

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

**SHAMÁLIA GAYL DE SOUSA SOARES**

**AS INTERMITÊNCIAS DA TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA:  
Um exemplo com Agatha Christie no cinema**

TERESINA – PI

2015

**SHAMÁLIA GAYL DE SOUSA SOARES**

**AS INTERMITÊNCIAS DA TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA:  
Um exemplo com Agatha Christie no cinema**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientação:  
Dra. Maria do Socorro Baptista Barbosa

TERESINA – PI

2015

S676i Soares, Shamália Gayl de Sousa  
As intermitências da transposição intersemiótica: um exemplo com Agatha Christie no cinema / Shamália Gayl de Sousa Soares. – 2015.  
120 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, 2015.  
“Orientadora Profª Dra. Maria do Socorro Baptista Barbosa”.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Agatha Christie.  
4. Transposição Intersemiótica. I. Título.

CDD: 801.95



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

**AS INTERMITÊNCIAS DA TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA: UM EXEMPLO COM  
AGATHA CHRISTIE NO CINEMA  
SHAMÁLIA GAYL DE SOUSA SOARES**

Esta dissertação foi defendida às 9h, do dia 17 de dezembro de 2015, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO..... (aprovado, não aprovado).

Maria do Socorro Baptista Barbosa  
Professora Dra. Maria do Socorro Baptista Barbosa  
Orientadora

Saulo Brandão  
Professor Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão  
1º examinador – UFPI

Feliciano José Bezerra Filho  
Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho  
2º examinador - UESPI

Visto da Coordenação:

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho  
Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI  
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

## **AGRADECIMENTOS**

Este trabalho foi realizado com o apoio de diversas pessoas e instituições, às quais devo agradecer. À Dr<sup>a</sup> Maria do Socorro Baptista Barbosa, pela orientação. Aos integrantes da banca de qualificação, Dr. Feliciano Filho e Dr. Wanderson Torres, pelas críticas e sugestões. Ao Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão, pelo aceite à banca de defesa final. À Secretaria de Educação do Estado do Piauí e ao Instituto Federal do Piauí, pela liberação temporária das atividades profissionais. À família, pelo amor e cumplicidade que sempre iluminam o caminho.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto o romance “O caso dos dez negrinhos” de Agatha Christie (1939) e quatro filmes produzidos entre 1945 e 1989, que oficialmente basearam-se no seu enredo. O objetivo do estudo é analisar as intermitências das transposições do livro para as telas, considerando que as obras fílmicas poderiam insistir em manter-se o mais próximo possível do espírito da obra literária ou libertar-se semanticamente dela, de modo a conferir-lhe novos significados. Estas duas possibilidades justificam-se porque, no recorte temporal adotado, ladeando os estudos das relações entre literatura e cinema, as filmagens também foram orientadas por um vetor que partia do texto literário na direção do texto fílmico, amparado pelas teorias da adaptação pautadas pelas noções de fidelidade e equivalência. Para abordar as intermitências das transposições entre o livro e os filmes, reconstruímos o “percurso gerativo de sentido” do livro adotando o modelo do “quadro semiótico” sugerido pela semiótica francesa a partir de Greimas (1976), em diálogo com Barros (2008) e Fiorin (2005 e 2012) a fim de estabelecermos um parâmetro para qualificarmos a significação em cada filme. Como resultado, encontramos uma importante mudança de sentido no desfecho proposto pelo filme de 1945, no que foi seguido pelos demais. Iluminados pelas premissas de Bluestone (2003), Bordwell (1986 e 1999) e McFarlane (1996), entendemos que tal mudança, no primeiro filme, deveu-se à opção por acomodar a trama do livro ao padrão clássico hollywoodiano, privilegiando o entretenimento ordinário e subtraindo os efeitos da catarse policial no cinema. Buscando compreender melhor as possibilidades do processo de transposição intersemiótica, analisamos no que os filmes resultaram para além da pasteurização do espírito da obra “O caso dos dez negrinhos”. Compartilhando as concepções de Aumont (1995, 2004 e 2005), Stam (2000, 2005 e 2008) e Sanders (2006) sobre questões concernentes à natureza e complexidade dos processos que afirmam filmes e transposições como sistema de produção, seus mecanismos de funcionamento e regras de composição político-ideológica, consideramos que as intermitências apresentadas quanto às ambiências, personagens e discursos dos filmes constituíram-se atualização, transporte cultural, político e ideológico de seu tempo, contribuindo para forjar uma representação das relações sociais e das consciências históricas. Sobretudo, consideramos que, como o sentido das mensagens nos quatro filmes foi produzido sob a atmosfera dos anos de Guerra Fria, as condições de hegemonia naquele contexto histórico reverberaram no discurso dominante da cultura e das questões geopolíticas anglo-estadunidenses e veiculadas pelo cinema. Concluímos que esta pesquisa sobre as transposições da obra de Christie para o cinema enseja a potencialidade de ampliação dos estudos teóricos e metodológicos em Semiótica na compreensão de como a estreita relação entre literatura e cinema descortina os mecanismos de funcionamento das práticas sociais, ao tempo em que produz e conduz outras práticas sociais.

**Palavras-Chave:** Literatura. Cinema. Agatha Christie. Transposição Intersemiótica.

## ABSTRACT

This research has as its object the novel “O caso dos dez negrinhos” of Agatha Christie (1939) and four films produced between 1945 and 1989, officially inspired by its plot. The objective of the study is to analyze the intermittences of the transpositions from the book to the screen, considering that the film works could insist on keeping as close to the spirit of the literary work or break free of it semantically, so give it new meanings. These two possibilities are justified because in the time frame adopted, flanking studies of the relationship between literature and film, the shoot was also targeted by a vector that stemmed from the literary text towards the film text, supported by the theories of adaptation guided by the notions of fidelity and equivalence. To address the intermittences of the transposition between the book and the films, we reconstructed the "generative course of meaning" of the book following the model of the "semiotic square" suggested by French semiotics from Greimas (1976), in dialogue with Barros (2008) and Fiorin (2005 and 2012), in order to establish a parameter to qualify the meaning of each film. As a result, we find an important change of direction in the outcome proposed by the 1945 film, which was followed by others. Illuminated by the premises of Bluestone (2003), Bordwell (1986 and 1999) and McFarlane (1996), we believe that this change in the first film, was due to the option for accommodating the plot of the book to the classic pattern of Hollywood filmic plot, focusing the ordinary entertainment and subtracting the effects of police catharsis in the cinema. Seeking to better understand the possibilities of intersemiotic transposition process, we analyzed in what the films resulted beyond the pasteurization of the spirit of "O caso dos dez negrinhos". Sharing the views of Aumont (1995, 2004 and 2005), Stam (2000, 2005 and 2008) and Sanders (2006) on questions concerning the nature and complexity of the processes that claim movies and transpositions as a production system, its operating mechanisms and rules of political and ideological composition, we believe that the flashes presented as the ambiances, characters and speeches of the films were constituted upgrade transport and cultural, political and ideological of his time, helping to forge a representation of social relations and historical consciousness. Above all, we believe that, as the meaning of the messages in the four films was produced under the atmosphere of the Cold War, the hegemony of conditions that historical context reverberated in the dominant discourse of culture and Anglo-American geopolitical issues and conveyed by cinema. We conclude that this research partly on the transposition of Christie's work for film entails the expansion potential of the theoretical and methodological studies in Semiotics in understanding how the close relationship between literature and film reveals the functioning mechanisms of social practices, at the time which produces and conducts other social practices.

**Keywords:** Literature. Cinema. Agatha Christie. Intersemiotic Transposition.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	9
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>“O CASO DOS DEZ NEGRINHOS” DE AGATHA CHRISTIE</b> .....	15
1 Característica e narratividade deste romance .....	15
2 A narrativa policial numa abordagem semiótica .....	23
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>RECONSTRUINDO “O CASO DOS DEZ NEGRINHOS”</b> .....	33
1 As estruturas fundamentais: oposições semânticas mínimas .....	33
2 As estruturas narrativas: organização do ponto de vista de um sujeito .....	38
3 As estruturas discursivas: um sujeito assume a enunciação .....	45
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>DA TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA</b> .....	52
1 Da arte de contar histórias por meio de imagem, som e movimento .....	54
2 Das releituras fílmicas realizadas pelo cinema .....	57
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>AS RELEITURAS FÍLMICAS DOS <i>DEZ NEGRINHOS</i></b> .....	64
1 O filme de 1945 .....	67
2 O filme de 1965 .....	81
3 O filme de 1974 .....	87
4 O filme de 1989 .....	93
<b>CAPÍTULO 5</b>	
<b>DOS ESTADOS ALTERADOS DE SENTIDO</b> .....	98
1 Literatura e cinema para multidões .....	99
2 Prazer, fruição e catarse entre textos e telas .....	103
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	110
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	112

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Bakhtin (1990) nos ensinou que as coisas existem como variáveis que divergem de todas as outras coisas apenas enquanto estas não estão ocupando a posição daquelas. Também nos ensinou a enxergarmos no discurso do outro o nosso e, assim, a compreendermos que, enquanto sujeitos históricos, nos forjamos discursivamente, consumindo as outras vozes sociais que nos desvelam a realidade à nossa volta e nos dão as ferramentas para costurarmos com aquelas as nossas inter-relações dialógicas. Dentro de nós, as identidades consonantes e dissonantes daí resultantes se conflitam, acomodam, (re)localizam e, em processo simultâneo e contínuo, constituem nossa consciência.

Como somos diferentes, os discursos e as consciências igualmente divergem. Como não assimilamos os primeiros na mesma perspectiva dos outros, uns tendem a tomá-los de modo impermeável, resistindo a penetrar-se de outras vozes; outros admitem, mais flexivelmente, impregnar-se de possibilidades e, assim, mudam. Mudando, promovem a historicidade que (re)fabrica os sentidos e oferece novas experiências de olhar o mundo e a si. Experiências que se dão em signos, produzidos ideologicamente dentro do grupo social em que circulam e que se manifestam, dentre outras, pela literatura e pelo cinema, artes que construímos e que também nos constroem na nossa vivência cotidiana.

Desde que surgiram, literatura e cinema, a despeito das imensas diferenças com que o fazem, nos oferecem variadas formas de representação e compreensão da realidade; aquele último, sobretudo em termos massivos, é capaz de alcançar um número muito maior de receptores que simultânea e celeremente usufruem seus produtos e, inadvertidamente – porque quase sempre em busca apenas de entretenimento – não se apercebem que uma produção fílmica implica também na construção de uma composição específica de mundo.

Contraditoriamente, é nos bons frutos da produção literária que o cinema conquista muito do seu sucesso junto ao público, mesmo quando este a ignora ou não é afeito a ela. As transposições fílmicas de textos literários ganharam força no final do século dezenove, quando vivenciamos uma intensa expansão dos instrumentos capitalistas em direção às áreas periféricas ao mundo anglo-estadunidense, quando o cinema configurou-se também como atividade comercial e industrial e, sobretudo, como veículo de manifestação de valores que, importados via entretenimento, passaram a influenciar outras realidades, tornando-se construtor de identidades plasmadas no processo de aculturação mundial.

É sobre isso que refletimos: como obra literária e obra fílmica forjam – elaborando e articulando – seus mecanismos próprios para resultarem em diferentes possibilidades de

leitura e reescrita da realidade. Fazemos isso a partir de um modelo – um romance policial clássico e quatro filmes nele “baseados” – ancorados numa abordagem – a semiótica de base greimasiana – nos propondo ao exame do sentido pelo deslindamento de sua arquitetura.

Tratamos a questão da transposição enquanto operação de passagem de uma obra de um código para outro código na perspectiva jakobsoniana e, portanto, a transposição intersemiótica que se realiza entre signos de um sistema semiótico para outro sistema semiótico, ambos de naturezas diferentes, demandando uma reconstrução sígnica, especificamente entre obra literária e obra fílmica, reconhecendo nesta aspectos do texto de partida, mas, destacando sua independência quando texto de chegada.

A trajetória de amadurecimento epistemológico – longa e variável – em busca da compreensão destes sentidos – de Husserl e Merleau-Ponty a Saussure e Hjelmslev – começou a tomar contornos mais bem definidos com Algirdas Julien Greimas quando, depois de finalmente abandonar o projeto em que acreditava ser possível analisar exaustivamente o plano de conteúdo das línguas naturais para assumir-se como uma *teoria do texto*, a Semântica Estrutural, repensando seu objeto e estabelecendo condições teóricas e metodológicas efetivas, definiu-se como uma possibilidade de estudo das *significações* resultantes das relações entre os elementos constituintes do sistema de signos.

Desde que Hjelmslev propôs, em 1957, as bases para uma abordagem estrutural em semântica, as questões teóricas envolvendo os princípios imanentistas e associacionistas a cercavam, seja pela dificuldade – mesmo a impossibilidade – de se estudar integralmente o léxico de todas as culturas, seja por concentrar esforços em desvendar o sentido do conteúdo e não sua forma, de modo que o problema principal com que se depararam os teóricos e os pragmáticos foi, justamente, como dar conta de uma semântica estrutural que se pretendia diacrônica e contrastiva.

Superando critérios puramente imanentes à linguagem e fundamentando-se em princípios associacionistas subjacentes a ela, a Semântica Estrutural, considerando como objeto não as coisas em si, mas, estas a partir de um sistema estruturado de relações que as constituem num todo de sentido se (pre)ocupam, hoje, menos em descrever o que o texto diz do que *como* o texto diz.

Oferece, portanto, uma via de análise para compreendermos, a partir do nosso objeto e do tratamento a que o submetemos, como a transposição do texto literário para o texto fílmico é fabricada na intersemiose das práticas sociais que são moldadas e ao mesmo tempo moldam outras práticas sociais.

Quando Poe (2011, p. 40) declarou que “as faculdades do espírito, denominadas analíticas [...] são sempre, para quem as possui em grau extraordinário, fonte do mais intenso prazer”, isto certamente incluiria Agatha Christie, que escreveu seu primeiro livro em 1916 e daí até sua morte, em 1976, manteve uma produção intensa e constante, cujo sucesso de público e de crítica, alcançando nossos dias, a transformou num perene *best-seller* de contos e romances, diversas vezes levados ao teatro e ao cinema, à sua época.

Tais transposições nem sempre a agradavam, como Christie afirma (1989, p. 738): “a mim, parecia-me que a adaptação de meus livros para o palco falhava principalmente porque as peças se prendiam demais ao texto original”, oferecendo, ainda, uma explicação para não concordar com as “adaptações”, considerando que dramas são mais fáceis de transpor do que enigmas, porque nestes “[...] o enredo é intrincado e contém, normalmente, tantas personagens e pistas falsas que facilmente fica confuso e sobrecarregado. Fazia-se necessário simplificá-los” (p. 741) passando, exatamente por isso, a colaborar com elas.

Com o passar do tempo suas criações foram levadas às mais variadas mídias – televisão, cinema, quadrinhos, animes, jogos para múltiplas plataformas – daí resultando em outras obras, inspirando diferentes abordagens e sugerindo variadas ressignificações.

Entre seus mais de oitenta livros conhecidos decidimos estudar “O caso dos dez negrinhos”, publicado em 1939 e um dos maiores sucessos do gênero. É sua historicidade que nos estimula: mesmo após setenta e cinco anos, o espírito da obra, mais do que o próprio texto, mantém-se vivo como ponto de partida para outras obras ao redor do mundo, exaustivamente explorado.

Para citar exemplos recentes, os filmes *Agenda Suspeita* (1995), *Identidade* (2003), *O Mistério da Ilha* (2009), *Sabotagem* (2014); também a proposta do canal de televisão HBO, que anunciou para 2015/16 uma série sobre os *dez negrinhos* em comemoração aos cento e vinte e cinco anos de nascimento da autora; ou ainda os inumeráveis jogos *online* que se multiplicam.

Christie (1989, p. 494) declarou a dificuldade em desenvolver o enredo do livro: “escrevi-o depois de planejamentos tremendos e fiquei contente com o resultado. [...] Foi bem recebido pelo público e pela crítica, mas a pessoa que realmente ficou contente com ele fui eu, porque sabia, melhor do que qualquer crítico, como ele fora difícil”. A “simplificação” a que se referira, no caso do teatro, foi feita por ela mesma. Quanto aos filmes, escolhemos quatro para o nosso estudo: “And Then There Were None” (1945); “Ten Little Indians” (1965); “Ten Little Indians” (1974) e; “Ten Little Indians” (1989).

Os títulos homônimos sugerem que não há muita variação entre um filme e outro, bem como se tratam de refilmagens. De fato, a fábula e a trama<sup>1</sup> são basicamente as mesmas, bem ao desejo de fidedignidade próprio das transposições hollywoodianas e britânicas voltadas para as massas naqueles anos. Contudo, nos interessa que entre os filmes tomados em conjunto e a obra literária há uma distância instaurada na composição psicológica dos actantes<sup>2</sup> e no desfecho narrativo que conduzem a efeitos de sentido distintos na obra literária e no conjunto fílmico.

Interessa-nos, ainda, que os pequenos matizes entre os filmes são significativos do contexto histórico em que foram produzidos e, portanto, reveladores de uma intencionalidade discursiva. Observá-las nos permite compreender em que medida os filmes ressignificam o livro, apresentam outras propostas de leitura do seu enredo e oferecem modelos de persuasão sobre o contexto histórico dos anos 1945, 1965, 1974 e 1989, particularmente vinculados a interesses, ideologias e hegemonias anglo-estadunidenses para a construção de práticas identitárias e sociais no mundo.

No primeiro capítulo, “‘O caso dos dez negrinhos’ de Agatha Christie”, nos concentramos no livro e, embora reconhecendo a fusão dos gêneros e sua frágil compartimentalização, delineamos alguns posicionamentos no esforço de caracterizações tipológica e narratológica deste romance, norteando nosso estudo na inspiração clássica de Poe, Penzoldt e Lovecraft, seminais nas construções teóricas sobre os possíveis da literatura, decorrentes de reflexões de caráter dedutivo. Somamos a isso os aportes teóricos que comungamos, sobretudo, com *Segredos do romance policial*, de Phyllis Dorothy James; *As estruturas narrativas*, de Tzvetan Todorov; *O Romance policial no século XXI*, de Fernanda Massi; *Análise estrutural da narrativa*, de Roland Barthes e; *Fronteiras da narrativa*, de Gerard Genette.

Na sequência deste capítulo detalhamos o enfoque semiótico escolhido, utilizando os conceitos de Algirdas Julien Greimas expressos em *Semântica estrutural* e da lexicologia oferecida em *Dicionário de semiótica*, elaborado em parceria com Joseph Courtès, indispensável na composição conceitual do nosso trabalho. A dupla de autores brasileiros, Diana Luz Pessoa de Barros com *Teoria semiótica do texto* e José Luiz Fiorin em *Elementos de análise do discurso* e *Em busca do sentido* são imprescindíveis no entendimento da maturação da proposta greimasiana e sua análise da significação.

---

<sup>1</sup> Por “fábula” estamos nos referindo à história que é contada e por “trama”, à maneira como tal história é contada, no que foi caracterizado por Tomachevski (1971).

<sup>2</sup> Termo usado pela semiótica de base greimasiana para referir-se àquele que, numa narrativa, realiza ou sofre o ato, cobrindo seres humanos, animais, objetos e conceitos.

Além deste núcleo teórico mais específico para este trabalho, algumas pinceladas da composição epistemológica e filosófica presentes na nossa formação transparecem nas escolhas de Bakhtin, aqui expresso em *Questões de literatura e estética*; de Benjamin, em especial *Sobre o conceito da história* e; de Hobsbawn que, em *Tempos Fraturados* faz o convite permanente às reflexões culturais.

No segundo capítulo, “Reconstruindo ‘O caso dos dez negrinhos’”, oferecemos uma trajetória do “percurso gerativo do sentido”<sup>3</sup> do seu enredo a partir do “quadrado semiótico”<sup>4</sup> para demonstrar, ainda que timidamente, as potencialidades empíricas deste modelo metodológico, obrigatório na composição lógica e finalidade última do que objetivamos nesta pesquisa.

No terceiro capítulo, “Da transposição intersemiótica”, tratamos das questões que cercam os estudos sobre transposição intersemiótica entre livro e filme. Quem nos credita neste esforço são, pela intensidade e concretude de suas pesquisas, três conjuntos autorais.

O primeiro formado a partir de escolhas conceituais afins para uma teoria fílmica: Dudley Andrew, que introduz em *As principais teorias do cinema* um panorama sobre tema, forma, objetivo e método das abordagens da tradição formativa do cinema, bem como sobre as escolas cinematográficas realista e contemporânea e, em *Concepts in film theory* esclarece didaticamente as noções de percepção, representação, significação, estrutura narrativa e “adaptação”.

Por outro lado, mais tecnicamente, Jacques Aumont, que em *A estética do filme* e *A análise do filme*, destaca as soluções múltiplas e variadas nas análises fílmicas, discutidas a partir de métodos possíveis e; David Bordwell, que em *O cinema hollywoodiano: normas e princípios* descreve as dimensões espaço temporais sob as quais foram elaborados os filmes clássicos.

O segundo conjunto autorial, selecionado pelas afinidades teóricas e pragmáticas nas questões de transposição intersemiótica, inclui André Bazin, que em 1952 ousou defender a “adaptação” em *Por um cinema impuro*, num instante em que o cinema lutava para se consolidar e ser respeitado entre as artes e; George Bluestone, um dos pioneiros ainda em 1957 a defender, em *Novels into film*, a “adaptação” como uma nova produção artística.

---

<sup>3</sup> “Percurso gerativo de sentido” é um modelo metodológico greimasiano de disposição dos componentes invariantes e variáveis de um texto gestado a partir das relações que constituem, gerativamente, seu sentido.

<sup>4</sup> “Quadrado semiótico” é uma representação visual proposta pela semiótica greimasiana que permite a visualização esquemática do percurso gerativo de sentido.

Fazem parte ainda deste grupo quatro autores. Robert Stam, com *A literatura através do cinema*, no qual enfatiza a complexidade da transposição entre mídias na trajetória do romance em suas revisões fílmicas, num contexto de valorização da multiplicidade e hibridização de mundos, gêneros e repertórios; Seymour Chatman, que em *What novels can do that films can't (and vice-versa)* compara, objetiva e didaticamente, os movimentos textuais entre livro e filme; Ben Brady, que compartilha sua experiência profissional quase como um manual em *Principles of adaptation for film and television* e; Brian McFarlane, que, através de *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*, acrescenta à discussão duas distinções conceituais importantes, a “transferência” de traços narrativos prontamente transferíveis de um suporte a outro e traços que devem ser “adaptados” antes de serem transpostos.

No quarto capítulo, “As releituras fílmicas dos *dez negrinhos*”, nos debruçamos sobre os quatro filmes objeto do nosso estudo, apontando as intermitências narrativas e discursivas que produzem. Da mesma forma como construímos os capítulos anteriores, neste utilizamos os aportes teóricos simultaneamente à análise das transposições realizadas pelo cinema. Decidimos nos debruçar sobre a ambientação, as características físicas e psicológicas das personagens e o discurso sociocultural por elas produzido, tratados como as três intermitências mais significativas na produção de sentido gestada por cada filme.

A primeira nos indicou a natureza e a complexidade dos processos que afirmam os filmes como um sistema de produção; a segunda nos forneceu elementos para demonstrar, pela figuratividade e narratividade das personagens os mecanismos, funcionamento e regras das composições fílmicas e; a terceira nos permitiu compreender as relações histórico-sociais presentes em cada filme como resultado da construção político-ideológica desejada por cada produção. Naturalmente, as três perspectivas estão estreitamente inter-relacionadas.

No quinto capítulo, “Dos estados alterados de sentido”, retomamos os resultados obtidos com a aplicação do modelo semiótico greimasiano e apresentamos uma reflexão sobre a estesia da obra escrita e sua transposição para o cinema, tomando como horizonte a ideia de “prazer e fruição” no sentido barthesiano, bem como a noção aristotélica de “catarse”. Demonstramos que, se por um lado, “O caso dos dez negrinhos”, rompendo muitas regras que compõem o gênero ofereceu um processo de enriquecimento semântico distinto do lugar comum, por outro, suas transposições não conseguiram criar um espírito inovador, porque os quatro filmes apostaram na manutenção de uma fórmula convencionalmente utilizada pelas produções fílmicas.

## CAPÍTULO 1

### “O CASO DOS DEZ NEGRINHOS” DE AGATHA CHRISTIE

#### 1 Característica e narratividade deste romance

O livro “O caso dos dez negrinhos” alcançou sucesso logo após seu lançamento em 1939 no Reino Unido, quando Agatha Christie sagrava-se referência entre autores do gênero policial clássico da Era Dourada e seus detetives, ao lado de Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle, consolidando esta vertente literária. Do que estamos falando quando nos referimos a histórias de detetive? A pergunta se justifica porque, segundo James (2012, p. 12), “Romances que contém um mistério, muitas vezes envolvendo um crime, e que proporcionam a satisfação da solução final são, evidentemente, comuns no cânone da literatura inglesa, e a maior parte deles jamais seria considerada histórias de detetive”.

A narrativa policial clássica, aquela que, conforme Todorov (2013, p. 95) “conheceu sua hora e glória entre as duas guerras, e que podemos chamar ‘romance de enigma’” ordinariamente segue por dois caminhos: em direção a um enredo analítico focalizado na *performance* do detetive ou em direção a uma aventura policial engendrada na ação e no aparato das forças legais. A ênfase recai, portanto, sobre a excitação mais intelectual da investigação ou sobre os estímulos mais adrenalinicos da atividade física.

Em ambas as direções o crime provoca a investigação e a dinâmica da trama. Da escolha do tema e sua elaboração aos motivos do romance, tudo deve garantir o controle da simpatia das personagens, como defendeu Tomachevski (1971, p. 172): “Não é suficiente escolher um tema interessante. É preciso sustentar o interesse, estimular a atenção do leitor. O interesse atrai, a atenção retém”. É nessa relação entre o núcleo da obra – crime e investigação – e a sua permanência no interesse do público que os demais elementos temáticos se desenvolvem convincentemente.

Conforme Reimão (1983, p. 11) Poe é a “narrativa-enigma por excelência”, por ter criado o gênero, ser seu exemplo mais expressivo e abrir a “possibilidade do surgimento de outros tipos de narrativa policial”. Dentre estes, destacam-se três: o *clássico de enigma* presente em Poe, Doyle e Christie; o *noir*, de Hammett, Chandler e Simenon e; as *formas contemporâneas* presentes em Gardner, Grisham, Cornwell, Flaming, Rendell e P.D. James. Seja qual for a classificação (e são muitas) a fábula é ponto consensual: deve existir um enigma e alguém disposto, metodicamente (o advérbio é obrigatório), a desvendá-lo.

“O caso dos dez negrinhos” é um clássico de enigma e segue o caminho analítico. Ambientado na fictícia *Ilha do Negro*, traz um narrador em terceira pessoa e alheio à trama, descrevendo a convivência de dez pessoas que não se conhecem, mas se encontram na mansão insular do casal U. N. Owen, após terem sido convidadas ou contratadas impessoalmente para uma estadia na ilha, mesmo que nenhuma delas jamais tenha tido qualquer contato direto com seus anfitriões.

No núcleo do enredo que aqui nos interessa o mundo sofre uma desorganização temporária em seu fluir ordinário motivada por um crime que assume quase sempre a forma de homicídio, porém, como sustenta Massi (2011, p. 16) “sem que seja necessário apelar para o horror, para a violência ou para a brutalidade”.

A sociedade clama pela ação de um herói disposto a restaurar a paz, encarnado na figura do detetive com perfil ideal onde astúcia, perspicácia, raciocínio lógico, análise dedutiva e método organizado para selecionar pistas corretas, ouvir testemunhas e neutralizar culpados são fundamentais na realização do seu trabalho e solução dos casos. Ao final, a ordem é estabelecida, quem atenta contra ela é punido e o cotidiano é retomado.

James (2012, p. 17) também garante que “o mistério central de uma história de detetive não precisa de fato envolver uma morte violenta, mas o assassinato continua sendo o crime supremo e traz um peso atávico de repugnância, fascinação e medo”. Neste sentido, e lembrando que o departamento de investigação da Polícia Metropolitana da Inglaterra foi criado em 1842, a autora considera ser “improvável que a história de detetive floresça em sociedades que não tenham um sistema organizado de aplicação da lei ou em que o assassinato seja lugar-comum” (p. 20).

