

O ROMANCE POLICIAL E O IDEAL DE JUSTIÇA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O “ASSASSINATO NO EXPRESSO DO ORIENTE” E “E NÃO SOBROU NENHUM”, DE AGATHA CHRISTIE

Thiago Barbosa Lacerda

ASCES/UNITA, thiagolacerdah@yahoo.com.br.

Resumo: O romance policial tem sido visto pela crítica literária ao longo do tempo com certa desconfiança. Alega-se falta de profundidade psicológica e uma estrutura repetitiva nos enredos. Entretanto, o presente trabalho pretende demonstrar que este tipo de enredo é uma fonte riquíssima na análise dos fenômenos jurídicos, tendo sido um gênero literário utilizado também por grandes nomes da literatura universal, como Dostoiévski. A análise parte de duas das principais obras de Agatha Christie, maior representante do gênero – tanto pelo volume de sua produção como pelo efeito mítico provocado por suas histórias no imaginário popular. Esses romances carregam uma série de elementos simbólicos, tanto nos crimes relatados e suas formas de resolução, como nos cenários em que estão ambientados, que remetem a verdadeiros julgamentos promovidos pela sociedade. São obras que atraem o público não apenas pela engenhosidade da trama ou pelos desfechos surpreendentes, mas porque funcionam como concretização de algo presente no inconsciente coletivo e nem sempre alcançado pelas instituições. *Assassinato no Expresso do Oriente* e *E não sobrou nenhum* abordam de formas diversas a mesma questão: a incapacidade do sistema judiciário em fazer atingir o ideal de justiça – assim considerado no imaginário popular – de crimes que ficam sem punição. Trata-se de questão onipresente em toda sociedade regida por leis e fonte de frequente tensão, uma vez que diversas e conflitantes são as propostas de alteração legislativa com o fim de reduzir a impunidade. As narrativas também são construídas de forma criativa e inovadora para a época em que foram escritas, através de estruturação narrativa que contraria o cânon da literatura de investigação.

Palavras-chave: Justiça, romance policial, Agatha Christie.

1. INTRODUÇÃO

O romance policial tem sido um dos gêneros mais profícuos da literatura, com grande apelo popular, estando seus títulos nas listas dos livros mais vendidos ao longo de décadas. No entanto, também – e talvez por isso mesmo – sempre foi olhado com desconfiança por parte da crítica, chegando mesmo a ser considerado de segunda categoria ou como subgênero (VIEGAS et al, 2016), sendo, nas palavras de Guimarães (2011), “gênero que não se enquadra nas categorias modernista e de vanguarda, (...) fértil em escritores de talento inferior”. O autor acrescenta ainda que

O gênero quase sempre carece do fundamental, aquilo que Carpeaux, em “História da Literatura Ocidental”, chamou de “verdade moral e psicológica”, tão apreciada e indispensável ao gênio de um Dostoiévski, de uma Virginia Woolf ou de um Machado de Assis. A ausência desse elemento axiológico — espécie de lei pétrea do grande romance clássico - deve-se

possivelmente ao fato de a ação ser mais importante do que a densidade para a finalidade da trama. E mais: o quebra-cabeças que encerra corresponde de fato a um jogo de peças pré-moldadas, baseado num “a priori” que vem a ser a existência de um crime, um detetive e um assassino. É uma convenção, com a chatice de todas as convenções e enquadramentos.

De fato, num primeiro momento, pode-se alegar uma certa superficialidade nesse tipo de literatura, principalmente no que se refere a sua narrativa, que tradicionalmente segue um roteiro linear, composto basicamente de um crime misterioso e a investigação que se segue, até a descoberta final – e quase sempre surpreendente. Ou, como diz Reimão (1983), “toda narrativa policial apresenta um crime, um delito, e alguém disposto a desvendá-lo”, estrutura que também é chamada por alguns de *esquema narrativo canônico* (MASSI, 2011; GREIMAS, 1973). É essa a construção narrativa verificada nos romances policiais clássicos, desde o surgimento do gênero, com Edgar Allan Poe e seu *Assassinatos na rua Morgue*, e nos principais nomes do estilo, como Conan Doyle, Georges Simenon e Agatha Christie.

