

O feminino no thriller doméstico

Um estudo de caso de *The Girl on the Train*, de Paula Hawkins

Mônica Reis Pinto Semêdo

Dissertação de Mestrado em Edição de Texto

Agosto de 2022

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção de grau de Mestre em Edição de Texto realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Rui Zink, professor do Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida.

Ao professor Rui Zink, pela paciência diante dos muitos adiamentos.

Ao meu marido, Márcio, pelo apoio incondicional.

Aos meus filhos, Artur e Bernardo, que se tornem homens capazes de lutar contra o status quo.

Aos meus pais, António e Regina, por investirem em minha educação.

À minha irmã, só por existir.

Aos amigos que me incentivaram a seguir em frente.

O FEMININO NO THRILLER DOMÉSTICO

Um estudo de caso de *The Girl on the Train*, de Paula Hawkins

MÔNICA REIS PINTO SEMÊDO

RESUMO

Historicamente, o papel das mulheres nos thrillers limitou-se ao de vítimas, figuras passivas da dinâmica da narrativa. Quando exerciam papel preponderante, surgiam de forma pouco realista, como artifício do autor para criar uma narrativa pouco credível ou como uma personagem sedutora e maligna. Vítimas ou culpadas, as figuras femininas no thriller raramente ganhavam voz, instrumentos da sociedade patriarcal em que se inseriam. Hoje, no século XXI, esse modelo está em transformação: as mulheres aos poucos têm abandonado o papel que tradicionalmente lhes é atribuído para assumir outro: o de agentes da história. Porém, não sem antes passarem-se como loucas, perturbadas, desequilibradas e emocionalmente instáveis. A fim de demonstrar esse percurso, o presente trabalho faz um estudo de caso de *The Girl on the Train*, de Paula Hawkins, um exemplo de como a narrativa feminina triunfa no fim, apesar da fragilidade e descrédito de suas protagonistas. Para além da análise editorial da estrutura, da caracterização e do cenário, é demonstrado como questões como casamento e maternidade são abordadas sob uma nova perspectiva, segundo a qual a esfera privada, outrora refúgio feminino por excelência, torna-se opressora. Reflexo de uma sociedade em transformação, na qual o masculino e o feminino afirmam seus novos papéis.

ABSTRACT

Historically, the role of women in thrillers has been limited to that of victims, passive figures in the dynamics of the narrative. When they played a leading role, they appeared in an unrealistic way, either as author's artifice to create an unreliable narrative or as a seductive and evil character. Victims or culprits, the female figures in thrillers rarely had a voice of their own, instruments of the patriarchal society in which they were in. Today, in the 21st century, this model is changing: women have gradually abandoned the role traditionally assigned to them to assume another one: agents of history. However, not without being considered crazy, disturbed, unbalanced and emotionally unstable. In order to demonstrate this path, the present work makes a case study of *The Girl on the Train*, by Paula Hawkins, an example of how the female narrative triumphs in the end despite the fragility and discredit of its protagonists. In addition to the editorial analysis of the structure, characterization and scenario, it is shown how issues such as marriage and motherhood are approached from a new perspective, according to which the private sphere, once a feminine refuge par excellence, becomes oppressive. It is reflection of a society in transformation, in which the masculine and the feminine affirm their new roles.

ÍNDICE

Introdução.....	01
Capítulo 1: Mulheres e o gênero policial.....	03
1.1: Uma questão de gênero (literário).....	03
1.2: Das origens à década de 1950.....	04
1.3: Década de 1970 à contemporaneidade.....	10
Capítulo 2: Mulher e sociedade – Um olhar sobre o feminismo.....	13
Capítulo 3: <i>The Girl on the Train</i> – Um estudo de caso.....	18
3.1 A garota no trem / A rapariga no comboio.....	18
3.2: O enredo.....	19
3.3: Da edição e do texto.....	20
3.3.1: Cenário.....	21
3.3.2: Estrutura e ponto de vista.....	25
3.3.3: Caracterização.....	29
3.3.3.A. Rachel.....	32
3.3.3.B. Anna.....	34
3.3.3.C. Megan.....	36
3.3.3.D. Tom e Scott.....	38
3.4. Das questões de (identidade de) gênero.....	41
3.4.1. O casamento.....	42
3.4.2. A maternidade.....	45
3.4.3. Sororidade.....	49
3.4.4. Padrões de beleza.....	52
Conclusão.....	55
Referências bibliográficas.....	58

INTRODUÇÃO

A literatura, como todas as outras formas de expressão da subjetividade humana, reflete o contexto social em que se insere. Um autor não vive isolado em uma redoma; suas experiências, influenciadas pelo meio, pelos costumes, pelas pessoas com quem convive, contribuem para que sua obra ganhe vida. Nem sempre uma obra cumpre os padrões estéticos capazes de lhe conferir o status de arte, mas quando um livro vende milhares de cópias há ali um fenômeno também social. O enredo e os personagens deixam de ser apenas produto da experiência e da imaginação do autor; os leitores identificam-se, há ali o compartilhamento de uma mesma realidade.

Quando, em 2015, *The Girl on the Train* foi lançado e chegou à lista dos mais vendidos do New York Times, um fenômeno social já estava em andamento desde o fim do século XVIII: a luta feminista. As mulheres cada vez mais questionam os papéis que tradicionalmente lhes são imputados e desejam assumir outro: o de agentes da História. Inúmeros direitos foram conquistados: trabalhistas, reprodutivos, políticos. A diferença agora, na segunda década do século XXI, é que a luta por direitos deixou determinados círculos restritos para ganhar cada casa com acesso à internet. Isso fez com que a identificação do público feminino com o universo daquelas personagens fosse imediata, traduzindo-se em sucesso de vendas.

Foi assim que o thriller, um gênero essencialmente masculino, repleto da violência que, segundo os estereótipos, repugna as mulheres, chegou à esfera privada, transformando o lar em um território opressor e desconhecido. Partindo dessas afirmações, a premissa a ser analisada é a de que a ascensão do thriller doméstico guarda estreita relação com as questões abordadas pela luta feminista, especialmente em sua quarta onda. Para tanto, escolheu-se como método de estudo uma revisão bibliográfica sobre o tema, com destaque para os estudos de Patricia Craig e Mary Cadogan no campo do romance policial e Simone de Beauvoir e Judith Butler na área das questões de gênero enquanto transformadoras da sociedade. Para efeito de exemplificação, é feito um estudo de caso a partir de *The Girl on the Train*, de Paula Hawkins, um dos thrillers domésticos mais significativos e populares dos últimos anos, no qual é possível aplicar conhecimentos teóricos importantes.

Assim, no primeiro capítulo desta dissertação, é traçado um panorama de como a figura feminina foi construída nos romances policiais e nos thrillers ao longo dos tempos.

Enquanto os homens ocupam o lugar do protagonista forte e heroico, muitas vezes ainda que problemático, as mulheres limitam-se a ser figuras passivas da dinâmica da narrativa. Mesmo quando ocupam papel de destaque, encontram seu final feliz nos braços protetores de uma figura masculina. Ao longo dos anos, porém, seu discurso tem ganhado voz, mas não sem antes passarem-se como loucas, perturbadas, desequilibradas e emocionalmente instáveis.

No segundo capítulo, é abordado um breve histórico das lutas feministas, as chamadas “ondas”, e alguns conceitos-chave para a compreensão deste fenômeno social. Da Revolução Francesa aos dias atuais, o feminismo ganhou popularidade, deixou de ser apenas uma luta pela igualdade com os homens – na qual eles ainda permaneciam sendo o centro da questão – em uma luta por direitos das mulheres enquanto seres de vida própria, capazes de escolher os papéis que exercem.

Já o terceiro capítulo analisa *The Girl on the Train* sob a luz desse fenômeno social. Em um primeiro momento, são avaliados os aspectos editoriais, como construção dos personagens, cenário e estrutura narrativa; posteriormente, abordam-se os aspectos de gênero, como casamento, maternidade, sororidade e padrões de beleza. O objetivo aqui é mostrar o quanto os personagens e os dramas narrados no livro têm estreita relação com o feminismo, com a relação que as mulheres têm entre si e com a dominação masculina como um todo.

O tema é extenso, e a presente dissertação é apenas uma gota em um oceano revolto e muito pouco explorado. Esse trabalho pretende, dessa forma, voltar os olhos da Academia a um ramo pouco estudado e, por isso, pouco conhecido. É uma iniciativa tímida, visto que focada somente em alguns aspectos e em um estudo de caso entre muitos outros possíveis, mas que deve ser o ponto de partida para a compreensão desse novo espaço não apenas enquanto literatura, mas também enquanto movimento social.

CAPÍTULO 1

MULHERES E O GÊNERO POLICIAL

1.1: Uma questão de gênero (literário)

Quando um leitor opta por um romance policial, ele espera que toda uma série de regras básicas tenham sido cumpridas dentro daquela história e que apresente uma estrutura organizada e que lhe é familiar. Há, via de regra, um crime, que pode ser ou não um assassinato, um pequeno círculo de suspeitos que tem motivos para cometer o delito, um detetive, amador ou profissional, que busca decifrar o enigma e, por fim, um desfecho que deve ser minimamente plausível e lógico e reunir todas as pistas deixadas ao longo da história. Eis uma definição simples, mas também engessada.

Nem sempre o vilão está dentro de um círculo restrito de suspeitos. Nem sempre todas as pistas são fornecidas ao leitor. Nem sempre a solução do crime é plausível e lógica – que o diga os serial killers lunáticos, por exemplo, em que o motivo mais banal pode ser o suficiente para matar. No entanto, o que não muda é que há um mistério central, que é decifrado nas últimas páginas. A forma como os personagens reagem a esse mistério e o modo como o autor apresenta e esconde as peças do puzzle é o que se chama hoje de *crime fiction*.

Sem dúvida é um gênero bem-sucedido. A verdade é que desde sempre a sociedade se interessa pelos aspectos mais obscuros da natureza humana: o medo, a empatia pela vítima, o desejo de punir o agressor e ao mesmo tempo o fascínio por ele, por ter tido coragem de transgredir a mais simples das convenções sociais, que é pôr fim à vida de alguém. Apenas isso já é capaz de gerar uma série de obras com o que há de mais elaborado na imaginação humana, e não à toa a *crime fiction* é um gênero que se transforma continuamente em busca de elementos que acrescentem inovação à sua narrativa.

Talvez por isso, embora seja muito recente, esse gênero tenha se desdobrado em inúmeros subgêneros ao longo do tempo, dependendo do foco que se dá a determinados aspectos da narrativa e do contexto histórico e social em que se inserem. Não é de se estranhar, por exemplo, que Sherlock Holmes tenha surgido em um período ainda de

consolidação da força policial inglesa, o que se traduzia em poucos recursos técnicos e a necessidade de se confiar no intelecto de um detetive amador. Ou que um período marcado pela corrupção e pelos gângsters da Lei Seca norte-americana, na década de 1930, tenha permitido o nascimento dos chamados *hard-boiled detectives*, os detetives durões criados por Dashiell Hammett e Raymond Chandler, que enfrentavam diretamente a criminalidade das ruas, sem qualquer romantismo sobre o que é o trabalho policial. Ou que o período entreguerras tenha dado origem a um personagem como Hercule Poirot, o detetive amador que circula entre as classes média e alta da sociedade inglesa a fim de reestabelecer o *status quo* e manter a ilusão de que nada de fato está acontecendo no mundo.

O romance policial, portanto, à medida que se desenvolve, torna-se a semente de uma série de ramificações, como por exemplo o thriller jurídico, o thriller policial, o thriller erótico e o thriller psicológico. Em comum entre eles, o fato de irem além do clássico *whodunit* e acrescentarem à narrativa elementos de reviravolta inerentes ao mistério principal capazes de prender ainda mais a atenção do leitor. No thriller jurídico, como se pode deduzir, a reviravolta é relacionada ao ambiente de tribunal, ao julgamento de um caso e à comprovação de inocência de determinado suspeito; no thriller erótico, adicionam-se elementos relacionados ao romance e à sexualidade dos personagens. No thriller psicológico, no entanto, o personagem deixa de fazer parte do mistério, deixa de ser motor da ação, para se tornar o mistério em si: o puzzle não existe dentro do espaço-tempo comum, mas sim dentro da mente dos personagens. É esse aspecto que o torna assunto deste trabalho enquanto elemento de compreensão de uma transformação social profunda.

1.2: Das origens à década de 1950

Quando Edgar Allan Poe publicou *The Murders in the Rue Morgue*, em 1841, dificilmente podia prever o alcance que o romance policial teria enquanto gênero literário. Ao instituir a ideia básica de um puzzle que precisa ser montado para que um mistério, em geral um crime, seja resolvido, Poe nos oferece a premissa original das histórias de detetive, uma fórmula repetida ao longo dos anos com sucesso e que deu origem a diversas variações e subgêneros. Portanto, a história do thriller psicológico — e de como as figuras femininas

são retratadas nesse gênero — está intimamente entrelaçada com a própria história do romance policial.

Assim como alguns historiadores relacionam a criação da Força Policial ao nascimento das histórias de detetive (JAMES, p. 18), talvez fosse possível pensar que a presença de detetives do sexo feminino esteja relacionada à própria aceitação das mulheres na instituição. No entanto, a literatura policial parece ter atuado enquanto motor, não consequência, dessa transformação social. Outra possibilidade plausível seria pensar que a primeira protagonista em um romance policial tenha nascido pelas mãos de uma mulher, mas também não foi o caso: Anna Katherine Green, considerada a mãe do romance policial, deu vida, em 1897, a Amelia Butterworth, uma precursora do tipo “solteirona intrometida” que mais tarde serviria de inspiração para a Miss Marple de Agatha Christie. A verdade é que, antes mesmo de Sherlock Holmes dar novas dimensões às histórias de detetive, levando-a a um novo patamar em termos de forma e conteúdo, W. S. Hayward publica *The Revelations of a Lady Detective*, em 1861. A primeira detetive mulher nasce, portanto, pelas mãos de um homem, não da necessidade de representação ou igualdade.

Aqui é inevitável questionar os motivos pelos quais um escritor usaria personagens femininas como protagonistas de um romance ou conto policial em uma época em que o papel da mulher na sociedade era tão restrito. No entanto, seria ingênuo pensar que isso, por si só, configuraria um passo rumo ao feminismo, uma vez que estas histórias apresentam um conteúdo passional que, na verdade, reforçam o estereótipo feminino em vez de quebrá-lo. A ideia, neste primeiro momento, é parecer progressista, não sê-lo de fato, e usar o estereótipo como recurso para atrair o interesse do público pela história. Cabe ressaltar que estereótipos são usados pela literatura desde sempre, e também em *The Girl on the Train*, que é objeto deste estudo; no entanto, o objetivo ao longo da história do feminismo passa a ser superá-los.

O primeiro estereótipo relacionado à figura feminina é o da curiosidade. A intromissão é qualidade essencial de um bom detetive e, ao mesmo tempo, considerada inerente às mulheres. Mulheres em geral intrometem-se onde não são chamadas e acabam, muitas vezes sem querer, por descobrir segredos capazes de solucionar um mistério. A isso, junta-se uma segunda característica considerada inerente às mulheres e que é bastante abundante nesses primeiros romances policiais com protagonistas femininas: a intuição. Ambas são usadas como artifício para justificar um método de investigação

pouco ortodoxo e pouco trabalhoso para o autor (CRAIG & CARDOGAN, p.13), o que no fundo reforça a ideia de que as mulheres possuem pouca capacidade de raciocínio lógico. Isso as transforma nas pessoas menos prováveis para solucionar um crime, o que confere certo efeito dramático à história.

A liberdade de criação, portanto, que uma protagonista feminina confere ao enredo é algo que atrai os autores da época e que não os obriga a manter o mesmo compromisso com a realidade que teriam caso optassem por detetives homens. Uma mulher pode ter um viés cômico ou fantasioso, as histórias são mais leves, nunca envolvem um perigo real. Até os anos 1920, os temas relacionavam-se a chantagem, fraude, roubo. Havia pouco trabalho investigativo: a intuição e a coincidência eram as grandes responsáveis pelo sucesso das primeiras detetives que, embora se vangloriassem de sua inteligência, nunca a usavam de verdade.