Quando estudamos a história das histórias de detetive com foco no romance inglês clássico, identificamos claramente esta cumplicidade entre público e romancista. Aquele, crente nas suas instituições legais, por mais envolvido que esteja no universo de crime, violência e desordem da ficção – e estas mesmas condições também se instalem na sua realidade social – sente-se “num mundo familiar e tranquilizador [...] permanecendo intocado tanto pela responsabilidade como pelos seus terrores” (p. 20).

O romancista, de seu lado, sabe que tem o dever moral de construir uma trama com desfecho satisfatório às expectativas de sua sociedade, afinal, “a história de detetive britânica preocupa-se em transformar a desordem em ordem, uma espécie de reconciliação e cura social” (p. 76).

Mesmo que a obra de Christie seja de 1939 e, portanto, uma época de forte tensão entre guerras, descrédito nas instituições liberais, avanço nazifascista, crescimento da

violência marginal e também oficial, James (2012, p. 75) lembra que “imagens dessa perturbação não eram levadas diariamente à sala das pessoas pela televisão e pela internet”, de modo que o livro retrata uma visão de uma Inglaterra “de classe média, hierarquizada, rural, pacífica” (p. 76) cujos assassinatos passam longe da violência dos policiais contemporâneos, mas, nem por isso, menos qualificados e inteligentemente planejados nas habilidades intelectuais do assassino.

Se, como defende Tomachevski (1971, p. 172) “não é suficiente escolher um tema interessante. É preciso sustentar o interesse, estimular a atenção do leitor. O interesse atrai, a atenção retém”, isso explica porque nas histórias de detetive, para além da temática central, sejam acrescentados à trama elementos que contribuem para sustentar aquela atenção, como detalhes da sua personalidade ou comportamento.

Figura central nas histórias policiais, este herói assume desde um profissionalismo que beira à perfeição a uma aguda frieza em relação ao caso que está a resolver. Por vezes, para provar sua superioridade em relação à sociedade comum que o rodeia – e também a distância que justifica o seu sucesso – os detetives clássicos costumam ser solitários e competitivamente individualistas, ordinariamente a realizar jogos dedutivos, acumulando pistas e testemunhos aos olhos de todos para finalmente chegar a conclusões que estavam implícitas em tudo, mas, só ele conseguiu ver.

É importante enfatizarmos que, apesar da fusão dos gêneros e de sua cada vez mais frágil compartimentalização, tipologicamente, como explica James (2012), no romance policial há um mistério – geralmente um crime; um conjunto fechado de suspeitos com motivo, meio e oportunidade e; um detetive – amador ou profissional – que deve indicar a elucidação do caso sempre no final do enredo, embora a solução estivesse presente desde o começo. Cabe ao autor garantir a sobrevivência do mistério ao longo da narrativa e, ao leitor, elucidar as pistas que lhes são fornecidas honestamente, embora com astúcia enganosa e pelas quais, por dedução lógica, deveria chegar ao culpado.

Em Christie (1982) a desorganização na *Ilha do Negro* começa após o primeiro jantar na mansão, quando o gramofone executa uma gravação expondo os crimes que cada uma das dez pessoas teria cometido no passado. Rapidamente as personagens vão sendo assassinadas e na medida em que isso acontece desaparecem, uma a uma, dez estatuetas que compõem uma escultura decorativa da sala, seguindo o *modus operandi* descrito na poesia dos “dez negrinhos” afixada na parede do quarto de cada hóspede.

A inspiração para criar o enredo, segundo Christie (1989) foi exatamente uma tradicional cantiga infantil muito popular no Reino Unido conhecida por “Ten little nigger

boys”, com diferentes versões e de difícil precisão do original, certo é que foi muito usada nos anos 1930-40 como rimas musicais.

Uma primeira versão, apontada por Opie & P. Opie (1997) e também sob o registro nº 13512 do Roud Folk Song Index<sup>5</sup> foi escrita em 1868 pelo estadunidense Septimus Winner. Outra versão escrita em 1869 por Frank J. Green e que é a usada por Christie para a escrita do livro, chegou a ser lançada nos Estados Unidos com o mesmo título e logo depois – na esteira, também o título do livro – como “And then there were none”, “Ten little indians” e ainda “Ten little soldiers”.

No Brasil, o livro foi publicado em 1950 intitulado “O Vingador Invisível” e, em 2008, “E Não Sobrou Nenhum”. Em 2010 a L&PM Editores lançou uma versão em quadrinhos, “O caso dos dez negrinhos”. É assim, portanto, que em diferentes edições daquele poema infantil lemos “niggers”, “indians” ou “soldiers”.

Uma história nos quais crime, mistério e solução estão presentes adquire a denotação “policial de detetive” quando, como explica James (2012, p. 15) “se distingue tanto do romance padrão como dos romances de crime em geral por sua estrutura altamente organizada e suas convenções estabelecidas”. Somando ao argumento, Todorov (2013, p. 95) decreta que tal gênero é produzido conforme suas normas: “fazer ‘melhor’ do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer ‘pior’: quem quer embelezar o romance policial faz ‘literatura’, não romance policial”.

Logo, todo policial clássico tem uma narrativa particular, em que a articulação entre crime, criminoso e detetive é elaborada roteiristicamente segundo uma lógica em que não há crime perfeito, todo o mistério é elucidado e o criminoso punido, buscando a verossimilhança no caso do livro que estamos estudando, com a realidade inglesa da primeira metade do século XX.

Sejam quais forem as perspectivas, imagens, ambiências, ideologias e linguagens subjacentes ao policial, resistindo paradigmaticamente à sua própria história, são reconhecíveis desde sua origem, mesmo quando implicam na apresentação dos distintos formatos e características, demarcando uma fronteira muito nítida na composição de sua estrutura e de sua acolhida junto ao público e à crítica durante os últimos dois séculos.

Aproximadamente em 1745, Voltaire (2014) publicou um conto em que o herói Zadig fazia uso do método indiciário, um dos mais antigos da história. Embora o conto em que ele aparece não tivesse esse intuito, o raciocínio lógico, perfeito e convincente de

---

<sup>5</sup> Disponível em <http://www.vwml.org/record/RoudFS/S192128>, domínio digital permanente da Biblioteca Cecil Sharp, com sede em Londres, que reúne registros de danças e canções do folclore britânico.

Zadig para resolver o desaparecimento da cadela da rainha e do cavalo do rei, e ao mesmo tempo para livrar-se do exílio na Sibéria, antecede o espírito de detecção que caracterizará mais tarde os detetives contemporâneos.

Contudo, a origem precisa do romance policial de detetive é localizada, segundo James (2012), em 1841, quando Poe escreveu “Os crimes da Rua Morgue”, conto em que apresentou os elementos básicos deste tipo de narrativa e indicou, através do protagonista Auguste Dupin, aquele que se tornou o perfil ideal de um bom detetive: homem de pensamento rigorosamente racional e lógico. Holmes, Poirot e tantos outros são herdeiros diretos dos atributos analíticos de Dupin.

Como lembra Freitas (2004, p. 69) é na lógica moderna que a ficção se utiliza “[...] da razão para extrair prazer: o enigma vira crime e o cientista, detetive”. De fato, a hermenêutica do policial clássico pode ser historicamente alcançada no método da verdade, conforme Duran (2004, p. 9) “oriundo do socratismo e baseado numa lógica binária (com apenas dois valores: *um* falso e *um* verdadeiro)”.

Verificamos o conseqüente emprego de tal método no desvelamento dos mistérios de crime, tal como constatado por Albuquerque (1979), quando demonstrou que as disputas entre o mocinho e o bandido (típicos dos romances de aventura) foram se transmutando nos desafios do detetive (encarnação do bem) em encontrar o criminoso (personificação do mal) nos romances de enigma.

O século XIX no qual a narração policial surge é o mesmo, como esmiuçado por Hobsbawn (2013), da explosão da cultura urbana e industrializada, do aumento da criminalidade, da criação da polícia, da ascensão da burguesia e expansão de seus valores, da ampliação do público leitor e seu gosto inicial por jornais que noticiavam crimes, depois pelos folhetins e formas literárias que refletem este cenário.

É também o século da fragmentária modernidade indicada por Luckács (2009) e da experiência de solidão e melancolia do indivíduo moderno formulada por Benjamin (1994). Neste cenário eclodem manifestações artísticas populares, mais tarde encapsuladas pela massificação midiática e impostas à condição de produto inferior, transformando pejorativamente em ligação direta os fenômenos romance policial e cultura de massa.

Contrária à posição de que histórias de detetive seriam mera literatura de fórmula amarrando o romancista numa camisa de força inibidora de sua imaginação criativa, James (2012, p. 17) defende: “Dizer que não se pode criar um bom romance dentro da disciplina de uma estrutura formal é tão bobo quanto dizer que nenhum soneto pode ser boa poesia, uma vez que o soneto está restrito a catorze versos e a uma estrita sequência de rimas”.

Reforçando o argumento, Freitas (2004) exemplifica como muitas das experiências modernas são exploradas na costura entre erudição e cultura de massa: “O Nome da Rosa” (1980) de Umberto Eco; “Balada da Praia dos Cães” (1982) de José Cardoso Pires; “O Clube Dumas” (1993) de Arturo Pérez-Reverte, e tantos outros, sugerindo que as relações da literatura com a cultura de massa apontam para além da rendição ao mercado.

Na mesma lógica de sedução literária encontramos uma estreita ligação entre literatura policial e literatura fantástica, dois gêneros distintos e muito próximos, sobretudo na relação ambígua que se estabelece entre imagem e ideia, cujas narrativas são igualmente portadoras de uma probabilidade de verdade.

Uma sistematização introdutória – e ainda não superada – das diferentes propriedades dos conteúdos, formas e discursos que caracterizam o gênero fantástico foi apresentada por Todorov tomando como referência a *hesitação* que o leitor implícito do texto preserva quando diante de uma explicação natural (o estranho) e uma explicação sobrenatural (o maravilhoso) em diferentes enredos literários.

Segundo Todorov (2012, p. 47): “o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação [...] comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum”. As narrativas maravilhosas, como explica o filósofo e linguista búlgaro, apresentam personagens, características e contextos que não fazem parte do que é comumente compreendido e aceito como pertencentes ao mundo real.

Por um acordo prévio entre autor e leitor, no mundo do maravilhoso, situações insólitas como eventos mágicos, fadas, gnomos, vampiros, árvores e dragões falantes interagindo com humanos, em seu próprio mundo ou no do outro são absolutamente normais e naturais. Assim, o efeito do estranhamento causado por tais elementos inexistem, porque no maravilhoso tudo é possível.

Por sua vez, as narrativas em que o estranho se faz presente sem efeito maravilhoso, argumenta Todorov, são aquelas em que eventos inicialmente improváveis na noção aceita de “mundo real” ocorrem, mas, ao final do enredo acabam por se mostrar racional e cientificamente explicáveis, provocando apenas o *efeito do estranhamento* na medida exata em que o leitor não espera que fenômenos sobrenaturais se manifestem durante a leitura.

Como consequência lógica de tais assertivas, Todorov (2012, p. 31) considera que “o fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso [...] a hesitação é experimentada por um ser que só conhece as leis naturais”.

Logo, a narrativa fantástica é a linha tênue entre as duas anteriores, em que a *hesitação* se instala: se o hesitar se dissipa, a narrativa é estranha; se o hesitar permanece, a narrativa é maravilhosa.

“O caso dos dez negrinhos” realiza a aproximação do fantástico (em especial em sua tendência ao estranho) com o gênero policial porque apresenta temas como tempo mágico, medo, duplicidade, pesadelo ou irrealidade. Vários trechos em Christie (1981) dão exemplos, como a impressão de uma personagem (p. 27): “Havia qualquer coisa de mágico numa ilha – a simples palavra despertava a fantasia. Perdia-se o contato com o mundo... uma ilha era um mundo à parte. Um mundo do qual nunca se regressará, talvez”. Ou quando o narrador associa “casa antiga” e “ambiente sinistro” (p. 56): “Se fosse uma casa antiga, com o madeirame a estalar, desvãos escuros e paredes revestidas de pesados lambris, talvez se pudesse dizer que o ambiente lúgubre pesava sobre eles”.

Muitos detalhes se acomodam, por outro lado, aos conteúdos fantásticos em Penzoldt (1952, p. 146), para quem autores usavam temas sobrenaturais como pretexto para “describing such things as they would never have dared to mention in terms of reality. To others [...] was but an outlet for unpleasant neurotic tendencies, and they chose unconsciously the most hideous symbols”<sup>6</sup>.

Como exemplo mais significativo em Christie (1981) apontamos os *flashbacks* das personagens voltando às suas memórias carregadas de remorso, em especial Vera, atormentada por uma paixão do passado: “de novo aquela impressão de que Hugo estava na casa [...] Sim, Hugo estava lá em cima, à sua espera. Não sejas tola – disse Vera a si mesma – estás tão cansada que te pões a imaginar as coisas mais fantásticas” (p. 181).

Quando, a partir de memórias, sonhos e delírios as personagens revelam suas inquietações mais íntimas e tornam-se potenciais criminosas, estaria aí sendo exercida a função social das histórias fantásticas, como sugere a primeira hipótese do escritor suíço.

No momento em que o misterioso assassino não é, dedutiva e logicamente, encontrado por meios racionais, há, igualmente, uma aproximação da função social da literatura fantástica como demonstrado por Lovecraft (2006, p. 4): “is not a genuine tale of cosmic fear; but it remains a fact that such narratives often possess, in isolated sections, atmospheric touches which fulfill every condition of true supernatural horror-literature”.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> [descrever tais coisas como eles jamais teriam ousado mencionar em termos de realidade. Para outros, [...] era apenas uma saída para tendências neuróticas desagradáveis, e eles escolheram inconscientemente os símbolos mais hediondos]

<sup>7</sup> [não é um conto genuinamente de grande medo, mas tais narrativas frequentemente possuem, em partes isoladas, toques de atmosfera que preenchem toda a condição da literatura de horror sobrenatural.]

É assim que o leitor é subvertido a uma realidade fantástica. Contudo, estas são aproximações, entrelaçamentos e inspirações possíveis.

A literatura policial concentra seus enredos na busca da identidade do criminoso a partir de uma lógica investigativa racional e empírica que apresenta, conforme explica Todorov (2012, p. 55) “por um lado muitas soluções fáceis, à primeira vista tentadoras, mas que se revelam falsas uma após outra; por outro lado, uma solução inteiramente inverossímil, à qual só se chegará no fim, e que se revelará a única verdadeira”, seguindo sempre, como lembra James (2012, p. 15) aquela “estrutura altamente organizada e convenções estabelecidas”.

Uma conjunção de possibilidades é o enigma apresentar uma saída tão difícil a ponto de aceitarmos aquela explicação maravilhosa para, neste instante de “hesitação”, se instaurar o fantástico. É o que acontece nos *dez negrinhos*: seu desfecho encaminha para uma explicação sobrenatural quando todos, inclusive o criminoso, morrem.

Neste esforço de descrição e iluminados pela ideia bakhtiniana do romance como refletor da estratificação social, representante da sociedade como arena das classes e seu plurilinguismo em permanente conflito, afirmamos que o herói detetive – fio condutor da estrutura policial – por assumir, ao mesmo tempo, os valores da sociedade retratada e a visão dos rumos da narrativa, é a voz estruturante que absorve todas as outras, mas, apenas como passos a percorrer até chegar à elucidação final. Naturalmente, as demais vozes estão lá, dissonantes, atuando em conflito e manifestando-se como visões alternativas de sociedade e de mundo.

Pelas regras do policial clássico, deve existir detetive e, como lembra Massi (2004, p. 15) “não basta que a figura do detetive seja a temática da narrativa; ele precisa ser o núcleo do enredo, ou seja, um actante que tem um fazer (uma investigação) a ser realizado. Sua existência precisa ter um sentido na trama policial”. Os *dez negrinhos* tangencia esta regra. Nele, não há uma personagem detetive. A presença da Scotland Yard, ao final da história, não é central no enredo nem leva ao culpado, como esperamos.

Como compreender o sentido de um enigma clássico – um dos mais famosos – sem detetive? Inspirados no “jogo de xadrez” saussureano consideramos que, apesar de não existir o detetive, há personagens que cumprem sua função, pois a cada vez que uma delas é assassinada, as restantes agem para descobrir o criminoso.

Uma das questões problemáticas que nos colocamos então: como encontrar um sentido nos passos do criminoso com tantas personagens atuando como detetives, buscando uma solução para algo que eles não querem que se descubra, se um deles é o criminoso, mesmo

que não saibamos qual (teríamos uma explicação sobrenatural) e, principalmente, como a construção da narrativa produziu sentidos diversos neste romance?

Como explicam Greimas e Courtès (2008, p. 531): “a produção da verdade corresponde ao exercício de um fazer cognitivo particular, de um *fazer parecer verdadeiro* que se pode chamar, sem nenhuma nuance pejorativa, de fazer persuasivo”. Portanto, estamos nos referindo aos *efeitos de sentido* de verdade com os quais qualificamos um discurso.

## 2 A narrativa policial numa abordagem semiótica

Ao elaborarmos um percurso gerativo de sentido para “O Caso dos Dez Negrinhos” convém precisarmos claramente sob que aspectos estamos abordando o nosso objeto. As bases teórica e metodológica que sustentam nosso estudo filiam-se à semiótica de matriz greimasiana<sup>8</sup>, aos rumos que ela assumiu e à nossa convicção de que a noção de *imanência* – intensa e pouco compreendida – em Greimas é capaz de comungar, sem perder a essência que foi semeada desde Hjelmslev<sup>9</sup>, da percepção de exterioridade discursiva na construção dialógica de sentido.

Uma semiótica, portanto, que concebe o texto como um todo de sentido que se constitui a partir do engendramento dos seus elementos e também como um objeto histórico, tratando-o como expressão da formação ideológica de uma sociedade construída nas suas diferentes formações discursivas.

Em Greimas, o objeto de conhecimento visado é sempre a *relação* e não os termos ou as classes. Neste sentido, consideramos a sua abordagem uma possibilidade a oferecer, mais do que pontos de interseção de diferentes relações, uma compreensão da estrutura narrativa (ou uma tipologia de relações), ainda que (ou mesmo por causa disto) mantenha relações de interdependência com o conjunto mais vasto do qual faz parte, dotada de uma organização interna própria, enquanto entidade autônoma.

---

<sup>8</sup> As outras duas orientações semióticas mais estudadas e praticadas no Brasil são de linha estadunidense, em desenvolvimento a partir das pesquisas de Charles Sanders Peirce e a de linha russa, em construção a partir dos trabalhos de Iuri Lotman.

<sup>9</sup> Hjelmslev retoma a defesa saussuriana da autonomia da linguística sob a forma de “princípio de imanência”, asseverando que, ao admitirmos a forma como o objeto da linguística, devemos excluir qualquer recurso aos fatos extralinguísticos, por serem prejudiciais à homogeneidade de descrição. Contudo, como mostram Barros (2008) e Fiorin (2012), desde que não utilizemos conceitos incoerentes com o princípio da imanência, a História é fundamental na pesquisa semiótica, porque é no processo dialético que construímos sentidos.

Vale esclarecer que nos afastamos de qualquer discussão metafísica, apoiando nossa concepção de “universo semântico” em Greimas & Courtès (2008, p. 255) quando denominam “universo semântico (o ‘há sentido’) toda semiótica anteriormente à sua descrição, e objeto semiótico sua explicitação como o auxílio de uma metalinguagem (e de linguagem de representação) construída”.

Isto significa que, para além de um conjunto de frases e palavras, e por acreditar que narrativa e discurso constituem-se organizações distintas, defendemos que buscar suas estruturas imanentes é fundamental no conceito de *narrativa* – na matriz semiótica que escolhemos para abordar o objeto desta pesquisa – porque foi a partir dele que se desenvolveu toda sua teoria a respeito do texto/discurso.

A primeira identidade da narrativa é o seu caráter universal, como qualifica Barthes (2013), que representa acontecimentos reais ou fictícios por meio da linguagem, existente em todos os lugares, em todos os tempos e em diferentes formas criativas e culturais. Genette (2013, p. 265) ajuda a não esquecermos que tal definição positiva pode nos levar a “[...] acreditar, talvez perigosamente, na ideia ou no sentimento de que a narrativa é *evidente*, de que nada é mais natural do que contar uma história ou arrumar um conjunto de ações em um mito, um conto, uma epopeia, um romance”.

Por tal universalidade e não tão clara evidência as narrativas são significativas. Muitos se ocupam desde sempre descrevê-las em suas variedades particulares e distintas; identificar e caracterizar suas formas; dominar suas *paroles*; abordá-las sob os diferentes pontos de vista. Em buscar, como Barthes (2013, p. 20) “retirar da anarquia aparente das mensagens um princípio de classificação e um foco de descrição[...] aquilo que possui em comum com outras narrativas [...] uma estrutura acessível à análise”. Continuamos nos ocupando desta antiga pretensão, com ferramentas e teorias amadurecidas no processo natural em que modelos de descrição são aperfeiçoados.

Partimos então da narrativa como um produto intencionalmente arquitetado a partir do encadeamento das inter-relações dos seus componentes numa rede de dependências mútuas. Este é um processo resultante, como demonstrou Schüler (1989), de um elaborado e articulado devir sobre o mundo, reflexo do movimento humanista que testemunhou o declínio dos valores medievais e trouxe consigo a “consciência da transformação”, chamando para si a responsabilidade de retratar, de fato e não idealmente os conflitos individuais e a vida cotidiana.

Estamos diante do reconhecimento lembrado por Beneviste (1976, p. 127) de que “a linguagem devia ser descrita como uma estrutura formal, mas que essa descrição exigia

antes de tudo o estabelecimento de procedimentos e de critérios adequados, e quem em suma a realidade do objeto não era separável do método próprio para defini-lo”. Tal constatação nos encaminha para procedimentos dedutivos, concebendo uma teoria *a priori*, de onde partimos ao exame das pluralidades narrativas.

Em Greimas & Courtès (2008, p. 327) a *narrativa* designa “[...] o discurso narrativo de caráter figurativo (que comporta personagens que realizam ações)”. Disto resulta que temos um *programa narrativo* quando é possível analisar “a passagem de um estado anterior a um estado ulterior, operado com a ajuda de um fazer” e uma *narratividade* que se constitui a partir de “classes de discursos”.

Ao propor o “actante” e inaugurar um modelo formado por três pares binariamente opostos – sujeito/objeto, locutor/destinatário, ajudante/oponente – Greimas amadurece a concepção de narrativa como sucessão temporal de funções (ações) proposto por anteriormente por Vladimir Propp.

Conforme Propp (2006, p. 16), “No estudo do conto maravilhoso o que realmente importa é saber *o que* fazem os personagens. *Quem* faz algo e *como* isso é feito, já são perguntas para um estudo complementar” e passa a considerá-la como um todo de sentido formado a partir do encadeamento das relações de fazeres entre os actantes. Estas relações seguem, conforme o modelo, três instantes discursivos na trama: o desejo, a comunicação e o apoio ou obstáculo, de modo a conectar sintaticamente aqueles três pares.

Em todos estes esforços de conceituação da narrativa estamos diante da mesma atividade com um fim específico, como já definido por Barthes (2007, p. 51), que é o de “reconstituir um ‘objeto’, de modo a manifestar nessa reconstituição as regras de funcionamento (as ‘funções’) deste objeto”.

Contudo, como nos alerta Fiorin (2012, p. 17) “[...] não são as estruturas sintáticas de uma língua que organizam o discurso em sua totalidade, mas seus segmentos, o que significa que o discurso possui uma estrutura própria”. Assim, fica claro que para além do entendimento de uma sucessão de frases, captamos o significado da história quando apreendemos sua totalidade, o que ocorre quando, enfim, compreendemos a transformação da temporalidade em simultaneidade na construção da significação da mensagem.

Por *significação* estamos considerando o conceito de Greimas & Courtès (2008) resultante da operacionalização do percurso gerativo do sentido, que consiste na “disposição de seus componentes uns com relação aos outros [...] de acordo com um ‘percurso’ que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto” (p. 232).

Para percorrê-lo, num primeiro momento, abstraímos o plano de expressão da história enquanto “significante saussuriano considerado na totalidade de suas articulações, como o verso de uma folha de papel cujo anverso seria o significado” (p. 196) para estudar o seu plano de conteúdo, tratado aqui como “sinônimo do significado global de Saussure” (p. 95), porém, tomadas as duas expressões como duas formas autônomas para cada plano da linguagem, constituindo um conjunto capaz de explicar a existência dos enunciados “providos de sentido”.

Para compreender, então, aquela transformação do plano de conteúdo, percorremos os três níveis de significação do conteúdo de “O Caso dos Dez Negrinhos”, como indicado por Greimas (1973), Fiorin (2005, 2012), Barros (2008) e Massi (2011): o *fundamental*, o *narrativo* e o *discursivo*, partindo dos elementos mais simples e abstratos do discurso aos elementos mais complexos e concretos, em sentido crescente, dialogando principalmente com estes quatro autores na análise daqueles níveis e sua aplicação no romance de Christie.

No primeiro nível apareceram as oposições mínimas do sentido veiculado por este enigma da primeira metade do século vinte: as universais *vida vs. morte*; *bem vs. mal*; *inocência vs. culpa*; *ordem vs. desordem* e; *detetive vs. criminoso*.

No segundo nível, tais elementos opositivos foram transformados em objetos e valores, pelas mudanças de estados que constroem os sujeitos e os objetos da narrativa: os assassinatos ocorrendo dinamicamente e os sobreviventes tentando encontrar o criminoso, escapar do seu destino fatal e voltar às suas vidas ordinárias. É importante lembrar, com Fiorin (2005, p. 29), que “não se pode confundir sujeito com pessoa e objeto com coisa. Sujeito e objeto são papéis narrativos que podem ser representados num nível mais superficial por coisas, pessoas ou animais”.

Finalmente, no terceiro nível um sujeito enunciador assumiu o discurso, construído no e pelo próprio discurso, fase que identificamos apenas no epílogo, porque só aí a personagem assassina se revelou. Também no epílogo, o narrador distante e em terceira pessoa de antes dá lugar ao próprio assassino confessando suas ações.

Refletindo sobre estas noções conceituais, verificamos que, além de um clássico da literatura policial, “O caso dos dez negrinhos” é também uma narrativa que rompe com o tradicional enigma policial porque sua trama coerente, coesa, de articulação adequada se sustenta atendendo àquela tipologia operacional, ainda que – ou mesmo por causa disso – infrinja muitas das regras atribuídas ao gênero, já que nenhum detetive resolve o caso, o criminoso escapa da lei e a construção do enredo faz com que adivinhar a identidade do assassino se torne quase impossível.

Para visualizarmos a ruptura precisamos retomar a ideia de Todorov (2013, p. 96): “na base do romance de enigma encontramos uma dualidade [...] esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. Em sua forma mais pura, essas duas histórias não têm nenhum ponto em comum”.

A asserção propõe que no modelo clássico a trama se desenvolve em dois momentos: o leitor é apresentado ao crime como fato consumado e, depois, se processa a procura pelo criminoso. Neste instante, é acionada a familiar conexão entre o leitor e a dinâmica de solução do crime, aquele acompanhando o percurso do detetive em sua busca por pistas e provas que levem à progressiva eliminação de suspeitos e, finalmente, à elucidação do enigma. Logo, a trama se desenvolve focada na ação do detetive.

Ao examinarmos a narrativa dos *dez negrinhos* à luz tipológica sugerida por Todorov, verificamos que tal situação de conforto do leitor é instada a uma condição particular e decididamente incomum de insegurança quando mais e mais crimes vão ocorrendo, ao longo e em toda a trama. As dez personagens são assassinadas, uma a uma, até que nos deparamos com todos mortos, inclusive aqueles que julgávamos ser o criminoso e uma nova condição se instala: se não sobrou nenhum, estamos diante do fantástico, como o próprio Todorov afirma (2012, p. 37) “a hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico”.

Para explorar a semiose (processo de significação) no livro e compreender a percepção de sentido (ou a significação) daí resultante, isolamos as componentes textuais e caracterizamos suas articulações, (re)construindo a organização e a produção dos textos e discursos, evidenciando as condições de sua significação. O nosso fazer semiótico incidiu, portanto, com mais intensidade sobre o funcionamento textual da significação e menos sobre as relações do texto com referentes externos.

A nossa decisão por Greimas se explica, em parte, pela simpatia epistemológica por alguns princípios filosóficos identificados em “Semântica Estrutural” (1973), livro no qual apresenta uma teoria de análise do texto por meio do estudo de sua significação. Para Greimas o problema da significação é central nas ciências humanas porque se, por um lado, as ciências naturais questionam como é o mundo e como é o humano, são aquelas que se interrogam sobre o que significam um e o outro.