No entanto, a afirmação de Guimarães de que a literatura policial carece da profundidade psicológica de Dostoiévski carrega a explícita contradição de que duas das obras primas do escritor russo são, grosso modo, filiadas ao gênero. Em *Crime e Castigo* o protagonista comete dois assassinatos e ao longo do livro discorre-se a epopeia de uma caçada ao criminoso, ao menos na mente do assassino, sendo toda a narrativa de uma profundidade psicológica torturante. Já em *Os Irmãos Karamázov*, o enredo parece aproximar-se ainda mais do cânon do romance policial, já que ninguém sabe ao certo quem é o assassino de Fiódor Pavlovitch Karamázov, havendo uma investigação e suspeitas recaindo sobre seus filhos, culminando com uma revelação e um julgamento. A maioria dos críticos, entretanto, não questiona a genialidade de Dostoiévski.

E não era apenas Dostoiévski que gostava desse tipo de história. Pode-se verificar em diversos autores, considerados clássicos, uma certa queda pela narrativa de crime e mistério. Costa (2002) compilou diversos contos, ao estilo policial, de escritores consagrados da literatura universal, como Machado de Assis, William Faulkner, F. Scott Fitzgerald e até mesmo Fernando Pessoa. Clarice Lispector, ícone brasileiro do *fluxo de consciência*¹, conhecida por sua profundidade psicológica, disse certa vez: “Meu ideal seria escrever alguma coisa que pelo menos no título lembrasse Agatha Christie” (LISPECTOR apud MOSER, 2014).

¹ “Um tipo de ficção que considera a psique humana como tema central” (OLIVEIRA, 2009).

Portanto, não apenas o leitor mediano sente-se atraído pela fórmula das histórias de investigação, mas grandes nomes da literatura mundial, o que de certa forma lança por terra o argumento generalista de que esta é uma subcategoria literária. Além disso, outro perigo de qualquer tipo de rótulo é tornar homogêneo aquilo que nunca foi. Quando se restringe a análise das narrativas policiais aos seus autores clássicos, ainda assim percebe-se uma grande diferença nos estilos. Em Edgar Allan Poe, que é considerado o fundador do gênero, percebe-se uma frieza maior em relação aos personagens, com uma ênfase maior na lógica narrativa, na investigação em si. Reflexo disso é que seu personagem principal, o Detetive Dupin, é o clássico detetive profissional. Já em Agatha Christie, por exemplo, seu principal investigador é Hercule Poirot, um belga vaidoso e um pouco antiquado, antítese do que se espera de um herói na Inglaterra da primeira metade do século XX: estrangeiro.

E os detetives, figuras centrais nessas narrativas de crime, são um elo essencial no estudo do Direito na literatura, mostrando que os romances policiais são resultado de anseios muito mais profundos que mera curiosidade. Eles representam não a justiça institucionalizada, não necessariamente o direito positivado, mas o ideal de justiça, aquele do imaginário social, como dito por Dias (2000): “A compreensão do justo e do injusto aflora à consciência humana a partir dos desafios provocados pelas reais condições de existência dos homens (...), fundamentados na compreensão do que seja justo, reivindicam direitos e avaliam os já instituídos.”