É importante destacar que este retrato feminino feito pelos olhos de autores masculinos acaba por ser uma forma de preservar o *status quo*. De acordo com Ferreira,

A mulher, até então, só é vista pelos olhos do outro, do homem, e tem discursos produzidos sobre si sem produzir discursos ela mesma – ela é muda, e está no mundo para ser observada. (...) Essas correntes artísticas de pensamento coexistem com uma sociedade patriarcal de opressão e negação às mulheres, que eram privadas da educação formal e não tinham uma vida possível além do casamento e da domesticidade. (FERREIRA, 2018)

E é essa ideia de vida impossível fora do casamento e da domesticidade que confere dois aspectos importantes às trajetórias das primeiras heroínas das histórias de detetive. O primeiro é que muitas dessas personagens tornam-se detetives para livrar um parente do sexo masculino da prisão ou provar sua inocência. Em 1875, Wilkie Collins publicou *The Law and the Lady*, protagonizado por Valeria Woodville, o primeiro de uma série de livros que abordam o tema. Apesar de se transformar em detetive por acaso, Valeria baseia-se em deduções, adota o mais próximo do que conhecemos como método investigativo tradicional, mas é constantemente lembrada de suas “limitações” femininas, impostas não pela sociedade, mas por elas mesmas. “As mulheres são incapazes de concentrar sua atenção em uma tarefa de cada vez, por qualquer período de tempo. Suas mentes sempre irão vagar para outra coisa”, diz Dexter, amigo do marido de Valeria

(CRAIG & CADOGAN; p. 22). Uma vez solucionado o caso familiar, a carreira da detetive chega ao fim.

O segundo aspecto é o casamento. A experiência detectivesca apresenta-se como o apogeu da liberdade feminina, a qual encerra-se no altar. Não são raras as histórias que terminam com o casamento da protagonista, o final sentimental que faz o público da época, especialmente o feminino, suspirar. Eis a ideia de final feliz para a heroína: a felicidade doméstica.

A virada do século XIX para o XX não traz grandes diferenças na estrutura dessas histórias, embora a Primeira Guerra Mundial permita às mulheres ocupar diferentes posições na sociedade. A partir daí, algumas tornam-se profissionais, se não como detetives, como assistentes ou mesmo enfermeiras. O papel que exercem, no entanto, não muda muito: permanecem na esfera doméstica, casando-se ao fim com os detetives que auxiliam, com os pacientes cujas vidas salvam, restabelecendo a honra de pais, noivos, maridos e irmãos. Ganham a forma de belas jovens que usam muito mais a intuição do que a inteligência e, com isso, ganham admiradores que acabam por se tornar um futuro par, ou de senhoras de meia-idade que já não precisam se preocupar com o casamento.

É nesse ponto que se pode constatar que as primeiras autoras do gênero não tinham um viés propriamente revolucionário: a já citada Anne Katherine Green, por exemplo, era contra o sufrágio universal, numa época em que a literatura, embora estivesse se popularizando, ainda era pouco acessível ao público. Sua Amelia Butterworth, assistente do detetive Gryce, mostra-se como frágil e subserviente, e os crimes que são o fio condutor da história sempre apresentam motivação pouco plausível. Não há, portanto, grande diferença em termos de autoria: a personagem feminina, aqui, mais uma vez, é usada como recurso dramático.

Algumas variações surgiram pouco antes do período que é considerado a Era de Ouro da chamada *crime fiction*. No período entreguerras, espãs sedutoras inspiradas em Mata Hari ganharam popularidade, mulheres traiçoeiras que usavam sua sexualidade para cumprir seus objetivos e, por isso, eram punidas com um fim trágico ou acabavam por se apaixonar por algum diplomata e terminar com o mesmo destino de suas antecessoras: o casamento. A ideia geral é de que “a espionagem é um trabalho essencialmente masculino e deplorável para as mulheres”. (CRAIG & CADOGAN, p. 58). Além delas, histórias publicadas em formato de folhetim atraíam o público jovem, trazendo detetives amadoras ainda em idade escolar, sendo Nancy Drew a mais famosa delas. A relativa independência

com que agem e solucionam seus casos parece um passo na direção de uma representação mais significativa da figura feminina no gênero; no entanto, as personagens possuem pouquíssima verossimilhança. Em geral, essas jovens começam por auxiliar um familiar, detetive, em seus casos. Para tanto, dispõem de todos os recursos possíveis para suas aventuras, recursos que servem apenas para equiparar suas habilidades às dos homens. Além disso, facilitam mais uma vez a narrativa rocambolesca, que não deve muitas explicações ao leitor.

A maior parte das histórias de crimes e detetives até então era escrita por homens sob pseudônimos femininos, mas a Era de Ouro do pós-guerra muda isso. Com a evolução do gênero literário surge uma presença maior de autoras, entre elas Agatha Christie e Dorothy L. Sayers. Contudo, isso não necessariamente representa uma presença maior de protagonistas femininas nem um avanço no papel social que elas exercem. P.D. James, uma das maiores escritoras do gênero do século XX, ressalta que

Em geral as personagens femininas que se esgueiram pelas histórias de detetive são coadjuvantes ou companheiras dos heróis, servindo como um Watson, um interesse amoroso ou ambos. Uma exceção óbvia é a Miss Marple de Agatha Christie, que não apenas trabalha totalmente sozinha, sem a ajuda de um Watson, como também é evidentemente mais inteligente que os policiais que cruzam seu caminho. (JAMES, p. 62)

Agatha Christie é, sem dúvida, o grande expoente feminino desse período que marca o auge da popularidade do romance policial, mas mesmo ela lançou mão de seus estereótipos. Tuppence, que com seu marido Tommy solucionou muitos mistérios publicados pela escritora inglesa, é um exemplo de como o papel da mulher evoluiu de certa forma, uma vez que ela nesse momento sai da esfera privada e ocupa os círculos sociais, mas é limitada por sua inexperiência no ramo investigativo, não por seu sentimentalismo ou sua intuição. Tommy e Tuppence são casados; ela, portanto, é mais do que sua assistente. As aventuras do casal são uma válvula de escape para ela, que sempre reclama de uma vida enfadonha. Ao longo do enredo, ela sempre se mostra incapaz de recuar quando a razão manda. Nenhuma limitação detém Tuppence, com exceção da maternidade: depois de anunciar sua gravidez ao marido, ela só reaparece depois um período de doze anos, depois dos quais os gêmeos já estão crescidos (CRAIG & CADOGAN, p. 81).

É possível perceber diferenças nesse ponto entre a literatura policial inglesa e a norte-americana, na qual nesse período faz sucesso os *hard-boiled*, detetives que, diante da Lei Seca e da crise financeira que assola os Estados Unidos, acabam por se deparar com cenários mais violentos e com o crime nas esferas urbanas. Para Sam Spade, o protagonista de Dashiell Hammett, por exemplo, não há lugar para esposas ou assistentes inteligentes: elas são sexualmente atraentes e tentadoras, mas envolver-se com elas vai contra sua ética de trabalho (JAMES, p. 78). O próprio Dashiell Hammett, no entanto, escreveu sua versão de Tommy e Tuppence na pele de Nick e Nora Charles, mas Nora não chega a assumir um papel significativo como detetive: ela apenas se ocupa de estimular o raciocínio do marido.

De volta a Miss Marple, a ideia de que a fofoca, considerada um dos hábitos essencialmente femininos, possa ser usada para uma finalidade nobre é um dos méritos de Agatha Christie. Na figura de Miss Marple temos uma senhora aparentemente dócil, que nunca é levada a sério pelos detetives que investigam seus casos. Uma figura solitária em sua St. Mary's Mead, o vilarejo inglês ideal para um crime, Miss Marple repudia a intuição feminina e atribui sua capacidade de solucionar mistérios ao seu conhecimento da vida e da natureza humana. Inofensiva, assume o papel feminino típico da senhora idosa que tricota e joga conversa fora, mas transforma-se completamente quando se depara com seu oponente, o assassino em questão. Tal personagem em plena década de 1950 pareceria subversiva; afinal a uma mulher que nunca se casou e que já está no fim de sua vida é atribuído um grande conhecimento e capacidade de dedução, sem que dependesse de qualquer figura masculina para tal. No entanto, Miss Marple não tem interesse em assumir um papel mais progressista na sociedade. No fundo, fica o questionamento: as habilidades de Miss Marple são eficazes dentro da esfera do estereótipo que é St. Mary's Mead e seus personagens, o círculo restrito que é reproduzido nos diferentes locais que servem de cenário para as histórias de Marple; fora do vilarejo, será que obteria o mesmo respeito e sucesso?

Na década de 1950, o movimento sufragista e o período pós-Guerra foram essenciais para que o feminismo se tornasse mais popular, e as mulheres já ocupavam postos dentro da força policial pelo menos desde 1918. Contudo, não eram papéis ativos: tinham a função de patrulhar as ruas e conduzir os bêbados à esquadra, muitas vezes sob a hostilidade de seus colegas do sexo masculino. Uma personagem que marca essa transição da detetive do sexo feminino para a esfera profissional é Mrs. Pym, de Nigel

Morland. Inicialmente masculinizada, Mrs. Pym tem métodos pouco lógicos e atribui seu êxito à boa memória e ao instinto. Ela se recusa a cumprir determinadas regras da polícia, um desvio de conduta que justifica a escolha de uma personagem feminina como protagonista – um homem cumpriria as regras da instituição. Nesse ínterim,

A protagonista do sexo feminino está sempre em conformidade com as regras impostas ao próprio sexo ou desviando-se delas; nunca há dúvidas de que qualidades sexualmente determinadas podem ser erroneamente rotuladas. Náusea provocada pela visão de um corpo é “náusea feminina”, encontrar uma ligação entre coisas que não se encaixam e que desafiam a imaginação é “pura intuição feminina”. (...) É um método muito simples de se aplaudir o estranho, o peculiar, o inexplicável, além de oferecer certo charme ao leitor. (CRAIG & CADOGAN, p. 99)

Histórias como as de Mrs. Pym tornaram-se possíveis apenas porque, ao lado da expansão dos papéis femininos na sociedade há certa aversão ao feminismo. Já é impossível negar o avanço das mulheres, mas a questão da igualdade de direitos ainda é jogada para debaixo do tapete diante de um tenso cenário pós-Guerra. Ainda assim, o momento é delicado, pois é impossível que a mulher volte ao papel que exercia antes. A presença da mulher na esfera pública torna-se inevitável. Em resumo, os estereótipos são reproduzidos, o feminismo é constantemente deixado em segundo plano, mas chega-se a um ponto em que torna-se impossível retratá-las da mesma maneira.

1.3: Década de 1970 à contemporaneidade

Por fim, a luta pela liberdade sexual e pela autoridade sobre o próprio corpo traz uma nova onda feminista, e com ela nascem as primeiras detetives lésbicas, que necessitam de um contexto mais elaborado para caírem no gosto do público. David Galloway, escritor norte-americano nascido em Hollywood, publica em 1979 o único livro protagonizado por Lamaar Ransome. Em um primeiro momento, já não há mais a ideia de que um homem surgirá para salvar a mocinha sexualmente atraente, uma vez que sua opção sexual não permite este tipo de desfecho. Além disso, Lamaar encarna uma personagem à margem da sociedade, discriminada, papel que, em um cenário mais amplo, já foi representado pelas mulheres ao longo da história. No entanto, ela...

...direciona um olhar meio irônico, meio zombeteiro à sociedade. A raiva, a ira e a amargura já não existem. A personagem principal, uma mulher de seu tempo, não questiona mais suas diferenças; ela as assume e ignora o ambiente hostil. É uma mulher em paz consigo mesma. (COY, p. 2)

Eis um indício de que as protagonistas femininas começam a ganhar contornos credíveis. Desde a década de 1960 a profissão de detetive já é suficientemente comum entre as mulheres para que elas tenham uma abordagem realista, o que acontece quando finalmente são tiradas da esfera doméstica e vão ganhar a própria independência. O interesse amoroso passa a ser inexistente ou fica em segundo plano, o foco da personagem é a solução do caso, nem que para isso precise superar obstáculos para provar seu valor. Seu estado de espírito, sua visão do enigma que se apresenta, o medo, a ansiedade: o que se passa na mente de uma detetive? A protagonista finalmente torna-se uma mulher comum, que trabalha, que não possui todos os recursos ao seu dispor, às vezes divorciada, às vezes solteira, não masculinizada nem desnecessariamente rude como forma de se pôr no mesmo nível de seus pares, mas pronta para rebater críticas e preconceitos.

Um exemplo bastante emblemático nesse sentido é *O Silêncio dos Inocentes*, de Thomas Harris. Publicada em 1988, a história de Clarice Starling e Hannibal Lecter tornou-se popular ao se transformar em filme vencedor de cinco Oscars. Clarice treina para se tornar agente do FBI e passa a ser a única mulher a participar da investigação dos crimes cometidos por Buffalo Bill, um serial killer que arranca a pele de mulheres com sobrepeso e abandona seus corpos em um rio. Isso por si só já provocaria a “náusea feminina” em muitas detetives do passado, mas Clarice é uma profissional como outra qualquer. Para traçar o perfil do assassino, ela pede ajuda a Lecter, e cresce entre os dois uma relação de respeito mútuo que não evolui para o interesse amoroso. No fim, Clarice, que está acostumada a ser subestimada por seus colegas do sexo masculino, mata o assassino sozinha, gradua-se no FBI e não teme a fuga de Lecter da prisão. É irônico pensar que um assassino canibal é o homem que melhor trata Clarice e que a faz se sentir menos ameaçada em todo o livro. (FERREIRA, 2018)

O thriller psicológico, subgênero do romance policial em que se insere *O Silêncio dos Inocentes*, tem se popularizado nos últimos anos e traz consigo um elemento que enriquece a narrativa: o suspense. E a relação com o medo favorece a criação de

personagens mais complexas, tirando de vez as mulheres (não apenas as profissionais) do campo da superficialidade. Do que as mulheres têm medo, afinal? Como reagem a ele? Um movimento interessante que conduziu ao *boom* dos thrillers psicológicos na segunda década dos anos 2000, e que traz consigo algo surpreendente: a mulher, agora, está de volta ao ambiente doméstico, mas para mostrar todo o seu descontentamento com as relações familiares. O casamento, finalidade última das primeiras heroínas do romance policial, agora é a origem da inquietação feminina. O ambiente familiar – e muitas vezes a opressão masculina nesse ambiente –, antes fonte de segurança, passa a ser fonte de medo e transtornos psicológicos, bases fundamentais para a construção de narradoras e personagens não confiáveis.

Joyce Carroll Oates, em artigo para a *New Yorker*, afirmou que os chamados thrillers domésticos são

Uma parábola triunfante do movimento “MeToo”¹: a de que mulheres com falhas, menosprezadas, desacreditadas, incompreendidas e subestimadas têm testemunhos inicialmente rejeitados, mas que depois revelam-se corretos.²

É nesse mesmo ambiente em que o movimento MeToo se popularizou que as ideias feministas tomam novo fôlego, deixando de ser restritas à pesquisa acadêmica. A rede social faz com que a ideia de luta por igualdade de gênero e de direitos deixe de ser algo radical e violento e se torne acessível, ao mesmo tempo em que a autoria feminina consolida-se como algo normal, sem a necessidade de pseudônimos ou anonimato (FERREIRA, 2018). A experiência feminina, portanto, passa a ser o centro da narrativa, transformando as protagonistas em ícones da opressão patriarcal, figuras que geram identificação com um público cada vez mais amplo, mas cansado de ser rotulado.

É neste contexto que se insere o objeto de estudo deste trabalho, *The Girl on the Train*, e muitos outros livros que entraram para a lista de mais vendidos e que ganharam adaptações cinematográficas de grande sucesso.

¹ Movimento contra o abuso e agressão sexual que ajudou a condenar o produtor de filmes norte-americano Harvey Weinstein e que ganhou dimensões mundiais por meio das mídias sociais.

² “The Domestic Thriller is Having a Moment”, disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2018/02/26/the-domestic-thriller-is-having-a-moment>

CAPÍTULO 2

MULHER E SOCIEDADE – UM OLHAR SOBRE O FEMINISMO

Quando a experiência feminina passa a ser o centro da narrativa, faz-se primordial tentar entender de que forma as ideias feministas contribuíram para que isso acontecesse. É correto dizer que o feminismo hoje vive um momento de popularidade sem precedentes, embora seu conceito muitas vezes seja incompreendido, especialmente pelos mais conservadores. Há quem diga que nele é intrínseca a ideia de dominação feminina quando, na verdade,

o feminismo pode ser definido como o movimento social que reivindica a melhoria das condições de vida das mulheres e reconhece que homens e mulheres, apesar de suas diferenças, são equivalentes (CARDOSO, SILVA, 2018)

A busca pela igualdade de direitos, portanto, é o princípio-chave das ideias feministas, e isso explica o contexto em que vieram à tona. A chamada primeira onda feminista marca seu próprio surgimento, fruto de uma reflexão sobre o liberalismo e o iluminismo advindos da Revolução Francesa. Diante da declaração de que todos os homens são iguais, as mulheres que participaram ativamente da revolução, outrora confinadas ao espaço privado do lar e do casamento, publicam os primeiros manifestos reivindicando os mesmos direitos concedidos aos homens. Olympe de Gouges e seu *Direitos da Mulher e da Cidadã* fundam os princípios básicos do feminismo; na Inglaterra, Mary Wollstonecraft escreve *Reivindicação dos Direitos da Mulher*, também em resposta à *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* de 1789. Porém, apesar de terem ganhado certa popularidade, não houve grandes avanços. De Gouges, inclusive, foi guilhotinada no auge da revolução, por seus escritos e atitudes considerados subversivos.

