

O Gerente e a Recepcionista (Traços de Psicologia Social em um Romance de Agatha Christie)

The Manager and the Receptionist (Social Psychology traits in an Agatha Christie's Novel)

*Jean Pierre Chauvin*¹

*Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo,
mais profundamente se grava nele o que é ouvido.
(Walter Benjamin, "O Narrador")*²

*Se o romance policial existe é porque somos seres
pensantes constituídos de determinado modo.
(Boileau-Narcejac, O Romance Policial)*³

¹ Professor Associado da Escola de Comunicações e Artes, USP, Brasil, onde leciona a disciplina *O Romance Policial de Agatha Christie*. E-mail: tupiano@usp.br

² Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

³ Do original, *Le Roman Policier*. [Tradução própria]

Resumo:

Publicado em 1965, *O Caso do Hotel Bertram* reúne algumas das caracterizações mais importantes, dentre os romances protagonizados por Miss Jane Marple. Neste ensaio, discutem-se os métodos empregados por Agatha Christie ao representar as diferentes classes sociais das personagens no romance, com ênfase nos retratos do gerente e da recepcionista do estabelecimento em que os crimes acontecem.

Palavras-Chave: Agatha Christie; *O Caso do Hotel Bertram*; Sociologia da Literatura.

Abstract:

Published by the first time in 1965, *At Bertram's Hotel* it is a reunion of relevant characterizations, among Miss Jane Marple's appearances in Agatha Christie's novels. In this essay, we intend to discuss some methods used by the author which has intended to represent different social classes in the novel, with an emphasis on portraits of the manager and the receptionist of the establishment where the crimes take place.

Keywords: Agatha Christie; *At Bertram's Hotel*; Literature Sociology.

Devemos a Mikhail Bakhtin o produtivo conceito de *heterodiscurso*. Para ele, haveria narrativas em que o narrador adere, em maior ou menor medida, à personagem. Isso se formalizaria na aproximação entre os enunciados, de maneira que, em determinados casos, a voz que narra estiliza (ou é estilizada) pela fala da personagem⁴. Evidentemente, não se trata de uma prática compulsória: poderíamos listar inúmeras obras em que narrador e protagonista divergem tanto na maneira como percebem as coisas, quanto no modo como se referem a elas ou reportam acontecimentos⁵. Em princípio, isso acontece porque:

O falante e sua palavra no romance são objeto da representação verbalizada e ficcional. A palavra do falante no romance não é simplesmente transmitida nem reproduzida, mas representada literariamente e, ademais, à diferença do drama, é representada pela palavra mesma (do autor) (BAKHTIN, 2015, p. 124).

Para ilustrar essa discussão, vejamos o que acontece em um romance de Agatha Christie, publicado em 1965. A Narradora e as personagens de *O Caso do Hotel Bertram* (*At Bertram's Hotel*) convergem em vários aspectos⁶, especialmente quando descrevem o estabelecimento, inaugurado em 1840,

⁴ “Cressot em *Le Style et ses techniques* (LXXV) observa que o fato estilístico é ao mesmo tempo linguístico, psicológico e social, além de estético, porque o objetivo geral é ser compreendido e o particular criar beleza por meio da palavra. Para isso, nos diz Cressot, ‘no material que nos oferece o sistema geral da língua, realizamos uma escolha, não só pela consciência que temos desse sistema, mas também pela consciência que supomos possuir nosso interlocutor...’” (CASTAGNINO, [1968], p. 20).

⁵ Roland Barthes (1973, p. 49) sugeria que “a narrativa propriamente dita (ou código do narrador) só conhece, como também a língua, dois sistemas de signos: pessoal e apessoal”.

⁶ “Um narrador pode se valer da ótica de uma personagem, da sua perspectiva. Claro está, não é fácil manter um mundo neste nível. Logo aparece a necessidade de uma consciência. Do mesmo modo, o narrador pode se servir da consciência de uma personagem para mostrar o mundo. Mas, em ambos os casos pode subsistir a pergunta: *quem conta?*” (TACCA, 1973, p. 31 – *grifo do autor*). [Tradução própria].

como um lugar que preservava a aura de cem anos atrás, apesar dos incrementos tecnológicos que o modernizaram com vistas a acomodar melhor os clientes domésticos e estrangeiros: “O Hotel Bertram está ali há muito tempo. Durante a guerra, algumas casas foram demolidas à direita e, um pouco adiante, à esquerda. Só o Bertram se manteve intocado” (CHRISTIE, 2019, p. 9).