Detetives como Dupin, Sherlock Holmes e Hercule Poirot são a representação dessa consciência jurídica social, uma vez que todos eles não estão ligados ao aparato judiciário, sendo investigadores independentes, embora cooperem com o estado. No caso inglês, por exemplo, tanto os heróis de Conan Doyle quanto os de Agatha Christie representam a superação de homens comuns (ao menos no aspecto civil) frente à prestigiada Scotland Yard, a eficiente polícia londrina. É essa justamente uma das principais seduções das histórias de mistério: crimes que ficariam impunes se deixados apenas nas mãos do Estado são solucionados por elementos alheios à ordem jurídica constituída. Como ressalta Massi (2011), os detetives “não eram pessoas da polícia, mas experts em desvendar crimes cometidos e, por essa razão, procurados para solucionar casos complicados e misteriosos”

E essa ideia não é fruto da imaginação de seus autores, mas uma construção histórica, fruto de mudanças profundas que vinham ocorrendo no mundo de então. Não é à toa que o romance policial e seus principais nomes surgiram entre o final do século XIX e início do século XX.

Segundo Reimão (1983), no mundo pós revolução industrial, “o criminoso passa a ser visto como um inimigo social”. A polícia, entretanto, na virada do século XIX para o século XX, começa a ser vista com desconfiança na execução do ideal de justiça frente a esse inimigo comum. Isso porque, ainda de acordo com Reimão, no início do século XIX essa polícia era formada por ex-condenados. Embora essa prática tenha mudado ao longo das décadas daquele século, permanecia certa desconfiança na população, aliada ao aumento da criminalidade e conseqüente sensação de impunidade nas grandes metrópoles, que não paravam de crescer. “Se num primeiro momento há uma aceitação e até uma certa louvação da polícia, logo a população das novas cidades industriais ficará desconfiada e insatisfeita com esta nova instituição” (REIMÃO, 1983).

Alguns autores vão além, relacionando a proliferação do romance policial de então com o fortalecimento da democracia. Segundo Sampaio (2008), em análise sobre o trabalho de Howard Haycraft, o autor “estabelece uma relação direta entre certas transformações institucionais (polícia, tribunais, importância da prova legal) e a emergência do gênero policial”. Sampaio reforça essa tese ao comparar a produção dessa literatura nos países anglo saxões com a de Portugal, então sob forte censura.

Vê-se, portanto, mesmo que por ângulos diversos, que o romance policial surgiu e solidificou-se por causa de um contexto histórico – e mesmo geográfico – específico, que lhe dota de importante significado e relevância, não sendo apenas mera distração. E esse é um fato que não pode ser desprezado ao analisar as obras em si. O presente artigo tem como intenção demonstrar, através da análise de dois livros, que o gênero guarda uma relação estreita com o anseio universal por justiça e o conseqüente repúdio pela impunidade, não ignorando a contradição resultante desse anseio.

A proposta é demonstrar como as narrativas são construídas, seja por meio do tipo de personagens escolhido ou da natureza dos crimes, de forma a despertar no leitor a sensação de uma justiça ferida. Sendo esse ideal ferido toda a razão de ser de tramas tão elaboradas.

2. METODOLOGIA

O trabalho baseou-se primordialmente na revisão de literatura, tendo como instrumento a análise do discurso, através dos fatos e personagens criados em duas obras e na comparação entre ambas.

O primeiro recorte foi quanto ao autor a ser estudado. A escolha recaiu em Agatha Christie, por ser esta, em números, a mais representativa do gênero policial. A inglesa não apenas é o nome mais conhecido da literatura policial, mas ostenta o título de escritora mais

[Digite aqui]

lida no mundo, com mais de 2 bilhões de exemplares vendidos e tradução em mais de 44 idiomas².

A escolha se deu também por haver, na obra de Christie, uma “intertextualidade entre os romances dela, [com] um universo de espaços, tempos e personagens recorrentes em suas obras, que davam uma ideia de continuidade e sequencialidade entre os enredos. (MASSI; CORTINA, 2009, p. 525).

