rita como uma mulher bonita e sedutora são reveladas pela própria Rita a Tuppence, num momento crucial de matar ou morrer, entre as duas personagens:

Tuppence leaned forward and lowered her voice.
 ‘Who is Mr Brown?’
Her quick eyes saw the sudden paling of the beautiful face. With an effort Mrs Vandemeyer pulled herself together and tried to resume her former manner. But the attempt was a mere parody.
She shrugged her shoulders.
 ‘You can’t have learnt much about us if you don’t know that nobody knows who Mr Brown is...’
 ‘You do,’ said Tuppence quietly.
 Again the color deserted the other’s face.

'What makes you think that?'
'I don't know,' said the girl truthfully. 'But I'm sure.'
Mrs Vandemeyer stared in front of her for a long time.
'Yes,' she said hoarsely, at last, 'I know. I was beautiful, you see – very beautiful –'
'You are still,' said Tuppence with admiration. (SA: 177-178)

[Tuppence inclinou-se para frente e baixou a voz:

- *Quem é o Sr. Brown?*

Seus olhos atentos perceberam o súbito empalidecer do bonito rosto da Sra. Vandemeyer, que fez um tremendo esforço para se controlar e permanecer calma. Mas a tentativa não passou de uma paródia.

Ela deu de ombros.

- Não deve saber muito a nosso respeito, se não sabe que *ninguém tem a menor idéia de quem é o Sr. Brown...*

- Mas você sabe – insistiu Tuppence, calmamente.

A cor abandonou novamente o rosto da outra.

- Por que pensa assim?

- Não sei – respondeu Tuppence, com toda sinceridade. – Mas tenho certeza de que sabe.

A Sra. Vandemeyer passou um longo tempo olhando fixamente para a frente.

- Tem razão, eu sei quem ele é. Eu era bonita, sabe... muito bonita...

- Ainda é – comentou Tuppence, com um tom de admiração genuína.] (IS: 99)

Também no encontro entre estas duas mulheres vem à tona a caracterização de Rita como cruel e materialista: isto é mostrado logo quando elas se conhecem pessoalmente (SA: 124-125) e mesmo depois (SA: 135). Nota-se que Tuppence nunca se sentirá à vontade na presença de Rita:

For the first time Tuppence felt afraid. She had not feared Whittington, but this woman was different. As if fascinated, she watched the long cruel line of the red curving mouth, and again she felt that sensation of panic pass over her. Her usual self-confidence deserted her. Vaguely she felt that deceiving this woman would be very different to deceiving Whittington. Mr Carter's warning recurred to her mind. Here, indeed, she might expect no mercy. (SA: 124-125)

[Pela primeira vez, Tuppence sentiu medo. Não tivera qualquer medo de Whittington, mas aquela mulher era diferente. Como que fascinada, observou a boca longa, vermelha e curva, transmitindo uma inequívoca impressão de crueldade. Sentiu novamente o pânico invadi-la. Perdeu a autoconfiança habitual. Vagamente, sentiu que enganar aquela mulher não seria tão fácil quanto enganar Whittington. Recordou-se da advertência do Sr. Carter. Ele tinha razão. Não podia esperar qualquer misericórdia daquela mulher.] (IS: 71)

Tuppence felt a sensation of relief once she was out of the other's presence. Once again she admitted to herself that she was afraid, horribly afraid, of the beautiful woman with the cruel eyes. (SA: 135)

[Tuppence experimentou uma sensação de alívio ao se retirar. Mais uma vez, teve que admitir para si mesma que sentia medo horrível daquela linda mulher de olhos cruéis.] (IS: 77)

A revelação de que Rita é considerada materialista e traidora por parte dos homens da organização criminosa a qual pertence é mostrada por meio das personagens masculinas. Antes mesmo que ela surja na narrativa seu nome já é citado, como na passagem em que Tuppence se encontra com Mr Whittington pela primeira vez, no início do romance. Enraivecido, nervoso e desconfiado, Whittington pergunta a Tuppence se era Rita quem estava “dando com a língua nos dentes”:

(...) The red colour was ebbing out of his face. He eyed her keenly. ‘Who’s been blabbing? Rita?’ (SA: 35)

[(...) O vermelho praticamente desaparecera de seu rosto. Fitou Tuppence atentamente e indagou: - Quem está dando com a língua nos dentes? Rita?](IS: 23)

Quando Rita aparece na narrativa, mais um dos integrantes da organização, Boris Stepanov, conta a ela que a considera tão ambiciosa a ponto de não confiar nela. Boris diz a Rita que, por dinheiro, ele acredita que ela seria capaz de delatá-los:

‘Money – money! That is always the danger with you, Rita. I believe you would sell your soul for money. I believe – ’ He paused, then in a low sinister voice he said slowly: ‘Sometimes I believe that you would sell – us!’ (SA: 133).

[- Dinheiro! Dinheiro! É o perigo que sempre existe com você, Rita. Tenho a impressão de que venderia a própria alma por dinheiro. E acho também... Boris fez uma breve pausa, antes de acrescentar lentamente, em voz baixa e sinistra: - Algumas vezes chego a pensar que seria capaz até de vender... a nós!](IS: 76)

Pouco antes da misteriosa morte de Rita na narrativa, Sir James Peel Edgerton (ou Mr Brown, o verdadeiro vilão, cuja identidade é ainda ignorada) diz acreditar no poder do suborno para fazer Rita anunciar a identidade do misterioso Mr Brown:

(...) I think it quite likely that I shall be able to make Mrs Vandemeyer tell me what I want to know.’

‘How?’ demanded Tuppence, opening her eyes very wide.

‘Oh, just by asking her questions,’ replied Sir James easily. (...)

(...)

‘And if she won’t tell?’ asked Julius suddenly.

'I think she will. I have one or two powerful levers. Still, in that unlikely event, there is always the possibility of bribery.' (SA: 162)

[‘ (...) Acho que poderei fazer com que a Sra. Vandemeyer diga tudo o que eu desejar saber.

- Como? – insistiu Tuppence, arregalando os olhos.

- Ora, simplesmente fazendo-lhe perguntas – respondeu Sir James, com a maior tranqüilidade. (...)

(...)

- E se ela não falar? – indagou Julius abruptamente.

- Creio que ela falará. Tenho alguns argumentos poderosos para convencê-la a falar. E na hipótese improvável de não o conseguir, sempre se pode recorrer ao suborno.] (IS: 91)

Estas passagens mostram a caracterização de Rita como materialista e traidora segundo as personagens masculinas a ponto de ser o ex-amante de Rita, o próprio Sir James Peel Edgerton (Mr Brown), quem a eliminará (SA: 181-182; 384-385). No entanto, apesar de toda a desconfiança, em conversa com Tuppence, Rita demonstra sempre ter mostrado competência e lealdade para com a organização.

O encontro Rita-Tuppence mostra também o estereótipo da mulher como rivais: percebe-se que a relação entre as duas é de inimizade e rivalidade, pois em princípio elas não se gostam (a forma desconfiada com que Rita trata Tuppence; o medo que Tuppence tem de Rita), e vê-se que a vilã não hesitaria em eliminar Tuppence, se necessário fosse. Entretanto, existe um momento em que Tuppence rompe com este estereótipo: a heroína se revela altruísta e solidária para com a vilã, tanto enquanto a mantém como refém, como na hora da sua morte (SA: 155-195). Certamente, tais atitudes não poderiam ser esperadas por parte de Rita no que concerne a Tuppence, caso a situação fosse inversa, e a protagonista tem consciência disso (SA: 181-195).

Jane Finn, por sua vez, é a “mocinha” da narrativa. A personagem representa a mulher virginal: bonita, inocente, frágil e indefesa, aquela que deve ser salva, desposada e protegida por um bom homem.