O estabelecimento fidelizava clientes que o frequentaram regular e assiduamente durante décadas – como era o caso de Lady Selina Hazy e do Coronel Luscombe –, habituados ao especial atendimento do mordomo Henry, da recepcionista Gorringe e do gerente Humfries. Henry é referido como uma espécie de maestro, capaz de harmonizar os humores, atendendo a exigentes paladares e demandas: “Quem presidia o ritual era Henry, grande e magnífica figura, cinquentão, com ares paternais, simpático e com jeito cortês dessa espécie há muito desaparecida: o mordomo perfeito” (CHRISTIE, 2019, p. 11).

Triangulando a narrativa desde os capítulos iniciais, a eficiente caracterização dessas figuras evidencia os diferentes postos que ocupam, levando em conta a hierarquia do lugar, as funções decorrentes do cargo pelos quais respondem e o modo como agem – fatores articulados aos principais traços de sua personalidade. A esse respeito, seria importante recordar que o caráter das personagens é construído discursivamente – com a mediação, ou não, do narrador. Terry Eagleton (2019, p. 254) observou que “O ego é uma função ou efeito de um sujeito que está sempre disperso, que jamais é idêntico a si mesmo, dispersado ao longo das cadeias do discurso que o constituem”.

Como isso se verifica no romance? Para começar, o grau de solicitude muda sensivelmente de uns em relação aos outros. Enquanto a senhorita Gorringe guarda na memória o último quarto ocupado pelos clientes, o mordomo Henry está sempre a postos para servir as bebidas, refeições e quitutes favoritos dos hóspedes. Não se pode dizer o mesmo do senhor Humfries, que, ciente de sua proeminência no organograma, reserva um

atendimento especial apenas a poucos visitantes. O retrato do gerente é um dos mais ricos, dentre a galeria de tipos⁷ criada por Agatha Christie:

O sr. Humfries devia ter uns cinquenta anos. Muito educado, com a postura de um ministro sem pasta, podia, a qualquer momento, ser o que quisesse para cada pessoa. Tinha capacidade para conversar sobre corrida, críquete, política externa, contar anedotas sobre a família real, dar informações sobre a exposição de automóveis, sabia quais eram as peças interessantes que estavam em cartaz, dava conselhos sobre os locais que os americanos de passagem deviam visitar na Inglaterra. Sabia informar bons lugares para jantar, dependendo do gosto e da renda do interessado. Apesar disso, não se barateava. Nem sempre estava acessível. A srta. Gorringe tinha as mesmas informações nas pontas dos dedos e podia oferecê-las com a mesma eficiência. O sr. Humfries aparecia em breves intervalos, como o sol, favorecendo com sua atenção um ou outro privilegiado (CHRISTIE, 2019, pp. 14-15).

Essa descrição do gerente será decisiva para a economia mesma do romance. Embora ele seja uma personagem secundária, a orbitar lady Selena e Miss Marple dos bastidores, não há dúvida: a capacidade de se metamorfosear, ajustando os modos de conversar e agir em acordo com diferentes clientes do hotel, não só reforça o fato de parecer um “ministro sem pasta”; revela-se também como um dos ingredientes fundamentais para o funcionamento do estabelecimento com que ele se confunde. Isso explica o fato de poder atuar “a qualquer momento”, fingindo “ser o que quisesse para cada pessoa”.

Diferentemente da senhorita Gorringe, ele não se mostrava tão disponível, o que contribuía para aumentar a sua cotação de homem poderoso e respeitável entre os hóspedes – especialmente aqueles mais sequiosos pela atenção do homem por detrás da complexa administração do Bertram.

⁷ “Personagens planos eram chamados no século XVII de ‘humours’, e são ora chamados de tipos, ora de caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídos ao redor de uma ideia ou qualidade simples” (FORSTER, 2005, p. 91).

Naturalmente, as assimetrias não se restringem aos dedicados funcionários do hotel. Bastaria pensarmos, por exemplo, na plêiade de militares, religiosos, madames e idosas que costumam se hospedar por lá.

