

UMA ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DE “E NÃO SOBROU NENHUM”, DE AGATHA CHRISTIE PARA A TELEVISÃO

*Luis Felipe Leite Trindade* (UEMS)

[luis41424344@gmail.com](mailto:luis41424344@gmail.com)

*Altamir Botoso* (UEMS)

[abotoso@uol.com.br](mailto:abotoso@uol.com.br)

RESUMO

Agatha Christie conquistou o mundo com seus diversos romances policiais, produzindo obras por um período ininterrupto de 55 anos. Dentre seus livros, “E não sobrou nenhum” é seu maior best-seller de ficção policial, pois essa obra aparece em diversas listagens sendo considerada como um dos melhores livros policiais escritos por essa autora inglesa e também do gênero policial. A genialidade de Christie na construção desse livro supera os padrões exigidos por este gênero literário, uma vez que, até hoje, fascina e prende a atenção de leitores de todo o mundo. Em 2016, homenageando a “Rainha do Crime”, no seu aniversário póstumo de 40 anos, a rede de televisão BBC contemplou o livro “E não sobrou nenhum” com uma adaptação para microssérie com três capítulos, tornando-se uma das realizações televisivas mais aclamadas pela crítica, no ano de sua exibição. Levando em conta os fatos apontados, o objetivo do presente artigo é analisar a construção e adaptação da narrativa do meio literário para o audiovisual, partindo do pressuposto de que ambos textos, literário e imagético – embora divergentes – dialogam entre si, mantendo estreitas relações intertextuais, as quais serão exploradas em nossa análise. Como suporte teórico, pautar-nos-emos nos textos críticos de Chauvin (2017), Feinman (1975), Todorov (2006), James (2012), Stam (2006), Menegheti (2014), dentre outros. Em síntese, pode-se perceber que a adaptação exige uma série de estratégias e alterações para o formato televisivo, pela supressão ou pelo acréscimo de elementos, para se adequar ao veículo para o qual a obra literária foi transposta.

Palavras-chave:

Adaptação. Microssérie. Agatha Christie.  
Romance Policial. “E não sobrou nenhum”.

ABSTRACT

Agatha Christie conquered the world with her various detective novels, producing works for an uninterrupted period of 55 years. Among her books, “And then there were none” is her biggest bestseller of crime fiction, as this work appears in several listings being considered as one of the best books written by this English writer and also of the crime novel. Christie’s genius in building this book surpasses the standards set by this literary genre, as it has so far fascinated and held the attention of readers around the world. In 2016, honoring the “Queen of crime” on her posthumous 40<sup>th</sup> birthday, the BBC television network contemplated the book “And then there were none” with an adaptation to a three-chapter microseries, making it one of the most acclaimed television achievements by critical in the year of its exhibition. Taking in to

account the above facts, the objective of this paper is to analyze the construction and adaptation of the narrative of the literary medium for the audiovisual, assuming that both texts, literary and imagetic – although divergent – dialogue with each other, maintaining close intertextual relations, which will be explored in our analysis. As a theoretical support, we will be guided by the critical texts by Chauvin (2017), Feinman (1975), Todorov (2006), James (2012), Stam (2006), Menegheti (2014), among others. In short, it can be seen that adaptation requires a series of strategies and changes to the television format, by deleting or adding elements, to suit the vehicle to which the literary work has been transposed.

**Keywords:**

**Adaptation. Microseries. Agatha Christie.  
Detective novel. “And then there were none”.**

## **1. Introdução**

No presente artigo, propomos começar conceituando a intertextualidade e interligando-a com a ideia de que o termo ‘adaptação’ não necessariamente refere-se a uma perda ou desvio da obra literária para a obra adaptada e, assim, poder-se-ia afirmar que uma obra adaptada estabelece um diálogo intertextual com o texto fonte, além de possibilitar que um texto literário possa ser transposto para outros suportes como a televisão, o cinema, a *internet* etc.

