



**Ana Patrícia
Marabuto Neves**

**O Puzzle e o Jogo do Crime: A Adaptação
Cinematográfica da Ficção de Agatha Christie**



**Ana Patrícia
Marabuto Neves**

**O Puzzle e o Jogo do Crime: A Adaptação
Cinematográfica da Ficção de Agatha Christie**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Ingleses, realizada sob a orientação científica do Dr. Anthony David Barker, Professor Associado do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Ao meu orientador, o Dr. Anthony Barker, pelo apoio, pela disponibilidade, pelo incentivo e pela inspiração....

Aos meus pais, pelo apoio incondicional de sempre, pela força constante que me transmitiram...

À Raquel, a minha companheira nesta aventura desde o primeiro dia....

Ao João e à Luísa, pela partilha no gosto pela ficção policial...

A todos aqueles que compreenderam... a todos aqueles que acreditaram...

Obrigada!

o júri

presidente

Prof. Dr. Kenneth David Callahan
Professor Associado da Universidade de Aveiro

Prof. Dr. Anthony David Barker
Professor Associado da Universidade de Aveiro

Prof. Dra. Maria do Céu Monteiro Marques
Professora Auxiliar da Universidade Aberta

palavras-chave

romance policial, puzzle, *whodunit*, crime/assassinato como jogo, Era Dourada, detecção, decepção, distração, *fair play*, crime film, adaptação, fidelidade.

resumo

Tendo como objecto primário de estudo o delineamento das estratégias de detecção e de decepção mais recorrentes na ficção policial de Agatha Christie, esta tese visa a explanação do conceito de romance policial enquanto exercício lúdico de dedução lógica, e da transposição para o ecrã cinematográfico dos elementos que lhe concernem.

Principiaremos pelo enquadramento da escrita de Christie na denominada Era Dourada da ficção policial e pela exploração de conceitos inerentes à sua definição e à sua recepção pública; seguidamente, abordaremos a referência do género na sua versão fílmica, salientando o seu destrinçamento relativamente às outras formas de ficção criminal. Após um breve sumário que reporta para a problemática inerente ao fenómeno da adaptação fílmica, são apresentados três diferentes casos de estudo, comportando análises comparativas entre três romances policiais de Christie e as suas respectivas adaptações cinematográficas, frisando quer o modo como os elementos básicos da denominada fórmula foram transferidos para o ecrã, quer a relevância das adições ao argumento original, visionadas por três realizadores distintos, em diferentes décadas do século vinte.

keywords

Detective novel, puzzle, whodunit, crime/murder as a game, Golden Age, detection, deception, misdirection, fair play, crime film, adaptation, fidelity.

abstract

This thesis aims to explain the concept of detective fiction as a recreational exercise of logical deduction and the transposition of its main elements to the cinema, focusing on the delineation of the most recurring strategies of detection and deception in Agatha Christie's detective fiction.

First, we address Christie's writing in the so-called Golden Age of detective fiction and define its public reception; afterwards, we deal with the genre in its filmic version, emphasizing its features in comparison with other forms of crime fiction.

After summarizing the problems in relation to film adaptation, three different case studies are presented, offering comparative analyses of three Christie novels and their respective cinematographic adaptations; these analyses stress either the way the basic elements of the formula were transposed to the screen, or the relevance of the additions to the original plots, as they have been interpolated by three different film directors in three different decades of the twentieth century.

**O Puzzle e o Jogo do Crime:
A Adaptação Cinematográfica da Ficção de Agatha Christie**

Índice

	<i>Pág.</i>
Introdução	13
Capítulo I - <i>O Jogo do Crime na Literatura Policial</i>	17
O Romance Policial	17
A Era Dourada	21
A Crítica Negativa	27
O Leitor e o Puzzle – o Jogo do Crime.....	29
A Noção de <i>Fair Play</i>	33
Os Legados de Poe e de Doyle – a Figura do Detective.....	36
Agatha Christie: Estratégias de Dramatização, Decepção e Distracção	41
Capítulo II - <i>A Adaptação do Whodunit ao Cinema</i>	46
O <i>Crime Film</i>	46
O <i>whodunit</i> no Cinema	50
A Adaptação Cinematográfica	53
A Adaptação das Obras de Christie: o Palco; o Grande e o Pequeno Ecrã	57
Capítulo III - <i>“Atira a Agatha do Comboio”</i>	61
Introdução a <i>4. 50 from Paddington</i> (Christie, 1957) – o Livro.....	61
Introdução a <i>Murder, She Said</i> (George Pollock, 1961) – o Filme	64
A <u>Análise Comparativa</u>	68
O Detective – Representação e Técnicas de Detecção.....	68
Estratégias de Decepção	76
Representação do Assassino	81
Representação da Vítima	83
A Adaptação: Pontos Negativos e Positivos	86
Capítulo IV - <i>“Doze Homens e Mulheres em Fúria”</i>	88
Introdução a <i>Murder on the Orient Express</i> (Christie, 1934) – o Livro	88
Introdução a <i>Murder on the Orient Express</i> (Sidney Lumet, 1974) – o Filme	92

	<u>A Análise Comparativa</u>	97
	O Detective – Representação, Técnicas de Detecção e Decepção	97
	Representação da Vítima	111
	A Adaptação: Pontos Negativos e Positivos	113
Capítulo V	- “<i>Les Vacances de Monsieur Poirot</i>”	118
	Introdução a <i>Evil Under the Sun</i> (Christie, 1941) – o Livro.....	118
	Introdução a <i>Evil Under the Sun</i> (Guy Hamilton, 1982) – o Filme....	121
	<u>A Análise Comparativa</u>	126
	A Assinatura do Crime e a Relevância da Análise ao Perfil da Vítima	126
	O Detective – Representação e Técnicas de Detecção	130
	Estratégias de Detecção e de Distração	133
	A Adaptação: Pontos Negativos e Positivos	140
	Conclusão	145
Bibliografia:	Bibliografia Primária	149
	Bibliografia Secundária	150
	Filmografia	154
	Apêndices:	
	Ficção Policial de Agatha Christie: Lista Cronológica de Publicações.....	155
	Agatha Christie – Lista de Adaptações Cinematográficas	158

A dimensão simbólica dos romances de Christie resume-se (...) a uma luta entre o Bem e o Mal, com o triunfo do Bem e a erradicação do Mal. Em termos sociais, verifica-se uma crise, derivada da instalação dum elemento de desordem, a que se seguirá uma recuperação final da ordem violada.

Fátima Albuquerque em “Implicações e Implicaturas da ficção policial de Agatha Christie: Contributos para a Definição de uma Matriz Literária”, 2001: 184

Introdução

Contrastando com a grande maioria das formas narrativas, centradas no desenvolvimento do ser humano na busca pela sua individualidade, enquanto membro de uma sociedade em constante mudança, a narrativa policial renega a ideia da impraticabilidade do retorno a um ponto inicial após a instalação de um momento de desordem, sendo que o elemento que se distingue, numa definida sociedade estereotipada, é aquele que é eliminado. Como Franco Moretti argumenta, a morte é, no romance policial, representada como “*punishment of one who, wilfully or not trespassed the boundaries of normality.*” (Moretti, 1990: 240) O retorno à ordem social é, por conseguinte, permitido pela própria eliminação da representação da individualidade humana, pelo que “for the stereotypes to live, the individual must die, and then die a second time in the guise of the criminal.” (Ibid.:241)

A relevância do estereótipo espelha-se similarmente no seguimento de uma fórmula que se tornou previsível na ficção policial: “To the endlessly repeated irony of the most unlikely suspect, the formal detective novel added those of the most unlikely detective and the most unlikely place.” (Porter, 1990: 86) No seio desta matriz de estereótipos e formas repetidas, o autor apresenta ao leitor, sob a forma textual, um quebra-cabeças, um enigma que, enquanto desprovido de uma dimensão simbólica de índole complexa, se constitui como exercício lúdico de dedução. O crime não representa, pois, mais do que um mero ponto de partida para uma charada com um grau de complexidade deliberadamente, e ironicamente, elevado.

O exercício às “celulazinhas cinzentas”¹ revelou-se um tão grande atractivo popular, particularmente a partir do período da Era Dourada do romance policial (década de 1920/30), que Mr. Anthony Pratt transportou o conceito de “jogo do crime” para um contexto mais literal, na forma de um jogo de tabuleiro. O jogo Cluedo,

¹ Referência que reporta para um dos apanágios verbais do mais célebre detective criado por Agatha Christie, Hercule Poirot.

editado pela Waddingtons, no Reino Unido, em 1949¹, goza ainda hoje de um grande sucesso, com sucessivas reedições a nível mundial, não obstante o facto da sua dinâmica consistir num básico sistema de eliminação, pelo que numa sequência de tentativas os jogadores proferem as suas premissas relativamente ao assassino de Dr. Black (Dr. Neves, na edição portuguesa), bem como relativamente ao local do crime e à arma pelo assassino utilizada.

Sendo por alguns considerado enquanto fórmula débil e estéril, o género não se pauta exclusivamente pela crítica favorável, pelo que Edmund Wilson proclamou o seu desprezo assaz relativo ao mesmo, no seu ensaio “Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?” (1945); Raymond Chandler, em contrapartida, assinalou em “The Simple Art of Murder” (1944) a representação de uma irrealidade social numa forma que tem, afinal, como um dos principais objectivos, como iremos analisar em pormenor neste trabalho, transcender as próprias realidades vigentes, constituindo-se como um casulo evasivo relativamente às preocupações do foro social, quer no plano literário, quer no plano fílmico, ao qual o sucesso auferido pelo primeiro deu azo quase imediato.

Visando assinalar as especificidades da ficção policial de Agatha Christie, este trabalho aborda primeiramente o enquadramento geral das particularidades e conceitos inerentes ao próprio género policial, enfatizando a singularidade da representação do crime enquanto um jogo, desprovido de uma dimensão simbólica transcendente à supracitada dicotomia entre o Bem e o Mal. Assim, num primeiro capítulo iremos analisar, não somente os *clichés* básicos que constituem o género, como também a opção do leitor por uma forma previsível e estereotipada, sendo por conseguinte enfatizado o seu papel enquanto interveniente no jogo do crime, na medida em que tenta igualar os argumentos dedutivos do investigador.

Não obstante a popularidade auferida pelo género, não iremos todavia ignorar a crítica negativa e as subsequentes acusações que o rotulam como subliterário e como produto de uma mera fórmula, inúmeras vezes reutilizada.

Numa derradeira fase do capítulo, abordaremos então, mais pormenorizadamente, as especificidades da escrita de Christie, particularmente no que às estratégias mais recorrentes de dramatização e de decepção concerne, sem

¹ Informações de acordo com o disposto em: Ferreira, Paulo. Cluedo Site Português. 2003-2006. 12 Nov. 2006. <<http://www.misteriojuvenil.com/Cluedo/Historia.htm>>

omitir contudo, primeiramente, um delineamento das mais vincadas influências na sua obra dos seus predecessores, Edgar Allan Poe e Sir Arthur Conan Doyle.

Após uma abordagem geral, no primeiro capítulo, ao género enquanto género literário, o segundo capítulo abordará o estabelecimento do género enquanto género fílmico, evocando as particularidades do “*whodunit*” relativamente às restantes formas comportadas pelo conceito de *crime film*, bem como o destrinçamento do *crime film* relativamente aos outros géneros cinematográficos. No seguimento da abordagem cinematográfica, e como preparação teórica para os casos de estudo que iremos apresentar, analisaremos então o fenómeno da adaptação cinematográfica, assinalando conceitos como a questão da fidelidade na adaptação e delimitando as possibilidades e impossibilidades intrínsecas a duas distintas formas de arte: a arte literária e a arte cinematográfica. Após este suporte teórico, principiaremos a abordagem à adaptação da ficção policial de Christie, a partir de um breve sumário alusivo às mais significativas adaptações, não somente no plano da adaptação cinematográfica como também no plano da adaptação televisiva e da própria adaptação teatral.

Os capítulos subsequentes corresponderão, por conseguinte, aos casos de estudo, que comportam as análises comparativas entre três títulos exemplificativos da ficção policial de Christie e as suas respectivas adaptações cinematográficas. Sendo que as últimas adaptações em língua inglesa da ficção da autora para o grande ecrã foram produzidas na década de 1980, a escolha para as referidas análises incide sobre as três últimas décadas de produção.

Assim, o terceiro capítulo, “Atira a Agatha do Comboio”, representa o primeiro caso de estudo e a análise comparativa entre *4.50 from Paddington* e *Murder, She Said*, a adaptação realizada George Pollock, em 1961; o quarto capítulo, “Doze Homens e Mulheres em Fúria”, representa uma análise semelhante entre *Murder on the Orient Express* e a adaptação homónima, realizada por Sidney Lumet, em 1974; por fim, “Les Vacances de Monsieur Poirot”, o quinto e último capítulo, remete para a análise comparativa entre *Evil Under the Sun* e a sua adaptação, também homónima, realizada por Guy Hamilton, em 1982.

As três análises comparativas, remetendo constantemente para abordagens previamente delineadas no preâmbulo teórico, como a representação das figuras do detective, do assassino e da vítima, ou para as estratégias de detecção e de decepção empregues quer no argumento original, quer na adaptação do mesmo,

visarão similarmente a exposição da relevância e das consequências das adições suplementares aos enredos originais de Christie, bem como das necessárias supressões, sempre inerentes às limitações temporais impostas à arte cinematográfica.

Nota:

Cientes da complexidade de subgéneros que o conceito de “ficção/romance policial” pode, na língua portuguesa, traduzir, a referência reporta todavia, neste trabalho, para a sua acepção enquanto “detective novel” ou, mais particularmente, para o vulgarmente denominado “*whodunit*”. Pela inexistência de uma tradução satisfatória para a língua portuguesa, optamos, no primeiro capítulo, pela simples denominação enquanto “género policial” ou pela própria manutenção da expressão “*whodunit*”, que mais claramente define a abordagem pretendida. No segundo capítulo optamos, por motivos análogos, pela referência ao filme policial, na sua generalidade, enquanto “*crime film*”, visando evitar a confusão com a particularidade em análise no primeiro capítulo.

Relativamente aos capítulos III, IV e V, as citações das linhas de diálogo das adaptações fílmicas não incluem qualquer referência bibliográfica, perante a inexistência de um texto escrito de apoio, pelo que reportam meramente para uma percepção auditiva das palavras originalmente proferidas pelos actores, nas respectivas películas.

CAPÍTULO I

O Jogo do Crime na Literatura Policial

O Romance Policial

The basic formula is: a murder occurs, many are suspected; all but one suspect, who is the murderer, are eliminated; the murderer is arrested or dies.

W. H. Auden em "The Guilty Vicarage" (1948). 1975: 147

Partindo de uma premissa base de Robert Barnard, segundo a qual "what the classic English detective story essentially was can be more easily described than defined" (Barnard, 1982: 32), é imediata a sugestão da existência de um modelo, no que à literatura policial concerne. Francisco José Viegas, pretendendo evitar questões relacionadas com a natureza do género, da ordem e da classe de textos que constituem o denominado *corpus* da literatura policial, optou pela enunciação de uma definição bastante simplista; aquela que, segundo as palavras do próprio, "institui, com clareza meridiana, a existência de um ou mais cadáveres principais, a existência de um ou mais investigadores principais, a existência de um ou mais culpados de um crime e a existência de uma investigação central." (Viegas, 2001: 119)

Alguns teóricos decidem-se pela elementar enumeração dos elementos que consideram de essencial inclusão na ficção do *genre*. O grupo restrito de suspeitos concentrado num local algo isolado (com alguma frequência é a casa de campo o local de eleição dos autores para esta reunião), a consumação e a descoberta do homicídio, a inépcia demonstrada pela polícia local perante a situação ocorrida e, naturalmente, o elemento pelo qual anseia o aficionado do romance policial, o surpreendente desenlace (a solução para o enigma), são alguns dos elementos de destaque que, inequivocamente, denunciam este género literário. A solução do enigma é revelada pelo investigador, usualmente um amador, numa emocionante cena final, na qual, após serem revistos e clarificados todos os pontos e interrogações que se prendem com o intrincado enredo, é finalmente enunciado o nome do autor do crime.

O romance policial possui, na opinião de Dorothy Sayers, uma vantagem sobre qualquer género literário: "It possesses an Aristotelian perfection of beginning, middle and end. (...) It has the rounded (though limited) perfection of a triolet." (Sayers, 1980: 77) Em suma, um único e determinado problema é apresentado, desenvolvido e, no

final, é para o mesmo apresentada uma resolução. O paralelismo entre a ficção policial e a tragédia grega, tal como concebida por Aristóteles foi também um dos objectos de análise de Auden. W. H. Auden corrobora esta teoria no seu incontornável ensaio “The Guilty Vicarage”, apontando alguns indícios da existência de tal proximidade. Tal como na concepção aristotélica da tragédia, destaca-se a presença, desde o começo da narrativa, de um dos elementos mais potenciais na criação de *suspense*, a Dissimulação, agindo o inocente como culpado e parecendo o verdadeiro culpado irradiar a mais pura das inocências. Somente no momento da Anagnorisis, o Reconhecimento, é que o verdadeiro culpado é finalmente identificado. Por outro lado, a Peripeteia, ou Peripécia, um outro momento fulcral da tragédia, está presente, no que ao policial diz respeito, não como uma manifestação de reverso da fortuna, como sucedia na lógica estrutural da tragédia grega, mas sim, de acordo com Auden, nesta mesma mutação de um estado de aparente inocência para um estado de culpa, e vice-versa. (Auden, 1975: 147)

O próprio mito de Édipo contém já, como David Lehman argumenta em *The Perfect Murder*, os elementos essenciais do romance policial:

The structural similarities between Oedipus Rex and what you might call a generic detective story are, in fact, remarkable. The issue of the play is an unsolved murder that antedates the start of the play. The initial corpse, as in a detective novel, bequeaths a pervasive sense of guilt; the slaying of Laius, though it took place in the past, accounts for the plague on the land that Oedipus must act to remove. Oedipus becomes a sleuth, determined to find out who assassinated the old King at “the place where three roads meet.” (Lehman, 2003:28)

Sem a mais pequena noção de que o assassino que tão fervorosamente persegue é ele próprio, Édipo, que havia já demonstrado a sua inteligência e a sua argúcia aos demais, resolvendo o célebre enigma maliciosamente proposto pela esfinge, dá início a uma investigação que o acabará por conduzir a uma surpreendente e aterradora verdade.

Sendo que, em concordância com a óptica de Auden, o interesse do romance policial se prende, primeiramente, com uma dialéctica de inocência e culpa, a definição do género logicamente exclui, *a priori*, qualquer estudo realizado no qual a culpa de um determinado assassino seja reconhecida desde um primeiro instante, bem como todo o género de ficção em que a identificação da identidade do assassino esteja subordinada à falha nos seus próprios desígnios criminais. Este segundo ponto inclui, por conseguinte, exemplos como o *thriller* ou o romance de espionagem. Auden

prosseque na sua linha de raciocínio contrapondo os objectivos inerentes a cada um dos géneros literários já mencionados:

The interest in the thriller is the ethical and eristic conflict between good and evil, between Us and Them. The interest in the study of a murderer is the observation, by the innocent many, of the sufferings of the guilty one. The interest in the detective story is the dialectic of innocence and guilt. (Auden, 1975: 147)

Agatha Christie terá, de acordo com Carolyn Hart, equiparado o romance policial tradicional ao modelo de peças de ensinamento moral levadas à cena durante a época medieval. Os pecados mortais assumiam, nestas peças, uma dimensão de fulcral importância, havendo a retirar, por parte das audiências, a lição de que aqueles que nas suas vidas vivessem dominados por tais sentimentos, deveriam esperar, num futuro próximo, as atarradoras consequências de tal modo de estar na vida. Similarmente, Hart concebe a ficção policial como uma parábola para o leitor: “If this is how you treat your wife or your costume or your next-door neighbour, here’s what may happen to you.” (Hart, 1995: 71) Partindo da ideia de que a todo o possível suspeito na esfera do romance policial é inerente um forte motivo para desejar a morte da conseqüente vítima, daqui se subentende que a mesma vítima não espelhará o mais puro exemplo da dignidade humana, não vestindo pois a pele de um cidadão exemplar (o que invariavelmente se verifica nos policiais de Agatha Christie).

Pese embora tal argumento, na perspectiva de Dorothy Sayers, apesar da intrínseca ligação aos mais desesperantes sentimentos da condição humana, como a raiva, o ciúme ou o desejo de vingança, a ficção policial raramente, citando Sayers, “touches the heights and depths of human passion. (...) It does not, and by hypothesis never can, attain the loftiest level of literary achievement.” (Sayers, 1980: 77) A morte, de acordo com a autora, é apresentada de uma forma integralmente desprovida de paixão, suprimindo oscilações intensas do foro emocional. São os melhores autores do género policial aqueles que, conforme as palavras de Sayers, “contribute to keep the story running from beginning to end upon the same emotional level, and it is better to err in the direction of too little feeling than too much.” (Ibid.: 77)

Enquadrando a literatura policial no campo da apelidada literatura de evasão, explicar-se-á indubitavelmente a ausência de um aprofundamento perceptível no que à mente e às paixões humanas diz respeito. O leitor aficionado pode, de acordo com George Dove, testemunhar “the pleasure of curling up with a good ‘whodunit’ in the evening as the best means of blanking out the problems of the external world” (Dove, 1997: 3). Isto porque, como Carolyn Hart acrescenta, a ficção policial oferece, como

um aditamento ao crime e à sua subsequente investigação, algum humor, entretenimento, sátira, uma visão do mundo, um desafio para o leitor e, mais importante do que tudo, na convicção de Hart, uma sensação de conforto, pelo que se depreende que dificilmente invocará pensamentos mais profundos, confusos ou complexos na mente do leitor comum. (Hart, 1995: 72)

Hart opta por resumir, de forma sarcástica mas coerente, e à laia de conselho para um potencial autor, as linhas gerais que auferem sucesso a um qualquer romance policial (um “cozy”):

Take a good murder, toss in an attractive sleuth, provide interesting suspects with believable motives, remember that death is never funny but people are hilarious, include trenchant observations of the social scene, make sure the clues are relevant and fair, be yourself, offer your readers the chance to read something new, have a surprise ending and set the world in a recognizable world. (Hart, 1995: 72)

O último ponto mencionado por Hart, acerca da necessidade de o mundo retratado ser, de algum modo, reconhecível por parte do leitor é corroborado e realçado por John Cawelti no ensaio “The Study of Literary Forms”:

Certain story archetypes particularly fulfil man’s needs for enjoyment and escape...But in order for these patterns to work they must be embodied in figures, settings and situations that have appropriate meanings for the culture which produces them (Cawelti, 1980: 122).

As fórmulas são, pois, partindo da perspectiva de Cawelti, elementos nos quais se incorporam os temas específicos de uma cultura específica, transformando-se consequentemente em arquétipos literários; para que seja possível o reconhecimento de um mundo retratado numa qualquer obra literária, é necessário que, primeiramente, se consigam identificar os estereótipos nela retratados que, de alguma forma, se ajustam a uma muito própria visão do mundo.

A Era Dourada

De acordo com Dennis Porter, o romance policial “prefigures at the outset the form of its denouement by virtue of the highly visible question mark hung over its opening” (Scaggs, 2005: 34). Este mesmo ponto de interrogação é virtualmente desenhado com o propósito de incitar o leitor a colocar-se, ainda que mentalmente, na posição do próprio detective e, através das suas próprias capacidades de dedução e lógica argumentativa, responder à questão que é, pois, o cerne do género literário – *who did it?* A expressão *whodunit* é apreciada por Auden com uma correcta definição daquilo que realmente é o género policial. (Auden, 1975: 147) O termo *whodunit* terá sido cunhado, de acordo com John Scaggs, por volta do ano de 1930, destinando-se à rotulagem de um determinado modelo de ficção no qual o enigma (o puzzle), ou o elemento de mistério, assumem um papel preponderante (Scaggs, 2005: 35).