O segundo filtro foi a escolha dos romances. Dentre estes, também optou-se pelo critério da popularidade, já que a análise pauta-se pelo ideal de justiça no imaginário popular. Assim, nada mais natural que dois dos seus títulos mais famosos: *O Assassinato no Expresso do Oriente* e *E Não Sobrou Nenhum* (publicado originalmente como *O Caso dos Dez Negrinhos*) que, além da representatividade junto aos leitores, guardam entre si a intertextualidade citada por Massi e Cortina de forma mais evidente.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1 Assassinato no Expresso do Oriente

Em *O Assassinato no Expresso do Oriente*, Mr. Ratchett, cidadão americano, é assassinado violentamente com 12 facadas. O crime ocorre no lendário *Expresso do Oriente*, luxuoso trem que ligava a Europa à Ásia, conectando, no trecho mais extenso de sua história, Paris à então Constantinopla³.

O assassinato ocorre durante a madrugada, no vagão dormitório do comboio Istambul-Calais, sem nenhuma testemunha, envolto em mistério, tanto em relação ao assassino quanto à verdadeira identidade da vítima. A bordo do mesmo vagão está o famoso detetive belga, Hercule Poirot.

Em breve Poirot descobre que o morto na realidade chamava-se Casseti, que tinha sido o responsável por um crime que chocara os Estados Unidos, o assassinato brutal da filha dos Armstrong:

² Fontes: Revista IstoÉ: http://istoe.com.br/382262_DETETIVES+SAO+ETERNOS e Jornal O Globo: <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/agatha-christie-mulher-mais-lida-do-mundo-morreu-em-janeiro-de-1976-1-18458298>.

³ Fonte: Diário de Notícias: <http://www.dn.pt/globo/interior/a-ultima-viagem-do-expresso-do-oriente-1460621.html>.

O casal vivia na América e tinha uma filhinha que adoravam. Aos três anos, esta foi raptada. Exigiram, para restituí-la, uma soma exorbitante. (...) Paga a soma de duzentos mil dólares, descobriu-se o cadáver da pequena, morta havia quinze dias. O caso provocou a indignação popular. Porém, ainda houve coisa pior. A senhora Armstrong esperava outro filho. O abalo dessa triste notícia causou a morte da mãe e da criança e o coronel, desvairado, suicidou-se. (CHRISTIE, 1933, p. 39)

Além da família, a babá que cuidava da criança foi acusada injustamente pelo crime, chegando também ao suicídio. Percebe-se que a vítima do Expresso do Oriente é na realidade um algoz, autor de um dos mais abjetos crimes: o assassinato de uma criança. E aqui temos o que é uma marca implícita e pouco explorada na obra: a alternância constante e irônica entre as posições de vítima e criminoso dos personagens, até mesmo do detetive Poirot. Como em um jogo de espelhos, onde se assumem várias posições ao mesmo tempo, e que para quem vê o reflexo do outro nem sempre é possível estabelecer a real posição.

A infração cometida por Casseti é capaz de insuflar “a indignação popular”, não apenas pela covardia cometida contra a indefesa criança, mas por ocorrer mesmo com o pagamento do resgate. Além disso, a tragédia trouxe um lastro de desgraça a todos que rodeavam a pequena Daisy Armstrong. O horror do leitor aumenta quando se descobre que o assassino “escapara à justiça na América” (uma ironia aos propalados ideais americanos?), “graças à enorme riqueza que juntara e ao poder secreto que exercia sobre várias pessoas” (CHRISTIE, 1933, p. 140/39). Depois da absolvição ele muda de nome e deixa a América, caso contrário seria “linchado pelo povo”, passando a viver regaladamente com o fruto do seu crime na Europa.

Tanto o tipo de crime como as circunstâncias em que ocorreu, bem como a impunidade chancelada pelo judiciário, demonstram a intenção de Agatha Christie em ir ao extremo na sua experiência com o senso de justiça do leitor. Ela prepara-o não apenas para o final surpreendente, mas para a concordância com o que será descoberto.

Depois de uma série de interrogatórios e algumas investigações possíveis – já que o trem estava bloqueado devido a uma tempestade de neve – Poirot descobre que não houve apenas um assassino, mas doze. A maioria dos passageiros do vagão eram na verdade pessoas ligadas à família Armstrong e sua tragédia, sendo o assassinato cometido por todos eles.