Na narrativa, Jane será inocente ao querer mostrar seu patriotismo e coragem, pois aceita se encarregar de um documento para os Aliados (SA: 10-11) durante o naufrágio do

navio em que estava, sem se preocupar com os riscos que isto poderia envolver. Apresenta-se como frágil e indefesa ao ser capturada e mantida por cinco longos anos como refém dos criminosos que a seguiram e querem o documento do qual ela se incubira de entregar à embaixada. Caracteriza-se ainda por sua beleza, fazendo com que o jovem e rico Julius se apaixone platonicamente por ela através de uma fotografia, nutrindo, desde este primeiro momento, o desejo de encontrá-la (salvá-la), desposá-la, levá-la de volta à sua terra (os Estados Unidos) e lhe oferecer um lar:

[Julius to Tommy] 'Because for the last two months I've been making a sentimental idiot of myself over Jane! First moment I clapped eyes on her photograph my heart did all the usual stunts you read about in novels. I guess I'm ashamed to admit it, but I came over here determined to find her and fix it all up, and take her back as Mrs Julius P. Hersheimer!' (SA: 295)

[(Julius para Tommy:) – Há dois meses que venho me sentindo um tolo sentimental com relação a Jane. No momento em que vi a fotografia dela, meu coração fez todas aquelas piruetas que se descrevem nas novelas. Eu me sinto um pouco envergonhado em confessar, mas vim até aqui disposto a encontrá-la de qualquer maneira, resolver todos os problemas e levá-la de volta para a América como a Sra. Julius P. Hersheimer!] (IS: 165)

A passagem supracitada pode exemplificar também o olhar masculino (*male gaze*) sobre a mulher como um objeto de seu desejo; uma outra referência a este olhar encontra-se na passagem em que Julius pede a Tuppence que ajude a vestir Jane para a ocasião em que ele a apresentará à sociedade e propor-lhe-á casamento:

Julius had spared no pains to make Jane's appearance a success. A mysterious knock had brought Tuppence to the door of the apartment she was sharing with the American girl. It was Julius. In his hand he held a cheque.

'Say, Tuppence,' he began, 'will you do me a good turn? Take this, and get Jane regularly togged up for this evening. You're all coming to supper with me at the Savoy. See? Spare no expense. You get me?'

'Sure thing,' mimicked Tuppence. 'We shall enjoy ourselves! It will be a pleasure dressing Jane. She's the loveliest thing I've ever seen.' (SA: 380)

[Julius não medira esforços para que a apresentação de Jane fosse um sucesso estrondoso. Antes do banquete, uma misteriosa batida levou Tuppence à porta do apartamento que estava partilhando com a jovem americana. Era Julius. Ele tinha um cheque na mão.

- Pode me fazer um grande favor, Tuppence? Pegue isto e vista Jane o melhor possível para esta noite. Vocês vão jantar comigo no Savoy. Combinado? Não olhe para as despesas, está bem?

- Está certo, Julius. Vamos nos divertir um bocado. Será um prazer vestir Jane. Ela é a coisa mais linda que já conheci.] (IS: 211)

(...) Tuppence had performed her part faithfully. The model gown supplied by a famous dressmaker had been entitled 'A tiger lily'. It was all golds and reds and browns, and out of it rose the pure column of the girl's white throat, and the bronze masses of hair that crowned her lovely head. There was admiration in every eye, as she took her seat. (SA: 385)

[...] Tuppence fizera a sua parte de maneira eficiente. O vestido de gala, feito por um dos costureiros mais em voga, tinha o nome de “Lírio Tigrino”. Era todo em dourado, vermelho e marrom, dele emergindo a coluna imaculada da alva garganta da moça e a massa de cabelos cor de bronze que encimava a cabeça belíssima. Havia uma expressão de admiração em todos os olhos quando ela ocupou o lugar.] (IS: 214)

Contudo, ao contrário de Jane, Tuppence não é considerada “uma beleza”, embora não fosse feia também, como se verifica da sua descrição física no início do romance:

They were an essentially modern-looking couple as they sat there. Tuppence had no claim to beauty, but there was character and charm in the elfin lines of her little face, with its determined chin and large wide-apart grey eyes that looked mistily out from under straight, black brows. (SA: 15-16)

[Formavam um casal de aparência moderna. Não se podia dizer propriamente que Tuppence fosse uma beldade deslumbrante, mas havia personalidade e charme nas feições delicadas, o queixo um pouco grande e decidido, os olhos castanhos um tanto separados, a observarem atentamente sob as sobrancelhas pretas e retas.] (IS: 12)

Ela tampouco gosta de ser tratada como uma “mocinha indefesa” pelas personagens masculinas, situação que se evidencia por ela mesma, como na conversa em que participam ela, Mr Carter e Tommy:

[Mr Carter to Tommy and Tuppence] - (...) I don't quite like it, you know. You're such young things, both of you. I shouldn't like anything to happen to you.'
'It won't,' Tuppence assured him positively.
'I'll look after her, sir,' said Tommy.
'And I'll look after you,' retorted Tuppence, resenting the manly assertion. (SA: 62-63)

[Mr Carter para Tommy e Tuppence: - (...) A idéia não me agrada de maneira alguma. Vocês dois são muito jovens. Eu não gostaria que algo lhes acontecesse.
 - E não vai acontecer – declarou Tuppence, com toda segurança.
 - Eu cuidarei dela, senhor – disse Tommy.
 - E eu tomarei conta de você – reagiu Tuppence, ressentida com aquela manifestação de superioridade masculina.] (IS: 39)

Acrescenta-se que, na ausência de personagens masculinas que protejam Jane e Tuppence, confirma-se os papéis de mocinha e heroína (respectivamente), como nas cenas em

que fogem ela e Jane dos criminosos que as mantinham reféns e quando se encontram com Mr Brown (Capítulos 24-26).

Por meio do exposto no concernente à caracterização das personagens Rita e Jane, verifica-se ainda que as passagens selecionadas vêm ilustrar o uso da imagem feminina para o deleite visual do homem ou como seu acessório perante os outros. Segundo Greer (1974, 67-77), os estereótipos são símbolos vazios, imagens das mulheres que as transformam em “bonecas”, que são usadas para exibir a riqueza de seus homens na sociedade patriarcal. Isto fica evidente com Rita, que é comprada pela organização e com Jane, que é exibida como um troféu por Julius.

No tocante a Tuppence, embora exista a distinção em sua caracterização e a destas personagens, ou seja, ela é diferenciada dos estereótipos antagônicos de mulher “anjo” e mulher “monstro”, ela não está imune a uma certa dicotomia que serve tanto para afastá-la como para aproximá-la de Rita e Jane.

Tuppence é aproximada de Rita quando, por exemplo, reconhece em si mesma um pouco do espírito mercenário que move a outra:

‘What did you say?’ she [Rita] asked, her fingers playing nervously with a brooch on her breast. In that moment Tuppence knew that the fish was hooked, and for the first time she felt a horror of her own money-loving spirit. It gave her a dreadful sense of kinship to the woman fronting her. (SA: 175)

[- Como?

Seus dedos brincavam nervosamente com o broche que tinha na blusa. Nesse momento, Tuppence compreendeu que o peixe estava fígado. Pela primeira vez, sentiu vergonha e horror de seu próprio espírito mercenário. Dava-lhe a sensação de que era igual à mulher sentada à sua frente.] (IS: 98)

Além disso, em algumas situações ela é retratada de forma repreensível por outras personagens: os fatos de Tuppence fumar e usar saia curta são tidos como costumes abomináveis por seu pai (SA: 19); suas declarações de que se casaria por interesse financeiro

assustam Tommy (SA: 20); ou que se disporia a praticar crimes para os outros em troca de muito dinheiro, pode levar o leitor duvidar da sua moral (SA: 22).

Contudo, cenas de Tuppence fumando ou vestindo roupas provocantes não são mostradas no romance, e suas afirmativas que poderiam ser consideradas denotativas de imoralidade na sua personalidade ficam somente em palavras, pois seus atos provam de que ela faz o contrário do que afirma: recusa uma proposta de casamento milionária para ficar com Tommy e trabalha no combate ao crime.

A respeito de Jane, Tuppence é aproximada desta personagem pelo espírito romântico: ao final da narrativa, assim como Jane é salva por Julius, apaixona-se e casa-se com ele, também Tuppence é salva por Tommy, apaixona-se e casa-se com seu amigo e parceiro. Enquanto ao espírito romântico aproxima Tuppence de Jane, ela se difere desta porque se mostra mais ativa e independente, inclusive, protegendo e cuidando da moça, quando estão juntas.

