

A MULTIPLICIDADE DE NARRADORES E A  
MANIPULAÇÃO DO PRINCÍPIO DA  
VERDADE PELO RECURSO DA MEMÓRIA  
EM *CINCO PORQUINHOS*, DE AGATHA  
CHRISTIE

11

THE VARIOUS NARRATORS AND THE  
MANIPULATION OF TRUE PRINCIPLE ABOUT  
DE MEMORY RESOURCE IN *THE FIVE LITTLE  
PIGS*, BY AGATHA CHRISTIE

**BARBOSA JÚNIOR, Fernando Filgueira**

Doutor em Letras pelo Programa de Pós Graduação em Letras – PPGL/ UERN.

E-mail: fdojunior1@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1423-3887>

**RESUMO**

Uma das características mais fortes no romance policial é, certamente, a multiplicidade de vozes que ressignificam o enredo ao considerar a versão das personagens envolvidas em um crime. O romance *Cinco porquinhos* (1943), da escritora Agatha Christie, através da multiplicidade de narradores, nos oferece uma compreensão metafórica do fazer literário observado na transição da primeira para a segunda fase modernista, uma vez que há o esfacelamento do narrador tradicional, confluído com múltiplas vozes que desembocam na observância e perspicácia do detetive Hercule Poirot frente a manipulação do princípio da verdade. Sendo possível, por meio da própria organização do romance, sobretudo através do recurso da memória, sistematizar os discursos mediante a oralidade e das cartas em que cada personagem envolvido, ao prestar depoimento a polícia, manifesta suas impressões que serão, meticulosamente, consideradas e avaliadas pelo detetive, personagem e herói recorrentemente evocado nas obras da escritora inglesa.

**Palavras-chave:** *Cinco porquinhos*; Agatha Christie; Modernismo; memória.

## ABSTRACT

One the strongest features in the detective novel is, certainly, the multiplicity of voices that reframe the plot when considering the version of the characters into the crime. The novel *Five little pigs* (1943), writing by Agatha Christie, through the various narrators, offers us a metaphorical view of literary doing showed in transition from the first to the second modernist phase, because there is the breaking of the traditional narrator, diluted in the various voices that lead to the observation and detective Hercule Poirot insight against the manipulation of true principle. Being possible, according to itself novel, specially about the memories resource, systematize the voices through the orality and the letters where all the character involved in the narrative, when giving testimony for the police, expresses its impressions that will be, carefully, considered and appreciated by the detective, character and hero recurrently evoked in the Agatha Christie's books.

**Keywords:** *Five little pigs*; Agatha Christie; Modernism; memory.

## AGATHA CHRISTIE E O ÍTERIM MODERNISTA NA LITERATURA POLICIAL.

Agatha Mery Clarissa Miller (1890 – 1976), conhecida mundialmente por Agatha Christie, tornou-se um dos maiores nomes da literatura policial. Seus romances já ultrapassaram mais de 01 trilhão de cópias vendidas e, é hoje, a escritora mais traduzida e vendida mundo afora, superada apenas por William Shakespeare e a Bíblia<sup>1</sup>.

A autora privilegia, em "Cinco porquinhos" (1943), um método literário até então inovador em seu estilo de escrita: trata-se de um crime prescrito, estudado à revelia; onde um dos pontos fulcrais para o desenrolar da história será o recurso da memória e a multiplicidade de narradores que se entrelaçam no roteiro de investigação da personagem Hercule Poirot.

O romance contabiliza seu quadragésimo enredo policial e nos traz a história de um famoso pintor Amyas Crale, assassinado há 16 anos. Sua esposa Mrs. Crale, julgada e condenada morre na prisão, mas deixa uma carta para sua filha Caroline, na época com apenas 05 anos, jurando sua inocência. Adulta, a filha do casal em posse desta carta resolve procurar o famoso detetive Hercule Poirot para reabrir o inquérito policial da época e provar a inocência da mãe.

O livro é dividido em três partes, onde se compõem,

---

<sup>1</sup> Informes da edição "Morte no Nilo" da L&PM POCKET, 2016.

respectivamente, o percurso da narrativa, pela descontinuidade cronológica e a multiplicidade de narradores, o que apresenta possíveis articulações com a estrutura estética no romance moderno pelo qual prezamos para esta análise. Deste modo, buscaremos mostrar não apenas as representações da obra enquanto metáfora do período literário em questão, mas a assimilação do narrador enquanto função basilar do enredo para, a partir da sua composição, justificarmos o novo estilo do fazer literário. Assim como consideraremos os aspectos psicológicos, em detrimento do recurso da memória e do método detetivesco da personagem Hercule Poirot, que abonarão suporte à nossa análise.