O período frequentemente denominado como a Era Dourada do *whodunit* (a *Golden Age*) é geralmente reconhecido como sendo o período de tempo ocorrido entre as duas guerras mundiais, isto é, entre 1918 e 1939. Robert Barnard comenta o desejo avassalador, sentido entre os Britânicos na década de 1920, de apagar das suas memórias os terríveis quatro anos de uma guerra que tão profundas e visíveis marcas deixou numa sociedade: três quartos de um milhão de jovens haviam sucumbido e o sentimento de recriminação substituía já há muito o de euforia patriótica. Na década que se seguiu à primeira grande guerra, a classe média Britânica assistiu à queda de impérios, ao estabelecimento de novas repúblicas Bolcheviques, ao crescimento em grande força dos partidos trabalhistas e ao colapso daquilo que Barnard classifica como “battalion of middle-class standards”. (Barnard, 1982: 30) Perante um mundo e uma realidade que cada vez mais, aos seus olhos, se parecia desmoronar, a necessidade do encontro com um ponto de refúgio anunciava-se como urgente:

They suspected (...) that their world was gone forever and they took refuge in a form of literature that was hedged with rules and conventions, that flourished on stereotyped situations and characters, that looked back to a period of stability, a period where class distinctions were easily defined and generally accepted. (Barnard, 1982: 30)

Na verdade, e como George Grella sublinha, os romances policiais da Era Dourada não fazem nunca qualquer alusão às tensões e aos perigos que marcaram e ameaçaram a estabilidade, ainda que precária, das décadas vividas no período que

interpôs as duas guerras mundiais, os anos 20 e 30 do século vinte. (Grella, 1980: 101) Apesar de Agatha Christie no seu primeiro livro publicado, em 1920, *The Mysterious Affair at Styles*, fazer referência ao regresso do Capitão Hastings a Inglaterra como um ferido de guerra, e apesar do próprio Hercule Poirot ser apresentado como o membro de um grupo de refugiados belgas, não há na obra qualquer denúncia da real devastação causada pela guerra.

Quer ao nível físico, quer no que ao nível social diz respeito, os cenários retratados nos policiais da Era Dourada dificilmente se poderiam distanciar mais da realidade vigente na época. Era quase como se a Grande Guerra não tivesse nunca existido, uma vez que nos ambientes descritos se fazia sentir um total isolamento da depressão vivida no pós-guerra. Numa visão social que Scaggs apelida de conservadora (Scaggs, 2005: 48) eram apresentadas personagens provindas das mais abastadas classes sociais e que circulavam geralmente, no caso da obra de Christie, no seio de pequenas comunidades semi-rurais, em sociedades fechadas, reforçando ainda mais esta ideia de isolamento. “Theirs is a world of French maids and hired companions; when they are not killing or getting killed, they visit pyramids and temples, drink fancy drinks, and change into evening clothes for dinner”, ironiza Lehman, referindo-se em particular a *Death on the Nile* de Agatha Christie. (Lehman, 2003:107)

Neste mundo artificial, no qual são descritos “places where bodies are found in libraries by butlers” (Routley, 1980: 177), as personagens movem-se como marionetas, como peões num jogo – o jogo do crime –, não sendo observável nos seus perfis qualquer alteração ou desenvolvimento que espelhe grande profundidade. É pois o enredo, a construção de todo um puzzle, sempre colocado numa posição de elevado destaque, que remete para segundo plano um desenvolvimento realista no que ao plano das personagens respeita, ocupando sempre um lugar soberano na literatura policial.

Apesar da imagem de violência estar sempre intrinsecamente associada ao conceito de assassínio, e do facto de este tipo de crime se ter tornado um ícone da Era Dourada do romance policial, a ficção de Agatha Christie é caracterizada, como Scaggs constata, “by its absence of violence, and by its curiously sanitised and bloodless corpses.” (Scaggs, 2005: 43) O próprio crime em si é genuinamente um indiciador de violência, mas na forma como o mesmo é exposto na obra de ficção, apenas uma dose muito escassa da sua inerente violência transparece aos olhos do

leitor. Agatha Christie, como Patricia Maida e Nicholas Spornick anotam, “distances the reader from the garish effects of murder by focusing instead on ‘whodunit’ and engaging the reader in the pursuit of the murderer”. (Maida e Spornick, 1982: 68) Acerca da ideia de violência pronunciou-se Christie do seguinte modo: “ I don’t like messy deaths. Anyway, I’m more interested in peaceful people who die in their own beds and no one knows why. I don’t like violence.” (Ibid.: 68)

Em *Hercule Poirot’s Christmas* (1938), no entanto, a descrição da cena do crime distancia-se um pouco daquilo com que Christie havia habituado os seus leitores, sendo que, geralmente, dado o seu desinteresse pelas “messy deaths”, poucos sinais de violência eram evidenciados em destaque nas suas narrações. Neste livro, o cadáver do rico e despótico Simeon Lee é encontrado numa enorme poça de sangue e, em todo o compartimento, são visíveis salpicos de sangue, assemelhando-se a cena do crime, de acordo com a descrição, a um autêntico matadouro. Uma das personagens, Lydia, observando aquele quadro de horror, chega mesmo a proferir as célebres palavras de Lady Macbeth: “Quem pensaria que o velho tinha tanto sangue em si?” (Christie, *O Natal de Poirot*, 1997: 64) A razão que levou a autora a descrever tão sanguinário quadro foi, no entanto, expressa de uma forma bem clara pela própria, mesmo antes ainda de iniciar a sua narração, na dedicatória do livro ao seu cunhado, James Watts. Watts teria, como se depreende das palavras redigidas pela autora, criticado Christie pela natureza dos crimes ficcionais que havia imaginado e narrado nas suas anteriores obras:

Queixaste-te de que os meus assassínios se estavam a tornar excessivamente refinados – anémicos, na verdade! – e disseste que estavas desejoso de «um bom crime violento, com uma grande sangueira». Um assassínio que não deixasse dúvidas que era um assassínio. (Ibid.: 5)

Scaggs aponta o assassínio, o “crime of murder”, como o género de crime favorito dos escritores do período da Era Dourada (Scaggs, 2005: 43). Numa passagem de *The ABC Murders* (1935), de Christie, o tema da escolha do crime é debatido com algum humor, num momento em que Poirot questiona Hastings:

- Se pudesse encomendar um crime como encomenda um jantar, que escolheria?

Colaborei no seu humor e respondi:

- Ora, deixe-me ver. Tornemos a ler a ementa. Roubo? Falsificação? Não, creio que não. É demasiado vegetariano. Tem que ser um crime sangrento... com complicações, claro está.

- Naturalmente. Os *hors d’oeuvres*. (Christie, *Os Crimes do ABC*, 2002: 14)

A opção dos autores pelo *murder* dá-se, segundo Lehman, devido às suas características: “it is final, irrevocable and irremediable.” (Lehman, 2003: 4) Nenhuma narração de um outro crime poderá proporcionar da mesma forma, parafraseando o autor, a exploração das temáticas que envolvem a condição de culpa e o desejo de absolvição, obtidas como uma consequência da irreversibilidade latente à natureza deste crime. Isto é, uma jóia roubada poderá sempre ser restituída ao seu dono, mas jamais a um cadáver poderá ser restituída a vida.

Auden percebe o crime de assassínio como um crime único, pela forma de interesse directo com a qual a sociedade é nele envolvida. (Auden, 1975:149) A partir do momento em que uma qualquer vítima perde a vida, terão de ser outros, a restante sociedade, em seu nome, a exigir que a justiça seja feita, enquanto noutra tipo de crime, como o roubo, será o próprio lesado a exigir a consumação da mesma e a condenação do efectivo culpado.

Não obstante o castigo do criminoso muito raramente ser descrito no romance policial, como Scaggs constata (Scaggs, 2005: 44), a realidade vigente na época, em particular na sociedade britânica, ditava que a pena de morte era indissociável do crime de assassínio. Deste modo, o criminoso estava sempre bem ciente da imperatividade de não cometer qualquer erro que o pudesse levar a ser descoberto, caso contrário esperá-lo-ia o castigo máximo ditado pela lei. Sucede que em grande parte dos policiais de Christie, o assassino, ao aperceber-se que toda a verdade foi posta a descoberto e que o cadafalso é algo de eminente e inevitável, prefere optar pela via do suicídio, dada a irremediabilidade da situação. O suicídio do culpado é um elemento recorrente da autora em alguns dos títulos mais frequentemente citados como os favoritos dos leitores, incluindo *Death on the Nile* (1937) e *The Murder of Roger Ackroyd* (1926).

A identificação do culpado e o seu decorrente castigo possibilitam, na ficção policial, a expulsão do socialmente indesejável, de forma a garantir a felicidade da restante sociedade. No entanto, não é o criminoso o único ser socialmente indesejável no seio deste mundo ficcional. A própria vítima, como George Grella sublinha, “must be an exceptionally murderable man” (Grella, 1980: 96). Nunca o leitor se poderá identificar com a vítima ou mesmo lamentar a sua morte, uma vez que esta representa, por norma, alguém com uma péssima forma de conduta moral, alguém numa posição socialmente privilegiada, que não olha a meios para atingir os próprios fins, parecendo mesmo apreciar a infelicidade dos demais. Esta ideia é corroborada

por Stephen Knight, referindo-se ao baixo valor emotivo concedido à vítima na sua caracterização e frisando o facto da morte não ser nunca realmente lamentada, nem haver qualquer representação da verdadeira dor e da degradação, sempre inerentes à própria morte. (Knight, 2004: 78) A vítima é, pois, apresentada como uma figura autoritária e que pouca afeição desperta, tanto nas restantes personagens, que vivem submissas, como no leitor do romance policial, cuja atenção é habilmente direccionada para a questão primeira do género literário – *whodunit?*

Ao identificar a ameaça à ordem social como uma ameaça interna, a ficção do período da Era Dourada enfatiza, seguindo a percepção de Scaggs, a necessidade da sociedade manter a ordem social através da auto-vigilância, estratégia esta encarnada, na obra de Christie, pela figura de Miss Marple, para quem “all the world is a sink of depravity and contains numerous germs of evil.” (Maida e Spornick, 1982: 58) A concepção da ameaça da ordem social como algo interno é nomeadamente exposta pela autora em *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), pois, como Scaggs salienta, o Dr. Sheppard, o assassino de Roger Ackroyd, é um dos representantes máximos de dois grandes pilares de confiabilidade, quer ao nível textual, quer ao nível social. (Scaggs, 2005: 46) Ao assumir o papel de narrador, dificilmente o leitor poderá afirmar categoricamente uma suspeita relativa à falta de veracidade na sua narração (neste caso concreto será mais correcto falar em ocultação de factos cruciais) e, como médico, é-lhe concedido um estatuto socialmente elevado, na base da respeitabilidade e da confiança, por parte da restante sociedade, estando em ambos os níveis posicionado em patamares que, aparentemente, lhe auferem a ilibação de qualquer suspeita.

Com a exposição e expulsão da parte culpada é reposta, no seio da comunidade, toda a ordem natural, acentuando-se mais do que nunca a dicotomia entre o Bem e o Mal, num retrato social idílico e estereotipado. A diferença entre inocência e culpa prende-se, de acordo com Moretti, com a oposição ideológica entre o estereótipo e o indivíduo, sendo a inocência uma representação de conformidade por parte do estereótipo e, o individual, uma representação da verdadeira culpa, centrada no inconformismo. (Moretti, 1980: 238)

Raymond Chandler, no seu ensaio “The Simple Art of Murder” (1944), examina a questão que se prende com a indispensabilidade da aplicação do elemento realista nos textos literários, frisando a total ausência deste elemento no romance policial britânico. Chandler censura a forma policial clássica pelo retrato de uma sociedade na

qual “the people as a rule just wear clothes and drink drinks” (Chandler, 1988:10), reveladora de uma clara abstracção da realidade social do momento, alegando que “fiction in any form has always intended to be realistic.” (Ibid.:1) O criador de Phillip Marlowe classifica os autores britânicos como “incomparably the best dull writers” (Ibid.:11), ironizando e reprovando uma característica marca de incongruência na noção de realidade por parte do escritor de policiais: “He thinks a complicated murder scheme, which baffled the lazy reader, who won’t be bothered itemizing the details, will also baffle the police, whose business is with details.” (Ibid.:11)

O mundo ficcional do qual Chandler faz a apologia não é, como o próprio o assegura, um mundo de fragrâncias; é sim um mundo real, no qual seres humanos reais coabitam e no qual são forçados a enfrentar distintas realidades, por vezes francamente adversas. (Ibid.:17) O autor realista não descreve, pois, uma sociedade idílica; o mundo que Chandler descreve, repercutido no género denominado por “*hard-boiled*”, com tradições na América do Norte, é seguramente mais intrincado do que o mundo recriado na ficção policial Britânica da Era Dourada. Chandler refere-se, logo, a um mundo que em tudo espelha a realidade do seu próprio tempo e da sua própria sociedade,

a world in which gangsters can rule nations and almost rule cities, in which hotels and apartment houses and celebrated restaurants are owned by men who made their money out of brothels, in which a screen star can be the finger man for a mob and the nice man down the hall is a boss of the numbers racket; a world where a judge with a cellar full of bootleg liquor can send a man to jail for having a pint in his pocket, where the mayor of your town may have condoned murder as an instrument of money making, where no man can walk down a dark street in safety because law and order are things we talk about but refrain from practicing (...). (Chandler, 1988: 17)

A Crítica Negativa

Apesar do privilegiado patamar de popularidade alcançado pela ficção policial, nem todos concebem o género como potenciador de elevada índole literária, enfeitando uma subsequente analogia com o termo “literatura” e auferindo a conclusão de que “detective fiction can satisfy only a juvenile and unliterary taste.” (Barzun, 1980: 144) Alguns leitores, como Jacques Barzun constata, revelam cepticismo e uma certa impaciência em relação à ficção policial, pelo facto do acto de detecção se prender com factores meramente materiais e alegando a superioridade dos mistérios da própria alma. Equiparando o romance policial a uma despreziosa charada, esta crítica denuncia a percepção do mesmo como algo totalmente distinto do fenómeno literário. (Ibid.:145)

Joseph Krutch dissecou dois argumentos amiúde avançados com o desígnio de robustecer a concepção do romance policial como subliterário: “its authors are sometimes very prolific; and the stories themselves ‘follow a formula’”. (Krutch, 1980: 42) Krutch refuta ambos os argumentos, adiantando a sua carência de rigor. No que à primeira conjectura é relativo, o autor alerta para o incontornável facto de muitos dos grandes escritores de ficção, incluindo Dickens e Balzac, serem eles próprios detentores de uma obra relativamente vasta, não desempenhando assim o disposto no argumento uma razoável coerência na potencial denominação de uma qualquer obra como subliterária. Numa apreciação ao segundo argumento, Krutch pondera que, com recurso a uma mais rigorosa precisão, ao invés de referir o seguimento de uma fórmula, seria seguramente mais adequado enfatizar a presença de uma propensão para abraçar uma série de convenções, o que não representa, de forma alguma, um sinónimo de falta de originalidade da parte do autor:

No inconsiderable part of the great literature of the world has been written within the limitations of an established tradition, and so written not because the authors lacked originality but because the acceptance of a tradition and with it of certain fixed themes and methods seems to release rather than stifle the effective working of imagination. (Ibid.:42)

A originalidade do autor, e o seu conseqüente reconhecimento público, variará sim de acordo com o modo como essas convenções são interpretadas e aplicadas no seu trabalho. Aquele que se limita a seguir os passos estereotipados de uma qualquer fórmula, sem tentar de alguma forma um contributo vincado pelo seu cunho pessoal, jamais poderá augurar o sucesso em qualquer campo artístico.

Edmund Wilson tece duríssimas críticas à ficção do género no seu controverso ensaio “Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?” (1945), referindo-se ao hábito de ler romances policiais como um hábito “wasteful of time and degrading to the intellect.” (Wilson, 1980: 39) Wilson critica a falta de competência literária dos autores, que demonstram a incapacidade de tornar credíveis, aos olhos do leitor, os crimes que se dispõem a narrar, e ironiza acerca da impossibilidade de analisar coerentemente a viabilidade de culpa, no que se reporta a um conjunto de personagens amorfas, praticamente indistinguíveis, e que pouco mais representam do que um simples nome impresso numa folha de papel (Ibid.:37). “With so many fine books to be read”, conclui Wilson, “there is no need to bore ourselves with this rubbish.” (Ibid.:39-40)

Apesar do emprego de fórmulas consideradas estereis, personagens planas e um inumerável número de *clichés* a nível de método e de construção, tornou-se uma das grandes curiosidades da história literária o grau de popularidade obtido por esta forma inúmeras vezes reutilizada. (Grella, 1980: 85) Suscitador de uma ainda maior curiosidade é, no entanto, de acordo com o exposto por Grella, o facto de um modo de entretenimento imbuído de tamanha escassez de originalidade, e todo ele envolto em previsibilidade, se revelar apelativo para um público deveras heterogéneo, que aglomera, não unicamente o usual leitor aderente a um modelo de ficção de cariz popular, mas também um substancial número de aficionados portadores de uma elevada formação superior. (Ibid.:85)

Perante a supracitada constatação, coloca George Grella uma questão necessária: “Why should both ordinary and sophisticated readers enjoy a hackneyed and formula-ridden fiction devoid of sensation or titillation, and frequently without significant literary distinction?” (Ibid.:85) Uma exequível resposta para a questão é enunciada pela grande maioria dos leitores e autores de ficção policial. Sendo o enigma central do romance a fundamental atracção patente à forma, a qualquer indivíduo que goste de testar a sua capacidade de raciocínio agrada o confronto de intelectos que disputará com o detective, o “game of wits”, suspendendo qualquer anterior descrença em relação ao género literário. (Ibid.:85)

O Leitor e o Puzzle – o Jogo do Crime

Apesar da ficção policial partilhar muitos temas comuns a toda a ficção popular, a estrutura que apresenta revela-se absolutamente única e distinta, pela forma como o leitor é envolvido no fenómeno literário. De acordo com o expresso por George Dove, “the reader cannot be excluded from the definition of the tale of detection” (Dove, 1997: 1) No seu livro *The Reader and the Detective Story*, Dove nomeia quatro especificidades que considera de fulcral ponderação na distinção do género, delimitando e ostentando as suas particularidades em relação à remanescente ficção popular. Disserta, pois, o autor acerca da sua transitoriedade, do seu empreendimento ao nível intelectual, da sua faceta recreativa e da sua forma, disciplinada e rigorosamente circunscrita numa série de convenções conscientemente aceite por todos, autores e leitores. (Ibid.:2-3)

A ideia da transitoriedade do romance policial havia sido já anteriormente defendida por W.H. Auden, ao referir-se à “immediacy” como uma das características do género literário. Apesar de assumir como um seu vício a leitura de romances policiais (“For me, as for many others, the reading of detective fiction is an addiction like tobacco or alcohol” (Auden, 1975: 147)), Auden declara não mais reflectir acerca de qualquer história do género a partir do momento em que dá a sua leitura por terminada, alegando não fazer qualquer tenção de, um dia mais tarde, proceder a uma nova leitura da mesma (Ibid.:146)

A segunda característica apresentada por Dove é corroborada por R. Austin Freeman, que o autor parafraseia na sua defesa do romance policial enquanto “a work of both imagination and ratiocination, as an exhibition of mental gymnastics, in which the reader is invited to take part.” (Dove, 1997: 2) Robert Barnard concebe uma visão da ficção policial como um pacto entre autor e leitor, no qual se espera que este último entretenha o seu espírito com a apresentação de um problema exclusivamente designado à atracção do seu intelecto. Ao autor cabe a promessa de apresentar o problema de uma forma clara e justa, e para o leitor é implícita a tarefa de proceder ao necessário esforço mental que lhe permita assinalar os indícios subjacentes ao enredo e procurar daí discernir quaisquer significados. O resultado que deste pacto advém não é nunca, de forma nenhuma, um resultado tido por negativo, como Barnard conclui: “If the reader guessed the solution he was pleased with himself; if he

did not he was pleased with the author. In neither case was the author the loser.” (Barnard, 1982: 30)

John Cawelti visiona o género como uma transformação do crime num jogo ou num puzzle, removendo do acto de assassinio todo o horror que lhe é inerente, gerando-se desta forma o fenómeno que o autor apelida de “aestheticizing of crime”. (Dove, 1997: 3) Como uma terceira característica da ficção policial, Dove nomeia a sua função lúdica, “enquanto forma literária concebida, dimensionada e exercitada para proporcionar oportunidades de evasão”, como João Flor sintetiza. (Flor, 2001: 170) A satisfação que o leitor obtém desta forma lúdica, que Flor rotula como “subrepticamente didáctica”, é meramente comparável, de acordo com Roger Caillais, ao deleite conquistado ao assistir a um truque de magia, clarificado após o seu final pelo próprio ilusionista (Dove: 3), não sendo portanto comparável a qualquer outro tipo de leitura.

A estrutura do romance policial basear-se-á, então, numa forma de aparente contradição. Se por um lado o leitor procura no género um modo de recreação, a sua busca estende-se similarmente ao estímulo intelectual, com o qual é aliciado, assemelhando-se pois, esta estrutura, a um passatempo de palavras cruzadas.

A última das quatro características sugeridas por Dove, prende-se com a conformidade a determinadas normas, tidas na generalidade como certas, desde o momento em que Edgar Allan Poe, o “indisputed father of detective fiction” (Maida e Spornick, 1982: 36) redigiu “The Murders in the Rue Morgue” (1841), abrindo assim os precedentes para toda uma tradição literária, como teremos oportunidade de analisar pormenorizadamente, e com especial atenção, num capítulo posterior.

O puzzle constitui um desafio, tanto para o detective como para o leitor, consistindo numa prova de inteligência e raciocínio, com o propósito de reconhecer entre os inocentes um efectivo culpado, através da operação de dedução. Ao invés de se centrar na competição entre o criminoso e a sua vítima, como sucede noutros géneros de ficção, está subjacente, ao uso do elemento do puzzle, o foco no duelo mental entre o criminoso e o detective. (Bargainnier, 1980: 7) Para o jogo da detecção são várias as combinações de jogadores que podem ser, simultaneamente, observáveis. Há, pois, o jogo entre o assassino e o detective, o jogo entre o leitor e o assassino, o jogo entre o leitor e o detective, e o jogo entre o próprio autor e o leitor (Maida e Spornick, 1982: 68), mas nunca um jogo entre o assassino e a própria vítima.