Além disso, após a leitura da obra, pressupõe-se que o relacionamento do casal Jane e Julius não se configurará como na relação entre Tuppence e Thomas, visto que o primeiro baseia-se em valores tradicionais – Jane, a “mulher anjo”, casa-se e torna à sua terra, onde finalmente terá seu próprio lar. Entre Tuppence e Tommy, parece existir a busca da paridade na relação por parte da personagem feminina, com ela se recusando a ser tratada como dependente dele.

Nesta seção, cujo objetivo foi mostrar como a caracterização de Tuppence é comparada e contrastada às representações estereotipadas da mulher como “anjo” ou “monstro”, percebeu-se que, fugindo tanto a uma como à outra forma de estereótipos, é a característica da dicotomia na personagem que a revela como diferente das demais personagens: Rita e Jane atenderiam a uma visão “romântica” – uma em um extremo, outra

em outro; ao passo que Tuppence atenderia a uma visão “realista”, isto é, a sua personalidade revela a potencialidade para o bem e para o mal latente no ser humano.

4.2.1.3 As representações estereotipadas da mulher

Na análise dos outros tipos de representações estereotipadas da mulher foi usado o romance *N or M?*. Neste romance, Tuppence convive e interage com várias personagens femininas, das quais, porém, ela mais se afasta do que se aproxima – diferentemente do visto na seção anterior. Estas personagens são Mrs Perenna, Sheila Perenna, Mrs O’Rourke, Miss Minton, Mrs Cayley, Mrs Sprot e, ainda, o próprio disfarce de Tuppence, Mrs Blenkinsop.

Estas personagens trazem em si as características identificadas por Ellmann (1968, *apud* Moi: 2002) em seu estudo a respeito dos estereótipos mais empregados na representação da mulher, a saber: a amorfia, a passividade, a instabilidade, a reclusão, a piedade, a materialidade, a espiritualidade, a irracionalidade, além das figuras da sedutora e da megera. Estes traços podem ser considerados ora como qualidades indesejáveis, ora como qualidades prezadas na mulher pela sociedade ocidental dos séculos XIX e XX.

Diferentemente da situação anterior, na caracterização de Tuppence não existe a dicotomia: ela pode ser diferenciada, mas não igualada às outras personagens deste romance – nem mesmo ao seu próprio disfarce, Mrs Blenkinsop. Ao contrastar-se, por exemplo, Tuppence com Mrs Perenna, vê-se que a detetive, embora inglesa e trabalhando na guerra como uma espiã, não se comporta como uma nacionalista radical ou revoltada, que esconde sua origem irlandesa e o seu envolvimento com movimentos separatistas como aquela. Diferente de Sheila Perenna – a figura da sedutora – que “conquista” os olhares dos homens da pensão, em Tuppence, quando moça, nunca houve traços de extrema beleza (SA: 15-16); nem tampouco Tuppence desloca-se para o outro extremo, por estar na meia-idade, como Mrs

O'Rourke – a figura da megera – a quem a feiúra e a maledicência podem ser atribuídas. Acrescenta-se que Tuppence, principalmente, diferencia-se das personagens que são mostradas como intelectualmente dependentes do marido como Mrs Cayley, ou que deixam suas vidas se estabelecerem em torno dos filhos, como Mrs Sprot e o próprio disfarce de Tuppence, Mrs Blenkinsop. Ao contrário destas personagens, Tuppence é dotada de grande auto-estima que a faz dona de suas próprias idéias e ações, permitindo que ela seja independente do marido (Tommy), em termos intelectuais e de ação, e não se resignando à vida de seus filhos (Deborah e Derek), mas buscando sempre os interesses da sua.

Na busca de se demonstrar como a caracterização de Tuppence é comparada e contrastada às representações estereotipadas empregadas na caracterização das personagens femininas, primeiramente, verificou-se como isto acontece a partir da perspectiva das personagens masculinas. Resultou que, para estes homens, Tuppence rompe com suas expectativas sobre o quê ou como é a mulher (*The Secret Adversary*), e também os surpreende pela sua capacidade como investigadora (*Postern of Fate*).

Num segundo momento, procurou-se desenvolver a comparação e o contraste na caracterização de Tuppence em relação às outras personagens femininas: primeiro, com as representações antagônicas (*The Secret Adversary*); segundo, com as representações estereotipadas (*N or M?*). Notou-se que, referindo-se ao antagonismo, Tuppence diferencia-se das imagens antagônicas justamente por ser uma personagem dicotômica. Observar a caracterização de Tuppence neste romance é menos problemático, pois ela interage com duas personagens somente, Rita e Jane – a vilã e a mocinha. Ao passo que *N or M?* não permite que os vários estereótipos na representação da mulher sejam elencados sob uma classificação antagônica ou mesmo agrupados de forma simples; entretanto, é possível distinguir como Tuppence, em sua interação com estas várias personagens femininas, diferencia-se delas.

4.2.2 As experiências femininas

Em três romances da série, *The Secret Adversary*, *Partners in Crime* e *By the Pricking of My Thumbs*, pode-se dizer que existe a abordagem de assuntos de interesse da mulher ou de interesse feminista. Esta seção dedica-se a verificar quais são estes assuntos em cada romance atendendo, desta forma, à sugestão da crítica às representações das experiências femininas na literatura.

4.2.2.1 *The Secret Adversary*

Observa-se que situações narrativas que poderiam ser tidas como de interesse feminista já se encontram no primeiro romance em que figura o casal Beresford, tais como a questão do sufrágio universal; uma nova etiqueta social na relação homem-mulher, em que houvesse uma maior paridade entre eles, e a iniciativa de Tuppence em propor casamento a Tommy.

Sobre a questão do sufrágio universal, tem-se Tommy que, para descobrir quem é Rita Vandemeyer, se faz passar por um funcionário do novo Registro de Eleitores, declarando que precisa confirmar o nome completo das mulheres cujas casas visita. Em uma delas ele se depara com uma americana que faz uma longa preleção sobre o sufrágio universal:

(...) They had collected a Gladys Mary and a Marjorie, been baffled by one change of address, and had been forced to listen to a long lecture on universal suffrage from a vivacious American lady whose Christian name had proved to be Sadie. (SA: 82)

[(...) Já haviam encontrado uma Gladys Mary e uma Marjorie, tinham ficado desconcertados com uma mudança de endereço e haviam sido obrigados a escutar uma longa preleção sobre o sufrágio universal de uma esfuziante dama americana cujo nome era Sadie.] (IS: 50)

Ao se analisar este momento histórico, início da década de 1920, verifica-se que, apesar do tom jocoso que pode ser conotado pelo modo como o narrador se refere ao sufrágio (“havam sido obrigados a escutar uma longa preleção”), o assunto é, ao menos, abordado na narrativa: de fato, a Inglaterra começara, em 1918, a admitir o direito ao voto pelas mulheres maiores de trinta anos que atendessem a alguns critérios, enquanto nos Estados Unidos, o voto já era garantido a todas aquelas que tivessem a maioria – situação que só acontece na Inglaterra em 1928.

A respeito da nova etiqueta da relação homem-mulher, Tuppence tem comportamentos que poderiam ser considerados bastantes modernos para a sua época, uma vez que ela se vê em paridade com seu amigo e futuro parceiro. Isto se verifica quando, ao ser convidada por Tommy para um chá, ela percebe que ele está com pouco dinheiro e, então, decide que cada um pague a sua própria despesa:

‘My dear child,’ interrupted Tuppence ‘there is nothing I do not know about the cost of living. Here we are at the Lyons’, and we will each of us pay for our own. That’s that!’ And Tuppence led the way upstairs. (SA: 14)

[- Meu caro menino, não há nada que eu não saiba a respeito do custo de vida. Mas chegamos ao Lyons?’ Vamos combinar o seguinte: cada um paga a própria despesa.] (IS: 12)

No que se concerne a iniciativa de Tuppence em propor casamento, nota-se que pode ser considerada uma atitude ousada por parte de uma personagem feminina, porque neste romance ela ainda se representa como a “mocinha” da narrativa em relação ao “herói”, Tommy, ou seja, está pressuposto que ela espere, passivamente, um pedido de casamento da parte dele:

‘Well, shopping is almost as good’ [as adventures], said Tuppence dreamily. ‘Thinking of buying old furniture, and bright carpets, and futurist silk curtains, and a polished dining-table, and a divan with lots of cushions – ’

‘Hold hard,’ said Tommy. ‘What’s all this for?’