Considerando a obra como metáfora desta transição das fases modernistas na literatura, e considerando a didática organizacional do romance que se subdivide em três livros, logramos compreender o primeiro, volta-se à investigação dos sentidos da distância temporal entre o acontecimento (crime) e o inquérito, enquanto processo de metáfora das mudanças estéticas empreendidas pelo Modernismo. No segundo, um paralelo entre a multiplicidade de narradores na obra e os espaços reservados à categoria de análise deste narrador na primeira e na segunda fase modernista. Já o terceiro tem como foco a discussão psicológica das personagens e suas posturas, inovação adotada pelo romance moderno, levando em consideração as mudanças empreendidas como paradigma desse novo fazer literário.

## **LIVRO 01: A CAÇA AOS PORCOS**

Tudo começa em uma suntuosa viagem de trem, sob uma ambientação tipicamente europeia, onde o famoso detetive Hercule Poirot encontra-se com a jovem Carla Lemarchant, filha do famoso pintor Amyas Crale, assassinado há dezesseis anos. Ao trocar as primeiras palavras com a jovem, o detetive começa a reativar sua memória sobre o homicídio, ainda muito vagamente devido ao distanciamento temporal da ocorrência, mas rapidamente inteira-se do caso e permite-se seduzir pela obstinação da moça ao contar-lhe sobre seus objetivos. De acordo com Freud (2010, p. 196), "o esquecimento de impressões, cenas, vivências, reduz-se a um 'bloqueio' delas", ou seja, para o psicanalista, o ato de esquecer alguma coisa não desintegra esta coisa da memória, apenas a adormece, podendo ser reativada por alguma indução ou até mesmo de modo voluntário. Inocentar a mãe pareceu a jovem Carla uma questão de honra; a mãe que havia sido julgada e condenada pelo crime supostamente não cometido, havia morrido na cadeia e deixado-lhe uma carta. Já que em sua narrativa epistolar, a falecida mãe assegura a filha de sua inocência:

Existe a carta dela. Ela a deixou para mim antes de morrer. Eu só deveria recebê-la quando completasse vinte e um anos. Ela deixou por uma única razão... para que eu ficasse tranqüila. Era tudo que havia nela. Que ela não tinha feito aquilo... que ela era inocente... que eu podia ter sempre certeza disso. (CHRISTIE, 2009, p. 18)

Presume-se, pela própria estrutura da linguagem, diante das reticências no trecho exposto, as lacunas de um crime injustiçado pela Lei, e que sua compreensão está à beira de espaços que o tempo não preencheu. A carta surge no percurso criativo da narrativa como a mais prudente arguição que a filha tenha em memória da mãe e, por isso, não poderia ser desconsiderada pelo detetive no ato da reabertura do inquérito, uma vez que o método detetivesco de Hércule Poirot é estritamente psicológico, tudo passa a ser válido para avaliar os fatos. Afinal, diz ele: “Para mim, basta sentar em minha cadeira e pensar.” (CHRISTIE, 2009, p. 12). Partindo desta constatação, a fama pela qual lhe fez chegar Carla em busca de justiça memorial.

À guisa de argumentação, Carla fala ao detetive de seu casamento e da exposta necessidade em encontrar a verdade para ele, fala disso até como um capricho (cf. CHRISTIE, 2009, p. 19), e como uma boa oradora insiste:

É psicologia que lhe interessa, não é? Bem, isso não muda com o tempo. As coisas tangíveis desaparecem... as pontas de cigarro, as pegadas e as folhas de grama amassadas. O senhor não pode mais procurar por elas. Mas pode examinar todos os fatos do caso, e talvez conversar com as pessoas que estavam lá na época... elas ainda estão vivas... e depois... e depois, como o senhor disse há pouco, pode sentar na sua cadeira e pensar. E o senhor saberá o que realmente aconteceu. (CHRISTIE, 2009, p. 19-20)