Falar de intertextualidade significa falar de uma relação entre os textos. Paraphrasing Kristeva (1974), “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Partindo desse conceito de intertextualidade já bastante conhecido, podemos pressupor que, no meio cultural, os romances policiais escritos por Agatha Christie são uma releitura do contexto sociocultural no qual a escritora estava inserida. Sendo assim, ao analisarmos uma de suas obras literárias já adaptada, estaremos abrangendo, de forma positiva, um outro texto, o audiovisual, televisivo, e com isso, respeitando-o enquanto forma.

Buscamos também ressaltar características do romance policial e seus desdobramentos desde a Era Dourada, conforme classificam muitos críticos, até a contemporaneidade. Ao pensarmos neste tipo de narrativa, automaticamente, associamos uma história que gira em torno de um crime cometido e a questão do assassino *versus* detetive. P. D. James discute essa associação ao asseverar que

O que esperamos é um crime central misterioso, geralmente assassinato; um círculo fechado de suspeitos, cada um com um motivo, meios e oportunidades de cometer o crime; um detetive, amador ou profissional,

que entra em cena como uma divindade vingadora para resolver tudo; e, no fim do livro, uma solução a que o leitor deveria ser capaz de chegar por dedução lógica das pistas inseridas no romance com astúcia enganosa, mas indispensável honestidade. (JAMES, 2012, p. 15-16)

Esta é a definição dada para os romances policiais produzidos na Era Dourada, entre os séculos XIX e XX. Entretanto, hoje sabemos que não é somente em torno disso que a narrativa precisa girar para ser denominada como romance policial. “E não sobrou nenhum”, livro adaptado a ser discutido mais a frente, serve como exemplo desta ruptura pelo simples fato de não haver apenas um, mas dez crimes cometidos no enredo por alguém que dificilmente o leitor descobrirá.

A famosa Era Dourada, iniciada por Edgar Allan Poe e perpetuada por diversos escritores renomados, consistia neste tipo de romance policial brevemente definido por P.D. James. Agatha Christie, mesmo sendo destacada nesse período, rompe com a proposta de E. A. Poe, pois ignora a disputa entre o detetive e o assassino, e foca no assassinato como enigma principal. Como afirma Menegheti:

Esta mudança fica evidente ao serem observados alguns dos títulos dos romances de Agatha Christie, como *The Murder of Roger Ackroyd*, *Murder in the Clouds* (1936), *Murder in Mesopotamia* (1936), etc. Assim, o assassinato passa a ser o crime essencial para o romance policial, sendo que este enigma é justamente o responsável pelo surgimento da expressão *whodunit*, ou seja, quem foi o culpado. Descobrir o culpado e como ele cometeu o crime se torna, então, o principal objetivo do romance policial, antes focado prioritariamente na detecção. (MENEGHETI, 2014, p. 70)

Por este viés, a autora Agatha Christie soube não só utilizar de um padrão imposto nas narrativas policiais, como também ousou e inovou a forma de produzir novos romances policiais. Passaremos adiante a analisar a complexidade de sua escrita, contrapondo-a à adaptação de *E não sobrou nenhum* paramicrosérie exibida pela canal BBC One.

## **2. A rainha do crime e a adaptação de seu livro para a televisão**

### **2.1. A autora e seu livro**

Agatha Christie é a mais famosa escritora de romances policiais e se tornou conhecida no mundo inteiro. Nasceu em 15 de setembro de 1890, na cidade de Torquay, Inglaterra. Seus livros deram extremo destaque à literatura inglesa por comportarem diferentes histórias de investi-

gação. Personagens de sua criação como Hercule Poirot e Miss Marple fizeram/fazem sucesso entre leitores de diversos países.

Em seu livro “E não sobrou nenhum” (1976), publicado anteriormente como “O caso dos dez negrinhos” (1939), notamos a ausência de um detetive e a inovação de uma técnica, conforme assinala John Curran (2010, p. 107): “O caso dos dez negrinhos é o romance mais famoso de Agatha Christie, sua maior realização técnica e o romance policial de maior vendagem de todos os tempos.”.