É importante notar que a Revolução Francesa não foi a única ocasião em que o movimento feminista, a fim de ganhar força e credibilidade, uniu-se a outras causas. O abolicionismo nos Estados Unidos também teve o apoio da causa feminista, obtendo sucesso. Os direitos das mulheres, no entanto, não avançaram muito, com a causa vindo a de fato ganhar notoriedade já no século XIX. Era um feminismo essencialmente branco,

defendido por mulheres de elite que acreditavam que uma educação equivalente à dos homens era a chave para se obter direitos iguais e que o casamento gerava relações assimétricas (SILVA, CARMO, RAMOS, 2021). Por outro lado, proletárias lutavam pelo fim das desigualdades salariais, e esse momento histórico culminou no sufrágio e no direito ao voto, no começo do século XX.

Em uma clara ilustração do conceito de “onda”, esse movimento de avanço e retrocesso que caracteriza a luta feminista, assiste-se ao período da Segunda Guerra Mundial, no qual as mulheres ganham o espaço público mais uma vez ao irem para o mercado de trabalho. Porém,

Infelizmente essa valorização termina junto com a guerra: quando há o retorno da força de trabalho masculina, a ideologia que valoriza a diferenciação de papéis por sexo, atribuindo à condição feminina o espaço doméstico, é fortemente reativada, no sentido de retirar a mulher do mercado de trabalho para que ceda seu lugar aos homens. (CARDOSO, SILVA, 2018)

Obter direitos iguais perante a lei, portanto, não foi o suficiente; na prática, ainda existia opressão e a ideia de que a mulher deve ser confinada ao ambiente doméstico. A segunda onda feminista surge, portanto, da necessidade de se questionar os motivos pelos quais essa igualdade não é posta em prática e a própria ideia do que é ser mulher. Muito mais reflexiva, filosófica e radical, tem em *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, seu grande pilar. A autora questiona a raiz da desigualdade entre homens e mulheres e propõe, pela primeira vez, a ideia de sexo enquanto construção cultural, não biológica. “Não se nasce mulher, torna-se mulher” é uma das frases mais revolucionárias do feminismo: o corpo feminino é ditado por uma série de comportamentos-base que se espera de uma mulher, independentemente de sua diversidade e pluralidade, comportamentos estes que a torna desigual perante os homens. Surge então a ideia de patriarcado, de uma sociedade cuja autoridade masculina é universal e absoluta, na qual a palavra “homem” designa não apenas os seres do sexo masculino, mas a humanidade como um todo. Beauvoir lembra: “Ele é o Sujeito, é o Absoluto: ela é a Alteridade”.

A existência da mulher, portanto, segundo Simone de Beauvoir, é condicionada ao que dela se espera, e essa predisposição para agradar faz com que suas possibilidades de realização individual sejam reduzidas, uma vez que há insegurança e medo quando seu

sucesso não vai de encontro ao que dela se espera enquanto mulher. Não há exercício da liberdade, sujeito ativo, há um objeto passivo que depende sempre da aprovação do outro.

A segunda onda feminista veio também na esteira dos movimentos pelos direitos civis e de contracultura, que representaram dois grandes avanços: no primeiro caso, tem-se a luta sindical por melhores condições de trabalho e igualdade salarial; no segundo, a autonomia pelo próprio corpo com a criação da pílula anticoncepcional. Os direitos reprodutivos agora cabem à mulher, e abrem uma série de discussões sobre violência doméstica e legalização do aborto (SILVA, CARMO, RAMOS, 2021).

A ampliação do feminismo a outros campos políticos e a presença cada vez maior de mulheres nas esferas de poder dá origem à terceira onda, por volta da década de 1990. A interseccionalidade transforma o feminismo em feminismos, unindo-o ao movimento negro, homossexual, transexual, entre outros, a fim de lutar por demandas específicas. Entre outros teóricos, Judith Butler é um marco desse período com *Problema de Gênero*, fundando um debate sobre até que ponto o gênero estabelece atitudes de exclusão, preconceito e violência. Para ela, reafirmar a identidade da mulher enquanto sujeito do feminismo contribuiria para manter as relações de hierarquia entre o masculino e o feminino. Além disso,

A presunção de uma identidade feminina pode, inintencionalmente, excluir sujeitos que não se enquadram nas exigências normativas da categoria. Afinal, quem é “a mulher”? Como defini-la? Qualquer que seja a resposta, a definição levará a um engessamento identitário no interior das relações engendradas pelo sistema de poder-saber ao que o feminismo pretende se opor. Nesse sentido, uma ação política comprometida com o desmantelamento das relações de hierarquia deveria focar não nas identidades – produtos ou efeitos do poder – mas nos processos de produção dessas identidades e manutenção das relações entre elas. (FIRMINO, PORCHAT, 2016)

Segundo Butler, a formação de um único sujeito feminista encontra-se dentro da estrutura de poder-saber que o nega e, por isso, é necessário criar um novo tipo de política feminista que tome a construção variável da identidade como um pré-requisito metodológico e normativo (BUTLER, p. 23). No “tornar-se mulher” de Simone de Beauvoir haveria sempre um imperativo cultural que impõe aos sexos como se comportar, uma escolha que é feita dentro de um regime de poder heterossexual, em que o binarismo masculino-feminino é a única forma de existência. Para Butler, o princípio de que os

gêneros masculino e feminino seriam construídos inevitavelmente sobre corpos macho e fêmea torna o sexo biológico mais uma vez inescapável (ALMEIDA, 2008).

Separar sexo de gênero – este último enquanto estilização do corpo, performance – foi um dos grandes questionamentos das teorizações *queer*. A ideia principal é de que é necessário escapar à categoria “mulher”, que por si só é inerente ao patriarcado, para construir um novo feminismo realmente eficaz, que supere a ideia de um feminismo branco, de classe média e heterossexual e atenda as demandas da diversidade.

No campo do feminismo negro, Kimberlé Crenshaw é uma das principais estudiosas sobre a interseccionalidade e as teorias de gênero e raça. Em seus escritos, ela defende que todas as mulheres estão sob o jugo da discriminação, mas que fatores como etnia, religião, cor e orientação sexual impactam a forma como elas experimentam essa discriminação. Não há uma hierarquia; esses fatores interagem entre si de igual modo para a manutenção das desigualdades (PEREZ, RICOLDI, 2019).

A interseccionalidade ganha força com o advento das redes sociais e o ciberativismo, que os acadêmicos consideram como fundador da quarta onda feminista. As ideias feministas saem de círculos restritos como a Academia e pequenos grupos mais radicais e ganham popularidade entre as mulheres, em seu dia a dia. A internet passa a ser o novo território de ação política: os conceitos e a própria história do feminismo tornam-se acessíveis a todos e são debatidos em grupos virtuais, ao mesmo tempo em que mulheres comuns passam a partilhar suas próprias experiências e, com isso, identificar pequenos abusos e opressões que antes eram normalizados. Esse novo mecanismo de fala dá origem a coletivos feministas, grupos que, diante do fracasso dos governos em garantir o cumprimento de políticas voltadas para as mulheres, por exemplo com relação a temas como aborto ou violência doméstica, distanciam-se de partidos políticos e surgem de forma autônoma, sem mediações institucionais.

O feminismo, dessa forma, entra na casa das mulheres e em seus locais de trabalho, fazendo-as enxergar que o casamento e a esfera doméstica podem ser desafiadores. Os maridos e parceiros, por outro lado, em grande parte frutos de uma educação patriarcal, por vezes ainda estão aprendendo a lidar com esse novo momento de questionamento de sua autoridade masculina, com a mulher ganhando muito mais do que os espaços públicos físicos, mas também os virtuais. Não à toa, é nesse momento em que a mulher conquista uma liberdade nunca antes vista que a literatura resgata um gênero

comum no período pós-Segunda Guerra Mundial, marcado igualmente pela conquista feminina dos espaços de trabalho, os *marriage thrillers*.

O *noir* doméstico se origina nos primeiros *marriage thrillers* populares na época da Segunda Guerra Mundial, um período caracterizado por (...) doenças mentais em homens que retornavam da guerra. Os homens voltaram com uma série de mudanças de personalidade, muitas vezes manifestando-se em ansiedade e paranoia, mas também em violência e agressão. Os *marriage thrillers* e, mais recentemente, os *noirs* domésticos, acabam por questionar a centralidade do relacionamento heterossexual, considerando-o estranho, em vez de natural: os cônjuges tornam-se irreconhecíveis, os casamentos sofrem mudanças irreparáveis.³

A diferença aqui é que a internet oferece à mulher espaços para exercer seu ativismo, e isso reflete-se também na literatura. Diante de suspeitas de traição, abusos, desaparecimentos repentinos, mortes e memórias pouco confiáveis, as protagonistas mulheres nunca se colocam como vítimas indefesas, e sim como engrenagens ativas de investigações. Reflexo, certamente, do aumento de uma consciência militante, que gerou todo um público-alvo capaz de se identificar com uma opressão histórica. Como a própria autora de *The Girl on the Train*, Paula Hawkins, diz:

Desde cedo somos ensinadas a olharmos para nós como vítimas potenciais. Aprendemos o que devemos saber e fazer para evitar sermos vítimas de um crime. Não acredito que ensinem coisas assim para homens, que digam: não beba demais, não pegue táxi, não volte andando para casa, não use roupa curta. Talvez a gente tenha uma relação diferente com esses livros porque nos vemos na pele de diferentes personagens.⁴

Cabe, portanto, um olhar sobre esse tipo de literatura de forma a entendê-la enquanto um fenômeno mais amplo, que alteraram de modo definitivo os papéis de homens e mulheres na sociedade.

³ “The Origins of Domestic Noir”, National Centre of Writing. Disponível em <https://nationalcentreforwriting.org.uk/article/the-origins-of-domestic-noir/>

⁴ “Escritores Paula Hawkins, Clare Mackintosh e J P Delaney falam sobre o *noir* doméstico”. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,escritores-paula-hawkins-clare-mackintosh-e-jp-delaney-falam-sobre-noir-domestico,70001844903>

CAPÍTULO 3

THE GIRL ON THE TRAIN – UM ESTUDO DE CASO

3.1 A garota no trem / A rapariga no comboio

Publicado no começo de 2015, *The Girl on the Train*, da escritora britânica Paula Hawkins, foi um fenômeno de vendas desde seu lançamento. Assumiu a posição número 1 entre os mais vendidos do *New York Times* já na primeira semana e persistiu no posto nas treze semanas seguintes. Foi escolhido o livro do ano de 2015 pelo *USA Today* e ganhou uma adaptação cinematográfica com a premiada atriz Emily Blunt no papel da protagonista Rachel Watson. Três anos antes, *Gone Girl*, de Gillian Flynn, havia alcançado sucesso equivalente ao contar a história de uma mulher que desejava escapar do casamento, conquistando um público feminino bastante amplo e abrindo caminho para o sucesso do gênero.

Livros como *Gone Girl* e *The Girl on the Train* apenas tornaram-se possíveis graças a três fatores. O primeiro deles, já dito anteriormente, é a popularização das ideias feministas pela internet, que tirou o feminismo da Academia e o integrou ao dia a dia das mulheres comuns. A partir de conceitos acessíveis, as mulheres como um todo passaram a identificar os diferentes tipos de abuso que sofrem, dentro e fora do casamento. O segundo deles é consequência do primeiro: o aumento do público feminino enquanto consumidor de literatura, dotado de sua própria fonte de renda. Sintoma desse fenômeno, o sucesso dos romances eróticos nos anos 2010-2015 sugere uma busca por libertação sexual, ainda que isso seja plenamente discutível. E o terceiro é a normalização da autoria feminina sem pseudônimos, em que J. K. Rowling torna-se o melhor exemplo possível. O sucesso da saga Harry Potter fala por si.

Paula Hawkins e sua protagonista, Rachel Watson, são parte desse fenômeno. Hawkins começou sua carreira sob o pseudônimo de Amy Silver escrevendo romances românticos. Segundo ela, a inspiração para esse tipo de literatura “nunca veio naturalmente”, mas ainda assim assinou quatro livros como Amy Silver antes de se repaginar totalmente e escrever *The Girl on the Train*. Hawkins afirma que ficou tão cansada desse tipo de literatura que

Passei a tentar escrever sobre pessoas que são ambivalentes sobre o casamento e os filhos, e tenho evitado escrever sobre homens e bebês que passam a ser o suficiente para tornar uma mulher feliz. Depositar todas as esperanças em um relacionamento é provavelmente uma péssima ideia.”⁵

Sua protagonista, Rachel, ilustra esse pensamento, e por isso tornou-se tão emblemática. Mais adiante serão apresentados os aspectos que levaram à caracterização dessa personagem, no entanto, os abusos que ela sofre do ex-marido e a pressão para engravidar, o que acaba por não acontecer e por ser o primeiro passo para sua decadência, são assuntos com os quais muitas mulheres se identificam e que hoje estão na ordem do dia das discussões feministas.

A partir do momento em que se torna também um ponto de ruptura para a autora, *The Girl on the Train* apresenta aos leitores, e especialmente às leitoras, uma nova abordagem sobre o que é esperado das mulheres na sociedade.

3.2: O enredo

Para efeitos de compreensão do presente trabalho, faz-se necessário traçar brevemente e em linhas gerais o enredo de *The Girl on the Train*. O livro conta a história de Rachel Watson, uma mulher por volta dos 30 anos que passou por um divórcio traumático e deixou a casa que comprou com o agora ex-marido, Tom, em Witney, num subúrbio idílico de Londres. Alcoólatra, Rachel continua a fazer todo o dia o trajeto de comboio até Londres, passando por Blenheim Road. Todos os dias ela vê, do comboio, os fundos de sua antiga casa, agora habitada por Anna, a atual esposa de Tom e sua ex-amante. Ao casar-se com ele, abandonou o emprego e passou a dedicar-se apenas à casa e à filha, Evie.

Ao passar todos os dias pelo seu antigo bairro, Rachel observa não apenas sua antiga casa, mas também uma residência alguns metros adiante na mesma rua, pertencente

⁵ “Paula Hawkins: The woman behind *The Girl on the Train*”. Disponível em <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/29/paula-hawkins-woman-behind-the-girl-on-the-train-interview>

a um casal que, em sua mente, batizou de Jason e Jess, mas que na verdade são Scott e Megan. Rachel costuma imaginar a vida deles pelas janelas do comboio; para ela, são um casal sempre feliz. No entanto, um dia, ela observa Jess/Megan no terraço de sua casa sendo beijada por outro homem que não Jason/Scott. Alguns dias depois, Megan desaparece, e Rachel sente que deveria contar a polícia a cena que presenciou, embora sua aparência e seu discurso desconexo suscitem pouca empatia e mesmo desconfiança por parte dos investigadores.

Ao longo da narrativa, Rachel acaba por descobrir que o casamento de Scott e Megan não era assim tão perfeito. Ao mesmo tempo, passa a se lembrar de fragmentos de acontecimentos do dia do desaparecimento de Megan. Bastante alcoolizada, ela se recorda de ter ido a Blenheim Road, mas não se lembra de mais nada.

Um corpo é encontrado em um bosque, e de fato é Megan, grávida de um filho que não era do marido. Alguns segredos vêm à tona, inclusive que ela, sem querer, matou por acidente uma filha de um relacionamento anterior. Ao mesmo tempo Rachel consegue aos poucos recuperar algumas recordações de sua vida com Tom. Nelas, o ex-marido surgia como um homem abusivo, que chegou a agredi-la fisicamente.

Por fim, Rachel finalmente se lembra do que aconteceu momentos antes do crime: Megan entrou no carro de Tom. Descobre-se que Tom e Megan eram amantes, que ele era o pai do bebê e o assassino de Megan. Rachel vai à casa da Blenheim Road em busca do apoio de Anna e acaba por matar Tom com um saca-rolhas em um gesto de autodefesa. A morte do ex-marido funciona como uma libertação para Rachel, que não volta a beber e parece buscar uma vida mais feliz.

