

## CRIME FICTION NOVELS: QUANDO A VÍTIMA É UMA MULHER...

Eliane CAMPELLO  
Universidade Católica de Pelotas

**RESUMO:** Os romances policiais são um dos gêneros literários mais populares. A fórmula – Quem matou? Por quê? Como? Onde? – associada à lógica da/o detetive mantém o suspense na narrativa. A maquinação intelectual da/o assassina/o ou da/o detetive eleva as personagens à condição de heroína/herói ou de vilã/vilão, com quem as/os leitores se identificam, de acordo com uma análise tradicional a qual também se caracteriza pelo desprestígio com que trata uma personagem, embora fundamental à trama: a vítima. Porém, a análise no viés de gênero, cf. a Crítica Literária Feminista, pode desvelar sentidos relacionados à vítima, quando essa é uma mulher, anteriormente desconsiderados. Apesar de ser um assunto polêmico, as escritoras de *crime fiction novels* apontam a influência marcante, da produção ao consumo, da “Dama do Mistério”: Agatha Christie (1890-1976). Proponho investigar a vítima (mulher) e suas circunstâncias nas novelas *whodunnit?* de Christie, com foco no tema da violência. Argumento que, na medida em que o crime se esclarece, a vítima surge como sujeito/objeto discursivo e a ideologia em conjunção com tendências pró-feministas da autora (ou não) quanto a relações de poder e de gênero se explicitam.

**PALAVRAS-CHAVE:** violência; mulher; romance policial

**ABSTRACT:** *Detective novels stand among the most popular literary genres. The formula – Who killed? Why? How? Where? – related to the detective’s reasoning keeps the suspense in the narrative. The murderer’s or the detective’s intellectual machination raises the characters to the hero/heroine or villain condition with whom the readers identify, on the traditional analysis view which is also characterized due to the discredit it deals with one character, who is nevertheless fundamental to the plot: the victim. However, the analysis from the viewpoint of gender, according to the literary feminist criticism, can unveil senses related to the female victim formerly not considered. In spite of being a controversial subject, the women writers of crime fiction novels point at the remarkable influence, from production to consumption, of the “Dame of Mystery”: Agatha Christie (1890-1976). I propose to investigate the woman victim and her circumstances in Christie’s whodunnit? novels, focusing on violence. I sustain that, as the crime is cleared up the victim appears as a discursive subject/object and ideology in conjunction with the writer’s pro-feminists (or not) tendencies in what concerns power and gender relationships become explicit.*

**KEYWORDS:** *violence; woman; detective novel*

Sara Crown - *What do you make of the more bloody crime writing the way we see it today?*

PD James - *I know that they aim at realism. [...] But I think this emphasis on sadistic murdering of women and psychopath murderers. And there's always women they rip off, if you'd notice [...] it's women, it's violence, it's sexual violence against women.*

(<http://www.guardian.co.uk/books/video/2010/aug/03/pd-james-crime>)

Um dos gêneros literários mais populares em todos os tempos, os romances policiais – *crime fiction novels* – continuam, na contemporaneidade, a aguçar a curiosidade do público leitor. A fórmula básica constituída pelas célebres perguntas em torno de um crime – Quem matou? Por quê? Como? Onde? – associada à agudeza e à lógica da/o detetive mantêm o suspense até o final da narrativa. A maquinação intelectual, seja da/o assassina/o ou da/o detetive, que revela a verdade, eleva essas figuras ao posto de heroína/herói ou de vilã/vilão, com quem as/os leitores se identificam. Tal descrição parece ser adequada aos moldes tradicionais de análise deste gênero textual o qual também se caracteriza pelo desprestígio com que trata uma personagem, embora fundamental à trama: a vítima. Entretanto, a abordagem aos romances policiais, se embasada no conceito de gênero, na perspectiva da Crítica Literária Feminista, passa a desvelar sentidos relacionados à vítima, quando essa é uma mulher, anteriormente desconsiderados. Ela se torna um elemento poderoso na narrativa, na medida em que as mulheres formam a massa consistente de leitoras e essas não se identificam nem com a heroína, nem com a vilã, mas com a vítima. A escritora inglesa, Tess Gerritsen, em “Why dead women sell books?” (*online*), esclarece que as leitoras que preferem livros sobre vítimas mulheres não são exatamente pessoas que querem ser iguais a outras. Para ela, que só consegue criar vítimas mulheres,

estamos nos comportando como crianças no zoológico, confrontando nossos medos...e, mentalmente, ensaiando o que faríamos para sobreviver. Nossa sobrevivência depende de nosso conhecimento e compreensão das criaturas que podem nos ferir. Mas essa fantasia não acontece se não formos capazes de nos imaginar no papel da vítima [minha tradução]