Nesse desfecho encontra-se materializada a concretização do justo pela sociedade, que constituiu, de forma autônoma, seu próprio Conselho de Sentença, como chegou à conclusão Hercule Poirot: “Não se tratava de um caso e sim de um propósito. Lembrei-me de uma observação do coronel acerca de um julgamento por um júri. O júri é composto de doze

[Digite aqui]

membros... e os passageiros eram precisamente doze. Ratchett foi apunhalado doze vezes.” (CHRISTIE, 1933, p. 140).

A essa altura o leitor, além de saciado pela solução do enigma, encontra-se perfeitamente satisfeito com a execução da vítima, considerando os assassinos, na realidade, as vítimas de fato, já que “Ratchett escapara à justiça na América. O seu crime era incontestável” (CHRISTIE, 1933, p. 141). É isso o que o detetive diz logo após informar sobre as 12 punhaladas aplicadas, como a justificar a execução, acrescentando que imaginou “essas doze pessoas constituindo-se em corpo de jurados, condenando-o à morte, forçadas pelas circunstâncias a executarem a própria sentença” (CHRISTIE, 1933, p. 141).

E arma utilizada no crime é também muito simbólica nesse sentido, já que “O punhal é uma arma que todos (fracos e fortes) podem manejar”. Como se a justiça, não a instituição, mas o ideal de justiça, fosse também algo que todos pudessem manipular, caso não fosse possível pelas instituições legais. Ideia resumida na fala de um dos assassinos, a avó de Daisy Armstrong: “A sociedade condenara Casseti, nós executamos apenas a sentença”, continuando que essa era também uma medida preventiva (outra função ignorada pelo judiciário), já que “outras crianças foram sacrificadas antes de minha neta, outras o seriam no futuro” (CHRISTIE, 1933, p. 143).

Ao final, Hercule Poirot decide não contar sua descoberta à polícia, concordando em apresentar uma versão falsa sobre alguém que entrara no trem e fugira. Aqui, até mesmo o detetive, de forma não usual, entra no campo minado da justiça com as próprias mãos, já que ele é cúmplice dos criminosos ao encobrir o fato, sendo aos olhos da lei também um infrator. Mas o leitor não se importa, ele também está satisfeito com o cumprimento da justiça.

3.2 E Não Sobrou Nenhum

Se no Expresso do Oriente temos uma coletividade fazendo as vezes de juiz, em *E não sobrou nenhum* temos o inverso: várias pessoas que cometeram crimes sendo executadas.

Nessa história, dez pessoas que não guardam relação entre si são convidadas para uma “moderna e luxuosa casa” (CHRISTIE, 2014, p. 10), localizada na inóspita *Ilha do Soldado*. Aqui também é possível encontrar um ponto de intertextualidade com toda a suntuosidade do Expresso do Oriente. Mais do que dar algum tipo de glamour, esse elemento indica como que uma condução ao *Palácio da Justiça*. Ambas histórias carregam uma dose de simbolismo muito forte na caracterização de atos de justiça que, embora cometidos pela sociedade,

guardam paralelos estreitos com todo o ritual jurídico. A ambientação no lendário trem, assim como na mansão imponente que se ergue na ilha, são criações que reproduzem todo o “o formalismo judiciário, representando pela linguagem específica, pelo temor ao “poder da toga” e até pela *suntuosidade da arquitetura dos fóruns e tribunais*” (BELO, 2011, p. 57). As cartas recebidas pelos convidados da Ilha do Soldado representam verdadeiras citações. São entregues a seus destinatários por terceiros, assinadas por uma entidade desconhecida, mantendo uma distância e solenidade como as verificadas pela figura de um juiz.

Cada um recebeu uma convocação específica, de acordo com suas especialidades. Contratados para cuidar da casa e do jantar, como o casal Sr. e Sra. Rogers, por exemplo, ou na função de secretária, como Vera Claythorne. O convite partia do Sr. Owen, ou de sua esposa, Sra. Owen, que não eram conhecidos de nenhum dos convidados.