Envaidecido pela lisonja da jovem, Hercule Poirot aceita o caso e passa a exercer seu método inteligente, de início indo a campo, garimpando as informações basilares à sua (re)constituição criminal do caso. Cinco pessoas da época são por ele procuradas para o clareamento memorial dos fatos: o advogado de defesa, o advogado de acusação, o jovem causídico, o velho causídico, e o superintendente de polícia. Em seguida mais cinco pessoas surgem como suspeitos. As cinco pessoas que estavam na casa com o falecido Sr. Crable na época da sua morte, e no exato momento em que surge para o detetive esses cinco que serão

indiciados, surge em sua mente uma canção:

Um *jingle* passou pela cabeça de Poirot. Ele o reprimiu. Ele não devia pensar sempre em canções de ninar. Ultimamente parecia obcecado com isso. E no entanto o *jingle* persistiu. “Um porquinho foi à feira, um porquinho ficou em casa...” (CHRISTIE, 2009, p. 32-33)

É irônico pensar que para cada personagem envolvido, o detetive faça associação a um dos porquinhos da canção, mas é também poético, se considerarmos a pertinência imagética do porco diretamente associado à lama, assim como o crime que decididamente pretende explicar. O que torna-se, ainda mais evidente, se associarmos cada verso da cantiga à personagem específica disposta didaticamente em cada capítulo da obra: Philip Blake, Meredith Blake, Elsa Greer, Cecília Williams e Angela Warren.

Adorno, ao analisar a posição do narrador no romance contemporâneo, nos adverte que “[...] o momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos.” (ADORNO, 2003, p. 58), de modo que ao considerarmos, para nosso estudo, a compreensão do crítico, coadunamo-la com a multiplicidade de narradores no romance de Agatha Christie. Uma vez que a narrativa não se concentra em uma única voz, dilui-se, e aparta-se uma das outras.

Do capítulo seis ao dez, no romance *cinco porquinhos*, são apresentadas as primeiras narrativas dos cinco suspeitos em caráter de entrevista ao detetive. “A proposta é re-escrever a história de certos crimes passados – do ângulo psicológico.” (CHRISTIE, 2009, p. 87), enfatiza Hercule Poirot ao primeiro porquinho, que desqualifica a ré:

Caroline era uma desonesta. Totalmente desonesta. Claro, ela tinha charme. Tinha aquele tipo de jeito doce que engana completamente as pessoas. Tinha uma aparência frágil e desamparada que atraía o cavalheirismo das pessoas. Às vezes quando leio um pouco de história, penso que a rainha Mary da Escócia deve ter sido um pouco como ela. Sempre meiga e infeliz... mas na verdade uma mulher fria e calculista, uma intrigante que planejou o assassinato de Darnley e se safou. (CHRISTIE, 2009, p. 91)

Meticuloso, Poirot pede-lhe que faça um relato por escrito do caso, bem como, pede aos demais porquinhos entrevistados. O segundo, também acredita na culpa da falecida ré, e é enfático ao considerar que “ninguém poderia ter matado Amyas Crale além de sua esposa. Mas ele a

levou a isso.” (CHRISTIE, 2009, p. 122), considerando, para tanto, a vida pregressa da vítima, bem como sua falta de respeito para com sua esposa.

É interessante mostrar como, através dessas entrevistas, o detetive vai conduzindo a reconstituição do caso e descrevendo os espaços no romance. Ao ir à Alderbury – propriedade vizinha onde aconteceu o crime, com Meredith Blake, é como se fosse possível, através do contato físico com o espaço, ampliar as sensações atmosféricas de um ambiente carregado de sombras, o que de acordo com HALBWACHS (2003, p. 29), é extremamente salutar; refazer este percurso, segundo o estudioso “ajuda a reconstituir um quadro que muitas partes foram esquecidas.” Ainda em exploração ao espaço, a descrição do caminho que ziguezagueava (CHRISTIE, 2009, p.131-133), muito se aproxima do ziguezaguear da verdade, que manipula-se e oscila entre os sujeitos narradores.