Embora essa opinião não seja unânime entre os leitores de Agatha Christie, não resta dúvida de que se trata de um excelente romance, que prende a atenção do receptor e o final é eletrizante e surpreendente.

Como se não bastasse possuir extensa criatividade, Christie demonstra ter um forte hábito de confrontar e renegar os padrões estabelecidos para a escritura de histórias policiais. Desse modo, ela, quase sempre, procura infringir as vintes regras para escrever histórias de detetive, postuladas por S.S. Van Dine. Como dito acima, notamos a ausência de um detetive no enredo de “E não sobrou nenhum”, e isso implica na violação da sexta e da nona regra de Van Dine:

6 – A novela de detetive tem de ter um detetive. Alguém que “detecte”. Que analise as pistas e junte-as a fim de identificar o autor da sujeira relatada no primeiro capítulo.

9 – Cada história deve ter unicamente um detetive. Uma história com muitos detetives bagunça o raciocínio lógico da narrativa, além de deixar o leitor, que é único, em desvantagem. Na novela policial, o leitor se identifica com o detetive; havendo mais de um detetive, ele não sabe a quem dirigir sua atenção.

Na leitura do livro mencionado, essa quebra de regras pode ser percebida desde a leitura do primeiro capítulo. E como seria possível isto? Simplesmente pelo fato de que a autora desvia o foco narrativo do detetive e centra no enigma do assassinato e, em “E não sobrou nenhum”, esse enigma aumenta cada vez mais conforme o número de vítimas vai aumentando. Jogo após jogo, temos certeza de que dessa vez vamos virar a carta com o verdadeiro assassino, mas toda as vezes a nossa astúcia acaba sendo derrotada (JAMES, 2012, p. 90).

## ***2.2. Análise intertextual da adaptação do livro***

No início do livro, a autora opta por adiar o crime e começa esta-

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

belecendo um cenário. Neste caso, os vagões de um trem; a narrativa começa situada na primeira classe de um vagão para fumantes sob o olhar do juiz Wargrave e sua reflexão sobre uma situação corriqueira, a notícia de compra da ilha do Soldado e seus donos. No primeiro capítulo, nos é apresentado cada um dos personagens, o motivo de cada um deles estarem rumando em direção à ilha, suas características pessoais e ainda breves lembranças de eventos passados.

Na narração dos motivos dos personagens de se locomoverem em direção à ilha, percebemos que no livro eles acabam sendo expostos por meio das divagações/fluxo de consciência de cada um.

Já na adaptação, a série começa com o fluxo de consciência do personagem Vera Claythorne, retratando de forma vagarosa seu passado, sua relação com Cyril, menino do qual ela cuidava, pois era governanta da casa de seu pai. As cenas seguintes nos mostram a admissão da Sra. Claythorne como secretária particular da Sra. Owen. Neste instante, o telespectador, junto com Vera, recebem a notícia dos novos donos da ilha do Soldado: O Sr. e a Sra. Owen. Para apresentarem os demais personagens, ocorre um jogo de cenas com as imagens de uma máquina de escrever que, conforme se digita o nome de cada um, acaba intercalando informações com a respectiva pessoa a ser mencionada nas cartas.

No segundo capítulo do livro, os personagens Juiz Wargrave, Vera Claythorne, Philip Lombard, Emily Brent, general Macarthur, dr. Armstrong, Anthony Marston e o Sr. Blore estão reunidos na casa localizada na ilha do Soldado. Deparam-se com o casal contratado pelo Sr. Owen, os Rogers. Após instalados na casa, Vera Claythorne repara num poema infantil em seu quarto. Neste momento, Christie nos fornece a principal pista e que será crucial no decorrer de toda a narrativa do livro.

Na microssérie, a maioria dos casos de apresentações entre os personagens até as suas acomodações na mansão seguem convergentes, ou seja, são bastante fiéis ao livro. É transposto tudo o que aparece nele: o passeio de barco até a ilha, a caminhada por uma trilha, a reação dos personagens com a propriedade, a recepção dos convidados, seus aposentos etc. Entretanto, algo curiosamente notável se constata pelo fato de o poema infantil só ter sido mostrado ao espectador conforme as mortes foram ocorrendo. Isto nos faz cogitar que, na obra literária, o poema só nos é fornecido porque Vera Claythorne o lê, caso contrário estaríamos às cegas durante toda a narrativa.