No decorrer do jogo de detecção há, para o leitor, a alimentação de uma dupla curiosidade cuja resposta origina, como Barzun constata, uma dupla satisfação: “What can the solution be? And how was the solution arrived at?” (Barzun, 1980: 148) Na perspectiva de Erik Routley, no entanto, a satisfação obtida pelo leitor provém, não apenas de um superficial prazer pela resolução de enigmas mas também, e num grau muito superior, da segurança moral e psicológica advinda da leitura destes livros, dada a sua especial promoção numa época em que se fazia sentir severamente a urgência de uma noção de moral e de estabilidade social. (Routley, 1980: 170-175) O interesse do leitor, de acordo com Routley, não se prende a fundamentos de medo ou culpa, mas a um sentimento exalador de segurança e conforto, já previamente abordado: “it’s not being held over hell and drawn back at the last moment, but being allowed for a place to go in out of the draught of doubt.” (Ibid.:176)

O mais curioso detalhe que se relaciona com a ficção policial é, na óptica de W.H. Auden, o facto de ser esta um foco de atracção justamente para aqueles que se demonstram radicalmente imunes a outras formas de “daydream literature”. Auden visualiza o típico leitor do género como “a fairly sucessful professional man with intellectual interests and well read in his own field”. (Auden, 1975: 158) O autor refuta por completo a teoria segundo a qual os romances policiais são lidos por respeitáveis cidadãos, com o intuito de satisfazer, no plano da fantasia, desejos de violência que, embora presentes no subconsciente, jamais sentiriam a audácia para colocar em prática num plano real. O fundamento poderá ser ponderável, de acordo com Auden, para aquilo que ao leitor de *thrillers* concerne, mas não se adequa, de forma alguma, ao perfil do aficionado do policial, pelo que conclui: “On the contrary, the magical satisfaction the latter provide (...) is the illusion of being dissociated from the murderer.” (Ibid.:158)

Não é caso raro o leitor experimentar um sentimento de satisfação ao prever, com a necessária antecedência, a efectiva identidade do assassino. A metodologia pelo leitor empregue é, todavia, na grande maioria das situações, manifestamente distinta dos rebuscados métodos utilizados pelo detective da ficção. Como George Grella afirma, o leitor identifica o assassino recorrendo à sua própria intuição ou através de despreziosas conjecturas – “thus derive the chief pleasure not from duplicating but from observing the mastermind’s work.” (Grella, 1980: 86) As conclusões precisas, auferidas e enunciadas pelo detective na derradeira fase do

policial, dificilmente o leitor conseguirá igualar, excluindo as circunstâncias nas quais o leitor esteja realmente inteirado, ou munido de informações semelhantes às que Grella lista para exemplificar a sua teoria: “the killing distance of a South American blowgun, the rate at which curare is absorbed into the bloodstream, or the effects of the English summer on the process of *rigor mortis*.” (Ibid.:86)

Howard Haycraft esboça, todavia, uma chamada de atenção para o facto de uma concepção primeira do género enquanto disputa competitiva o conduzir a uma privação da sua identidade literária, relegando-o para o plano dos puzzles maquinais e para uma eventual estagnação. Para enfatizar o seu argumento, Haycraft cita Philip Van Doren, que havia anteriormente observado: “were the detective story *only* a puzzle, there would be no need to make it a book.” (Haycraft, 1942: 240)

O puzzle é genuinamente um elemento de vital importância no romance policial, mas jamais constituirá o romance por si só. Como Bargainnier constata, “a story that is only a puzzle would be as unreadable as a crossword-puzzle and as small in size; in fact it would not be fiction.” (Bargainnier, 1980: 7) O puzzle é, na convicção do autor, o resultado de um determinado modo de disposição do enredo. Declinando a hipótese da narração da história de feição a que o autor do crime seja conhecido desde uma primeira instância, o autor organiza toda e qualquer incidência de forma a que seja ao criminoso concedida uma oportuna tentativa de camuflagem do seu acto, permitindo uma subsequente passagem a um processo de investigação e descoberta. O romance policial é pois, na sua essência, como Bargainnier conclui, “a narrative puzzle within a narrative development.” (Ibid.:7)

A Noção de *Fair Play*

I have been reading some detective stories and it struck me what nonsense they were to put it mildly, because for getting the solution of the mystery, the author always depended on some coincidence. This struck me as not a fair way of playing the game.

Arthur Conan Doyle (Scaggs, 2005: 38)

The Murder of Roger Ackroyd deu azo, desde a data da sua primeira edição, em 1926, a uma polémica e inconclusiva discussão que se manteve acesa ao longo das décadas até aos nossos dias, como inequivocamente se comprova pela ainda recente publicação do estudo *Who Killed Roger Ackroyd?*, de Pierre Bayard (1ª edição: 1998). O livro de Christie, que Howard Haycraft defendeu como “a remarkable story, a tour de force in every sense of the word and one of the true classics of the literature” (Haycraft, 1942: 130), provocou o mais violento debate da história do romance policial, pelo emprego de um elemento por muitos considerado como fraudulento – o narrador como criminoso. Como Haycraft recordou, “scarcely had the ink dried on the pages before representatives of one school of thought were crying ‘Foul Play!’ Other readers and critics rallied as ardently to Mrs. Christie’s defence, chanting the dictum: ‘It is the reader’s business to suspect *every one!*’” (Ibid.:130)

Quando, em 1928, Anthony Berkeley fundou o *Detection Club*, possibilitou o reforço de uma ideia implícita à visão da ficção policial no final da década, e que tendia a perceber o género como algo dotado de regras que podiam ser claramente formuladas. (Scaggs, 2005: 36) Os membros do *Detection Club*, autores britânicos de ficção policial, obtinham o seu ingresso mediante a prestação de um juramento (o “*Detection Club Oath*”), no qual asseguravam aderir fielmente às regras de *Fair Play*, não ocultando nunca aos seus leitores qualquer indício vital para a resolução do enigma. (Ibid.: 36)

No mesmo ano, em 1928, S.S.Van Dine publicou as suas “Twenty Rules for Writing Detective Stories”, que viriam a anteceder o “Detective Story Decalogue” de Ronald Knox, publicado um ano mais tarde com o intuito de reiterar a importância da noção de *Fair Play*, ao estabelecer como básicas dez regras da ficção policial:

- I. The criminal must be someone mentioned in the early part of the story, but must not be anyone whose thoughts the reader has been allowed to follow. (...)
- II. All supernatural or preternatural agencies are ruled out as a matter of course. (...)
- III. Not more than one secret room or passage is allowable. (...)
- IV. No hitherto undiscovered poisons may be used, nor any appliance which will need a long scientific explanation at the end. (...)
- V. No Chinaman must figure in the story. (...)

- VI. No accident must ever help the detective, nor must he ever have an unaccountable intuition which proves to be right. (...)
- VII. The detective must not himself commit the crime. (...)
- VIII. The detective must not light on any clues which are not instantly produced for the inspection of the reader. (...)
- IX. The stupid friend of the detective, the Watson, must not conceal any thoughts which pass through his mind; his intelligence must be slightly, but very slightly, below that of the average reader. (...)
- X. Twin brothers and doubles generally, must not appear unless we have been duly prepared for them. (...) (Knox, 1980: 200-202)

Sobre o Decálogo, Robert Barnard assinala o valor por algumas das regras auferido, ao visarem a distinção da ficção policial em relação a outras formas literárias populares. Como uma exemplificação do fundamento proposto, Barnard destaca a regra III, que impede uma analogia com o estilo gótico, e a regra V, permitindo esta um distanciamento em relação ao que o autor apelida de “*cheap thriller*”. Todavia, de acordo com Barnard, é outro o foco de maior relevância, no que ao Decálogo de Knox é relativo: “affirm the logical rigour which should be maintained, and amplify that part of the contract between author and reader which enjoins ‘fair play’.” (Barnard, 1982: 32)

Visando a simplificação do conceito, Howard Haycraft sugeriu uma condensação do Decálogo em dois principais requisitos: “ (I) The detective story must play fair. (II) The detective story must be readable.” (Haycraft, 1942: 226) Ao abordar o conceito de *Fair Play*, Haycraft implica algo mais do que a óbvia obrigatoriedade de não ocultar qualquer pista ao leitor. Implica que nenhuma pista apresentada seja ocultada ao próprio detective, bem como a proibição da inclusão de qualquer pista falsa; implica que jamais qualquer acto derivado de um simples acaso funcione, no decorrer do processo de detecção, como um indispensável apoio na resolução do enigma, e implica que toda a acção se deva desenrolar na esfera do tema de “*crime-and-pursuit*”, sem que seja perceptível qualquer abstracção em relação a esta questão; implica, por fim, que nenhum factor extrínseco, como a estupidez ou o esquecimento, desvie ou prolongue o enredo de forma significativa. De uma forma semelhante, o segundo requisito, que diz respeito à “*readability*” do livro policial, não se reporta somente a um exigível nível de competência literária, mas também à necessidade de evitar que o livro não represente mais do que um simples puzzle, estático e imóvel, e de, por outro lado, rejeitar a indecorosa alternativa de formulação do embuste literário. (Ibid.:226)

Como claramente se constata, as regras denunciam em cada instância a participação do leitor no processo de detecção. Scaggs relaciona a activa participação do leitor no *whodunit* com a abordagem de Roland Barthes ao que designa por “*writerly text*”. De acordo com Barthes, é o móbil do “*writerly text*” tornar o leitor não meramente um consumidor mas, conjuntamente, um produtor do texto, desafiando-o a reescrever o mesmo, cooperando na construção de significados. A divergência entre o conceito de “*writerly text*” de Barthes e o romance policial é que, como Scaggs conclui, apesar de uma activa participação por parte do leitor na ficção policial, este não gera nem produz qualquer novo significado para o texto; reafirma tão-somente um significado (a solução), previamente deliberado pelo próprio autor. (Scaggs, 2005: 38)

No seu ensaio “Aristotles on Detective Fiction”, Dorothy Sayers remete para o papel do autor como agente de *Fair Play*, de jogador ciente das suas regras, mas deseioso de um bom embate com o seu leitor:

A is falsehood; B is truth. The writer must not give us A upon his own authority, for what he says upon his own authority we must be able to believe. But he may tell us B – which is true – and leave us to draw the false conclusions that A is truth also. (Sayers, 1980: 32)

Deve ao leitor ser demonstrada, na narrativa policial, a existência de cada um dos indícios relativos ao enigma, mas não poderá ser nunca colocada, para a sua observação, a totalidade das deduções auferidas pelo detective, pois tal originaria numa antecipação do desenlace excessivamente prematura, como Sayers comenta num seu outro ensaio, “The Omnibus of Crime” (Sayers, 1980: 75). Apesar de inteirado dos mesmos dados relativos ao crime que o investigador tem ao seu dispor, e que permitem o prosseguimento no processo de detecção, o facto de lhe ser parcialmente vedado o acesso à sua linha de raciocínio levará o leitor, com alguma frequência, a interrogar-se acerca de determinados gestos ou acções protagonizadas pelo detective, como um simples sorriso ou exclamação, ou a compra de um bigode falso cujo efectivo desígnio o leitor só conhecerá na derradeira fase do *dénouement*¹.

¹ Referência directa a *Hercule Poirot's Christmas* (Christie, 1938).

Os Legados de Poe e de Doyle: a Figura do Detective

Em meados do século XIX, Edgar Allan Poe criou um dos mais emblemáticos componentes da ficção policial, a figura do “*armchair detective*”, com a apresentação do Chévalier Auguste Dupin. Esta personagem é descrita como uma genuína máquina de raciocínio e observação, um verdadeiro génio no processo de dedução mental, sendo que o próprio narrador de “The Murders in the Rue Morgue” (1841) confessa não poder “deixar de notar e admirar a peculiar capacidade analítica de Dupin”. Dupin, por seu lado “parecia também deliciar-se em exercitá-la – se não exactamente em ostentá-la –, e confessava francamente o prazer que daí tirava.” (Poe: 1998: 7)

Apesar de amiúde conotado com a literatura do fantástico e com o terror gótico, Edgar Allan Poe criou alguns dos textos que são hoje considerados os precursores da literatura policial, sendo por muitos estimado como o verdadeiro pai da narrativa policial. Poe, ao fazer pela primeira vez referência à necessidade de despender um rígido processo de dedução mental para a resolução do enigma, traçou os primeiros limites na concepção da fórmula inerente à literatura policial.

“The Murders in the Rue Morgue” continha já muitas das regras primárias e das técnicas narrativas que delineariam o género literário, e viriam a ser desenvolvidas por autores como Conan Doyle e Christie. Dorothy Sayers descreveu a obra como um verdadeiro manual da narrativa policial, contendo já três dos principais motivos recorrentes no *genre*: o suspeito erradamente acusado, para o qual todas as pistas, numa abordagem superficial, parecem aludir; a ideia do quarto fechado, da câmara de morte hermeticamente selada, na qual não havia, aparentemente, a possibilidade de entrada ou fuga, sem que tal fosse notado; por fim, a inesperada solução para o enigma, constituindo o modo e o motivo do crime um elemento de surpresa para o leitor. (Sayers, 1980: 60)

É através dos artigos de jornal, nos quais se relatam as informações recolhidas pela polícia junto às testemunhas no local do crime, que Dupin dá início ao seu processo dedutivo; ao seu alcance não tem mais indícios do que aqueles obtidos pelas forças de investigação oficiais. O seu método consiste em eliminar toda e qualquer impossibilidade até alcançar uma única verdade, correspondente à solução da intriga – “whatever remains, *however improbable*, must be the truth.” (Ibid.:60) O detective encontra-se, então, apto para explicar o aparentemente inexplicável, o que

não contempla somente a questão “whodunit?” mas também, citando Lehman, “how could *anyone* have done it?” (Lehman, 2000: XIV)

Perante o cenário dos corpos horrendamente mutilados de Madame e Mademoiselle L’Espanay, a polícia assume, desde um primeiro momento, ter sido um ser humano o causador de tal situação, procedendo às suas investigações a partir desta orientação e ignorando, ainda que inconscientemente, os indícios que revelavam o oposto. Neste ponto, a questão que Lehman coloca adquire uma lógica inegável. O responsável pela carnificina na Rua Morgue não poderia ser outro senão um animal feroz, detentor de uma força descomunal, pois como Dupin conclui em *The Mystery of Marie Roget*, “the more ‘outré’ the crime, the easier it is to solve.” (Ibid.: XIV)

Apesar da inegável importância, no que ao desenvolvimento da ficção policial diz respeito, da criação da figura do detective amador, dotado de uma mente genial, ao qual não escapa ao seu escrutínio o mais ténue pormenor, faltava ao Dupin de Edgar Allan Poe o toque de humanismo que Sir Arthur Conan Doyle viria a conceder ao seu Sherlock Holmes. Facilmente reconhecível como um descendente directo de Dupin, partilhando a mesma mente Cartesiana e o invejável método de observação, Holmes revelar-se-ia muito mais humano do que o seu antecessor, pois quer pelas suas mudanças súbitas de humor, sofrendo de intensas depressões e períodos de infundável recolhimento, quer pela sua dependência de substâncias estupefacientes, o detective simboliza, de alguma forma, a imperfeição e a falibilidade, sempre inerentes à condição humana. É o próprio Holmes que assegura o seu distanciamento em relação à personagem de Dupin, em *A Study in Scarlet* (1887), no momento em que Watson, num primeiro contacto com o seu método dedutivo, comenta: “Você faz-me lembrar o Dupin, de Edgar Allan Poe. Não fazia a mínima ideia de que tais pessoas existissem na vida real.” (Doyle, 1981: 30) Holmes não aprecia no entanto as palavras do seu companheiro como um cumprimento, uma vez que Dupin era, na sua opinião, “um tipo medíocre”. Apesar de lhe conceder uma “certa capacidade analítica” alega que “aquele seu estratagema de intervir nos pensamentos do seu amigo, depois de um quarto de hora de silêncio, é pretensioso e superficial.” (Ibid.:30) Irónico, todavia, o facto de uma personagem de ficção ser desta forma mencionada, ajudando a criar a ilusão de que, ao invés do Dupin do mundo da literatura, Holmes era, de facto, uma pessoa real.

Doyle não desenvolveu somente o conceito de *master-sleuth*, como também usufruiu de um outro legado de Poe, a figura do companheiro do detective, o homem comum que narra, com alguma admiração, o decorrer das suas investigações. A figura do Watson representa para o leitor um intérprete, uma voz mediadora entre Holmes e o leitor. É ele o intérprete da intriga, bem como da aparência e personalidade dos seus intervenientes; como “Eu” narrativo, é a sua visão de toda e qualquer ocorrência que é ao leitor cedida, e não a visão espelhada pela mente analítica do investigador. Não partilhando da mesma capacidade intuitiva de Holmes, os comentários e observações por Watson auferidos não têm outro desígnio senão tornar o enigma mais intrincado ainda para o leitor. É pois este, citando Francisco José Viegas, “um Watson ingénuo que erra para que lhe sobreviva um Sherlock que acerte e brilhe.” (Viegas, 2001: 121)

A figura do companheiro do detective surge, desta forma, delineada à semelhança da figura de um Sancho Panza de Cervantes que, representante do senso comum e da simplicidade de espírito, contrasta inequivocamente com aquele que acompanha nas suas aventuras, Don Quijote de la Mancha, uma figura repleta de peculiaridades e cuja excentricidade é descrita a cada passagem da narrativa. Como Lehman alega, “the great detective meets the requirements of a Don Quixote who can successfully tilt at windmills. He can play the quixotic part without ever seeming quixotic – without that rush of fervent idealism that would make him look ridiculous.” (Lehman, 2000: 68) As semelhanças prendem-se, pois, não com a genialidade de Holmes, que seria incomparável à mente insana de um louco que acredita habitar o mundo dos romances de cavalaria, mas sim com o acentuado contraste entre a figura excêntrica, representada por ambos, e um retrato bem mais trivial dos seus respectivos companheiros, pelos quais o leitor nutrirá uma maior cumplicidade e simpatia.

Apesar desta figura ter conhecido o seu génesis com Poe, o conceito do companheiro do detective viria, doravante, a estar associado à figura do Dr. Watson, uma personagem que, apesar de não ser detentora de um raciocínio brilhante, inspirava no leitor um certo grau de confiança, ou não fosse unicamente através do seu ponto de vista concedido ao leitor o acesso à intriga. Como Sayers observa, “we may be seduced into concluding that, because the original Dr. Watson was a good man, all Watsons are good, in virtue of their Watsonity.” (Sayers, 1980: 32-3) Estando o leitor acostumado a confiar em pleno na honestidade do seu Dr. Watson e, mais tarde, também na honestidade do seu descendente directo, o Capitão Hastings, a

leitura de *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) de Christie deixará sempre consigo um travo do amargo sabor da traição.

Agatha Christie, que desde a sua infância sentiu um enorme fascínio pela ficção policial, tornando-se uma ávida leitora das obras de Conan Doyle, absorveu inconscientemente, desde tenra idade, ideias e métodos que viriam mais tarde a influenciar a sua própria escrita, enquanto autora de policiais. Quando em 1916, incentivada pela irmã, se propôs a escrever um romance policial, uma das suas dúvidas primárias recaiu sobre a escolha da figura do detective:

Who could I have as a detective? I reviewed such detectives as I had met and admired in books. There was Sherlock Holmes, the one and only - I should never be able to emulate *him*. (...)

I settled on a Belgian detective. I allowed him slowly to grow into his part. He should have been an inspector, so that he would have a certain knowledge of crime. He would be meticulous, very tidy (...). And he should be very brainy – he should have little grey cells of the mind – that was a good phrase: I must remember that – yes, he would have little grey cells. (Christie, *An Autobiography*. 1990 : 263, 264)

Obcecado pela ordem e pelo ideal de método, Hercule Poirot exemplifica de forma notável o conceito de “*armchair detective*”, frisando constantemente a supremacia do conhecimento da psicologia humana sobre a busca de quaisquer indícios materiais. Mais do que exibicionismo, a sua crença na possibilidade de resolver um caso, sem que para isso seja necessário levantar-se da sua poltrona, revela consistência em *The Clocks* (1963), no qual o detective, exclusivamente baseado nas informações que recebe de Colin Lamb, o filho de um velho amigo seu, resolve efectivamente o enigma que envolve o crime.

Tal como Holmes, Poirot trespassa por vezes os limites da moralidade e da própria lei, em prol do êxito da investigação. No conto “The Veiled Lady” (1923), por exemplo, o detective não se coíbe de invadir uma propriedade alheia, perante o espanto e a incredulidade de um inocente Hastings. Por outro lado, no capítulo final de *Three-Act Tragedy* (1933), Poirot confessa mesmo fazer uso frequente, no decorrer das suas investigações, de um vocabulário inglês intencionalmente deturpado; é o propósito da sua estratégia, que Mr. Satterthwaite rotula como “a astúcia da serpente” (Christie, *Tragédia em Três Actos*. 2001: 229), manter descautelados os seus interlocutores que, por não o terem em grande consideração, nem sempre pesam convenientemente as palavras que proferem, revelando verdades que desejariam conservar ocultas.

Também ao Poirot de Christie foi, pois, concedida uma generosa dose de humanismo, conivente com toda a sua excentricidade. Entrevê o leitor sem grandes contrariedades que, apesar da excelência das suas “celulazinhas cinzentas”, também o *master-sleuth* experimenta a vulnerabilidade inerente à condição humana. Enquanto personagem credível, Poirot encontra na vida mundana pequenos prazeres, como o seu chocolate quente, do mesmo modo que persegue as suas distintivas obsessões, como o desejo pelo simétrico e pelo asseio extremo.

Ciente das suas excepcionais faculdades mentais, o detective desfruta de uma notoriedade profissional invejável, não sendo todavia a modéstia um dos seus traços de apanágio: “Eu, que indubitavelmente possuo, no presente, o melhor cérebro da Europa, posso permitir-me ser magnânimo!”, comentava Poirot com Hastings em “The Chocolate Box” (Christie, 2001: 381) Fazendo de si mesmo tão soberbo juízo, não consegue nunca ocultar a intensidade da ofensa com que o ferem aqueles que alegam jamais terem ouvido falar do seu nome. Mas Poirot, à semelhança de Holmes e do comum ser humano, enfrentou também a sua pequena mácula num passado profissional repleto de sucessos. Se Watson não encobre o facto de Holmes ter, por diversas vezes, provado o sabor do insucesso, falhando nomeadamente na interpretação do enigma em “The Yellow Face” (1893), também Poirot confessou a Hastings ter, para sua infelicidade, experimentado a mesma sensação, narrando-lhe ele próprio “uma história que prova que os próprios génios podem falhar” (Ibid.:367), em “The Chocolate Box” (1924). Apesar do erro do detective não se ter revelado crucial em nenhum dos casos, ambos recordam as ocorrências com alguma angústia e, curiosamente, ambos os contos terminam da mesma forma; o detective, ciente da sua falibilidade dedutiva, pede ao seu companheiro que, de futuro, caso este denote demasiada vaidade ou uma excessiva confiança na sua figura, lhe repita uma pequena mnemónica que lhe recordará prontamente a sua pequena derrota (“Norbury” no caso de Holmes e “chocolate box” no que a Poirot diz respeito).

Agatha Christie: Estratégias de Dramatização, Decepção e Distracção

Agatha Christie's work displays the unconscious, not by calling for the decoding of hidden meanings, but by inventing different devices each time that aim to prevent the reader from perceiving the truth.

Pierre Bayard em *Who Killed Roger Ackroyd*, 2000: 19

É um dos grandiosos predicados da escrita de Christie a sua habilidade para a dramatização do processo de investigação do crime. Em algo que facilmente se poderia tornar monótono, transformando-se num entediante desfile de testemunhas, Christie emprega uma série de estratégias de dramatização, do mesmo modo que aplica as usuais estratégias de distracção (a *misdirection*), sempre com o intuito de conquistar e sustentar o interesse do leitor. Como é assinalado por Bargainnier, “since (...) the investigation may be three-fourths or more of the novel, such dramatization is required to prevent a dull repetitive pattern.” (Bargainnier, 1980: 145)

São sete os estratégias empregues pela autora que Bargainnier assinala como detentores de uma maior relevância neste processo: a existência de um elevado número de suspeitos; a existência de um segundo crime, no decorrer do processo de investigação; a situação em que o assassino finge um ataque a si próprio; o emprego de alguns elementos característicos do *thriller*; a dúvida se a morte terá sido fruto de homicídio ou de suicídio; a ocultação da real identidade da personagem que se revela o assassino; a dificuldade em explicar como foi o assassinio cometido, mesmo desconfiando o leitor da identidade do assassino (Ibid.:146).

O primeiro ponto citado por Bargainnier relaciona-se com o recorrente motivo do “*most unlikely suspect*”. É, por norma, apresentado ao leitor um universo de cerca de oito a dez eventuais suspeitos, cujos testemunhos parecem sempre ocultar algo de relevante, ou parecem direccionar a culpa para outrem, excepto para o verdadeiro culpado, que é geralmente aquele que em nada parece estar relacionado com o próprio acto de homicídio. Em obras como *Cards on the Table* (1936) ou *Five Little Pigs* (1943), no entanto, Christie presenteia o leitor com círculos de suspeitos bastante fechados, ficando deste modo excluído o motivo supracitado, sendo que qualquer uma das personagens seria, desde uma primeira instância, tida com plausível suspeição.