Por outro lado, a escritora Val McDermid, em “Complaints about women writing misogynist crime fiction are a red herring” (*online*), premiada e reconhecida como “a rainha do *thriller* psicológico”, diz que “a pergunta realmente interessante é por que somos tão fascinadas pela ameaça, o fato e as consequências da violência” [minha tradução]. As vítimas de McDermid são tanto mulheres quanto homens, o que torna o assunto polêmico mesmo entre as profissionais do gênero literário. No entanto, escritoras e críticas especializadas em *crime fiction novels* concordam em um ponto: todas apontam a influência marcante na cena discursiva do gênero, da produção ao consumo, da “Dama do Mistério”: Agatha Christie (1890-1976)<sup>1</sup>. Se é fato comprovado na historiografia literária que Edgar Allan Poe (1809-1849), com seu “Os crimes da rua Morgue”, de 1841, dá origem aos romances policiais, também está registrado que desde o século XIX até os dias atuais, há escritoras, especialmente as britânicas – Dorothy L. Sayers (1893-1957),

---

<sup>1</sup>Para detalhes acerca da vida de Agatha Christie, visite o site <<http://www.biography.com/people/agatha-christie-9247405>> e consulte a obra: CHRISTIE, Agatha. **An autobiography**. Great Britain: Collins, 1977.

Josephine Tey, pseudônimo de Elizabeth Mackintosh (1896-1952), Ruth Rendell (1930), Margery Louise Allingham (1904- 1966), P. D. James (1920-), Frances Fyfield, pseudônimo de Frances Hegarty (1948-), e as estadunidenses – Anna Katharine Green (1846-1935) e Amanda Cross, pseudônimo de Carolyn Heilbrun (1926-2003) –, entre outras, que se dedicam ao gênero. Nenhuma delas, todavia, alcançou a cifra de 500 milhões de cópias vendidas até 2007<sup>2</sup>, com tradução para mais de 100 línguas, que identificam a obra da “Rainha Inglesa do Crime”, nos Anos Dourados das novelas *whodunnit*?

Neste trabalho, proponho uma análise da vítima, quando é uma mulher, em dois romances de Agatha Christie, com o objetivo de verificar as condições discursivas que a caracterizam, no que concerne o tema da violência, a partir da perspectiva de gênero. Penso que é possível investigar a vítima e suas circunstâncias (identidade, comportamento, aparência, aspectos sócio-históricos e culturais em que se insere), na medida em que se esclarece o crime. O foco na vitimização da mulher pode desvelar a ideologia, bem como aspectos pró-feministas da autora (ou não), no que se refere a relações de poder e diferenças de gênero. Pode também estabelecer novos e fecundos tópicos além dos considerados por abordagens tradicionais.

Selecionei para este *paper* os romances *Death on the Nile – A morte no Nilo* –, de 1937<sup>3</sup>, cujos detetives são Hercule Poirot e o Coronel Race e *The Body in the Library - Um corpo na biblioteca* -, de 1942<sup>4</sup>, com a detetive Miss Marple. Justifico a escolha, porque não há violência maior do que o assassinato de uma mulher inocente<sup>5</sup>.

Além disso, encontro nessas duas obras características significativas para o estudo, não só das vítimas, como também da técnica narrativa empregada por Christie, na constituição das identidades e subjetividades das mesmas. São movimentos discursivos contrários. A vítima, dona deste corpo na biblioteca, é desconhecida; enquanto que a vítima que morre no rio Nilo é descrita em pormenores desde o início da narrativa.