Mesmo sendo este desde sempre o escopo das ciências humanas, a pesquisa semântica só recentemente, no século dezenove, começou a se construir e, ainda assim, tomando emprestados os métodos da retórica clássica e da psicologia da introspecção, porque à época, ainda predominavam dúvidas quanto aos objetos, à metodologia da

semântica ou mesmo se esta poderia ser considerada uma disciplina linguística.

Greimas apontou (1973, p. 13) “o retardamento histórico dos estudos semânticos, as dificuldades próprias à definição do seu objeto e a onda de formalismo” para explicar as “reticências dos linguistas em relação às pesquisas sobre a significação”. Este formalismo a que ele se refere não é, naturalmente, o mesmo que a formalização enquanto postura científica na construção de modelos formais de compreensão da realidade.

Nesta conjuntura de indecisão, Greimas (1973, p. 14) se propôs a “refletir acerca das condições pelas quais seja possível um estudo científico da significação”, condições teóricas e práticas focadas na busca dos efeitos de sentido de verdade que os enunciados suscitam. Este *sentido de verdade* é destacado em Greimas e Courtès (2008, p. 529) e “está situado no interior do discurso, pois ele é fruto das operações de veridicção: isso exclui qualquer relação (ou qualquer homologação) com um referente externo”, exatamente como o de *veridicção* trata-se não do problema da verdade, mas do “dizer verdadeiro” que “tem de deslocar-se em direção às instâncias do enunciador e do enunciatário” (p. 253).

Se, como afirma Barros (2008, p. 17), “para entender a organização narrativa de um texto, é preciso descrever o espetáculo, determinar os seus participantes e o papel que representam”, a ideia de processo gerativo nos interessava particularmente, porque queríamos compreender *como* este enigma clássico, abrindo mão de tantas regras que compõem o gênero, ainda assim, forja uma narrativa coerente, oferece um processo de enriquecimento semântico e com representação metalinguística adequada.

Atraídos pelas reflexões de que “na língua só existem diferenças”, como é consenso, desde Saussure (2010, p. 139), e que o sentido se dá pela e na diferença, estabelecendo-se, como consequência, em relação àquilo que não é, reconhecemos e apontamos, na nossa (re)construção as três componentes.

A componente *narrativa* para demonstrar a sucessão e o encadeamento dos estados e das transformações; a componente *discursiva* para demonstrar o encadeamento das figuras e dos efeitos de sentido e; o *quadrado semiótico* para oferecer um modelo de leitura do sentido de que se reveste o comportamento dos indivíduos dentro das práticas sociais.

No nível narrativo do policial (como em qualquer texto, na verdade) identificamos uma estruturação denominada pela semiótica greimasiana de “esquema narrativo canônico”, formado pelos percursos narrativos do *detetive* e do *criminoso*, cada um constituído, por sua vez, de quatro programas narrativos, realizando um percurso.

Tal percurso, como sugere Greimas e Courtès (2008, p. 362): “[...] implica uma disposição linear e ordenada dos elementos entre os quais se efetua, mas também uma

progressão de um ponto a outro, graças a instâncias intermediárias”: *manipulação*, *competência*, *performance* e *sanção*. Esta trajetória passa, então, pela potencialização do sujeito, desenvolve sua virtualização e atualização, muda seu estado inicial de disjunção, e chega à realização.

A preocupação de Greimas inicialmente é descrever o que Hjelmslev conceitua como “forma do conteúdo”. Para isso, propõe um modelo metodológico – “percurso gerativo do sentido” – assim composto: *enunciador*: autor da enunciação; *texto*: discurso; *enunciatário*: leitor; *plano de expressão*: elementos do texto e; *plano de conteúdo*: sentido (significado). Logo, a narratividade resulta de transformações cujos produtos são junções (conjunções ou disjunções) dos sujeitos com os objetos.

Segundo Barros (2008, p. 17) “o enunciado elementar da sintaxe narrativa caracteriza-se pela relação de transitividade entre dois actantes, o *sujeito* e o *objeto*” para os quais “há duas diferentes relações ou funções transitivas, a *junção* e a *transformação* e, portanto, duas formas de enunciado elementar, que, no texto, estabelecem a distinção entre estado e transformação”. Para o que aqui nos interessa, no *enunciado de estado* o sujeito assassino mantém relação de junção com o objeto a partir da sua *intenção* de matar. Essa transformação de estado ocorre no *enunciado de fazer*, quando o assassino modifica sua intenção para *ação*, ao matar suas vítimas.

Conforme o modelo do “quadrado semiótico” e a explicação de Fiorin (2012, p. 115) “só pode executar uma ação quem possuir pré-requisitos para isso, ou seja, de que o fazer exige condições prévias. Só pode realizar uma ação o sujeito que quer e/ou deve, sabe e pode fazer. É isso que se chama competência modal do sujeito”. Isto significa que para realizar a *performance*, o sujeito deve ser *competente*. Dito de outra forma, ele deve querer, poder e saber realizar a ação, tornando-se sujeito *operador*.

A ação, geralmente de persuasão, coloca em cena outro papel actancial, o do sujeito *destinador*. Estes são, portanto, os dois principais actantes de um programa narrativo que formam a fase de *manipulação* em que, aplicado ao romance policial, segundo Massi (2011, p. 28) “o destinador-manipulador atribui ao destinatário-sujeito a competência semântica e a competência modal necessárias à ação, ou seja, o criminoso é manipulado a cometer o crime e o detetive é manipulado a fazer a investigação”.

Barros (2008, p. 29) explica que a manipulação pode ocorrer por meio de quatro classes: “A provocação, a sedução, a tentação e a intimidação [...] a ordem da manipulação dependerá da relação entre manipulador e manipulado. Há os que começam com a tentação e acabam na intimidação e vice-versa”. Estes tipos de manipulação são organizados com

base em dois critérios: “o da competência do manipulador, ora sujeito do saber, ora sujeito do poder, e o da alteração modal, operada na competência do sujeito manipulado” (p. 32).

Logo, o sentido existe quando o sujeito parte em busca de um objeto; este sentido origina-se da quebra de um estado anterior de harmonia e, portanto, da necessidade de sua retomada. É o que acontece nos *dez negrinhos*: o assassino mata, quebrando a harmonia do viver, que precisa ser recuperada pela interrupção da sua ação.

Neste caminho, desenvolve-se a *performance*, isto é, a ação. Massi & Cortina (2008, p. 2) explicam que “em geral, o sujeito detetive é escolhido porque já realizou profissionalmente investigações antes de ser manipulado, ao passo que o criminoso pode nunca ter cometido outro crime antes”. É possível, segundo os autores, que não haja um destinador manipulador “de modo que é ele próprio, o criminoso ou o detetive, quem realiza a manipulação, denominada, portanto, de auto-manipulação”.

O que temos no romance em questão: o criminoso age diretamente para matar suas vítimas, a partir de suas próprias convicções, logicamente conscientes, mas também questionáveis ao explicar, por exemplo, os critérios da sequência e das mortes, como neste trecho de Christie (1981, p. 196): “Levei em conta que, entre os meus hóspedes, havia diferentes graus de culpa. Os menos culpados seriam os primeiros a morrer e não sofreriam a prolongada tensão mental e o medo reservados aos criminosos mais frios”.

Confiante que não será descoberto escreve uma confissão, guarda-a numa garrafa e lança-a ao mar, apostando no acaso de ser encontrada, como Christie (1981, p. 191) nos revela no epílogo: “Há, penso eu, uma probabilidade entre cem de que minha confissão seja encontrada – e então (ou estarei a gabar-me?) um mistério até agora sem solução será finalmente esclarecido”.

O policial tradicional destaca o percurso narrativo dos sujeitos criminoso e detetive, que são descritos paralelamente e se cruzam na última etapa, a sanção, uma vez que a *performance* do detetive é uma sanção no percurso do criminoso. Assim, conforme demonstrado por Massi (2011) o policial clássico tem como centro da narrativa o *fazer* do detetive (a investigação) sobre a identidade do criminoso.

No policial tradicional, o que está posto em evidência é a atuação do detetive e a sanção. Como o programa narrativo se organiza em torno da *performance* principal, em que as operações (fazer) transformam os estados (ser), realizar uma *performance* é operar para transformar o estado, ou agir para modificar. É isto o que ocorre nos *dez negrinhos*, mas, inversamente ao padrão dos clássicos, o que está em evidência o criminoso; é sua a ação que acompanhamos no desenrolar da trama.

Esta opção de Christie antecipa, inclusive, uma tendência dos romances contemporâneos, que ilustra toda a habilidade do fazer do assassino, como demonstrou Massi (2011), colocando em segundo plano (ou igualando à daquele) a trajetória do detetive, caracterizando uma história de crime e não uma de detetive.

As quatro fases do programa narrativo aparecem logicamente articuladas uma à outra, embora nem sempre manifestas nos textos. Mas, cada vez que reconhecemos uma destas fases podemos buscar o conjunto do programa a que ela pertence. Ao separarmos o texto em níveis o fazemos apenas para fim de identificação e análise dos mecanismos que o engendram, pois, naturalmente, ele é um todo de sentido.

Por outro lado, como atesta Fiorin (2012, p. 18): “[...] não se pode também deixar de ver que ele é a manifestação de singularidades [...] e correlaciona, assim, durações de várias ordens, [...] invariantes e variabilidades”. Tal sentido é construído – segundo a lógica da semântica estrutural – gerativamente, percorrendo o caminho das estruturas invariantes, simples e abstratas às variantes, complexas e concretas.

O percurso gerativo tem estes níveis de invariância crescente porque, como sugere Fiorin (2012, p. 20): “[...] um patamar pode ser concretizado pelo patamar imediatamente superior de diferentes maneiras, isto é, o patamar superior é uma variável em relação ao imediatamente inferior, que é uma invariante”. Portanto, o que a semiótica de matriz greimasiana pretende com esta metodologia, é mostrar, a partir das regularidades da narrativa (invariantes de um discurso), como estão construídas as especificidades, num processo de aprimoramento e complexificação do sentido (de maneira variável).

Na medida em que fazemos inicialmente a abstração do plano de expressão e nos interessamos tanto pelo texto verbal quanto pelo visual e pelo sincrético, viabilizamos, também, o projeto saussuriano de uma ciência geral dos signos, ao tempo em que levamos em conta, também, o processo sêmico, retomando o que a escola francesa apresenta como teoria da significação cujo objetivo é, conforme Greimas & Courtès (2008, p. 456): “explicitar, sob a forma de uma construção conceitual, as condições de apreensão e de produção do sentido”.

Na (re)construção semiótica do sentido do texto estamos considerando-o a partir de duas formas que, a nosso ver, se complementam: tanto como “objeto de significação” como “objeto de comunicação”, de modo que o examinamos interna e externamente, buscando compreender os procedimentos e mecanismos que o estruturam para fazer dele “um todo de sentido”, bem como o contexto sócio histórico que o envolve e que, efetivamente, o constitui de sentido dialógico.

Sabemos estar diante de uma grande dificuldade, que é examinar os procedimentos da organização textual e os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto (escrito ou visual) porque, como apontado por Fiorin (1999, s/p) “o fazer teórico da semiótica é aspectualizado imperfectivamente, o que significa que não constitui ela uma teoria pronta e acabada, mas um projeto, um percurso. Não está *facta*, mas *in fieri*”.

Metodologicamente, para explorar a semiose (processo de significação) no livro e compreender a percepção de sentido (significação) daí resultante, isolamos as componentes textuais, caracterizamos suas articulações, (re)construímos a organização e a produção dos textos e evidenciamos as condições de sua significação. Estudamos a obra e oferecemos a seguir uma possibilidade de leitura, aberta e pronta a repensar-se e a refazer-se.

É desta noção de sentido que nos ocuparemos a seguir, apontando os elementos da estrutura narrativa usada na produção de “O caso dos dez negrinhos” e de sua conseqüente tessitura semântica a partir da (re)construção do “percurso gerativo do sentido” no nível das estruturas narrativas e suas oposições estruturais, para descrever e analisar como a performance de linguagem nesta obra modula suas estratégias de veridicção.

## CAPÍTULO 2

### RECONSTRUINDO “O CASO DOS DEZ NEGRINHOS”

#### 1 As estruturas fundamentais: oposições semânticas mínimas

Nesta primeira etapa do percurso gerativo do sentido identificamos no romance “O caso dos dez negrinhos” três oposições semânticas mínimas. Como explica Fiorin (2005, p. 21) uma categoria semântica “fundamenta-se numa diferença, numa oposição. No entanto, para que dois termos possam ser apreendidos conjuntamente, é preciso que tenham algo em comum e é sobre esse traço comum que se estabelece uma diferença”.

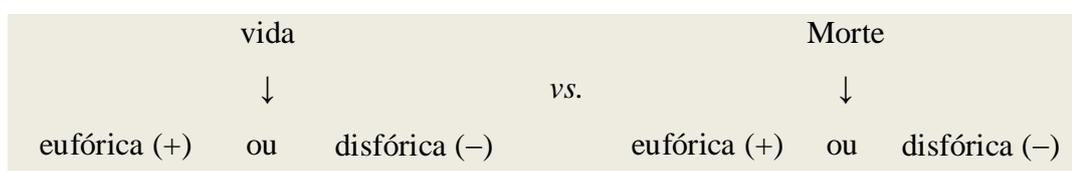
A primeira das oposições semânticas que identificamos nos *dez negrinhos* é construída sobre a categoria *vida vs. morte*.

Estes termos mantêm entre si uma relação de contrariedade, pressupondo-se reciprocamente e, assim, ganham sentido ao definirem-se pela presença e ausência de um dado traço, porque, conforme Fiorin (2005, p. 22), “os termos em relação de contrariedade possuem um conteúdo positivo cada um”. Contudo, a existência de um não é ausência de outro, e sim, uma marca semântica específica. *Morte* não é ausência de *vida* (e vice-versa), mas, um estado significativo em si, implicada na marca semântica do outro elemento.

Esta primeira categoria semântica de base, que é muito abstrata, deve nos levar aos níveis mais concretos do texto e, portanto, mais complexos.

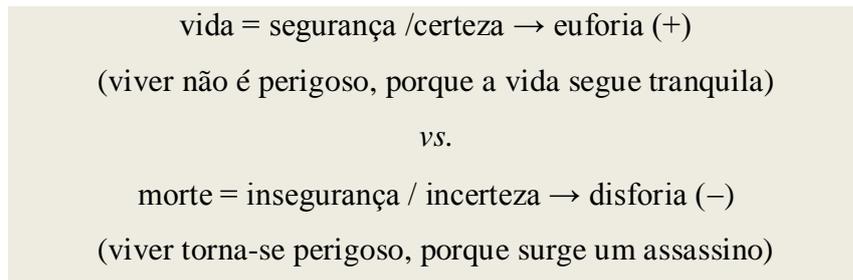
Para que isso ocorra, *vida vs. morte* precisam ser transformados em *valores*, recebendo a qualificação semântica *euforia vs. disforia*. Segundo Fiorin (2005, p. 23) “[...] o termo ao qual foi aplicada a marca euforia é considerado um valor positivo; aquele a que foi dada a qualificação disforia é visto como um valor negativo” (p. 23). Como tais valores, segundo o autor, “não são determinados pelo sistema axiológico do leitor, mas estão inscritos no texto” (p. 23), *vida* e *morte* podem cada uma, ser valoradas positiva ou negativamente, sem que isso obedeça a um arcabouço sociocultural específico.

Figura 1: Primeira categoria semântica fundamental



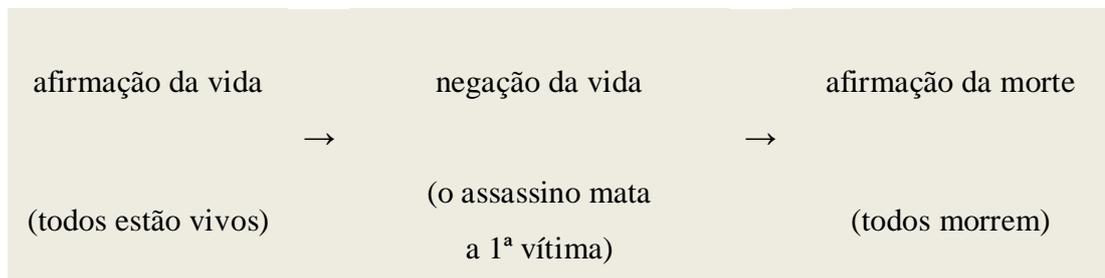
Neste sentido, no texto dos *dez negrinhos* a *vida* é, num primeiro momento, o domínio da segurança e da certeza (inicialmente, todas as dez pessoas seguem cotidianamente o curso de suas existências) e apresenta-se eufórica (envolvidas em seus afazeres mais ou menos excitantes, as dez pessoas não se preocupam com os perigos de estarem vivas); a *morte* é o domínio da insegurança e da incerteza (as pessoas começam a morrer) e apresenta-se disfórica (as mortes não são naturais, revelando-se assassinatos).

Figura 2: Primeiro momento – Valores da primeira categoria fundamental



Conforme Fiorin (2005, p. 23) “a sintaxe do nível fundamental abrange duas operações: a negação e a asserção. Na sucessividade de um texto, ocorrem essas duas operações”, tal que os termos estão encadeados de maneira a traçar um percurso entre eles: *afirmação da vida* (as dez pessoas estão vivas); *negação da vida* (as pessoas finalmente se dão conta de que há um assassino entre elas) e; *afirmação da morte* (todas as personagens morrem, inescapavelmente).

Figura 3: Primeiro momento – Percurso do nível fundamental



Num segundo momento há uma inversão na valoração das categorias semânticas: a vida torna-se o domínio da insegurança e da incerteza (as personagens não sabem quem será a próxima vítima do assassino) e assume-se disfórica (elas sabem como a próxima vítima morrerá, uma vez que conhecem os versos da poesia infantil).

A *morte* é o domínio da segurança e da certeza (a cada negrinho subtraído da estatueta, sabem que o assassino obteve sucesso) e apresenta-se eufórica (apenas ele tem o domínio dos próprios passos e pode ser qualquer um dos sobreviventes). Nesta sucessividade invertida, portanto, a combinação deveria ser: afirmação da morte; negação da morte; afirmação da vida.

Figura 4: Segundo momento – Inversão dos valores da primeira categoria fundamental

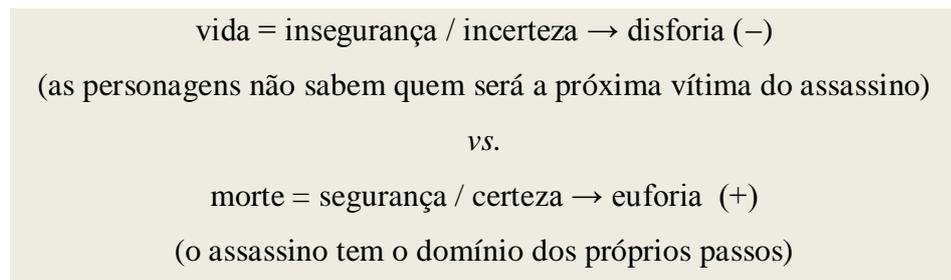
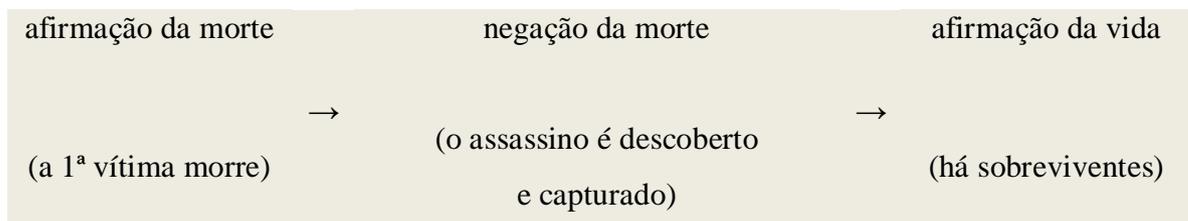


Figura 5: Segundo momento – Provável percurso do nível fundamental



Contudo, “O caso dos dez negrinhos” é também um texto forjado na afirmação de termos contrários, porque enfim, a vida não é afirmada, e sim a morte, uma vez que ninguém sobrevive.

Na sequência ocorre outro desdobramento do encadeamento: há *negação da vida*, quando algumas personagens *desejam* morrer, e há (quase) *negação da morte* quando o assassino (quase) *não consegue* matar. Exemplo da primeira situação o General Macarthur, acusado de ter, propositalmente durante a Guerra, enviado para a morte o amante de sua esposa, um tenente de sua tropa, inicialmente nega o crime, mas, posteriormente o assume e, angustiado, vê na morte um alívio que findará o remorso que sente.

Figura 6: Segundo desdobramento – negação da vida

negação da vida → Macarthur deseja morrer = disforia

Exemplo da segunda situação, todas as personagens obviamente, mas, especialmente, Vera Claythorne, pois, exatamente por ser a última a morrer, acreditamos tratar-se da criminosa. No entanto, enganada pela artimanha do assassino e aturdida pela própria consciência de seu crime (cometido no passado distante e não estes ocorridos na ilha), é literalmente levada a cometer suicídio: a corda para o enforcamento está no quarto, dependurada, tranquila e seguramente a esperar por ela, como quis o assassino. Vera poderia ter sobrevivido, mas sucumbiu diante da morte, que se afirmou.

Figura 7: Segundo desdobramento – negação da morte

negação da morte → Claythorne ficaria viva (mas, comete suicídio) = disforia

Nesta segunda situação de afirmação dos termos contrários, a morte é valorizada positivamente (o assassino obteve êxito, todos morreram e ninguém o descobriu), ressaltando o absurdo (na cultura ocidental) do contexto em que a vida torna-se disfórica.

A segunda oposição semântica fundamental a partir da qual este texto foi construído é expresso nas categorias *ordem* vs. *desordem*. A primeira é determinada como positiva e a segunda, como negativa.

Figura 8: Valores da segunda categoria fundamental

ordem = euforia (+)		desordem = disforia (-)
(um cotidiano ordinário)	vs.	(eventos extraordinários no cotidiano)

A ordem se manifesta de maneiras diversas na obra de Christie (1981): na polidez do trato entre as personagens – sobretudo numa sociedade aristocrata e conservadora, na qual, dentre outras, a organização metódica dos mordomos com os afazeres na mansão é garantia certa de um elogio vitoriano: “um casal respeitável que conhecia o seu ofício” (p. 28); ou nas situações de compromisso social ou nos atos de comunicação entre os convidados: “devo primeiro apresentar meus respeitos aos donos da casa” (p. 28).

Tais manifestações ocupam seu lugar entre os objetos culturais, inseridos numa sociedade de classes e determinados por formações ideológicas específicas: o Dr. Armstrong é o primeiro a acudir sempre que alguém sofre um mal, como se espera de um médico; o juiz Wargrave organiza objetivamente as inquirições investigativas; o ex-militar Lombard, lacônico, opina menos do que observa e espreita.

A desordem, por sua vez, se manifesta, inicialmente, pelo desconhecimento quanto aos donos da mansão: “O tal Sr. Owen devia ser um cavalheiro de tipo muito diferente. Era engraçado, pensou Fred, que ainda não tivesse posto os olhos em Owen... ou em sua senhora, tampouco. O homem ainda não viera nem uma só vez à aldeia.” (p. 22)

Depois, quando os anfitriões não estão à espera dos convidados, nem mesmo estes os conhecem; sobretudo, exatamente quando as mortes começam e todos se certificam de que não são acidentais: “Dr. Armstrong ergueu-se e falou bruscamente: não, um homem não morre de simples engasgamento. A morte de Marston não foi o que chamamos uma morte natural...” (p. 53) e mais tarde “Marston foi assassinado, está claro” (p. 79).

Na sequência, não há quaisquer dúvidas quanto às demais mortes. Enfim, o sonho idílico de quem imaginou passar alguns dias numa ilha paradisíaca logo se tornou um pesadelo, o mundo que era ordeiro e calmo transformou-se numa disforia terrífica. Passa-se, portanto, da ordem positiva à desordem negativa.

Figura 9: Percurso entre os termos da segunda categoria fundamental

ordem				desordem
(euforia)	→ → → → →	não-ordem	→ → → → →	(disforia)
+		(não-euforia)		-

A terceira oposição semântica, obviamente, por se tratar de um romance policial clássico, é *detetive* vs. *criminoso*: este ocupando o lado negativo a desordenar o mundo positivo e ordinário daquele, cuja disposição estável pela virtude, temperança e justiça é levada ao conflito ideológico e moral contra a desvirtude, descontrole e agravo movidos pela inteligência desonesta do criminoso.

Interessantemente, pela predisposição em afirmar termos contrários, este texto não permite a identificação precisa das qualidades destas duas categorias em nenhuma das dez personagens. Pelo contrário: há muito mais disforias associadas às suas personalidades, qualificando a todos à posição de assassino.

As oposições semânticas devem ser apreendidas conjuntamente, como vimos, mantendo algo em comum a partir do qual se estabelecem as diferenças, bases para a construção do texto. Considerando que “a semântica e a sintaxe do nível fundamental representam a instância inicial do percurso gerativo e procuram explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso” (p. 24), passamos ao exame das estruturas narrativas.

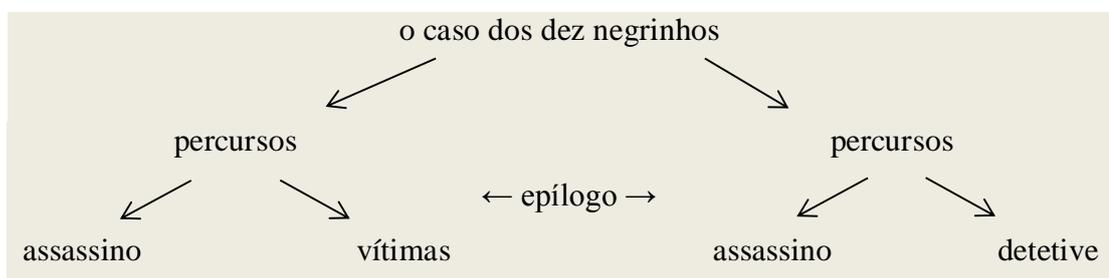
## 2 As estruturas narrativas: organização do ponto de vista de um sujeito

Segundo Barros (2008, p. 11), na segunda etapa – o nível das estruturas narrativas – “os elementos das oposições semânticas fundamentais são assumidos como valores por sujeitos e circulam entre sujeitos, graças à ação também de sujeitos”. Diferentemente da primeira etapa, não nos ocupamos em asseverar a vida e recusar a morte; nem em afirmar a ordem e negar a desordem; ou ainda celebrar o detetive e condenar o criminoso.

O objetivo, agora, é compreender como aquelas oposições semânticas do primeiro nível são organizadas a partir de papéis actanciais, por isso, como afirma Barros (2008, p. 16) “a sintaxe narrativa deve ser pensada como um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo”. Logo, é um segundo patamar onde visualizamos a passagem de uma situação de conjunção a um objeto valor, sua negação (contradição) que implica na disjunção ou perda (virtual, iminente ou concretizada) do valor e, finalmente, a uma possível conjunção ao valor contrário. Devemos, pois, “descrever o espetáculo, determinar seus participantes e o papel que representam na historiazinha simulada” (p. 16).

Os sentidos da trama de “O caso dos dez negrinhos” nos encaminhou para duas direções, uma que vislumbramos antes do epílogo, e outra que ocorre, naturalmente, depois, quando nos é dada a explicação sobre os assassinatos. Portanto, temos duas possibilidades: a primeira, em que (re)construímos os percursos do assassino e o das vítimas e, a segunda, em que (re)construímos os percursos do assassino e o do detetive (enquanto actante funcional, reforçamos).