‘Possibly a house – but I think a flat.’

‘Whose flat?’

'You think I mind saying it, but I don't in the least! Ours, so there!'

'You darling!' cried Tommy, his arms tightly round her. 'I was determined to make you say it. I owe you something for the relentless way you've squashed me whenever I've tried to be sentimental.'

Tuppence raised her face to his. The taxi proceeded on its course round the north side of Regent's Park.

'You haven't really proposed now,' pointed out Tuppence. 'Not what our grandmothers would call a proposal. But after listening to a rotten one like Julius's, I'm inclined to let you off.' (SA : 399-400)

[- Hum, humm... Mas fazer compras é quase igualmente tão bom (*quanto aventurar-se*)... Pense só em comprar móveis antigos, tapetes, cortinas de seda, uma mesa de jantar envernizada, um divã com uma porção de almofadas...

- Espere um pouco! Para que tudo isso?

- Possivelmente uma casa... mas acho que seja um apartamento.

- Apartamento de quem?

- Está pensando que eu me importo de dizer, mas não me importo absolutamente. *Nosso*, é claro!

- Oh, querida! – exclamou Tommy, abraçando-a. – Eu estava determinado a fazer com que você dissesse. Eu lhe devia pelo menos isso, por causa da maneira como me censurava sempre que tentava me tornar sentimental.

Tuppence ergueu o rosto para Tommy. O táxi continuou o seu caminho, contornando o lado norte do Regent's Park.

- Ainda não me pediu em casamento – comentou Tuppence. – Ou pelo menos não o que nossas avós chamariam de um pedido em regra. Mas depois de ouvir um pedido horrível como o de Julius, estou propensa a dispensá-lo da formalidade.] (IS: 221-222)

Existem, ainda, algumas passagens que revelam Tuppence como uma mulher moderna, atualizada aos novos costumes da época e que poderiam “chocar” gerações anteriores. Na verdade, ela mesma diz que era uma espécie de “dor-de-cabeça” ao seu pai, cuja noção vitoriana de costumes e funções para uma mulher conflitavam com a sua, por exemplo, fumar, vestir saia curta, sentar-se cruzando as pernas ou usar um vocabulário pouco adequado para uma moça.

4.2.2.2 *Partners in Crime*

O segundo romance da série, *Partners in Crime*, logo de início levanta uma questão bastante pertinente do ponto de vista feminista: a volta ao lar das mulheres inglesas que trabalharam fora de casa durante a Primeira Guerra, enquanto os homens estavam lutando. Esta questão é sutilmente abordada e criticada, no início da narrativa, por meio da

representação de uma Tuppence casada e entediada por ocupar-se unicamente de afazeres domésticos e ansiosa por trabalhar fora:

Tuppence sighed and closed her eyes dreamily.

'So Tommy and Tuppence were married,' she chanted, 'and lived happily ever afterwards. And six years later they were still living together happily ever afterwards. It is extraordinary,' she said, 'how different everything always is from what you think it is going to be.' (PC: 7)

[Tuppence suspirou e fechou os olhos, sonhadora.

- E então Tommy e Tuppence se casaram – disse, como que declamando – e viveram juntos e felizes. É extraordinário – continuou - como as coisas sempre são diferentes do que se imagina.] (SC: 9)

'Six years ago,' continued Tuppence, 'I would have sworn that with sufficient money to buy things with, and with you for a husband, all life would have been one grand sweet song, as one of the poets you seem to know so much about puts it.' (PC: 8)

[- Há seis anos - continuou Tuppence – teria jurado que com dinheiro suficiente para comprar o que quisesse e com você por marido, toda a minha vida seria uma longa e doce música, como diz um dos poetas que você parece conhecer tanto.] (SC: 9)

Nestas passagens, verifica-se que Tuppence percebe ser equivocada a idéia de que à mulher basta casar-se, ter um marido e filhos para cuidar para garantir sua satisfação pessoal e sensação de auto-realização. A insatisfação de Tuppence não é em relação ao seu casamento com Tommy, como ela mesma explica, mas com a falta de exercer uma atividade fora do lar, ou como ela chama, a falta de aventuras (trabalho) que ela passou a ter com a sua nova condição marital. Ela gostaria que o Serviço Secreto oferecesse alguma missão ao casal, ou seja, ela gostaria de voltar à profissão numa área vista como tipicamente masculina: a investigação.

4.2.2.3 *By the Pricking of My Thumbs*

By the Pricking of My Thumbs foi escrito e publicado na década de 1970; portanto, neste romance encontram-se características representativas de duas tendências na literatura

policial e na crítica literária da época: a primeira é a abordagem de motivações psicológicas na composição da trama, uma característica do gênero policial pós-guerra; a segunda é a abordagem de questões pertinentes ao universo feminino, conforme proposto pela crítica feminista (Craig & Cadogan, 1981: 13; Green & Lebihan: 1996, 236).

Ao se relacionar estas duas tendências, verifica-se que neste romance existe a abordagem da demência feminina, do aborto e suas conseqüências (esterilidade e loucura) e do amor da mulher ao homem. Alerta-se, a respeito dos comentários aqui desenvolvidos sobre estes três pontos, que não se pretende a apologia, nem a censura ao modo como estas questões são tratadas no romance: pretende-se, sim, demonstrar que tais questões, consideradas pertinentes à mulher, estão presentes como motivações na trama.

Deste modo, tem-se no romance a visita que Tommy e Tuppence fazem a um asilo para senhoras idosas, onde a maioria delas sofre de perturbação mental. Neste asilo, Tuppence conhece a vilã da narrativa (Mrs Lancaster): ao final, saber-se-á que a origem da demência desta mulher está em um aborto que ela fizera quando jovem deixando-a estéril e, conseqüentemente, louca. Por não poder mais engravidar, ela se tornou uma *serial killer* de meninas nas redondezas onde morava.

Os diferentes modos como as mulheres amam seus homens e demonstram isso são discretamente retratados no romance: há um enfoque na convivência matrimonial das personagens, como Mrs Perry: casada com um homem portador de uma ligeira debilidade mental e, por isto, sob suspeita de ser o *serial killer* que outrora atacou aquela região, ela mostra como ama seu marido pelo modo como cuida dele, protege-o, defende-o das suspeitas dos outros. Ou Miss Bligh, que nutre um grande amor platônico por seu empregador, Sir Philip Starke, de quem cuida, protege, organiza (e controla) desde seus bens e negócios na região, até de sua esposa louca, Julia Starke (ou Mrs Lancaster), que ela “esconde” em vários asilos na Inglaterra. Uma característica comum em ambas personagens é serem dominadoras

das vidas de seus homens. Também nos romances tem-se Mrs Copleigh e a viúva de Boscowan, cujos relacionamentos ou referências a seus maridos constam na narrativa.

Contudo, o mais interessante deste romance, sob a perspectiva da crítica feminista sobre as experiências femininas, talvez seja o fato de ele ter sido construído com personagens mulheres na meia-idade ou mais velhas. Na verdade, a presença de personagens femininas na meia-idade ou na velhice no gênero policial poderia ser considerada como uma das mais importantes características do gênero sob uma perspectiva feminista.

O emprego de personagens femininas de meia-idade como detetives data de 1861, quando W. S. Hayward publicou *The Revelations of a Lady Detective*, cuja protagonista era uma viúva de quarenta anos; ou ainda, a personagem Mrs Butterworth, criação de Anna Katherine Green, na década de 1870 (Craig & Cadogan, 1981: 15; 38). O sucesso de mulheres idosas como detetives sempre foi tão bem aceito que, inclusive, dentre as personagens mais celebradas está a sexagenária Miss Marple, de Agatha Christie.

Em *By the Pricking of My Thumbs*, a experiência das mulheres de meia-idade ou mais velhas figura por excelência: Tuppence, sexagenária, apesar de consciente de sua fragilidade, pois já não é mais tão ágil e forte, continua tão curiosa e destemida em suas investigações como antes. Além dela, todas as outras personagens são suas coetâneas ou mais velhas com quem ela interage, seja de forma simpática ou antipática (comparação e contraste): Aunt Ada, Mrs Lancaster, Miss Bligh, Mrs Perry, Mrs Copleigh, Mrs Boscowan.