3.3: Da edição e do texto

A edição de um thriller psicológico requer elementos próprios de seu gênero para potencializar o efeito do suspense e as reviravoltas necessárias para conquistar a atenção do leitor. Para efeito de análise, serão usados aqui os três pilares considerados por P.D. James como essenciais para se contar uma história: cenário, ponto de vista e caracterização. O equilíbrio entre esses três pilares é fundamental, pois, segundo a famosa escritora,

Muitos leitores, se questionados, escolheriam a caracterização como o elemento vital da ficção e, de fato, se os personagens não são convincentes o romance não passa de uma narrativa sem vida e nada satisfatória. Mas o cenário é onde os personagens vivem, movem-se e existem, e nós precisamos respirar o mesmo ar que eles, ver com seus olhos, andar por onde andaram e habitar as casas que o autor mobiliou para eles. (JAMES, p. 109-110)

O ponto de vista, por sua vez, assume uma importância intrínseca à caracterização quando se trata de um narrador em primeira pessoa: se um personagem não for credível, será difícil também acreditar em sua narrativa. Ao mesmo tempo, o narrador em terceira pessoa traz uma onisciência que em parte contribui para a própria falta de identificação e credibilidade da história, pois, especialmente em um thriller psicológico, é quase impossível que se saiba tudo sobre todos os personagens (WOOD, p. 16), e isso ainda diminuiria o suspense da história. Em resumo, o ponto de vista fornece ao leitor os detalhes que ele precisa ter para a compreensão do enredo, e a escolha do narrador marca o próprio ritmo da narrativa.

3.3.1: Cenário

Nem sempre o cenário é descrito com todos os detalhes pelos autores; no entanto, alguns são tão fundamentais que passam a ser determinantes para o desenrolar da história. Embora tenha levado seu detetive Harry Hole a alguns lugares do mundo, Jo Nesbø transformou Oslo em um personagem: o frio, a neve, as relações impessoais, a depressão de um inverno prolongado: tudo isso cria a atmosfera própria dos serial killers que fez sucesso entre os fãs do autor. O cenário traz credibilidade aos eventos narrados, influencia os personagens, estabelece o estado de espírito da história. Num thriller, funciona como elemento capaz de intensificar o suspense e o horror, de tornar eventos dramáticos tangíveis e de auxiliar na caracterização a partir da interação dos personagens com o meio.

Num thriller doméstico como *The Girl on the Train*, é natural que parte do cenário onde se passa os acontecimentos seja a casa dos personagens e o bairro onde vivem. Witney é um bairro residencial nos arredores de Londres, e aqui é possível traçar algum paralelo com St. Mary's Mead, o local idílico onde Agatha Christie ambientou boa parte

de seus romances. Um local onde o crime parece improvável, perfeito para famílias e para uma vida tranquila de classe média, mas que esconde os segredos assustadores de seus moradores. Esse contraste entre o cenário idílico e um crime tão hediondo quanto um assassinato é um recurso interessante para intensificar a sensação de horror do leitor, ao mesmo tempo em que restringir o local da ação e o círculo de suspeitos torna mais fácil para o autor ter a narrativa sob controle, explorando cada personagem de forma credível.

P. D. James ressalta que um dos momentos-chave em um romance policial é a descoberta do corpo e o cenário em que ele se encontra, um local sempre capaz de gerar desconforto, seja pelo contraste, conforme dito no parágrafo anterior, como um corpo em uma biblioteca, seja pela repulsa em si. Em *The Girl on the Train* isso não é exceção, e Hawkins consegue misturar as duas coisas. Até metade do livro, Megan Hipwell é uma beleza desaparecida, e este é o fio condutor da história. Quando o corpo é encontrado, está soterrado na lama, já não é possível mais reconhecê-lo. Uma descrição repulsiva, se não fosse pelo contraste estabelecido pelo bosque idílico e pelo cheiro de terra da chuva dos últimos dias.

Certos cenários são tão importantes que fazem parte inclusive do título do livro. Aqui, é o caso do comboio, de onde Rachel observa diariamente quase, se não todos, os outros cenários da história. Ela vê todos os dias os fundos da casa de Scott e Megan, o número 15 de Blenheim Road e, por imaginar sempre a felicidade do casal e associá-la à sua própria, descreve seu exterior com detalhes, afirmando conhecer “esta casa de cor e salteado (...) cada tijolo.” (p. 20) Algo semelhante ao que se passa quando ela encontra Scott pela primeira vez: o cenário é novamente responsável por traçar um paralelo entre o casamento aparentemente feliz de Scott e Megan e o divórcio mal resolvido de Rachel e Tom. A familiaridade que Rachel demonstra ao conhecer o interior da casa é quase um saudosismo, uma nostalgia do espaço físico em que foi feliz com o marido.

Na sala atingiu-me uma sensação de *déjà vu* tão forte, que chegava a ser assustadora. Reconheci a lareira flanqueada por nichos na parede da frente, a maneira como a luz entrava da rua por entre as persianas fechadas (...) Não subi ao primeiro andar, mas sei que, se tivesse subido, iria encontrar um patamar com uma grande janela de guilhotina (...). Porém, só porque conheço a casa por dentro e por fora, não quer dizer que lá já estivesse estado. (p. 125)

No extremo oposto, quando se trata de descrever aquela que foi de fato sua antiga casa e símbolo de sua infelicidade, Rachel não consegue fornecer detalhes: ela diz apenas

Morei no nº 23 de Blenheim Road durante cinco anos, anos de uma felicidade absoluta e de uma miséria completa. Agora não consigo olhar para lá. (...) Ainda que me lembre perfeitamente do que senti naquela vez em que olhei para cima e reparei que as persianas beges do quarto do primeiro andar tinham desaparecido, substituídas por umas cortinas quaisquer cor-de-rosa claras. (p.22)

Ou seja, o primeiro contato que o leitor tem com o cenário doméstico revela, de pronto que o ambiente é usado para demonstrar o sentimento de usurpação de Rachel com relação à atual esposa do ex-marido, Anna. Daí em diante, na maior parte das vezes, a casa de Tom e Anna é quase sempre referida por Rachel como “a minha casa”. Quando, no fim do livro, o embate entre Tom e Rachel torna-se iminente, a personagem apega-se a elementos do cenário doméstico ao mesmo tempo como válvula de escape e choque de realidade:

Estou sentada na poltrona de couro que comprámos no Heal’s logo a seguir ao casamento. Foi a primeira peça de mobília que comprámos oficialmente como casal. (...) Lembro-me de me enroscar nele, de me sentir segura e feliz, a pensar: *Então casamento é isto – segurança, calor e conforto.* (p.308)

É interessante observar aqui o quanto o cenário doméstico nesse tipo de thriller pode ser opressor e, ao mesmo tempo, nostálgico e familiar. O cenário que desconstrói para Rachel seu conceito de casamento é o mesmo que lhe traz a familiaridade necessária para encontrar, no mesmo lugar de sempre, o saca-rolhas que usa para se defender do ataque do ex-marido. Nessa cena, em especial, o cenário atua de modo determinante para a criação do suspense: Rachel está caída, no chão, aparentemente indefesa, e à medida que Tom se aproxima para atacá-la, o som do comboio aumenta de intensidade, aproximando-se, e seu barulho torna-se ensurdecedor quando Rachel finalmente põe fim à vida do ex-marido.

Não é por acaso que os comboios são tão importantes para a narrativa a ponto de surgirem mesmo no título; a linha férrea funciona também como um reflexo do estado de

espírito da protagonista. Rachel a descreve como “velha e decrépita, cheia de falhas de sinalização e obras intermináveis”, e em um dos prédios vê-se inclusive uma pichação: “fim da linha”. Essa inscrição traduz perfeitamente o ponto em que chegou a protagonista: alcoólatra, desempregada, implorando pela atenção do ex-marido, incapaz de realizar o sonho de ser mãe. Ou seja, uma pária para a sociedade.

Anna, como a boa dona de casa que é, restringe-se muito ao cenário doméstico e descreve sua casa e seu bairro como um pequeno paraíso, reflexo de sua própria felicidade familiar (p. 121). A não ser por um detalhe: os comboios que Rachel tanto aprecia e que tornam-se quase insuportáveis depois que os jornais noticiam o incidente entre Megan e a filha. Ao se deparar com a desconstrução da maternidade, com a ideia de que uma mãe é capaz de, mesmo sem querer, fazer mal ao seu filho, Anna entra em pânico, e a relação que tem com a casa e o bairro onde vivem muda completamente. O cenário de sossego doméstico finalmente dá lugar ao horror.

Então a paranoia instalou-se, aquela sensação que não me largou desde que vim viver para esta casa, a de estar sendo observada. Ao princípio, costumava culpar os comboios. Todas aquelas pessoas sem nome a olharem para a janela, a olharem para nós, deixavam-me arrepiada (p. 206)

Assim, a interação com o cenário doméstico reflete o estado de espírito dos personagens, ganhando contornos mais obscuros à medida que a casa e seu entorno transformam-se em fonte de angústia e sofrimento.

É importante notar que, embora o livro tenha três narradoras, a maior parte dos cenários fora da esfera doméstica chega ao leitor pelos olhos de Rachel. É por meio dela que temos acesso aos locais onde se passa a ação e com os quais os personagens interagem, e isso vai de encontro ao que James Wood definiu como a técnica narrativa intitulada *flaneurismo* (WOOD, p. 41-42; 47-48). O *flaneur* caminha pelas ruas sem pressa, observando e refletindo sobre as coisas ao seu redor. Um tipo que se tornou conhecido a partir dos escritos de Baudelaire e que é um artífice ou quase um substituto para o autor, responsável por selecionar os detalhes que considera mais relevantes da ação/cenário e desprezar o restante, dando um tom realista à história. E, naturalmente, é em suas viagens de comboio que Rachel aplica a técnica à perfeição, especialmente no que se refere a sua obsessão pela vida de Jason e Jess/ Scott e Megan e pela própria visão

que tem de si mesma. O trecho seguinte, por exemplo, oferece ao leitor detalhes aparentemente pouco importantes sobre um passageiro em uma de suas viagens de comboio. Como um *flaneur*, Rachel o observa e seleciona as características que serão apresentadas. O objetivo final, no entanto, por meio dessa descrição do cenário é reforçar sua caracterização, destacando sua baixa autoestima.

Olho para o homem sentado à minha frente. Deve ter a minha idade, 30 e poucos anos, com o cabelo preto, já um pouco grisalho de lado. Um ar macilento. Trazia um fato vestido, mas tirou o casaco e poisou-o no banco a seu lado. Tem um *MacBook* finíssimo aberto à frente dele. É lento a escrever (...) Talvez esteja nervoso. Ou só a pensar profundamente. A escrever um e-mail importante para um colega no escritório em Nova York, ou a medir bem as palavras para acabar com a namorada. Levanta a cabeça de repente e surpreende-me o olhar, fita-me de cima a baixo (...). Desvia os olhos. Há qualquer coisa na expressão da boca dele que sugere desagrado. Acha que sou desagradável. (p. 26)

O comboio, portanto, além de ser um cenário de peso, presente sempre nos principais momentos da história e fator influenciador do ânimo dos personagens, torna-se também um artifício narrativo usado pela autora para mostrar o mundo pelos olhos de Rachel.

3.3.2: Estrutura e ponto de vista

Pelos olhos de quem o leitor vai conhecer a história? A narrativa em primeira pessoa tem uma série de vantagens em termos de técnica de escrita: gera identificação e empatia pela voz do personagem e dá credibilidade às reviravoltas do enredo, uma vez que são explicadas pelo personagem envolvido, e que é quase sempre o mais querido pelo leitor. Até mesmo o que aparentemente é uma grande desvantagem — o leitor só tem acesso às informações passadas pelo narrador — no thriller é revertido em prol do suspense, tornando-se um elemento que intensifica a tensão.

O que James Wood chamou de flaneurismo é o fio condutor da narrativa em primeira pessoa de Rachel; no entanto, ela não é a única narradora. O livro é dividido em capítulos narrados por três personagens, três mulheres que, como o leitor descobrirá ao

final do livro, relacionam-se com Tom e mostram várias faces do vilão: a ex-mulher, a atual esposa e a amante/vítima. Rachel, Anna e Megan não têm qualquer simpatia entre si, odeiam-se às vezes, mas uma acaba por trazer realismo e credibilidade à narrativa da outra. Um recurso necessário, uma vez que ao longo do livro a autora nos oferece diversos motivos para duvidar do ponto de vista das personagens: Rachel sofre amnésia alcoólica, Anna é a *femme fatale* que, pelo menos em teoria, roubou o marido de outra e Megan é a bela mulher emocionalmente instável. O constante questionamento desses pontos de vista reforça a ideia do discurso feminino enquanto discurso descredibilizado. Afinal, como confiar nessas mulheres?

A narrativa em primeira pessoa de Rachel, ao mesmo tempo que é mais rica em detalhes, é a mais desacreditada, sendo as lacunas e a confusão provocadas pelo alcoolismo o artifício encontrado pela autora para guardar o mistério central até o fim. Por vezes nem Rachel acredita na história que está contando ao leitor, e confia mais nas versões do ex-marido, no discurso masculino, para os acontecimentos de que ela não se recorda. É quando finalmente encontra sua própria voz que ela consegue conquistar a confiança do leitor. A partir daí inicia uma narrativa mais segura, sem hesitações, a ponto de, ao apontar Tom como assassino, o público não ter mais nenhuma dúvida de que ela está certa.

Dessa forma, o alcoolismo de Rachel enquanto instrumento narrativo determina, em grande parte, a forma como a história é contada e, principalmente, a divisão de cada capítulo em pequenos trechos intitulados por data e período do dia (manhã, tarde ou noite). De acordo com Wood,

A forma está relacionada à história como uma multidão está relacionada às pessoas que dela fazem parte. A forma, até certo ponto, determina a história, assim como uma multidão pode ganhar vida própria e afetar as atividades e o estado de espírito de cada um dos seus indivíduos. (...) Todo romancista sabe que a decisão de escrever em primeira pessoa desencadeia uma cadeia de consequências narrativas, um cálculo dos benefícios e das perdas; uma escolha formal que tem efeito determinante no conteúdo. (WOOD, p. 133-134)

Assim, a divisão em datas e períodos do dia permitem que o leitor tenha acesso apenas aos momentos de sobriedade de Rachel e, para tentar suprir as perdas narrativas provocadas pela falta de credibilidade da personagem, Paula Hawkins utiliza Anna e

Megan também como narradoras. No entanto, a narrativa de Anna acaba por servir como mais uma fonte de desconfiança do leitor em torno de Rachel, pois ela a considera completamente louca. É pelos olhos de Anna que Tom, o grande vilão, surge como o marido amoroso e leal, um homem que suporta os rompantes da ex-esposa e ainda tenta ajudá-la, uma imagem distante do abusador e assassino que ele de fato é. Com Tom, Anna tem uma vida perfeita, o que de certa forma faz o leitor pensar que sim, Rachel é emocionalmente instável. Anna é a esposa e mãe confiável, sexy, que ama o marido. Uma fonte credível, segundo os papéis que tradicionalmente são impostos às mulheres.

Surpreendentemente, o principal ponto que faz minar a confiança na narrativa de Anna é o fato de ela ter sido amante de Tom. A questão da empatia, especialmente por parte do público feminino, entra em ação: o sofrimento de Rachel torna-se compreensível. Aos poucos a figura da esposa perfeita é minada pela sombra da mulher adúltera. O mais interessante é que o leitor não culpa Tom em momento algum: ele é visto como a vítima de Rachel, não tinha outra saída além de ter um caso extraconjugal. É Anna quem põe fim ao casamento dele. O leitor passa a entender parte das atitudes de Rachel após ter acesso a essa informação e a identificar-se com elas.

No entanto, novamente é Anna quem confere ainda mais sentido ao conceito de “thriller doméstico”, é ela quem põe em evidência, por meio de seu ponto de vista, a insatisfação com relação aos papéis femininos tradicionais: a maternidade, a falta de uma vida profissional, o fato de não se sentir valorizada, a prisão que um casamento pode ser, a ânsia por ter vida própria.

Ainda assim quando finalmente acabámos, e ela estava a brincar muito animada sozinha, deixei-me chorar um bocado. Preciso destas lágrimas esporádicas, quando o Tom não está, só alguns momentos para deitar tudo cá para fora. Depois, quando estava a lavar a cara, quando vi quão cansada parecia, cheia de olheiras e desmazelada e horrível, voltei a sentir o mesmo: aquela ânsia de pôr um vestido e calçar saltos altos, esticar o cabelo e maquilhar-me e descer a rua sob os olhares gulosos dos homens. (p. 240)

É nessa insatisfação que reside a essência do thriller doméstico. Não por acaso, é nesse mesmo capítulo, algumas páginas adiante, que Anna se dá conta de que Tom a enganou, plantando uma semente de desconfiança em seu casamento que, algumas páginas depois, evolui para a solução do mistério central. Ao sentir que abriu mão de sua

vida por um marido que a traiu, Anna revira o saca-rolhas no pescoço do marido, certificando-se de que ele de fato morra.

A narrativa de Megan também é centrada em relatar em primeira pessoa, do ponto de vista feminino, um casamento abusivo, mas ela está longe de sentir a felicidade conjugal de Anna. Desde o começo Megan sabe que seu casamento não vai bem. Como vítima no mistério central da história, seu ponto de vista tem por objetivo revelar quem ela é e o porquê de sua morte. Talvez por isso sua narrativa tenha início um ano antes da de Rachel e dos acontecimentos que rondam a trama principal.