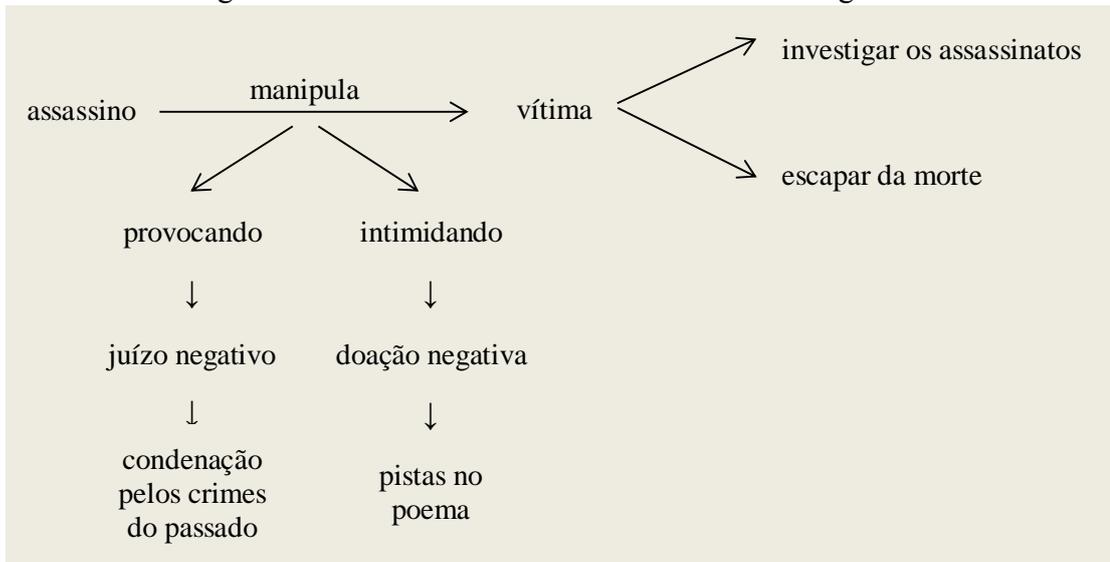
Figura 10: Os possíveis sentidos de “O caso dos dez negrinhos”



Vamos começar pelo primeiro sentido. A trama de “O caso dos dez negrinhos” é construída de modo a transformar, pela ação do sujeito, os estados de ordem e desordem, configurando-se como a história de um assassino que manipula suas vítimas para que investiguem ou escapem da morte, concentrando-se na descrição dos percursos em que *o fazer do criminoso determina o fazer das vítimas*.

No processo de manipulação o sujeito manipulador articula um fazer persuasivo, que se apoia na modalidade do poder que se manifesta por *provocação* e *intimidação*, a partir de um juízo e uma doação, respectivamente – que são negativos – para que os sujeitos manipulados investiguem ou sobrevivam. O juízo negativo está na condenação imposta pelas acusações que cada pessoa recebeu. A doação negativa está nas pistas fornecidas pelo poema.

Figura 11: Primeiro sentido de “O caso dos dez negrinhos”



Estes são dois poderes que o assassino dispõe: ele sabe por que está matando, mas, dá à vítima (se ela sobreviver) a condição de estar (ele) errado. Assim, o enredo concentra-se na descrição do percurso do assassino: enquanto sua identidade não é revelada, as vítimas continuam morrendo. O importante, para o sujeito manipulador, é *com-vencer*, isto é, não só vencer os outros, mas, obrigá-los a partilhar da sua vitória.

Podemos nos referir agora à segunda possibilidade de sentido. Precisamos considerar a observação de Greimas & Courtes (2008, p. 75) quando indicam que “em relação à performance que é um fazer produtor de enunciados, a competência é um saber fazer, é esse algo que torna possível o fazer”.

Precisamos também considerar a explicação de Fiorin (2005, p. 28) sobre o tipo de enunciado, que pode ser de *estado* e de *fazer*, aquele estabelecendo “uma relação de junção (disjunção ou conjunção) entre um sujeito e um objeto” e este mostrando “as transformações [...] à passagem de um enunciado de estado a outro”.

Figura 12: Segundo sentido de “O caso dos dez negrinhos”

enunciado de estado: R junção [disjunção ou conjunção] (S, O)

enunciado de fazer: R transformação (S, O)

R = relação    S = sujeito    O = objeto

*Enunciado de estado:* o sujeito “criminoso” mantém relação de conjunção com o objeto “vítima” quando: a) se iguala a este na condição de mais um entre os convidados e b) se apresenta como também uma possível vítima:

Figura 13: Enunciado de estado do segundo sentido

R [criminoso  $\wedge$  vítima] = (a) convidado = (b) vítima

*Enunciado de fazer:* o sujeito “criminoso” transforma a relação de conjunção com o objeto “vítima” quando comete os assassinatos. Há uma mudança de estado em Christie (1981, p. 118): “*Está convencido de que o assassino é um de nós*”.

Figura 14: Enunciado de fazer do segundo sentido

R [convidado  $\leftrightarrow$  vítima] = criminoso

Esta segunda possibilidade de sentido nos fez seguir os passos dos sobreviventes na função de actantes detetives. Considerando que qualquer um poderia ser o assassino, o romance nos apresentou, ao mesmo tempo, vários destinadores e vários manipuladores, incógnitas que, por eliminação, deveriam encaminhar para o sujeito criminoso.

A fórmula é bem simples: estranhos entre si, reunidos num espaço fechado, aos poucos são assassinados. O segredo da fórmula é ser muito inesperada: a partir da manipulação das pistas – a principal é a própria canção afixada na parede – e da inserção de *flashbacks* de memórias das personagens, que igualam as componentes da trama e tornam as impressões fugidias, a decisão sobre quem é herói ou vilão é sempre adiada, sobretudo, porque são dez personagens atuando alternadamente entre as duas funções.

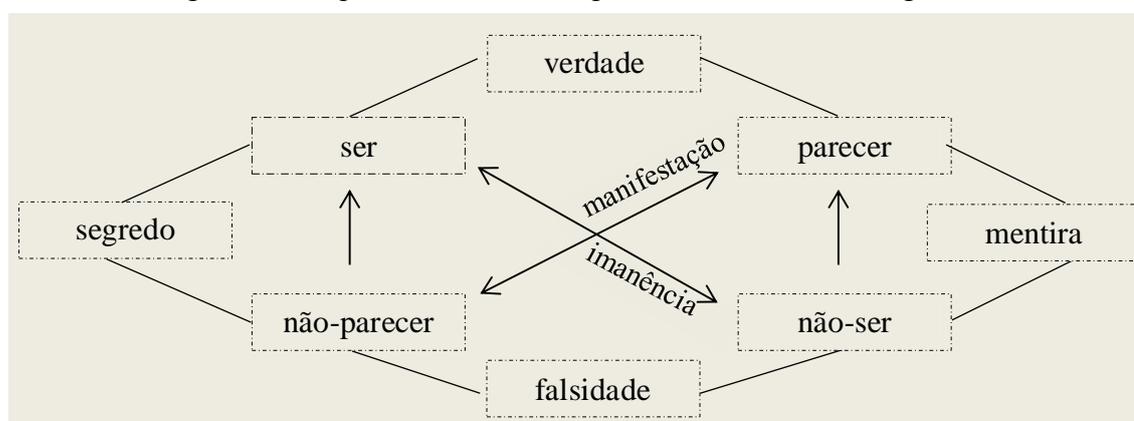
Alguma delas (ou várias) haveria de realizar a função de detetive (como no jogo de xadrez de Saussure) e, assim, a lógica do “quadrado semiótico” se mantém. As nove pessoas restantes – e depois oito, sete, seis..., nenhuma – cogitam as possibilidades e,

obviamente, todos desconfiam de todos e decidem analisar, juntos, as possibilidades. Uma das personagens, em diferentes momentos, assume a direção da “investigação”, embora as demais vão dando opiniões, sugerindo hipóteses, testando e verificando ou anulando pistas.

Na operacionalidade do fazer semiótico todos intimidam e provocam uns aos outros, a partir de insinuações sobre os motivos que cada um teria para matar o outro. Por exemplo, em Christie (1981, p. 114) Lombard, respondendo a Claythorne sobre quem ele acredita que é o assassino, sugere o nome de Wargrave e assim se justifica: “[...] ele desempenhou o papel de Deus Todo-Poderoso durante uma porção de meses cada ano. [...] Ele passa a considerar-se como onipotente, como tendo o poder de vida e de morte...”.

Ou ainda quando Blore imagina que Brent é a assassina (p. 128): “Se a mulher fosse inocente, estaria muito assustada para andar vagueando sozinha na ilha. Só faria isso *se soubesse que não tinha nada a temer*. Em outras palavras, *se ela própria fosse a criminosa*”. Quaisquer que sejam os exemplos que apontarmos, o esquema lógico construído se mantém o mesmo:

Figura 15: O quadrado semiótico para o “Caso dos dez negrinhos”



Fonte: Elaborado pela autora a partir do modelo de Greimas e Courtès (2008, p. 403)

O núcleo da narrativa dos *dez negrinhos* foi construído de modo a esconder a identidade do criminoso e, para isso, explorou a modalidade veridictória do “segredo” (não-parecer e ser) para que um determinado sujeito não parecesse ser o culpado, mas, de fato, o fosse. Em torno desse eixo central, explorou a “mentira” (parecer e não-ser), tornando todos os convidados suspeitos dos assassinatos, mostrando-os culpados, embora não o fossem e explorou também a “falsidade” (não-parecer e não-ser), quando os sujeitos não pareciam e não eram criminosos agora, mas o foram, em alguma medida, no passado.

Um leitor com perspicácia aguçada, suspeitando de determinada personagem, constatará ou não sua hipótese ao final, quando, revelando a identidade do assassino, o detetive (no caso do livro que examinamos, esse papel cabe ao próprio assassino, que se revela no epílogo) modifica o estado do “segredo” em “verdade” e o da “mentira” em “falsidade”, apresentando as devidas provas do crime.

A pergunta “por que morrem?” deve encaminhar para as *motivações* dos assassinatos. Mas, se a resposta é rápida e oferecida logo no início da trama (todos cometeram crimes no passado, escaparam à época, mas agora estão sendo condenados com a morte, caracterizando uma vingança ou espécie de justiça tardia), quem os julgaria? O juiz, claro! Porém, ele também sofreu acusação e também morreu.

As condições das mortes são variadas: envenenamento, afogamento, espancamento, tiro e enforcamento. Todas dependem da competência do sujeito que vai realizar a transformação central da narrativa em praticar tudo isso e não se deixar descobrir, o que, de fato, só é revelado no epílogo dado pela autora.

Uma das vítimas, verdadeiramente, não morreu. Ela fingiu que morreu para continuar matando. Sua competência consistiu em manipular uma das vítimas, por sedução, para se aliar a ela na consecução de seus objetivos, que incluiu, depois, matar essa ajudante e a si mesma. Agiu, portanto, na função de vítima e detetive ao mesmo tempo, sem nunca ter deixado de ser assassina.

Chegamos a uma convergência com a segunda oposição semântica: sua modalização acontece pela transformação de um estado inicial de *ordem* ao estado posterior de *desordem* motivada não por um assassinato qualquer. Este tipo específico de crime em si provocaria um desequilíbrio no núcleo fechado da ilha se uma ou duas personagens fossem atingidas, e se acomodaria ao padrão clássico do policial de enigma, afinal, as nove ou oito pessoas restantes potencialmente seriam um possível criminoso a deixar pistas para um – também possível – detetive cumprir seu papel.

Cabe aqui o argumento de Foucault (1987, p. 84) para quem se glorifica o crime “porque é uma das belas-artes [...] obra de seres de exceção [...] revela a monstruosidade dos fortes e dos poderosos [...] porque a perversidade é ainda uma maneira de ser privilegiado”. É isso o que imagina o assassino em Christie (1981, p. 193): “O que eu queria, em suma, era *cometer eu próprio um assassinato*. Reconheci nesse fenômeno o desejo de auto-expressão do artista! Eu era, ou podia ser, um artista no crime!”.

A trama adquire aspecto terrificante na obra porque, tal como afirma o filósofo francês, “por suas astúcias, sutilezas e extrema vivacidade de sua inteligência, o criminoso

tornou-se insuspeitável” (p. 85), não é mais o ordinário homem popular, “pobre coitado de ilegalidade”, mas aquele capaz de produzir assassinatos de beleza e grandeza admiráveis, apesar de maléficas. Como o criminoso de Christie (1981, p. 193): “Devia ser um crime fantástico – algo de estupendo e sem precedentes! [...] Desejava qualquer coisa de teatral, impossível! Queria matar... Sim, queria matar...”. A desordem instaurada por ele fora tão bem planejada (e perfeitamente executada) que demandou a escrita do epílogo explicativo.

Na organização da narrativa do ponto de vista do sujeito criminoso, portanto, atravessamos duas possibilidades cada uma com dois percursos narrativos, o do sujeito criminoso e o do sujeito vítima e; o do sujeito criminoso e o do sujeito detetive (mesmo na ausência deste).

Nessa configuração, a história sofreu um desdobramento polêmico, porque os valores semânticos mínimos se opuseram e as dez personagens sincretizaram os papéis de sujeitos de fazeres contrários. Ainda assim, manteve como centro da narrativa o fazer do criminoso, de modo que o que está posto em evidência é a sua *performance*.

A questão que precisamos tratar agora diz respeito à última etapa do programa, a sanção, na qual constatamos a realização e a autoria das ações. Conforme Fiorin (2005, p. 31) “eventualmente, nessa fase, distribuem-se prêmios e castigos. Nas narrativas conservadoras, o bem é sempre premiado e o mal, punido”.

Se, como indica Fiorin (2005, p. 31) “a narrativa pode pôr em ação um jogo de máscaras: segredos que devem ser desvelados, mentiras que precisam ser reveladas [...] as descobertas e as revelações”, cabe ao epílogo oferecer esta sanção, que desvelará, definitivamente, o enigma e o segredo que o manteve durante toda a narrativa. Ao final “O caso dos dez negrinhos” novamente resvala as normas, porque o romance atingiu uma dimensão existencial e irônica: a de um grupo fechado (dez pessoas isoladas na mansão) que luta pela sobrevivência e não se abala diante da presença da morte.

Em Christie (1981, p. 132), o mordomo Rogers continua servindo ordinariamente os convidados, logo após a morte da esposa e os convidados ainda vivos agem polidamente à mesa, durante as refeições: “Quem quer o último ovo? Marmelada? Obrigado, posso cortar-lhe uma fatia de pão? Seis pessoas, portando-se normalmente à mesa do café...”.

A vida manifesta-se como *incerteza singular* e a morte, como *certeza coletiva*.

É nesse nível também que o romance adquire uma dimensão mais mimética do que poética: na medida em que as vítimas vão morrendo, nós aceleramos mais ainda o ritmo de leitura rumo ao final para conhecermos o criminoso e, no afã de desvendarmos o mistério, passamos insensíveis à presença de qualquer *poiese* deste enigma que, embora analítico,

apresenta a fluidez dos movimentos céleres e dos acontecimentos fugazes, despertando o nosso desejo pelas soluções rápidas.

Enquanto admiradores desse tipo de narrativa estamos mais interessados em chegar ao desfecho e confirmar (ou não) nossas próprias deduções do que na *catarse* aristotélica, isto é, a nossa *estesia* acontece no instante em que desvendamos o mistério. Apenas quando nos tornamos leitores maduros é que fruímos calmamente esta forma literária e, ainda assim, valorando qualitativamente o intrincado da trama e não a estética da arte.

Para exemplificar como os romances de crime e policial têm caráter mais mimético do que poético, Fiorin (2012, p. 44) afirma que a história de crime conta uma história em que “[...] o leitor sabe quem é o criminoso e acompanha a ação, para verificar como o detetive [...] vai descobrir o culpado” esperando, assim, pela sanção *pragmática* do enredo; a história policial conta a história do “esclarecimento de um crime”, portanto, “há a decifração de um crime de autor desconhecido”, de modo que esperamos que o detetive consiga promover uma sanção *cognitiva*.

Assim, nas duas possibilidades de sentido que descrevemos anteriormente, ficou caracterizada a *sanção cognitiva* do percurso do assassino. Em “O caso dos dez negrinhos” esperamos, mais do que a punição do criminoso, identificá-lo: a questão central é a identidade do assassino. Entretanto, esta lógica é também subvertida, porque ele flui com tranquilidade entre uma história de crime e uma policial, duas histórias independentes, o “policial clássico” de Todorov (2013).

Sem o epílogo, acompanhamos os assassinatos e, mesmo que não descubramos o culpado até a morte da última personagem e a investigação da Scotland Yard, nos inserimos numa história policial enquanto actantes detetives. Com o epílogo, sim, lemos um romance policial conservador, no qual tudo fica esclarecido através da carta deixada pelo assassino.

Atingimos a *catarse* em ambos os casos, embora a nossa descarga emocional aconteça em níveis diferentes de sentido: se não lemos o epílogo, sentimos que nos perdemos em meios às pistas e falhamos na nossa investigação; se acompanhamos o epílogo, nos satisfazemos com o alinhavado lógico da explicação. Ao nos colocar em contato direto com os crimes e, sobretudo, com a subjetividade mais íntima das personagens e seus possíveis motivos para matar, o narrador nos atrai para o desafio do raciocínio, na relação entre objeto e sujeito literário e sua fusão como uma mudança de plano enunciativo, através do qual vivemos a *catarse*.

### 3 As estruturas discursivas: um sujeito assume a enunciação

Encerrando uma dinâmica entre personagens, objetos e programas narrativos e forjando sentidos por meio da criação de uma rede de relações, a última etapa do percurso é formada pelas estruturas discursivas, as quais, segundo Barros (2008, p. 11) “devem ser examinadas do ponto de vista das relações que se instauram entre a instância da enunciação, responsável pela produção e comunicação do discurso, e o texto enunciado”.

Assim, as estruturas narrativas se tornam discursivas quando o sujeito da enunciação faz escolhas específicas para contar a narrativa, retomando os mesmos aspectos semânticos iniciais, mas agora enriquecidos com recursos de persuasão e “cobertura figurativa dos conteúdos” (p. 11).

Neste processo de enriquecimento se instauram as estratégias de intencionalidade, sejam elas culturais, políticas, sociais, religiosas, etc., uma vez que a figurativização e a tematização, conforme Fiorin (2012, p. 32) “são operações enunciativas, que desvelam os valores, as crenças, as posições do sujeito da enunciação”, portanto, mais do que contar, apresentar fatos e ações das personagens dentro de uma lógica espaço-temporal, as narrativas comunicam ideias e toda comunicação sempre é propositalmente ideológica.

Inicialmente, como explica Fiorin (2005, p. 41) “no nível discursivo, as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que lhe dão concretude”. Assim, por exemplo, a *conjunção com a morte* aparecerá no nível discursivo como *assassinato*.

Como “o nível discursivo produz as variações de conteúdos narrativos invariantes” (p. 41), um enigma policial poderia apontar como é o ordinário, a seguinte estrutura narrativa fixa: o detetive quer entrar em conjunção com o assassino (identificando-o), o detetive não pode fazê-lo (o assassino esconde-se), o detetive passa a poder fazê-lo (o assassino é pego), o desejo realiza-se (o detetive cumpre seu dever).

Entretanto, o que temos nos *dez negrinhos* é uma trama centrada na *performance* do criminoso e não do detetive, logo, nesta variação da narrativa, a estrutura revelada é: o assassino quer entrar em conjunção com as vítimas (matando-as), o assassino não pode fazê-lo (são dez pessoas isoladas convivendo quase o tempo todo juntas), o assassino passa a poder fazê-lo (manipulando uma falsa aliança com uma das vítimas), o desejo realiza-se (o assassino mata todas as pessoas da ilha, incluindo a si mesmo).

O mais significativo nesta narrativa é que tal variação de conteúdo mantém a invariabilidade estrutural deste tipo de fábula – um sujeito entra em disjunção com a vida – exceto nas exceções a que nos referimos (não há detetive nem punição, embora haja a

sanção): o assassino deseja conjunção com a vítima (matando-a); o assassino é impedido (todos permanecem juntos); o assassino manipula uma das vítimas (falsa aliança) e; o assassino obtém êxito (todos morrem).

Como o sujeito assume a enunciação, enfatizamos apoiados em Barros (2008, p. 54) que “a enunciação projeta, para fora de si, os actantes e as coordenadas espaço-temporais do discurso, que não se confundem com o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação”.

É o que Greimas & Courtès (2008, p. 111) definem como “debreagem actancial enunciva”, utilizada para alcançar o sentido desejado: “o sujeito da enunciação, responsável pela produção do enunciado, fica sempre implícito e pressuposto” e a partir desta posição pode projetar e instalar no discurso, “quer actantes da enunciação, quer actantes do enunciado. No primeiro caso, opera-se uma debreagem enunciativa, no segundo, uma debreagem enunciva” (p. 112).

Intencionando fabricar a ilusão de verossimilhança, a obra recorre a um narrador alheio à trama, mantendo a enunciação afastada do discurso, fingindo imparcialidade. Como não assume papel na narrativa, ou o faz de modo muito secundário, a estratégia garante o efeito de distanciamento e objetividade, criando a ilusão de realidade nos fatos contados na história do crime, como percebemos em Christie (1981, p. 143): “Cinco pessoas atemorizadas [...] inimigos ligados por um instinto comum de conservação. [...] pareceram menos do que seres humanos. Estavam revertendo a tipos mais bestiais”.

Esse efeito de realidade que Greimas & Courtès (2008, p. 155) definem como “efeito de sentido”, acontece quando, segundo Barros (2008, p. 59) “no interior do texto, cede-se a palavra aos interlocutores, em discurso direto, constrói-se uma cena que serve de referente ao texto, cria-se a ilusão de situação ‘real’ de diálogo”.

Temos como exemplo em Christie (1981, p. 144): “Com uma súbita gargalhada, Armstrong exclamou: [...] Não dispomos de tempo! Todos estaremos mortos... O Juiz Wargrave falou na sua vozinha clara e cheia de ardente resolução: — Não, se formos vigilantes”. As palavras na boca de Armstrong e na de Wargrave, em discurso direto, dão veracidade às suas falas. Seria um deles o assassino? Não importa, porque a ilusão de realidade (ambos estão apavorados diante da morte) foi atingida.

Verificamos no texto outro efeito de realidade ou de referente, um recurso semântico chamado “ancoragem”, que na definição de Greimas & Courtès (2008, p. 155) é “a disposição, no momento da instância de figurativização do discurso, de um conjunto de índices espaço-temporais [...] que visam a constituir o simulacro de um referente externo e

a produzir o efeito de sentido ‘realidade’” atando a trama a signos que o receptor reconhece pertencentes ao seu mundo real, obtidos, como explica Barros (2008, p. 60) “[...] pelo procedimento semântico de concretizar cada vez mais os atores, os espaços e os tempos do discurso, preenchendo-os com traços sensoriais que os ‘iconizam’, os fazem ‘cópias da realidade’”.

Tal artifício, que em nada contribui para o desenvolvimento do enredo, mas cumpre sua função de criar a ilusão de realidade, está presente em vários momentos da narrativa de Christie (1981). Há referências a revistas e indústrias famosas: “No canto de um vagão de fumar de primeira classe, o Juiz Wargrave, recentemente aposentado, percorria com um olhar interessado as notícias políticas do *Times*” ou “A Ilha do Negro fora de fato comprada por Miss Gabrielle Turl, a estrela de Hollywood, que desejava passar alguns meses naquele retiro, livre de toda publicidade” (p. 5).

Há, também, indicação de locais fictícios em meio a reais: *A Ilha do Negro* (fictícia) localiza-se na costa de Devon (real): “Já estive na Cornualha e em Torquay, mas é a primeira vez que venho a esta parte do Devon” (p. 18). Outro exemplo: “Recebi da Agência de Empregadas Especializadas a indicação de seu nome [...] espero que comece a trabalhar em 8 de agosto. O trem a tomar é o das 12:40, em Paddington. [...] Incluo cinco notas de uma libra para as despesas” (p. 6).

Está claro que o nome da agência, a data, o horário e o valor do dinheiro, da mesma forma que não têm nenhuma importância na trama, são elementos que ancoram o texto na história para tornar a situação verídica e, neste caso, sobremaneira, porque em enredos policiais qualquer detalhe insignificante pode ser a chave para desvendar o mistério.

As ancoragens actancial, temporal e espacial que exemplificamos podem também ser usadas para provocar o inverso, como indica Barros (2008, p. 61): “o efeito contrário de irrealidade, ficção ou ilusão de que tudo é imaginação ou mesmo de que não existe o real, a não ser como criação do discurso”.

Para atingir este objetivo a estratégia na construção de “O caso dos dez negrinhos” é confundir o sujeito criminoso pela manipulação das lembranças para garantir o efeito de generalização (todas as personagens, direta ou indiretamente, já foram responsáveis pela morte de alguém no passado, portanto, poderiam matar agora) dificultando, obviamente, a identificação do assassino e, principalmente, o trunfo desta história: também matá-lo.

Exemplo é quando restam vivas cinco pessoas e as mesmas começam a julgar intimamente umas às outras, buscando em seus pensamentos indícios de criminalidade, como em Christie (1981, p. 145): “Naquela hora vi-o olhar de soslaio para mim... seus

olhos são de louco... A mim é que eles não apanham! A moça... vou vigiá-la. Uma coisa dessas não pode acontecer e está acontecendo [...] quer me parecer... sim: ele”. Tais enunciados partem de sujeitos atemorizados e se repetem nos enunciados seguintes de todas as personagens, nos levando, convincentemente, a duvidar de todas.

Outra enunciação do narrador é delegar variavelmente o papel investigativo a diferentes personagens para criar o efeito da imparcialidade na condução do mistério.

Se aquelas oposições semânticas fundamentais do primeiro patamar assumiram valores narrativos conduzidas por sujeitos actantes no segundo, agora, nesta terceira etapa, desenvolveram-se sob a forma de temas, permitindo diversas leituras concretizadas em investimentos figurativos, como afirmamos anteriormente. Barros (2008, p. 62) destaca que esta “é uma das etapas da construção dos sentidos do texto, de seus fins e de suas ‘verdades’. Dá-se já um grande passo em direção ao contexto sócio-histórico e à formação ideológica em que o texto se insere”.

Segundo Fiorin (2012, p. 32) as crenças e os valores do sujeito da enunciação refletem na figurativização e na tematização narrativas, e, portanto, desvelam o discurso sobre uma dada leitura de mundo: “a tematização produz textos mais abstratos, que tem por função primeira explicar o mundo; a figurativização constrói textos concretos, cuja finalidade principal é criar um simulacro do mundo”.

Nos *dez negrinhos* a vida aparece tematizada pela *mentira*, figurativizada na personalidade, comportamento ou fala de cada uma das dez personagens. Todas criminosas de fato, mas absolvidas pelos critérios da lei, sabem de seus erros, mas os omitem e alegam inocência (e mesmo acreditam nisso) diante das *convenções* sociais, sobretudo da primeira metade do século XX, período em que a obra é ambientada e produzida.

Este aspecto enseja uma forte potencialidade discursiva, porque para manter a imagem de integridade moral diante daquela sociedade as pessoas assumem comportamentos imorais, em acordos veladamente cúmplices, como apontamos a seguir, alguns exemplos em Christie (1981).

Anthony Marston, o astro de filmes que não se abala por ter matado duas crianças: “John e Lucy Combes [...] um casal de garotos que ficou embaixo do meu carro, perto de Cambridge. Um azar dos diabos. Cassaram-me a licença por um ano. Uma incomodação dos diabos” (p. 48) revela a imoralidade de quem se importa apenas com os próprios interesses, relaciona ascensão econômica e social promovida pela recente indústria cinematográfica da época à imagem de futilidade do sucesso midiático.

Principalmente, expõe uma percepção conservadora dos anos trinta sobre como o cinema, enquanto entretenimento popular, ameaçava determinados modelos sociais e culturais ingleses, porque inicialmente as reações ao cinema são de estranhamento e rejeição, depois, de atração e apropriação ideológica e, na transição, resistências nuançadas.

Ethel Rogers, a governanta que agiu sob influência do marido, sofre o medo e o remorso de quem sabe que errou: “Seus olhos, arregalados e cheios de medo, percorriam e tornavam a percorrer o círculo de rostos que se formara em torno dela. [...] Foi a voz... essa voz medonha... como um *juízo*...” (p. 38).

Thomas Rogers carrega a culpa (embora não a sinta) pela perturbação mental da esposa, ao ser acusado de ter matado sua empregadora idosa para receber a herança da patroa: “Não há nisso uma só palavra de verdade, senhor. Minha mulher e eu estivemos com Miss Brady até que ela faleceu. [...] Miss Brady nos deixou um legado em reconhecimento aos nossos fiéis serviços. E por que não, gostaria de saber?” (p. 49).

Únicas duas personagens a manterem um vínculo pessoal entre si, o casal de mordomos ilustra o mundo ordeiro da conservadora sociedade inglesa dos anos trinta, convicta da necessidade de serviços cuja única razão de existirem é tornar a vida daqueles a quem servem fácil e confortável.