O terceiro porquinho a ser entrevistado foi a amante do falecido, Lady Dittishman, àquela altura Elsa Greer. A quem, oportunamente, o detetive avalia pela composição espacial da sua casa: “[...] dois lances de escada acima, os pés afundando em tapetes de lanugem macia. Luz atenuada. Dinheiro, dinheiro em todos os lugares. Bom gosto nem tanto. Havia uma austeridade sombria na sala...” (CHRISTIE, 2009, p. 142), o que permite o detetive perceber um excesso de futilidade na personagem, uma vez compreendida a relação retroalimentativa causal entre espaço e personagem, e sua interferência direta entre um e outro. Em se tratando da casa, em especial, é oportuno recordar a associação que Gaton Bachelard faz do imóvel ao relacioná-la diretamente a alma humana. Em *A poética do espaço*, o crítico não apenas enfatiza nossa casa como nosso lugar no mundo (cf. BACHELARD, 2008, p. 24), mas detalha ainda mais sua topoanálise fazendo associações diretas de cada cômodo com seus valores oníricos inerentes ao sujeito; assim, muito da personagem Lady Dittishman, conforme aponta o detetive em campo, é revelado através do seu espaço privado. A personagem, compreendida nesse ínterim como o terceiro porquinho, também afirma que a esposa do seu amante o matou e mostra ao detetive uma carta deixada pelo pintor dizendo-lhe de seus encantos e falando sobre uma pintura que faria dela, para ela (p. 153-154).

Cecília Williams foi a quarta entrevistada, ou o quarto porquinho como convencionamos associar. “Estava claro para Hercule Poirot que Cecília Williams levava uma vida muito apertada. Não havia rosbife aqui. Esse era o porquinho que não comeria nada.” (CHRISTIE, 2009, p. 156); Cecília havia sido preceptora de Carla quando criança e conviveu na qualidade de uma governanta tradicional com o casal, seus pais, na época do crime. Seu perfil assemelha-se a um tanto feminista, logrado num recalque vitoriano. Ela acredita que o falecido pintor dispunha de amantes

por ser homem e que mereceu a morte. Afinal, “nenhum homem deve tratar a esposa como ele tratou e não ser punido por isso. A morte dele foi uma retribuição justa” (CHRISTIE, 2009, p. 167). Ela não só o desqualifica como homem, mas como artista, deprecia seus quadros (p. 168), argumentando pelo seu conhecimento em pintura.

Por fim, Hercule Poirot conversa com Angela Warren. Irmã caçula da ré, que na época vivia sob os cuidados do casal. Angela acredita na inocência da irmã, e rememora-a ante um prospecto de docilidade e fragilidade. Para a surpresa do detetive, Angela também mostra-lhe uma carta da falecida irmã relatando-a sobre um possível estado de paz. “Até esse momento tudo apontara, sem oscilação alguma, para a culpa de Caroline Crale. Ora mesmo suas próprias palavras testemunharam contra ela.” (CHRISTIE, 2009, p. 186).

## **LIVRO 02: A MULTIPLICIDADE DE NARRADORESE A “IMPOSSIBILIDADE” DE NARRAR NO MODERNISMO**

Até aqui podemos constatar uma certa obsessão de Agatha Christie pelo gênero carta dentro deste romance, o que nos faz lembrar de *A carta roubada* de Edgar Allan Poe (2003), quando através de um caso de mistério atípico para enredos detetivescos posiciona uma carta de modo a movimentar todos na trama, sem que saibam dela, assim como a linguagem (cf. LACAN, 1998), movimenta todos em uma sociedade.

Neste segundo livro do romance, a multiplicidade de narradores se dá pelo envolvimento das vozes que se entrecruzam através das cartas enviadas ao detetive Hercule Poirot. Este é o momento modernista em que Adorno (2003), *n'A posição do narrador no romance contemporâneo*, apresenta a figura de um narrador impossibilitado de narrar, ainda que se posicione frente às necessidades do narrar no romance moderno. O que se torna ainda mais crítico se considerarmos as ideias de Walter Benjamin (1985) em *O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskov*, quando é enfático ao dizer que o narrador está em vias de extinção.

De acordo com Benjamin (1985, p. 200), o narrador ideal se classifica como um sujeito que sabe dar conselhos, mas que diante do universo midiático e informativo do qual somos partícipes hoje, onde a informação é dada suspensa à contagem dos fatos, essa é uma atividade praticamente inoperante e acrescenta que “a arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”. E se considerarmos a carta como um embrião do e-mail no romance, estaremos sendo análogos aos meios de comunicação que surgem com o modernismo e se intensificam ainda mais nas tendências contemporâneas.