Nesse universo de figuras mais ou menos conhecidas, lady Selina desempenha o papel de uma regente social onipresente, capaz de apresentar a ficha completa de qualquer conhecido ou celebridade com que topasse nas dependências do Bertram: “Lá está nosso querido bispo de Medmenham – lady Selina interrompeu-se para dizer, vendo passar um clérigo idoso e charmoso. – Acho que está praticamente cego. Mas que padre maravilhoso! Um *militante*” (CHRISTIE, 2019, p. 18).

Outro dado relevante a considerar: a presença de Miss Jane Marple no Hotel Bertram se deve à generosidade do casal de sobrinhos, Joan e Raymond West, que pagam por sua estadia por lá durante uma semana. Essa informação é importante porque, além de relembrar ao leitor as origens modestas da protagonista, permite a ela eleger outras virtudes, para além dos pseudovalores materialistas, defendidos pela pragmática lady Selina:

- É artista, sabia? Uma pintora bem conhecida. Joan West. Fez uma exposição há pouco.
Lady Selina não se interessava muito por pintores, nem por qualquer outra atividade artística. Considerava escritores, pintores e músicos como uma espécie de animais de circo (CHRISTIE, 2019, p. 19).

Desde as primeiras linhas, percebemos como Jane Marple contrasta com as *habituées* do Hotel Bertram. Ela não é indiscreta como lady Selina, nem muda como o coronel Luscombe; definitivamente, não é estelar como Bess Sedgwick⁸,

⁸ “Enquanto Miss Marple a observava, Bess Sedgwick apagou o cigarro no pires, pegou uma rosquinha e de uma mordida, fazendo escorrer a espessa geleia de morango pelo queixo. Bess atirou a cabeça para trás e deu uma risada, uma das risadas mais altas e alegres que já se ouviram no saguão do Hotel Bertram” (CHRISTIE, 2019, p. 23).

nem autoritária como a sra. Carpenter⁹; tampouco, utilitária como a jovem Elvira:

- Acho que vou fazer um curso de secretariado – disse Elvira, sem entusiasmo.

- Ah, você quer ser secretária?

- Não faço questão.

- Mas então...

- E só para começar – explicou Elvira.

O coronel Luscombe teve uma estranha sensação de hostilidade por parte dela (CHRISTIE, 2019, p. 31).

Nos capítulos iniciais, há um diálogo capaz de metaforizar a aura respeitável do hotel. Ele acontece graças a uma observação feita pelo coronel Luscombe ao senhor Humfries. Em pauta, a curiosidade do militar, instigada pela presença de hóspedes sabidamente mais humildes (e com menores posses) no Bertram. O gerente explica que concedia preços “especiais” (ou seja, mais baixos) a determinados clientes, de maneira a assegurar que os novos hóspedes convivessem com aquelas figuras pitorescas – o que colaborava com a ambientação mais antiga, vetusta e tradicional do estabelecimento:

[...] há muita gente que viaja para o exterior uma vez ou outra, esperando que a Inglaterra seja... bem, não digo a Inglaterra de Dickens, mas eles leram *Cranford* e Henry James e não querem encontrar uma Inglaterra igual ao país deles! Esses visitantes, então, voltam para casa e dizem: “Existe um lugar maravilhoso em Londres. Chama-se Hotel Bertram. É como voltar cem anos no tempo e encontrar a Inglaterra de antigamente! E os hóspedes! Pessoas que não encontraríamos em nenhum outro lugar” (CHRISTIE, 2019, p. 16).

⁹ “O porteiro acabara de abrir as duas portas de vaivém da entrada e segurava-as para dar passagem a duas mulheres, que adentraram o saguão. Uma delas era uma senhora de meia-idade de ar exigente, com um lamentável chapéu roxo florido” (CHRISTIE, 2019, p. 26).

O ingrediente essencial de uma boa trama consiste em escolher o ambiente e preparar o cenário, dispondo nele as melhores peças do tabuleiro. As ações arquitetadas por Agatha Christie podem soar mais ou menos críveis; mas isso não se estende necessariamente a suas personagens. Por outro lado, o fato de elas serem verossímeis não nos autoriza a desejar que se comportem como pessoas situadas fora do âmbito ficcional¹⁰. Decerto, o *homo fictus*, a que alude Edward Forster, costuma ser mais coerente que nós¹¹. Estamos às voltas com um gênero que pressupõe a adesão do leitor ao argumento da história e aos caminhos por onde segue a narrativa¹². Isso foi descoberto por ele há quase um século:

Se uma personagem de romance for exatamente igual à rainha Vitória – não parecida, e sim exatamente igual -, então ela é realmente a rainha Vitória, e o livro, ou todas as suas partes concernentes a esta personagem, deixará de ser um romance para se tornar um memorial (FORSTER, 2005, p. 70).