A autora comenta no “Prefácio” de *Um corpo na biblioteca*, que, durante anos, guardou uma ideia para este romance: “A biblioteca em questão deveria ser uma biblioteca altamente ortodoxa e convencional. O cadáver, de outro lado, deveria ser um corpo extravagantemente fantástico e extremamente sensacional”.

Nas primeiras cenas do romance, o enunciado reiteradamente repetido — “tem um corpo na biblioteca”/“Acabamos de encontrar um corpo na biblioteca” (CB, p. 15) —,

---

<sup>2</sup>Informação retirada de Fillingim, 2007, p. 12. No site <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Agatha\\_Christie](http://pt.wikipedia.org/wiki/Agatha_Christie)>, entretanto, consta a informação seguinte: “Seus livros são dos mais traduzidos de todo o planeta, superados apenas pela Bíblia e pelas obras de Shakespeare, com mais de 4 bilhões de cópias vendidas em diversas línguas”.

<sup>3</sup>As citações são retiradas da obra publicada em 1987 e indicadas no texto pela sigla MN, seguida do número da página.

<sup>4</sup>As citações são retiradas da obra publicada em 1987 e indicadas no texto pela sigla CB, seguida do número da página.

<sup>5</sup>Apesar da extensa discussão acerca do conceito de violência, para fins deste *paper*, utilizo como ponto de partida a noção geral de que “a violência se constitui no dano contra o corpo pelo uso de força física” (HAAN, 2008, p. 8).

desencadeia o enredo e todas as possibilidades discursivas no que concerne o fato da vitimização da mulher. A morte ocorrera por estrangulamento, de acordo com a perícia: “Morte por estrangulamento. Uma tira de cetim do próprio vestido enrolada no pescoço e amarrada atrás. Coisa muito fácil e simples de se fazer. Não haveria necessidade de muita força, isto é, caso a moça tenha sido apanhada de surpresa” (CB, p. 38)

O corpo, mesmo inanimado, provoca uma resposta em quem o vê. Parece contraditório falar em o discurso do corpo morto, no entanto, as emoções/reações de espanto (“é um absurdo!”), surpresa e medo em quem vê/olha se explicitam. Há interação comunicativa entre o corpo morto e o Outro, as demais personagens.

A referência ao corpo – por enquanto a única forma de identificar a vítima – vai também se modificando: passa a “cadáver”, depois a “uma coisa daquelas”, “o corpo de uma jovem”, “uma loura, uma linda loura”, e, ao olhar de Miss Marple:

E de lado a lado do tapete central de pele de urso jazia estatelado algo de novo, rude e melodramático. A figura extravagante de uma jovem. Uma jovem com uma cabeleira de beleza artificial que lhe caía sobre o rosto em cachos e anéis. Seu corpo franzino trazia um vestido toailete de cetim, sem costas, de cor branca reluzente. O rosto estava grosseiramente pintado, o pó sobressaindo grotescamente sobre a pele inchada e azulada. A base da maquilagem permanecia espessa sobre as maçãs do rosto desfigurado; o vermelho vivo dos lábios parecia um corte profundo. As unhas das mãos estavam pintadas com esmalte vermelho escuro, como também os dedos dos pés, metidos num par de ordinárias sandálias cor de prata. Era uma figura comum, espalhafatosa, extravagante, mais do que imprópria naquele ambiente *austero e antiquado da biblioteca do Coronel Bantry* (CP, p. 18).

Na descrição acima, há um acentuado valor significativo dado aos adjetivos, que corroboram a violência praticada e funcionam como índices de identificação do corpo, conforme se lê em: “Miss Marple curvou-se. Não tocou na moça. Olhou os dedos que apertavam freneticamente a gola do vestido, como se o tivesse rasgado em sua última frenética pelo ar” (CB, p. 19).