Com a ausência do anfitrião da casa, o mordomo Rogers segue

fielmente seus serviços e um jantar é oferecido aos hóspedes. Durante o jantar, algo inesperado acontece. Conforme as instruções de seu patrão, Rogers põe um gramofone para tocar e uma voz misteriosamente passa a revelar crimes cometidos por cada um dos convidados presentes, incluindo os empregados. Com relação à gravação, na série, os diretores realizaram uma cena logo no início do primeiro episódio, em que exibem o momento em que a gravação foi feita, para só futuramente ela ser tocada durante o jantar.

Em seguida, eis que surge o primeiro corpo. Anthony Marston morre envenenado diante de todos. Após isto, o clima torna-se pesado e de extrema desconfiança na mansão. Os personagens se questionam quem é de fato o Sr. Owen e só então percebem que caíram em uma armadilha. Entre si, eles tentam dialogar e convencer uns aos outros de que as acusações enumeradas pela gravação são falsas e pura blasfêmia.

Conforme os soldadinhos são eliminados no poema, tanto no livro quanto na adaptação, a cada morte um soldadinho é removido do centro da mesa de jantar e a única pista para a sequência das mortes é encontrada de forma muito similar ao poema infantil. De forma sintetizada, enumeramos abaixo a ordem dos personagens mortos e a forma como morreram:

1. Anthony Marston – envenenado durante o jantar. No poema, aparece do seguinte modo: Dez soldadinhos saem para jantar, a fome os move, um deles se engasgou e então sobraram nove.
2. Senhora Rogers – morta por sonífero enquanto dormia. Isso vem expresso no poema da seguinte forma: Nove soldadinhos acordados até tarde, mas nenhum está afoito, um deles dormiu demais e então sobraram oito.
3. General Macarthur – foi surpreendido e morto enquanto estava sozinho na praia. Como diz o poema: Oito soldadinhos vão a Devon passear e comprar chiclete, um não quis mais voltar e então sobraram sete.
4. Mordomo Rogers – morto por um golpe de machado na cabeça enquanto cortava lenha e gravetos para acender o fogão. No poema vem expresso: Sete soldadinhos vão rachar lenha, mas eis que um deles cortou-se ao meio, e então sobraram seis.
5. Emily Brent – morta por envenenamento, encontraram-na com uma marca no pescoço feita por seringa hipodérmica e uma

*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

abelha zumbindo no vão da janela. No poema relata-se o seguinte: Seis soldadinhos com a colmeia, brincando com afinco, a abelha pica um e então sobraram cinco.

6. Juiz Wargrave – pela narrativa ele seria morto com um tiro na cabeça e haveria todo um cenário de tribunal ao seu redor. Lê-se no poema: Cinco soldadinhos vão ao tribunal, ver julgar o fato, um ficou em apuros e então sobraram quatro.
7. Dr. Armstrong – encontrado morto entre rochas na praia. A informação contida no poema: Quatro soldadinhos vão ao mar, um não teve vez, foi engolido pelo arenque defumado e então sobraram três.
8. Sr. Blore – encontrado morto com a cabeça esmagada por um bloco de mármore branco de um relógio em formato de urso. No poema consta que: Três soldadinhos passeando no zoo, vendo leões e bois, o urso abraçou um e então sobraram dois
9. Philip Lombard – morto por Vera Claythorne a tiros na areia da praia, pois ela desconfiou que ele fosse o assassino todo o tempo. Como diz o poema: Dois soldadinhos brincando ao sol, sem medo algum, um deles se queimou e então sobrou só um.
10. Vera Claythorne – enforcou-se em seu quarto em estado de loucura. Na parte final do poema, lemos: Um soldadinho fica sozinho, só resta um, ele se enforcou e não sobrou nenhum.