Poderíamos verificar se o fenômeno acontece em *O Caso do Hotel Bertram*. De início, devemos salientar que o enredo se arquiteta sobre cinco tempos bem definidos. Os primeiros três capítulos familiarizam o leitor com o local e os tipos que o frequentam. O quarto nos coloca em uma mesa de reuniões, que congregava a alta cúpula da Scotland Yard. A partir do sétimo, a ação central é

¹⁰ “Para ter em mente o romance, a primeira coisa que se deve fazer é aceitar (isto é, esquecer) coisas tais como: o romance é sobre a vida e a vida tem um padrão” (MUIR, [1928], p. 3).

¹¹ “O romancista pode escolher não nos contar tudo o que sabe – muitos fatos podem ser omitidos, mesmo os que consideraríamos óbvios. Ainda assim, ele vai nos deixar com a sensação de que, apesar de o personagem não ter sido explicado, ele é explicável, e com isso se estabelece uma espécie de realidade que nunca encontraremos na vida diária” (FORSTER, 2005, p. 87).

¹² “Ao avaliarmos uma obra de outro gênero, em geral, é importante e às vezes essencial identificar seus modelos literários; nossa avaliação depende muito da análise da habilidade do autor em manejar as convenções formais adequadas” (WATT, 1996, p. 15).

posta em marcha com o violento ataque ao cônego Pennyfather, quando retornava a pé de uma sessão no cinema:

Chegou no quarto, enfiou a chave na fechadura, abriu a porta e entrou!

Minha nossa, ele estava vendo coisas? Mas quem...? Como...? Viu tarde demais o braço levantado.

Estrelas lhe explodiram na cabeça, como fogos de artifícios (CHRISTIE, 2019, p. 72 – grifos da autora).

Essa passagem interessa por dois motivos, a começar devido ao ritmo impresso pelo enunciado, que enfileira pequenas ações em frases curtas, favorecendo o suspense. A essa altura, acostumado à aparente mansuetude do cônego desmemoriado, o leitor se choca ao perceber o contraste que há entre a violência desferida contra ele e a sua personalidade. O golpe desferido em Pennyfather acontece simultaneamente a uma série de ações paralelas - especialmente as aventuras de Elvira. Têm início, então, os interrogatórios oficiais (conduzidos pelas autoridades da Scotland Yard) e extraoficiais (levados a termo por Jane Marple). O quinto tempo do romance se dá nos lances finais, quando a reunião de dados e evidências chega ao fim e a solução é apresentada pela detetive amadora.

A exemplo do que se observa em vários romances policiais de Agatha Christie, seria o caso de nos perguntarmos se *O Caso do Hotel Bertram* pode ser reduzido a uma literatura de entretenimento, como ajuizava Georg Lukács em *A Teoria do Romance*¹³. Arrisco-me a propor que não. O fato de estarmos diante de uma história detetivesca não impede que haja elementos formais, com relativos graus de complexidade, que escapam à classificação redutora do mero

¹³ “O perigo que surge desse caráter fundamentalmente abstrato do romance já foi reconhecido como a transcendência rumo ao lírico ou dramático, ou como o rebaixamento da totalidade em idílio, ou por fim como o *rebaixamento ao nível da mera literatura de entretenimento*” (LUKÁCS, 2000, p. 70 – grifo meu).

passatempo alienante¹⁴.

Por sinal, não haveria problema que uma história bem urdida nos transportasse para o mundo romanesco, permitindo nos desligarmos durante algumas horas do mundo concreto que nos assola. Embora o apelo do romance policial ao entretenimento não possa ser descartado, isso não explica nem dá conta das qualidades que há nele. Para além de a narrativa detetivesca coisificar a morte¹⁵, convertendo-a em poderoso gatilho de leitura, há que se considerar o que há para além do crime, do inquérito e da investigação.