A identidade deste corpo de mulher jovem, loura, bonita, extravagante, espalhafatosa, de corpo franzino, grosseiramente maquilada, vai se construindo como um mosaico de citações ou como um quebra-cabeça a partir do olhar do Outro. O processo de constituição de uma identidade dá-se por meio de biografemas, no dizer de Roland Barthes (1971), em que pequenas peças de informação se encaixam, a fim de formar um todo coerente de significação. Na biografia, há o reconhecimento da impossibilidade da apreensão integral da vida contada e o espaço textual revela a imagem de um sujeito disperso, “um pouco como as cinzas que se lançam depois da morte” (p. 14). O biografema se caracteriza como a recolha de traços, vestígios, textos e referências intertextuais que são organizados para registrar uma individualidade e sua vida e morte. O resultado é uma biografia descontínua, que foge à tradicional sequência cronológica.

Aparentemente um corpo (cadáver) não fala, não tem voz. Entretanto, discursivamente é possível chegar à escrita de uma vida, via sinais ou signos que a explicam. Este corpo, no mundo real, não tem uma biografia. É anônimo, é “algo”, é

ninguém. Isso nos leva à pergunta: é este corpo um significante desprovido de significado? A resposta é pela negativa. Há um discurso na imagem e o “corpo na biblioteca” passa a funcionar como um signo.

Inicialmente, todos os vestígios parecem não fazer sentido. Até mesmo o contexto é adverso, pois há uma incoerência, uma inadequação total entre a biblioteca e esta “figura comum” – “mais do que imprópria naquele ambiente austero e antiquado da biblioteca do Coronel Bantry”. O corpo foi plantado ali. É exótico ao espaço. Não se harmoniza com o cenário. Causa estranhamento. Com isso, acarreta uma cisão, entra em colisão com a cadeia discursiva.

Um deslizamento de sentido dessa incongruência entre este corpo nesta biblioteca fica claro no discurso de Dolly, mais tarde confirmado por Miss Marple: “Sei, é claro, que é muito triste e tudo, mas não conheço a jovem e quando você a vir compreenderá o que quero dizer quando afirmo que ela não parece real” (CB, p. 16). No entendimento de Miss Marple, já se esboça aqui um conflito que, a partir da violência material, conduz a uma questão de caráter ideológico: este corpo na biblioteca invade um espaço privado, marcado pelo sentido de família e de tradição. Por isso, explicita: “Ela [Dolly] falava de uma longa ocupação, do uso familiar e de vínculos com a tradição” (CB, p. 15).

É como se estivessem falando de dois universos distintos. Há uma metalinguagem com referência às vítimas na realidade e na ficção. Este corpo é ficcional, para Dolly, pois mais se aproxima do corpo das vítimas mulheres nos romances que ela costuma ler. Por isso, este signo aponta para a questão fundamental: “Quem será?” Mas de quem é o corpo?” (CB, p. 15), enunciada por Miss Marple. A interrogação, que permanece sem uma resposta plausível em grande parte da narrativa, vai se prolongando no espanto de muitas outras personagens, como ocorre com a Srta. Hartwell: “— De quem é o corpo?” (CB, p. 47).

Pouco a pouco, os discursos sobre o corpo vão se somando. O resultado é polifônico. Dessas inúmeras vozes, surge a figura de “Ruby Keene (Rosy Legge – nome real), dezoito anos, dançarina profissional, um metro e sessenta, magra, cabelos louros platinados, olhos azuis, nariz arrebicado, devia estar usando um vestido toailete branco brilhante e sandálias prateadas” (CB, p. 36).

Essa descrição confirma o discurso de Miss Marple, entretanto outros sentidos são vinculados ao corpo, de conteúdo tão inventivo, que chegam ao *nonsense*:

— Você disse uma mulher, Clara? Encontrada morta no tapete do Coronel Bantry?  
— Sim. E dizem que estava completamente nua, sabe, nuazinha.  
(CB, p. 48)

Novamente, quanto ao cenário, o corpo, agora identificado como o de Ruby, parece inadequado e deslocado, porque até como dançarina em um lugar de luxo como o Hotel Magestic, ela é considerada vulgar. Apenas na opinião do Sr. Jefferson, milionário e hóspede do hotel, que lhe deixa uma fortuna em testamento, ela é considerada uma criança inocente:

Ela era absolutamente espontânea, completamente ingênua. Falava frequentemente de sua vida e de sua experiência, nos teatros de revista,

nas companhias itinerantes, com sua mamãe e seu papai, quando criança, em casas baratas. Nunca se queixava e nunca via as coisas pelo lado negativo. Era uma verdadeira criança, natural, conformada, operosa, impoluta e encantadora. Não era uma senhora, talvez, mas, graças a Deus, não era tampouco vulgar nem... palavra abominável... refinada (CB, p. 75)

Sem dúvida, o conceito do Sr. Jefferson acerca de Ruby contrapõe-se à noção que prevalece no imaginário popular, antes e depois do assassinato. Para a maioria dos habitantes, Ruby não passava de uma jovem, uma garota de programa, com pretensões de extorquir algum dinheiro do sisudo Coronel Branty. Ele, por sua vez, é previamente condenado, principalmente por senhoras beatas. A passagem a seguir, demonstra a afirmativa:

E o rapaz do peixeiro diz que nunca pensou que o Coronel Bantry fosse capaz disso... ele que faz a coleta no culto dominical.  
— Há muita maldade neste mundo, Clara — disse a Sra. Price Ridley.  
— Que lhe sirva de exemplo.  
— Sim, senhora. Minha mãe nunca me deixará empregar-me numa casa onde haja um homem (CB, p. 48)  
(...)  
— Se aconteceu alguma coisa? — a Sra. Price Ridley repetiu a pergunta dramaticamente.  
— Um escândalo horroroso! Ninguém poderia imaginar isso. Uma mulher devassa, completamente despida, estrangulada na casa do Coronel Bantry (CB, p. 49).

Além disso, essa mesma passagem é significativa em vários sentidos. Primeiramente, mostra que acima da importância que um assassinato possa ter, que uma mulher, presumivelmente inocente, é vitimada, o corpo na biblioteca desvela o pecado, é um acinte para a moral e os bons costumes da comunidade. O discurso religioso, por um lado, na pena de Christie, passa por um processo determinado pela ironia, na medida em que as conclusões da Sra. Ridley e de Clara são oriundas de pistas falsas. Por outro, há uma evidente focalização da autora nas questões de gênero, salientando a superioridade do homem sobre a mulher, do rico sobre o pobre, bem como a condenação da sexualidade feminina. A mãe de Clara não a deixará trabalhar em uma casa em que haja “um homem”: a representação do perigo. E, Clara não é uma “devassa”.

Porém, surpresa! Miss Marple, que soluciona o crime, descobre que o corpo na biblioteca não é o de Ruby, mas da menina Pamela Reeves, morta para driblar as pistas da polícia. Mark Glaskell (genro do Sr. Jefferson) e Josie (prima de Ruby) casados secretamente são os assassinos das duas mulheres. O foco é a herança do Sr. Jefferson. Mark mata Pamela, vestida com as roupas de Ruby e a deixa na casa de Basil Blake, o diretor de cinema. Este é quem atira o corpo na biblioteca do Sr. Bantry. Josie mata Ruby, vestida com as roupas de Pamela e a coloca num carro ao qual prende fogo. Depois, tenta matar o Sr. Jefferson.

O motivo torpe – dinheiro – surge como o principal dos crimes.

Os corpos com as roupas trocadas são signos que interferem na constituição das identidades, além de corroborarem a noção de violência contra mulheres indefesas. O

sentido se altera do anonimato para a instabilidade e a ambiguidade. Torna-se volátil. Há ainda questões acerca da memória e da criatividade, sem contar a memória discursiva.

Para muitos críticos, nesse romance, Agatha Christie está também representando no assassinato dessas mulheres uma questão política fundamental no Império britânico, durante a década de 40 do século XX: o sistema bipartido de classes sociais. Christie faz sua crítica principalmente às idiossincrasias entre as classes alta e trabalhadora. A classe alta se considerava moralmente superior à baixa, por isso era inconcebível, que o corpo morto de uma dançarina da classe baixa e de moral duvidosa fosse encontrado na casa de um distinto coronel das forças britânicas.

Nesse parâmetro, resta a pergunta: qual a real importância dessas duas mortes violentas?

Em *A morte no Nilo*, o discurso acerca da vítima ocorre de forma contrária ao que se vê no romance anterior. A vítima é apresentada com detalhes de sua identidade, na página de abertura:

- Linnet Ridgeway!