Relativamente ao segundo ponto, como o próprio Hastings comenta em *The ABC Murders* (1935), “um segundo crime na mesma obra anima a acção. Se o crime ocorre no primeiro capítulo e se se tem de acompanhar o álibi de cada uma das personagens até à penúltima página... bem, o trecho torna-se bastante fastidioso.” (Christie, *Os Crimes do ABC*, 2002:16) A segunda vítima é, por norma, alguém que demonstra saber mais sobre o homicídio do que aquilo que revelou previamente, ou que, num momento posterior ao seu testemunho, reflecte sobre algo que presenciou, ficando na efectiva posse de novos dados incriminadores, como sucede com Miss Murgatroyd em *A Murder is Announced* (1950) que, após cuidada reflexão, se apercebe ter presenciado uma invulgar atitude da parte de Letitia Blacklock, no momento em que se dá o homicídio.

Como um terceiro ponto, Bargainnier assinalou outro dos recorrentes motivos de Christie – aquele que alega sentir perigo em relação à própria vida e, de algum modo, sobrevive aos ataques à sua pessoa, é geralmente o próprio assassino. Consegue este, deste modo, baixar o seu próprio coeficiente de suspeição, como o faz Miss Gilchrist em *After the Funeral* (1953), que chega mesmo a ingerir um pedaço de uma fatia de bolo de noiva envenenado, cuja dose de arsénico não se provaria fatal, ou a supracitada Letitia Blacklock que, com uma tesoura, dá um corte na própria orelha, forjando um inexistente tiro resultante de um suposto ataque do alegado criminoso.

Outro dos estratagemas da autora relaciona-se com o emprego de alguns dos elementos do próprio *thriller*, pelo que Christie não se coíbe de deixar a acção em suspenso no final de um qualquer capítulo. Bargainnier evidencia a forma como a autora deixa o leitor na total expectativa, ao terminar um dos derradeiros capítulos de *Murder is Easy* (1939) com a imagem das mãos da assassina, Lavinia Fullerton, a envolverem, num sufoco, o pescoço da heroína, Miss Waynflete. (Bargainnier, 1980: 146) Numa abordagem geral, obras como *The Secret Adversary* (1922) ou *They Came to Baghdad* (1951) serão seguramente aquelas que, de sobremaneira, mais se aproximam do género *thriller*, quer pelo perigo real em que os seus protagonistas se envolvem, quer pela existência de uma ordem de entidades criminosas e organizações secretas que, mais objectivamente, conseguimos relacionar com as realidades perseguidas pelo Marlowe de Raymond Chandler.

Um quinto ponto foca uma dúvida amiúde exposta perante um cenário de morte por causas não naturais – a questão do homicídio ou suicídio. Se no caso dos

homicídios mais violentos a dúvida nem sequer se coloca, como é o caso do homicídio de Cora em *After the Funeral*, cujo cadáver é encontrado num estado lastimável, sendo a própria face irreconhecível, tendo sido utilizado como arma do crime um machado, a dúvida é frequentemente colocada por Christie nos seus enredos, através das observações e sugestões das personagens, particularmente aquando da ingestão de um qualquer veneno. Da mesma forma é colocada uma outra dúvida, a questão do homicídio ou da morte natural, ou acidental, sendo assim difícil de comprovar que a antiga patroa de Ann, em *Cards on The Table*, não havia ingerido acidentalmente a dose fatal de tinta de chapéus que enchia o frasco de xarope, ou que Mrs. Laura Welman, em *Sad Cypress* (1940), não teria perecido de morte natural, resultante da sua já avançada idade e da sua condição física debilitada.

Não sendo conhecida a verdadeira identidade de alguns dos suspeitos, adensa-se a dificuldade na tarefa da investigação, sendo mais complicado penetrar na mente do assassino cujo real móbil criminoso não se conhece. O penúltimo ponto, e certamente um dos pontos de maior relevância, prende-se, pois, com as técnicas que a autora aplica, na construção da figura do verdadeiro culpado, de forma a ocultar os seus intentos, e enevoando, aos olhos do leitor, uma verdade que, apesar de sempre presente, apenas será integralmente exposta no derradeiro momento do *dénouement*. O assassino faz uso de variadas formas de disfarce, sendo uma delas o disfarce de investigador, empregue já por Sófocles na tragédia *Oedipus Rex*. Sem qualquer pejo em quebrar uma regra do célebre Decálogo de Knox (CF: pág. 34), Christie empregou esta técnica em diversas ocasiões, nomeadamente em obras como *Hercule Poirot's Christmas* (1938) ou *The Seven Dials Mystery* (1929) – sem que o assassino, Jimmy Thesiger, seja, neste caso específico, o investigador oficial –, ou a aclamada peça de teatro *The Mousetrap* (1952). Em *Hercule Poirot's Christmas*, é Tressilian, o mordomo, quem dá o indício vital para a obtenção da conclusão que o Inspector Sugden tem, de facto, uma ligação de sangue com a vítima, ao referir-se à sensação de *déjà vu* ao abrir, por diferentes ocasiões, a porta da rua, “uma impressão de já termos feito tudo antes” (Christie, *O Natal de Poirot*, 1998: 125), dadas as incontornáveis semelhanças físicas partilhadas por Harry Lee, Stephen Farr e o próprio Inspector.

O disfarce do assassino é por vezes dotado de contornos mais literais. Desta forma, o assassino de *Death in the Clouds* (1935) facilmente se transforma num

empregado do avião, envergando a sua bata de dentista e, em *Three-Act Tragedy* (1935), Sir Charles Cartwright, um actor acostumado a encarnar as mais diversas personagens, não sente qualquer dificuldade em infiltrar-se, de forma absolutamente irreconhecível, numa festa na sua própria casa e cometer um assassinio para o qual dispõe de um poderosíssimo álibi – alegadamente não estava presente no local.

Para complicar a investigação e afastar de si próprios quaisquer suspeitas, os assassinos de Christie são peritos na elaboração de engodos (os denominados “*red herrings*”) e na elaboração de esquemas que têm por desígnio o desvio da culpa para outrem. Em *And Then There Were None* (1939), Vera Claythorne está, a dado momento, muito próxima da descoberta da verdade, ao analisar os versos da rima infantil que narra o destino de “Ten Little Nigger Boys”: “Four little nigger boys going out to sea; A red herring swallowed one and then there were three.” Vera conclui então: “A red herring – that’s the vital clue. *Armstrong’s not dead...*” (Christie, *And Then There Were None*, 1993:184); quando Vera e Philip Lombard encontram o cadáver do médico, a jovem não se encontra já em condições psicológicas adequadas que lhe permitam repensar o seu raciocínio, e concluir que houve de facto um “red herring”, mas no qual foi afinal Armstrong a principal vítima do engodo, tendo inconscientemente colaborado com o próprio assassino. Por outro lado, Franklin Clarke, o assassino de *The ABC Murders* (1935) elabora um engenhoso esquema, que envolve diferentes crimes, em diferentes localidades, direccionando com relativa facilidade a culpa para “uma personalidade encolhida e insignificante” (Christie, *Os Crimes do ABC*, 2002: 191); o seu esquema permite-lhe disfarçar um crime realmente fulcral pois, tal como Poirot conclui, um crime individual passa mais facilmente despercebido “quando faz parte de uma série de crimes conexos.” (Ibid.:188)

A última das estratégias de Christie prende-se com a dificuldade do leitor que, mesmo possuindo elevadas desconfianças em relação à personagem que é, efectivamente, a culpada, dificilmente compreenderá como terá esta cometido o crime, ou como terá tido a oportunidade para o fazer. Um dos casos mais flagrantes desta situação é questionado por Bargainnier, ao duvidar que alguém, sem que leia antes o Epílogo, consiga explicar na íntegra o enredo de *And Then There Were None* (Bargainnier, 1980: 146).

Christie não se negou nunca à auto-paródia, sendo Ariadne Oliver, enquanto escritora famosa de romances policiais no seu universo ficcional, uma representação do próprio alter-ego da autora. Acima de tudo, Christie satiriza o complexo enredo

característico do género policial, frisando a dificuldade de o sintetizar em poucas palavras, devido às voltas e reviravoltas que sofre, inerentes à própria forma. Visionando o crime como um jogo, a autora teve por várias vezes a oportunidade de empregar nos seus enredos o elemento do jogo dentro do próprio jogo, enfatizando mais ainda a função lúdica do género policial. Em *Dead Man's Folly* (1956) encontramos um dos mais pertinentes exemplos desta abordagem, desde um primeiro momento, no qual Mrs. Ariadne Oliver se vê perante a tarefa de organizar uma “caça ao crime” (uma “*murder hunt*”), para animação de uma festa num pequeno vilarejo, a ter lugar na propriedade de Sir George e Lady Stubbs.

Para o seu jogo do crime, Mrs. Oliver surge, pois, com um enredo que, numa primeira abordagem, sugere alguma complicação:

‘There’s Peter Gaye who’s a young Atom Scientist and he’s suspected of being in the pay of the Communists, and he’s married to this girl, Joan Blunt, and his first wife’s dead, but she isn’t, and she turns up because she’s a secret agent (...), and the wife’s having an affair, and this man Loyola turns up either to meet Maya, or to spy upon her, and there’s a blackmailing letter which might be from the housekeeper, or again it might be the butler, and the revolver’s missing, and as you don’t know who the blackmailing letter’s to and the hypodermic syringe fell out at dinner, and after that it disappeared...’ (Christie, *Dead Man's Folly*, 2002: 55)

Perante a elucidação da sua amiga, Poirot, interiormente, demonstra sérias dúvidas de que houvesse realmente alguém capaz de solucionar tão intrincado enigma, sendo que “the whole plot and action of the Murder Hunt seemed to him to be wrapped in impenetrable fog.” (Ibid.:55-6)

CAPÍTULO II

A Adaptação do Whodunit ao Cinema

O crime film

Like all popular genres, crime films work primarily by invoking and reinforcing a cherished, but not entirely convincing, series of social bromides: the road to hell is paved with good intentions, the law is above individuals, crime does not pay. Crime films need to reinforce these beliefs, just as viewers want to have them reinforced, in order to confirm the distinctiveness of the moral and legal categories that allow viewers to maintain their sense of social decorum and their own secure place in the social order as law-abiding citizens who know right from wrong, identify with the innocent, and wish to see the guilty punished.

Thomas Leitch em *Crime Films*. 2002: 14

Não obstante a popularidade da forma desde os primórdios da sétima arte, e de produções como o incontornável *The Great Train Robbery* (1903), o conceito de *crime film* remete para uma questão de debate, pela sua condição enquanto género colectividade de subgéneros com características nitidamente distintas, como o filme de *gangsters*, o filme de espionagem ou o *whodunit*.

Ciente desta problemática, Thomas Leitch envereda, em *Crime Films*, por um destrinçamento do género relativamente às restantes narrativas fílmicas, pelo que frisa a impraticabilidade de inclusão no conceito de todos os filmes cuja situação dramática surja despoletada por um crime, ou nos quais a narrativa flua de uma qualquer ruptura da ordem social. (Ibid.: 11) Por conseguinte, Leitch apresenta como objecto de definição do género o conceito de normalização do próprio crime, sendo que este, apesar de apresentado como clara ruptura da ordem social, é simultaneamente esboçado com uma característica normalidade:

By definition crime is an aberration, a disruption to the normal workings of society; yet crime films invariably treat crime as normal even as they observe the ways it undermines the social order. (...) Crime films all profess to solve the criminal problems they present by means of a happy ending; yet the frequency of crime in such films suggests that the more general problems posed by crime will never be solved. (Ibid.: 12)

Em segundo lugar, o autor refere a inerência da crítica social ou institucional ao género, incidindo sobre o possível destrinçamento entre o *thriller* e o próprio *crime film*, sugerido por Carlos Clarens. Clarens distingue o *thriller* pela disposição do crime enquanto evento isolado, protagonizado por um herói que, quase exclusivamente, se representa a si próprio; por outro lado, o autor entrevê no *crime film* uma representação tripartida da figura do herói, centrada nos definidos papéis de

criminoso, agente da lei e cidadão comum, enquanto metáfora de todo um desassossego social. Sendo que Clarens defende a aproximação da obra de Hitchcock ao *thriller*, a solidez da teoria é debatida por Leitch, ao invocar as implicações morais e sociais implícitas em alguns filmes do realizador, nomeadamente em *The Lodger* (1926) e *Psycho* (1960). (Ibid.: 13)

O terceiro ponto referido por Leitch prende-se precisamente com a demarcação premeditada dos papéis do criminoso, da vítima e do investigador e, simultaneamente, com a interdependência e interpenetração destes papéis, sendo que o autor perspectiva os intentos de *gangsters* ou elementos da máfia como Don Corleone em *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) como um meio de propiciar bem estar e protecção aos seus entes queridos e, entre outros exemplos semelhantes, a figura de Harry Callahan, em *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971), como o polícia que, para que a justiça seja consumada, e os criminosos punidos, se sente forçado a transgredir uma lei que conhece como insuficiente. (Ibid.: 13) São pois questionadas, através da transgressão das delimitações básicas dos vários papéis, conceitos morais e rótulos estereotipados que constituem, como o autor constata, o fascínio primário do *crime film*:

The fascination (...) arises precisely from the ways they test the limits of their moral categories, engaging and revealing contradictions in the audience's fantasies of identification by mixing elements from these three different positions, the primary colors that never occur in isolation. (Ibid.: 14-5)

Por conseguinte, o género assenta na sugestão paradoxal de que o espectador, apesar da identificação natural com as figuras que batalham e anseiam pelo retorno à ordem social, e que com esta se identificam, torna-se, simultaneamente, um potencial candidato a ocupar cada uma das referidas posições. Em contrapartida, é clara uma variação relativa aos níveis de proeminência dos três pólos em diferentes películas, pelo que se apela à subdivisão do género em subgéneros; como Leitch assinala, a figura do criminoso torna-se mais proeminente no filme de gangsters e no *film noir*, a figura do investigador no filme de detectives, polícias ou advogados, enquanto a figura da vítima se torna a figura central do estilo "*man-on-the-run*", que constitui a especialidade de Hitchcock. (Ibid.: 16)

Apesar da coexistência dos subgéneros, verificam-se mudanças significativas e padrões específicos na representação do crime na história do *crime film*, que se prendem com as preocupações morais e sociais de momentos próprios. Como Nickianne Moody constata no seu ensaio "Crime on film and on TV",

The depiction of crime in film and on television (...) has registered cultural mood and changing values associated particularly with class, race and gender. In order to accommodate these ideas and interests screen crime has needed to be extremely flexible, moving swiftly between mystery or adventure archetypes and the moral or intellectual concerns of genres outside the strictly detective formula. (Moody, 2003: 242)

Por conseguinte, é possível estabelecer analogias entre os anseios e as críticas sociais que marcaram épocas distintas do conturbado século vinte e as representações fílmicas produzidas em Hollywood, quer pela inferência relativa ao conceito de moralidade, quer pela intensidade da representação da violência na película. Moody contrasta especificamente a década de trinta, no auge da Depressão, na qual o *gangster film* prolifera, denunciando uma sociedade corrupta e imoral, com a década de quarenta, marcada pelo final da Segunda Guerra Mundial, e o surgimento de uma sombriedade deliberada e dos preliminares da abordagem à psicologia do crime, com o *film noir*: “rather than sharing the previous decade’s insistence on environment as the root of criminal behaviour, film noir locates it within the individual.” (Ibid.: 234)

Com o assomar da integração inter-racial e das revoltas sociais e políticas no seio da sociedade, o *crime film* assume um perfil mais crítico, particularmente a partir da década de setenta, invocando a debilidade de um sistema manifestamente ineficaz, no qual a justiça é somente obtida através da transgressão da própria lei, e no qual impera a corrupção, como é sugerido por Don Siegel em *Dirty Harry* (1971), por William Friedkin em *The French Connection* (1971) e por Alan J. Pakula em *Kluge* (1971). A ânsia do público pela violência aliada à acção entra num ritmo crescendo, pelo que a partir da década de noventa se assiste quer a uma tentativa de regresso ao *hard-boiled*, transportado para a complexidade do mundo urbano moderno, visada particularmente por Quentin Tarantino em *Reservoir Dogs* (1991) e *Pulp Fiction* (1994), quer a uma exploração das dimensões metafísicas e emocionais do género, em *thrillers* de grande intensidade como *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1990), *The Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995) e *Seven* (David Fincher, 1995). (Ibid.: 241)

Assim, e não obstante as esporádicas tentativas de recriação do *whodunit* clássico nos últimos anos (*Gosford Park*, Robert Altman, 2001; *8 Femmes*, François Ozon, 2002), numa homenagem à Era Dourada, o próprio subgénero sofreu algumas variações. Películas como as que constituíram a trilogia de *Scream* (Wes Craven, 1996/1997/2000), tendo como alvo primário o público adolescente, apesar da

colagem ao gênero de terror enquanto espetáculo de sangue e violência, e da representação do assassino enquanto *serial-killer*, evidenciam alguns dos elementos básicos do *whodunit*, e o uso de algumas estratégias de diversão comuns, como a cumplicidade no crime entre duas personagens aparentemente irrelacionáveis, a dicotomia “most likely/most unlikely suspect”, a questão da pretensa inabalabilidade dos álibis e a questão relativa ao real móbil do crime. *Identity* (James Mangold, 2003), surgiria mesmo como uma versão moderna de *And Then There Were None* (1939) de Christie; à reunião dos dez estranhos é, todavia, concedido o tom de *gore* satisfatório para o refrear das ânsias reveladas pelas audiências modernas e, simultaneamente, a simplicidade e a ingenuidade do enredo de Christie são preteridas em favor da complexa temática do distúrbio psíquico, sendo que as dez personagens, cujos movimentos o espectador segue desde um momento inicial, não representam afinal mais, no filme de Mangold, do que as múltiplas personalidades de um só indivíduo, como é revelado num dos *twists* finais da película.

O Whodunit no Cinema

À semelhança do que se verifica no campo literário, o *whodunit* distingue-se dos outros ramos da *crime fiction* pela abordagem ao crime como um jogo. Lidando directamente com a perturbação violenta na ordem social e com a ameaça ao cidadão comum, o *crime film* dramatiza os receios do próprio espectador relativamente a um possível colapso social e epistemológico. Todavia, não obstante a inclusão dos elementos que representam esta ameaça no *whodunit*, a presença do “genius detective” providencia um balanço amenizador que incute no leitor/espectador a convicção de uma restauração pacífica da ordem natural. Como Thomas Leitch alega, a dominância desta figura, aparentemente onisciente e onipotente, sobrepõe-se, pelas distintivas características que a delineiam, às proporções do próprio mistério que soluciona. (Leitch, 2002: 173). Assim, o autor conclui:

The opposition between the mysterious crime and the heroic detective reveals a deeper polarity at the heart of the whodunit between the entertainingly threatening elements associated with the mystery and the reassuringly domestic elements associated with the detective. (Ibid.: 173)

O espectador não só afiança a resolução do crime numa figura que entrevê, à partida, como extremamente astuta, não obstante o possível grau de excentricidade no qual os seus métodos se enredam, mas também na inequívoca certeza da personagem enquanto “imortal”, pondo de parte receios que envolvam real perigo para a figura heróica.

De forma similar, o subentendimento do subgénero enquanto fórmula pressupõe a caracterização da vítima, à semelhança do assassino, enquanto elemento social vil e imoral, pelo que a sua morte não é lamentada, mas sim ansiada, enquanto elemento crucial na intriga, e pelo que não se cria, da parte do espectador, o sentimento de identificação emocional com a mesma.

A conexão do subgénero ao exercício de quebra-cabeças e o distanciamento relativamente a uma abordagem emocional e epistemológica valeram-lhe a crítica depreciativa de Alfred Hitchcock que, em diálogo com François Truffaut, confidenciou o seu desinteresse por uma forma cujo interesse, de acordo com sua óptica, se concentra exclusivamente no final da película, pelo que no seu extenso currículo enquanto realizador se inclui somente uma abordagem à mesma, em 1930, com *Murder!*: “I don't really approve of whodunits because they're rather like a jigsaw or

crossword puzzle. No emotion. You simply wait to find out who committed the murder.” (Ibid.: 172)

Pese embora o argumento de Hitchcock, é um facto que os conceitos intelectuais que integram o puzzle inerente ao *whodunit* são, por norma, ofuscados nas versões fílmicas, em favor de uma atenuação do processo algo mecânico que envolve a decomposição do enigma. Como Leitch infere, a opção pela corrente contínua de uma série de detalhes dignos de registo, envolvendo a escolha de cenários exóticos, esforços na recriação de épocas passadas e a formação de elencos com nomes sonantes do mundo da representação resultam numa intensificação da domesticação dos elementos denunciadores de uma ameaça na narrativa, destacando mais ainda, na película, a sua singularidade enquanto subgénero. (Ibid.: 180)

A popularidade da figura do detective conheceu o seu fulgor desde os primórdios do cinema e do surgimento das máquinas de “peep-show”; a atestar o fenómeno de popularidade está a inclusão da figura de Sherlock Holmes no *Guinness World Records*, enquanto a personagem ficcional mais vezes representada no ecrã, tendo figurado em mais de 211 filmes desde 1900, e tendo sido interpretada por cerca de 75 actores diferentes, incluindo Basil Rathbone, cuja interpretação em 14 filmes, entre 1939 e 1946, lhe valeu a icónica conotação à personagem.¹

A par com a popularidade da criação de Sir Arthur Conan Doyle no grande ecrã, foram produzidos, nas décadas de 1930 e 1940, na qualidade de filmes de série B, uma série de *whodunits* de curta duração, protagonizados pela figura do detective chinês Charlie Chan, com base nos trabalhos de Earl Derr Biggers; o apanágio de Chan, à parte a sua perícia no tratamento da evidência física e da dedução lógica, baseia-se na calma com que se exprime, enunciando aforismos tradutores de toda a sua sabedoria, evocando Confúcio num inglês gramaticalmente imperfeito. Igualmente nas décadas de 30 e 40, o autor Dashiell Hammett conheceu a transfiguração para o grande ecrã das suas criações pessoais, Nick e Nora Charles, um casal de investigadores que viria a figurar na série de filmes “The Thin Man”, com base no romance homónimo (*The Thin Man*, W.S.Van Dyke, 1934).

O impacto destas películas junto do público nas referidas décadas prende-se nitidamente com o período da Era Dourada, vivido, em simultâneo, no campo da

¹ De acordo com a informação disponibilizada em: [Detective-Mystery Films](http://www.filmsite.org/mysteryfilms.html). 15 Jan. 2007. <<http://www.filmsite.org/mysteryfilms.html>>

literatura policial. Todavia, apesar de um decréscimo significativo na abordagem geral, a fórmula não foi abandonada nas décadas posteriores, sendo que as obras de Christie, o objecto de estudo deste trabalho, foram sendo alvo de constantes adaptações no cinema até à década de 80 (CF – pág. 158: Lista de Adaptações Cinematográficas), e até à opção definitiva pela transposição para o pequeno ecrã, na qual gozam hoje ainda de uma admirável popularidade.

Se nos anos mais recentes *Gosford Park* (Robert Altman, 2001) e *8 Femmes* (François Ozon, 2002) abordam as especificidades clássicas da forma, quer pela reconstrução do *setting* físico e temporal, quer pela estruturação do intricado enigma, repleto de intrigas e tensões num mesmo seio familiar (não obstante a opção de Ozon pela teatralidade das sequências musicais), em 1976 Neil Simon parodiava as peculiares figuras que constituíram este passado clássico do policial em *Murder by Death* (Robert Moore, 1976). Sob a forma do *pastiche*, Hercule Poirot /Milo Perrier, Jane Marple/Jessica Marbles, Charlie Chan/Sidney Wang, Nick e Nora Charles/Dick e Dora Charleston e Sam Spade/Sam Diamond reúnem-se na tradicional casa de campo, medindo forças intelectuais e métodos singulares para solucionar um mesmo mistério, para o que, ironicamente, se revelam incapazes. O conceito do subgénero como jogo, em contrapartida, seria particularmente frisado em películas como *The Last of Sheila* (Herbert Ross, 1973), na qual um excêntrico Clinton Green convida uma série de conhecidos para uma semana a bordo no seu iate, propondo-lhes uma série de charadas com o presumível motivo de descobrir o assassino da sua esposa e, naturalmente, na adaptação para o cinema de um dos mais famosos jogos de tabuleiro do século XX, visionado por Anthony Pratt na década de 1940, *Cluedo*, com *Clue* (Jonathan Lynn, 1985).