Contudo, poucas diferenças são apontadas nas mortes dos personagens se compararmos com a adaptação, como por exemplo a morte do Sr. Blore muda de uma cabeça esmagada por um mármore esculpido em formato de urso e acaba sendo alterada para um tiro. Assim, quando Lombard e Claythorne encontram seu cadáver, há um tapete de urso posicionado em cima dele, transmitindo a ideia de que o animal o devoraria.

Assim dez soldadinhos tornam-se dez cadáveres em pouquíssimos dias. O enredo do romance em epígrafe, segundo Jean Pierre Chauvin (2017, p. 93), é caracterizado nos seguintes termos:

Seria possível caracterizar *O caso dos dez negrinhos* [E não sobrou nenhum] como romance-ampulheta. [...]

Em movimento análogo ao que se sucede com o relógio de areia, o tempo escoava como acontece aos minúsculos grãos.

Desta forma, a escritora, considerada a rainha do crime, nos pro-

põe uma leitura viciante, acirrada, cheia de suspense e com dez mortes no total e um enigmas em solução, sem detetives, sem inocentes. Todos recebem a morte como se fosse o preço a pagar pelos atos criminosos que praticaram, mas não obtiveram o julgamento adequado.

Partimos finalmente para o epílogo do livro, no qual a autora situa o caso em sua fase final de investigação. Percebemos que, mesmo após todas as mortes, o caso continua sem solução, sendo este o principal objetivo de Lawrence Wargrave, o juiz que assumiu o papel de justiceiro, assassino em massa e criador do caso jamais solucionado. Nesta parte, o personagem detalha todos os pormenores de suas ações, como se escrevesse uma nota fúnebre, com o intuito de explicar cada etapa feita para realizar seu plano. Dessa maneira, é a partir desse momento que o leitor se surpreende com todo o desenrolar da história. Dadas as respostas, Wargrave relata isto tudo numa folha de papel, enrola-o e o põe dentro de uma garrafa, lançando-a ao mar, dando assim uma porcentagem mínima para que algum dia a garrafa seja encontrada e o caso acabe desvendado.

Contudo, demonstra-se alterada a forma como se conclui o desfecho terceiro e último episódio na série. Aspectos divergentes em relação à versão literária podem ser observados no exato momento em que Vera Claythorne está em seu quarto com uma corda entrelaçada ao seu pescoço. Nesse momento, vemos nitidamente o juiz Wargrave surgir das cinzas e pegá-la de surpresa. Enquanto ela passa por uma situação muito angustiante ao apoiar-se levemente em uma cadeira para não ser enforcada, o outro vai lentamente dialogando com ela, explicando seus atos como se estivesse realizando uma confissão a alguém. No final, ele empurra a cadeira e a deixa morrer, direciona-se ao seu leito de morte e põe fim a sua própria vida. No nosso entender, esta talvez tenha sido a melhor forma de encerrar e esclarecer certas dúvidas aos espectadores. Poderiam sim ter feito toda uma encenação do juiz relatando em carta e tudo mais, entretanto as cenas finais despertam uma sensação de prazer maior ao vermos o olhar alucinado do facínora justiceiro.

Salientamos neste trabalho, que a escritora buscou romper, nesta e em inúmeras obras de sua autoria, com a visão preconcebida que a sociedade tem de um suposto assassino. Geralmente esta visão é associada a alguém com problemas psicológicos, atormentado etc. e, no caso do juiz, observamos que não é exatamente assim. Ao invés de personagens problemáticos, alucinados, constatamos que a maioria dos personagens que cometem assassinatos geralmente são pessoas normais, que gozam de juízo mental, dependendo das situações, acabam por cometer crimes por



motivações variadas como vingança, cobiça, por serem chantageados, por amor. Poderíamos dizer que o essencial para uma boa narrativa policial (que também manterá essa qualidade na adaptação) é ter um personagem que possua uma mente criminosa e que seja capaz de não só elaborar, mas executar as ações.