Via de regra, uma vítima é um personagem que desperta o que há de pior em outro personagem, a ponto de sua vida tornar-se um risco. No caso de Megan, seu ponto de vista marca sua tentativa de ser “simplesmente uma esposa”, objetivo que reconhece não conseguir cumprir, e sua necessidade de buscar alternativas ao casamento sufocante.

A jornada de Megan é uma busca por autoconhecimento e pelo controle de sua vida, ao mesmo tempo em que tenta se recuperar dos traumas pela morte da filha. Enfim, o background que nos permite entender porque, num thriller doméstico, ela representa um perigo para uma sociedade patriarcal: ela sabe que não se conforma com os papéis tradicionais que lhe são atribuídos. Enquanto artifício narrativo, Megan é a maior responsável por confundir o leitor ao narrar seus encontros extraconjugais sem revelar a identidade de seu amante, com a edição levando-o a crer que se tratava de outro personagem. No fim descobrimos que cobrar a responsabilidade do homem sobre a paternidade foi, afinal, a causa de seu assassinato.

O ponto de vista de Megan, portanto, nada mais é do que um perfil da vítima, um personagem que morre “por quem é, pelo que é, por onde esteve ou pelo poder destrutivo que exerce, sabido ou secreto, na vida de pelo menos um inimigo desesperado” (JAMES, p. 126). Ao narrar suas aventuras fora do casamento e a necessidade de extrapolar os limites, Megan ajuda a construir o suspense em torno de sua morte. Usá-la como narrador em primeira pessoa evidencia o fato de que a resposta para seu assassinato reside muito mais em sua personalidade e na forma como reage aos acontecimentos do que em suas atitudes.

Dessa forma, é interessante notar que Paula Hawkins usa três narradoras problemáticas para dar sua história a conhecer. A estrutura do romance é montada de modo a não permitir que o leitor confie nas figuras femininas, que o confundem

totalmente. As peças do quebra-cabeça são apresentadas tão fragmentadas, tanto pelas lacunas deixadas por Rachel quanto pela cronologia não linear, que o leitor precisa ter extrema atenção para que a reviravolta final – a descoberta de Tom como assassino – seja verossímil.

3.3.3: Caracterização

É pelos personagens que as pessoas se apaixonam. Um personagem monótono e sem empatia não desperta o interesse do leitor, por mais que o enredo seja genial. A literatura de ficção trabalha com emoções, identificação, imaginação. Por isso, criar personagens e seus dramas é a tarefa mais difícil e complexa que um autor pode ter.

Especialmente quando se leva em consideração que personagens são um problema linguístico, pois não existem fora das palavras. Eles representam pessoas, mas não são pessoas, e cabe ao autor utilizar os artifícios capazes de inventar seres que se confundem com seres humanos, mas que não existem na vida real.

Como, portanto, um autor conquista o leitor a partir de seus personagens? Sem sombra de dúvida muito do que se vê nos personagens parte da própria experiência e vivência do autor. Segundo Assis Brasil, um autor pode estar fisicamente distante de seu público, mas algo que é real nele atravessa sua obra, alcançando o leitor e gerando nele afetividade e afinidade, uma vez que ambos partilham da mesma humanidade. No caso de Paula Hawkins, a experiência de abandonar os romances românticos após o fracasso de vendas e chegar ao fim da linha do ponto de vista financeiro certamente contribuiu para acentuar a instabilidade de suas personagens. Sua vontade de não ter filhos⁶, por exemplo, com certeza perpassa toda a questão da maternidade mal-resolvida das protagonistas femininas, algo que será explorado mais adiante. Ou seja, experiências partilhadas com o leitor geram engajamento em seu público-alvo e o mantém preso ao enredo.

Criar um personagem, portanto, assemelha-se a um quebra-cabeças, no qual encaixam-se elementos e vivências que visam torná-lo verossímil. De acordo com Beth

⁶ “Paula Hawkins: The woman behind The Girl on the Train”. Disponível em <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/29/paula-hawkins-woman-behind-the-girl-on-the-train-interview>

Braith, o processo de criação de um personagem é semelhante à composição do retrato de uma celebridade de Hollywood, citando como exemplo as fotografias de Marlene Dietrich por A.L. Schafer. Manipulam-se elementos como luz e maquiagem e combinam-se recursos para se obter um resultado que parece reproduzir a realidade, mas que não é a realidade em si. O resultado é uma representação do mundo artístico, dos ideais de sonho e glamour, uma *criação* de uma imagem, não seu *registro*.



SCHAFFER, A. L. Whitey. Retrato de Marlene Dietrich, 1947. A imagem acima parece, em um primeiro momento, um retrato comum, uma reprodução da realidade. No entanto, a luz no topo da cabeça da artista, a maquiagem, a roupa cintilante e o rosto voltado para cima conferem à atriz um ar quase divino. (Disponível em <https://www.chayette-cheval.com/lot/14993/2815527?>)

Criar personagens, portanto, é combinar elementos e recursos linguísticos de forma a dar vida a seres que se assemelham ao real, mas não o são. É ainda muito disseminada a ideia de caracterização enquanto descrição física dos personagens, com ou sem pormenores, acompanhada de um detalhe ou outro que evidencia um traço de personalidade e que tem por função ir além de um retrato estático. No entanto, cada vez mais os personagens são definidos por seus pensamentos e ações, passando as descrições exaustivas a serem pouco envolventes para o leitor. Essa ideia é algo que, desde o século XIX, vem passando por um processo de transformação, tornando-se algo mais fluido.

Sobretudo a partir dos romances de Dostoievsky, esta tendência para o retrato minucioso das personagens, segundo um padrão mais ou menos pré-determinado, dá lugar a um maior dinamismo na composição das personagens. A indeterminação do retrato permite ao escritor não se prender com os problemas da psicologia das personagens (...). O romance do século XX vai explorar esta indeterminação do retrato das personagens, fazendo suceder ao herói tipificado o anti-herói desfigurado e sem identidade própria.⁷

Em um thriller psicológico, especialmente naqueles escritos em primeira pessoa, a ausência do que se chama de caracterização autoral direta – quando o autor revela detalhes descritivos de seus personagens – nada mais é do que um recurso narrativo que visa priorizar a imagem mental que os personagens têm uns dos outros, criando caricaturas e distorções. Um retrato expressionista e pouco fiável. Além disso, a empatia por um personagem passa a estar muito mais relacionada aos seus conflitos internos e a suas atitudes do que a um traço físico ou de personalidade.

Em *The Girl on the Train*, a caracterização dos personagens é pautada por diferentes olhares, uma vez que, via de regra, a figura do narrador constitui o meio essencial pelo qual um personagem é conhecido, sendo, dessa forma, um dos principais recursos para sua criação. Logo, os conflitos entre as três narradoras influenciam diretamente a caracterização. Um exemplo disso é a quantidade de vezes em que Rachel é referida como gorda. “A gorda da Rachel”, diz Anna em diversos momentos de sua narrativa. No entanto, só sabemos que Rachel é gorda pelos olhos de Anna, que certamente não descreverá o físico da protagonista com boa vontade, dada a rivalidade

⁷ E-Dicionário de Termos Literários, de Carlos Ceia, disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/caracterizacao-de-personagens/>

entre as duas. Ao ver Jason/Scott do comboio, Rachel refere que o braço dele é musculoso, mas ela o vê como o exemplo de marido ideal, protetor. Seria ele tão forte assim?

Em última instância, cabe ao leitor interpretar as narrações, as descrições, os discursos e diálogos fornecidos pelo autor para criar os personagens. Anna pode ser uma *femme fatale*, a amante e destruidora de lares, ou apenas mais uma vítima, uma mulher diminuída pelas artimanhas de Tom. Scott, por sua vez, pode ser um marido preocupado, ainda que em excesso, com a saúde mental frágil da mulher ou um marido controlador. No fim, o personagem se constrói no leitor, e cabe a ele processar todos os elementos dados pelo autor para dar vida a esses seres de papel.

3.3.3.A. Rachel

Se o alcoolismo é a grande chave narrativa para que o mistério de *The Girl on the Train* se mantenha até o fim, não é surpreendente que a caracterização de Rachel utilize recursos que a relacionam fortemente com o conceito de decadência implícito no consumo excessivo de álcool. Conforme dito anteriormente, a relação íntima que a personagem cria com uma linha férrea decrépita contribui para sua caracterização, como se ambas fossem uma só e Rachel não existisse fora de sua vida no comboio. Nas primeiras páginas, mesmo ali ela está sempre acompanhada de uma bebida, de modo a não deixar dúvidas sobre seu consumo de álcool e sua condição. Seu *flaneurismo*, portanto, é quase sempre exercido com a mente já deturpada, condicionando sua própria caracterização e, principalmente, como veremos mais tarde, a de Scott e Megan.

Paula Hawkins utiliza pouquíssimas descrições físicas para seus personagens, mas a baixa autoestima e o aspecto repugnante é uma constante sempre associada à figura de Rachel. A autora marca na personagem o fato de ter sido rejeitada e de como isso influencia seu arco na história, utilizando vocábulos como “desagradável”, “repelente”.

Tenho a camisa desagradavelmente apertada, os botões espremidos contra o peito, com manchas de suor pegajoso debaixo dos braços. (...) É verdade que não sou a rapariga que era dantes. Já não sou apetecível, tornei-me de certa forma repelente. Não se trata apenas do peso que ganhei, ou de ter a cara inchada de toda a bebida e falta de sono; é como

se as pessoas conseguissem ver à primeira vista que caí em desgraça.”
(p. 26)

É interessante perceber como outros personagens também dão vazão à repugnância em torno de Rachel, reforçando sua caracterização. Conforme dito anteriormente, Anna muitas vezes refere-se à protagonista como “a gorda da Rachel”, como se não cumprir esse determinado padrão de beleza fosse quase um xingamento. No entanto, é na comparação com as duas outras narradoras/ protagonistas da história que temos a dimensão do quanto a aparência de Rachel é marginalizada. Ao cogitar uma possível volta do marido para a ex-mulher, Anna diz: “Quero dizer, se nos compararem as duas, lado a lado, não há um único homem na Terra que não me escolhesse em vez dela.” (p. 267) Scott, por sua vez, diante da possibilidade de um relacionamento com Rachel, compara-a com sua esposa e ironiza: “Um relacionamento contigo! Cristo. Eu perguntei-lhe se por acaso tinha visto como era minha mulher. Era passar de cavalo para burro.” (p. 254) Damien, o namorado de sua amiga Cathy, ao ser questionado sobre se poderia apresentá-la a algum amigo, responde: “Desculpa lá, Cath, mas acho que não conheço ninguém assim tão desesperado.” (p. 26)

Um artifício peculiar de que a autora lança mão para acentuar o aspecto repugnante na caracterização de Rachel, já presente na citação anterior, é o uso de fluidos corporais. Nas primeiras páginas, ao ser apresentada ao leitor, Rachel está sempre enxugando o suor do rosto ou com “uma película de suor a cobrir cada centímetro quadrado da minha pele” (p. 29), ou “suores frios debaixo dos braços e no fundo das costas” (p. 254). Urina e vômito também são constantemente associados à personagem, contribuindo para aumentar a aversão do leitor à protagonista socialmente repudiada.

As minhas calças de ganga e a roupa interior estão mesmo ao lado, amontoadas: consigo sentir o cheiro a urina do fundo das escadas. (...) A náusea reaparece, agora mais forte; sinto a bÍlis no fundo da garganta e desato a correr, mas não consigo chegar à casa de banho e vomito na alcatifa a meio das escadas, (p. 53)

A narrativa de Rachel vai ganhando mais credibilidade na mesma proporção em que sua aparência física vai ganhando contornos mais normais. Ao ficar sem beber por três dias, ela diz ter “a pele mais luminosa, os olhos mais brilhantes” (p. 108). Ao visitar

Scott pela primeira vez com informações sobre a desaparecida Megan, Rachel se preocupa com a aparência, lavando o cabelo e maquiando-se, e “não estava mal de todo”. (p. 124) A estratégia da caracterização aqui é dar crédito à Rachel na medida em que ela vai se tornando uma pessoa mais lúcida e apresentável. O ponto alto disso é quando, ao finalmente se libertar das amarras de Tom, Rachel repudia uma dose de uísque e decide não beber mais. (p. 323) É um marco para a protagonista: ao provar que sua narrativa desacreditada mostrou-se afinal verídica, ela finalmente se dissocia da aversão de todos e do alcoolismo.

3.3.3.B. Anna

Enquanto com Rachel a ideia é tornar a personagem repulsiva fisicamente, a fim de que sua narrativa torne-se a menos confiável possível, com Anna passa-se o oposto. A personagem é construída de forma a ser vista como a esposa, mãe e dona de casa perfeita. Das narradoras em primeira pessoa, Anna é a menos presente; são poucos e curtos os capítulos contados por ela, e o primeiro contato que temos com a personagem dá-se nas palavras de Rachel: Anna é uma usurpadora. Em mais um caso em que o cenário atua como reflexo da caracterização dos personagens, Rachel diz, ao descrever sua antiga casa:

ainda que me lembre da dor que senti ao ver Anna a regar as roseiras junto à cerca, com a t-shirt esticada por cima de sua grande barriga, e de ter mordido o lábio até fazer sangue. (p. 22)

Ou seja, é reforçada aqui a ideia já referida no tópico relativo ao cenário, de que Anna usurpou o lugar de Rachel em sua antiga casa. O ato de regar as plantas oferece ao leitor a ideia da perfeição da vida doméstica que está sempre presente na personagem de Anna: uma esposa grávida, uma mãe, cuidando da casa, um idílio.

É interessante ressaltar aqui que, em diversos momentos da narrativa, Anna afirma gostar da casa em que vive, com exceção da proximidade dos comboios. Não é de se estranhar, uma vez que, conforme dito anteriormente, os comboios e Rachel são uma espécie de simbiose: uma aversão aos comboios, no fim, significa uma aversão a tudo que Rachel representa.

Apesar disso, a vida familiar de Anna e Tom é feliz, e a princípio muito do erotismo que envolve a personagem limita-se forçosamente ao casamento. No primeiro capítulo narrado por Anna, ela ganha de aniversário de Tom uma lingerie, com ele vestindo apenas um avental após preparar o café (p. 120). Ela ainda sente um “formigueiro” no corpo quando o vê (p. 121). Anna é dotada de um erotismo impossível de se enxergar em Rachel. Ela achava divertido ser a amante, sente falta disso e é algo que não lhe causa qualquer remorso. E, embora não haja uma descrição física da personagem ao longo de todo o livro, apenas o fato de ela se considerar “irresistível” (p. 240) oferece ao leitor a ideia de uma *femme fatale*, de que foi impossível para Tom não ceder aos seus encantos.

Anna, afinal, é construída de forma a ilustrar como a dominação masculina pode ser restritiva. A amante irresistível que se deixa subjugar, tornando-se uma esposa fiel e mãe dedicada, porém farta das birras da filha e cada vez mais desconfiada do marido. É essa desconfiança, por sinal, que conduz as personagens de Anna e Rachel a um mesmo ponto. Ambas são construídas de modos totalmente opostos – uma quase repelente, a outra, exalando *sex appeal* –; contudo, unidas pela traição de Tom, tornam-se quase uma só.

Estou a fazer o mesmo que ela: a beber sozinha e a espia-lo. As coisas que ela fazia e que ele odiava. (...) Se ele está disposto a mentir-me, então também tenho de o vigiar. (p. 248)

É interessante notar aqui que a bebida alcóolica passa a ser usada pela autora como artifício de empatia entre as duas personagens. A caracterização impacta a ação: não à toa, a arma com que matam Tom e finalmente livram-se da opressão provocada por ele é um saca-rolhas, uma ironia difícil de passar despercebida. No fim, a psicologia das personagens as une: embora antagonistas, ambas se subordinaram a Tom e ambas puseram fim nele, tornando-se cúmplices improváveis.

3.3.3.C. Megan

Das três protagonistas, Megan é a única cuja caracterização é dotada também do aspecto físico. Enquanto Anna e Rachel são figuras mais abstratas aos olhos do leitor, Megan é descrita até com certo nível de detalhe. Segundo Rachel, ela é uma excelente pintora, tem beleza e atitude, usa vestidos e tênis Converse e é...