Para o autor, a massificação da informação tem tornado opaca a arte da narrativa, e nos chama atenção para o fato de sermos bombardeados por notícias todos os dias e, no entanto, continuarmos pobres em “histórias surpreendentes” (Cf. BENJAMIN, 1985, p. 203). Isso acontece, segundo o autor, porque as notícias “já nos chegam acompanhadas de explicações”, ou seja, a informação está, nesse sentido, a serviço da formação de opinião e não da narração dos acontecimentos em si.

Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações [...] o extraordinário e miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1985, p. 203).

Frente a esta realidade, compreendemos que a difusão de informações dada pelo social emergente, de algum modo, tolhe a liberdade de interpretação dos leitores, pois não são elas límpidas e imparciais aos acontecimentos. Talvez seja essa uma das razões pelas quais Adorno (2003, p. 56) considera arcaica “noções como a de sentar-se e ler um bom livro”.

Considerando a deixa levantada por esses autores sobre o romance moderno, é preciso que se esclareçam as mudanças pelas quais ele é concebido no ocidente, para, desse modo, endossarmos ainda mais a discussão em torno do narrador. Ora, é mister estabelecer de início a evidente diferença que se faz entre a epopeia clássica e romance. E, de antemão, poderíamos dizer que a epopeia não mais poderia ser escrita hoje, pois segundo Adorno (2003, p. 59) “o empenho épico em não expor nada do objeto que não possa ser apresentado plenamente do início ao fim acaba por suprimir dialeticamente a categoria épica fundamental da objetividade.” Se antes havia a figuração de um herói coletivo e infalível como podemos observar, por exemplo, em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, com a ascensão do romance moderno e da burguesia mercantil, esse herói se constitui de uma maneira mais fragilizada e próxima da condição humana da qual fazemos parte. Os grandes feitos narrados na epopeia vão, nesse caminho, se esvaindo no romance moderno e, de acordo com Benjamin (1985), essa é uma tendência que se afunila com o modernismo:



O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance [...] O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. (BENJAMIN, 1985, p. 201).

Sendo assim, com o surgimento do modernismo e o advento da imprensa, o romance moderno sofre algumas modificações que interferem diretamente no estilo das narrativas. De acordo com Adorno (2003, p. 56), as artes, de um modo geral, sofreram essas modificações e acentua que “[...] assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural [...] só que em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem.”

Anatol Rosenfeld (1973), em seu ensaio *"Reflexões sobre o romance moderno"*, chama atenção para o fato dessas mudanças relacionadas ao novo fazer literário estarem, também, relacionadas ao campo psíquico, e por isso, dentro de uma perspectiva unificadora, enfoca que:

O narrador, no afã de apresentar a “realidade como tal” e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe pareça menos fictícia que as tradicionais e “ilusionistas”. (ROSENFELD, 1973, p.84).

Compreendemos, portanto, que a pertinência do enfoque psicológico no romance moderno dá-se em meio à necessidade de estabelecer uma coerência semântica entre a história e a estética não linear pela qual é concebida, amplamente difundida no romance de Agatha Christie.

A prosa literária desse período, portanto, segundo aponta Peter Gay (2009, p. 181), está voltada para uma perspectiva atemporal, de caráter imortalizado, no entanto, atesta que “[...] não foi fácil a aceitação da nova literatura. Para muitos leitores de romances na segunda metade do período vitoriano, os jogos a que vinham se dedicando os escritores modernistas pareciam traições sistemáticas numa relação antiga e cordial

entre o autor e o público.” Isto porque, conforme antecipamos, trata-se de um período onde as atenções da narrativa não estão diretamente ligadas ao leitor, mas ao novo estilo de narrar, ou, em outras palavras, a impossibilidade de narrar.

O que se esperava no romance tradicional era que os personagens enfrentassem complicações interessantes e o texto procurasse manter um clima de suspense, com perspectivas variadas quanto aos possíveis desfechos. Havia surpresas nessas histórias, mudanças de fortuna que um autor engenhoso colocava como pedras no caminho dos personagens. Mas essas tensões teriam de ser solucionadas no final. Um desfecho claro e inequívoco, cada sobrevivente em seu devido lugar, era elemento indispensável no acordo tácito entre leitores e autores – era o que se esperava. Em geral, apenas isso. (GAY, 2009, p. 183).