O marido Thomas, “um correto mordomo [...] avançou, curvando-se levemente [...]” (p. 24) imediatamente após a morte da esposa, continua ordinariamente cuidando das suas obrigações domésticas, “admirável animal, o bom criado [...] continua a trabalhar impassível” (p. 91), servindo os convidados, agindo tranquilamente como se nada houvera acontecido, não externando qualquer sentimento de perda comum a um ser humano.

John Macarthur tem a astúcia de reconhecer sua responsabilidade pela morte do amante da esposa ao conformar-se que ninguém sairá vivo da ilha: “Sim, enviara Richmond para a morte [...] tinha sido bastante fácil [...] o que se podia dizer mais tarde era [...] perdeu um pouco a calma, cometeu alguns erros colossais, sacrificou alguns de seus melhores homens” (p. 58).

Emily Brent é a típica religiosa cuja consciência e prática distanciam-se da doutrina: “No seu quarto, vestida de seda preta, pronta para o jantar, lia a sua Bíblia. [...] Levantou-se, pôs na gola do vestido um broche com pedras de quartzo amarelo e desceu para o jantar” (p. 31) e mais adiante (p. 131): “Morrer? [...] nenhum Brent jamais soube o que fosse medo [...] nunca fizera nada de que se envergonhar... E, por conseguinte e naturalmente, não ia morrer...”.

Acusada de ter provocado o suicídio de sua empregada, Emily Brent socialmente não mostra nenhum indício de culpa ou remorso de seus atos, embora os reconheça em pensamento. É também uma ilustração nítida do (in)consciente coletivo inglês, ao indagar sobre os hábitos do mordomo: “não tomou nada? Uma xícara de chá? Um gole d'água? Aposto que tomou chá. Essa classe de gente sempre o faz” (p. 38).

Lawrence Wargrave é o juiz de observações racionais, sempre à frente das investigações, agindo objetivamente. Acusado de ter enviado para a forca um homem inocente durante um julgamento, é o representante da lei: “Tinha um grande poder [...] podia influir quando e como quisesse na decisão do júri [...] tinha-o levado a condenar o réu contra todas as expectativas. Um Juiz verdugo [...]” (p. 28).

Edward Armstrong, por suavidade, matou uma paciente enquanto operava bêbado e tem consciência do seu vício em álcool; apesar disso e, não obstante seja médico, não o combate: “Bêbado, isso é que foi... bêbado... E operei nesse estado! Os nervos descontrolados... as mãos a tremer. Matei-a, não há a menor dúvida. Pobre diabo... uma mulher de idade... coisa simples, se eu tivesse domínio de mim mesmo”.

Armstrong também é ciente do corporativismo irresponsável de seus pares: “A minha sorte foi haver lealdade na nossa profissão. A freira sabia, é claro... mas calou a boca. Bom Deus, foi um grande abalo para mim!” (p. 51).

William Blore, ex-detetive da Scotland Yard, assumiu que, devido ao seu testemunho falso, um homem foi preso e, na cadeia, morreu: “Landor estava inocente, de fato. O bando me passou a bola e combinamos encaná-lo por uns tempos. Mas olhe lá, eu não admitiria isso. [...] Mas fui promovido” (p. 129).

A fala do agente da lei decretando publicamente a culpa de um inocente declara o mau caráter humano na obtenção de vantagens pessoais, aponta a conveniência do ato corrupto para uma instituição policial e expõe a flexibilidade da lei que legitima as diferenças econômicas para manter a estabilidade social.

Phillip Lombard é o único acusado que admite ter assassinado trinta e duas pessoas: “A história é perfeitamente verdadeira. Abandonei os pobres diabos. Instinto de conservação. Estávamos perdidos no mato. Eu e mais um par de sujeitos apanhamos todos os alimentos que havia e nos raspamos”.

Lombard ainda tem convicção de que seu ato não significou erro, mas postura correta de defesa: “Receio que não seja um gesto muito nobre [...] mas a autoconservação é o primeiro dever de um homem. E, como sabe, os nativos não se importam de morrer. Eles não pensam como os europeus a esse respeito” (p. 48).

Eis aqui um explícito enriquecimento figurativo ideológico justificando literariamente a missão civilizadora do europeu sobre os povos africanos quando do neocolonialismo inglês: expresso na voz do dominante, o leitor ignorante (ou conivente) se acomoda à mentira construída pelos ingleses sobre os africanos.

Ou ainda, em outro exemplo, externando um discreto preconceito étnico quando Lombard está lembrando o homem que o contratara para ir à ilha: “desconfiava, porém, que o judeuzinho não se deixara enganar. Isso é o que há de pior quando se trata com judeus... Impossível enganá-los em questões de dinheiro: eles sempre sabem” (p. 8).

Claythorne é a personagem mais perturbada pelo crime do passado, quando matou um garoto (Cyril) que estava sob seus cuidados para ficar com o homem (Hugo) por quem era apaixonada: “*Que era aquilo, a pender do gancho no teto? Uma corda com a laçada pronta? E uma cadeira para subir em cima... uma cadeira que podia ser derrubada com um pontapé... Como um autômato, Vera avançou*” (p. 182).

Evidentemente, todos os aspectos a que nos referimos anteriormente poderiam ser analisados a partir de uma perspectiva oposta ao nosso posicionamento e considerar que a instância enunciativa nesta obra adotou um tom irônico justamente para criticar o conservadorismo inglês da época.

Não é o que nos parece. Ao contrário, defendemos que a arquitetura sobre a qual esse texto constrói uma boa história de enigma produziu uma tentativa de representação polifônica de parte da sociedade inglesa da primeira metade do século vinte, sim, mas que não foi capaz de superar a hegemonia de um sujeito narrador empenhado em defender uma certa rigidez social própria dos anos vinte pós-vitoriano e sua exaltação aos valores nobiliárquicos, menosprezo à classe trabalhadora, preconceito contra judeus, desvalorização das mulheres e discriminação social.

A potencialidade dos *dez negrinhos* imediatamente foi percebida pela indústria cinematográfica hollywoodiana dos anos quarenta. Levada ao cinema, sua fábula recebeu acréscimo semântico com a introdução de elementos novos e próprios do cinema clássico como o definiu Bordwell (1997). Mais tarde, na esteira dos anos sessenta, a indústria inglesa também cedeu à atração de transpor a fábula para as telonas, no que foi seguida ainda em mais duas produções na mesma língua, uma de cada lado do Atlântico, nos anos setenta e oitenta.

## CAPÍTULO 3

### DA TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA

Considerando o caráter necessariamente multidisciplinar e a diversidade das abordagens metodológicas que cercam o estudo da transposição entre livro e filme, decidimos abordar o diálogo entre estas diferentes linguagens semióticas a partir de duas instâncias de reflexão.

Uma que, embora enfatizando as peculiaridades e especificidades do discurso literário e fílmico, não se exime de buscar as afinidades partilhadas pelos dois meios, por acreditar que é nesta comparação que se demonstra *como, de que maneira* os dois meios contam a (nem sempre) mesma história. Outra que, observando as interseções entre os dois textos (literário e fílmico), procura analisar os diferentes efeitos de significado daí resultantes.

Esta escolha se deve à nossa percepção de que as transformações sofridas pela história dos *dez negrinhos* durante a sua transposição para o cinema, no caso dos quatro filmes que estudamos, não ocorreram apenas pela exigência das mudanças de códigos específicos usados em cada um dos sistemas semióticos, mas, porque enquanto signos um do outro, o livro e os filmes, e estes entre si, também permitiram transportar valores entre sociedades culturalmente distintas.

As transposições constituíram-se, portanto, em fenômeno estético, histórico e cultural, convergindo-a para além do que Andrew (2002) apontou como “apropriação de significado de um texto anterior”, isto é, o estudo das transposições ensejou a possibilidade de investigarmos como os filmes ofereceram um modelo de persuasão sobre o contexto histórico em que foram produzidos.

Neste sentido, encaminhamos a análise das relações entre as quatro versões fílmicas com o texto de Christie e aquelas entre si examinando a apropriação de sentido de um texto pelo outro, ancorados num princípio dialético segundo o qual a transposição intersemiótica é, essencialmente, atividade de interpretação e recriação de outros códigos entre os textos tratados. Contudo, é também exercício de escolhas ligadas ao conjunto dos interesses culturais, políticos, sociais, religiosos, etc., associadas à produção e à recepção fílmica.

Tais decisões epistemológicas quanto às bases que fundamentam esta etapa do trabalho foram possíveis a partir do que Allen & Gomery (1995, p. 21) apontam como uma “virada na orientação teórica cinematográfica”, referindo-se às atuais investigações sobre

“como o cinema produz significado” ou “como um público concreto entende um filme” em superação à orientação anterior, quase exclusivamente estética, que tentava determinar “em que sentido o cinema é arte”, uma vez que estas propostas se coadunam com as premissas teóricas que adotamos ao longo da nossa investigação.

Neste terceiro capítulo situamos a nossa posição na discussão sobre transposição intersemiótica entre livro e filme, elencando o conjunto das ideias reunidas no esforço para formar uma composição teórica mínima que credite a nossa investigação.

Nesta empreitada, decidimos que para realizarmos um bom estudo de filme no âmbito da transposição deveríamos procurar, dentre as teorias, aquelas que preferencialmente nos ajudassem a compreender, sob o viés das releituras fílmicas, como os ajustes de transposição do enigma literário para as telas propiciam uma variedade de processos criativos capaz de instituir uma outra obra com significações distintas daquela primeira que lhe serviu de inspiração.

Ao mesmo tempo, compreender em que medida tais ajustes a ressignificam, inspirados no que Genette (2006, p. 5), numa alusão ao palimpsesto aponta como transposição (embora ele use o termo adaptação): “todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação”.

Na sequência, oferecemos uma análise das quatro produções objeto do nosso estudo conduzida a partir da observação sobre como os processos de *conjunção* e *disjunção* entre as imagens conceituais provocadas pelo texto literário e os conceitos gerados pela percepção da imagem visual ressignificaram ambos os sistemas semióticos e, especialmente, o próprio romance de enigma aqui em questão.

O percurso gerativo de sentido que descrevemos e explicamos no segundo capítulo nos permitiu acionar alguns limites e possibilidades intertextuais entre aquele e os filmes e, sobretudo, contribuiu para percebermos como estes ofereceram um desfecho semanticamente distinto do primeiro. Esta análise forneceu subsídios para que pudéssemos sugerir um quadro discursivo daquilo que a pesquisa revelou quanto aos diferentes significados das intermitências das transposições.

Considerando que, enquanto instituição inscrita no meio social o cinema e, portanto, suas escolhas, ausências e acréscimos quanto ao que deve ser ressaltado da obra literária na tela são sempre reveladores de uma malha cognitiva ideológica, indicamos alguns elementos presentes nos filmes que, para nós, constituem posições e representações sociais e políticas dominantes no contexto de suas produções.

## 1 Da arte de contar histórias por meio de imagem, som e movimento

Sempre que somos levados a compreender um conto atual, uma metáfora, uma paródia ou mesmo uma conversa, voltamos às lembranças infantis de quando ouvíamos com expectativa uma história clássica, popular, conhecida ou improvisada. São estas histórias orais contadas de geração em geração que lastram nossas primeiras reflexões sobre o mundo. Elas não sobrevivem graças somente ao poder da memória e, sim, porque foram registradas sob diversas formas através das diferentes culturas humanas, afinal, desde sempre comunicamos sentidos porque aprendemos e produzimos significações.

Os primeiros registros datam, segundo Poikalainen (2001), Aubert (2014) e Guidón (1985), de cinquenta mil anos, quando as primeiras comunidades humanas expressavam seu cotidiano, crenças, ideias e necessidade de comunicação com os outros nas paredes da Serra da Capivara, Sulawesi, Altamira, Lascaux e demais sítios de gravura e pintura rupestres, espalhados da África para o mundo.

Das figuras realistas até sua mais diversificada abstração, cujos sentidos, conforme demonstrado por Laming-Emperaire (1959) não conseguimos apreender todos, de elevado primor técnico e estilístico, como qualificou Leroi-Gourhan (1987), gravadas, pintadas, coloridas ou monocromáticas, podemos apontar na pedra os primeiros desenhos dotados de narratividade figurada e reveladores de gestos e imagens, embriões de palavras que milhares de anos mais tarde encontrariam na linguagem sua identidade universal e ato característico de representar acontecimentos.

Das rochas paleolíticas a outros suportes como cascos de tartaruga chineses informado por Li *et al* (2003), dos tabletes argilosos sumerianos aos papiros africanos historiados por Mumford (1998), do papel vegetal às atuais mídias eletrônicas registrado por Laignier & Fortes (2009), da fotografia aos hologramas, como estudado por Cinderela (2002), muitas histórias foram contadas e recriadas no processo contínuo de manter e divulgar nossas experiências individuais ou coletivas, na escolha da forma figurativa do desenho e da pintura.

Se dos desenhos puros passamos aos ideogramas e, destes, aos grafemas até atingirmos as elaboradas escritas cuneiforme e hieroglífica para, finalmente, adotarmos universalmente as formas tipológicas das letras e sua imensa variabilidade para formar palavras, e ainda que os textos escritos tenham sido durante muito tempo, privilegiados como meio nobre para narrar acontecimentos e compartilhar informação, isto nunca nos eximiu da utilização das formas imagéticas em nossos mecanismos comunicacionais.

Ao contrário, sabiamente somamos tudo. Abrindo caminho para a produção artesanal de textos e imagens, no ano 105 da era cristã, como informam Spence (1996) e Giordani (1997) os chineses inventaram o papel e isto levou ao desenvolvimento da técnica da xilogravura, realizada por coreanos e japoneses ao longo do século VII, inaugurando o que chamaríamos, oito séculos mais tarde, de *imprensa*, quando Gutemberg adotou, no Ocidente, a mesma técnica dos tipos móveis asiáticos.

Com esta última, se multiplicaram e, sobretudo, se expandiram para o mundo as histórias desenhadas e o gosto pelo que se lê na imagem, predominantemente. Nascia assim, a banda desenhada: *comics* para os estadunidenses, *bande dessinée*, para os franceses, *fumetti* para os italianos, *mangá* para os japoneses, *gibi* para os brasileiros. Enfim, a universal História em Quadrinhos, a ladear-se à nobre Literatura na arte de simular a vida. Mesmo que já existissem, conforme McCloud (1995) ilustrações próximas à dos quadrinhos no século XVIII e tiras em jornais do século XIX, é no século XX que se estabelecem estilos e expoentes da História em Quadrinhos.

O que são as pinturas rupestres, os pictogramas, as histórias em quadrinhos, a dramatização de feitos históricos e lendas populares, tão comuns ao teatro, senão formas de transposição das narrativas iniciadas muito cedo na oralidade? Desde sempre escritores, poetas, teatrólogos e outros lançam mão de recriações de obras – suas ou não – transferindo enredos de um para outro suporte, ajustando-os também para recepção em outras culturas, tempos e lugares, desvelando desde cedo o fenômeno das transposições.

Quando consideramos a questão sob o ponto de vista das releituras literárias feitas pelo cinema, o foco se complexifica na exata medida em que os ajustes de transposição do texto escrito para as telas, passando a contar com os meios próprios das mídias eletrônicas – um fator diferencial porque o cinema não é só lugar de literatura, fotografia, pintura, música, dança, mas, também de tudo isso junto e plasmado – propiciam uma variedade de processos criativos capaz de instituir outra obra com significações distintas daquela primeira que lhe serviu de inspiração.

Entretanto, até que chegássemos ao amadurecimento para esta compreensão, a questão foi muito discutida, sobretudo em meados dos anos 1950, quando muitos teóricos, na esteira do que Epstein já iniciara nos anos 1920, clamavam por um cinema puro, independente das demais formas de arte, buscando, como aponta Stam (2009, p. 49) “por sua ‘essência’, seus atributos exclusivos e distintivos”. Luta que foi arrefecendo na medida em que argumentos sólidos e evidências claras, como as indicadas por Bazin (1991, p. 84), por exemplo, demonstraram e convenceram em favor da “influência recíproca das artes”.

Se o cinema tivesse, como sugere Bazin (1991, p. 84) “dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes” e poderíamos, retrospectivamente, identificar na sua trajetória as mesmas práticas de tomar empréstimos técnicos e temáticos, tal como é “uma constante da história da arte”.

Contudo, a evolução paradoxal do cinema – começar filmando, com pouca técnica, narrativas inéditas (no que isso é possível) para só mais tarde, dispondo de muito mais tecnologia, investirem em transposições – provocou um equívoco de valoração da crítica, ao não admitir que o que ocorria com a história do cinema era o inverso das outras artes anteriores a ele.

Bazin aponta para o fato de que o processo de amadurecimento cinematográfico aconteceu, naturalmente, pelo diálogo com outras artes, da mesma maneira que “o filme de episódios, que adapta a técnica popular da novela, reencontra de fato as velhas estruturas do conto” (p. 86).

Tanto é que, via de mão dupla, “os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o primeiro plano, ou estruturas do relato, como a montagem ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos” (p. 89), numa comprovação de que o cinema também influenciou o romance contemporâneo.

Se então, a prática da transposição sempre está presente, qual é a novidade – do ponto de vista artístico e, não, mercadológico – apresentada pelo cinema e capaz de justificar seu sucesso e acessibilidade?

Cousins (2013, p. 10) demonstra que os melhores cineastas sempre se perguntam “como posso fazer diferente?” e indicou como uma possibilidade de resposta que eles “raramente o fazem em isolamento. Eles observam o trabalho um dos outros e aprendem como lidar com as cenas a partir do que veio anteriormente, e de seus colaboradores”. O autor exemplifica citando como a mesma cena das bolhas de um líquido num copo foi usada em três experiências estilísticas distintas por Carol Reed, Jean-Luc Godard e Martin Scorsese para demonstrar a “influência cinematográfica, a passagem de ideias estilísticas de um cineasta para outro” (p. 11).

Equivalente à defesa que Bazin (1991, p. 93) faz das transposições: “não podem causar danos ao original junto à maioria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho”.

Tais afinidades com estilos oriundos de outras artes são percebidas desde os anos 1920, quando, segundo Bordwell (1999, p. 7), “The canon and conceptual frameworks laid out by historians enterprises have also shaped the ways in which films have been made”.<sup>10</sup>

Desde então, “The historiography of film style has become an important part of the history of film making”<sup>11</sup> e, ao lado dela, uma “sociologia” da transposição, como convida Andrew (1984, p. 104): “It is time for adaptation studies to take a sociological turn”.<sup>12</sup>

## 2 Das releituras fílmicas realizadas pelo cinema

Reconhecemos, como alerta Bazin (1991, p. 84), os “incidentes sociológicos” envolvidos nas produções culturais de mercado e que explicam a condição do cinema “como a única arte popular numa época em que o próprio teatro, arte social por excelência, não toca senão uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro”. Por outro lado, e concordando com o autor, para quem “não há concorrência e substituição, mas adjunção de uma dimensão nova” (p. 104) defendemos que literatura e cinema têm seus lugares garantidos, independentes ou de mãos dadas, em tempos de cultura de mercado e expansão das mídias eletrônicas e digitais.

Formato elaborado para filmagem posterior, um roteiro fílmico começa sempre num texto de partida para resultar num texto de chegada, sem, necessariamente, como muitos o temem, provocar depreciação de um ou de outro, se os tomamos como obras autônomas. Neste sentido, como formas de arte que se complementam, longe de excluírem-se ou sobrevalorizarem-se, constitui-se a transposição cinematográfica uma maneira diferente, complexa e não simplista, de contar uma história já escrita pela literatura, e então, por mínimas ou máximas, as inter-relações entre os dois meios produzem significados culturais passíveis de serem explorados sob as diversas nuances.

Quatro filmes declaradamente baseados na história dos *dez negrinhos* de Christie, nos quais facilmente constatamos esforços para manterem-se fiéis ao contado pela autora e, obviamente, a par disto, resultaram em textos bem distintos daquele de onde partiram, constituíram a motivação para estudarmos esta operação de passagem de uma obra de um código para outro.

---

<sup>10</sup> [Os padrões conceituais estabelecidos pelos historiadores moldaram o formato dos filmes.]

<sup>11</sup> [A historiografia do estilo de filme tornou-se uma parte importante da história do cinema.]

<sup>12</sup> [É tempo dos estudos de adaptação tomarem um rumo sociológico.]

Analisamos, portanto, a transposição intersemiótica que se realiza entre signos de um sistema semiótico para outro, ambos de naturezas diferentes, demandando uma reconstrução sígnica entre obra literária e obra fílmica, na perspectiva de Jakobson (2007).

Alguns teóricos propuseram alternativas conceituais para superar esta noção de fidelidade que ainda persiste na relação semiótica de uma forma de expressão com outra, como, por exemplo, Genette (2006) com seus cinco modos de relacionamento possível entre textos – intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

Uma outra alternativa vem de Andrew (1984) que, revisitando as classificações de Wagner (1975) e Balász (1953), admitiu os elementos de “transformação das fontes” quando reproduz o que haveria de essencial no texto literário, resultando em outra obra; “interseção”, quando tenta recriar marcas que caracterizam o texto original e; “empréstimo”, quando apresenta um produto sem reivindicação de fidelidade.

Esta questão “taxonômica”, como a ela se referiu Leitch (2007, p. 94), para defender que tais categorias seriam ilimitadas, porque as próprias adaptações assim o são, nos remete às questões que envolvem a tradução, das quais interessa, para o nosso argumento, a posição de Jakobson (2007).

Contra-pondo-se ao dogma da intraduzibilidade, o autor alertou-nos, considerando as palavras como fato linguístico ou fato semiótico que, se por um lado, não podemos inferir-lhe o seu significado sem um conhecimento linguístico ou sem os parâmetros do código verbal, por outro conseguimos deduzir o significado de um signo linguístico a partir de outro signo linguístico que o traduz.

Para Jakobson (2007, p. 64) é possível traduzir um signo verbal “em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais”. Assim, tomado o ato de produção de significado inerentemente ao seu contexto linguístico, como o pensou Jakobson, a tradução intersemiótica faz-se recodificando-se a mensagem por parâmetros norteados a partir do sistema sígnico para quem a mensagem é transposta. Como extensão dessa premissa, tudo pode ser traduzido para qualquer língua, na medida em que, experiência cognitiva, a linguagem sagra-se universal e “[...] onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por préstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, circunlóquios” (p. 65).

Levado à transposição cinematográfica, o argumento alcança seus meios imagéticos e sonoros, afinal, conforme Jakobson, “o nível cognitivo da linguagem não só admite, mas exige a interpretação por meio de outros códigos” (p. 70).

Defendendo que adaptar é mudar, McFarlane (2006) propõe as noções de “transferência” e “adaptação propriamente dita”. A primeira diz respeito aos traços narrativos que seriam facilmente levados inequivocamente ao novo suporte textual, a segunda refere-se aos elementos que substituem a realidade do texto de partida por uma realidade correspondente no texto de chegada.

Considerando esta perspectiva, para além de lugares, ambiências, nomes de personagens, diálogos, tramas e desfechos, sem dúvida, relevantes para serem observados (e o fizemos) há algo mais específico que nos interessa quando nos dispomos a compreender como o ser humano elabora (os mecanismos que engendra) os significados para tudo aquilo que o rodeia e como isto viabiliza projetos vários.

Em se tratando de linguagem, a transposição é também uma operação metalinguística. As questões que levantamos neste procedimento aludiram menos às possibilidades de transposição entre signos diferentes do que – e principalmente – aos aspectos culturais que intervêm na sua realização, referenciando-nos, neste esforço, pela análise dos efeitos que as obras (literária e fílmica) são capazes de expressar e produzir e, ainda, ressignificar uma à outra, bem como ler e produzir leituras de mundo.

Abrindo espaço para a experimentação, por exemplo, o filme “And Then There Were None” de 1945, dotado de uma liberdade criativa e bom humor, distingue-se sintaticamente da obra dos *dez negrinhos* – embora seja declaradamente baseado na obra de Christie e busque ser fiel a ela – a ponto de libertar semanticamente a história para que o espectador realize uma sua outra leitura a partir da oferecida pelo cineasta, dada não só pela presença inevitável das mediações, mas, porque sua atividade é essencialmente interpretativa, levando a significações instáveis.

Compreendida desta forma, portanto, a operação intersemiótica aí realizada nos indica que, para além da obrigatoriedade de transformação da linguagem de um enredo em livro para a tela – a fecundação cruzada greimasiana – e, igualmente, para além do princípio defendido por McLuhan (2005) e também por Jenkins (2009) – tecnologias e demandas estimulando diferentes formas de comunicação – a malha cognitiva cultural forjada sob múltiplas camadas nos encaminha em direção interessantemente mais fértil: a do efeito de sentido e a do alcance da intencionalidade que opera sua elaboração.

Consequentemente, embora um filme conte o enredo que está no livro, a *mensagem* daquele não repete a deste porque, incluindo diferentes questões sobre formas de tradução, intertextualidade e narratologia, a transposição é capaz de provocar a emancipação da e constituição criativa em relação ao objeto que a inspirou.

Por exemplo, os expedientes para produzi-la não são os mesmos. Se narrar histórias está entre os objetivos comuns da literatura e do cinema, a metodologia para executá-la – pois uma transposição, como destaca Stam (2008, p. 20) “é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação” – envolve as limitações próprias dos dois meios, o que acaba por fazer da transposição cinematográfica uma reescrita possível dentre inúmeras, subordinada ao tempo, ao espaço, às condições de produção da obra, às limitações de cada meio semiótico e às intencionalidades de quem a conduz.

Utilizando-se de imagens em movimento e som, o roteirista que transpõe o enredo literário para o fílmico inevitavelmente cria símbolos de adequação, bem ou mal sucedidos. Cohen (1979, p. 92) explica, através do que ele denomina de “trocas dinâmicas”, que “groups of signs, be they literary or visual signs, are apprehended consecutively through time; and this consecutiveness gives rise to an unfolding structure, the diegetic whole that is never fully *present* in any one group yet always *implied* in each such group”<sup>13</sup>, resultando em produtos significativamente distintos.

Sem que em nosso exemplo pesem juízos valorativos, uma das diferenças entre livro e filme para criar essas imagens que dão a impressão de realidade e de espaço-tempo autônomos é a de um cineasta que consegue retratar em cinco minutos aquilo que um escritor consome dez páginas para fazê-lo.

Considerando como Brady (1994, p. 7) que a narrativa fílmica “beyond the viewer's imagination: *it does not pretend, it presumes to be real*”<sup>14</sup>, o leitor que domina o seu próprio ritmo de leitura está impedido de controlá-lo enquanto espectador, devendo adequá-lo ao tempo do filme. Cenários, personagens e vozes imaginados, criativa e livremente, quando ele lê – e que podem transformar-se no intervalo pausando entre uma leitura e outra – são, no audiovisual, previamente arranjados e enquadrados conforme a vontade do cineasta. Não obstante, é claro, mesmo quando todos assistimos ao mesmo filme, podemos nos libertar daquela disposição e atentarmos mais especificamente para um ou outro detalhe das cenas realizando, assim, nossa própria leitura do que não arranjamos.

Se o cinema conta com técnicas de criação de imagens que promovem impressões pouco prováveis de se fazer em literatura, o tradutor de um sistema semiótico para outro opera com o passado (que foi escrito) sim, mas, ao mesmo tempo dá-lhe nova significação a partir de questões que estão colocadas no presente (a produção fílmica).

---

<sup>13</sup> [grupos de sinais, literários ou plásticos, são apreendidos consecutivamente, originando uma estrutura de desdobramento, o conjunto diegético nunca totalmente presente em qualquer grupo, mas sempre implícito em cada grupo.]

<sup>14</sup> [vai além da imaginação do telespectador: *ela não faz de conta; ela se presume real.*]

São estas últimas que de fato tem mais chance de capturar a simpatia do espectador, como apontado por Lagny (1997) e Sorlin (1985), para quem a opção metodológica adotada no processo de reconstrução sógnica está inscrita nas representações sociais do lugar e da época em que o filme é produzido e, portanto, diz sempre sobre suas questões contemporâneas.

Quanto àquelas técnicas, se entre as limitações do livro está a ausência de efeitos audiovisuais (imagens em movimento e som falam por si mesmas, sem precisar descrever, explicar), entre as do filme está a dificuldade de criação de símbolos para representar metáforas, naquilo que Chatman (1980) lembra como simultaneidade da leitura pelos sons e imagens no espaço narrativo do cinema, repleto de detalhes visuais e sonoros, constituindo um espaço físico literal e figurativo diferente daquele apresentado no texto literário, mas nem por isso mais ou menos estimulador dos sentidos.