... uma daquelas mulheres pequeninas, uma boneca com a pele branquíssima e o cabelo louro bastante curto. Tem uma estrutura óssea que lhe permite esse gênero de corte, com as maçãs do rosto salientes salpicadas de sardas e um queixo bem desenhado. (p. 20)

No entanto, cinco páginas depois, é possível identificar nessa descrição a influência da imaginação de Rachel, uma vez que ela, na verdade, não apresenta o leitor à Megan, mas sim à Jess. Rachel confessa que “Não sei se ela pinta mesmo (...), ou se a Jess tem as maçãs do rosto bonitas. Não lhe consigo ver bem a cara daqui.” (p.25). Ainda assim, o leitor tem a ideia de um ser angelical, uma improvável vítima de assassinato. A caracterização de Megan, portanto, é marcada pela dicotomia entre o que ela de fato é – uma mulher atormentada, reprimida pela tentativa sem sucesso de ser uma boa esposa e superar os traumas do passado – e o que Rachel imagina que ela seja – uma mulher feliz, linda e plenamente realizada no casamento.

É importante destacar este ponto comum entre a caracterização de Anna e a de Megan. Anna abre mão de sua carreira e se submete aos papéis femininos tradicionais de boa vontade, apesar de sentir falta de sua liberdade. Megan, ao contrário, sabe que falta algo em sua relação com Scott e tem dificuldades de se encaixar no papel que tradicionalmente lhe é exigido. Não à toa, a personagem é permeada por uma quase histeria. Sua instabilidade é notada já em seu primeiro capítulo narrado em primeira pessoa, em que ela passa, em poucas páginas, da sensação de ter os dias vazios e a vontade de procurar um trabalho, algo absolutamente normal, para inquietação constante, insônia, comichões, a vontade de rapar o cabelo e fugir (p. 36).

Megan atribui as dificuldades da relação conjugal única e exclusivamente a si mesma, e a princípio não tem motivos para trair Scott. No entanto, ao mesmo tempo em que diz amar o marido, vive livremente sua sexualidade, acabando por encontrar nela um

escape do casamento. Inicialmente, a falta de remorsos nesse sentido não facilita a que o leitor sinta simpatia por Megan, e quando, aos poucos, a natureza abusiva de Scott vem à tona e o leitor começa a pensar que pode ter sido injusto com a personagem, surge a revelação de que, anos antes, Megan matou a própria filha. Aliamos aqui a mulher que não se importa em ter casos extraconjugais e a mulher que acabou por matar a própria filha e pronto, na cabeça do leitor, talvez ela tenha merecido seu destino. Uma vítima, porém, não torna-se vítima por ser perfeita: é necessário haver nela qualquer coisa que desperte antipatia, uma vez que provocou no assassino um ódio capaz de levá-lo a matar.

A narrativa em primeira pessoa de Megan evidencia seu espírito livre e sua indiferença a determinadas convenções. No entanto, após seu desaparecimento, outra voz ganha peso na caracterização da personagem: os jornais. Em um primeiro momento, Megan é vista como vítima:

MORADORA DE WITNEY CONTINUA DESAPARECIDA

A polícia de Buckinghamshire mostra-se cada vez mais apreensiva com o desaparecimento de uma mulher de 29 anos de idade, Megan Hipwell (...) O desaparecimento da mulher “não é minimamente habitual da parte dela”, disse o Sr. Hipwell (...) Tem 1,62 m, o cabelo loiro e olhos azuis e é de constituição magra. (p. 67)

A seguir, as notícias dão conta de um perfil mais desajustado, com uma fotografia da vítima de biquíni, sexualizada, uma mulher não tão inocente assim:

Uma amiga de escola entrevistada pelo jornal diz que “era muito divertida, muito bonita e completamente estouvada”. A estouvadice parece ter sido agravada pela morte do irmão, Ben, de quem era muito chegada. (...) A Megan fugiu de casa três dias após o funeral. Foi presa duas vezes: uma por furto e outra por aliciamento de clientes. A relação com os pais, explica-me o *Mail*, ficou completamente destruída. (p. 98)

Megan, portanto, passa de vítima de desaparecimento a uma mulher desequilibrada. No entanto, a personagem é vista de outra forma quando a morte de sua filha é descoberta pela imprensa, com um tabloide chamando-a de “assassina de bebês” (p. 203) e os jornais sugerindo que talvez ela merecesse o destino que teve (p.224). O julgamento é imediato: em sua narrativa, Rachel diz que afinal Megan “não era sequer uma boa pessoa. Era uma mentirosa e uma traidora”. (p. 217) Em seguida, porém, o leitor

logo descobre a versão de Megan: tudo foi um acidente que deixou traumas profundos. O artifício da autora de justapor essas duas versões da história é certo: vai-se da revolta à pena da personagem em questão de algumas poucas páginas.

Das três protagonistas femininas de *The Girl on the Train*, Megan é construída de modo a melhor representar a inadequação feminina com os papéis que socialmente lhe cabem. Ela não deseja ser mãe, não consegue ser apenas uma esposa, busca o autoconhecimento e viver sua sexualidade. É sintomático, portanto, que seja a vítima.

3.3.3.D. Tom e Scott

Embora Tom e Scott sejam coadjuvantes de *The Girl on the Train* – cujo foco está nas personagens femininas –, é muito claro ao longo de todo o livro que a ação e os conflitos giram em torno da relação que eles estabelecem com Rachel, Anna e Megan. Em comum entre os dois está o fato de não saberem (ou ignorarem) que são abusivos. Ambos são produto da sociedade machista por excelência: a relação de poder que têm com as personagens femininas é tão natural que sequer questionam suas atitudes.

Assim como acontece com Megan, o primeiro contato que se tem com Scott é fruto da mente de Rachel. Dos comboios, ela lhe atribui o nome Jason porque “ele é bonito ao estilo de uma estrela de cinema inglesa, não como um Depp ou um Pitt, mas sim como um Firth ou um Jason Isaacs”. (p. 25) Em outro trecho, ela afirma que “ele é meigo e forte, tudo o que um marido deve ser”. (p.29) Scott inicialmente é construído como um ideal de marido dedicado, porém, sua preocupação é revestida por abusos, como vasculhar o histórico do navegador da esposa (p. 72). Embora Megan afirme que o fato de o marido ser ciumento e possessivo não a impede de gostar dele, certamente a tentativa de Scott de controlá-la o tempo todo acentua a sensação que ela tem do casamento enquanto prisão.

Ao longo do texto, Paula Hawkins dá sinais da verdadeira natureza de Scott e de como, aos poucos, a própria Rachel, à medida que descobre que ele não é quem parece ser, passa a ter aversão a ele. O sentimento de idealização e atração que Rachel tem por ele dá lugar ao terror diante da violência física, um traço comum nos thriller domésticos.

Ele começa a arrastar-me para a porta da frente. (...) Só que ele não me põe na rua: continua a arrastar-me, a cuspir palavrões. Puxa-me pelas escadas lá para cima (...). Estou cega pelas lágrimas e por pavor. Ele atira-me para dentro de um quarto e fecha a porta atrás de mim. A chave roda na fechadura. Sinto a bÍlis subir-me pela garganta e vomito na alcatifa. (...) Devo ter terror nos olhos, porque ele desata a rir-se às gargalhadas. (p. 255-257)

Para deixar claro que esse episódio de violência não foi uma exceção ou apenas algo momentâneo, a autora, próximo do fim do livro, relata, em retrospectiva, a reação de Scott quando Megan diz a ele ter tido um caso com outro homem. Ele a asfixia e depois chora a pedir desculpas, e Megan, que sempre coloca a culpa pelo fracasso do casamento em si própria, como o fazem muitas mulheres, diz que esperava por isso (p. 291).

Scott vê seu controle sobre Megan como uma forma de protegê-la, e não sabe, ou ignora o fato de que a sufoca. No caso de Tom, o comportamento abusivo – que só é descoberto nas últimas páginas do livro e é responsável por fundamentar todo o suspense da história – vai além da violência e do controle. Em suas próprias palavras, Tom é descrito como “um bom mentiroso” (p. 246), o que permeia toda a criação do personagem. Ao longo de toda a história, ele manipula os fatos a fim de posicionar-se como vítima, tirando vantagem da amnésia alcoólica de Rachel e fabricando mentiras para preencher as lacunas na mente da ex-esposa, um clássico exemplo de *gaslighting*⁸. A relação com Rachel ao longo do livro oscila entre o bem e o mal e evidencia o caráter manipulador de Tom, com ele sempre sendo cordial com Rachel quando precisa dela e atacando-a quando atrapalha seus planos.

A personalidade vitimista de Tom é uma constante na narrativa de Rachel. Ela acredita que a culpa pelo fim do casamento foi dela própria, que a incapacidade de gerar um filho e o conseqüente alcoolismo tornaram a vida de Tom insuportável. Diante da narrativa pouco confiável de Rachel, o leitor agarra-se a essa versão dos fatos e acredita que Tom seja um pai de família íntegro, um homem que consegue ser afável até com a mulher que supostamente destruiu sua vida. No entanto, há escondidos no texto dois aspectos que parecem inocentes, mas que no fim deixam recair certa suspeita sobre o

⁸ *Gaslighting* é um tipo de violência psicológica em que o abusador faz com que a vítima não confie em sua própria percepção da realidade, duvidando de sua sanidade mental. O termo em inglês vem de um filme homônimo, no qual o marido manipula a mulher a fim de que ela acredite estar louca. Fonte: <https://g1.globo.com/fantastico/quadros/isso-tem-nome/noticia/2021/10/31/isso-tem-nome-entenda-o-que-e-gaslighting-um-tipo-de-violencia-psicologica.ghtml>

personagem. O primeiro relaciona-se ao uso da frase “Não esperes que eu seja sensato, não sou capaz, não contigo”, presente no email em que Rachel descobre a traição de Tom com Anna (p. 44). Ela diz:

Vou dizer-lhe (a Anna) que ele já usava comigo a mesma frase de engate – “Não esperes que eu seja sensato” –, também ma escreveu numa carta a declarar sua paixão eterna. A frase nem sequer é dele: roubou-a ao Henry Miller. (p. 47-48)

O uso da mesma frase para conquistar as duas mulheres parece algo ingênuo e que passa facilmente despercebido pelo leitor, mas que, em retrospectiva, diante da revelação da real personalidade de Tom no fim do livro, dá a ideia do calculismo com que ele age em suas relações pessoais. O segundo momento está presente já no primeiro capítulo narrado por Anna. Mesmo ciente de que Rachel havia descoberto a traição do marido através de um email, o leitor deixa-se confundir pelo relato de felicidade conjugal de Anna e acaba por não se dar conta de que, muito provavelmente, Tom está traindo a esposa mais uma vez ao fechar apressado a tampa do laptop à chegada da esposa (p. 121). Diante da insistência de Anna, Tom alega que foi um problema com Rachel. O leitor acredita nele, envolto no ambiente doméstico feliz do casal, mas Tom, como ele mesmo se descreve, é um bom mentiroso.

Anna é a principal responsável por atestar o papel de bom marido e bom pai que Tom busca desempenhar, e sua narrativa tem por função corroborar o caráter vitimista do personagem. A culpa é sempre da outra mulher, de quem o homem precisa ser “salvo”.

Quando olho para o Tom, dou graças a Deus por que ele me tenha encontrado, e também por que eu tenha estado lá para o salvar daquela mulher. Ela teria acabado por enlouquecê-lo: ter-lhe ia sugado todas as forças, até o transformar num fantasma de si próprio. (p. 122)

O vitimismo com que Tom é construído chega ao seu auge nas últimas páginas, quando o mistério sobre o assassinato de Megan finalmente é solucionado. Tom coloca-se como vítima do próprio crime, tendo sido levado a isso pela insubordinação da amante, e afirma que, apesar de todas as agressões, ainda foi bom para a ex-esposa.

“Eu fui bom para ti. Às vezes... bem, às vezes forçavas-me a mão. Mas eu fui bom para ti. Tomei conta de ti”, diz ele, e é só então que finalmente me atinge: ele mente a si próprio da mesma forma que me mente a mim. Ele acredita no que está a dizer. (p. 309)

Em resumo, Tom incorpora o disfarce de pai de família que dá vazão a seu comportamento abusivo legitimado pela sociedade. Junto com Scott, exemplifica a dicotomia culpar a mulher/ protegê-la de si mesma que, ao longo da História, caracteriza a opressão à figura feminina, à sua busca por identidade e por sua própria voz.

3.4. Das questões de (identidade de) gênero

Se há algo que o thriller doméstico faz com maestria é expor as disparidades dos relacionamentos entre homens e mulheres. E isso por um motivo bastante evidente: como o próprio nome diz, ele se utiliza das relações mais íntimas entre marido e mulher, pais e filhos, como fonte do suspense. A ideia é que, por mais que se conviva com uma pessoa, ela nunca é quem diz ser, e nisso está a origem de todo o mistério inerente a esse gênero literário.

Historicamente os papéis femininos são restritos ao ambiente doméstico; a desigualdade de gêneros pôs a mulher nesse lugar, para quem o casamento é a única saída e a maternidade a realização completa. Ser esposa e mãe, por muitos séculos, foi a única forma de existência feminina dentro da sociedade, e a tentativa de fuga desses papéis tradicionais implica numa perda não apenas da dominação masculina, mas também do *status quo*. *The Girl on the Train* expõe essas questões de forma concreta; o conflitos entre a opressão masculina, a tentativa de escapar dessa opressão e a insatisfação feminina estão no cerne de todo livro. Afinal, trata-se de um suspense no qual uma mulher foi morta justamente por se rebelar, por não se conformar em assumir o papel que a sociedade patriarcal espera de si.

Faz-se, portanto, imperativo avaliar de que forma a edição aborda os temas que rondam a experiência feminina e de que forma são desconstruídos ao longo da narrativa.

3.4.1. O casamento

De modo geral, o conceito de casamento pressupõe uma livre união entre pessoas que se amam, mas, como já nos afirma Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*, a liberdade só é possível por dois meios: a não dependência financeira e o fim da ideia de que o casamento é o único destino para as mulheres, que, por isso, veem-se obrigadas a escolher um marido ou, como acontecia antigamente, aceitar o que a família escolhia para si. Segundo Beauvoir, ao homem é dada a opção de avaliar vantagens e inconvenientes do casamento; ele existe fora do ambiente doméstico, e casar não é seu projeto fundamental. À mulher não é concedida essa liberdade: não casar e não ter filhos ainda hoje causa certa estranheza na sociedade, pois iria contra sua natureza voltada à perpetuação da espécie.

É interessante observar que, em *The Girl on the Train*, os casamentos retiram as personagens femininas de suas esferas sociais, confinando-as justamente ao ambiente doméstico. Antes do casamento com Tom, Anna era corretora de imóveis; Megan trabalhava em uma galeria de arte antes de se casar com Scott. Ambas deixaram seus empregos para viverem exclusivamente no universo de seus maridos. Anna mostra-se saudosa de sua vida antiga, mas não insatisfeita, e talvez por isso Tom a enxergue até o fim como uma esposa perfeita, mesmo tendo-a traído: Megan, ao contrário, sente-se vazia e afirma, repetidas vezes, que não consegue ser simplesmente uma esposa. “Não há literalmente nada a fazer além de esperar. Ficar à espera de que um homem volte para casa e nos ame. Ou isso, ou andar às voltas à procura de outra distração.” (p. 37)

O confinamento ao ambiente doméstico leva a uma consequência importante, que reforça o controle do marido sobre a mulher: o privilégio econômico. Segundo Beauvoir, isso faz com que ela passe a existir apenas no universo do esposo, e somente por ele chegue à coletividade.

Economicamente ele é o chefe da comunidade, é portanto ele quem a encarna aos olhos da sociedade. Ela toma-lhe o nome, associa-se a seu culto, integra-se em sua classe, em seu meio; pertence à família dele (...); mais ou menos brutalmente ela rompe com o passado, é anexada ao universo do esposo (...), ao homem, o casamento outorga precisamente a síntese feliz; em seu ofício, em sua vida política, ele conhece o progresso, a mudança (...); e quando se cansa desse vagabundear, funda um lar, fixa-se, ancora no mundo; à noite, retorna à casa onde a mulher cuida dos móveis e dos filhos, do passado que ela

armazena. Mas esta não tem outra tarefa senão a de manter e sustentar a vida em sua pura e idêntica generalidade; ela perpetua a espécie imutável, assegura o ritmo igual dos dias e a permanência do lar cujas portas conserva fechadas; não lhe dão nenhuma possibilidade de influir no futuro nem no universo. (BEAUVOIR, p. 169-170)

Anna leva essa ideia de anexação à vida do marido ao extremo ao se mudar para a mesma casa em que ele morava com a ex-mulher, sem sequer fazer qualquer alteração. Anna de fato anexa-se à vida de Tom, que já existia muito antes dela; está ali para literalmente cuidar de seus móveis, de sua casa e de sua filha apenas, sem qualquer papel social significativo.

No caso de Scott e Megan, a dependência financeira reforça o controle que o marido busca exercer sobre a mulher, considerando-a um mero objeto de seus desejos. Ele inicialmente não quer que ela trabalhe sob a desculpa de um esgotamento emocional; segundo Megan, “O Scott está sempre a dizer que não tenho com que me preocupar com o trabalho, que deveria limitar-me a descansar. Como uma incapaz!” (p. 58) No entanto, a situação muda quando ela se propõe a ser babá da filha de Tom e Anna, uma vez que o trabalho dela poderia ajudá-lo a realizar sua própria vontade de ser pai e, porque não, restringi-la ainda mais à esfera doméstica com a criação de um filho.