Contudo, esse “acordo tácito entre autores e leitores” não mais será honrado. A insatisfação dos romancistas do final do século XIX os conduzem ao engajamento das tendências subjetivas da modernidade. Affonso Ávila (2002, p.30), ao demarcar traços do surgimento do Modernismo em consonância com a Literatura, aponta que o movimento “viveu a sua situação de emergência consciente do estado de crise deflagrado – por isso viveu revolucionariamente.” Dentro dessas revoluções, Affonso Romano Sant’Ana em ensaio na mesma obra aponta a linguagem como mecanismo estético da concepção moderna na literatura. Há pouco mencionamos que Adorno (2003) apontava as limitações da emancipação prosaica moderna em detrimento da linguagem, o que diferenciava a literatura da pintura, por exemplo, que perdeu foco para a fotografia; uma das proposições do ensaio de Sant’Ana (2002, p.56) é justamente mostrar que “o Modernismo como linguagem é a tentativa de preenchimento de um vazio, procurando estabelecer entre duas ordens de linguagem – a interna e a externa.” E acrescenta que “a problemática em todos os primeiros textos produzidos pelo Modernismo é a demanda de uma nova linguagem, que fosse taticamente a ruptura com a linguagem interna simbolista-parnasianista e a reversão das experiências vanguardistas.” A esse respeito Rosenfeld (1973, p. 93) acrescenta a seguinte observação:

Já não existe um Eu narrador fixo em face a um Eu narrado em transformação; o próprio Eu narrador se transforma constantemente, como se a autora quisesse

demonstrar a relatividade de tudo e a teoria de Einstein; possivelmente a própria teoria da relatividade.

Em outras palavras, trata-se de um período onde a estética literária em suas mais significativas transformações, apresenta um narrador vinculado ao “fluxo de consciência caótica das personagens” (Cf. ROSENFELD, 1973, p.93) e a própria deflagração romanesca, de modo que esse narrador se configurará de maneira “omissa”, camuflado por entre os meandros da narrativa e o psicologismo estruturador da obra.

Desse modo, as cartas escritas pelas personagens em inquérito, constituirão suas verdades através da expressão linguística articulada com seus propósitos. Na primeira delas, a de Philip Blake, já percebemos a delonga narrativa com a qual a personagem remonta como um mosaico de memórias os fatos, cuidadosamente articulados com a sua participação, de modo a não se comprometer mais do que já considerava o detetive. Cada elemento sintagmático é cuidadosamente posto, bem como os verbos. Vejamos, por exemplo, quando ele relata a passagem dos envolvidos no laboratório de manipulação: “suponho que eu estivesse lá com o restante deles quando ele fez a dissertação sobre a eficácia da coniina.” (CHRISTIE, 2009, p. 209), esse esvaziamento memorial da personagem, de acordo com Joel Candu (2006, p. 63), são “carregadas de emoção, são sempre vinculadas a uma consciência presente”, Philip Blake sabe que há por trás de sua narrativa uma investigação policial que poderá incriminá-lo; por isso, ao recobrar o passado, pretende preencher os escaninhos e apontar um culpado, no caso, Caroline a quem, em seu desabafo, compromete por intempestiva transcrição de violência: “Você e suas mulheres! Eu queria matar você. Um dia eu ainda mato você” (CHRISTIE, 2009, p. 210), relata sobre um suposto diálogo ouvido entre a vítima e seu assassino.

A segunda narrativa epistolar do romance é a de Meredith Blake, que sugere não um homicídio, mas um suicídio. Acredita Blake, que a bifurcação emocional do pintor entre a esposa e a amante o faria desistir da própria vida e argumenta:

Sua pintura era a coisa mais cara que ele tinha na vida. E a última coisa que seus olhos veriam seria o rosto da garota que ele amava tão desesperadamente. Ele também pode ter pensado que sua morte seria a melhor coisa para ela. (CHRISTIE, 2009. p. 225)

E por mais improvável que pareça, como ele mesmo relata ao fim da narrativa, considera que Amyas deve ter tirado a própria vida, desconsiderando elementos fundamentais para o curso das investigações

como as digitais na garrafa de cerveja, por exemplo. Elementar que, por trás de sua narrativa, a intencionalidade repouse entre o seu estado de consciência em não acusar a condenada, bem como um possível amor reprimido pela amante do pintor.