- É ela! – disse o Sr. Burnaby, proprietário do hotel das Três Coroas, cutucando o companheiro.

Os dois ficaram extasiados, olhando para a recém-chegada. Um Rolls Royce parou em frente ao Correio; uma moça saltou. Usava um vestido simples (pelo menos na aparência), e era realmente uma linda mulher, de cabelos louros, aristocrática, bem-feita de corpo, enfim uma raridade na cidadezinha de Malton-Under-Wode.

Com a característica determinação dos milionários ela entrou no Correio.

É ela – repetiu o Sr. Burnaby. – rica até não poder mais – acrescentou num tom conspiratório -, vai gastar milhões na casa. Piscinas, jardins italianos, salão de baile, além de demolir metade da casa para reconstruir...

- Vai trazer dinheiro para nós – comentou, com inveja, um senhor magro e esverdeado (MN, p. 5).

Linnet é rica, jovem – tem 20 anos -, uma linda mulher, loira, bem-feita de corpo, saudável e inteligente: uma raridade. Ela é a garota que consegue tudo o que deseja. Com tal qualificação, Christie introduz o estereótipo da herdeira americana: um clichê. Sua herança vem do avô materno. Personagem tipo, de identidade fixa, conhecida e (re)conhecida como uma celebridade, embora não explícito no texto, instala-se discursivamente a desconfiança de que Linnet será a vítima: [O magro] “- Deve haver algo errado! Além de rica, bonita, é demais! Uma mulher rica desse jeito não tem o direito de ser bonita...e ela é linda...é realmente a mulher que tem tudo! Não é certo...nem é direito!” (MN, p. 6).

Pelo discurso, do ponto de vista masculino, parece mesmo haver uma condenação prévia da personagem. Resta-nos aguardar o momento do crime. Este ocorre durante sua lua-de-mel, em um navio a vapor, de luxo, que desliza nas águas do rio Nilo. Linnet apaixonou-se pelo noivo, Simon, de uma grande amiga de internato, sua “mais velha amiga”: Jacqueline de Bellefort, “a pessoa mais sem sorte que conheço” (p. 8), diz Linnet. Casa-se com ele. Jackie persegue-os. Aparece, repentinamente, em todos os lugares em que Linnet e Simon estejam.

Embora outras personagens também sejam suspeitas pelo assassinato de Linnet, a trama inicial, aponta para Jackie. Poirot não tem dúvidas. As leitoras e os leitores também não. A pergunta instigante, neste romance, não é mais “quem é a vítima?”, mas “como” o crime é cometido?

O motivo do crime vincula-se a mais de um tema, com relevância significativa variada. Embora não sejam dados detalhes históricos, o romance foi escrito no período de pré-guerra e esta atmosfera tensa é uma constante no discurso, especialmente no do Coronel Race, detetive coadjuvante e interlocutor de Poirot. Race, de certa forma, corresponderia ao bobo Watson, na dupla com Sherlock, de Conan Doyle, na medida em que está constantemente com medo de espiões. Associado a esse tom da narrativa, aparece a distinção de classes sociais, que ajuda na criação dessa atmosfera opressiva. Esses ingredientes auxiliam na composição do mistério.

Poirot - que tem a cabeça em forma de ovo e um bigode preto feito por manicura – é quem conduz as entrevistas de todas as pessoas que viajam no navio e finalmente, ao fazer a acareação de Jackie e Simon, leva-os à confissão de seu “crime de paixão”. O elemento surpresa recai na revelação de que Simon e Jackie, desde o início tramaram a morte de Linnet. O motivo primeiro: apoderar-se de sua fortuna.

Há uma disjunção significativa, quando em seu discurso, Jackie confessa ter assassinado Linnet por vingança e, os dois juntos (Jackie e Simon) confessarem tê-lo feito, por paixão. Na noite do crime, Os dois brigam na frente de outros passageiros: uma cena teatral e previamente combinada. Jackie finge estar bêbada, ameaça que vai contar a todos sua vida pregressa:

- Tem medo de uma cena, não é? Os ingleses são todos iguais...tão reticentes. Quer que eu me controle bem, não quer? Mas eu não me importo com o protocolo. O melhor que você tem a fazer é sair daqui, correndo, porque eu vou falar e muito! (MN, p. 117-8).