Foi o Scott quem me incentivou: ficou radiante quando eu falei no assunto. Acha que, se eu passar algum tempo com bebês, vou ficar ansiosa por ter um. Na verdade, está a ter o efeito contrário: venho a correr para aqui mal saio da casa deles, ansiosa por tirar as roupas e me enfiar no duche e me livrar daquele cheiro a bebé. (p. 34)

O privilégio econômico, portanto, reforça a posição de desigualdade que as personagens femininas ocupam em seus casamentos. Anna e Megan são confinadas pelo casamento à esfera do lar, e reagem a isso de modos diferentes. Para usar as palavras de Simone de Beauvoir, Anna “transforma essa prisão em reino” (BEAUVOIR, p. 196), e sua felicidade se materializa também no cuidado da casa que não foi escolhida por ela, mas que o casamento lhe trouxe. Ocupar a casa em que seu marido morou com Rachel sem realizar qualquer modificação é um ato simbólico: implica conquistar também o território da ex-mulher, sua felicidade conjugal. Logo no primeiro capítulo narrado por Anna, o leitor a vê planejar o almoço segundo as preferências do marido (p. 121). Nas páginas seguintes, lava a loiça, arruma a sala, organiza os brinquedos da filha, pensa no

jantar e confessa que, até bem pouco tempo, teria odiado passar o aniversário a cozinhar, mas que agora parece perfeito (p. 122). No segundo capítulo da narração de Anna, tem-se um passeio em família, em um dos poucos momentos em que ela se ausenta de casa, e ela caminha em uma “bolha de felicidade”, com Tom a empurrar o carrinho da bebé Evie como um pai exemplar. (p. 149)

Megan, no entanto, reage à casa como a prisão que ela pensa ser; o espaço físico em si e o casamento confundem-se.

Ainda pensei em deitar-me no divã do quarto de hóspedes, mas ele (Scott) odeia acordar e não me encontrar, e acabamos sempre a discutir coisas como: para que é que devia servir o quarto de hóspedes; ou em quem é que eu estava a pensar ali deitada sozinha. Às vezes só me apetece gritar-lhe “Por que é que não me deixas em paz? Deixa-me respirar.” (...) para onde quer que me vire encontro um beco sem saída: (...) a linha ao fundo do jardim com seus comboios, sempre a (...) lembrarem-me uma e outra vez, constantemente, uma dúzia de vezes ao dia, que eu estou parada no mesmo lugar. (p. 171-172)

O ambiente doméstico sufocante deve-se ao caráter ciumento e possessivo do marido, que não parece ver ou se importar com o que faz à esposa; ele reveste o controle com uma capa de proteção e amor. No entanto, ainda Simone de Beauvoir lembra que

Não se trata para o marido de ser amado e sim de não ser enganado. Ele não hesitará em infligir à mulher um regime debilitante, vedando-lhe o acesso a qualquer cultura, embrutecendo-a com o único fim de salvaguardar a honra. Trata-se ainda de amor? (BEAUVOIR, p. 180)

Regime debilitante também define o casamento já terminado de Tom e Rachel. Ele impõe à então esposa uma série de narrativas mentirosas que preenchem sua amnésia alcoólica com o objetivo de esconder seu caráter abusivo. Ela, por sua vez, sequer questiona a versão dele dos fatos, até que finalmente consegue lembrar-se de tudo. Ou seja, Tom torna-se facilmente a consciência do casal; pode-se mesmo dizer que ele pensa por Rachel, preencheu sua memória; sua palavra, ainda que mentirosa, torna-se a verdade.

Um ambiente doméstico insatisfatório invariavelmente resulta em casos extraconjugais: é o caso de Megan, mas não de Tom. Megan sente-se pressionada e controlada pelo marido; Tom aparentemente tem uma vida feliz com Anna e não tem a

menor intenção de deixá-la. No entanto, ele a culpa por tráf-la, pois tem olhos apenas para a filha recém-nascida. Isso acontece porque

O homem, hoje, casa para ancorar na imanência, mas não para nela se encerrar; quer um lar, mas conservando a liberdade de se evadir dele (...); não despreza a felicidade mas não faz dela um fim em si; a repetição aborrece-o; procura a novidade, o risco, resistências que lhe caiba vencer. (BEAUVOIR, p. 209)

Justamente por estarem confinadas ao espaço doméstico, as insatisfações do casamento têm muito mais peso para as personagens femininas do que para as masculinas. Rachel é o caso exemplar. O divórcio transformou-a numa pária; sua casa, seu reino foi-lhe tirado. Ela alega ter começado a beber por não conseguir engravidar; seu alcoolismo reflete todas as falhas em cumprir os papéis que a sociedade espera dela enquanto esposa e mãe. Segundo Rachel, quando casada com Tom, tinha um trabalho irrelevante, o que a coloca em pé de igualdade com Megan e Anna, com o homem enquanto principal provedor do lar e chefe da família.

Sentia-me sozinha na minha infelicidade. Tornei-me solitária, por isso bebia um bocado (...) Gostava do meu trabalho, mas não tinha uma carreira fulgurante, e, mesmo que tivesse, sejamos honestos: as mulheres só são verdadeiramente apreciadas por duas coisas – a sua aparência e o seu papel como mães. Não sou propriamente bonita e não posso ter filhos, portanto o que é que isso faz de mim? Uma inútil. (p. 91)

A questão levantada por Rachel é bastante complexa. Enquanto esposa e integrante produtiva da cadeia de trabalho, a mulher é subjugada; a maternidade, porém, eleva-a, valoriza-a perante a sociedade. Faz-se necessário, portanto, observar a maternidade do ponto de vista do objeto deste estudo de caso.

3.4.2. A maternidade

A maternidade historicamente é considerada o grande objetivo fisiológico das mulheres; elas são feitas para conceber, seu organismo é preparado para gerar outro ser humano.

Quando grávidas, a sociedade que outrora relegava as mulheres a um plano secundário reveste-as de uma aura quase divina; afinal, ela está ali cumprindo sua função-maior de ter filhos. É uma espécie de recompensa por assumir o papel que lhe é esperado.

Foi na década de 1960, com o advento da pílula anticoncepcional e a liberação sexual, que o feminismo passou a centrar-se na mulher enquanto sujeito, e com isso a maternidade ganhou uma nova abordagem. Deixou de ser vista como um destino social baseado no determinismo biológico e passou a ser compreendida como uma construção social, responsável por reforçar o lugar da mulher na família e a dominação do marido sobre a mulher. A gestação, o parto, a amamentação e os cuidados com a criança determinam sua ausência do espaço público, confinando-a à esfera privada. (SCAVONE, 2001).

Eis um dos motivos pelos quais as personagens de Megan e Anna lidam de forma tão diferente com a maternidade. Para Megan, a ideia de ter um bebê torna-se um pesadelo, porque a ligaria ainda mais à prisão da casa e do casamento. Megan aqui encarna um primeiro momento da luta feminista, o de subverter a dominação masculina por meio da recusa à maternidade. Ao longo do livro, o leitor percebe que esse não será o único motivo para Megan recusar-se à conceber; este também está relacionado ao mito da mãe má, um ponto que será retomado mais adiante. Já Anna representa um segundo momento dessa relação entre a maternidade e o feminismo: o reconhecimento de que há uma escolha pela maternidade; a maternidade torna-se, afinal, a função de sua vida por opção própria. Mesmo com Megan como babá, Anna está sempre por perto (p.34) e algumas páginas depois alega que nunca mais deixará a filha aos cuidados de outra pessoa (p. 241). Em comum entre essas duas teorias está o determinismo biológico: a negação ou a escolha por algo que apenas o corpo feminino é capaz de dar. Mais tarde, com o advento do conceito de gênero enquanto construção social, a teoria feminista contemporânea compreenderá a maternidade enquanto fenômeno social cujo significado é atribuído pelas relações de dominação entre homens e mulheres.

É possível afirmar que um dos aspectos mais evidentes na transformação da maternidade foi o rompimento com seu determinismo biológico. Este rompimento levou à separação definitiva da sexualidade com a reprodução, seja pela contracepção medicalizada, seja pela reprodução artificial, e desconstruiu a equação mulher=mãe, construindo uma outra equação mais complexa, onde entram em cena também a classe médica e as novas tecnologias. (SCAVONE, 2001)

A relação das personagens de *The Girl on the Train* com a maternidade é um das molas impulsionadoras do enredo. O principal artifício narrativo responsável por manter o suspense do livro – o alcoolismo de Rachel – é motivado por sua falha em não conceber. Em sua mente, deposita em si mesma toda a culpa por não engravidar, apesar de os médicos nunca terem de fato apontado os motivos de ela não ter concebido. No entanto, é a pressão social por não ter engravidado, por não ter cumprido seu papel primordial, que faz Rachel afundar por completo.

O grande problema de ser estéril é que não nos deixam fugir ao assunto. (...) A mim passavam a vida a fazer a pergunta. A minha mãe, os nossos amigos, os colegas no trabalho. Quando chegaria a minha vez? A dada altura, o facto de ainda não termos filhos tornou-se um tópico aceitável de conversa aos almoços de fim de semana (...) Eu ainda era nova, tínhamos imenso tempo, mas o fracasso envolveu-me como um manto pesado, a esmagar-me e arrastar-me para o fundo até eu perder toda a esperança. Na altura ficava ofendida, porque pelos vistos toda a gente achava que a culpa era minha, que era eu quem não estava a cumprir a sua obrigação. (p. 90)

No caso de Anna, a maternidade é o centro de sua existência, opta por vivê-la em exclusividade, não a concilia com qualquer outro trabalho. Ainda assim, há momentos em que se sente frustrada, “desmazelada e horrível”. Diz não sentir falta do antigo emprego como consultora imobiliária, mas sim do que o trabalho significava para ela “**naquele último ano de mulher independente**, quando conheci o Tom” (grifo meu), e anseia por ter uma vida própria. Vê-se aqui claramente que a maternidade, embora recebida e vivida de bom grado por Anna, acaba por ser reconhecida como uma situação de dependência, o que reafirma a dominação do marido. Anna aceita e naturaliza isso, pois segundo ela, “não há trabalho algum mais importante do que educar um filho, o problema é ninguém valorizar o suficiente” (p. 239).

Mesmo dedicando-se exclusivamente à maternidade, Anna traz consigo algo que é bastante comum às mães: a culpa materna. O ideal de perfeição que é cobrado das mães deposita nelas toda a responsabilidade pela criação dos filhos, são o alvo do julgamento social; mais do que isso, julgam-se entre si. Quando os jornais noticiam que, há alguns anos, Megan foi a responsável pela morte da própria filha, Anna é julgada por suas amigas pelo fato de ter confiado nela para ser a babá de Evie. No entanto, quem contratou Megan

foi Tom; Anna a princípio não queria uma babá. Ele, porém, escapa ileso, sem receber qualquer olhar condenatório, e Anna, como mãe, internaliza a culpa. Recorda-se, inclusive, de sentir-se julgada por Megan quando babá de Evie: “sempre pensei que ela estivesse de olho em mim, a julgar minhas capacidades como mãe, a acusar-me de não conseguir aguentar-me por mim própria” (p. 206). É interessante observar que o julgamento nunca parte do homem, sempre de outras mulheres, o que será abordado no próximo tópico, sobre o conceito de sororidade.

Embora Rachel tenha falhado em conceber e isso, juntamente com o divórcio e consequente alcoolismo, lhe confira um estatuto de pária, é Megan quem sofre o maior dos julgamentos públicos: em um acidente, ela matou a própria filha. A maternidade lhe foi dada, e ela, negligente, desprezou-a por completo, cometendo assim o maior dos crimes. De vítima de assassinato, Megan rapidamente passou a assassina. Segundo Simone de Beauvoir, a mistificação começa quando a religião da maternidade proclama que toda mãe é exemplar.

O grande perigo que nossos costumes fazem o filho correr é que a mãe, a quem o confiam de pés e mãos amarrados, é quase sempre uma mulher insatisfeita: sexualmente é fria ou irrealizada; socialmente, sente-se inferior ao homem; não tem domínio sobre o mundo e o futuro; procurará compensar através do filho todas as suas frustrações. (BEAUVOIR, p. 280)

A questão aqui é que Megan não mata a filha por ser uma mãe má, uma vez que sua ação não é proposital, mas assume para si essa identidade a partir do momento que recusa-se a conceber novamente, assombrada pelo fantasma da maternidade perdida e do casamento sufocante. Utiliza sua sexualidade como válvula de escape, não consegue limitá-la ao casamento nem o deseja. “Não vejo qualquer razão para ter de me impor limites; muita gente vive bem sem eles. Os homens, por exemplo.” (p. 59) Ainda segundo Beauvoir, esse aspecto cruel da maternidade, de que nem toda a mãe é boa para o seu filho, sempre foi conhecido, mas para livrar-se dele a sociedade inventou o conceito da madrasta, a mulher que atormenta o filho de uma boa mãe.

Já foi dito aqui que Megan tornou-se vítima de assassinato por recusar-se a aceitar o papel de amante submissa; ela carrega em si o fruto de sua infidelidade. O caso com Tom faz com que Megan seja mãe novamente, e dessa vez ela decide fazer tudo da forma

“correta”. No entanto, ao procurar o amante, depara-se com a total indiferença dele. “Faz um aborto”, diz Tom, mas o que provoca a ira de Megan não é a ordem para que ela se livre da criança. “Davas uma péssima mãe, Megan.”

A questão do aborto materno é intimamente associada à conquista dos direitos da mulher; no entanto é sobre ela que pesam todas as consequências dessa atitude. Os homens, embora também possuidores do feto, tendem a encarar o aborto com displicência, como um percalço da natureza feminina. Ao destacar de que forma o aborto tornou-se um método comum na França, Beauvoir ressalta que

Com efeito, repetem à mulher desde a infância que ela é feita para engendrar e cantam-lhe o esplendor da maternidade; os inconvenientes de sua condição — regras, doenças etc. — o tédio das tarefas caseiras, tudo é justificado por esse maravilhoso privilégio de pôr filhos no mundo. E eis que o homem, para conservar sua liberdade, para não prejudicar seu futuro, pede à mulher que renuncie a seu triunfo de fêmea. (...) Estes proibem universalmente o aborto; mas aceitam-no singularmente como solução cômoda. (BEAUVOIR, p. 256-257)

A maternidade, para Megan, torna-se questão de vida ou morte; Tom não se importa, simplesmente. Diante da recusa dela em abortar e das ameaças de expôr todo o caso para sua esposa, Tom não enxerga outro meio de se livrar do problema e ter de volta sua vida tranquila e feliz junto de Anna e Evie. A maternidade é, muitas vezes, considerada o papel primordial das mulheres na sociedade; *escolher* a maternidade sem o apoio da figura masculina é um ato de rebeldia.

3.4.3. Sororidade

O conceito de sororidade está cada vez mais em voga; a quarta onda feminista, com o crescente uso das redes sociais, foi responsável por popularizar o termo como uma tradução livre de *sororité*, uma variação da *fraternité* da Revolução Francesa. Vinda do latim *soror*, irmã, pode-se dizer que sororidade está relacionada à ideia de irmandade entre as mulheres, de união. Apenas através dessa união, baseada na empatia e no companheirismo, seria possível alcançar objetivos em comum e realizar conquistas sociais relevantes. Segundo as ideias feministas, para que isso aconteça, é necessário

deixar de lado a rivalidade e a competição femininas, fomentadas culturalmente, e pôr-se no lugar umas das outras, apoiando-se de forma saudável.

As rivalidades entre as protagonistas femininas de *The Girl on the Train* são palpáveis, seus conflitos perpassam toda a história. Obviamente é natural que uma mulher guarde ressentimentos contra quem interfere em sua felicidade conjugal, e é o que acontece aqui: Rachel foi casada com Tom, Anna tornou-se amante dele, ambos se casaram, e Megan afinal tem um caso com Tom. Sororidade não é aceitar a amante apenas por ela ser mulher. No entanto, trata-se sempre de culpabilizar apenas a mulher pelo fim do relacionamento, quando o homem escapa ileso: sua responsabilidade e compromisso são totalmente desconsiderados. Conforme dito anteriormente, ele é sempre vítima.

A verdade é que nunca tive pena de Rachel, nem sequer antes de saber do problema dela com álcool, de quão insuportável ela era nem de como estava a fazer um inferno da vida dele. Ela não era real para mim, e de qualquer maneira eu estava a divertir-me demasiado. (p. 240)

Além de vitimizar Tom, isentando-o da responsabilidade de trair a mulher, Anna não sente qualquer empatia por Rachel por ela “não ser real”. A empatia pressupõe, de fato, um reconhecimento do lugar do outro, de entender o que o outro faria em determinada situação. Algumas páginas depois, ao desconfiar da traição do marido, Anna finalmente experimenta esse sentimento.