É, portanto, através do recurso da memória das personagens que o detetive estabelece a linearidade, ou próximo disso, a possibilidade da compreensão dos fatos.

A narrativa epistolar de Lady Dittsham conta se conheceram, ela e Amyas, e como se apaixonaram. “Foi tudo assim de repente” (CHRISTIE, 2009, p. 237), e contraria um argumento comum aos demais: a falta de concentração pelo quadro que estava pintando quando morreu. Segundo sua amante, ele não conseguia pensar em outra coisa, senão nela (cf. CHRISTIE, 2009, p. 238).

O quadro inacabado começou a assombrar Amyas. Ele me disse: “É muito engraçado, eu não conseguia pintar você antes – você mesma atrapalhava. Mas eu quero pintar você, Elsa. Quero pintá-la de forma que o quadro seja a melhor coisa que já fiz. (CHRISTIE, 2009, p. 239)

Ao intensificar o desejo do criador por sua criatura, ou seja, do pintor pelo quadro, a suspeita, intensifica de modo análogo, a obsessão que Amyas dispunha sobre ela, de tal modo a lhe faltar concentração para fazer o quadro. O que coaduna, conforme seu raciocínio, no despertar colérico de Caroline pelo marido. Contudo, a sutileza com a qual a incrimina dar-se pela forçosa elegância em sustentar a tese de mulher honesta: “Não a vi pegar a coninha. Quero ser honesta, então acho que é bem possível, que ela a tenha pegado como disse que fez, com a ideia de suicídio” (CHRISTIE, 2009, p. 243). Percebemos, portanto, que embora a personagem se isente de maiores acusações, não descarta a viúva como culpada por um crime motivado passionadamente, finalizando sua narrativa desqualificando Caroline em sua totalidade, como horrível, cruel, desdenhosa, vingativa (cf. CHRISTIE, 2009, p. 247), entre outros adjetivos que revelam seu recalque.

A penúltima narrativa, de Cecília Williams, tem como nota de epígrafe um apelo ao detetive para que acredite em sua franqueza e clareza no descortinar dos acontecimentos. Condescendente com o padecer da sua patroa, a governanta detestava o patrão por conta de suas infidelidades. Ríspida, transpunha seu descontentamento a obra do pintor e deixa isso claro tanto na carta quanto em conversa anterior com o detetive. Encontra a testemunha, não apenas razões para Caroline tê-lo assassinado, mas posiciona-se em caráter ocular, ao relatar que viu a ré limpando as digitais da garrafa e pressionando as do falecido marido.

O que estou prestes a escrever nunca contei a ninguém. Não me fizeram nenhuma pergunta a qual tenha dado resposta falsa. Não obstante, fui culpada de omitir certos fatos [...] A senhora Crale estava apressada limpando a garrafa de cerveja sobre a mesa com um lenço. Depois de ter feito isso, ela pegou a mão do marido morto e pressionou os dedos dele na garrafa de cerveja [...] eu soube então, além de qualquer dúvida possível, que Caroline Crale tinha envenenado o marido. (CHRISTIE, 2009, p. 259)

Esta passagem da carta da governanta é muito simbólica ao que representamos anteriormente, em termos de teoria e análise crítica, da impossibilidade do narrar com base no diálogo estabelecido entre Adorno e Benjamin. Sua omissão no íterim de testemunha ocular, revela não só a manipulação do princípio da verdade, mas a condescendência sob uma espécie de co-participação de um crime, agora, retalhado pelas múltiplas memórias. De acordo com Candu (2006, p. 73), “produzindo este passado composto e recomposto, o trabalho complexo da memória autobiográfica, objetiva construir um mundo relativamente estável, verossímil e previsível”. Sendo este, portanto, possível através da atenuação da consciência da personagem em foco.

Por fim a narrativa epistolar de Angela Warren completa o ciclo das cinco cartas solicitadas pelo detetive. Esta, ainda criança na época dos acontecimentos, revela-se vaga e imprecisa em suas memórias. Cita Carla, ao revelar que em diálogo com o Amyas ele sugere que ela fosse para a casa de Lady Tressilian, juntar-se a ela. E, enfatiza que Caroline não o matou (cf. CHRISTIE, 2009, p. 267). Entretanto, não se pode desconsiderar ou mesmo desconfigurá-la do inquérito. De acordo com Halbwachs (2003, p. 90), “a vida da criança mergulha mais do que se imagina nos meios sociais pelos quais ela entra em contato com o passado mais ou menos distanciado, que é como o contexto e que são guardadas suas lembranças mais pessoais”. A criança, portanto, não é alheia ao mundo em que vive, ela participa diretamente e, muitas vezes, ativamente das ações em sociedade.