Mas a questão, como dizia, não se reduz a esse fator. *O Caso do Hotel Bertram* é um desses romances em que as trilhas deixadas pela escritora nos levam a percorrer avidamente as páginas que restam. Isso não impede, porém de nos determos em certas passagens onde determinados retratos, falas de personagem ou ações nos chamaram mais atenção, à cata de detalhes semeados ao longo da narrativa, com o fim de desvendar a psiquê dessas pessoas de papel.

O leitor habituado à prosa de Agatha Christie certamente reconhece a habilidade que ela tinha de pintar um retrato com duas ou três pinceladas, o que nos permite situar a personagem tanto da perspectiva psicológica quanto da sociológica. A psicologia social¹⁶ nos deu suficientes mostras de que uma

¹⁴ Seria importante relativizar a ressalva de Theodor Adorno (2003, p. 57) sobre o gênero romanesco: “A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte”.

¹⁵ Caberia o alerta de Ernest Mandel (1988, p. 73), para quem “[...] a morte no romance policial não é tratada como um destino dos homens ou uma tragédia, e sim como objeto de indagação. Não é vivida, sofrida, temida ou combatida, mas torna-se cadáver a ser dissecado, algo a ser analisado. A coisificação da morte se encontra no âmago do romance policial”.

¹⁶ De acordo com Wilhelm Reich (1970, p. 69), “Como qualquer fenômeno social, a psicanálise está ligada a uma etapa determinada do desenvolvimento histórico; por isso mesmo, a sua existência é determinada pelo grau de desenvolvimento dos meios de

dimensão não anula ou impede a outra.¹⁷ Consideremos o valioso retrato do gerente, páginas atrás. Ele informa a posição de comando que Humfries ocupa no hotel – repare-se que, em princípio, não sabemos se ele apenas administra o estabelecimento: os boatos sugerem que ele poderia ser proprietário do Bertram –, o que nos autoriza a fazer uma ideia razoável do lugar social a que o gerente/dono pertence, embora nunca deixe as dependências do local.

Mas o retrato não o reduz ao seu posto hierárquico. Como vimos, além de situá-lo funcionalmente, a narradora repara que Humfries tem a habilidade de se acomodar às diversas pessoas, *atuando* diplomaticamente na relação com os diversos hóspedes do Bertram. Se aproximarmos a lupa de outras personagens, veremos que o efeito se aplicaria a várias delas. A senhorita Gorringe é uma recepcionista: sua posição na hierarquia é inferior à do gerente. De início, o que se destaca nela é a eficácia e eficiência com que atende os velhos e novos clientes do hotel.

Em nenhum momento, o enunciado sugere que ela use máscaras e faça malabarismos para se aclimatar àqueles que atende – o que sugere que ela não seria tão capaz de se travestir em acordo com numerosas facetas. Diferentemente do que se passa com o senhor Humfries, temos maior dificuldade em descolar a personalidade da jovem frente ao cargo que ocupa.

Essa distinção entre o gerente camaleônico e a recepcionista-padrão poderia revelar algum pré-conceito da autora sobre as diferentes profissões ou gêneros? Ou deveríamos nos ater à hipótese de que o modo como um e outra são descritos está vinculado não à concepção *verdadeira* da cidadã Agatha

produção”. Segundo Erich Fromm (1976, p. 86) “Somente se chegarmos a formar essa ideia do ‘caráter social’, por mais incerta e incompleta que seja, é que teremos uma base para julgar a saúde mental e o equilíbrio do homem moderno”.

¹⁷ “A leitura psicanalítica do romance, portanto, não precisa ser vista como alternativa a uma interpretação social. Falamos, ao contrário, de duas faces ou aspectos de uma mesma situação humana” (EAGLETON, 2019, p. 264).

Christie, mas à perspectiva *verossímil* da narradora que inventou?¹⁸

A questão se torna ainda mais complexa quando estudamos personagens que levam várias páginas para serem caracterizadas – ainda que a maior parte delas não ultrapasse o estatuto do *tipo*. Mas isso não pode ser considerado demérito do gênero policial. Poderemos nós sentenciar que uma narrativa povoada por figuras algo típicas, até mesmo caricatas, resultará necessariamente em uma prosa simplória e de má qualidade? Desconfio que não. Como ensinou Forster (2005, p. 94): “o romance mais complexo por vezes requer gente plana tanto quanto gente redonda, e o resultado de suas colisões é um paralelo com a vida mais preciso”.