No livro dos *dez negrinhos* o narrador mostra mais do que conta a sequência de assassinatos, convergindo com técnicas cinematográficas específicas, como a “voz-off” apontada por Xavier (1983, p. 459), “voz de uma personagem de ficção que fala sem ser imediatamente vista mas que está presente no espaço da cena”, ou a “voz-over”, que emana “de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista”, ou ainda a “mise-en-scene”, formada pelos elementos que estão diante da câmera, antes que se dê início ao processo de filmagem. Tais técnicas são muito utilizadas nos filmes policiais clássicos para descrever o ambiente e criar o clima de mistério e suspeita entre as personagens.

Como estes elementos precisam ser considerados, a discussão nos encaminha para o amadurecimento da questão a que nos referíamos anteriormente: a fidelidade desejada, sobretudo, pelo espectador (incauto, mas não por isso injusta a sua expectativa) que assiste a um filme depois de ler o romance que o inspirou e busca na tela as imagens visuais que já criara quando da sua leitura anterior, decepcionando-se ou encantando-se.

Por que é justo que, como espectadores, busquemos a fidelidade? Conforme Stam (2008, p. 20) porque sentimos que o filme não conseguiu captar “aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária”. A parcial subjetividade inerente a *nós entendemos* ganha ou perde força quando qualificamos positivamente o que apreciamos no texto-fonte e não o identificamos no filme, originando as valorativas boa, ruim ou medíocre adaptação.

Analisando esses polos valorativos, Sanders (2006, p. 26) sinaliza para a necessidade de sua superação em favor do estudo da análise dos processos, metodologias e ideologias envolvidos na transposição, porque esta pode ou não desejar preservar algum

traço filial e, aí, sim, estaríamos diante de ressignificações importantes. Para tanto, o autor diferencia “adaptação” de “apropriação”, em que a primeira “signals a relationship with an informing source text or original”<sup>15</sup>, por exemplo, detalhes de cenário e figurino que são imediatamente perceptíveis como pertencentes ao texto “original” e, a segunda, “affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain”<sup>16</sup>.

Contudo, ao mesmo tempo, o filme, como indica Aumont (1995, p. 100) “só mostra efigies, sombras registradas de objetos que estão ausentes” e isso deve nos alertar para a armadilha da constatação de que o sistema fílmico, “local de encontro entre o cinematográfico e o extracinetográfico, entre a linguagem e o texto, encontro conflituoso que metamorfoseia o ‘metabolismo’ inicial de cada um dos dois parceiros” (p. 205) fornece mais detalhes para complementar o que está dito nas páginas do livro, porque, ao contrário, a transposição cinematográfica está para além de qualquer grau de subserviência ao cânone literário.

Somos convidados a constatar que, de fato, enquanto meios semióticos distintos, livro e filme contam histórias. Contudo, se no primeiro a criatividade para formar imagens e sons é nossa, porque – apesar destas características estarem descritas na narrativa – somos nós quem as efetivamos a partir das nossas próprias idiossincrasias, nos esforçando para criar o rosto das personagens, ouvir tons de vozes, sentir odores, etc., e acreditar que captamos o que há no não dito pelos escritores, no segundo, ao contrário, não despendemos energia nestas construções, porque elas já estão lá, para nossa – nem sempre – confortável fruição.

Quando Bluestone (2003) sugere os conceitos de “imagem mental” possibilitada pelo texto literário e de “percepção da imagem visual” pelo cinema, aponta-as como a grande diferença entre os dois sistemas semióticos, ainda que admitindo pouca diferença entre as imagens conceituais provocadas pelo estímulo verbal e não verbal, uma vez que o espectador já criou a sua imagem mental ao ler o romance e é quase inevitável que não espere ver projetada na tela outra possibilidade.

A menos que se permita considerá-la, como Plaza (2013, p. 2) “uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro [...] relança para o futuro aqueles aspectos [...] que realmente foram lidos e incorporados ao presente”.

---

<sup>15</sup> [aponta uma relação com um texto fonte ou original.]

<sup>16</sup> [implica num caminho mais decisivo que se distancia do texto fonte em direção a um produto ou domínio cultural completamente novo.]

Assim, interpretando diferentemente o mesmo enredo, engaja-se no curso de um projeto em estado de completude, como na história inacabada proposta por Benjamin (2013).

Neste ponto do nosso trabalho devemos nos posicionar quanto a Plaza, com quem compartilhamos reflexões filosóficas que sustentam os estudos sobre tradução intersemiótica sim, mas não adotamos – nesta pesquisa – os aportes metodológicos peirceanos propostos em seus estudos do tema.

Concordamos com Plaza no entendimento de que o pensamento surge em nossa mente como signo em estado de formulação e só passa a existir quando é exposto por meio da linguagem, não necessariamente pela fala, mas também por sinais de cabeça e outros gestos. Defendemos, portanto, como ele, que um estudo ilustrando as intertextualidades entre obra literária e obra fílmica de modo a gerar novos sentidos à arte literária, simultaneamente à cinematográfica, perpassa o entendimento de que tal reconstrução sígnica orientada para se libertar ou mesmo romper com o objeto original lança à frente o olhar do recriador, levando o seu trabalho ao patamar de reconstituição criativa.

Comungamos com ele a ideia de que “[...] toda produção que se gera no horizonte da consciência da história problematiza a própria história no tempo presente” (p. 5), trazendo em si “a consciência de que cada obra, longe de ser uma consequência teleonômica de uma linha evolutiva, é, ao contrário, instauradora da história, projetando-se na história como diferença”.

## CAPÍTULO 4

### AS RELEITURAS FÍLMICAS DOS *DEZ NEGRINHOS*

Quando utilizamos uma língua, em geral não nos damos conta de que o fazemos conforme regras nem sempre conscientes e que, além de um instrumento de comunicação, ela é também a manifestação concreta de princípios amplos que regem a ação humana em sociedade. O mesmo acontece quando, despreziosamente, assistimos a um filme desejando apenas alguns instantes de entretenimento e não nos apercebemos que, para além de enredo, imagens, sons, efeitos especiais e atuação artística, há sempre uma intencionalidade na sua produção, mais acentuada quando se trata de filmes declaradamente inspirados em livros *best-sellers*, dado o apelo midiático de sua acolhida antecipada junto ao público.

Assim, se na primeira parte deste trabalho tratamos de alguns aspectos presentes em situações de semântica da narrativa ao desvelarmos a estrutura do livro, a partir deste momento passamos a explorar as produções fílmicas nele inspiradas de um ponto de vista intercultural, haja vista que elas diferem do livro e entre si nesta característica específica.

Para esta etapa da pesquisa contamos com os suportes teóricos de André Bazin, sobretudo quando, no artigo “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, originalmente escrito em 1950 e publicado mais tarde em “O cinema: ensaios” saiu em defesa dos roteiristas e suas adaptações (ele não adota o termo “transposição, embora as premissas que indica sejam, em parte, as mesmas que usamos neste trabalho).

Posição ousada num momento em que alguns críticos importantes, como Epstein e Truffaut, clamavam por um cinema puro, autônomo quanto às demais artes, Bazin se destaca porque, enquanto representante na *nouvelle vague*, precisava pontuar claramente *como* a arte está para além de ser o elemento em comum entre as manifestações artísticas. Bazin descreve os aspectos formais e técnicos que também constituem esse diálogo, ultrapassando a mera influência, por exemplo, que a literatura exerceria sobre o cinema, tal como com o teatro e a pintura, alcançando a pluridimensionalidade apontada por Manevy (2009) como parte da evolução de toda manifestação artística.

Robert Stam é referencial importante na análise dos filmes por ser representante de uma reflexão mais recente, por estudar e comentar Bazin, mas, principalmente por amadurecer e ampliar seus posicionamentos, a partir de pesquisas empíricas com transposições literárias e fílmicas, abordando suas semelhanças e particularidades.

Em “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” Stam (2006), ampliando o que já havia iniciado seis anos antes em “Film Adaptation” confronta a perspectiva que vê perda nas transposições de filmes a partir de romances e propõe, alternativamente, pensá-las como prática intertextual, tomando como base os conceitos de dialogismo e de intertextualidade de Genette, portanto, os mesmos autores e ideias compartilhadas por nós no primeiro capítulo.

O postulado bakhtiniano segundo o qual todo discurso é essencialmente dialógico, porque, conforme Bakhtin (1953, p. 319) “sempre responde (no sentido lato da palavra), de uma forma ou de outra, a enunciados de outros anteriores”, leva em consideração, sempre, a análise do discurso e não o texto. Dessa forma, é possível compreendermos uma cultura continuamente metamorfoseada pelas produções artísticas e seu contexto social, a partir do que Genette (2006) comparou a um “palimpsesto”, em que o trânsito de informações e transformações de categorias conduz à relação entre diferentes códigos simbólicos.

Considerando os vários aspectos da narrativa fílmica apontados por Bordwell (1999), examinamos as obras fílmicas enquanto sintaxe e enquanto semântica, tomando a primeira como um instrumento para revelar a última. Precisamente, analisamos como os elementos narrativos se combinaram para construir o conjunto de ideias que conferem sua significação.

O nosso estudo encaminhou para uma percepção de que as transposições do enredo dos *dez negrinhos* para o cinema apresentam três intermitências qualitativas independentes, com mais ou menos disjunção na medida em que os quatro filmes que analisamos dialogam com o livro e entre si, mas apresentam variações na produção de sentido alcançada por eles. É importante enfatizarmos que ao abordamos o percurso gerativo de sentido estudando o nível do conteúdo e sua manifestação por meio de um plano de expressão, o fizemos conferindo particular relevância à textualização resultante da combinação dos dois e que adotamos o mesmo procedimento na análise dos filmes.

Em primeiro lugar chama atenção a ambientação escolhida para as locações. No filme de 1945, que oferece o maior número de conjunções com o livro, a história acontece numa ilha inglesa. Em “Ten Little Niggers”, de 1965, num luxuoso chalé alpino; em “And Then There Were None” de 1974, num hotel localizado num deserto iraniano e; em “Ten Little Niggers” de 1989, durante um safári em savana africana.

Um segundo ponto que analisamos é a decisão sobre as características físicas e psicológicas de algumas personagens, as quais apresentam grande disjunção em relação ao livro, apontando para variações importantes no nível narrativo do percurso gerativo de

sentido que fizemos para *os dez negrinhos* e que, embora mantendo a premissa básica do enredo, levam a sentidos diferentes quanto ao seu desfecho, o que, para um romance de enigma, é revelador de uma intencionalidade.

A terceira intermitência a que damos relevo acontece no nível discursivo, nos quais a cultura aparece tematizada conforme a época em que cada filme foi produzido, o público a quem se destinou e as demandas vividas pelo mercado do entretenimento, enfim, a conjuntura social e todos os elementos que a cercam são norteadores para uma tentativa de compreensão dos filmes e os resultados a que chegamos.

## 1 O filme de 1945

Figura 16: Atores e personagens do filme de 1945<sup>17</sup>



Fonte: Montagem disponível em <http://movie-dude.co.uk>

<sup>17</sup> AND THEN there were none. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film. son., p&b, 1945. 97 min. Esta referência vale para todas as imagens seguintes deste filme.

Filmado em preto e branco, a partir de cuidadosa fotografia, produção hollywoodiana, direção de Renè Clair e atuação dos mais consagrados atores da época, , “And then there were none” é oficialmente baseado no romance de Christie de 1939, como os demais desta pesquisa.

Figura 17: Referência à poesia infantil que oferece as pistas do enigma



Fonte: Print screen do filme (00:00:06)

Figura 18: Apresentação inicial do filme de 1945



Fonte: Print screen do filme (00:00:18)

Boa parte do mundo, sobretudo a Europa, vivia dolorosamente os últimos dias da Segunda Guerra Mundial quando “And Then There Were None” estreou no cinema nos Estados Unidos em 1945. Contrariando este clima sofrido, as primeiras cenas apresentam jocosamente uma tripulação de oito pessoas nauseando em um barco no percurso até a isolada *Ilha do Índio*, conduzida por um tranquilo e alegre barqueiro mastigando um sanduíche. Uma música divertida oferece a nuance sonora típica das comédias leves e descontraídas dos anos quarenta, o que nos interessa particularmente.

Figura 19: Tripulação em direção à Ilha do Negro



Fonte: Print screen do filme (00:01:48)

Figura 20: Barqueiro Fred Narracot conduzindo a tripulação à Ilha do Índio



Fonte: Print screen do filme (00:02:58)

Figura 21: A isolada Ilha do Índio



Fonte: Print screen do filme (00:03:26)

Figura 22: A mansão dos anfitriões U. N. Owen



Fonte: Print screen do filme (00:03:30)

Os escritores elaboram seus textos escolhendo criteriosamente palavras que representam melhor o seu pensamento, costurando-as em coesão e coerência de modo a se combinarem sintaticamente. Os roteiristas que transpõem uma obra escrita para o cinema escolhem seus paradigmas dentre as possibilidades da combinatória sintagmática do audiovisual, aquelas capazes de corresponder às combinatórias sintagmáticas da escrita.

Não é o que acontece nestas cenas, em que imediatamente chama atenção uma primeira mudança de sentido: no livro dos *dez negrinhos*, o barqueiro se indaga o tempo todo sobre o porquê daquela gente tão diferente entre si e dos convidados comuns dos

Owen. Todavia, trata-se aqui de uma intencionalidade. No filme, não há nenhuma intenção em revelar aquele aspecto ao espectador e, como tal aspecto é importante no contexto enigmático do enredo, significa que o filme não provoca o convite à reflexão dedutiva, como no livro.

Se considerarmos que contar histórias implica ajustá-las, transformá-las ao gosto do público a quem elas são dirigidas, cabe lembrar que, naquele momento, o público que primeiro assiste ao filme é o estadunidense em situação materialmente confortável, em busca de entretenimento pouco ou nada analítico.

Além disso, se admitimos que é inevitável associarmos a transposição ao texto que já conhecemos, é exatamente assim que nos soam familiares o efeito do vento e das ondas balançando o barco em movimento, inovadoramente convincente para o cinema dos anos quarenta, e, em adição, durante todo o filme, mesmo por entre os diálogos, estamos a ouvir o bater das águas sobre as rochas, o cantar das gaivotas e o sibilo próprio do vento da praia, conferindo à história uma atmosfera de suspense adequada ao isolamento que a ilha promove, naquilo que foi detalhadamente descrito nos *dez negrinhos*.

Apresentando muitas conjunções com o livro, sobretudo na estrutura narrativa, sendo isso que, na prática, nos permite sentir que o filme é uma transposição, porque conta quase a mesma história do livro, revela que o roteirista, Dudley Nichols, preocupou-se em manter o máximo de lealdade nos diálogos, apesar de se permitir alguns tons satíricos, de humor negro, conferindo ainda que timidamente, certa independência à sua obra.

É pelo reconhecimento da história de partida que o espectador alcança o prazer da transposição. Contudo, algumas dessas variações podem ser desconfortavelmente recebidas quando identificamos nelas motivações político-culturais. É o que acontece durante o primeiro jantar na mansão: os convidados se deparam com a estatueta de dez indiozinhos e a Ilha do Negro torna-se Ilha do Índio.

A questão que está colocada, passando bem longe da intraduzibilidade poética de Jakobson (2007) está relacionada à legislação vigente nos Estados Unidos dos anos vinte, que objetivava atender às demandas moralizadoras de sua sociedade conservadora e cristã por um controle sobre o que era produzido no campo das artes.

Como explica Queiroz (2009, p. 63) “a perspectiva que aborda o cinema enquanto invenção do diabo está ligada às concepções da Igreja em torno do lazer moderno, particularmente no início do século XX” e o cinema, que se consolidava como o veículo mais popular à época, foi o alvo preferido dos críticos, que o culpavam por todas as influências negativas que poderia gerar sobre a moral e os costumes.

Em plena crise capitalista de 1929, mas de “elevada frequência cinematográfica” conforme Geada (1976, p. 32), “a Comissão Cinematográfica de Chicago submete a Will H. Hays, presidente da Associação Americana de Produtores, um projeto de código de autocensura, composto por uma lista de tabus classificados em doze secções”. Oficializado em 1934, o Código Hays constituiu um crivo que definia o que podia ou não ser exibido, dentre outros, nas telas de cinema. A censura arrefeceu e a cartilha vigorou, entre obediências e resistências, até 1996, substituída pela atual classificação.

Contudo, enquanto estava valendo e com muita força nos anos de 1930 a 1955, constava do Código, dentre outros, conforme Geada (1977, p. 33): “a representação dos crimes contra a lei não deve inspirar nem simpatia, nem desejo de imitação [...]; cenas de paixão [...], brutalidade, escravatura, crueldade com crianças [...]”, enfim, restrições de cenas que, em maior ou menor grau, foram obedecidas no filme de Clair em 1945.

Talvez por isso tenham sido contornados os crimes de Vera Claythorne e de Emily Brent. A primeira não é mais responsável pela morte de uma criança sob seus cuidados, mas do noivo da irmã e, a segunda torna-se responsável pela morte do sobrinho e não mais da empregada que engravidou estando solteira.

Figura 23: A Srta. Vera Claythorne



Fonte: Print screen do filme (00:04:49)

Figura 24: A Sra. Emily Brent



Fonte: Print screen do filme (00:04:56)

As personagens no filme são bastante semelhantes aos seus homólogos no livro, com poucas, mas intensas exceções.

Dentre elas, Antony Marston merece atenção. Christie (1981, p. 13) o descreve como um jovem e belo astro de cinema em ascensão, que dirige imprudentemente um carro esportivo de luxo: “seu corpo de atleta, rosto bronzeado e olhos de um azul intenso valeram-lhe um olhar admirativo de várias moças que se encontravam nas imediações. Embreou e partiu roncando pela rua estreita”.

Como sua importância no enredo é quase figurativa, com participação muito rápida na trama, esta condição possibilitaria aos roteiristas e cineasta uma maior liberdade criativa na composição da personagem. Todavia, o filme produziu valores a serem absorvidos por sua época e, em 1945 o apresentou como o príncipe russo Nikita Nikki Starloff.

Entendemos que esta decisão particular quanto à composição da personagem, menos do que promover uma independência à obra de Clair – porque em nada subtrai ou acrescenta à trama – revela uma nada sutil provocação política no âmbito das questões geopolíticas dos anos quarenta, por atualizar ao público, de forma esdrúxula e caricatural, um príncipe russo interpretado por um ator russo naturalizado estadunidense, Misha Auer.

Figura 25: O príncipe russo Nikita “Nikki” Starloff.



Fonte: Print screen do filme (00:06:24)

Como os outros convidados, Marston não compreende porque está entre pessoas tão distantes socialmente entre si, mas, ao contrário delas, decide se divertir com a situação: “alegrou-se um pouco. Estivera pensando que aquilo era muito estranho. Ninguém da sua igualha. Que teria Badger na cabeça ao misturá-lo com aquela gente? Contudo, não se podia criticar as bebidas. E havia gelo de sobra, também.” (p. 24).

Este elemento intimista do mistério dos *dez negrinhos* foi substituído por nuances mais próprios de uma comédia despreziosa, afinal, ele é a primeira vítima a morrer, logo depois do jantar, portanto, a intencionalidade visual desta personagem não é gratuita.

Ao mesmo tempo, se o fictício General Macarthur, competente militar que serviu na II Guerra nos *dez negrinhos* poderia aludir positivamente ao político real Joseph McCarthy, no filme ele é o General Mandrake, talvez pelas mesmas razões, agora invertidas a favor dos estadunidenses, apontadas no Código Hays por Geada (1977, p. 33): “todo o sentimento nacionalista tem direito à consideração e ao respeito”.

Figura 26: O General Macarthur



Fonte: Print screen do filme (00:13:41)

O espirituoso, simpático e sorridente irlandês Quinncanonn das telas em nada lembra o amargurado, austero e carrancudo juiz Wargrave, qualificando significativamente a opção de Clair por uma nuance leve, divertida e sofisticada em meio à ambiência mais sombria e escura própria do policial, somando-se com sucesso à proliferação de musicais desta época.

Figura 27: O juiz Quinncanonn



Fonte: Print screen do filme (00:06:18)

O casal de mordomos, austero e cumpridor de seus deveres, como projetado para o público pós-vitoriano é apresentado em 1945 numa versão menos submissa. Rogers, cada vez mais alcoólatra, ao mesmo tempo cômico e irreverente, discute com os convidados para se defender das acusações. Esta construção, que se soma à nuance divertida do filme, não é nem um pouco inocente, haja vista que projeta para o público a imagem de um empregado relapso e subversivo.

Figura 28: O casal de mordomos Sr. e Sra. Rogers



Fonte: Print screen do filme (00:08:54)

Criativamente livre e bem-humorado, como afirmamos, este filme abriu espaço para a experimentação, distinguiu-se sintaticamente da obra dos *dez negrinhos* e libertou-se semanticamente da história para que o espectador realizasse sua própria leitura a partir da oferecida pelo cineasta e, sobretudo pelo roteirista, Dudley Nichols, que organizou o roteiro fílmico tomando como texto de partida o livro de Christie e também a reconstrução que ela mesma fez para uma peça teatral, o que é muito significativo, porque nesta última foi realizada uma profunda alteração nas relações entre as personagens, exatamente para mudar o sentido da história nos palcos, no que foi mantido nas telas.

Figura 29: A estratégia das vítimas para sobreviver



Fonte: print scree do filme (01:30:28)

Figura 30: A manipulação do assassino para alcançar seu objetivo



Fonte: print scree do filme (01:09:11)

O filme de 1945 é o que apresenta mais semelhanças com as ambiências do livro, embora a criatividade de Clair e Nichols tenha substituído o aspecto terrífico da história de Christie por um suspense e humor satírico, característica inexistente nos *dez negrinhos*.

Exceto pelos aspectos psicológicos e comportamentais das personagens e o desfecho, o filme segue não só o roteiro de Christie, mas também a própria tipologia apontada em Bordwell (1986, p. 278), para quem “o filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos”.

Isso explica em parte, para além das variações mínimas e significativas, o sentimento de decepção que toma conta do espectador que conhece a obra literária e, principalmente, modifica o sentido da catarse deste romance de enigma.

Entendemos que para obedecer àquela tipologia do cinema, diretor e roteirista não conseguiram dar credibilidade à sanção como na obra literária. Nesta, foi imprescindível o epílogo para explicar e dar sentido ao mistério em que as dez personagens morrem, bem como também legitimar a racionalidade policial, separando-o da dimensão fantástica que o aproxima das narrativas maravilhosas.

Figura 31: A dimensão fantástica no filme



Fonte: print scree do filme (01:32:28)

Christie (1989) admitiu que quando foi convidada para escrever a peça não conseguia fazer o epílogo, modificando o final para encaixar no formato do teatro.<sup>18</sup>

No cinema clássico dos anos quarenta, em que “a história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos” como apontado por Bordwell (1986, p. 279) talvez fosse complicado conseguir aquele efeito elaborado para o livro. Assim, optou-se pelas mortes de oito personagens e por um final romântico feliz para o casal apaixonado que escapa da morte, o que é absolutamente diferente do terror psicológico e nem um pouco esperançoso construído para “O caso dos dez negrinhos”. O próprio título do filme “And then there were none” é, neste sentido e, em nossa opinião, inadequado.

18 Conforme disponível em <www. <http://www.theatre-britain.com>> a peça foi apresentada pela primeira vez no teatro St James em Londres, em 17 de novembro de 1943 e estreou na Broadway no Teatro Broadhurs em Nova Iorque, em 27 de junho de 1944.

Figura 32: O final feliz para o casal apaixonado



Fonte: print screen do filme (01:36:00)

Que leitura fazemos dessas disjunções? Na obra de Christie, o desfecho é plenamente convincente para um clássico de enigma, mesmo que o criminoso tenha escapado de uma punição, afinal, o plano dele é perfeito: queria que todas as dez pessoas morressem, ele próprio inclusive, porque no seu senso de justiça também era culpado. Na obra de Clair, não, embora siga a norma tradicional apontada por Bordwell (1986, p. 279): “o clássico conforma-se mais claramente à ‘história canônica’, postulada como normal, em nossa cultura, pelos estudiosos da compreensão da história”.

Figura 33: A solução fílmica para o enigma



Fonte: print screen do filme (01:35:09)

A questão é que, por um lado, se “em termos de fábula, a aposta no personagem como agente de causa e efeito e a definição da ação como a perseguição de um objetivo são aspectos salientes do formato canônico” (p. 279), consideramos que esta norma não foi tratada apropriadamente no filme, por se tratar de uma busca por um criminoso que poderia ser qualquer um.

Por outro lado, contudo, e se “em termos de *syuzhet*<sup>19</sup>, o filme clássico respeita o padrão canônico de estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser restabelecido” (p. 279), tal norma foi distorcida no filme, porque o criminoso contou como fez, mas não explicou as motivações que o levaram a cometer os assassinatos, de modo que o espectador, mesmo não aceitando a ação delituosa, compreendesse suas razões.

Este aspecto particular da história de enigma policial não foi explorado pelo cinema. Dizer os motivos para matar é o núcleo do enigma clássico, tanto quanto identificar o assassino, como lembra Bordwell (1986, p. 280): “a causalidade é o princípio unificador primário”.

A catarse deste tipo de romance é justamente exaurir, convincentemente, quaisquer dúvidas que possa pairar na história. Neste sentido, a própria Christie foi muito criticada por enganar o leitor, por não ter sido honesta ao esconder uma informação que só ela tinha, o que pelas regras do jogo policial clássico é inaceitável, mas também muito elogiada por ter inovado ao propor um epílogo esclarecendo tudo e fazendo um *mea culpa* junto àquela crítica e aos seus leitores, embora possa ter sido exatamente esta ruptura nas regras que promovam a historicidade do romance até hoje.

Os próximos três filmes foram produzidos pelo magnata da televisão e cinema britânicos<sup>20</sup> Harry Alan Towers, voltados para o mercado do entretenimento massivo, de baixo custo orçamentário, mas, que contaram com a atuação dos consagrados atores, hollywoodianos ou não, de cada época, um forte apelo midiático e alianças internacionais nas coproduções fílmicas, que lhes garantiram boa aceitação.

Nossa análise não envolve tais aspectos mercadológicos e operacionais da produção fílmica, mas, a observação é válida para apontar elementos que se somam à explicação do sucesso que alcançaram à época.

---

<sup>19</sup> Bordwell explica (p. 278) a utilização de “*Syuzhet*: Termo do formalismo russo que designa a apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto. (Por vezes traduzido como ‘trama’.)”

<sup>20</sup> Conforme informações fornecidas pelo sítio eletrônico do British Film Institute, disponível em: <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/1147696/>>. Acesso em set. 2013.

## 2 O filme de 1965

Figura 34: Atores e personagens do filme de 1965<sup>21</sup>



Fonte: Montagem disponível em <http://movie-dude.co.uk>

Atualizando-se em sua própria temporalidade, *Ten little indians* (1965) opta pela atuação de um cantor popular (Fabian) representando a ele mesmo, no que seria o papel de Antony Marston e por um chalé alpino como espaço para acolher o enredo.

<sup>21</sup> TEN little indians. Reino Unido: Tenlit Films Ltd. son., p&b., 1965. 91 min.

Ainda que os roteiristas, Peter Yeldham e Peter Welbeck, tenham sido menos fieis a Christie do que a Nichols e que isto não sinalize criatividade, George Pollock dirigiu e mostrou um filme mais tenso e violento do que o de 1945, aproximando-o e afastando-o, respectivamente, do espírito dos *dez negrinhos*.

Figura 35: Apresentação inicial do filme de 1965



Fonte: print screen do filme (00:00:24)

Figura 36: O cantor Fabian interpretando ele mesmo



Fonte: print screen do filme (00:12:41)

Enredo, diálogos e sequências cênicas são semelhantes às do filme de 1945. As novidades residem nas técnicas de filmagem e montagem inovadoras da época, o que observamos já nas primeiras cenas, quando as personagens são apresentadas simultaneamente à sua condução em carruagens sobre a neve e depois pelos teleféricos alpinos, em direção ao chalé no topo da montanha.

Figura 37: O ambiente externo que abriga o enigma



Fonte: print screen do filme (00:01:03)

Ao fundo, uma música orquestrada sob a batuta do compositor e maestro Malcolm Lockyer revela o som dançante dos anos sessenta, herdeiro das misturas dos ritmos do *blues* e do *jazz*, promovendo um ar contemporâneo, naquilo que Stam (2008) aponta como formas de um romance mudar para se adequar a uma nova realidade e sobreviver.