Agora dou por mim a comportar-me tal como ela se comportava: a acabar com a meia garrafa de vinho que sobrou do jantar de ontem e a vasculhar-lhe o computador. Torna-se mais fácil entender o comportamento dela quando nos sentimos assim. Não há nada mais doloroso, mais corrosivo, do que a desconfiança. (p. 269)

Ao ver-se no lugar de Rachel, Anna finalmente a compreende; Rachel torna-se real a partir do momento em que Anna vê-se na mesma situação, a de mulher traída. Cabe destacar que, como amante, Anna não é uma grande vilã; ela escolhe ser cúmplice do desrespeito que Tom tem pela parceira, e no fim acaba provando do mesmo veneno. Se sororidade é a união e o apoio entre mulheres, Anna quebra esse contrato, e isso justifica toda a raiva que Rachel sente por ela. Raiva, inclusive, que foi historicamente negada às mulheres traídas ao longo dos séculos; sempre foi cobrado delas a superioridade moral de

não exibir emoções negativas, aceitando muitas vezes a amante em silêncio. Nesse contexto, tanto a sororidade quanto a raiva podem ser analisadas como formas de resistência à ordem dominante.

Por um lado, a primeira desafia o princípio de rivalidade entre mulheres e a expectativa de que elas reajam de maneira histérica à uma traição, diminuindo a importância de suas relações com os homens e aumentando a de seus laços com mulheres. Por outro, a raiva desafia as exigências de placidez e de abnegação historicamente dirigidas a esse gênero e resiste a novos poderes que o discurso sobre a sororidade possa engendrar, evitando que as mulheres deixem o peso da sensibilidade feminina para carregar o fardo de personificarem a bondade feminista. Essas conclusões, aparentemente contraditórias, explicitam a complexidade das relações entre sentimentos, moralidade e poder, que impedem a definição de um veredicto sobre qual seria a maneira correta de sentir diante das vivências femininas. (LEAL, 2019)

Quando a traição parte do homem, a amante é vista como culpada e usurpadora; quando a traição é feminina, acaba por acontecer o mesmo. No começo do livro, ao ver, do comboio, Megan/Jess dar um beijo em seu terapeuta, Rachel é tomada por um ataque de fúria. Ela sequer conhece Megan, não sabe nada da vida dela que justifique a raiva que sente ao vê-la trair Scott/Jason na varanda de casa, mas pensa: “Se eu visse aquela mulher agora, se eu encontrasse a Jess, haveria de lhe cuspir na cara. Arrancar-lhe-ia os olhos.” (p. 44)

É interessante observar que, ao longo do livro, não há qualquer apoio ou senso de união entre as personagens; quando isso acontece, elas finalmente rompem com o que as oprimia. Anna e Rachel, apesar de todas as desavenças, acabam por matar Tom em conjunto. Contudo, mesmo quando as mulheres organizam-se em torno de uma causa comum, a sororidade não existe; exemplo disso ocorre quando uma das mães do *National Childbirth Trust*, organização de apoio à gravidez, nascimento e primeiros anos de vida da criança, conta a Anna que Megan matou a própria filha. Não é com preocupação que o faz, uma vez que Megan foi babá de Evie: é mesmo com ar de reprovação mal disfarçado. “Estava a gozar do prato, dava para ver” (p. 204), diz Anna.

A falta de empatia entre as mulheres no que toca à maternidade é algo que atinge Anna ao longo de todo o livro. Ela se sente sempre julgada por suas capacidades maternas, e o é de fato. Sobre Anna, Megan diz:

Falar sobre nada seria bastante melhor do que as minhas conversas com a Anna. É tão estúpida! Dá a ideia de que ela em tempos já foi capaz de ter uma conversa decente, mas agora gira tudo à volta do bebé. (p. 34)

As relações entre as personagens são revestidas por esse desprezo por suas escolhas e atitudes, esse pré-julgamento que as impede de ter empatia umas pelas outras. No fim, ao ser colocada, por Tom, no mesmo patamar que Rachel, Anna se revolta: “Não me metas no mesmo saco que *ela*.” (p. 301) Preferir aceitar que o marido seja mentiroso e assassino a ser comparada à ex-mulher do marido diz muito sobre a falta de sororidade feminina em *The Girl on the Train*.

3.4.4. Padrões de beleza

A segunda onda feminista trouxe avanços significativos para as mulheres em termos de ocupação de vagas no mercado de trabalho e controle da natalidade. No entanto, à medida que elas avançaram nos espaços de poder, o mito da beleza foi o meio encontrado pela sociedade patriarcal para reforçar os meios de controle masculinos. Desde que a ideia de casamento burguês têm lugar após a Revolução Industrial, a beleza é considerada um bem, e aquelas que não a têm são socialmente prejudicadas. (WOLF, 2018) Na contemporaneidade, o casamento e a maternidade passam cada vez mais a serem considerados opcionais para as mulheres; a beleza, essa é determinante para o sucesso feminino em todas as áreas, seja profissional, seja pessoal.

A qualidade chamada “beleza” existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. (...) A beleza da mulher precisa corresponder à sua fertilidade; e como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável. (WOLF, 2018)

É interessante observar que tanto Megan quanto Anna, cujas caracterizações enquadram-nas satisfatoriamente em um padrão de beleza, foram capazes de gerar filhos;

a beleza aqui correspondeu à fertilidade. Já Rachel, uma mulher comum que se depara com a decadência física no alcoolismo, não encontra o mesmo destino. Além disso, deve-se também pontuar aqui a relação entre a beleza e o mercado de trabalho. Antes do casamento, Anna e Megan trabalharam com vendas de objetos caros; a primeira vende casas; a segunda, obras de arte. Profissões de grande visibilidade nas quais a beleza é utilizada sob o pretexto de convencimento e credibilidade, e das quais as personagens só abrem mão para dedicarem-se à família. Rachel, ao contrário, perde o emprego em relações públicas; o alcoolismo é, em parte, tido como o culpado, mas as consequências desse problema em seu corpo certamente não a coloca em vantagem.

No trecho deste trabalho relativo à caracterização dos personagens, é mencionada a forma como Anna refere-se a Rachel mais de uma vez como “gorda”, “a gorda da Rachel”. Na página 246, o uso do termo apresenta uma ligeira diferença. “Ela pode ter sido atraente um dia (...), mas agora **não passa** de uma gorda.” (grifo meu) Anna reduz Rachel ao seu corpo, à sua aparência; ser gorda vai além de quase um xingamento e torna-se um fator limitador: ela não passa de uma gorda. Não consegue ir além de sua aparência.

É importante notar que não há qualquer trecho no livro em que Anna e Megan estejam cuidando da aparência: o fato de serem casadas já torna-as belas e socialmente aceitas. Rachel, ao contrário, está sempre lutando com a própria aparência. Sua roupa está sempre manchada de suor ou de bebida, com aspecto desmazelado; o fato de estar “demasiado cansada para tomar um duche ou lavar a merda do cabelo” (p. 302) foi inclusive apontado por Tom como um dos motivos pelos quais ele arrumou uma amante. No entanto, para encontrar Scott pela primeira vez e convencê-lo de que conhecia sua esposa desaparecida, Rachel lava o cabelo, usa maquiagem e veste-se bem, pois para ela isso importava “muito mais do que deveria”. (p. 124) Contudo, o cuidado com a aparência passa bem longe do próprio Scott, que “cheirava a suor e tinha o cabelo preto empastado, como se não tomasse banho há algum tempo”. (p. 125) Rachel sente-se corar, acha-o atraente; o inverso seria inaceitável.

A questão é que há de fato um sistema de dois pesos e duas medidas que não avalia os homens por sua aparência; no caso das mulheres a beleza é capaz de determinar seu lugar na sociedade, no mercado de trabalho, seu ordenado e mesmo seu nível de credibilidade. No caso dos homens, isso é obtido por outros meios que nada (ou pouco) têm a ver com a aparência. Um fator determinante que apenas reforça as relações de poder

entre homens e mulheres, contudo, o mais pífido deles, uma vez que, para a maior parte das mulheres, encaixar-se nos padrões de beleza que a sociedade exige é algo inatingível.

CONCLUSÃO

O primeiro contato que tive com *The Girl on the Train* foi em 2015, quando ainda era assistente do Grupo Editorial Record no Rio de Janeiro. Naquele momento foi tratado como um dos grandes lançamentos do ano; já prometia ser o sucesso que de fato foi. Durante a minha primeira leitura, o que mais chamou minha atenção não foi sequer o mistério central da trama, mas o fato de a personagem principal, uma mulher jovem e bonita, afundar no alcoolismo por causa de um casamento infeliz e tentativas mal-sucedidas de ser mãe. E perguntei a mim mesma: em pleno século XXI, o quanto a sociedade ainda cobra das mulheres que sejam esposas e donas de casa bem-sucedidas? Ao mesmo tempo, o quanto nosso esforço em outras áreas é valorizado?

Ao escolher analisar a representação da figura feminina no thriller doméstico, procuro evidenciar também a busca das mulheres por ganhar sua própria voz, seu próprio espaço. É um movimento que parece já bastante avançado, mas livros como *The Girl on the Train* nos mostram que não, que mesmo hoje seus discursos são desacreditados, seus objetivos relegados a segundo plano diante da dinâmica familiar, que os lugares destinados a elas são os de espectadoras, não de agentes. O tema é delicado e complexo, e tomá-lo como objeto de estudo foi um grande desafio. O thriller doméstico enquanto gênero literário é um fenômeno recente e amplo, que conta com escasso material de apoio e ainda pode ser estudado de muitas formas, não apenas no campo dos estudos literários, mas também no das ciências sociais. Um tipo de literatura que ainda tem muito a dizer sobre a busca de homens e mulheres por novos papéis a serem exercidos, ao mesmo tempo em que dá às mulheres a oportunidade de partilhar seus dramas e insatisfações.

Após todo o trabalho de revisão bibliográfica e estudo de caso realizado para esta dissertação, é possível concluir que, se o thriller doméstico é hoje sucesso de público e crítica, isso se deve ao fato de que seu público-alvo aprendeu, ao longo dos muitos séculos do movimento feminista, a identificar nele determinadas situações diante das quais não pretende mais se calar. A violência física sempre foi mais visível, óbvia e condenatória, mas os abusos psicológicos, outrora velados, restritos à esfera privada, ganharam outra dimensão com o advento da internet. O senso de pertencimento tomou forma, a frase “mexeu com uma, mexeu com todas” evidencia essa tomada de consciência coletiva.

Considerar *The Girl on the Train* como referência para este estudo, analisando seus aspectos editoriais e de gênero, é apenas um passo na direção da compreensão dessa transformação social em andamento. É um livro que coloca bem o dedo na ferida social da desigualdade de gênero. Mais que isso, é um livro cujos personagens masculinos sequer se dão conta de que são abusadores, que apenas reproduzem o *status quo*.

Muito ainda deve ser estudado sobre os impactos sociais desse tipo de literatura, que elementos atuam na identificação do público com os personagens, de que forma outros livros do gênero abordam as questões que hoje são primordiais dentro do feminismo, etc. Esse tipo de literatura desperta também interesse dentro do público masculino? De que forma os homens reagem a essas questões identitárias? A extensão do tema, inclusive, foi um dos grandes desafios deste trabalho: com tantos questionamentos e tantos livros de sucesso do gênero, como focar o tema de forma que a dissertação não se transformasse em um monstro. O estudo de caso, nesse ponto, foi considerada a opção mais viável, embora deixe de fora muitos pontos ainda inexplorados.

Em termos bibliográficos, apesar da importância do assunto abordado, ele ainda encontra-se trabalhado de forma bastante dispersa. Simone de Beauvoir, Judith Butler e Naomi Wolf são nomes que considerei primordiais em termos de teoria feminista, e, portanto, não poderiam estar ausentes para ilustrar os diferentes momentos do feminismo ao longo dos anos. P.D. James chamou minha atenção por ser uma escritora de suspense a falar sobre o gênero, oferecendo-nos o olhar da autoria feminina por trás do romance policial. Em seu *How Fiction Works*, James Wood, crítico da revista *New Yorker*, detalha os pormenores do romance, um guia de como a magia da ficção acontece, algo importante para um trabalho que demonstra também como a estrutura, a caracterização, os diálogos e a narrativa como um todo funcionam como peças-chave dentro do thriller doméstico. Diante de abordagens tão isoladas, foi um desafio encontrar um elo que relacionasse todos os temas, e nisso a dissertação de Lara Freitas Costa Ferreira pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, “Gritando em código: níveis femininos de significado na literatura do medo” foi uma grata surpresa.

Por fim, é importante enfatizar o caráter embrionário do presente trabalho, espécie de pontapé inicial para um estudo mais aprofundado do thriller doméstico enquanto produto social. O tema ainda carece de novos horizontes de pesquisa, mas espera-se que as páginas precedentes possam contribuir para a construção de novos espaços de reflexão dentro das universidades. Afinal, conforme dito, esse gênero tem ampla visibilidade entre

os leitores e a mídia e pode contribuir ainda mais para a popularização das ideias feministas, sempre discutidas de forma veemente e aprofundada nos laboratórios e corredores teóricos da Academia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Miguel Vale de. “Do feminismo a Judith Butler”. Conferência, Ciclo “Pensamento Crítico Contemporâneo”, Le Monde Diplomatique / Fábrica Braço de Prata, 5 de Abril de 2008.

Disponível em <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12490658/do-feminismo-a-judith-butler-miguel-vale-de-almeida>

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo 2: A Experiência Vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BRAIT, Beth. *A personagem* (série Princípios). São Paulo: Editora Ática, 1985.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Escrever Ficção: Um Manual de Criação Literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

BUTLER, Judith. *Problemas de Género: Feminismo e subversão da identidade*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

CARDOSO, Kimberlin Kariny Gonçalves & SILVA, Fábio Lacerda M. “Uma análise histórica introdutória das três ondas do pensamento feminista”. Trabalho apresentado no VIII Simpósio de Iniciação Científica, Didática e de Ações Sociais da FEI (Fundação Educacional Inaciana). São Bernardo do Campo, 2018.

COY, Javier. “History as a novel, the novel as history: David Galloway’s *Tamsen*”. In *Revista de Estudios Norteamericanos*, nº 1, 1991 (p. 107-130).

CRAIG, Patricia & CADOGAN, Mary. *The Lady Investigates: Women Detectives & Spies in Fiction*. Nova York: St. Martin’s Press, 1981.

FERREIRA, Lara Freitas Costa. “Gritando em código: níveis femininos de significado na literatura do medo”. Trabalho de conclusão da graduação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

FIRMINO, Flávio Henrique & PORCHAT, Patrícia. “Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de *Problemas de Gênero*”. *Doxa: Rev. Bras. Psicol. Educ.*, Araraquara, v.19, n.1, p. 51-61, jan./ jun. 2017.

HAWKINS, Paula. *A Rapariga no Comboio*. Lisboa: Topseller, 2020.

JAMES, P.D.. *Talking About Detective Fiction*. Londres: Faber and Faber, 2009.

LEAL, Tatiane. “A invenção da sororidade: Sentimentos morais, feminismo e mídia”. Tese (doutorado) pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

PEREZ, Olívia Cristina & RICOLDI, Arlene Martinez. “A quarta onda feminista: interseccional, digital e coletiva”. Trabalho preparado para apresentação no X Congresso Latino-americano de Ciência Política (ALACIP), organizado conjuntamente pela Associação Latino-americana de Ciência Política, a Associação Mexicana de Ciência Política e o Tecnológico de Monterrey, 31 de julho, 1, 2 e 3 de agosto 2019. Disponível em <https://alacip.org/cong19/25-perez-19.pdf>

SCAGGS, John. *Crime Fiction* (The New Critical Idiom series). Abingdon: Routledge, 2005.

SCAVONE, Lucila. “A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais” In *Cadernos Pagu*, nº 16, 2001 (p. 137-150).

SILVA, Andressa Fonseca da. “A conquista do leitor a partir da construção do personagem”. Trabalho de conclusão do curso de literatura na Universidade de Brasília, 2020.

SILVA, Joasey Pollyana Andrade da; CARMO, Valter Moura do; & RAMOS, Giovana Benedita Jaber Rossini. “As quatro ondas do feminismo: lutas e conquistas” In *Revista de Direitos Humanos em Perspectiva. Encontro Virtual v.7 nº 1*, Jan/ Jul. 2021 (p. 101-122).

WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza: Como as Imagens de Beleza São Usadas Contra as Mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

WOOD, James. *How Fiction Works*. 10th Anniversary Edition. Londres: Vintage, 2018.