Além da referência crítica ao temperamento e caráter da burguesia inglesa, a cena se completa com Jackie atirando na perna de Simon, com o fim de construir um álibi falso para ele. Simon é levado para outra cabine, para não perturbar o sono de Linnet. Na manhã seguinte:

Hercule Poirot estava lavando o sabão do seu rosto recém-escanhado, quando bateram na porta do seu camarote; sem esperar resposta o Coronel Rice entrou:

- O senhor tinha razão. Aconteceu!  
- O que foi? – perguntou Poirot, apreensivo.  
- Linnet Doyle está morta. Levou um tiro na cabeça, ontem à noite (MN, p. 123).

A violência, mais uma vez, é perpetrada contra uma mulher totalmente indefesa: “- Ach! Ela foi assassinada com um tiro a queima roupa. Veja aqui onde entrou a bala – disse o médico, apontando para a orelha da vítima. – Uma pequena bala, calibre 22. Veja como chamoscou a testa...” (MN, p. 124).

Linnet foi morta, enquanto dormia. Não houve luta corporal: “Linnet Doyle estava deitada na cama, calma e tranquila como se estivesse dormindo. Acima da orelha, como uma pequena incrustação de ouro, uma marca de sangue coagulado” (p.124).

Esses recortes da narrativa exemplificam a mudança brusca no ambiente discursivo. De sujeito ativo de seu discurso, Linnet, agora um corpo morto, passa a ser discursivizada.

Nessa dimensão, podemos dizer que as duas narrativas, em relação à posição discursiva das vítimas, se encontram. O corpo de Linnet, a partir desse momento, tem valor discursivo apenas na perspectiva do que possa informar a respeito do crime cometido contra ela.

Enquanto Jackie e Simon são levados pela polícia, Jackie atira nele e depois em si mesma com uma arma que mantém escondida.

A necessidade de justiça numa sociedade civilizada determina que o final tradicional se cumpra. Incluídos na tradição que remonta à tragédia grega, essas histórias, como todas as demais *crime fiction stories* de Agatha Christie participam da dialética clássica entre culpa e inocência.

Em ambas as histórias as vítimas são mulheres, assim como assassinas. Mas, quando a vítima é uma mulher... enganada por juras de amor, uma *crime fiction story* pode nos servir de alerta.

## Referências

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loiola**. Trad. de Maria de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1971.

CHRISTIE, Agatha. **An autobiography**. Great Britain: Collins, 1977.

\_\_\_\_\_. **Um corpo na biblioteca**. Tradução de Edilson Alkmin Cunha. São Paulo: Record, 1987. Disponível em: <http://groups.google.com/group/digitalsource>. Acesso em: 3 março 2012 [1ª. ed. 1942].

\_\_\_\_\_. **A morte no Nilo**. Trad. e publicação sob licença da Editora Nova Fronteira. São Paulo: Nova Fronteira, 1987 [1ª. ed. 1937].

FILLINGIM, Carron Stewart. **Revelations from “Cheesecake Manor”**: Agatha Christie, detective fiction, and interwar England. Master of Arts (M.A.). Department of history, Louisiana State University, 2007. Disponível em: <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-06032007-204040/>. Acesso em: 7 março 2012.

GERRITSEN, Tess. “Why dead women sell books?”. Disponível em: <http://www.murderati.com>. Acesso em: 15 fev. 2012.

MCDERMID, Val. “Complaints about women writing misogynist crime fiction are a red herring”. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk>. Acesso em: 15 fev. 2012.

HAAN, Willem de. Violence as an essentially contested concept. BODY-GENDROT, S., SPIERENBURG, P. (eds.). **Violence in Europe**. p. 1-15. Springer 2008. Disponível em: 9780387745077-c2[1]. Acesso em: 20 fev. 2012.

SANTOS, Cecília MacDowell e IZUMINO, Wânia Pasinato. Violência contra as mulheres e violência de gênero: notas sobre estudos feministas no Brasil. Disponível em: <http://www.nevusp.org/downloads/down083.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2012.