Figura 38: Influência televisiva de apresentação do elenco



Fonte: print screen do filme (00:01:43)

Atualização também na opção por mostrar o grupo chegando à famosa *Mayrhofen*, estação de onde partem os telégrafos em direção às estações de esqui alpinas no Tirol, muito frequentadas pelo mesmo público que assiste ao filme e, portanto, um apelo aos seus gostos e hábitos. Funciona como ancoragem espacial da narrativa a que se referem Greimas & Courtès (2008, p. 155).

Figura 39: A Estação Mayrhofen em 1965



Fonte: print screen do filme (00:00:31)

Igualmente na escolha da jovem cantora israelense Daliah Lavi interpretando Ilona Bergen, no que seria a velha solteirona Miss Brent, numa modificação bem mais profunda do que o efeito produzido, exceto pelo apelo midiático em colocar nas telas outra estrela popular da época, bem como enaltecer uma nacionalidade conforme os interesses inerentes aos conflitos no Oriente Médio e suas implicações internacionais.

Figura 40: Atriz Ilona Bergen no lugar de Miss Brent



Fonte: print screen do filme (00:11:57)

Neste sentido, também são evidentes as cenas para conquistar audiência: a exibição do peitoral atlético e bronzeado de Lombard; a sequência em que Ann Clyde se despe e caminha em direção ao banheiro usando apenas trajes mínimos; o jogo de sedução em que os dois caem na cama, apaixonados; as frequentes tomadas focalizando os convidados fumando, jogando e bebendo.

Figura 41: O apaixonado casal de 1965



Fonte: print screen do filme (01:14:58)

A composição mais significativa é a do casal de mordomos, agora Elsa e Joseph Grohmann, porque, sobretudo este último, assume feição e tratos extremamente grosseiros, em oposição ao polido e gentil Rogers de Christie.

Figura 42: Briga entre Gromann e Lombard



Fonte: print screen do filme (00:45:17)

É inclusive com esta personagem que ocorre a cena mais violenta do filme, quando, ao tentar fugir escalando a montanha, a corda em que Grohmann se apoiava é cortada e assistimos à sua queda montanha abaixo.

Figura 43: Gromann despencando montanha abaixo



Fonte: print screen do filme (00:50:42)

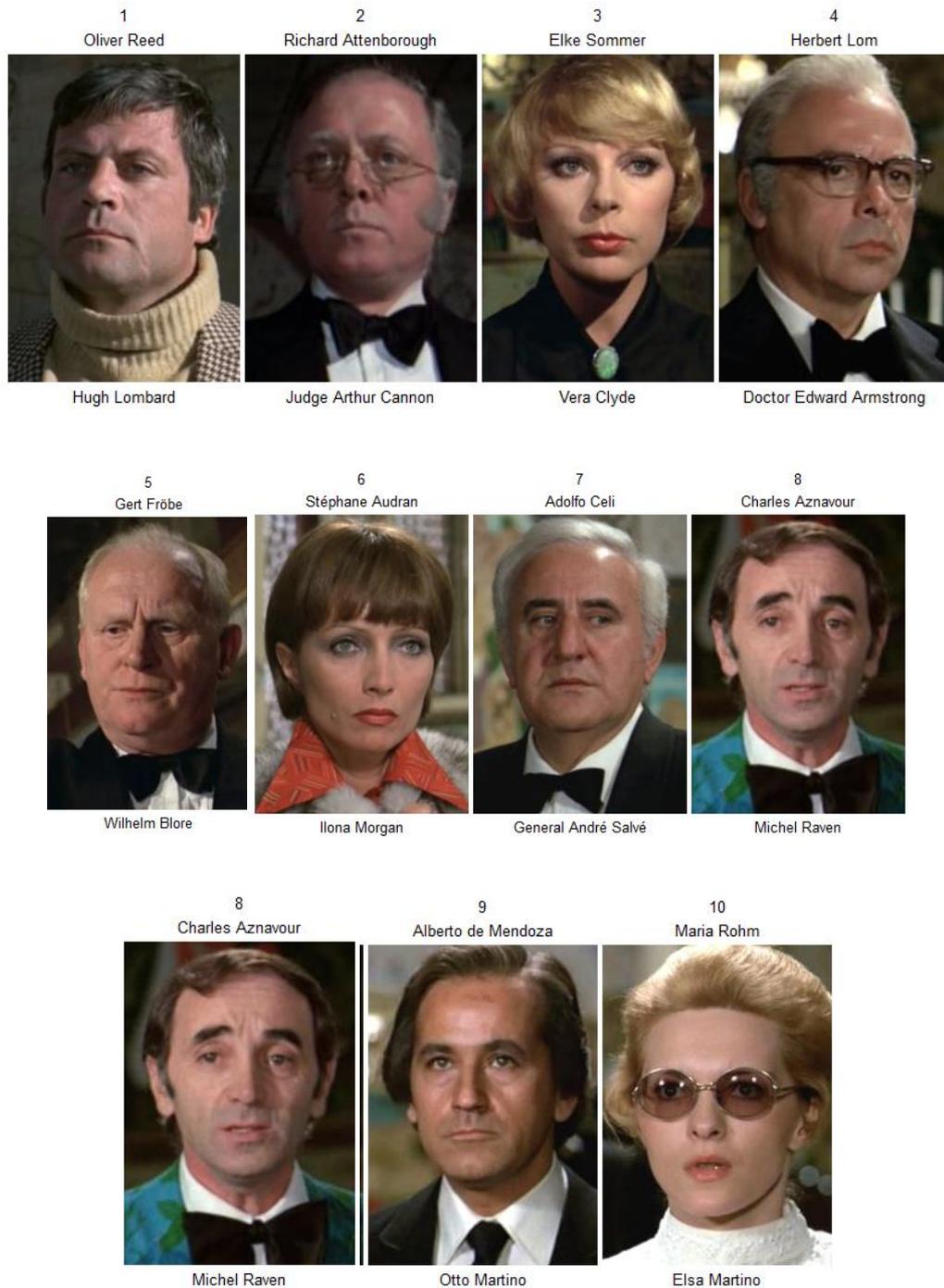
Figura 44: Desfecho heroico e romântico



Fonte: print screen do filme (01:29:04)

### 3 O filme de 1974

Figura 45: Atores e personagens do filme de 1974<sup>22</sup>



Fonte: Montagem disponível em <http://movie-dude.co.uk>

<sup>22</sup> TEN little indians. Estados Unidos: Corona Filmproduktion, Coralta Cinematografica, Oceania Produzioni Internazionali Cinematografiche, Talfa Films e COMECI. son., color., 1974. 98 min.

A versão “Ten little indians”, lançada em 1974 e assinada por Peter Welbeck, pseudônimo de Harry Alan Towers, tal como o filme de 1965, segue quase inteiramente o primeiro roteiro de 1945. As alterações significativas podem ser vistas na composição das personagens, ambientação e desfecho. Este último, igual aos dois filmes anteriores.

Figura 46: Apresentação inicial do filme de 1974



Fonte: print screen do filme (00:01:00)

A transposição da história dos *dez negrinhos* neste terceiro filme baseado na obra de Christie leva seus crimes de uma mansão vitoriana na Inglaterra para uma outra, luxuosa e isolada, no meio do deserto iraniano.

Figura 47: O cenário dos crimes em 1974



Fonte: print screen do filme (00:04:02)

Se entendemos que a transposição de uma obra implica em sua interpretação e recriação e, não, em sua reprodução, podemos reunir elementos para analisar este terceiro filme levando em conta que ele é, também, o segundo produzido pelo mesmo cineasta e, portanto, ensejaria possibilidades de alguma novidade técnica, em um formato alternativo para contar o enredo, ou ainda uma ressignificação semântica, como lembrado por Cousins (2013).

Entretanto, mais uma vez assistimos na tela a uma narrativa que segue a mesma estrutura usada pelo cinema clássico desde os anos vinte, construído de modo a facilitar a compreensão dos enredos e ao mesmo tempo torná-los envolventes. Como explica Bordwell (1986, p. 279) “embora o cinema tenha herdado muitas das convenções de caracterização do teatro e da literatura, os tipos de personagens do melodrama e da ficção popular são compostos por motivos, traços e maneirismos únicos”, a partir da composição de uma trama central que se desenvolve linearmente, numa sequência direta de causa e efeito.

Figura 48: O jantar e a estatueta de dez camponeses sobre a mesa



Fonte: print screen do filme (00:00:00)

A atualização através das ambientações e personagens novamente chama atenção para a figura do jovem astro imprudente, mantida nesta terceira versão e, mais uma vez, interpretada também por um cantor, só que agora da envergadura de Charles Aznavour, um dos cantores franceses de origem armênia mais aclamados pela crítica e pelo público até hoje. Não à toa, ele interpreta, ao piano, além da cantiga infantil tradicional, uma segunda música, romântica, retomando com sucesso a fórmula dos musicais e levando à expansão de sua popularidade e gosto musical do ocidente ao público oriental.

Figura 49: O jovem astro popular



Fonte: print screen do filme (00:16:39)

As cenas em que os convidados conversam animadamente uns com os outros atribui à história uma atualização social dos anos setenta, apropriadamente distinta do comportamento cerimonioso dos anos trinta (do livro) e das versões fílmicas anteriores, comprovando que ambiências e comportamento adequados aos estilos contemporâneos, afastando-se do formato filmagens de época foram bem sucedidos, sobretudo neste filme de 1974, reflexo das associações comerciais existentes entre o cinema anglo-americano e o cinema iraniano da época.

Diferentemente dos dois filmes anteriores, este não explora o terror psicológico vivido pelas personagens, não há qualquer referência mínima aos seus sentimentos quanto ao passado, oferecendo, portanto, menos credibilidade ao romance de enigma, porque esta, como salientamos, é uma característica importante no desenvolvimento da trama, uma vez que justifica os assassinatos e explica o plano do assassino.

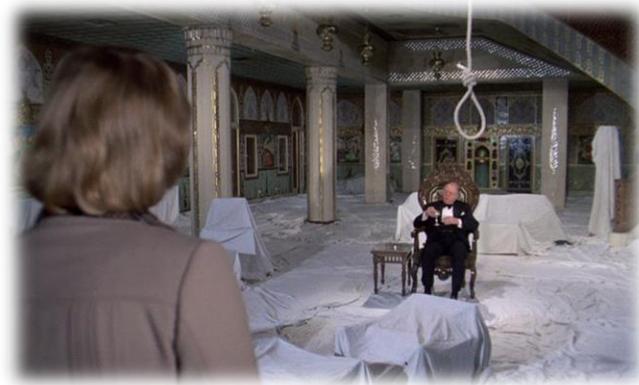
O casal Vera e Lombard, incógnita no livro e nos dois filmes anteriores até os últimos instantes, agora foi construído para formar um par romântico desde o começo, removendo qualquer vestígio de desconfiança sobre as duas personagens, definindo-as já para um final feliz apropriado ao padrão que se consolidava em terras médio-orientais e contribuindo para antecipar o desfecho, também adequado, de que o assassino não obteria êxito em seu plano criminoso.

Figura 50: A estratégia do casal para sobreviver



Fonte: print screen do filme (01:25:33)

Figura 51: O efeito sobrenatural não abordado pelo filme



Fonte: montagem de print screen do filme (01:30:56)

Do ponto de vista dos entrecruzamentos culturais, o filme foi lançado num contexto particularmente singular da História do Irã, no qual apenas cinco anos mais tarde eclodiria a Revolução Iraniana de 1979, como resultado da luta social contra os nocivos anos de influência estadunidense e britânica pós Segunda Guerra Mundial que promoveram o que se convencionou caracterizar como ocidentalização da sociedade, cultura e religião daquele país.

Esta produção britânico-iraniana oferece potenciais elementos para uma análise sociológica do fenômeno das adaptações, no que foi proposto por Andrew (1984). É um filme que, longe de conquistar independência artística ou autoral, oferecer quaisquer acréscimos estilísticos ou elaborar uma releitura para o mistério, esforça-se por criar um entretenimento com objetivo discursivamente explícito de levar ao mundo uma imagem visual conformada ao que se pretendia, geopoliticamente, naquele momento.

O que a indústria precisava era convencer sobre o glamuroso regime do Xá e, como demonstra Coggiola (2007, p. 2) “a grande mídia apresentava o regime dos Pahlevi como um oásis de modernidade”, em meio a um arquipélago de regimes árabes belicosos (os conduzidos pelo nacionalismo laico árabe), ou retrógrados (os conduzidos por monarquias feudais).

Este aspecto é fortemente evidenciado nas cenas mais demoradas no ambiente externo, nos quais as personagens circulam. Há preocupação em exibir detalhes das ruínas arquitetônicas das civilizações antigas e, ao mesmo tempo, destacar a imponente construção contemporânea que as ladeia.

#### 4 O filme de 1989

Figura 52: Atores e personagens do filme de 1989<sup>23</sup>



Fonte: montagem disponível em <http://movie-dude.co.uk>

<sup>23</sup> TEN little indians. Estados Unidos: Breton Film Productions e Pathe Communications. son., color., 1989. 98 min.

Figura 53: Primeira imagem do filme



Fonte: disponível em <https://www.google.com.br/imghp><sup>24</sup>

Dirigido por Alan Birkinshaw em 1989, “Ten little indians” apresenta um grupo de nove pessoas que se deslocam da Inglaterra à África do Sul para se juntarem num safári, onde ficam confinadas num acampamento de caça.

Figura 54: Acampamento de caça



Fonte: disponível em <https://www.google.com.br/imghp>

Promovendo inovações em relação aos filmes anteriores, este desenvolve o enredo inserindo variadas nuances na trama e no desfecho. É a primeira gravação ambientada nos anos trinta, tal como na história criada por Christie e, diferentemente de uma casa numa ilha isolada, acontece numa savana sul-africana.

---

<sup>24</sup> Por não conhecermos versão deste filme de 1989 em DVD e pela baixa qualidade da cópia em VHS de que dispomos, optamos por recorrer a sítios eletrônicos na Internet na captura de algumas imagens.

Aspectos, portanto, que sugerem uma potencialidade criativa para dar credibilidade à disposição para uma viagem desconfortável em atenção a um convite de um desconhecido, bem como à clausura dos convidados num acampamento remoto. Mais uma vez, não foi o que aconteceu. Repetem-se núcleo do enredo, trama e desfecho. Até os diálogos são os mesmos.

As primeiras cenas mostram uma estação de trem em meio a um mercado local improvisado de animais, comida e artesanato tribais expostos e comercializados com os transeuntes, sobretudo estrangeiros, num retrato de fato bem característico da imagem de uma África tribal exótica veiculada para o mundo civilizado dos anos oitenta.

Figura 55: Mercado em que o convidado de Owen espera



Fonte: print screen do filme (00:00:50)

À espera do grupo de Owen, o guia turístico Lombard, acompanhado de subservientes homens e mulheres colonizados, prontos para carregar as malas dos ingleses, exerce a função do que anteriormente coube ao casal de mordomos.

O ano de produção e a locação para as filmagens são óbvios demais e revelam o pano de fundo histórico e sociológico desta última transposição. A necessidade de atualizar os aspectos simbólicos do enredo dos *dez negrinhos* para uma leitura visualmente contemporânea não poderia ser menos intencionalmente manipulada sob o viés político das questões envolvendo África do Sul e Inglaterra dos anos oitenta.

Figura 56: O traslado da estação ao acampamento



Fonte: print screen do filme (00:05:28)

Como enfatiza Cardoso (2004, p. 1-2), representar algo “não é somente duplicá-lo, repeti-lo, reproduzi-lo, é também reconstitui-lo, retocá-lo, mudar-lhe a constituição em um sentido que seja funcional a determinados grupos e seus interesses”.

Figura 55: Caminhada sob uma ponte de cordas



Fonte: disponível em <http://www.alamy.com>

A cena em que carregadores abandonam o grupo e saem correndo depois de avistarem um pequeno avião que trouxe o astro Antony Marston escancara uma representação bem ao gosto inglês africânder quanto aos povos tribais do país, sobretudo porque, na sequência, os nativos retornam para cortar as cordas de um teleférico de madeira que transportara o grupo inglês, deixando-os isolados na savana, numa caricatura grosseira do bandido selvagem contra os ingleses civilizados.

Figura 55: O susto quando a corda é cortada



Fonte: disponível em <http://www.alamy.com>

É através destes recursos, os quais Kellner (2000, p. 148) denomina “elementos periféricos, aparentemente insignificantes”, que a cultura veiculada pela mídia possibilita identificação com as pessoas. As imagens em movimento e os sons do filme espalham e convencem, sob a lógica da dominação pela segregação étnica, o tecido da vida cotidiana ocidental, cujo interesse é canalizado, massivamente, à manutenção (quando mais, perpetuação) da estrutura social vigente, ideologias e representações dominantes.

## CAPÍTULO 5

### DOS ESTADOS ALTERADOS DE SENTIDO

A existência de um filme que se propôs, em 1945, a levar às telas o enredo inovador de “O caso dos dez negrinhos” ensejava a possibilidade de compreendermos como se operaria essa transposição de narrativa e como a obra fílmica daí resultante potencializaria a historicidade daquele romance policial.

Adotamos a metodologia de base greimasiana por entendermos que o mérito do quadrado semiótico proposto por Greimas é guiar o percurso gerativo de sentido de um texto, elucidando os mecanismos que promovem as relações de oposição nas narrativas. A ideia era, primeiramente, compreender a significação no romance de enigma de Christie por meio do que Greimas e Courtés (2008, p. 400) denominam “uma representação visual da articulação lógica” de uma categoria semântica. Na sequência, analisar a significação da transposição para o cinema.

Na medida em que a pesquisa avançava verificamos uma importante mudança de sentido com vistas a adequar a narrativa dos *dez negrinhos* à expectativa do público do cinema. Por esta razão, incorporamos outros três filmes que se propunham à mesma transposição da história do livro para as telas, com o objetivo de investigarmos como promoveriam uma reconstituição criativa a partir de uma matéria prima comum, bem como quais intermitências apresentariam cada obra.

Depois de (re)construirmos o percurso gerativo de sentido da história contada no livro e estudarmos os quatro filmes, constatamos que estes não se libertaram da preocupação com a fidelidade àquele, o que é, até certo ponto, justificável pelas condições que estavam postas quando foram produzidos. Contudo, ousaram modificar aspectos da trama e criar um desfecho diferente do contado no livro, o que avaliamos positivamente porque, afinal, estas outras quatro obras agradaram ao público e fizeram sucesso e é, este, ao fim e ao cabo, o objetivo deste tipo de cinema.

Se, por um lado, a estratégia atendeu aos propósitos do cinema para multidões, gerando influências até hoje, por outro, acabou se revelando nada profícua à valorização da obra literária e, em especial, perdeu a oportunidade de oferecer ao público fílmico um momento de desautomatização na sua cotidianidade de espectador, como o livro o fizera com seus leitores.

Um dos efeitos de sentido mais fortes nas transposições é o caráter das suas intermitências: cada filme contribuiu para forjar uma representação das relações sociais e das consciências históricas em seu tempo. Esse resultado particular da pesquisa nos direcionou para instâncias de reflexão que não estavam previstas no começo, mas, nos permitiu apontar suas possibilidades semânticas.

## **1 Literatura e cinema para multidões**

Ao nos debruçarmos sobre um romance policial e as intermitências das suas transposições para filmes de massa estamos diante de uma boa margem de reflexões sobre as críticas que condenam a indústria cultural, na forma pensada por Adorno e Horkheimer (1985), para quem o fenômeno da popularização no acesso da comunicação gera a massificação da cultura, e as que a absolvem, na esteira de McLuhan (2005), para quem os meios de comunicação não são manipuladores, mas sim um fator de progresso.

Entendemos que o equilíbrio entre as pontas, longe de denotar uma indefinição ou uma isenção política, oportuniza pensarmos (e dialogarmos), como já sugeria Eco (1984), sobre as condições de fato que estão postas, válidas nos dias atuais. E o fato é que, por um lado, a cultura de massa tem se apresentado, sim, como puro entretenimento; se insinuado industrialmente com propósito financeiro; oferecido intensivamente produtos que promovem uma homogeneização cultural dominante; elaborada de maneira a desestimular a sensibilidade para a diversidade e para a tolerância; portado uma visão acrítica de mundo e uma conformação sobre ele.

Mas, por outro lado, a cultura de massa também existe organicamente como mais uma característica cultural nas sociedades humanas e, diante desta inevitabilidade, é salutar a observação de Eco (1984, p. 15): “si debemos trabajar en y por un mundo construido a la medida humana, esta medida se encontrará, no adaptando al hombre a estas condiciones de hecho, sino a partir de estas condiciones de hecho”<sup>25</sup>.

Neste sentido, mais significativo do que avaliarmos o quanto e até onde a comunicação de massa pode ser nociva ou benfazeja, é considerar que, como ela está acessível a um número cada vez maior de pessoas, pode também ser transformada em condição objetiva de comunicação, reflexão e ação, porque senão estaríamos confirmando, como sugere Eco, que o valor indiscriminadamente negativo associado a ela “implica, en el

---

<sup>25</sup> [se devemos trabalhar em e para um mundo construído na medida humana, esta medida se encontrará não adaptando o homem a estas condições de fato, mas a partir destas condições de fato.]

fondo, la incapacidad misma de aceptar estos acontecimientos históricos, y – con ellos – la perspectiva de una humanidad capaz de operar sobre la historia”<sup>26</sup> (p. 19).

Quando nos colocamos em relação dialética, ativa e consciente com condicionamentos da comunicação de massa criamos as condições de compreensão não só dos mecanismos que a fabricam, mas, também dos que não legitimando-a (re)fabricam os sentidos que promovem mudanças. O nosso foco não é esta discussão, mas, é importante ressaltarmos este aspecto porque é com este horizonte que o nosso estudo incide sobre os aspectos socioculturais e políticos dos filmes examinados.

Enquanto produtos das transposições do romance dos *dez negrinhos*, os filmes resultaram, para além de uma reconstrução sógnica de seu enredo, trama, sentido e significações como demonstramos anteriormente, também no transporte cultural, político e ideológico de seu tempo, haja vista sua inscrição no meio social, contribuindo para forjar uma representação das relações sociais e consciências históricas específicas, que buscamos descrever a partir das possibilidades apontadas por Bordwell (1986, p. 277) para o estudo da narrativa como *representação*, como *estrutura* e como *ato*.

Este posicionamento está alinhado com o de Bernardet (2006), para quem a realidade não se expressa sozinha na tela e, sim, é expressa na tela pelo cinema. Enquanto “artifício, manipulação, interpretação” (p. 10), o cinema eleva a discussão de um patamar teórico acerca da impressão de realidade projetada pela imagem e pelo som a um patamar concreto das práticas de elaboração, feita da gravação cinematográfica.

Para Bernardet (2006) a câmera não grava uma realidade como ela é, e sim como ela aparenta ser: “o cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala” (p. 10). Neste sentido, os estereótipos e ideologias culturais e sociais dominantes nos anos quarenta, sessenta, setenta e oitenta do século passado foram claramente reproduzidos por cada um dos quatro filmes que estudamos.

Os elementos assassinato, criminoso e investigação sempre foram motivos mais do que suficientes para qualquer romance policial atrair atenção de público ao redor do mundo, ainda que a trama se apresente mais leve ou mais carregada de um tipo de violência próprio de cada época histórica. A opção por um circuito fechado de personagens que são misteriosamente assassinados é também de uma repetitividade tão bem-sucedida que explica a historicidade do modelo nos dias atuais.

---

<sup>26</sup> [implica, no fundo, a incapacidade mesma de aceitar estes acontecimentos históricos, e – com eles – a perspectiva de uma humanidade capaz de operar sobre a história.]

O cinema percebeu imediatamente esta fórmula e aposta nela até hoje, mas, diferentemente do que aconteceu com as produções que examinamos, reelabora a mesma ideia acrescentando outras, a ponto de distanciar-se muito daquilo que um dia facilmente identificávamos como a adaptação de Christie para apresentar-se com obra independente. É o que acontece com muitos sucessos fílmicos atualmente, quando a grande maioria é alimentada por veios literários e boa parte do público ignora tal relação.

Quanto aos filmes objeto da nossa pesquisa, mantiveram inalterado o núcleo das dez personagens confinadas num ambiente fechado, assassinadas uma a uma conforme o modelo indicado na poesia infantil, numa sequência de mortes também inalterada e apresentaram desfecho diferente do livro, restando vivos o mesmo par romântico.

Enfim, os filmes repetiram o modelo da história atualizando as ambiências, as características das personagens e elaborando outros discursos em meio a um *syuzhet* quase intocado, exceto pelo final, o que avaliamos como uma subtração da estesia do romance policial, da qual tratamos mais adiante.

Antes, refletimos rapidamente sobre os discursos em cada filme, reveladores das práticas sociais históricas, as quais nunca são gratuitas, ao contrário, porque o cinema, como lembra Aumont (1995, p. 152), enquanto “máquina social de representação” intencionalmente recria uma realidade.

Produtos de seu tempo, os filmes que levaram o enredo dos *dez negrinhos* do livro ao cinema dirigiram-se para espectadores contemporâneos seus, cujos códigos culturais e de linguagem construíram e foram construídos com as marcas específicas de uma sociedade forjada nas questões próprias de seu contexto histórico, constituindo-se, como explicam Aumont e Marie (2004, p. 8), de elementos que refletem “sentimentos, temores e sonhos de seu tempo”, dos que o produziram e dos que o receberam.

Isto acontece porque o cinema é, também e principalmente, como lembra Valim (2012) prática social que produz outras práticas sociais, afinal, os filmes circulam e fazem circular socialmente, valores e ideias, beneficiando-se do contexto em que se inserem, apropriando-se da cultura, enquanto lugar de disputas por hegemonia ideológica, para fortalecer e inventar identidades e estilos de vida.

Embora tenham abordado um enigma envolvendo pessoas assassinadas por motivos privados, os quatro filmes foram produzidos sob a atmosfera dos anos de Guerra Fria, em que as condições de hegemonia naquele momento histórico reverberaram o discurso dominante da cultura e das questões geopolíticas anglo-estadunidenses.

Portanto, observamos o impacto dos filmes a partir de uma instância de reflexão que busca apreender o sentido da mensagem fílmica veiculada para o público na narrativa tomada como representação, a partir da definição de Bordwell (1986, p. 277): “de que modo se refere ou confere significação a um mundo ou conjunto de ideias. A isso poderíamos denominar ‘semântica’ da narrativa”.

Demonstrando como o cinema intervém na história, através da análise de filmes sobre a história da Rússia revolucionária, Ferro (1992, p. 17) defende que tal como toda produção cultural, ação política e indústria, também “todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalho pesados, hierarquias e honras, encontram-se regulamentados”. Logo, a prática cinematográfica nunca é inocente e como ferramenta tem se mostrado eficaz, porque elabora uma representação da história sob o prisma da linguagem fílmica.

A intencionalidade visual do filme de 1974, por exemplo, é muito evidente, do luxuoso e confortável hotel em que as vítimas estão confinadas às tomadas externas que exibem ruínas arquitetônicas herdeiras das antigas civilizações persa, islâmica, turca, mongol, etc.

Todas essas escolhas imagéticas deixam transparecer para o público que recebe o filme a noção de um mundo que deve ser reconhecido menos pela importância geopolítica que tem no cenário de neocolonialismo do século vinte do que por um passado longínquo cujas belezas arqueológicas ofuscam a opressão contemporânea da época sobre sua população, envolvida em conflitos religiosos e políticos, interna e externamente.

Como apontou Coggiola (2007), do final do século XVIII ao longo do século XIX, o Irã assistiu impotente à expansão mundial dos impérios coloniais europeus e à usurpação de boa parte de seu território, culminando com sua consequente submissão econômica à Europa, sobretudo ingleses e russos.

Envolvida nas disputas de 1914 a 1918 por sua posição geográfica estratégica, viu seus campos petrolíferos efetivamente caírem sob o controle do Reino Unido. Depois, entre 1921 e 1925, tentando evitar o aprofundamento do domínio britânico, Reza Pahlevi iniciou aquele que seria considerado, aos olhos ocidentais, o mais forte impulso em direção à modernização de seu país, atendendo ao jogo político-econômico das potências ocidentais e desagradando grande parte da sociedade iraniana que via desintegrar-se, por razões exógenas a ela, sua identidade como povo. O filme de 1974 dá dada ênfase visual ao primeiro cenário.

De modo ainda mais incisivo, o filme de 1989 atualiza o cenário do enredo destacando a excentricidade – aos olhos ocidentais – de uma tribo sul-africana no auge do regime de segregação étnica dos anos oitenta. Neste filme, especialmente, salientamos como a compreensão do sentido de uma cena fílmica perpassa o entendimento de sua relação com todo o contexto do filme e vice-versa.