Num romance policial bem estruturado, ocorre a divisão entre duas histórias (a do crime e a da confissão) que vemos tanto nos capítulos, quanto no epílogo do livro e que é explicada por Tzvetan Todorov (2006), quando esse estudioso afirma que:

Na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. 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 comum. (TODO-ROV, 2006, p. 96)

Ou seja, elas são histórias independentes. A primeira, que é lida em toda a narrativa do livro, preocupa-se somente em contar como o crime teria supostamente acontecido, focando sobretudo em detalhar a morte dos personagens. Já a segunda, localizada no epílogo, narra com clareza a verdade de como ocorreram os fatos, pela confissão do próprio assassino e toda a sua elaboração para realizar o crime perfeito.

### **3. Conclusão**

Conforme vimos e discutimos neste estudo, a intertextualidade envolve dois textos ou mais que, no nosso caso específico, envolve o formato literário (o livro) e a sua adaptação para o audiovisual (a micro-série) e ambos transmitem a mesma narrativa. Parafraseando Robert Stam (2006), isso se torna, portanto, uma questão de narratologia comparativa, que faz perguntas do tipo: Que eventos da história do romance foram eliminados, adicionados, ou modificados na adaptação e, mais importante, por quê? A resposta é porque ambas as expressões e concepções criadas a partir desta mesma narrativa possuem relevâncias em suas análises. Não se trata de falarmos de uma traição ao original, mas sim de concepções diferentes, ou até mesmo denominá-las como cocriações de algo concebido anteriormente.

A conclusão a que se pode chegar a partir de estudos que discutem a intertextualidade está associada à primazia de autoria. Quem receberia direitos autorais: seria a autora, Agatha Christie, que se apropriou de intertextos socioculturais para a elaboração de seus livros, ou a rede

televisiva BBC One, que a contemplou com uma adaptação de sua obra que ora converge e ora diverge da narrativa literária? Seja qual for a resposta, o importante é que tanto o livro quanto a sua adaptação constituem dois formatos que agradam e entretêm leitores e expectadores e isso configura dois produtos de qualidade nos seus respectivos âmbitos.

Ao procurarmos analisar a intertextualidade em duas esferas diferentes: literária e cinematográfica, percebemos que ambas agregam novas perspectivas ao leitor-espectador. E diante do exposto, os romances adaptados de Christie para a TV são abastecidos com cenas empolgantes e/ou inovadoras, que deleitam os telespectadores.

Com o intuito de gerar interesse no leitor-espectador, além do livro e desta microssérie já explorados, é possível apreciar uma outra transposição de “E não sobrou nenhum” para o formato audiovisual: o filme “O Vingador Invisível”, de René Clair, adaptação feita para o cinema em 1945, com grande qualidade e um ótimo elenco. Além disso, há inúmeras outras adaptações de obras de Christie para o cinema. Uma das mais elogiadas é “Testemunha da acusação”, baseada na peça de teatro homônima. Enfim, há um vasto campo de possibilidade para aqueles que desejarem adentrar a seara das versões de seus romances policiais e estudá-las no campo acadêmico.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHRISTIE, Agatha. *E não sobrou nenhum*. Trad. de Renato Marques. 2. ed. São Paulo: Globo, 2011.

FEINMAN, Jeffrey. *O misterioso mundo de Agatha Christie*. Rio de Janeiro: Record, 1975.

JAMES, P.D. *Segredos do romance policial*. Trad. de José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

CHAUVIN, Jean Pierre. *Crimes de Festim: ensaios sobre Agatha Christie*. São Paulo: Todas as Musas, 2017.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do Desterro – Revista de Língua inglesa, Literatura em Inglês e Estudos Culturais*. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul/dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>> Acesso em: 10 nov. 2019.

*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

MENEGHETI, Pollyanna Souza. *De Holmes a Poirot: relações entre literatura e história na narrativa policial britânica*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Araraquara, 2014. Disponível em: <[http://wwws.fclar.unesp.br/agendapos/estudos\\_literarios/3119.pdf](http://wwws.fclar.unesp.br/agendapos/estudos_literarios/3119.pdf)> Acesso em: 10 nov. 2019.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Debates)