### **LIVRO 03: AS CONCLUSÕES PRECISAS DE HERCULE POIROT**

Por fim, o livro 03 do romance *Cinco Porquinhos*, é composto das análises de detetive Hercule Poirot. Meticuloso, nos adverte para “não tomar o que foi escrito como necessariamente uma narrativa verdadeira” (CHRISTIE, 2009, p. 273), já que as cartas, conforme apontamos

anteriormente, podem muito bem ser manipuladas pela intencionalidade dos sujeitos que a escreveram. Convicto da eficácia do método psicológico, Poirot reúne todos e em seu interlúdio analítico, os faz recordar dos fatos. “É extraordinário como as coisas voltam a nós” afirma Meredith Blake (cf. CHRISTIE, 2009, p. 280), diante da reconstituição mental induzida por Poirot, que mais adiante justifica a senhorita Williams que o método consiste em “mostrar que é com os olhos da mente que realmente vemos” (p. 285). Um acontecimento insólito decorre da reconstituição e arguição detetivesca: Carla sente a presença do espírito da mãe na sala (cf. CHRISTIE, 2009, p. 304), o que deixa as personagens num plano de suspensão emocional, haja vista que o fato rompe com a normalidade. Em seguida, como num grande teatro, Poirot descortina o denominador comum de sua análise acertiva e acusa Elsa Greer como legítima culpada:

Ela viu Caroline pegar o veneno. Não disse nada, mas se lembrou disso quando estava sentada do lado de fora da biblioteca. Quando AmyasCrale saiu ela usou a desculpa de precisar de um pulôver e subiu até o quarto de Caroline para procurar o veneno. As mulheres sabem onde outras mulheres provavelmente escondem as coisas. Ela o encontrou e, tomando cuidado para não apagar nenhuma impressão digital nem deixar as suas, extraiu o líquido com um contagotas usado para encher canetas de tinteiro. Então ela desceu e foi com Crale para o jardim de bateria. E depois, sem dúvida, ela serviu a ele um pouco de cerveja e ele engoliu de um gole como costumava fazer. (CHRISTIE, 2009, p. 315)

Em seguida, a poeticidade do irreverente detetive atrai nossa atenção para associação elementar que ele dispõe entre o quadro pintado na hora da morte de AmyasCrale: “é o quadro de uma assassina pintado por sua vítima... é o quadro de uma garota assistindo a morte de seu amante” (CHRISTIE, 2009, p. 317). Impossibilitada de desmenti-lo, Elsa Greer emudece, ficando esclarecido perante todos, através do recurso da memória em mosaico o crime acontecido há 16 anos. Contudo, a aparente impunidade da criminosa parece não sofrer dano algum. Em um dado momento, quando conversa a sós com o detetive (cf. CHRISTIE, 2009, p. 318-319), ela se nega a confessar diante das autoridades e ele, não dispondo de provas suficientes para além das constatações óbvias de sua investigação, acredita que nenhum dano lhe será causado. Restando apenas a possibilidade de pedido de perdão póstumo para Caroline, o que,

de algum modo, resulta numa segunda morte: a morte moral da personagem.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003.

ÁVILA, A. **O modernismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: brasiliense, 1985.

CANDU, J. **Memória e Identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.

CHRISTIE, A. **Cinco porquinhos**. São Paulo: Globo, 2009.

FREUD, S. **Recordar, repetir e elaborar**. In Observações psicanalíticas sobre um caso de paranóia relatado em autobiografia: ("o caso Schreber"): artigos sobre técnica e outros textos (1911 – 1913). Tradução e notas de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAY, P. **Modernismo: o fascínio da heresia de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: companhia das Letras, 2009.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

POE, E. A. **A carta roubada e outras histórias de crime e mistério**. Tradução de William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

SUBMETIDO EM: 11/10/2022

ACEITE EM: 11/12/2022