Na caracterização destas personagens, existe a recorrência aos estereótipos associados às idades destas mulheres, assim como às suas diferentes situações sociais e sexuais (ou matrimoniais). Deste modo, às solteironas Aunt Ada ou Miss Bligh se aplicam alguns destes adjetivos: histérica, megera, doente, magra, dominadora, corola. Ao passo que as casadas, como Mrs Perry e Mrs Copleigh, são conversadeiras (ou mexeriqueiras), controladoras (ou dominadoras) de seus maridos. Enquanto com as primeiras Tuppence antipatiza, com as

segundas Tuppence simpatiza – e não se identifica com nenhuma. Pois, Tuppence, por sua vez, é o estereótipo da mulher bem-casada, sadia, sociável, prestativa e que vive numa situação de paridade com seu marido.

O emprego de personagens femininas na meia-idade ou idosas é visto como um aspecto interessante aos estudos feministas quando se prende em consideração Greer (1994), cuja discussão sobre a posição da mulher que chega à menopausa nas sociedades ocidentais afirma que esta mulher é feita ou vê-se obrigada a fazer-se invisível à sociedade. Todavia, no gênero policial, esta mulher sempre gozou de um certo prestígio e, ao invés de invisível, tornou-se a sua figura principal: a detetive.

Ao longo desta seção, procurou-se demonstrar, acima de tudo, que Tuppence, se por um lado não foge a certos estereótipos e até mesmo se acomoda a eles, em termos dos valores da sociedade em que está inserida¹⁵, ela ainda assim rompe ou se adianta em se desembaraçar de algumas imagens às quais as mulheres são relegadas, principalmente nas narrativas policiais, quando comparadas aos homens ou às outras mulheres, suas conterrâneas e coetâneas.

Da análise de *The Secret Adversary*, apreende-se que Tuppence é apresentada como uma personagem dicotômica, com valores que podem aproximá-la e afastá-la ao mesmo tempo da imagem de uma heroína (supostamente de todo boa). Na análise de *N or M?*, Tuppence é caracterizada de modo a ser contrastada com as outras mulheres com as quais ela não compartilharia nada em comum. *By The Pricking of My Thumbs*, por sua vez, coloca em

¹⁵ Certo é que Tuppence caracteriza-se por uma mulher representante dos valores homogêneos de sua sociedade (inglesa, branca, classe média-alta, heterossexual), mas este trabalho não visa discutir questões de interesse das minorias ou do conflito de classes: o que se pretende é demonstrar um feminismo latente nestes romances da autora ou, pelo menos, questões avanguardistas, com as quais escritoras engajadas se preocuparão mais tarde.

cena várias personagens de idade em interação, mas ao invés de um retrato destas, a narrativa parece focar maiormente no universo feminino.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se estuda a história e a crítica do gênero policial, percebe-se que este desperta interesse junto a leitores e estudiosos dos mais diferentes *backgrounds*: social, educacional, econômico, sexual, isto é, atravessa todas as fronteiras culturais. Esta característica o distingue, por exemplo, das narrativas de faroeste (masculinas) ou das narrativas “cor-de-rosa” (femininas) – as quais, pressupõe-se, atrairiam leitores mais específicos – ainda que todos os três sejam classificados como “literatura de massa”.

Esta consideração justificaria o interesse para a realização deste trabalho, concebido como uma contribuição a ser somada ao estudo do gênero policial e, em especial, ao estudo da obra de Agatha Christie, que é extensa e variada em termos de personagens, estruturas, temas e, apesar disso, carente de pesquisas acadêmicas no Brasil, que a estudem, por exemplo, pelo viés da crítica feminista.

Da publicação do primeiro ao último romance que compõem a série com o casal Tommy e Tuppence Beresford como protagonistas e investigadores se passam mais de cinquenta anos, em tempo real e ficcional. Ao longo desta série (ou destes anos), o leitor acompanha não só os casos nos quais o casal se envolve, mas também o desenvolvimento de suas caracterizações, inclusive como representantes do homem e da mulher contemporâneos à época em que as narrativas foram publicadas. Contudo, por se tratar de um estudo conduzido sob um viés feminista, que percebe na série elementos avanguardistas que caracterizarão o gênero policial feminista dos anos de 1970-80, desenvolveu-se, em especial, a análise da personagem feminina, Tuppence Beresford.

Através da análise estruturalista (seção 4.1) baseada nos conceitos de **funções das personagens**, de Propp (1985), e de **focalização**, de Genette (1979), procurou-se examinar a estrutura formulística das narrativas policiais, verificando como a caracterização da

personagem Tuppence foi construída, bem como o modo que ela é destacada de outras personagens, inclusive de seu par protagonista, Tommy.

No estudo das **funções das personagens** – Tommy e Tuppence – verificou-se que, ao longo das décadas, efetuou-se uma gradual ruptura com os papéis de assistente e de mocinha, assim como com a posição de coadjuvante da parceria, para a personagem feminina em relação à personagem masculina. Nos primeiros dois romances, *The Secret Adversary* e *Partners in Crime*, Tuppence foi a assistente de Tommy durante as investigações, pois não resolveu nenhum caso ou se o fez foi com a ajuda dele (como em alguns contos do segundo romance). Tuppence também foi a mocinha em relação ao herói, Tommy, pois precisou ser salva por ele – não conseguiu escapar sozinha ou com alguma ajuda de terceiros como ele que, por exemplo, contou com a ajuda de ‘Annette’ em *The Secret Adversary*, para escapar da casa onde era mantido capturado; ou, ainda, conseguiu enganar Dymchurch quanto à sua verdadeira identidade em *Partners in Crime*, até que Tuppence trouxesse a polícia para ajudá-los.

A história crítica do gênero policial, como exposta por Craig & Cadogan (1981) e Klein (1995), mostra que as personagens femininas foram relegadas a papéis de assistente e de mocinha e à posição de coadjuvante quando houve uma parceria homem-mulher nestas narrativas, devido a uma visão romântica (e sexista) quanto às habilidades da mulher que se manteve até o final da Primeira Guerra – anos em que os dois primeiros romances com os Beresford foram publicados.

Depois da Primeira Guerra e da experiência das mulheres ocupando postos que antes eram atribuídos somente aos homens, o papel da mulher e a sua posição na sociedade começaram a sofrer mudanças – ainda que as classes dominantes, conservadoras e governativas tenham tentando evitá-las – e, com isto, uma visão mais realista da mulher começou a tomar forma: agora, ela também tinha competência, tanto quanto o homem, para

resolver situações. Eis o que acontece no terceiro romance, *N or M?*, por exemplo, no qual Tuppence, sem a ajuda de Tommy, consegue descobrir a identidade de um espião e age junto ao Serviço Secreto no seu desmascaramento e captura. A partir deste romance, Tuppence rompe com as imagens de dependência e incompetência às quais as personagens femininas nas narrativas policiais até então eram associadas.

Os últimos dois romances confirmam a nova condição de Tuppence. Em *By the Pricking of My Thumbs* e *Postern of Fate*, ainda que a curiosidade pessoal provoque inicialmente as investigações às quais se propõe Tuppence, ela, investigando à sua maneira, descobre pistas importantes, repassa-as a Tommy e, desta forma, os dois ajudam o Serviço Secreto a esclarecer investigações pendentes. O último destes romances é, ainda, uma verdadeira homenagem à personagem feminina, ao retratar o reconhecimento do sucesso de Tuppence como investigadora em todos os casos, presente e anteriores, em que se envolveu, por parte dos oficiais do Serviço Secreto.

Concomitante e em auxílio ao processo que mostra a ruptura da caracterização de Tuppence com aqueles papéis e posições estereotipados na representação da personagem feminina nas narrativas policiais, está a construção do seu protagonismo na parceria. Isto é verificado pela técnica da **focalização**: nas narrativas estudadas, o narrador se posiciona principalmente a partir da personagem feminina, Tuppence.

As duas principais formas de se observar Tuppence como a personagem focal ocorrem na interação Tuppence e Tommy e na interação Tommy e as outras personagens. No primeiro caso, a escolha por Tuppence como de onde parte a focalização permite que os pontos de vista sobre os acontecimentos e as investigações, sobre o relacionamento dos dois, e sobre o próprio parceiro sejam, de certa maneira, aqueles concebidos pela personagem feminina. No segundo caso, quando Tommy encontra-se sozinho ou com outras personagens, e o seu

pensamento ou conversa se voltam a Tuppence, representa-se um modo de trazê-la à narrativa e desta maneira apelar para a sua importância na parceria.