Ao chegarem na ilha são informados pelo mordomo – que também fazia parte dos dez e recebeu apenas orientações escritas – que o Sr. Owen estava atrasado e só chegaria no dia seguinte, que deveriam todos comparecer ao jantar. O Sr. Owen nunca chegaria. Todos os quartos continham na parede um poema, uma antiga rima infantil, que falava de dez soldadinhos que, um a um, vão morrendo, até “não sobrar nenhum”. Na mesa do jantar também dez miniaturas de soldadinhos.

Após o jantar, quando reinava um “silêncio de saciedade e conforto”, todos escutam uma voz proveniente de uma vitrola:

Os senhores e as senhoras são acusados dos seguintes crimes:
Edward George Armstrong, de ter causado, em 14 de março de 1925, a morte de Louisa Mary Clees. / Emily Caroline Brent, de ter sido responsável pela morte de Beatrice Taylor, em 5 de novembro de 1931. / William Henry Blore, de ter levado à morte James Stephen Landor, em 10 de outubro de 1928. / Vera Elizabeth Claythorne, de ter assassinado, em 11 de agosto de 1935, Cyril Ogilvie Hamilton. / Philip Lombard, de ter sido culpado, em certa data de fevereiro de 1932, pela morte de vinte e um homens, membros de uma tribo da África Oriental. / John Gordon Macarthur, de ter, em 14 de janeiro de 1917, enviado deliberadamente para a morte o amante de sua mulher, Arthur Richmond. / Anthony James Marston, de ter sido, no dia 14 de novembro último, culpado pelo assassinato de John e Lucy Combes. / Thomas Rogers e Ethel Rogers, de terem sido, em 6 de maio de 1929, os causadores da morte de Jennifer Brady. / Lawrence John Wargrave, de ter sido, em 10 de junho de 1930, responsável pelo assassinato de Edward Seton. / Acusados presentes no tribunal, têm alguma coisa a alegar em sua defesa? (CHRISTIE, 2014, p. 52).

O momento após o jantar reproduz o clima de tribunal, com seu silêncio solene. Todos foram acusados de crimes que de fato cometeram e, assim como o de Casseti no *Assassinato no Expresso do Oriente*, não foram punidos pela justiça institucionalizada. Então tem o início

[Digite aqui]

de condenação: a declaração pública da culpa. Uma culpa que julgavam oculta agora é divulgada, diante de desconhecidos. Aqui mais um elemento do que se figura no ritual de punição verificada ao longo das sociedades, parte do senso coletivo de justiça: a publicidade como parte do castigo. Como disse Foucault (1999, p. 61), “cabe ao culpado levar à luz do dia sua condenação e a verdade do crime que cometeu”. Bastaria ao executor levar ao cabo a condenação devida, mas há uma relação entre a exposição pública do infrator como parte do ideal justiça no imaginário social, como salientou Porto (2001) em seu estudo.

A cena que se segue mostra os acusados negando os fatos reputados, visivelmente constrangidos. Depois começa a segunda fase punitiva: a tortura psíquica. Um dos convidados engasga-se após um gole de uísque, nos moldes do primeiro verso do poema: “Dez soldadinhos saem para jantar, a fome os move / Um deles se engasgou, e então sobraram nove” (CHRISTIE, 2014, p.38). Também uma das miniaturas desaparece da mesa, ficando apenas nove soldadinhos. Assim segue-se a trama, um a um morrendo de forma misteriosa, conforme o roteiro da cantiga infantil, seguido do desaparecimento das estátuas dos soldadinhos. O clima é aterrorizante, gerando desconfianças mútuas e a terrível expectativa de quem será o próximo.