Apesar da não inclusão no específico conceito de *whodunit*, é todavia inequivocamente perceptível a referência de *Sleuth* (Joseph L. Mankiewicz, 1972), a adaptação cinematográfica da homónima e aclamada peça de Anthony Shaffer, ao conceito de “jogo do crime”, pela multiplicidade de *twists* e charadas que aborda, no duelo mental que opõe Andrew Wyke, um escritor de romances policiais (Laurence Olivier) a Milo Tindle, um cabeleireiro de origem italiana (Michael Caine).

A Adaptação Cinematográfica

An art whose limits depend on a moving image, mass audience and industrial production is bound to differ from an art whose limits depend on language, a limited audience and individual creation.

George Bluestone em *Novels into Film*, 2003: 63, 64

Firmando-se num misto de apreciação e enaltecimento ao trabalho literário, e de perspectiva de êxito comercial perante o sucesso do primeiro, o fenómeno da adaptação cinematográfica é amiúde debatido com alguma desconfiança, particularmente pelo preconceito global que o relaciona com a ideia de parasitismo relativamente à arte literária. Brian McFarlane entrevê o fenómeno com naturalidade, pela reputação auferida pelo romance e pelo filme enquanto os modos narrativos mais populares do século dezanove e do século vinte, respectivamente:

it is perhaps not surprising that film-makers have sought to exploit the kinds of response excited by the novel and have seen in it a source of ready-made material, in the crude sense of pre-tested stories and characters, without too much concern for how much of the original's popularity is intransigently tied to its verbal mode." (McFarlane, 1996: 8)

O sentido de uma abordagem previamente testada e bem sucedida prende-se directamente ao conceito de parasitismo, assinalado por Robert Stam como um dos diversos preconceitos, por muitos críticos nutrido, relativamente à adaptação. Da sua listagem destaca-se, particularmente, a percepção da literatura como uma arte prioritária, quer pela sua existência prévia relativamente à arte cinematográfica, quer pela lógica existência prévia do romance relativamente à sua adaptação, intrinsecamente conectada à máxima "older arts are necessarily better arts" (Stam, 2005: 4), bem como o preconceito que dita a sétima arte como um entretenimento destinado às massas populares, distanciando-se, por pressuposto, do nível intelectual visado no campo literário. (Ibid.:4-8)

O preconceituosismo concernente à forma estende-se à questão da fidelidade, cujo conceito é debatido fulgorosamente perante uma qualquer adaptação fílmica. A definição do próprio conceito é, todavia, dotada de alguma incongruência, pelo juízo dúbio que comporta, como Stam argumenta:

A "faithful" film is seen as uncreative, but an 'unfaithful' film is a shameful betrayal of the original. An adaptation that updates the text for the present is upbraided for not respecting the period of the source, but respectful costume dramas are accused of a failure of nerve in not "contemporizing" the text. If an adaptation renders the sexual passages of the source novel literally, it is accused of vulgarity; if it fails to do so, it is accused of cowardice. The adapter, it seems, can never win." (Ibid.: 8)

A questão referente à intervenção do realizador na adaptação, pela inclusão de um contributo e cunho pessoal, foi abordada por Orson Wells e Alan Resnais: “If one has nothing new to say about a novel, Orson Wells once suggested, why adapt it at all? Simply adapting a novel without changing it, suggested Alan Resnais, is like reheating a meal.” (Stam, 2005: 16) O grau de interferência do realizador no produto original delimita, por conseguinte, a categoria da adaptação, de acordo com a divisão tripartida de Geoffrey Wagner, pelo que se denomina por “transposição” a adaptação na qual se verifica um nível mínimo de interferência relativamente ao texto original; pela demarcação relativa à específica intencionalidade autoral, Wagner denomina a adaptação por “comentário” e, quando o afastamento entre os dois produtos finais se revela considerável, sendo que o texto original não simboliza mais do que um mero ponto de partida para a liberdade criativa do realizador, o autor designa a adaptação por “analogia”. (McFarlane, 1996: 10,11)

Circundado por questões de resposta inconcreta, o termo “fidelidade” caracteriza-se pela sua indefinição. É afinal a fidelidade uma referência ao detalhe descritivo ou à intencionalidade autoral? Atendendo, a título exemplificativo, à semelhança física de um actor com a descrição delineada pelo autor relativamente à personagem que o primeiro desempenha, o ponto revela-se menor, perante o grau de uma actuação convincente. É, por outro lado, de complexa abordagem, a questão relativa à determinação da essência original do romance, pela multiplicidade de distintas leituras que pode comportar:

a single novelistic text comprises a series of verbal signs that can trigger a plethora of possible readings. An open structure, constantly reworked and reinterpreted by a boundless context, the text feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext, seen through ever-shifting grids of interpretation. (Stam, 2005: 15)

Por conseguinte, e como McFarlane conclui, a adaptação não envolve somente o paralelismo entre o texto original e a representação fílmica, mas também esta multiplicidade de leituras, sendo que a versão final se apresenta como espelho da leitura do próprio realizador, coincidente ou não com a leitura realizada por muitos outros leitores do texto original. Como McFarlane acrescenta, “since such coincidence is unlikely, the fidelity approach seems a doomed enterprise and fidelity criticism unilluminating.” (McFarlane, 1996: 9)

A violência inerente ao termo oposto, a infidelidade, concede assim expressão ao sentimento de traição sentido pelo leitor/espectador, perante uma adaptação que

falha na captação dos elementos narrativos, temáticos ou estéticos da fonte original, percebidos, na sua visão pessoal, como fundamentais. (Stam, 2005: 14)

Se em 1913 D.W. Griffith comentara: “The task I’m trying to achieve is above all to make you see” (Bluestone, 2003:1), dezasseis anos antes, no prefácio de *Nigger of the Narcissus*, Joseph Conrad havia evidenciado já um desígnio análogo no campo literário: “My task which I’m trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see.” (Ibid.:1) A diferença crucial entre a arte literária e a arte cinematográfica provém pois, como Bluestone assinala, do antagonismo que incorpora o conceito da imagem mental e a percepção da imagem visual. (Ibid.:1)

Na medida em que a leitura propicia a criação da imagem mental, o leitor revela-se o criador da sua própria adaptação imagética; todavia, da contraposição das imagens idealizadas com as imagens criadas pelo realizador, brota o referido sentimento de traição e estranheza pois, como McFarlane infere, citando Christian Metz, “the reader ‘will not always find *his* film, since what he has before him in the actual film is now somebody else’s phantasy.” (McFarlane, 1996: 7) Em contrapartida, também o próprio actor se torna um leitor do texto original, concebendo uma adaptação muito própria da personagem que encarna, moldando-a através do cedimento de uma particular postura comportamental, pautada pelo detalhe gestual e pela forma de interacção com o mundo físico e social representado. (Stam: 22)

As reacções de desagrado providas do público e da crítica relativamente às adaptações cinematográficas surgem, por norma, das alterações que concernem à própria narrativa. Roland Barthes distingue, no texto literário, as funções narrativas enquanto funções distribucionais, que reportam para o relato de acções e eventos ocorridos, e funções integrativas, que reportam para toda uma informação do foro psicológico, concedida em simultâneo pela voz narrativa. (McFarlane, 1996: 13) Na ausência da figura do narrador, na representação fílmica, é a própria câmara que assume esta função, pelo que o realizador se refugia em aspectos determinados da *mise-en-scène*, no espírito sugerido pela banda sonora e na manipulação da montagem final, qualificando, deste modo, linhas de diálogo e linhas comportamentais. Mesmo perante as situações em que a película é, efectivamente, narrada em voz *off*, é através da câmara que o realizador adapta algumas das funções cruciais da voz narrativa. Como McFarlane assinala,

the latter may indicate adverbially the tone of voice in which a remark is made by a character; the camera, on the other hand, may register a similar effect through attention to the actor's facial expression or posture (...), or by cutting so as to reveal a response to such a remark (...) which will guide the viewer's perception of the remark, as well as through the actor's vocal inflection." (Ibid.:18)

Na abordagem à adaptação cinematográfica será, contudo, primeiramente necessária uma consciencialização dos limites e das contingências inerentes a cada uma das artes. Se o autor do texto literário se subordina, quase exclusivamente, ao seu próprio talento literário e às condições básicas que lhe permitem a escrita – “all the writer needs is time, talent, paper and pen” (Stam, 2005: 16) –, a produção de um filme envolve contingências materiais e financeiras, pressões internas e externas, condicionantes do produto final. Paralelamente, é distinto o modo de contemplação das duas formas, pelo grau concedido ao leitor/espectador para o efeito. Enquanto a leitura de um romance pode equivaler a um espaço temporal relativamente longo, dependendo naturalmente da sua densidade material e espiritual, um filme não ultrapassa geralmente um espaço temporal de duas horas, sendo que, quando tal sucede, são muitas as vozes de protesto que se fazem ouvir no seio das audiências. Por conseguinte, adaptação é forçada, como Bluestone conclui, a cingir-se ao indispensável, evitando uma dispersão narrativa à qual o texto literário se pode permitir:

because its mode of beholding allows stops and starts, thumbing back, skipping, flipping ahead, and so lets the reader set his own pace, a novel can afford diffuseness when the film must economize. Where the mode of beholding in the novel allows the reader to control his rate, the film viewer is bound by the relentless rate of a projector which he cannot control." (Bluestone, 2003: 50)

A Adaptação das Obras de Christie: o Palco; o Grande e o Pequeno Ecrã

If I didn't like the way other people adapted my books, I should have a shot at adapting them myself.

Agatha Christie em *An Autobiography*, 1990: 488

Com o sucesso alcançado no patamar literário por Agatha Christie, não tardaria muito até surgirem as primeiras adaptações de alguns dos seus mistérios em diferentes campos difusores de cultura popular, nomeadamente no teatro, na rádio, e no grande e no pequeno ecrã.

Relativamente à instância teatral, a autora não só providenciou a inspiração para os muitos argumentistas que se dedicaram à tarefa de adaptação das suas obras, como se dedicou ela própria à escrita de dezasseis peças teatrais, incluindo aquela que se mantém, desde 1952, como a peça mais vezes levada a cena no mundo inteiro, *The Mousetrap*.

A primeira adaptação para o palco de um mistério de Christie teria a sua estreia a 15 de Maio de 1928, no Prince Wales Theatre, perfazendo um total de 250 representações em Londres mas somente um total de 24 no Booth Theatre, em Nova Iorque.¹ Foi a Michael Morton incumbida a tarefa de adaptar *The Murder of Roger Ackroyd*, que no palco receberia o título de *Alibi*. Christie não tardou a manifestar o seu desagrado pela adaptação de Morton e pelos seus iniciais intentos de retirar a Hercule Poirot cerca de vinte anos de idade, de lhe alterar o nome para Beau Poirot e de transformar a personagem num verdadeiro galã. Como Christie registou na sua autobiografia, “I strongly objected to having his personality completely changed.” (Christie, 1990: 449) Contudo, a personagem favorita da autora no romance, Caroline Sheppard, viria mesmo a ser removida na peça, sendo substituída por uma jovem que em tudo divergia da original concepção de “acidulated spinster, full of curiosity, knowing everything, hearing everything” (Ibid.:449), na qual Christie viria mais tarde a basear a própria figura de Miss Marple.

Dois anos mais tarde, a 8 de Dezembro de 1930, estreava em Londres a peça que constituiria uma primeira abordagem de Christie ao trabalho de dramaturgia, *Black Coffee*, descrita pela autora como “a conventional thriller, (...) full of clichés.” (Ibid.:448) O actor Francis L. Sullivan interpretava no palco a figura de Hercule Poirot,

¹ As referências relativas às adaptações teatrais, nesta secção, são feitas de acordo com o disposto em: Haining, Peter. *Agatha Christie: Murder in Four Acts*. London: Virgin, 1990.

como Charles Laughton havia feito na peça anterior. Nenhuma das escolhas agradaria todavia a Christie, que comentou: “It always seems strange to me that whoever plays Poirot is always an outsize man.” (Ibid.:448) O desagrado da autora relativamente a estas escolhas conduziu à sua opção pela supressão da personagem em palco, a partir de 1945, com a adaptação de *Appointment with Death*.

A adaptação de *Ten Little Niggers*, um dos maiores sucessos da autora, teria, em contrapartida, a sua estreia a 17 de Novembro de 1943, no St. James Theatre. Quando, após 260 actuações, uma bomba alemã forçou o encerramento do teatro, as actuações continuaram no Cambridge Theatre e, em Junho de 1944 a peça viria a conhecer um novo fulgor em Nova Iorque, no Broadhurst Theatre, no qual perfez um total de 425 actuações sob o título de *Ten Little Indians*, considerado menos ofensivo junto do público norte-americano. A adaptação teatral do enredo original sugeria contudo algumas dificuldades, relacionadas com o facto de, por não sobreviver qualquer personagem no final da narrativa, se tornar inconcebível, no palco, o deslindamento do enigma. Tendo comentado na sua autobiografia a ideia de que a colagem extrema aos originais parecia afectar negativamente as adaptações teatrais, a autora procedeu a uma ligeira alteração no final da peça, concedendo inocência a duas personagens que no final se salvariam, unidas e felizes, sendo que esta alteração não revelaria desconformidade relativamente à rima infantil que ilustra o enredo, e que, numa das suas várias versões, termina como: “One little nigger boy sat down alone, he got married and then there were none.” (Ibid.:488)

Em 25 de Novembro de 1953 estrearia *The Mousetrap*, no Ambassador’s Theatre, em Londres, onde se conheceram repetidas actuações até 25 de Março de 1974, data em que passaria a ser acolhido pelo St Martin’s Theatre, onde se mantém no presente momento, com ininterruptas exhibições. *The Mousetrap* começou, na verdade, por não ser mais do que uma peça de rádio, com a duração de vinte minutos, denominada como *Three Blind Mice*, e criada por Christie aquando das comemorações do 80º aniversário da Rainha Mary, em 1947. Com Richard Attenborough e a sua esposa, Sheila Sim, como cabeças de cartaz, o *thriller* de três actos auferiu críticas muito favoráveis desde um primeiro momento, sem que ninguém suspeitasse, logicamente, do grau de sucesso que constituiria.

No que à adaptação cinematográfica concerne, é similarmente longa a listagem de filmes baseados nas obras da autora, sendo que as primeiras adaptações, *Die Abenteuer G.m.b.H.* (1928) e *The Passing of Mr. Quinn* (1928) se

enquadram ainda na era do filme mudo. Já na era sonora, a listagem engloba quatro filmes na década de 1930, dois na década de 1940, um na década de 1950, sete na década de 1960, quatro na década de 1970 e cinco na década de 1980. (CF – pág. 158: Lista de Adaptações Cinematográficas) O grau de satisfação da autora variou, todavia, relativamente ao resultado das diversas adaptações, às quais teve a oportunidade de assistir. Não obstante a satisfação revelada pelos aclamados *And Then There Were None* (René Clair, 1945), *Witness for the Prosecution* (Billy Wilder, 1957) e, particularmente, *Murder on the Orient Express* (Sidney Lumet, 1974), a última das adaptações a que viria a assistir, Christie não deixaria de demonstrar o seu desagrado quanto às excessivas liberdades tomadas pelos argumentistas, particularmente no que se reporta ao delineamento das suas personagens originais, cujo distanciamento para com o delineamento original se tornava inequívoco.

Por conseguinte, se Austin Trevor, o primeiro actor a encarnar Hercule Poirot no ecrã cinematográfico (*Alibi* (1928)/ *Black Coffee* (1931)/ *Lord Edgware Dies* (1934)) pautou este distanciamento pelo total antagonismo físico, pela sua particular fisionomia enquanto um jovem alto, bem parecido e, inexplicavelmente, caracterizado sem o bigode portentoso do qual a personagem original de Christie tanto se orgulha, o distanciamento de Tony Randall, em *The Alphabet Murders* (1966), prende-se com o seguimento na abordagem da película enquanto exercício de comédia visual, afluindo o registo da *slapstick-comedy*, e vincando, à partida, um efeito de estranhamento, pelo contraste com o habitual grau de serenidade no qual decorrem as investigações privadas da figura original. Em contrapartida, o grau de satisfação de Christie relativamente à interpretação de Finney em *Murder on the Orient Express* (1974) indicia o actor como o mais próximo da sua percepção original, sendo que a autora não teria a oportunidade de avaliar a prestação de Ustinov, tendo falecido em 1976, dois anos antes da estreia de *Death on the Nile* (1978).

O descontentamento da autora revelou-se similarmente em relação às abordagens fílmicas à figura de Miss Marple, apesar do facto de, no campo cinematográfico, ter somente conhecido a interpretação de Margaret Rutherford, no quarteto de filmes produzido pela MGM, na década de 1960. Quando questionada acerca da escolha de Rutherford para o papel, a autora comunicou, através da sua secretária particular, que, apesar da enorme estima que lhe tinha, pela excelência profissional enquanto actriz, Rutherford não partilhava qualquer semelhança com a sua específica percepção de Miss Marple. (Osborne, 2000: 287) Em coadunação com

esta sua posição, Christie viria mesmo a dedicar à actriz o seu romance seguinte, *The Mirror Crack'd From Side to Side* (1962): "To MARGARET RUTHERFORD in admiration." (Christie, 1993: 7).

Apesar do constante desejo expresso pela autora relativamente à adaptação das suas obras para o ecrã televisivo, Christie não viveria para conhecer o real sucesso neste meio, verdadeiramente alcançado somente na década de 1980. À parte as prodigiosas adaptações de *Why Didn't They Ask Evans* (1980) e *The Seven Dials Mystery* (1981), os anos oitenta pautaram-se pelo surgimento das figuras que se tornaram ícones, relativamente às originais personagens visionadas por Christie; por conseguinte, James Warwick e Francisca Annis seriam, a partir de 1983, conotados pelo grande público com a dupla de detectives Tommy e Tuppence, com a série *Agatha Christie's Partners in Crime* (ITV, 1983-84), Joan Hickson seria conotada com a figura de Miss Marple, pela sua interpretação em *Miss Marple* (BBC, 1984-92), apesar de uma mais recente tentativa de retorno à personagem, da parte de Geraldine McEwan, em *Agatha Christie's Marple* (ITV, 2004-) e, inquestionavelmente, David Suchet, pelo seu compromisso desde 1989 até ao momento presente, seria conotado com a personagem de Hercule Poirot, na sua constantemente aclamada interpretação em *Agatha Christie's Poirot* (ITV).

Paralelamente ao êxito do *whodunit* na televisão britânica, a televisão norte-americana colheu resultados igualmente positivos, através da exibição da série *Murder, She Wrote* (CBS, 1984-1996). Curiosamente, Angela Lansbury, a actriz que desempenhou, durante doze sucessivas temporadas, o papel da personagem principal, Jessica Fletcher, uma escritora de romances policiais e investigadora amadora, havia desempenhado, quatro anos antes, o papel da própria Miss Marple em *The Mirror Crack'd* (Guy Hamilton, 1980).

CAPÍTULO III “Atira a Agatha do Comboio”

Introdução a 4.50 from Paddington (1957) – O Livro

Miss Marple was born at the age of sixty-five to seventy – which, as with Poirot, proved most unfortunate, because she was going to have to last a long time in my life. If I had had any second sight, I would have provided myself with a precocious schoolboy as my first detective; then he could have grown old with me.

Agatha Christie, *An Autobiography*. 1990: 450

‘It is not,’ thought Miss Marple, ‘as though I could go here, there and everywhere, making enquiries and finding out things.’

Agatha Christie, *4.50 from Paddington*. 1980: 21

Pese embora o argumento da idade avançada e de uma subsequente debilidade física, enquanto características limitadoras no comum processo de investigação, Miss Marple pauta a sua aparição em *4.50 from Paddington* pela racionalidade, quer pela demonstração de uma nítida consciência das suas limitações, quer pela forma como se propõe a circundar as mesmas, solicitando o adequado auxílio daqueles que constituem a sua fiável rede de conhecimentos.

Gozando de uma excelente reputação pelas proezas passadas enquanto investigadora amadora, a sua genialidade é evocada pelo próprio Inspector Dermot Craddock, recordando os louvores de Sir Henry Clithering, o seu padrinho, ao carácter de Miss Marple: “He described her as just the finest detective God ever made – natural genius cultivated in a suitable soil.” (Christie, *4.50 from Paddington*, 1980¹: 121)

Apesar da data de publicação de *4.50 from Paddington* – 1957 – se distanciar significativamente daquele que é repetidas vezes assinalado como o mais áureo período de escrita de Christie, o que não difere muito da comum delimitação do período da *Golden Age*, é inegável a sua inclusão na listagem das mais célebres obras da autora; alguns factores específicos podem ser, todavia, citados como fortes agentes, no que respeita ao distinto patamar alcançado pelo romance, sendo que a própria controvérsia gerada em torno da adaptação cinematográfica de George Pollock, que iremos focar mais adiante, se pode enquadrar num potencial aumento no interesse suscitado em torno do livro.

¹ A referência da obra nas citações reportar-se-á, doravante, à sigla “4.50FP”.

4.50 from Paddington obtém um dos seus maiores trunfos pela singularidade auferida pelo capítulo inicial, pelo que o esquema básico do *whodunit* surge invertido, sendo o homicídio central narrado antes que seja facultada ao leitor qualquer informação adicional. Assim, ao invés da comum delineação prévia que antecede a consumação do aguardado acto homicida, a acção principia com um invulgar testemunho de Mrs. McGillicuddy que, espreitando através da janela do comboio em que viaja, assiste, incrédula e impotente, ao estrangulamento de uma mulher, num comboio que segue paralelamente ao seu.

A inversão atípica do esquema básico origina o despoletar de várias questões mas, acima de tudo, pelo facto do homicídio ter sido cometido num local público, uma dúvida suplementar é inicialmente adicionada, perante a impossibilidade de conexão do acto com qualquer grupo de possíveis suspeitos. Simultaneamente, a ausência de um cadáver que corrobore o testemunho de Mrs. McGillicuddy condiciona o rumo natural da investigação; apesar da incondicional convicção de Miss Marple na veracidade das palavras da amiga, sem a efectiva descoberta do cadáver, para a qual Lucy Eyelesbarrow se revela indispensável, jamais podia ser avaliada a sua identidade, bem como a possibilidade de uma conexão com o lar dos Crackenthorpe.

Não obstante a presença de uma série de boas premissas, indiciadoras manifestas de um enredo cativante, o livro é frequentemente citado pelo rótulo de *unfair* que muitos lhe atribuem por, como Robert Barnard alega, não passar o teste da iluminação satisfatória. (Barnard, 1980: 52) O método pelo qual Jane Marple envereda sugere, efectivamente, uma aproximação ao plano da intuição, contrastando com um consciente processo dedutivo, sendo que a própria alegação de Marple corrobora esta impressão: “It really turned out to be, as I began to suspect, very, very simple. The simplest kind of crime. So many men seem to murder their wives.” (4.50FP:188) Bargainnier, citando igualmente o livro pela aproximação ao nível da *unfairness*, frisa simultaneamente a transgressão de um princípio importante por parte de Christie, ao incluir uma passagem na qual a voz narratorial se imiscui nos pensamentos de Quimper (Ibid.: 145), uma vez que, de acordo com o autor, “the murderer cannot be mystified or ‘think innocently’ ” (Bargainnier, 1980:180), o que efectivamente sucede, sob a forma de um lamento pelo extremo cansaço sentido após um esgotante dia de trabalho.