A psicanalista Sophie de Mijolla-Mellor (2006, p. 9) sintetizou os elementos que estão fortemente amalgamados na ficção da autora:

[...] a atmosfera própria do que designamos como “universo christieano” mantém sua magia na delicada dosagem entre a tranquila cotidianidade e a angústia da morte, durante a descoberta do assassinato e o risco de sua reincidência. Angústia sutil que não extrai sua eficácia por provocar o medo.
[Tradução própria]

Isto posto, pelo menos três considerações precisam ser levadas em conta, se pretendermos reavaliar a prosa investigativa, e em particular a produção de Agatha Christie:

1. A narrativa detetivesca se insere em um gênero literário, que é o romance policial. Como tal, será mais produtivo que seja lida,

¹⁸ Como assinalou Walter Benjamin (2012, p. 221), “A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”.

analisada e interpretada levando-se em conta o grau de adequação a determinadas convenções previstas pelo gênero¹⁹.

2. Ela nasceu no início do século XIX, atrelada ao incremento individualista, à desigualdade socioeconômica e às condições miseráveis de amplos setores da sociedade europeia²⁰.
3. O fato de estarmos diante de um enredo que nos estimula à leitura prazerosa, mesmo lúdica, feito um jogo de gato e rato²¹, não impede que tenhamos acesso a sentimentos profundos, pensamentos densos e ações ambivalentes de personagens bem construídas.

Muitas delas, por sinal, resultam tão complexas quanto aquelas encontradas em obras classificadas como *eruditas* ou *sérias*. Basta ler os romances de Agatha Christie com maior atenção para percebê-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. **Posição do Narrador no Romance Contemporâneo**. In: _____. Notas de Literatura I. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, pp. 55-63.

¹⁹ Daí a lição fundamental de Hans Robert Jauss (1994, p. 31): “A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético”.

²⁰ “[...] se o consumo em massa dos romances policiais é prova de um certo grau de civilização (admitamos, até de progresso), ele também expressa a natureza parcial, contraditória e negativa desta civilização. (...) A civilização burguesa é simultaneamente civilização e rebelião contra a civilização (...). É uma civilização imposta pela mão oculta das leis do mercado, pelas regras férreas da disciplina fabril e pelo despotismo da família nuclear, das escolas autoritárias e da educação sexual repressiva (ou da ausência dela)” (MANDEL, 1988, p. 112-113).

²¹ “Agatha levou algumas contribuições significativas. Acima de tudo, revelou desde cedo uma notável habilidade para transformar suas histórias em campos juncados de *red herrings*, pistas por entre as quais o detetive tateia, sem nenhum resultado aparentemente positivo. Nesse jogo de esconde-esconde com o leitor ela se revelaria bem menos artificial do que muitos de seus colegas” (PONTES, 2007, p. 79-80).

BAKHTIN, M. **Teoria do Romance I: A estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARTHES, R. **Introdução à Análise Estrutural da Narrativa**. In: BARTHES, R. et al. *Análise Estrutural da Narrativa*. 3. ed. Trad. Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973, pp. 19-60.

BENJAMIN, W. **O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 213-240.

BOILEAU-NARCEJAC. **Le Roman Policier**. 3. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

CASTAGNINO, R. H. **Análise Literária**. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, s/d [1968].

CHRISTIE, A. **O Caso do Hotel Bertram**. Trad. Bruno Alexander. Porto Alegre: L&PM, 2019.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: uma introdução**. 7. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

FORSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. Trad. Sergio Alcides. 4a ed. São Paulo: Globo, 2005.

FROMM, E. **Psicanálise da Sociedade Contemporânea**. 8. ed. Trad. L. A. Bahia; Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

JAUSS, H. R. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LUKÁCS, G. **A Teoria do Romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

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

MIJOLLA-MELLOR, S. de. **Un Divan pour Agatha Christie**. Le Bouscat: L'Esprit du Temps, 2006.

MUIR, E. **A Estrutura do Romance**. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, s/d [1928].

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

REICH, W. **Materialismo Dialéctico y Psicoanálisis**. Trad. Renate von Hanfsstengel de Sevilla; Carlos Gerhard. Méxicido, D.F.: Sigo XXI, 1970.

TACCA, Ó. **Las Voces de la Novela**. Madrid: Editorial Gredos, 1973.

WATT, I. **A Ascensão do Romance**. 1. reimp. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Recebido em Maio de 2021.

Aprovado em Junho de 2021.