Sabe-se que a escolha por uma personagem como focal pode fazer dela a protagonista da narrativa, o que implica em pelo menos duas afirmações: a primeira, que a personagem seria porta-voz ou mensageira de alguma intenção do autor; a segunda, que a personagem poderia gerar no leitor simpatia e conduzi-lo a perceber o mundo narrado através da sua ótica (Kothe: 1985).

Desta forma, pode-se perceber que, embora o emprego do termo “Tommy e Tuppence”, problematizado no início deste trabalho (seção 1.7), evoque que Tommy seria a personagem principal, pois se trata de uma construção falocêntrica (Cixous, 1989) – o primeiro termo é considerado positivo e dominante, ao passo que o segundo é negativo e dominado – a análise estruturalista permite a desconstrução desta noção e estabelece Tuppence como a personagem principal.

Por meio da análise feminista (seção 4.2), baseada em estudos das **representações das imagens e das experiências da mulher**, segundo alguns pressupostos de Ellmann (1968) e Gilbert & Gubar (1979) – ambas *apud* Bertens, 2001; Green & Lebihan, 1996; Moi: 2002, e Greer (1974 e 1994), verificou-se como a caracterização da personagem Tuppence demonstrou, por meio da comparação e do contraste, suas semelhanças e diferenças em relação às outras personagens femininas presentes nas narrativas.

O primeiro exame prendeu em consideração Tuppence em comparação e contraste às outras mulheres ou personagens femininas – isto é, o exame das imagens femininas. Observou-se que, embora a protagonista não fuja de todo a certos padrões de comportamento ou estereótipos em sua caracterização, ela rompe com certas associações que descrevem as outras personagens da narrativa que, no caso, são suas conterrâneas e coetâneas.

Ao se verificar como as personagens masculinas percebem Tuppence, por exemplo, no primeiro romance, *The Secret Adversary*, nota-se que, para eles, ela se mostra diferente das outras mulheres ou daquilo que eles concebem como seriam as mulheres; vale também dizer que estas personagens são representantes de *backgrounds* diferentes, em termo de tempo (idades diferentes) e de lugar (originários dos Estados Unidos e da Inglaterra) mas que, no entanto, estão em concordância quanto à especialidade daquela personagem.

No último romance, *Postern of Fate*, as personagens masculinas não comparam Tuppence com outras mulheres, mas reconhecem as suas habilidades como investigadora, a sua contribuição, o seu papel fundamental no desenvolvimento dos casos por ela (e Tommy) investigados. Este romance, último da série, menciona todos os romances anteriores *The Secret Adversary*, *Partners in Crime*, *N or M?*, *By the Pricking of My Thumbs* e estabelece Tuppence como a responsável pelas iniciativas e pelas conclusões dos casos em que o casal se envolvera.

Ao se examinar Tuppence em comparação às outras personagens femininas, duas constatações podem ser realizadas do ponto de vista da crítica feminista: o uso dos papéis antagônicos na representação da mulher (Gilbert & Gubar) e o uso dos estereótipos mais comuns (Ellmann).

A primeira constatação ocorre no romance *The Secret Adversary*, no qual Tuppence é comparada e contrastada às personagens Rita e Jane – a “vilã” e a “mocinha” ou a mulher “monstro” e a mulher “anjo”, respectivamente. A caracterização de Tuppence neste romance ilustra a sua constituição dicotômica, pois ao mesmo tempo em que ela se aproxima destas personagens, uma vez que apresenta algumas das características de Rita (gosta de dinheiro), ela também tem algumas das características de Jane (acaba salva por Tommy e se casa com ele); sabe-se que ela também se afasta delas, uma vez que, por mais que goste de dinheiro, ainda consegue colocar a justiça e a compaixão pelo próximo em primeiro lugar; ainda que se

apaixone por Tommy, não quer ser tratada como dependente dele ou menos capaz que ele, buscando paridade na relação.

A segunda verificação busca demonstrar como Tuppence se dissocia das outras personagens femininas. Suas principais características que apontam essa dissociação estão em ela se mostrar independente: não se deixa “dominar” por seu marido, nem por seus filhos; empreendedora: toma iniciativas para descobrir o que quer; corajosa: não teme o perigo; e inteligente: tem suas próprias idéias e opiniões.

No que concerne à abordagem de experiências de interesse ou próprias das mulheres, pode-se dizer que algumas destas foram tidas como polêmicas na época, ou ainda são, se consideradas sob um ponto de vista feminista. Em *The Secret Adversary*, por exemplo, tem-se a abordagem do direito ao voto pelas mulheres; em *Partners in Crime*, o retorno ao lar por parte das mulheres que trabalharam na guerra; em *By the Pricking of My Thumbs*, existe a representação da loucura ocasionada por um aborto. O tratamento destas questões não é aprofundado: são cenas curtas, motivos, ligeiras menções que poderiam não estar ali, mas acabam por situar o romance na contemporaneidade. Estas questões são do âmbito político, social, psicológico e sexual.

Conclui-se, desta forma, que embora Agatha Christie não tenha sido uma escritora declaradamente questionadora do *establishment*, nem defensora de causas feministas, a sua série de narrativas com o casal Tommy e Tuppence pode ser considerada avanguardista em relação ao tratamento dado à personagem feminina: pois revela a descentralização do protagonismo masculino e o enveredamento pela prática da crítica à representação da mulher e de suas experiências nas narrativas policiais – aspectos que caracterizam o gênero policial de cunho feminista das décadas de 1970-80.

Verifica-se que, do ponto de vista estruturalista, a caracterização de Tuppence apresenta aspectos que se fazem presentes na caracterização das detetives femininas nos romances policiais ditos feministas da década de 1970-80, conforme descreve Coutinho (1994). Tuppence se aproxima daquelas ao: 1) romper com os papéis de assistente e mocinha e tornar-se a protagonista da parceria; 2) alcançar o reconhecimento pela sua atuação como investigadora por parte dos oficiais do Serviço Secreto; 3) manter-se em constante diálogo a respeito do seu trabalho com seu parceiro, Tommy; 4) não permitir que seus papéis de esposa e mãe a impeçam de exercer a sua independência e autonomia.

Além disso, percebe-se que, do ponto de vista feminista, uma nova imagem de mulher é proposta na série: a postura de não se obedecer a estereótipos antagônicos ou a outras caracterizações, além do fato de que as obras analisadas incluem motivos ou temas de interesse da época (ou ainda atual) pertinentes ao universo feminino. Para corroborar a verificação aqui realizada, recorre-se a Munt (1996, *apud* Cawelti, 1999), que afirma que até mesmo as principais e tradicionais escritoras trouxeram perspectivas feministas para o gênero policial.

Uma proposta na continuidade no estudo das narrativas de Agatha Christie seria verificar como responderiam a uma abordagem feminista outras de suas obras produzidas dentro do gênero policial e que trazem como protagonistas personagens femininas, como os romances *The Man in the Brown Suit* (1924), *Why Didn't They Ask Evans?* (1933) e *They Came to Baghdad* (1951); ou ainda a sua obra escrita sob o pseudônimo de Mary Westmacott, cujas protagonistas são também femininas: *Giant's Bread* (1930), *Unfinished Portrait* (1934), *Absent in the Spring* (1944), *The Rose and the Yew Tree* (1947), *A Daughter's a Daughter* (1952) e *The Burden* (1956); de igual interesse e importância, sob a perspectiva feminista e colonialista, como proposta por Mills (1991), seria o estudo de seu livro de memórias *Come, Tell me How you Live* (1946).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS

Corpus em língua inglesa:

CHRISTIE, A. *By the Pricking of My Thumbs* (1968). New York: HarperCollins, 1992.

_____. *N or M?* (1941). London: HarperCollins, 2001.

_____. *Partners in Crime* (1929). London: HarperCollins, 2001.

_____. *Postern of Fate* (1973). London: HarperCollins, 1994.

_____. *The Secret Adversary* (1922). London: HarperCollins, 2001.

Corpus traduzido para a língua portuguesa:

CHRISTIE, A. *M ou N?* Tradução de Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. *O Inimigo Secreto*. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, s/d.