Apesar da presença de algumas vozes contestatárias, a imprensa foi contudo unânime numa apreciação positiva a *4.50 from Paddington*, pelo que o *Times Literary*

Supplement enalteceu a qualidade criativa, uma vez mais ostentada pela escritora, e pelo que o *New York Herald* descreveu o policial de Christie enquanto

the most delicious bamboozling possible in a babble of bright talk and a comprehensive bristle of suspicion all adeptly managed to keep you too alert elsewhere to see the neat succession of clues that catch a murderer we never so much thought of. (Wagstaff e Poole, 2004: 210)

Introdução a *Murder, She Said* (Pollock, 1961) – o Filme

Os primeiros contactos com a adaptação sugeriram a Agatha Christie uma conciliação muito mais nítida dos seus mistérios policiais com a familiaridade do pequeno ecrã do que com a ostensiva grandiosidade do ecrã de cinema. Ao vender os seus direitos à MGM, no final da década de 1950, a autora estava por isto esperançada de que a opção do estúdio contemplasse a adaptação televisiva, pelo que a notícia da efectiva decisão se revelou decepcionante:

(...) they chose films. It was too awful! They did things like taking a Poirot book and putting Miss Marple in it! And all the climaxes were so poor, you could see them coming! I get an unregenerate pleasure when I think they're not being a success." (Haining, 1990: 39)

Apesar do gradual decréscimo de popularidade verificado relativamente aos vários filmes da série, o que viria a provocar um prematuro desfecho após a estreia do quarto filme, em 1964, a aceitação do público e da crítica foi manifestamente positiva; não obstante as gritantes divergências relativamente aos originais de Christie, a escolha de Margaret Rutherford para a encarnação da figura de Miss Marple, “a far cry from her tall, thin, acidulated detective” (Ibid.: 127), seria elevada pela crítica, enquanto factor determinante para um *feedback* positivo. Sobre a actuação de Rutherford em *Murder, She Said*, Alexander Walker escreveu, no *Evening Standard* :

She is hugely enjoyable. With chin wagging like a windsock on an airfield and eyes that are deceptively guileless, she clumps her way through lines, situations and disguises that would bunker any actress of less imperial aplomb. (Ibid.: 129)

O *New York Times* destacaria, de forma análoga, o desempenho da actriz naquele que seria o mais popular dos filmes da série: “It is mainly Miss Rutherford’s show: she dominates most of the scenes with a forceful characterisation that enhances the humour of her lines and the suspense in the murder”. (Ibid.: 132)

Curiosamente, Margaret Rutherford tinha inicialmente declarado uma assaz relutância em desempenhar o papel de Miss Marple, objectando de forma convicta relativamente ao tratamento de uma temática que se lhe afigurava como central, pelo seu envolvimento pessoal num real caso de assassinato (o pai de Rutherford assassinara o seu avô): “Murder (...) is not the sort of thing I could get close to” (Tennenbaum, 2001: 251). De acordo com a própria actriz, George Pollock terá sido preponderante na sua decisão final, na medida em que foi o próprio realizador quem lhe concedeu a clarificação do conceito de policial enquanto um jogo: “He persuaded me that she was more involved in a game – like chess – a game of solving problems

rather than murder.” (Ibid.: 128) Ainda que desprovido de quaisquer pretensiosismos ao nível do reconhecimento artístico, *Murder, She Said* obtém o seu reconhecimento enquanto digno exemplar de um período nostalgicamente louvado por Rutherford, em 1972, por oposição antagónica a uma nova vaga dominada por um realismo cru e brutal,

the period when directors like George Pollock were producing low budget, lightweight comedies that sent people home from the cinema feeling warm and happy with life. (Haining, 1990: 132)

Por presumíveis questões económicas, ou eventualmente numa elementar opção por um maior nível de protagonismo concedido a Rutherford, Miss Marple toma, em *Murder, She Said*, as funções de duas outras personagens, Mrs. McGillicuddy e Lucy Eyelesbarrow; a imagem da septuagenária como uma criada que parece exalar vigor, apesar de uma evidente sugestão de incredibilidade, contribui de forma intensa para o propósito cómico do argumento de David Pursall e Jack Seddon, que visa o proveito máximo dos dotes artísticos de Rutherford. A veia cómica da actriz é particularmente evidenciada através dos diálogos que partilha com James Robertson Justice (Luther Ackenthorpe – Crackenthorpe, na versão original de Christie), numa constante toada de medida de forças argumentativas e obstinação desmedida, da qual as seguintes passagens constituem claros exemplos demonstrativos:

Mr. Ackenthorpe: A plain Jane if I ever saw one!

Miss Marple: We can't all be young and handsome, can we, Mr. Ackenthorpe?

Mr. Ackenthorpe: I cannot tolerate impertinence!

Miss Marple: Then we should get on admirably - neither can I!

Mr. Ackenthorpe: If you don't shut those windows, you'll be fired!

Miss Marple: In that case, I shall require four weeks wages, in lieu of notice,

Mr. Ackenthorpe: Get out of my sight, woman!

Miss Marple: With pleasure!

Igualmente digna de registo é a interacção de Rutherford com Stringer Davies (Mr. Stringer), o seu marido na vida real, com quem partilha, nos quatro filmes da série, uma agradável abordagem ao clássico conceito de *slapstick-comedy*; em *Murder, She Said*, um dos momentos de mais clara alusão a esta abordagem é o momento em que Marple, com o intuito de espreitar sobre o muro que circunda a propriedade dos Ackenthorpe, solicita a ajuda do seu companheiro (“Mr. Stringer, will you give me a leg up?”), o que origina uma sequência verdadeiramente cómica.

Em contrapartida, o filme explora uma outra nova dicotomia, em discrepância plena relativamente à original relação nitidamente maternal da criada (Lucy, no

original) para com Alexander (interpretado por Ronnie Raymond). A criança surge, na película, transfigurada por uma extrema argúcia discursiva, pautando a sua relação com Marple quer pela cumplicidade, quer pela mútua desconfiança, que é ironicamente despoletada pelo incomum delineamento de ambas as personagens, como é indiciado numa inicial troca de palavras entre ambos:

Alexander: Not only do you not look like Jayne Mansfield, you're not my idea of a maid either.

Miss Marple: Well, quite honestly, I don't think you'd be everybody's idea of a boy!



Miss Marple (Margaret Rutherford) e Mr. Stringer (Stringer Davies) em *Murder, She Said*.



Miss Marple (Margaret Rutherford), Emma Ackenthorpe (Muriel Pavlow) e Luther Ackenthorpe (James Robertson Justice).

A Análise Comparativa

O Detective – Representação e Técnicas de Detecção

Não obstante a já avançada idade, que a incapacita de se dedicar a tarefas que incluam qualquer esforço físico suplementar, Miss Jane Marple apresenta-se em *4.50 from Paddington* com uma admirável lucidez de espírito e sempre firme nas suas convicções. Regida pelos preceitos morais que lhe haviam sido transmitidos pelas gerações precedentes, Miss Marple simboliza na perfeição o ideal de uma racionalidade imperturbável, sempre fiel aos mais decorosos padrões comportamentais, sendo que “a true lady can neither be shocked or surprised.” (4.50FP:10) Assim, perante a arrebatadora e imprevisível revelação de Mrs. McGillicuddy, Marple evidencia, no seu modo de reacção, uma imperturbabilidade invejável: “Miss Marple merely raised her eyebrows and shook her head as she said: ‘Most distressing for you, Elspeth, and surely most unusual.’” (Ibid.:10,11)

A delineação da sua firmeza, no que aos seus princípios e convicções respeita, ganha um novo ímpeto perante a renitência, por todos demonstrada, relativamente à veracidade das declarações de Elspeth McGillicuddy; tomando na versão cinematográfica a posição de Mrs. McGillicuddy enquanto testemunha ocular do crime, Miss Marple experimenta analogamente o descrédito alheio pelo testemunho proferido. Não obstante o descrédito auferido, claramente evidenciado pelas autoridades oficiais, Miss Marple não cede nunca na forma convicta como defende a veracidade do seu depoimento, exigindo que sejam tomadas medidas concretas para que a verdade seja apurada. Assim, quando o revisor do comboio lhe sugere que o seu relato seja o fruto de um mero sonho ou devaneio, Marple revela determinação, afirmando de forma peremptória: “Young man, I was not dreaming! What are you going to do about it?” Verificando uma recepção semelhante aos seus argumentos da parte do Inspector Craddock, a personagem demonstra, uma vez mais, a tenção de não ceder nunca nas suas convicções: “I’m sure you mean well, Inspector, but if you imagine that I’m going to sit back and let everybody regard me as a dotty old maid, you are very much mistaken!”

A resolução em não se recostar perante um problema insolucionado é possivelmente conotável com o sentimento de dever, do qual a personagem faz a pertinente apologia no romance de Christie, particularmente em diálogo com Mrs. McGillicuddy:

'So you see, Elspeth, it was your duty to come back. After all, you and I were brought up to do our duty, weren't we?'
'We certainly were,' said Mrs. McGillicuddy, 'no laxness in our young days.'
(4.50FP: 181)

A ideia da extrema importância do conhecimento humano é, a par com o convicto ideal de moralidade, um dos maiores apanágios da figura original de Agatha Christie. O resolutivo crédito concedido por Marple, relativo ao testemunho de Mrs. McGillicuddy, prende-se, pois, com motivos que ultrapassam a simples confiança numa amizade de longa data, pelo que afirma categoricamente:

'Elspeth McGillicuddy doesn't imagine things. (...) That's why I'm relying on what she said. (...) Elspeth is the kind of woman who finds it very hard to make herself believe that anything at all extraordinary or out of the way *could* happen. She's most unsuggestible, rather like granite'. (Ibid.: 27)

Num momento posterior, tendo sido já o cadáver descoberto, e confirmada a ocorrência, Miss Marple reitera a sua teoria junto do Inspector Dermot Craddock:

'I had a great advantage. I *knew* Elspeth McGillicuddy. Nobody else did. There was no obvious confirmation of her story, and if there was no question of any woman being reported missing, then quite naturally they would think it was just an elderly lady imagining things – as elderly ladies often do – but not Elspeth McGillicuddy.' (Ibid.: 77)

A sua ponderação surge analiticamente envolta em rigor e em isenção relativamente a qualquer sentimentalismo, o que sugere um contraste com a figura de aparente fragilidade da velha senhora. Ao invés da correspondência a meros palpites, pautados pela reticência, as suas conclusões são incisivas, coerentes e fundamentadas; assim, de forma a melhor vincar a sua perspectiva, Miss Marple não se coíbe em contrastar a personalidade de Mrs. McGillicuddy com a de uma outra sua amiga:

'If it had been Dorothy Cartwright, now – it would have been *quite* a different matter. Dorothy always has a good story, and quite often believes it herself, and there is usually a kind of basis of truth but certainly no more.' (Ibid.: 27)

Sendo um dos mais relevantes apanágios da sua caracterização o intenso conhecimento da natureza humana, convenientemente aliado a uma já longa e riquíssima experiência de vida, Miss Marple crê convictamente que em diferentes lugares haverá sempre pessoas com características de personalidade muito semelhantes. Não é, por isto, raro, aquando das suas investigações, o recurso à comparação de uma qualquer personagem com um qualquer habitante da sua aldeia, St Mary Mead, pois, como a própria Marple esclarece a Craddock, "It is so helpful, I

always feel, when people remind you of other people – because types are alike everywhere and that is such a valuable guide.” (Ibid.: 121)

Após um convite para o chá em casa dos Crackenthorpe, a idosa investigadora não demonstra já quaisquer reservas ao proferir as semelhanças que concebe entre os vários membros da família e outras personalidades que lhe são familiares. Perante a sua explicação tornam-se evidentes os paralelismos definidos entre Cedric e Thomas Eade, Harold e Mr. Eade, Alfred e o mecânico Jenkins e entre Emma e Geraldine Webb (Ibid.: 121,122).

O último paralelismo concebido pode ser, contudo, ponderado como um falso indício, quando analisado sob uma perspectiva superficial. Geraldine Webb de St Mary Mead havia cuidado da mãe devotamente toda a sua vida, pelo que somente após a morte desta passou a dedicar atenção a si própria; com o dinheiro da herança, Geraldine decidiu embarcar num cruzeiro, do qual regressou casada e feliz, surpreendendo todos e refazendo por completo a sua vida. A referência de Marple remete indubitavelmente para a possibilidade de Emma refazer a sua vida junto do presumivelmente insuspeito Dr. Quimper; a simpatia transmitida pela personagem de Emma ao leitor poderá provocar neste o desejo interior de que isto se verifique, pelo que se vinca, desde logo, o logro de que o médico não ocupa outro papel na acção senão aquele meramente comparável ao do simpático marido de Geraldine Webb, o que erradamente o coloca no exterior do círculo de suspeição.

O seu método singular de comparação de ocorrências e comportamentos revela-se fulcral, não meramente no plano da caracterização das diversas personagens, como também no aspecto relativo ao deslindamento das específicas complexidades do enredo. Assim, já posta de parte pelo Inspector Craddock a possibilidade de que o cadáver encontrado no celeiro pudesse, de facto, pertencer a Anna Stravinska, uma vez que um postal enviado da Jamaica parece comprovar uma suposta viagem, Miss Marple refuta a conclusão precipitada e recorda prontamente o sucedido com uma sua conhecida:

‘But that isn’t really evidence, is it? I mean, anyone can get a postcard sent from almost anywhere, I suppose. I remember Mrs. Brierly, such a very bad nervous breakdown. Finally they said she ought to go to the mental hospital for observation, and she was so worried about the children knowing about it and so she wrote fourteen postcards and arranged that they should be posted from different places abroad, and told them that Mummy was going away on a holiday.’ (Ibid.: 174)

O método de Miss Marple envolve não somente a observação e comparação de vários moldes da condição humana, mas também, e para estupefacção do Inspector Craddock, uma imaginária transportação para a mente do próprio assassino. Como a velha senhora alega, o seu método não é, contudo, verdadeiramente original: “It’s all in Mark Twain. The boy who found the horse. He just imagined where he would go if he were a horse and went there and there was the horse.” (Ibid.: 77) Desde um primeiro momento, no qual Mrs. McGillicuddy lhe pormenoriza os dados referentes ao seu testemunho, que Jane Marple se interroga acerca dos eventuais movimentos, pelos quais o assassino teria posteriormente optado. A primeira hipótese por si considerada é a de que o assassino teria saído do comboio na estação de Brackhampton, deixando o cadáver num assento, como que dormindo, com o rosto encoberto pelo colarinho de pele do casaco que envergava – “Yes – I think that that is what I would do.” (Ibid.: 13) Sendo a primeira hipótese refutada, pelo facto de não ter sido descoberto qualquer cadáver, nem mesmo qualquer indício da sua presença em nenhuma das carruagens, resta naturalmente uma segunda hipótese, que envolve a possibilidade do assassino se ter despojado da sua vítima com o comboio em andamento, lançando o cadáver pela janela da carruagem em que viajava. Todavia, esta alternativa sugere alguma inconsistência a Miss Marple que, nesta fase da narrativa, percepçiona ainda o crime em questão enquanto um crime impremeditado, fruto de uma raiva momentânea, o que consequentemente limita a sua tentativa de se posicionar na mente do assassino:

‘You strangle her – and there you are, as I say, with a dead body on your hands and on point of running into a station. What *could* you do except as I said first, prop the body up in a corner as though asleep, hiding the face, and then yourself leave the train as quickly as possible?’ (Ibid.: 17)

Ciente das incongruências inerentes ao enigma, Marple manifesta a sua ânsia em analisar pessoalmente algo para o qual procura cuidadosamente o termo mais próprio, “the *terrain* of the crime” (Ibid.: 18); a viagem de comboio, que inicialmente se revelara como um infrutífero esforço, conceder-lhe-ia de facto um valioso indício, corroborando a segunda hipótese por si avançada para o desaparecimento do cadáver, como ela própria depressa conclui e se dispõe a partilhar com Lucy Eyelesbarrow:

‘The railway line makes a big curve before getting into Brackhampton, on the edge of a high embankment. If a body were thrown out there, when the train is leaving at an angle, I *think* it would pitch right down the embankment.’(Ibid.: 28)

Uma outra singularidade do seu método enquanto detective amadora prende-se com o crucial momento do esclarecimento final, o *dénouement*, pelo que se distancia por completo da mais famosa criação de Christie, Hercule Poirot, e do seu gosto pelo fulgor dramático. O plano de Marple para a identificação do assassino revela-se simples, mas concludente, ao submeter a única testemunha ocular do crime à sua identificação:

'It occurred to me, you know,' continued Miss Marple, 'that even if you only see anybody from the back view, so to speak, nevertheless a back view *is* characteristic. I thought that if Elspeth were to see Dr. Quimper in exactly the same position as she'd seen the man in the train in, (...) I was almost sure she would recognise him, or would make some kind of startled exclamation.' (Ibid.: 189)

Contrariando a imagem de debilidade física inerente ao retrato original da velha senhora, a versão cinematográfica de George Pollock apresenta Miss Jane Marple como uma personagem em perfeita desenvoltura física e dotada de uma energia aparentemente inextinguível, e cuja fraqueza é somente denunciada pelo desmaio, após o momento da captura do assassino. A sua aparição na cena inicial da película, caminhando agilmente na estação de Paddington, ao som da alegre partitura de Ron Goodwin, possibilita, logo à partida, uma antevisão do acentuado grau de determinação e do vigor que dominam a construção da personagem.

Deste modo, se a Miss Marple original de Christie se vê inicialmente perante o dilema e a necessidade de obter o auxílio de alguém mais jovem, para que possa tornar viável o seu plano de investigação, sendo que a agilidade física se apresenta como uma prioridade, a Miss Marple encarnada por Margaret Rutherford dispensa qualquer auxílio, não se retraindo de modo algum perante qualquer nível de empenho físico, pelo que a própria se apresenta como criada em Ackenthorpe Hall (Rutherford Hall, no original) e, perante o tom de reserva manifestado por Emma Ackenthorpe, a idosa senhora demonstra prontamente saber o que lhe compete: "You want cooking, washing up, beds made, floors scrubbed, fires lit, ashes taken away...I understand!"

Contrastando manifestamente com a criação original de Christie, e tendo em conta a relevância que a autora concedeu neste capítulo à personagem, uma das diferenças mais flagrantes, claramente perceptível no filme de Pollock, reporta para a ausência de qualquer referência ao conhecimento da natureza humana e, em particular, ao conhecimento da mente criminosa. Deste modo, a construção da teia de paralelismos entre as figuras do presente e do passado é extinguida na totalidade e o

conhecimento de Marple, ao invés de ter por origem uma longa e rica experiência de vida, é ironicamente justificado pela leitura de romances policiais. É pois, de resto, a partir desta base algo pueril, que Marple consegue persuadir Mr. Stringer a acompanhá-la na sua investigação privada:

Miss Marple: Mr. Stringer, how many detective novels have we read over the years?

Mr. Stringer: Impossible to say, certainly hundreds!

Miss Marple: Yes, which gives us a certain knowledge of the criminal mind?

Mr. Stringer: Most assuredly!

Miss Marple: Well, this is where we put that knowledge to the test.

A estratégia da Marple de Rutherford remete para um patamar no qual a acção adquire um papel preponderante sobre a reflexão ponderada; Marple revela-se incisiva e determinada nas suas conclusões, pelo que as ponderações da investigadora, à semelhança de outros componentes fulcrais do processo a que se submete, são pautadas pela excessiva brevidade. Assim, algo que é no livro explorado enquanto um intricado enigma, referente ao efectivo destino do cadáver de Anna Stravinska, assoma, na versão cinematográfica, como uma mera constatação proferida por Jane Marple, após um curto estudo do mapa de caminhos de ferro: “[the body] was thrown from the train between here and Brackhampton”.

A visita ao local, na manhã seguinte, na companhia de Mr. Stringer, possibilita à detective amadora uma imediata confirmação do seu juízo, pelo que se depara, junto aos muros de Ackenthorpe Hall, com dois claros indícios da sua validade: a marca no chão, onde estivera caído o cadáver, até ao momento da sua remoção, e o pedaço de pêlo do casaco da vítima. Analogamente, a busca pelo cadáver não se revela um processo moroso para Marple que, após a chegada a Ackenthorpe Hall, tendo-se empregado na propriedade como criada, rapidamente dá início à sua demanda, agindo sob o subterfúgio da prática do golfe, tal como Lucy Eyelesbarrow havia feito na versão original. Suspeitando do real paradeiro do cadáver desde um primeiro momento, Jane Marple é, todavia, travada no seu ímpeto, nesta sequência, pelo abominável jardineiro Hillman, pelo que se vê forçada a prosseguir a sua busca numa circunstância de retiro nocturno; corajosamente munida de uma lanterna, a obstinada investigadora não receia penetrar num celeiro poeirento – e assombrado, de acordo com os dizeres populares – descobrindo assim, no interior do pesado sarcófago que levanta (auxiliada, certamente, pela força da sua obstinação), a evidente corroboração do seu testemunho e do seu, ainda que simplificado, processo dedutivo.

Deste modo, a consciente idosa, que racionalmente teme pela segurança de Lucy, dá lugar, na versão cinematográfica da obra, a uma figura audaz, que não receia defrontar o próprio perigo, nem teme quaisquer consequências que possam provir dos seus actos. Apesar do propósito do elemento cómico, a transgressão na qual envolve o próprio Mr. Stringer, no momento em que ambos vestem o disfarce de trabalhadores da linha-férrea, para por ali poderem deambular incólumes, demonstra quanto Marple está disposta em arriscar, para assim prosseguir nos seus desígnios, mesmo que isso simbolize o perpetrar de algumas infracções. Por outro lado, a ocultação à Polícia de uma pista vital, tem por sequela uma maior consciencialização do real perigo no qual está envolvida; quando, posteriormente, se apercebe que os seus objectos pessoais haviam sido revolidos, e a caixa de pó de arroz roubada, Marple relaciona logicamente o golpe com a figura do assassino e, ciente da sua possível proximidade, visa salvaguardar a sua própria protecção, pelo que dorme segurando a mais poderosa arma que tem ao seu dispor, um dos seus tacos de golfe.

O momento da identificação do criminoso surge, todavia, como aquele em que Miss Marple se submete a uma maior ostentação de bravura; não obstante uma prévia combinação com os Inspectores Craddock e Bacon, Quimper teria tido tempo suficiente para cometer um derradeiro crime antes da sua detenção, ao aperceber-se do teor das alegações de Marple. O elemento surpresa não resulta, obviamente, com a intensidade auferida na versão original de Christie, sendo claro o processo de preparação de Marple nos momentos que antecedem a entrada do assassino, bem como o rumo do diálogo que com este enceta. O fingido engasgar original da velha senhora com a espinha de peixe é, de forma coerente, alterado para uma fictícia dor de garganta e, naturalmente, a posterior constatação de reconhecimento do assassino, desta vez conseguida através da observação da sua imagem reflectida num espelho, é proferida por si própria, enquanto testemunha do crime original: "I've seen you like that once before, your hands at a woman's throat. It was on a train and you were strangling her."



Rutherford no seu desempenho enquanto heroína atípica.



Miss Marple (Rutherford) e Dr. Quimper (Arthur Kennedy): o momento da identificação do assassino.