É esta relação que incentiva o transporte de representações sociais e a sua compreensão pelos atores sociais, porque como afirma Valim (2012, p. 294) tal relação é “encarada por nós de determinado ponto de vista, em um determinado tempo, para uma dada combinação de partes, ou seja, não é algo acima ou fora da história [...] o sentido e a significação das representações são, portanto, contextuais”.

Todavia, estas são possibilidades que vislumbramos no decorrer da pesquisa e que se constituem matéria-prima para futuros trabalhos. Voltemos à reflexão sobre os estados alterados de sentido no livro e nos filmes.

## **2 Prazer, fruição e catarse entre textos e telas**

“O caso dos dez negrinhos” é um texto ficcional que se preocupa menos com a forma de expressão do que com a substância do conteúdo. Através dele somos capturados pela intriga, estimulados pela ação, convencidos por sua representação de mundo. Ao nos identificarmos com o objeto literário, vivemos a atmosfera de tensão dos assassinatos, participamos da investigação e nos concentramos na solução.

O objeto literário que examinamos se aproxima do polo da mimese: o lemos de um só fôlego, ansiosos para identificarmos o assassino e conhecermos o fim da história. Estamos, pois, diante da estética da substância e, com ela, prontos para vivenciarmos sua estesia, centralizada na sanção sobre o criminoso.

Conforme Greimas & Courtés (2008, p. 426), “sanção é uma figura discursiva correlata à manipulação, a qual, uma vez inscrita no esquema narrativo, se localiza nas duas dimensões, na pragmática e na cognitiva”. A sanção pragmática, segundo os autores, “é um juízo epistêmico, proferido pelo Destinador-julgador sobre a conformidade [...] do programa narrativo do sujeito ‘performante’ em relação ao sistema axiológico [...] inicial”. A sanção cognitiva, por sua vez, “é um juízo epistêmico sobre o ser do sujeito e, mais genericamente, sobre os enunciados de estado que ele sobredetermina, graças às modalidades veridictórias epistêmicas”.

O tipo de sanção sobre o fazer do criminoso nos romances policiais não está definitivamente estabelecida pelos teóricos. Uma conceituação proposta por Martins (2000) sugere que nas narrativas de detetive tal sanção seja cognitiva e que nas narrativas de criminosos ela seja pragmática. No primeiro caso, o detetive desconhece a autoria do crime e trabalha para encontrá-la e, no segundo caso, a autoria do crime é conhecida, mas, o detetive deve indicar as evidências e prová-la.

No caso dos *dez negrinhos*, como demonstramos, as duas condições não estão plenamente satisfeitas, porque a identidade do assassino só é revelada em confissão por ele mesmo, e, ainda assim, apenas postumamente, no epílogo, o que nos levou a caracterizar, ainda que tangencialmente, a sanção como pragmática, porque em carta o assassino expõe suas razões e descreve como executou o seu plano, evidenciando sua metodologia.

O assassino agiu motivado pelo sentimento de justiça. Para ele, o aparato jurídico somado a outras circunstâncias inocentaram dez pessoas culpadas que, agora, isoladas na ilha, seriam devidamente punidas com a morte. Mais do que revelar a autoria dos crimes, o epílogo aciona, retrospectivamente, a descrição sobre o *fazer* do criminoso. É o detalhamento das suas motivações, portanto, que impulsiona a narrativa.

Quais as características deste texto cujo vetor apontou para o polo mimético?

A obra não explora o uso estético da linguagem, que se apresenta denotativa, exata, facilmente tangível, sem neologismos ou associações inesperadas e insólitas entre expressões, de tal maneira que sua mensagem é, até certo ponto, descentrada e objetiva, exceto pela natureza própria da representação do enigma que desenvolve e do mistério que precisa ocultar. Portanto, é uma linguagem que se preocupa com o que diz.

Contudo, o romance sofreu a coerção do gênero e apresentou uma estrutura invariável que, de modo geral, estabeleceu uma homologia entre o discurso e o mundo: o leitor desejou entrar em conjunção com o assassino (identificando-o), não conseguiu fazê-lo (o assassino escondeu-se), passou a poder fazê-lo (o assassino revelou-se) e, finalmente, o desejo realizou-se (o leitor conheceu o criminoso).

Temos aí a representação de uma realidade retratada na obra literária e diagramada em forma de quadrado, como construímos no capítulo três, a partir do simulacro proposto por Greimas e Courtés. Consequentemente, no sentido teorizado por Barthes (1987) os *dez negrinhos*, ao oferecer uma leitura mais simples, que não chama atenção pela linguagem empregada e sim pelo conteúdo que (nem sempre) se entrega, dá prazer: “contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura” (p. 20).

Ao mesmo tempo, o romance também lançou mão de uma variabilidade criativa centrada na *performance* do criminoso que garantiu sua historicidade no gênero a partir da relevância centrada na forma do conteúdo recriado em sua organização. Por causa disso, em nossa opinião, e considerando como Cândido (1975, p. 12) que “a mimese é sempre uma forma de poiese”, a fruição dos *dez negrinhos* consiste em perceber tal recriação do conteúdo, que se revela a antítese daquela sociedade retratada.

O enigma que estudamos, embora não se apresente denso, nem complexo, nem sua linguagem imponha barreira alguma ao leitor, voltando a Barthes (1987, p. 21), “põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores”.

Prazer, fruição e catarse colidem, neste enigma. É uma narrativa de caráter universal a apresentar acontecimentos fictícios simulando uma realidade, como o definiu Barthes (2013). Mas, não é uma narrativa evidente, como nos alertou Genette (2013).

Chegamos, então, a uma convergência com a ideia de uma leitura para as massas que pode ser transformada em condição objetiva de reflexão: para além de mostrar um mundo desorganizado pela ação de um assassino, o discurso indicou uma visão de mundo organizada a partir do olhar de uma mente criminosa que obteve sucesso em suas intenções sem sofrer punição, permitindo impactar a expectativa acomodada do público inglês da metade do século vinte, automatizado por um desfecho ordinário.

Este texto informou o que sempre existiu – crimes de difícil solução – mas, diferentemente, iluminou uma outra possibilidade, sugerindo a realidade de um crime perfeito, estratégia evidenciada em dois sentidos, a partir do modelo de previsibilidade da semiótica greimasiana.

Portanto, sua estesia perpassa a subversão do inusitado e do surpreendente, como sugere Fiorin (2012, p. 41) “É nessa identificação com o objeto literário, nessa passagem a outro plano de enunciação, nessa vivência de outras realidades, que o leitor vive a catarse”.

É assim que os *dez negrinhos*, “não embelezado”, no dizer todoroviano, mas, fugindo do lugar comum, promove a estesia própria do romance policial, porque, como afirma Fiorin (2012, p. 41) “insere-se numa fratura da cotidianidade, fazendo o sujeito viver um evento extraordinário. A catarse não se refere a esta ou aquela paixão singular, mas ao descarregar-se da vida ordinária, para viver outra vida”.

Há que considerarmos, também, que a obra literária recorre minimamente a referentes externos à trama que desenvolve.

Concentrando-se em descrever a ação focalizada nos assassinatos, na busca das personagens pela sobrevivência e na identificação do criminoso, o narrador permitiu que nós, leitores, igualmente nos concentrássemos na investigação. Isso implica que nossa atenção percorre, sem desvios, quase exclusivamente a geração dos sentidos apresentados no percurso metodológico que elaboramos no capítulo três. Soma-se o fato de que a narrativa explora as memórias de cada personagem e o terror psicológico que se instala no confinamento da mansão. Há também pouca descrição visual dos ambientes e, ainda assim, restrita ao entendimento da trama.

Por tudo isso, aos leitores não são permitidas divagações que nos distanciem dos crimes, de modo que, prontamente nos encontramos montando as peças do quebra-cabeça, mergulhando nas intrigas e atuando como detetives, enfim, vivenciando a catarse do enigma analítico.

Finalmente, há, nos *dez negrinhos*, uma imitação forte da semiótica do mundo ordinário, como é natural dos romances policiais, a “verossimilhança que não se pode evitar” – tomando novamente Todorov – porém, lançando-a numa direção inusitada para os anos quarenta do século passado, o que promove uma ruptura no interior do realismo fechado da literatura policial da época e do próprio público inglês muito crente em suas instituições policiais e jurídicas.

Se na obra literária o final mostrou-se ambíguo e, de certo modo aberto, quanto aos filmes, nenhum deles ousou subverter a trama comum das histórias de crime no âmbito do cinema convencional hollywoodiano, as quais quase sempre têm um final fechado, sobretudo, em se tratando de assassinatos misteriosos. Na tela, pessoas e sociedades representadas são semelhantes às nossas, mas, suas vidas giram em torno de uma atmosfera heroica, em que os problemas raramente não têm uma solução perfeita.

Assim, ajustando o desfecho inesperado do enredo dos *dez negrinhos* para inseri-lo na zona de conforto do espectador daquele tipo de cinema, diretor e roteirista do filme de 1945 – e nisto foram seguidos pelos demais – não só impediram que o assassino obtivesse êxito no seu plano para as dez mortes, como, de algum modo, concederam-lhe uma punição após sua descoberta pelos dois sobreviventes, casal apaixonado que ainda protagonizou um final feliz desejado por um público acomodado ao padrão clássico da trama fílmica em Hollywood.

Estamos convencidos, portanto, de que a mensagem, até certo ponto amarga, da história do livro foi arrefecida no cinema.

Uma boa explicação para isto é dada por Valim (2012, p. 292), quando ressalta que neste formato de filmes seu desfecho acaba sendo “excessivamente” óbvio porque “a natureza repetitiva proporcionada por estruturas narrativas similares [...] faz que haja um efeito cumulativo nos filmes”, que é muito familiar, tornando-o confortável e popular, comprovando que a sua previsibilidade “mostrou ser mais influente do que uma novidade”.

O percurso gerativo de sentido que (re)construímos para o romance literário é particularmente fértil para compreendermos como os filmes, utilizando o mesmo material para o enredo, resultaram em obras distintas do livro e entre si.

É fundamental, para tanto, ressaltarmos que, se o percurso gerativo de sentido, como lembra Fiorin (2012, p. 113), “não tem um estatuto ontológico”, ao contrário, é “um simulacro metodológico, para explicar o processo de entendimento, em que o leitor precisa fazer abstrações, a partir da superfície do texto, para poder entendê-lo”.

Ou ainda, como afirma Barros (2001, p. 23), “qualquer que seja a tarefa cumprida, a eficácia heurística do quadrado, enquanto modelo de previsibilidade”, orienta as etapas da descrição, é bastante utilizado na semiótica e serve para expor as relações opostas dos termos. Por outro lado, continua Fiorin (2012, p. 113), “o discurso é da ordem da estrutura e do acontecimento”, de modo que “é necessário detectar invariantes, mas também descrever a variabilidade histórica que reveste essas invariantes” (p. 114).

Aí reside, em nossa opinião, uma das diferenças significativas entre os sentidos da obra literária e os sentidos das obras fílmicas. Como explicamos as intermitências das transposições: em direções diferentes, os três últimos filmes, cada um à sua maneira, recorreram exaustivamente a referentes externos ao núcleo dos crimes e do enigma geral. O conteúdo de suas narrativas concorre, sempre, com a expressão de cada filmagem, que, ao contrário do livro, é rica e variada.

Para nós, o cinema mediatizou para a maioria do público ocidental realidades culturais e sociais distintas das suas tomando como pretexto o assassinato de oito pessoas. Exatamente por isso, e por mais que o enredo seja o mesmo, o resultado final escapou à pretensa fidedignidade.

As atualizações chamaram mais atenção do que o próprio enigma dos assassinatos. Esse artifício do cinema para multidões permite pasteurizar o conteúdo e impedir sua fruição. Terminada as sessões, não há sobre o que ficarmos mais profundamente pensando a partir do que acabamos de assistir, ao contrário da obra literária, que promoveu a reflexão sobre as motivações do assassino. Estas oferecem, em última instância, a representação mais convincente sobre a natureza humana.

A opção dos filmes pelo uso de locações em lugares com intensa atração visual, como os Alpes Suíços, ou com forte curiosidade pelo desconhecido deserto iraniano ou, ainda, pelas exóticas tribos africanas e seus costumes, receberam especial cuidado em sua construção para serem representadas nas telas conforme o olhar anglo-estadunidense. Mais do que o conteúdo, em si forjado no interior das intencionalidades próprias do contexto histórico de cada época, em detrimento do enredo de crimes, a forma como a narrativa foi diluída pelo cinema se valeu daqueles referentes externos para obter sucesso junto público.

Os códigos de que dispõe o cinema para criar tais sentidos são muito amplos. Por exemplo, ao longo dos primeiros vinte minutos do filme de 1989 e, depois, no decorrer da trama, em várias tomadas isoladas, o espectador é apresentado aos costumes de uma tribo em algum lugar da África por meio de uma mediação fílmica imperialista inglesa que o distrai do enigma. Pessoas, animais e paisagem atraem menos para assassinatos do que para os perigos da vida selvagem.

Da mesma forma, intencionalmente, muitos aspectos da realidade suíça, iraniana ou africana nos filmes partiram de aspectos reconhecíveis, porém, conforme Valim (2012, p. 288) “muito selecionados, desses grupos. Dessa forma, o público tende a interpretar como verdadeiras as descrições de lugares, atitudes e modos de vida de que não tem um conhecimento prévio”. É claro que todos podemos produzir significados com os textos veiculados pelas mídias, como indica o autor. O próprio cinema oferece tais recursos, que o público pode ou não acatá-los na formação de sua identidade.

Lembrando Aumont (2005, p. 77), para quem o olho é uma ligação importante entre o cérebro e o mundo que nos rodeia, porque “não é um instrumento neutro, que se contenta em transmitir dados tão fielmente quanto possível, mas, ao contrário: partir do olho induz, automaticamente, a considerar o sujeito que utiliza esse olho para olhar uma imagem”, podemos constatar, como o autor, que, nas obras que analisamos “a produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos” (p. 78).

Ao final das nossas reflexões, somos tentados a pesar o quanto carregamos para mais ou para menos nossas exigências. Novamente, paira sobre nossa análise a sombra do lugar comum em qualificar com bons olhos o texto de partida em detrimento dos textos de chegada. Parece-nos ser inevitável perguntar o quanto e como poderia ter sido criativo libertar o enredo e instituir outras obras focadas no fazer do assassino, suas motivações e explicações, afinal, a própria conjuntura de Guerra Fria conduziria a sentidos distintos em cada refilmagem, ao tempo em que garantiria o espírito da obra literária.

Contudo, nos concentrando no objetivo da pesquisa, podemos afirmar que todos os filmes souberam explorar os recursos audiovisuais com fins lúdicos e de dominância geopolítica. Não demandaram esforços em oferecer tramas convincentes, ao contrário, mas, foram prósperos – à sua época – ao seguir o caminho de sucesso hollywoodiano, ainda que para tanto, tenham subtraído relevantes aspectos estruturais da obra literária. Quanto a esta, mantém viva sua historicidade, pela consistência da arquitetura que a construiu.

Acreditamos, neste sentido, que o quadrado semiótico, desenvolvido pela semiótica de base greimasiana a partir das noções de forma e substância saussureanas, enquanto ferramenta que permitiu elaborar graficamente uma rede de relações entre livro e filmes e, estes entre si, tem demonstrado ser efetivo na caracterização da teoria narratológica da significação. A proposta apresentada por Greimas e continuamente amadurecida e aperfeiçoada por seus colaboradores até agora, nos permite visualizar e analisar, de modo geral, a relação entre texto fílmico e texto literário, quando tratados nos termos da transposição intersemiótica.

Poderíamos pensar na possibilidade de os filmes serem considerados uma tradução do livro, por exemplo. No entanto, a nossa pesquisa demonstrou que ambos os sistemas semióticos não substituem, de forma alguma, um ao outro. Ao contrário, trocam informações entre si. Constatamos que, tanto a literatura como o cinema, são capazes de se enxergarem como inventores de novas formas de expressão, potencializadores de suas narrativas e, como consequência, ampliadores de seu poder de significação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa investigação partiu, por um lado, da convicção de que adaptar é mudar e, portanto, criar algo diferente. E por outro, de uma inquietação quanto às mudanças que operam na transposição de um sistema semiótico para outro: se uma reconstrução sígnica pode se libertar ou mesmo romper com o objeto original, lançar à frente o olhar do recriador e promover uma reconstituição criativa, por que alguns filmes ousam tão pouco neste aspecto quando levam um enredo literário às telas? E, sobretudo, no que resultam as transposições, funcionalmente, enquanto produtos culturais?

Ao longo da dissertação discutimos a tipologia e a narratividade do livro “O caso dos dez negrinhos” nos propondo ao exame de suas características específicas e defendemos que ele é portador de características canônicas do policial de enigma e também de variabilidades que não obedece muitas das regras atribuídas ao clássico, revelando a potencialidade criativa do próprio gênero e garantindo sua historicidade.

A obra estabeleceu rupturas por não oferecer um detetive, mesmo que tenhamos demonstrado a possibilidade das vítimas ocuparem temporariamente a função actancial daquele. Também por apresentar o assassinato de todas as personagens num circuito fechado, inclusive do próprio assassino, não oferecendo margem para que a sociedade o sancionasse conforme suas leis. E, ainda, por não indicar a semântica esperada para o gênero ao apontar possibilidades de sentidos diferentes a partir do desfecho.

Demonstramos através da aplicação do quadrado semiótico a maneira como a narratividade foi construída a partir da escolha de um recurso pouco habitual (porque ousado) nos romances policiais: um epílogo explicativo de convencimento da lógica do enigma. Ousado porque, mais uma vez, as regras foram dribladas, sobretudo, a que aponta para oportunidade de conhecimento das pistas pelo leitor, mantendo sempre a possibilidade de se considerar o epílogo como um truque desonesto.

Partindo de uma análise semiótica dos elementos constituintes da narrativa policial clássica também refletimos sobre o papel do sujeito discursivo, sobre o processo da enunciação do seu discurso e oferecemos uma perspectiva de leitura que direciona para a análise de conjunturas com historicidade de significação. Demonstramos, portanto, de que maneira a obra, infringindo vários aspectos do gênero – sem negligenciar suas fragilidades –, construiu um enredo em que o criminoso não foi descoberto pela investigação, não sofreu punição legal. Executou um crime perfeito.

Defendemos como a transposição de “O caso dos dez negrinhos” para o cinema conduziu a outras (re)construções cujas significações estiveram intimamente ligadas ao contexto sócio histórico daqueles anos e à conformação do cinema ao gosto do seu público. Entendemos, neste sentido, que os quatro filmes sobre os quais nos debruçamos, por mais próximos que quiseram estar da obra de Christie, constituíram-se, de fato, obras independentes, e, para além de recriarem os significados da obra de onde partiram, projetaram olhares específicos de um modelo de persuasão sobre o contexto histórico em que foram produzidos.

Na medida em que o amadurecimento da nossa pesquisa parecia se consolidar, retomávamos uma preocupação que nos angustiava: a de que a nossa análise assumia um estudo comparativo entre livro e filme com ênfase em semelhanças e diferenças, reveladoras de uma preocupação com os critérios de fidelidade que insistiam em se fazer presentes, por mais que teoricamente tentássemos nos distanciar deles.

Tal preocupação se justificava porque os próprios filmes foram concebidos com esta intenção. Passamos bem longe de uma análise técnica dos mesmos, dada nossa inabilidade neste domínio, mas, podemos afirmar que, na medida em que assistíamos aos filmes os roteiros, diálogos, linguagem e postura corporal das personagens revelavam-se quase os mesmos, exceto na relação entre a dupla romântica e no arranjo final.

Ao fim e ao cabo, estes dois últimos elementos dissipavam nossa angústia, porque evidenciavam que os sentidos do enredo, nas refilmagens, foram alterados e isto transformou cada obra em um produto bastante diferente do texto literário do qual partiram. Quanto às obras fílmicas entre si, as mudanças operadas em cada uma formataram conteúdo e expressão para um determinado público-alvo, não resultando em oportunidade criativa para ressignificar um bom enredo policial no cinema.

Enfim, mais do que subtrair a catarse policial literária, os filmes produziram efeitos histórico-culturais que reverberam até os dias de hoje. Esta constatação fertiliza a possibilidade de futuras pesquisas e, principalmente, promove a ampliação dos estudos teóricos e metodológicos em Semiótica na compreensão de como a estreita relação entre literatura e cinema descortina os mecanismos de funcionamento das práticas sociais, ao tempo em que produz e conduz outras práticas sociais.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. ; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução Guido de Almeida. São Paulo: Zahar, 1985.

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995.

ANDREW, J. Dudley. *Concepts in film theory*. London: Oxford University Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

AND THEN there were none. Produção e Direção: Renè Clair. Intérpretes: Walter Huston, Roland Young, Louis Hayward, June Duprez, C. Aubrey Smith, Barry Fitzgerald, Mischa Auer, Judith Anderson, Richard Haydn e Queenie Leonard. Roteiro: Dudley Nichols. Música: Mario Castelnuovo-Tedesco. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation. son., p&b, 1945. 97 min.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. 2. ed. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 2005.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. 2. ed. Tradução Bernardini [et al]. São Paulo: Hucitec, 1990.

BALÁZS, Bella. *The filme: Character and growth of a new art*. Trad. Edith Bone. New York, 1953.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/USP, 2001.

\_\_\_\_\_. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2008.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland [et al]. *Análise estrutural da narrativa*. 8. ed. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENEVISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral*. Tradução Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Usp, 1976.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BLUESTONE, George. *Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2003.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Tradução Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. vol. 2. São Paulo: Senac, 1986. p. 277-301.

\_\_\_\_\_. *On the history of filme style*. 2. ed. United States of America: President and Fellows of Harvard College, 1999.

BRADY, Ben. *Principles of adaptation for film and television*. Austin: University of Texas Press, 1994.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Sobre as representações sociais*. Niterói, 2004.

CHATMAN, Seymour. *What novels can do that films can't (and vice versa)*. The University of Chicago Press, *Critical Inquiry*, vol. 7, n. 1, On Narrative (Autumn, 1980), pp. 121-140. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343179> <acesso em 20 mar, 2014>

CHRISTIE, Agatha. *Autobiografia*. Tradução Maria Helena Trigueiros. Formato eletrônico obtido com licença editorial para o Círculo do Livro por cortesia da Editora Nova Fronteira S.A. Rio de Janeiro: 1989. Disponível em: <<http://groups.google.com/group/digitalsource>>

\_\_\_\_\_. *O caso dos dez negrinhos*. Tradução Leonel Valandro. São Paulo: Abril, 1981.

CINDERELA, Caldeira. *Do papiro ao papel manufaturado*. Espaço Aberto. USP. out. 2002. n. 24.

COGGIOLA, Osvaldo. *A Revolução Iraniana*. São Paulo: Editora da Unesp, 2007.

COHEN, Keith. *Fiction and film: the dynamics of exchange*. New Haven: Yale University Press, 1979.

COUSINS, Mark. *História do Cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*. Tradução Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 3. ed. Tradução Renée Eve Levie. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 7. ed. Tradução Andrés Boglar. Barcelona: Editorial Lumen, 1984.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 13. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20. ed. Tradução Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREITAS, Adriana Maria Almeida de. *Romance policial: um fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Acervo, v. 17, n. 1, p. 67-80, jan/jun, 2004.

GEADA, Eduardo. *O imperialismo e o fascismo no cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland [et al]. *Análise estrutural da narrativa*. 8. ed. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GIORDANI, Mário Curtis. *História da Ásia anterior aos descobrimentos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GUIDON, Niède. A arte pré-histórica da área arqueológica de São Raimundo Nonato: síntese de dez anos de pesquisa. In: *Clio – Revista do Curso de Mestrado em História*. n. 7. Série Arqueológica 2. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1985 N-2.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. Tradução Haqira Osakabe. São Paulo: Cultrix. 1976.

GREIMAS, A. & COURTÈS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo, Cultrix, 2008.

HOBSBAWN, Eric. *Tempos Fraturados: cultura e sociedade no século XX*. Tradução Berilo Vargas. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 24. ed. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

JAMES, P. D. *Segredos do romance policial: história das histórias de detetive*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação*. 2. ed. Tradução Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LAGNY, Michèle. *Cine y historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

LAIGNIER, Pablo; FORTES, Rafael. (orgs.) *Introdução à história da comunicação*. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

LAMING-EMPERAIRE, Annette. *Lascaux: paintings and engravings*. Baltimore: Penguin Books, 1959.

LEITCH, Thomas. *Film adaptation and its discontents: from Gone with the wind to The passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 2007.

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra; técnica e linguagem*. vol. 2. Lisboa: Ed. 70, 1987.

\_\_\_\_\_. *The Dawn of European Art: An Introduction to Palaeolithic Cave Painting*. CUP Archive, 1982.

LI, Xueqin; HARBOTTLE, Garman. ZHANG, Juzhong; WANG, Changsui. *The earliest writing? Sign use in the seventh millennium BC at Jiahu, Henan Province, China*. *Antiquity*. vol. 77. n.º. 295. March, 2003.

LOVECRAFT, H. P. *Supernatural Horror in Literature*. A Project Gutenberg of Australia eBook, produced by Colin Choat. Date most recently updated: June 2006. Disponível em: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0601181h.html>

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 2. ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

McFARLANE, B. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Oxford University, 1996.

MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução Hércio de Carvalho e Maria do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

MACLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2005.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 221-252.

MARTINS, Marcelo Machado. *Narrativa policial: uma abordagem semiótica*. São Paulo, 2000. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MASSI, Fernanda & CORTINA, Arnaldo. A sanção cognitiva e a sanção pragmática nos romances policiais da década de 1970. *Estudos Semióticos*. [online] Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Editor Peter Dietrich. n. 4, São Paulo, 2008. Acesso em 03. nov. 2013.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. Tradução Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

OPIE & P. OPIE. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. 2. ed. Oxford University Press, 1997.

PENZOLDT, Peter. *The Supernatural in Fiction*. London: Peter Nevill, 1952.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

POE, Edgar Allan. *Assassinatos na Rua Morgue e Outras Histórias*. Tradução William Lagos. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

POIKALAINEN, Väino. Palaeolithic Art from the Danube to Lake Baikal. In: *Folklore – Electronic Journal of Folklore*, vol. 18 & 19. Tartu, 2001.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. Tradução Jesna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

QUEIROZ, Teresinha. Cinema: invenção do diabo? In: BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 63-72.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. London: Routledge, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. 32. ed. Tradução Antônio Chelini et al. São Paulo: Cultrix, 2010.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SPENCE, Jonathan D. *Em busca da China Moderna*. Tradução Tomás Rosa Bueno e Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas (SP): Parpirus, 2009.

\_\_\_\_\_. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Nova York: Facts on File, 2000.

TEN little indians. Produção: Harry Alan Towers. Direção: George Pollock. Intérpretes: Hugh O'Brian, Shirley Eaton, Fabian, Leo Genn, Stanley Holloway, Wilfrid Hyde-White, Daliah Lavi, Dennis Price, Marianne Hoppe e Mario Adorf. Roteiro: Peter Yeldham. Música: Malcolm Lockyer. Reino Unido: Tenlit Films Ltd. son., color., 1965. 91 min.

TEN little indians. Produção: Harry Alan Towers. Direção: Peter Collinson. Intérpretes: Charles Aznavour, Maria Rohm, Adolfo Celi, Stéphane Audran, Alberto de Mendoza, Richard Attenborough, Gert Fröbe, Herbert Lom, Elke Sommer, Oliver Reed. Roteiro: Erich Kröhnke. Música: Bruno Nicolai. Estados Unidos: Corona Filmproduktion, Coralta Cinematografica, Oceania Produzioni Internazionali Cinematografiche, Talía Films e COMECI. son., color., 1974. 98 min.

TEN little indians. Produção: Harry Alan Towers. Direção: Alan Birkinshaw. Intérpretes: Donald Pleasence, Frank Stallone, Herbert Lom, Warren Berlinger, Yehuda Efroni, Sarah Maur Thorp, Brenda Vaccaro e Moira Lister. Roteiro: Gerry O'Hara. Música: George S. Clinton. Estados Unidos: Breton Film Productions e Pathe Communications. son., color., 1989. 98 min.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Tradução Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

VALIM, Alexandre Busco. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VOLTAIRE. *Zadig ou o destino*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2014.

WAGNER, G. A. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University, 1975.

XAVIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal Embrafilme, 1983.