A situação serve para os hóspedes rememorem seus crimes, de forma torturante. Afinal, esse é o motivo de estarem ali, sendo caçados, esse é parte do castigo. E é a tortura uma das manifestações recorrente nos casos de justiça feita “com as próprias mãos” a nível popular. Caso emblemático ocorreu no Rio de Janeiro, em 2014, quando um assaltante foi acorrentado nu a um poste⁴. Foram os mesmos elementos verificadas no livro até aqui no livro: condenação pública e tortura.

Nesse sentido, o último a morrer na Ilha do Soldado foi Vera Claythorne, cujo crime, curiosamente, foi o assassinato de uma criança: Cyril. Assim como Cassetti, do *Expresso do Oriente*, Vera permitiu o afogamento do menino por motivo fútil, tendo em vista interesses financeiros. Ela passou pela tortura de ver todos os hóspedes da ilha morrerem, enquanto lembrava, ininterruptamente da morte que provocara. Foi assim levada a executar sua própria sentença: enforcou-se. A maior punição para o crime mais abjeto, a mesma lógica de punição do *Assassinato no Expresso do Oriente*.

Essa lógica de punição é expressa pelo próprio assassino:

Entre os meus hóspedes havia, considerava eu, variados e diferentes graus de culpa. Decidi que aqueles cuja culpa era menor seriam os primeiros a

⁴ Fonte: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/adolescente-e-espancado-e-presos-no-poste-no-flamengo-no-rio.html>

morrer, sem sofrer a prolongada tensão mental e o medo pelos quais deveriam passar os criminosos mais cruéis e de sangue-frio mais evidente. (CHRISTIE, 2014, p. 248).

Este era o um dos dez hóspedes, que em determinado momento da história simula a própria morte para, ao final, tirar a própria vida, após o suicídio de Vera. Sua identidade não poderia ser mais icônica: o juiz aposentado Lawrence Wargrave. Neste romance temos toda a dualidade *direito e justiça* personificada em uma única figura. Um representante oficial da ordem jurídica estabelecida que se vê diante da impotência dessa ordem na concretização do ideal de justiça. A experiência profissional o fez reconhecer que era “grande o número de homicídios cometidos sem que a lei tivesse condições de chegar ao culpado”, casos que “aconteciam o tempo todo — casos de homicídio premeditado —, e todos completamente fora do alcance da lei” (CHRISTIE, 2014, p. 246).

A motivação para os crimes, segundo carta deixada pelo juiz, foi seu “forte senso de justiça”, porque sempre teve “a forte convicção de que a justiça deve prevalecer” (CHRISTIE, 2014, p. 244), deixando explícito todo o debate de que o Direito não necessariamente alcança aquele ideal. Ao descrever sua experiência como magistrado, deixa evidente um interessante contraponto com *O Assassinato no Expresso do Oriente*:

Sempre fui estritamente íntegro e escrupuloso no que tange fazer o sumário de culpa de um processo. Tudo que eu fazia era proteger o júri contra o efeito emocional dos comoventes apelos feitos por alguns de nossos advogados mais emotivos. Eu apenas chamava a atenção de todos para as provas factuais.

Enquanto no primeiro romance temos a formação de uma espécie de Conselho de Sentença, executando com propriedade uma condenação exarada pela sociedade, aqui temos uma crítica às vicissitudes a que pode estar sujeito o júri popular. Assim, ele, Wargrave, afigura-se como executor ainda mais justo desse anseio por justiça, como se incorporasse um judiciário aperfeiçoado, capaz de alcançar enfim esse ideal. Nos dois casos, no entanto, a instituição permanece impotente.

4. CONCLUSÕES

Percebe-se, mesmo em uma análise tão breve, quanto o romance policial pode nos oferecer em um estudo desse tema tão onipresente no estudo do Direito, que é a ideia de Justiça. Também é possível desconstruir certos preconceitos formados em torno do gênero. A [Digite aqui]

comparação entre os dois romances demonstra uma capacidade de observação de tema tão controverso por parte de Agatha Christie. Mais do que isso, mostra mesmo certa sofisticação na abordagem dos temas.