Estratégias de Decepção

À semelhança do que havia já experimentado em *Hercule Poirot's Christmas* (1938), Christie emprega neste seu enredo a falaciosa ilusão de que o crime que narra teria sido cometido por um dos membros de uma família dominada pelo segredo, pela intriga e pela tensão. À medida que as várias personagens são no livro exploradas, e igualmente explorado o grau de secretismo que lhes é inerente, o assassino constrói o seu subterfúgio, partindo de uma antagónica construção enquanto figura prestável e respeitável. Esta sua imagem revela-se fortalecida pela assumida preocupação do médico relativamente a uma pretensa tentativa prévia de envenenamento, sendo Luther Crackenthorpe a visada vítima; a sua insistência neste ponto admite a delineação de um falso discernimento, no que concerne à sua demanda pelo apuramento da verdade, enquanto profissional dedicado. Todavia, é o próprio Crackenthorpe quem foca o assunto pela primeira vez, ao evidenciar o elevado grau de desagrado nutrido para com os seus descendentes:

'I know what they think – and what they're waiting for. All of 'em. Cedric, and that sly fox Harold with his smug face. As for Alfred, I wonder he hasn't had a shot at bumping me off himself. Not sure he didn't at Christmas time. That was a very odd turn I had. Puzzled old Quimper. He asked me a lot of discrete questions.'
(4.50FP: 36)

Numa já avançada fase da narração, quando questionado por Craddock relativamente à suspeita de tentativa de envenenamento, Quimper remete-se para uma postura evasiva, alegando não se sentir em posição de proferir qualquer juízo, dada a ausência de provas reais; cingindo-se aos factos científicos, o médico admite ambas as possibilidades, escusando-se, contudo, da produção de qualquer teoria irreduzível:

'Gastric cases vary, of course, but there were certain indications that would have been, shall we say, more consistent with arsenical poisoning than with plain gastro-entritis. Mind you, the two things are very much alike. Better men than myself have failed to recognise arsenical poisoning - and have given a certificate in all good faith.'
(Ibid.: 129)

Tratando-se de uma tentativa de assassinato gorada, não se revelaria aparentemente lógico que Quimper, enquanto assassino, se demonstrasse tão intrigado relativamente a algo que com facilidade poderia encobrir, sob o pretexto do problema digestivo. Na verdade, ao estar a lançar a dúvida numa incidência revelada inconsequente, o assassino traça mais fortemente um distanciamento no que respeita à situação posteriormente descoberta – o seu verdadeiro crime –, pelo que é implicitamente sugerido que o assassino de Anna Stravinska teria sido o mesmo que

teria infrutiferamente atentado contra a vida de Luther Crackenthorpe. A reacção de Alfred, quando confrontado com a alusão à apreensão de Quimper, relativamente à supracitada incidência, pode ser naturalmente conotada com a reacção pronta de alguém, cujas secretas maquinações, ainda que frustradas, haviam sido postas a descoberto:

'Oh, that old fool Quimper,' Alfred spoke quickly and scornfully. 'It's no use listening to *him*, Inspector. He's an alarmist of the worst kind.' (...) 'The whole thing was ridiculous!' Alfred spoke with unusual heat. (Ibid.: 116)

A forte possibilidade do assassino ser um dos membros da família Crackenthorpe acentua-se ao ser levantada a questão relativa à nacionalidade da vítima, pelo que a possibilidade da nacionalidade francesa sugere que a vítima possa ser Martine, a mulher pela qual Edmund se teria perdido de amores durante a guerra, antes de ter perecido em combate. Este revela-se, pois, o maior engodo do enredo, o *red herring* central que vem a condicionar todo o processo de montagem e decomposição do puzzle, desfazendo-se somente aquando da visita de Lady Stoddart-West, a genuína Martine Dubois.

A preocupação de Emma é perceptível desde um primeiro momento em que lhe é revelada a informação de que a vítima poderá ser estrangeira, pelo que confia os seus receios a Cedric, que a desencoraja a revelar às autoridades a existência de uma carta enviada por Martine:

'Now you don't go complicating things, sis, by bringing up a lot of irrelevant stuff that has nothing to do with all this. I was never very convinced about that letter from Martine, anyway. (...) My advice to you is, sit tight, and keep your mouth shut. It's up to the police to identify their precious corpse.' (Ibid.: 84, 85)

Ciente de que a opinião dos seus dois outros irmãos não se demarcaria da opinião de Cedric, é junto do próprio assassino que Emma busca o conselho imparcial. A oportunidade revela-se perfeita para Quimper que, apesar da fingida renitência inicial, logo a incentiva no prosseguimento dos seus desígnios:

He was silent for a moment or two, deep in thought. Then he said, almost unwillingly, 'It's much *simpler*, of course, if you say nothing. I can understand what your brothers feel about it. All the same – (...) I'd go ahead and tell'em,' he said. 'You'll go on worrying if you don't. I know you.' (Ibid.: 86)

Com a revelação da existência da carta, novos contornos podiam ser atribuídos ao crime; de acordo com o que se podia ler na missiva, Martine pretendia visitar a família do seu falecido esposo e, conseqüentemente, obter alguma ajuda financeira para sustentar convenientemente o filho de ambos. Ao confirmar-se a veracidade da missiva, a qualquer um dos membros da família Crackenthorpe seria

facilmente associado um plausível motivo para o desejo de impedimento de uma aproximação de Martine pois, como Mr. Wimborne confirma, “Edmund Crackenthorpe’s son – always presuming there is a son – would be entitled with a fifth share of the trust Money.”(Ibid.: 110) Convenientemente, para o engrossar da credibilidade do engodo, a impossibilidade da visita de Martine a Rutherford Hall é comunicada, por telegrama, em data coincidente com aquela do assassinato da misteriosa vítima.

A posterior descoberta do envelope endereçado a Martine irrompe como prova aparentemente irrefutável da sua presença em Rutherford Hall, pelo que a identificação de Emma do subscrito em questão se torna crucial. Apesar desta revelação, como Miss Marple argumenta, nada corrobora efectivamente a ideia de que Martine, ou a mulher que se fazia passar por Martine, tinha marcado presença na propriedade dos Crackenthorpe:

‘The murdered woman *hadn’t* been there!’ Miss Marple pointed out. ‘Not in the way you mean. *She* only came to Rutherford Hall *after she was dead*, Pushed out of a train on to the railway embankment. (...) What the envelope really proves is that the *murderer* was there.’ (Ibid.: 174,175)

Com a consumação de um segundo homicídio, já previamente vaticinado por Alexander (Ibid.: 139), o leque de suspeitos firma-se novamente no núcleo familiar dos Crackenthorpe. Ao verificar-se a presença de uma generosa dose de arsénico no caril servido à refeição, é a própria Lucy quem infere a pretensa impossibilidade de qualquer outra pessoa poder ter intervindo no acto de homicídio:

‘It must – it’s got to be – one of the family.’
‘No other possibility?’
‘No, you see I only started making that damned curry quite late – after six o’clock – because Mr. Crackenthorpe specially asked for the curry. And I had to open a new tin of curry powder – so *that* couldn’t have been tampered with.’ (Ibid.: 151)

A morte de Alfred é analogamente envolta numa interpretação dúbia, pelo que é sugerido pelo Inspector Bacon, seguindo e colmatando o raciocínio de Craddock, que o assassino teria cometido um engano ao depositar arsénico na chávena de chá, convicto que a chávena se destinava ao velho Crackenthorpe: “You mean that whereas Alfred’s death wouldn’t do anyone a penn’orth of good, the old man’s death would benefit the lot of them? I suppose it might have been a mistake.” (Ibid.: 150) A teoria adquire contornos plausíveis pela coadunação do uso de arsénico à possibilidade previamente avançada por Quimper, relativamente ao supracitado problema digestivo de Crackenthorpe. Implicitamente conectada a esta teoria, e

partindo do pressuposto que uma primeira dose de arsénico havia sido realmente ingerida com o caril, surge a óbvia constatação, e igualmente errada, de que um dos doentes não estaria afinal em tão lastimável estado como aparentemente se julgaria, buscando na sua falsa maleita o perfeito subterfúgio para prosseguir de forma camuflada com os seus intentos homicidas.

Contrariando um dos mais usuais *clichés* de Christie, esta segunda vítima não é eliminada por constituir uma potencial ameaça para a concretização final de um esquema sórdido, enquanto possível testemunha de uma qualquer acção duvidosa da parte do assassino, mas sim pelo grau de ganância inerente ao próprio esquema. A mesma situação é verificada num terceiro assassinato; se no crime precedente Quimper se salvaguardara, fazendo crer, pelo resultado da sua análise, que o veneno havia sido administrado no caril, sendo o crime, por conseguinte, relacionado com alguém da família, a sua estratégia para o assassinato de Harold revela-se um pouco antagónica, viabilizando embora, de igual feição, o desvio da culpa para outrem - Quimper havia dado previamente claras instruções a Harold para não prosseguir com a medicação, pelo que a encomenda com uma nova dose de comprimidos, enviada de Brackhampton, expressamente a pedido do médico, o deixa algo intrigado, e pelo que a subsequente incidência sugere a total ilibação de Quimper:

Harold Crackenthorpe frowned. He opened the box and looked at the tablets. Yes, they seemed to be the same tablets he had been having. But surely, surely Quimper had said that he needn't take any more? 'You won't want them now.' That's what he had said. (Ibid.: 171)

No capítulo das estratégias de distração, a versão cinematográfica de *4.50 from Paddington, Murder, She Said*, apresenta algumas alterações significativas, quer ao nível da abordagem de vários pontos, quer ao nível da adição de algumas novidades, visando o adensamento do enigma central.

Uma das alterações verdadeiramente significativas prende-se com a relevância conferida à figura do jardineiro, pela novidade da relação de cumplicidade que mantém com Luther Ackenthorpe; Hillman assume-se perante Marple como uma figura sinistra e dominadora ("What a frightful man!"), seguindo os seus passos e constantemente avaliando o seu comportamento, pelo que a sua forma de agir propicia a atribuição de um elevado índice de suspeitabilidade. Todavia, o mais significativo aditamento está indubitavelmente relacionado com a relevância da caixa

de pó-de-arroz, que Marple reclama como sua, perante um desconfiado Alexander. Se no original de Christie o objecto tem um valor insignificante, e cedo a pista se revela inútil para a identificação da vítima, nesta versão surge enquanto um objecto extremamente valioso que, funcionando como caixa de música, reproduz os acordes de “Frère Jacques”; assim, quando a caixa é roubada do quarto de Marple, a implicação natural é óbvia:

Inspector Craddock: (...) the thief and the murderer are almost certainly one and the same person and that he or she is in that house and that your life may be in danger.

O perigo para Marple torna-se mais eminente quando, no silêncio da noite, em jeito de ameaça, se torna audível, em toda a casa, a inconfundível melodia de “Frère Jacques”; num momento posterior, aquando da falha de electricidade, durante a tempestade, é o próprio Brian Eastley (Bryan, no livro) quem surge na escuridão, assobiando a melodia, pelo que a acção pueril de Alexander atinge um desejável efeito relativamente ao adensamento do enigma.

Sendo concedida uma importância diminuta ao problema digestivo de Ackenthorpe, sendo que esta referência se reporta a uma breve e tardia troca de palavras entre Craddock e Quimper, torna-se preponderante, para a consumação do logro, a identificação da vítima como Martine. Os dois posteriores homicídios coadunar-se-iam similarmente com a teoria avançada por Craddock e por Bacon:

Craddock: Don't you see? It's the pattern of the killings. Only a family member would want her dead too.

Bacon: Yes, kill off all your relations in easy stages, except the old man. When he dies naturally, inherit the fortune and the property.

É, na verdade, o próprio Quimper quem faz, nesta versão, uma primeira sugestão relativa à nacionalidade da vítima: “No one recognised her and her clothes struck me as being foreign, perhaps French.” Contrariando o perfil discreto delineado por Christie, Quimper denuncia uma faceta muito mais interventiva, o que mais directamente o coloca sob o foco da suspeição. É por isso assinalável, de igual modo, a alteração na forma como o médico persuade a insegura Emma a revelar às autoridades a existência da pretensa carta de Martine. Se na primeira versão Quimper o fizera de forma dissimulada, sendo a sua real intenção dificilmente perceptível, a estratégia adoptada adquire um novo teor na adaptação, pelo que é evidente a tonalidade mais radical do seu discurso:

Quimper: You have to tell the police.

Emma: They'll think one of us did this!

Quimper: What else can you do?
Emma: I don't know, I don't know!
Quimper: I think you must tell them!

Algo que é no livro sugerido enquanto um mero vislumbre de felicidade para Emma, é transposto para o ecrã enquanto relação já definida, sendo que Quimper não demonstra quaisquer reservas em confidenciar a Craddock: “I'm in love with Emma, Inspector. I want to marry her.” A perspectiva do ingresso de Quimper na família torna possível, à partida, a atribuição de um motivo para a tentativa de imiscuição em interesses privados dos Ackenthorpe/Crackenthorpe. Se a sua real implicação no crime se torna mais óbvia perante a perda do “*low profile*” imposto por Christie, também é um facto que a personagem não toma, na adaptação, as pertinentes precauções no plano do desvio da culpa para outrem; o assassinato de Harold contrasta particularmente com o sórdido esquema elaborado na versão original, pelo que a arma do crime é a própria espingarda da vítima, numa manifesta, mas pouco convincente, tentativa de simulação de um acto de suicídio.

Representação do Assassino

Repetindo um esquema ao qual havia já recorrido por diversas vezes nos seus anteriores romances policiais, Christie recorre a uma figura de grande respeitabilidade social para encarnar ficcionalmente o papel do assassino. A personagem de Quimper é assim delineada, desde uma primeira instância, enquanto “tall genial man, with a casual off-hand cynical manner thar his patients found very stimulating.” (4.50FP: 48) Apesar da total dedicação profissional que demonstra impor a si próprio, o médico não se coíbe, num momento de maior cansaço, de extravasar os seus sentimentos do foro profissional, de forma crua mas honesta, revoltado pela insensatez dos que o consultam, quer por o fazerem demasiado tarde, quer por o fazerem desnecessariamente: “Makes me mad. The truth is people are an extraordinary mixture of heroism and cowardice.” (Ibid.: 127) A posterior descrição da sua chegada a casa às três horas da manhã, após um demorado, mas bem sucedido, parto de gémeos, é, de igual forma, um relevante suporte para a delimitação da sua figura enquanto profissional dedicado e, pressupostamente, enquanto ser humano fidedigno.

Tendo em mente a sua caracterização, não se torna surpreendente, de forma nenhuma, o grau de simpatia e confiança que Emma demonstra nutrir pelo médico.

She had come to rely a lot on the kindness and sympathy of the doctor. He had become a friend on whom to lean, not only a medical attendant. His calculated brusqueness did not deceive her – she knew the kindness that lay behind him. (Ibid.: 86)

A revelação final de Jane Marple sugere, todavia, uma imagem absolutamente contrastiva, relativamente à imagem de fiabilidade exalada por Quimper. A partir do momento em que a sua camuflagem é destruída, sendo identificado pela única testemunha ocular do seu homicídio inicial, sobressai enfim a sua real identidade enquanto assassino impiedoso e sem escrúpulos. As palavras de Miss Marple espelham este contraste e, dada a natureza dos crimes cometidos, são simultaneamente conclusivas relativamente às ideias da própria autora no que respeita à abolição da pena de morte no seu país (apesar da pena de morte ter sido somente abolida em Inglaterra em 1969, a lei conhecera um primeiro período experimental, aquando da data de redacção do livro, em 1957, após o qual foi temporariamente suspensa):

‘Everything he did was bold and audacious and cruel and greedy, and I am really very, very sorry’, finished Miss Marple, looking as fierce as a fluffy old lady can look, ‘that they have abolished capital punishment because I do feel that if there is anyone who ought to hang, it’s doctor Quimper.’ (Ibid.: 189)

A figura que no livro surge como personagem secundária, é transposta para o filme de Pollock como uma personagem central, com uma exposição claramente superior à de qualquer um dos principais suspeitos do enredo original, cuja delineação e exploração de perfis se revela praticamente inexistente. A transposição da figura do assassino para um primeiro plano e a revelação da sua ligação amorosa com Emma são dois pontos que pecam por uma subsequente fragilização da sua camuflagem enquanto indivíduo discreto e cauteloso, permitindo entrever a possibilidade de uma outra faceta, enquanto indivíduo calculista e interesseiro. Enquanto o Dr. Quimper original gere cautelosamente a influência que sabe representar sobre Emma, o Dr. Quimper do grande ecrã abandona por completo os seus modos reticentes e expressa ousadamente os seus desejos à sua companheira, enquanto a beija apaixonadamente, perante o olhar desconfiado do espectador: “How much longer will we go on like this? We’ve got to tell the old man!” Esta sua caracterização, por outro lado, sugere a analogia com a própria “americanização” da personagem, emprestada por Arthur Kennedy, pelo que se infere a real impossibilidade, na base do estereótipo, de Quimper manter, nesta versão, a sua original descrição, implicitamente conotada com a cultura Britânica.

Representação da Vítima

Para obter o desejado efeito de afastamento emotivo do leitor para com a vítima, Christie aplica, numa primeira instância, a técnica da identidade desconhecida; quando a vítima perde a vida, o leitor não possui qualquer informação acerca da mesma e, por conseguinte, não há a possibilidade da formação de qualquer juízo prévio que o faça, de algum modo, lamentar a sua morte, quebrando o conceito do crime como um jogo.

Dada a interrogação colocada sobre a real identidade da vítima até um já derradeiro momento da narrativa, a caracterização de Anna Stravinska não se pauta por um aprofundamento significativo. A visita de Craddock ao Ballet Maritski de Madame Joliet, em Paris, perfila-se assim como uma exclusiva fonte de informação relativa ao perfil psicológico da bailarina, apesar de nenhuma das suas interlocutoras revelar certeza e convicção na identificação do cadáver da foto, dado o lastimável estado em que este se apresentava aquando da macabra descoberta. As linhas mais distintivas do seu carácter são, todavia, corroboradas pelas suas companheiras mais chegadas: “They all said that she had not been one to talk much about herself, and that when she did it, it was, so one girl said, mostly lies” (4.50FP: 106); apesar dos relatos proferidos não servirem de outro propósito senão, como Craddock augura, traçarem o perfil de Anna enquanto mentirosa proficiente, são simultaneamente revelados, por Madame Joliet, dois factores de alguma relevância para a descodificação do enigma. O primeiro ponto prende-se com o facto de Anna ter, em determinada altura, confidenciado a Madame Joliet que tivera um marido inglês; Madame Joliet não sabia contudo se este tinha já falecido ou se a tinha simplesmente deixado, pelo que permanece neste momento a hipótese, ainda que improvável, de que o seu marido tivesse sido o falecido Edmund Crackenthorpe (Ibid.: 104). Um segundo ponto prende-se com o facto da vítima ser uma fervorosa seguidora da fé Católica (Ibid.: 105) e, por conseguinte, jamais concederia ao seu marido o ambicionado divórcio. Como Miss Marple conclui, em jeito de recapitulação, nas páginas finais do romance,

‘She had an English husband, (...) and it was said she was a very devout Catholic. Dr Quimper couldn’t risk marrying Emma bigamously, so he decided, being a very ruthless and cold-blooded man, that he would get rid of his wife.’ (Ibid.: 188)

Apesar da incerteza relativa à verdadeira identidade da vítima, a adaptação não chega nunca a explorar qualquer outra possibilidade, que não a da sua

identidade enquanto Martine, pelo que o nome de Anna Stravinska não é nunca avançado. Sem qualquer aparição da genuína Martine Dubois, que permita desmistificar o engodo e formular novas interrogações, Miss Marple é forçada a limitar a base do seu raciocínio na imagem que mentalmente havia retido do cadáver: “Martine was, or is, for all I know, a Normandy peasant. The dead woman had never worked on a farm, I saw her hands!”

Se na versão original se tornava complicada a delineação do perfil da vítima, dada a sistemática dúvida relativa à sua real identidade, na adaptação filmica esta delineação torna-se manifestamente irrealizável, tendo em atenção a total inexistência de dados referentes à esposa de Quimper. Assim se subentende que as alegações finais de Marple não podem ter outra base senão a da pura especulação, na medida em que relaciona um cadáver, acerca do qual não possui qualquer informação, com um homem que não oculta o desejo de desposar outra mulher. Em contrapartida, o plano final que Jane Marple elabora, em conluio com Alexander, torna a caixa de pó-de-arroz num eficaz chamariz para o assassino e, a partir do momento em que Quimper procura a velha senhora, a sua real implicação é claramente evidenciada:

Miss Marple: You want the compact because you had given it to that woman and it might be traced with you. I think she was your wife.

Quimper: Do you?

Miss Marple: You killed her after you had written that letter to Emma. You signed it Martine Ackenthorpe.

Quimper: Why should I do that?

Miss Marple: The murder... so that you would then be free to marry Emma. The letter... so that people would think the dead woman was Martine and look among the family for the murderer. Never at you!

As mortes de Alfred e Harold, em momentos já muito próximos do desenlace final, vêm cumprir o desígnio de Christie para com o leitor, no que concerne à manutenção do elemento de *suspense*. Apesar da novidade representada pela descrição do assassinato de Stravinska nas páginas iniciais, imperava a necessidade de um segundo (e neste caso, um terceiro) assassinato, cuja vítima pudesse fazer despontar no leitor um sentimento de imediata antipatia. A desagradabilidade inerente às duas personagens é exposta de forma sintética pelo Dr. Morris, ao reflectir, incitado por Craddock, acerca das específicas peculiaridades dos diversos membros da família Crackenthorpe:

‘Harold’s fairly orthodox, not what I call a very pleasant character, cold-hearted, eye to the main chance. Alfred’s got a touch of the delinquent about him. He’s a wrong’un, always was.’ (4.50FP: 155)

Por conseguinte, o efeito provocado pelos dois assassinatos tardios é simultaneamente um efeito de surpresa no leitor, que se vê subitamente forçado a rever a sua, agora encurtada, lista de plausíveis suspeitos. O dilema de Lucy Eyelesbarrow vem, numa outra perspectiva, de encontro às expectativas do leitor; amargurada pela eminência de uma escolha entre os dois antagonistas pelos quais sente uma inegável atracção (Bryan e Cedric), a sua indecisão adensa-se devido à convicção de que um dos dois homens é um assassino. Miss Marple demonstra-se compreensiva perante a consternação da jovem, pelo que frisa a peculiar ironia da própria situação: “It’s unfortunate that the two more unpleasant members of the family have died and the two more attractive ones are left.” (Ibid.: 179)

A eliminação da personagem de Lucy Eyelesbarrow na adaptação implica consequentemente a eliminação de uma intriga paralela, correspondente aos avanços dos vários elementos do sexo masculino visando a atenção da jovem e, por conseguinte, a nomeada angústia vivida pela personagem, sem possível comparação emocional com a pronta negação de Marple, no filme, relativamente ao pedido de casamento de Luther Ackenthorpe. Dado o parco desenvolvimento do filme no que se reporta à construção e ao desenvolvimento das personagens, os assassinios de Alfred (Albert, no filme) e de Harold acabam por sugerir alguma arbitrariedade, contrariando a tonalidade de ironia apontada por Miss Marple na versão original. Ainda assim, torna-se possível uma breve delineação referente aos perfis de ambas as vítimas.

Alfred/Albert surge representado envolto em toques efeminados, numa clara alusão a uma pretensa homossexualidade. Quando a personagem se refere, num tom de voz afectado, à vítima encontrada no celeiro, a intervenção pronta de Cedric vem somente corroborar a insinuação imposta pelo estereótipo preconceituoso:

Albert: I’ve just been thinking... if that woman was foreign...

Cedric: Think of girls more often. It might bring about some changes!

Apesar da conotação ser algo forçada há, todavia, no livro, uma breve referência ao desinteresse da personagem pelo sexo feminino, indiciada por Bryan Eastley: “Don’t think Alfred cares about women much – spends his life going in for shady deals which usually go wrong in the end.” (4.50FP: 72) No entanto, perante a ausência de quaisquer referências, na adaptação, aos sórdidos esquemas por si conceptualizados, a personagem não é dotada dos contornos que lhe permitem o emblemático enquadramento no perfil de vítima.

A figura de Harold consegue, por outro lado, captar um satisfatório nível de desagradabilidade, em coadunação com a caracterização original da autora, pelo que a própria Miss Marple se torna uma vítima do seu tom agressivo, ao ser por este surpreendida numa revista ao seu quarto.

Tendo em conta o diminuto nível de desenvolvimento ao qual as personagens são submetidas, torna-se pois fulcral, para a possível caracterização, a confiança inicial de Alexander a Miss Marple: “Frightful pack of vultures our family! (...) Uncle Harold... stinking rich and just as mean. Uncle Albert... deadly dull, poor fellow!”