_____. *Portal do Destino*. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Record, s/d.

_____. *Sócios no Crime*. Tradução de Regina Saboya de Santa Cruz Abreu. Rio de Janeiro: Record, s/d.

_____. *Um Pressentimento Funesto*. Tradução de Milton Persson. Rio de Janeiro: Record, 1987.

FONTES SECUNDÁRIAS

ALBUQUERQUE, P. M. *O Mundo Emocionante do Romance Policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

_____. *Os Maiores Detetives de Todos os Tempos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

BERTENS, H. *Literary Theory: The Basics*. London: Routledge, 2001.

BLOOM, H. (ed.) *Agatha Christie*. Philadelphia: Chelsea House, 2002.

- BOILEAU, P. & NARCEJAC, T. *O Romance Policial*. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- BONNICI, T. & ZOLIN, L. O. (org.) *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.
- BOOTH, W. C. *A Retórica da Ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORGES, J. L. *Cinco Visões Pessoais*. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: UnB, 1985.
- CAMPOS, M. C. C. Gênero. In: JOBIM, José Luís. *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.111-125.
- CANDIDO, A. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, A. et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 51-80.
- CARVALHO, A. L. C. *Foco Narrativo e Fluxo de Consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CAWELTI, J. Detecting the Detective: Critical Approaches to Detective Fiction (1999). Disponível em: www.sp.uconn.edu/~jbl00001/English_109-23/mystery2.htm. Acesso em: 26/12/2005.
- CHANDLER, R. The Simple Art of Murder: An Essay. Disponível em: <http://www.ntscmp.com/Chandler,%20Raymond%20-%20Philip%20Marlowe%206%20-%20Simple%20Art%20Of%20Murder,%20The.rtf>. Acesso em: 25/12/2005.
- CHESTERTON, G. K. A Defense of Detective Stories. Disponível em: http://www.chesterton.org/gkc/murderer/defence_d_stories.htm Acesso em: 26/12/2005.
- CHRISTIE, A. *Autobiografia*. Tradução de Maria Helena Trigueiros. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- _____. *Autobiography*. London: Fontana/Collins, 1978.
- CIXOUS, H. The Laugh of the Medusa. In: DAVIS, R. C. & FINKE, L. (org.) *Literary Criticism and Theory: the Greeks to the Present*. New York: Longman, 1989. p.732-748.
- COUTINHO, S. *Rainhas do Crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
- CRAIG, P. & CADOGAN, M. *The Lady Investigates: Women Detectives and Spies in Fiction*. London: Gollancz, 1981.
- CULLER, J. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

- DAVIS, R. C. & FINKE, L. (org.) *Literary Criticism and Theory: the Greeks to the Present*. New York: Longman, 1989.
- DOVE, G. N. The Criticism of Detective Fiction. In: WINKS, R. W. (ed.) *Detective Fiction: a Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1980. p.203-208.
- DUARTE, C. L. Literatura Feminina e Crítica Literária. In: GAZOLLA, A. L. A. *A Mulher na Literatura*. Belo Horizonte: ANPOLL/VITAE/UFMG, 1990. p. 70-79.
- ECO, U. James Bond: uma combinatória narrativa. In: BARTHES, R. (org.) *Análise Estrutural da Narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.
- ELLMANN, M. Phallic Criticism. In: DAVIS, R. C. & FINKE, L. (org.) *Literary Criticism and Theory: the Greeks to the Present*. New York: Longman, 1989. p.677-690.
- FUNCK, S. B. Da Questão da Mulher à Questão do Gênero. In: FUNCK, S. B. (ed.) *Trocando Idéias Sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994. p.17-22.
- GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GILBERT, S. Life's Empty Pack: Notes Towards a Literary Daughteronomy. In: DAVIS, R. C. & FINKE, L. (org.) *Literary Criticism and Theory: the Greeks to the Present*. New York: Longman, 1989. p.785-812.
- GLOVER, D. & KAPLAN, C. *Genders*. London: Routledge, 2000.
- GREEN, K. & LEBIHAN, J. *Critical Theory & Practice: a Coursebook*. London: Routledge, 1996.
- GREER, G. *A Mulher Eunuco*. Tradução de Eglê Malheiros. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- _____. *Mulher: maturidade e mudança*. Tradução de Analaura Faria de Antezana et al. São Paulo: Augustus, 1994.
- GROSSVOGEL, D. I. *Mystery and Its Fictions: from Oedipus to Agatha Christie*. Baltimore: John Hopkins, 1979.
- HUMM, M. (ed.) *Modern Feminisms: Political, Literary, Cultural*. New York: Columbia University Press, 1992. p.1-7.
- HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMES, P. D. *Uma Missão Muito Perigosa (An Unsuitable Job for a Woman, 1972)*. Tradução de Aurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- KLEIN, K. G. *The Woman Detective: Gender & Genre*. Chicago: Illini, 1995.

KOTHE, F. R. *A Narrativa Trivial*. Brasília: Editora UnB, 1994.

_____. *O Herói*. São Paulo: Ática, 1987.

LANDRUM, L.; BROWNE, P.; BROWNE, R. B. (org.) *Dimensions of Detective Fiction*. s/lugar: Popular Press, 1976.

LAURETIS, T. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, H.B. (org.) *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.206-242.

LEITE, L. C. M. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.

LEMAIRE, R. Repensando a História Literária. In: HOLLANDA, H.B. (org.) *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

MANDEL, E. *Delícias do Crime: história social do romance policial*. Tradução de Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MILLS, S. *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*. Routledge: London, 1991.

MOI, T. *Sexual/Textual Politics*. London: Routledge, 2002.

MURCH, A. E. *The Development of the Detective Novel*. London: Peter Owen, 1968.

O ROMANCE POLICIAL. *O Estado de São Paulo*, Caderno de Cultura, ano II, número 111, 25/7/1982.

OSBORNE, C. Appearance and Disappearance. In: BLOOM, H. (ed.) *Agatha Christie*. Philadelphia: Chelsea House, 2002. p.101-145.

PARETSKY, S. *Apólice Para a Morte (Indemnity Only, 1982)*. Tradução de Sonia Levi Carneiro. São Paulo: Marco Zero, 1988.

PROPP, V. As Transformações dos Contos Fantásticos. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1970. p.245-267.

_____. *Morfologia do Conto*. Lisboa: Vega, 1983.

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

RIMMON-KENAN, S. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 1983.

RODRIGUES, A. D. Prefácio à Edição Portuguesa. In: PROPP, V. *Morfologia do Conto*. Lisboa: Vega, 1983.

RUTHVEN, K. K. *Feminist Literary Studies: an Introduction*. Cambridge: CUP, 1991.

SAYERS, D. L. The Omnibus of Crime (1929). In: WINKS, R. W. (ed.) *Detective Fiction: a Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1980.

SELDEN, R. Feminist Criticism. In: *Contemporary Literary Theory*. Brighton: Harvester, 1996.

SHOWALTER, E. Toward a Feminist Poetics. In: SHOWALTER, E. (ed.) *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon, 1985. p.125-143.

SIMPLY – A HISTORY OF FEMINISM. *New Internationalist*, Issue 227, January 1992. Disponível em: <http://www.newint.org/issue227/simply.htm>. Acesso em: 12/9/2005.

SODRÉ, M. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985.

STRAUB, K. Women, Gender, and Criticism. In: DAVIS, R. C. & FINKE, L. (org.) *Literary Criticism and Theory: the Greeks to the Present*. New York: Longman, 1989. p.855-876.

STRINATI, D. *An Introduction to Theory of Popular Culture*. London: Routledge, 1997.

TODOROV, T. *Poética da Prosa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VAN DINE, S.S. Twenty Rules for Writing Detective Stories. Disponível em: <http://gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm>. Acesso em: 26/12/2005.

WALTER, Elizabeth. The Case of the Escalating Sales. In: BLOOM, H. (ed.) *Agatha Christie*. Philadelphia: Chelsea House, 2002. p.11-17.

WELLS, C. *The Technique of the Mystery Story*. Disponível em: <http://gaslight.mtroyal.ab.ca/ToMmenu.htm>. Acesso em: 26/12/2005.

WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. *Say Nothing and It May Not Be True: Focalization and Voice in Wide Sargasso Sea*. 1992. 102f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1992.

WINKS, R. W. (ed.) *Detective Fiction: a Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1980.

WOLLSTONECRAFT, M. *A Vindication of the Rights of Woman*. Disponível em: <http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/WolVind.html>. Acesso em: 30/12/2005.

WOMEN'S ISSUES THEN & NOW: a feminist overview over the past two centuries. Disponível em: <http://www.cwrl.utexas.edu/~ulrich/femhist/index.shtml>. Acesso em: 29/8/2005.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Disponível em: <http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/>. Acesso em: 28/12/2005.

_____. *Um Teto Todo Seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZOLIN, L. *Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A República dos Sonhos* de Nélide Piñon. Maringá: Eduem, 2003.

APÊNDICE – OBRA COMPLETA DE AGATHA CHRISTIE

Elenco cronológico das publicações de Agatha Christie.

As datas referem-se à publicação das obras.

Os títulos das obras no original podem variar segundo a edição inglesa ou americana (no caso, optou-se pela edição inglesa).

I – NARRATIVAS DE DETETIVE OU POLICIAIS

negrito: Hercule Poirot

itálico: Miss Marple

normal 12: Tommy & Tuppence Beresford

tachado: ~~Ariadne Oliver & Parker Pyne~~ ou Hercule Poirot

sublinhado: Superintendente Battle

normal 10: Vários outros

Título original	Título no Brasil	Ano
The Mysterious Affair at Styles	O Misterioso Caso de Styles	1920
The Secret Adversary	O Inimigo Secreto	1922
The Murder on the Links	Assassinato no Campo de Golfe	1923
The Man in the Brown Suit	O Homem do Terno Marrom	1924
The Secret of Chimneys	O Segredo de Chimneys	1925
The Murder of Roger Ackroyd	O Assassinato de Roger Ackroyd	1926
The Big Four	Os Quatro Grandes	1927
The Mystery of the Blue Train	O Mistério do Trem Azul	1928
Partners in Crime	Sócios no Crime	1929
The Seven Dials Mystery	O Mistério dos Sete Relógios	1929
<i>The Murder at the Vicarage</i>	<i>Assassinato na Casa do Pastor</i>	<i>1930</i>
The Mysterious Mr. Quin	O Misterioso Sr. Quin	1930
The Sittaford Mystery	O Mistério de Sittaford	1931
Peril at End House	A Casa do Penhasco	1932
The Hound of Death	O Sabujo da Morte	1933
Lord Edgware Dies	Treze à Mesa	1933
<i>The Thirteen Problems</i>	<i>Os Treze Problemas</i>	<i>1933</i>
Murder on the Orient Express	Assassinato no Expresso do Oriente	1934
Parker Pyne investigates	O Detetive Parker Pyne	1934
The Listerdale Mystery	Um Acidente e Outras Histórias	1934
Why Didn't They Ask Evans?	Por que Não Pediram à Evans?	1934
Three Act Tragedy	Tragédia em Três Atos	1935
Death in the Clouds	Morte nas Nuvens	1935
The A.B.C. Murders	Os Crimes ABC	1936
Murder in Mesopotamia	Morte na Mesopotâmia	1936

Cards on the Table	Cartas na Mesa	1936
Death on the Nile	Morte no Nilo	1937
Dumb Witness	Poirot Perde uma Cliente	1937
Appointment with Death	Encontro com a Morte	1938
Ten Little Niggers/And Then There Were None	O Caso dos Dez Negrinhos	1939
Murder is Easy	É Fácil Matar	1939
The Regatta Mystery and Other Stories	Um Acidente e Outras Histórias	1939
Hercule Poirot's Christmas	O Natal de Poirot	1939
Evil Under the Sun	Morte na Praia	1941
N or M?	M ou N?	1941
One, Two, Buckle My Shoe	Uma Dose Mortal	1941
<i>The Body in the Library</i>	<i>Um Corpo na Biblioteca</i>	1942
Five Little Pigs	Os Cinco Porquinhos	1942
<i>The Moving Finger</i>	<i>A Mão Misteriosa</i>	1942
<u>Towards Zero</u>	<u>Hora Zero</u>	<u>1944</u>
Sparkling Cyanide	Um Brinde de Cianureto	1944
Death Comes at the End	E no Final a Morte	1945
The Hollow	A Mansão Hollow	1946
The Labours of Hercules	Os Trabalhos de Hércules	1947
Taken at the Flood	Seguindo a Correnteza	1948
Witness For The Prosecution and Other Stories	Testemunha de Acusação	1948
<u>Crooked House</u>	<u>A Casa Torta</u>	<u>1949</u>
Three Blind Mice and Other Stories	Os Três Ratos Cegos e Outras Histórias	1950
<i>A Murder is Announced</i>	<i>Convite para um Homicídio</i>	1950
They Came to Baghdad	Aventura em Bagdá	1951
Mrs McGinty's Dead	A Morte da Sra. McGinty	1952
<i>A Pocket Full of Rye</i>	<i>Cem Gramas de Centeio</i>	1953
After the Funeral	Depois do Funeral	1953
Hickory Dickory Dock	Morte na Rua Hickory	1955
Destination Unknown	Um Destino Ignorado	1955
Dead Man's Folly	A Extravagância do Morto	1956
<i>4.50 from Paddington</i>	<i>A Testemunha Ocular do Crime</i>	1957
Ordeal by Innocence	Punição para a Inocência	1957
Cat Among the Pigeons	Um Gato Entre os Pombos	1959
The Adventure of the Christmas Pudding	A Aventura do Pudim de Natal	1960
The Pale Horse	O Cavalo Amarelo	1961
<i>The Mirror Crack'd from Side to Side</i>	<i>A Maldição do Espelho</i>	1962
The Clocks	Os Relógios	1963
<i>A Caribbean Mystery</i>	<i>Mistério no Caribe</i>	1964
<i>At Bertram's Hotel</i>	<i>O Caso do Hotel Bertram</i>	1965

Third Girl	A Terceira Moça	1966
Endless Night	Noite Sem Fim	1967
By the Pricking of My Thumbs	Um Pressentimento Funesto	1968
Hallowe'en Party	Noite das Bruxas	1969
Passenger to Frankfurt	Passageiro para Frankfurt	1970
<i>Nemesis</i>	<i>Nêmesis</i>	1971
Elephants Can Remember	Os Elefantes Não Esquecem	1972
Postern of Fate	Portal do Destino	1973
Poirot's Early Cases	Os Primeiros Casos de Poirot	1974
Curtain	Cai o Pano	1975
<i>Sleeping Murder</i>	<i>Um Crime Adormecido</i>	1976

II - PEÇAS TEATRAIS

(Não inclui aquelas adaptadas e/ou baseadas em sua obra por outros)

Título original	Título no Brasil	Ano
Ten Little Indians	Os Dez Indiozinhos	1944
Appointment with Death	Encontro com a Morte	1945
The Hollow	O Refúgio	1952
The Mousetrap	A Ratoeira	1952
Witness for the Prosecution	Testemunha de Acusação	1954
Towards Zero	Hora H	1944
Verdict	Veredicto	1958
Go Back for Murder	Retorno ao Assassinato	1960

III - POEMAS

Título original	Título no Brasil	Ano
The Road of Dreams	(não publicado)	1924
Poems	(não publicado)	1973

IV - AUTOBIOGRAFIA

Título original	Título no Brasil	Ano
Agatha Christie: An Autobiography	Agatha Christie: autobiografia	1977

V – PUBLICAÇÕES SOB O NOME DE “AGATHA CHRISTIE MALLOWAN”

Título original	Título no Brasil	Ano
Come, Tell Me How You Live	Desenterrando o Passado	1946
Star Over Bethlehem	(não publicado)	1965

VI – PUBLICAÇÕES SOB O PSEUDÔNIMO DE “MARY WESTMACOTT”

Título original	Título no Brasil	Ano
Giant's Bread	O Gigante	1930
Unfinished Portrait	O Retrato	1934
Absent in the Spring	A Ausência	1944
The Rose and the Yew Tree	O Conflito	1948
A Daughter's a Daughter	A Filha	1952
The Burden	A Carga	1956