Assassinato no Expresso do Oriente e *E não sobrou nenhum* são faces de uma mesma moeda, refletindo os questionamentos das sociedades que adotam a lei como solução, mais que ainda se veem perplexas com o abismo que pode existir entre o ser e o dever ser. Como bem resume Dias (2000), “a Justiça está referida às reais condições de existência, revelando-se no imaginário social como avaliação entre a realidade vivida na cotidianidade e a consciência do justo (ideal de Justiça)”. Christie então oferece ao leitor a satisfação desse ideal sempre insaciado, mais ainda em uma situação ideal, com a plena certeza de que não há erro de julgamento possível. Essa certeza nos é oferecida pelo seu experiente detetive, que nos assegura que sociedade condenou de forma acertada, ou pelo experiente magistrado, que supriu a deficiência de sua instituição.

Agatha Christie também altera, ela própria, a narrativa canônica do romance policial, pois, no primeiro caso subverte mesmo a lógica do criminoso, ao estabelecer uma pluralidade de sujeitos, ao mesmo tempo que implicitamente coloca seu detetive, alter ego do herói, como parte desse polo subversivo. No segundo caso sequer temos um detetive, nem mesmo uma investigação.

A sutileza sofisticada das duas obras reside no fato de permanecerem com a mesma questão em aberto. Afinal, quem é realmente assassino e vítima nessas histórias? A questão permanece indefinida, representada na confissão do juiz Wargrave:

“Eu queria matar... Sim, eu queria matar... Mas — por mais incongruente que isso possa parecer a alguns — o que me refreava e estorvava era meu sentimento inato de justiça.” (CHRISTIE, 2014, p. 245).

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELO, Duína Porto. A razoável duração do processo como instrumento de acesso à justiça. **Direito e Desenvolvimento**, v. 1, n. 2, p. 55-68, 2011.

CHRISTIE, Agatha. **Assassinato no expresso do oriente**. São Paulo: Nova Fronteira, 1933.

CHRISTIE, Agatha. **E não sobrou nenhum**. São Paulo: Globo, 2014.

COSTA, Flávio Moreira da. **Os cem melhores contos de crime e mistério da literatura universal**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

DIAS, Maria da Graça dos Santos. **A justiça e o imaginário social**. Florianópolis: 2000.
Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/78804>. Acesso em 26/04/2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1999.

GREIMAS, Algidas, Julien; COURTÉS, Jacques. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GUIMARÃES, J.C. **O romance policial é subliteratura?** *Jornal Opção*, Goiânia, ed.1887, de 4 a 10 de setembro de 2011. Disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/o-romance-policial-e-subliteratura>. Acesso em 24/04/2017.

MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero**. Coleção PROPG Digital (UNESP), 2011.

MASSI, Fernanda; CORTINA, Arnaldo. **A constituição narrativa dos romances policiais mais vendidos no Brasil no século XXI: canônica ou inovadora**. *Estudos Linguísticos*, v. 38, n. 3, p. 521-530, 2009.

MOSER, Benjamin. **Clarice**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

OLIVEIRA, Ângela Francisca Almeida de. **Fluxo de consciência, psicologia, literatura, teatro: um início de conversa**. *Cena em Movimento*, v. 1, n. 1, p. 14, 2009.

PORTO, Maria Stela Grossi. **Da Violência e de suas Representações como respostas Possíveis à Impunidade**. *Revista CEJ*, v. 5, n. 15, p. 43-47, 2001.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SAMPAIO, Maria de Lurdes Rodrigues Morgado. **As vantagens de ser literatura menor e estrangeira: o gênero policial em Portugal como gênero não policiado**. 2008. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/25383>. Acesso em 26/04/2017.

VIEGAS, Ana Cristina Coutinho; PONTES JR, Geraldo; MARQUES, Jorge Luiz. **Configurações da narrativa policial**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

[Digite aqui]