A Adaptação: Pontos Negativos e Positivos

Não obstante os principais pontos assinalados como negativos, quer no que se reporta à representação da figura de Miss Marple, cuja figura destoa em grande escala da concepção original de Christie, quer no que se reporta ao parco desenvolvimento das restantes personagens e de particulares complexidades do enredo, como consequência lógica do baixo orçamento ao qual a produção se cingiu, a película possui elementos vitais que lhe permitem a qualificação enquanto um bom espectáculo de entretenimento. O ritmo acelerado imposto à própria acção, pela relativamente curta duração da película (86 minutos), é utilizado de forma proveitosa sendo que o filme vinga, não pelo argumento, ou por constituir um apetecível espectáculo visual, mas pela própria energia exalada pelo misto de humor e *suspense* em que se envolve; a cena inicial, marcada pela entrada desenvolva de Miss Marple no comboio, e pelo seu subsequente e inesperado testemunho, funciona exemplarmente como premissa deste misto atractivo, imbuído num ritmo contagiante, coordenado pela alegre partitura musical de Goodwin.

À parte os já referidos preciosismos de Rutherford, na sua muito singular interpretação de Marple, os elementos do *thriller* assumem, em *Murder, She Said*, uma importância raras vezes sugerida por Christie em toda a sua obra, constituindo *And Then There Were None* (1939) uma das raras excepções em que a autora se aproxima deste registo.

Pela nivelção a este registo, assinala-se a cena em que Marple, qual heroína do clássico filme de terror, na escuridão e no silêncio da noite, empreende a sua investida na busca pelo cadáver, medindo cuidadosamente cada passo e buscando coragem, nas suas forças interiores, para enfrentar com bravura o que na sua frente se detenha. O registo é posteriormente repetido num recurso ao recorrente *cliché* da

tempestade, e do corte de energia eléctrica; a tensão e o temor são, todavia, evidenciados pela personagem num grau manifestamente superior, gradualmente intensificado pelos sucessivos encontros com os vários vultos que se aproximam na escuridão, e pelo óbvio receio da proximidade com o potencial assassino. O grau de tensão visado nesta cena é repetido com um efeito análogo na cena da descoberta do cadáver de Harold Ackenthorpe, pelo que é sugestiva a imagem de Mrs. Kidder, prosseguindo lentamente no seu caminho, afastando-se da propriedade dos Ackenthorpe, aterrorizada pelo forte vendaval que se levanta; olhando em sua volta, Mrs. Kidder parece prever o encontro com algo de sinistro, o que é igualmente indiciado ao espectador pela lenta rotação da câmara em seu redor, e pelo explícito recurso à trilha sonora que na película complementa os momentos de maior *suspense*.



A aterrorizada Mrs. Kidder (Joan Hickson) rodeada por Miss Marple (Rutherford) e Hillman (Michael Goldam), aquando da sua macabra descoberta.

Apesar da dureza das críticas, a opção pelo tom aligeirado revela-se como uma mais valia, na medida em que Margaret Rutherford se torna a real atracção da película. Através da câmara de Pollock, é com Rutherford que o espectador partilha a ânsia do *suspense*, é no seu olhar e na sua característica expressão facial que lê a desconfiança e a improbabilidade e, acima de tudo, enquanto heroína atípica, é na sua figura que as repetidas manifestações de bravura e obstinação desenvolvem contornos mais atractivos, pela novidade traduzida pelo próprio conceito.

CAPÍTULO IV “Doze Homens e Mulheres em Fúria”

Introdução a *Murder on the Orient Express* (1934) – o livro

All my life I had wanted to go on the Orient Express. When I had travelled to France, or Spain or Italy, the Orient Express had been often standing in Calais, and I had longed to climb up into it.

Agatha Christie em *An Autobiography*, 1990: 372

Quando Hercule Poirot, em *Cards on the Table* (1936), se refere, a “uma faca com a qual doze pessoas esfaquearam, uma vez, um homem” (Christie, *Cartas na Mesa*, 2002: 417), poucos serão seguramente os leitores que, nos dias de hoje, não conseguem associar o supracitado homicídio ao título do livro que narra o mesmo crime, *Murder on the Orient Express* (1934). Agatha Christie revelava assim, em *Cards on the Table*, dois anos apenas após a publicação de *Murder on the Orient Express*, a solução final para o complexo enigma.

Apesar de uma enorme propensão de críticas favoráveis aquando da data de publicação do romance, Raymond Chandler, na qualidade de representante da escola do “*hard-boiled*”, ironizou a solução apresentada pela autora, no seu ensaio “The Simple Art of Murder”:

By duly messing around with his ‘little gray cells’ M. Poirot decides that since nobody on a certain through sleeper could have done the murder alone, everybody did it together, breaking the process into a series of simple operations like assembling an egg beater. (Chandler, 1988: 9)

O sarcasmo presente no parecer crítico de Chandler não terá tido, todavia, muitos partidários, pelo que Compton Mackenzie elevou o livro, no *Daily Mail*, ao estatuto de “capital example of its class” (Wagstaff e Poole, 2004: 95), enquanto Dorothy Sayers, não obstante a inegável rivalidade que mantinha com Christie, definiu-o, no *The Times*, como “a murder mystery conceived and carried out on the finest classical lines.” (Ibid.: 95)

Inspirada pela imagem romântica de um comboio que sempre a havia fascinado, Christie delineou um enredo que viria a enfatizar uma questão de foro ético e moral, a questão relativa às circunstâncias a que a um criminoso poderá ser dada, de forma conscienciosa, a oportunidade de permanecer impune dos seus actos. A questão é colocada pela autora ao próprio leitor; no decorrer da narração está implícita a tentativa de persuasão da ideia de que, em determinadas circunstâncias,

mesmo um crime de esfaqueamento cometido por doze pessoas, poderá não ser necessariamente percebido como um crime moralmente repugnante. A ideia surge subjacente às palavras proferidas pelo Coronel Arbuthnot, no momento em que lhe é revelada a verdadeira identidade da vítima, aquando do seu depoimento:

‘Then in my opinion the swine deserved what he got. Though I would have preferred to have seen him properly hanged (...). You can’t go about having blood feuds and stabbing each other like Corsicans or the Mafia. (...) Say what you like, trial by jury is a good system.’ (Christie, *Murder on the Orient Express*, 1989¹: 119)

Apesar da preferência relativa aos ideais de lei e ordem professada por Arbuthnot, em detrimento do comum sentimento de ânsia pela vingança pessoal, num âmbito mais privado, estamos em *Murder on the Orient Express*, perante um caso denunciador de uma clara falha no sistema judicial, falha esta que permite que o efectivo culpado dos mais hediondos e atrozes crimes permaneça inteiramente impune. A temática seria posteriormente explorada por Christie em *And Then There Were None* (1939), pelo que o juiz Wargrave se propõe a proclamar ele próprio justiça sobre uma série de casos para os quais a lei se revelou insuficiente. Como é ponderado por R. Gordon Kelly, em *Modern Fiction and Modern Life*, “In the wake of the court’s failure to insure justice in this instance, and given the nature of Ratchett’s crimes, individuals are free, perhaps even obligated, to make up the deficiency.” (Kelly, 1998:148) A condenação, e a consequente execução do criminoso, foram assim protagonizadas por um auto-proclamado júri, que somente fora dos termos legais, e dos limites da sala do tribunal, conseguiu conquistar a almejada consumação da justiça. A ideia que Christie teria querido fazer trespassar seria não outra do que aquela que tão assertivamente dispôs, através das palavras da Princesa Dragomiroff: “In this case I consider that justice – strict justice – has been done.” (*MOTOE*: 233)

A força que levou o auto-proclamado júri a cometer um acto que, incontestavelmente, transgredia os limites da lei, ganha uma nova potencialidade, atendendo à clara alusão da autora a um caso inteiramente verídico e ainda muito presente no seio da sociedade aquando da data de publicação do livro, em 1934. Em 1932, havia-se dado um caso muito semelhante ao caso Armstrong, quer pelo grau de mediatismo envolvido, quer pela dimensão da atrocidade cometida. À semelhança da pequena Daisy Armstrong do mundo ficcional, o filho do mediático aviador norte-

¹ A referência da obra nas citações reportar-se-á, doravante, à sigla “*MOTOE*”.

americano Charles Lindbergh foi raptado e, posteriormente, assassinado, não obstante o pagamento de uma avultada quantia exigida para o seu resgate, ainda que o caso não tenha sido nunca coerentemente esclarecido. (Osborne, 2000: 112)

Com base na tragédia inerente ao caso Lindbergh, Christie determinou para o caso Armstrong alguns contornos de índole mais melodramática, salientando desta forma a urgência da demanda pela justiça, ainda que por meios menos ortodoxos, pelo que o assassinato da pequena Daisy desencadeou uma sucessão de tragédias no lar dos Armstrong. Com o choque da descoberta do sucedido, Sonia Armstrong, que se encontrava grávida na altura do incidente, deu à luz um bebé prematuro nado-morto, acabando ela própria por falecer durante o parto; o seu marido, o Coronel Armstrong, sentindo-se despedaçado e impotente perante a dimensão da tragédia ocorrida no seu seio familiar, encontrou no suicídio o seu único refúgio. Por fim, o desesperado acto de suicídio foi de igual forma contemplado por Susanne, a criada francesa, injustamente acusada pela polícia de cumplicidade e envolvimento no crime, tendo a sua inocência sido comprovada posteriormente.

Assim, e parafraseando David Lehman em *The Perfect Murder*, o espaço de um comboio, que numa primeira abordagem superficial se apresenta como um espaço pleno de anonimato, cujos passageiros se reúnem de forma accidental, por uma arbitrária coincidência de horários e itinerários de viagem, acaba por se revelar uma pura camuflagem, na medida em que todos os passageiros estão intimamente relacionados com o caso Armstrong, e a pretensa reunião arbitrária tem por desígnio a aplicação de um fim, para o qual haviam longamente conspirado. (Lehman, 2003: 107) Como Poirot argumenta, num derradeiro momento do seu esclarecimento final, “They were *all* in it. For so many people connected with the Armstrong case to be travelling by the same train by a coincidence was not only unlikely, it was *impossible*. It must be not chance, but *design*.” (MOTOE: 227)

Na medida em que retrata um grupo de representantes de diversas nacionalidades e especificidades étnicas, a obra traduz, de sobremaneira, as temáticas do preconceito e da formulação do estereótipo, permanentemente presentes e evocadas, sem qualquer pejo, no seio da sociedade da época; a questão do estereótipo étnico está mesmo presente nas considerações relativas ao próprio crime, quando Bouc, numa teimosia infantil, denunciadora de todo o seu preconceito em relação ao povo italiano, tenta, em vão, persuadir Poirot de que é Antonio Foscarelli o verdadeiro assassino:

‘And what about psychology? Do not Italians stab?’
‘Assuredly’, said Poirot. ‘Especially in the heat of a quarrel. But this – this is a different kind of crime. (...) this is a crime very carefully planned and staged (...). It is not – how shall I express it? – a *Latin* crime. It is a crime that shows traces of a cool, resourceful, deliberate brain – I think an Anglo-Saxon brain.’ (Ibid.: 132)

O preconceito com o qual Christie dota Bouc, adquire novos contornos, sob a perspectiva da contextualização da data de publicação do livro, em 1934, se analisado não somente sob a luz das correntes mafiosas coabitantes nos Estados Unidos da América, e amiúde retratadas pela própria ficção, mas também pela contemporaneidade da ditadura de Mussolini, na Itália. No decorrer da investigação, numa incursão do narrador pelas reflexões interiores da personagem, Bouc chega mesmo a revelar uma certa insatisfação pelo facto de Foscarelli, a quem desdenhosamente se refere, de forma continuada, como “the Italian”, ter obtido a confirmação do seu álibi, através do testemunho do seu companheiro de compartimento, Masterman. (Ibid.: 188). Por outro lado, a sua percepção em relação ao povo britânico, revela de igual forma uma visão estereotipada, pelo que realça a distância e a frieza como características intrínsecas: “It’s not easy to bribe the English, they are so unapproachable” (Ibid.: 188) De forma sarcástica, o próprio detective belga oferece uma análoga visão estereotipada, ao comentar com o companheiro a reacção do Coronel Arbuthnot às suas propositadas provocações: “I like to see an angry Englishman’, said Poirot. ‘They are very amusing. The more emotional they feel the less command they have of language.’” (Ibid.: 212)

Introdução a *Murder on the Orient Express* (Lumet, 1974) – o Filme

Murder on the Orient Express marks its director's attempt to frame a murder mystery in the most comfortably domestic terms possible by embalming its characters in exotic period detail, in the faces of well known stars, and in reassuringly remote historical past.

Thomas Leitch em *Crime Films*, 2002: 184

Tendo obtido lucros que superaram a fasquia dos vinte milhões de libras, a adaptação cinematográfica de *Murder on the Orient Express* auferiu o título de filme britânico mais rentável de sempre (Osborne, 2000: 114), até ao momento, nitidamente contrastando com as adaptações prévias de outros títulos da autora, caracterizadas pela modéstia, quer no plano orçamental, quer no que concerne, naturalmente, ao plano do lucro financeiro.

Produzido por John Brabourne e Richard Goodwin, com a realização de Sidney Lumet e a adaptação do argumento a cargo de Paul Dehn, o filme foi aclamado pela crítica, tendo sido citado no *The Times* como “touchingly loyal to its source.” (Ibid.:115) Christie, que já previamente demonstrara uma veemente dose de renitência e desagrado relativamente às anteriores adaptações das suas obras policiais, mostrou-se inicialmente indisponível para negociar, ou reflectir, sobre qualquer proposta, pelo que Brabourne solicitou ao seu padrinho, o Lord Mountbatten, e também amigo de longa data da escritora, que a assegurasse da fidelidade da adaptação relativamente ao argumento original, conseguindo deste modo persuadi-la à venda dos seus direitos.

O veredicto de Christie em relação ao produto final reflecte em grande medida a seriedade do projecto, particularmente em relação à questão da fidelidade, pelo que a autora alegou a existência de um único ponto negativo na película, cuja menor importância se revela significativa:

It was very well made except for one mistake I cannot find in my heart to forgive. It was Albert Finney as my detective Hercule Poirot. I wrote that he had the finest moustache in England – and he didn't in the film. I thought that a pity. (Ibid.: 115)

O sucesso do filme foi reafirmado pela obtenção de seis nomeações para os Óscares de Hollywood: melhor actor, melhor actriz secundária, melhor argumento, cinematografia, música e guarda-roupa. Das seis nomeações, *Murder on the Orient Express* acabaria por conquistar somente a estatueta de melhor actriz secundária, premiando o desempenho de Ingrid Bergman pelo seu papel como Greta Ohlsson;

contudo, a própria presença do filme numa listagem na qual constavam apenas os melhores exemplares da indústria cinematográfica, de acordo com a poderosa Academia de Hollywood, representava já algo de muito significativo.

Além das honrosas citações em Hollywood, o filme foi considerado o melhor filme do ano pela British Film Academy e Albert Finney, Sir John Gielgud e Dame Wendy Hiller, nas categorias de melhor actor, melhor actor secundário e melhor actriz secundária, respectivamente, viram igualmente premiados os seus desempenhos.

Como é enaltecido na crítica professada pela *Variety* de 11 de Novembro de 1974, “the ensemble artistic accomplishment here is brilliant.” (Palmer, 1993: 61) O cartaz apresentava-se desde logo apelativo pela profusão de nomes icónicos de inegável prestígio; nomes como Albert Finney, Lauren Bacall, Ingrid Bergman, Sean Connery, Vanessa Redgrave e Sir John Gielgud encabeçavam uma lista de estrelas aparentemente infundável. A constituição de tão notável elenco implicava naturalmente uma pequena contrapartida; actores acostumados a brilharem como figuras principais dos filmes em que participavam, viam-se desta vez forçados a partilhar entre si o plano do secundário, brilhando somente, ainda que de forma notória, nas suas aparições pontuais, ao invés de Finney, cuja presença era imprescindível na grande maioria das cenas, pelo que Sean Connery terá ironicamente comentado: “The rest of us are only glorified extras.” (Tennenbaum, 2001: 90)

A questão da fidelidade máxima relativa ao argumento original implicava, todavia, que o actor que interpretasse a figura de Hercule Poirot se coadunasse com a descrição da figura, tal como concebida por Christie; assim, Finney começava invariavelmente o seu dia de filmagens na companhia do artista de maquilhagem Charles Parker, sendo que eram necessárias duas horas para a obtenção dos resultados que anunciavam a desejada semelhança física com a personagem. O árduo processo de transformação é recordado por Finney que, aquando da data das filmagens possuía apenas trinta e oito anos e se encontrava no topo da sua condição física, contrastando de forma intensa com a figura cujo papel encarnava:

‘Facially, the transformation was achieved with a false nose (...) and padded cheeks to achieve the egg-shaped look. But by far the most important part of the make-up was the gleaming black hair and the meticulously trimmed and waxed period moustache. (...) In order to get a short, solid look I wore a body padding – a T-shirt draped with cotton wool. I also had to have padded thighs to make me look wide so that my own height appeared less. By the time I got on the set I looked about twenty years older and thirty pounds heavier!’ (Haining, 1990: 105)

Mais do que transferir para o grande ecrã o *whodunit* básico do enredo de Christie, Lumet optou por fazer uso de uma magia intrínseca a um mundo predominantemente nostálgico, idealizado pela própria autora. Inspirado pela sumptuosidade nostálgica da Era Dourada, o realizador optou por uma investida na criação de todo um espectáculo visual pejado de *glamour*, espelho de toda uma visão sócio-cultural muito particular, e que rapidamente assume, desde uma primeira instância, um papel preponderante sobre o próprio enigma intelectual. Era, pois, o seu desígnio primário “to thrust the audience into a world it never knew” (Lumet, 1995: 94), na medida em que toda a obra de Christie estava, para si próprio, conotada com representações temporais e espaciais, de cujas existências não possuía qualquer conhecimento – “a time and a place I never knew existed, and indeed, I wonder if they ever did.” (Ibid.:11)

Perante a exigência de Lumet de que um *look* de elegância dominasse toda a película, nenhum aspecto se revelou descuidado, tendo sido cada pequeno detalhe concebido, e concretizado, de forma minuciosa. Impondo-se a obrigatoriedade da recriação de um *setting* plausivelmente autêntico no estúdio de Elstree, o *designer* Tony Walton optou pela inclusão de partes reais do mítico Expresso do Oriente, que conseguiu obter no Museu da Compagnie des Wagons Lits, em Paris. Os pormenores que foram posteriormente acrescentados a este cenário real, apesar de indiciadores de alguma inexactidão, pelo exagero na sumptuosidade, coadunavam-se na perfeição com o espírito perseguido pelo realizador: “Richness was the order of the day. Lique glass pannels, real silver on the tables, velvet on compartment seats. (...) No detail was spared in creating a glamorous look.” (Ibid.: 96)

Por conseguinte, foram discutidos pormenorizadamente detalhes como a cor do *crème de menthe* que seria servido numa salva de prata, a raça de cães com os quais a Princesa Dragomiroff se faria acompanhar e a variedade de fruta que tombaria acidentalmente para o chão na estação de Istambul. (Ibid.:96) Não estava em causa o ideal de realismo, mas sim a aspiração por um ideal fantasioso de extrema elegância e *glamour*.

Apesar da excelência empregue no pormenor, e pela qual foram igualmente pautadas as interpretações de um incontornável elenco, John McCarty é inflexível na sua crítica, ao alegar que o filme peca por uma lacuna na recriação de uma atmosfera leve e descontraída, sempre intrínseca ao trabalho de Christie, e inteligentemente capturada no passado pela câmara de René Clair, Billy Wilder e Rowland V. Lee. A

escolha de Sidney Lumet para a realização não terá sido, na sua opinião, a opção mais adequada:

The fault lays in Brabourne's choice of director, Sidney Lumet, a filmmaker whose heavy-handed, even lugubrious style is more suited to intense dramas like *The Pawnbroker* (1965) and gritty, urban police thrillers like *Serpico* (1973), his previous film, than escapist fare such as this. (McCarty, 1995: 88)

Admitindo o argumento de McCarty como consistente, pelo tom de lugubridade excessiva presente na película, não obstante a inclusão de alguns subtis momentos humorísticos, que tendem a aligeirar e contrariar esta tendência, não se pode simultaneamente ignorar a sua justificação para o sucesso com que o filme foi acolhido junto do grande público e da crítica geral – *Murder on the Orient Express* surgia, na medida em que assumia a forma de uma “glamorous journey into a mythical past”, como uma forma de evasão às deprimentes realidades de uma época em que se desvendavam ainda os escândalos do caso Watergate (Ibid.:89) que, enquanto caso paradigmático de corrupção, fazia questionar estruturas sociais e desacreditar toda uma autoridade pública.



A partida do mítico Expresso do Oriente, na estação de Istambul.



A excelência num elenco meramente secundário, constantemente forçado à partilha de um único enquadramento.

A Análise Comparativa

O Detective – Representação, Técnicas de Detecção e Decepção

Como fervoroso adepto do estudo da psicologia do crime, Hercule Poirot sempre vangloriou uma apologia, de acordo com a qual em todo o crime se discerne uma assinatura muito demarcada, sendo a sua análise vital para a identificação do criminoso. A questão que se prende com a adequação da psicologia do crime aos diversos suspeitos é constantemente colocada nos mistérios em que figura e, naturalmente, *Murder on the Orient Express* não representa qualquer exceção, pelo que a problemática surge no romance pormenorizadamente debatida pelo próprio e por aqueles que o acompanham no processo de investigação do crime, M. Bouc e Dr. Constantine.

Após uma primeira abordagem ao jovem Mr. MacQueen, nos momentos que sucedem a descoberta do crime, Poirot comenta com Bouc acerca do comportamento do secretário, que se parecia pautar pela honestidade e pela frontalidade, uma vez que não havia tentado aparentar qualquer falsa lástima ou profunda afeição pelo seu defunto patrão. Bouc assume desde logo, pelas palavras de Poirot, que este o considera inocente, o que de imediato se revela incorrecto, provocando no detective um esgar de reprovação, vincando que, no seu entender, todos serão considerados suspeitos até um último momento. Contudo, Poirot não se coíbe em admitir: “I cannot see this sober, long-headed MacQueen losing his head and stabbing his victim twelve or fourteen times. It is not in accord with his psychology – not at all.” (*MOTOE*: 55) Miss Debenham, em contrapartida, corresponde integralmente à imagem concebida pelo detective para o perpetrador de tão bem delineado e premeditado crime: “Behind this business, I am convinced, there is a cool, intelligent, resourceful brain.” (*Ibid.*: 139)

De igual forma, e numa nova referência à relevância da psicologia, Poirot revela a sua descrença pela culpabilidade do Coronel Arbuthnot, sendo que o seu perfil enquanto “honourable, slightly stupid, upright Englishman” (*Ibid.*: 121) não parece, de modo nenhum, coadunar-se com a muito específica assinatura do crime por esfaqueamento e, como Poirot frisa, “one must respect the psychology.” (*Ibid.*: 121) O Coronel foi, no entanto, o único passageiro que admitiu fumar cachimbo; todavia, a analogia entre a sua figura e um dos indícios materiais encontrados no local do crime, a escova para cachimbos, não se revelaria concludente aos olhos do

detective que, aquando da sua inspecção a este cenário, assevera para o Dr. Constantine, “It is the psychology I seek, not the fingerprint or the cigarette ash.” (Ibid.: 62)

Igual ênfase à temática da psicologia do crime não seria concedida, todavia, na versão cinematográfica da obra. Apesar da ideia se revelar presente em momentos muito específicos da acção, não é nunca verdadeiramente explorada a importância que esta representa para o próprio Hercule Poirot. É na verdade o Dr. Constantine quem se refere primeiramente à questão psicológica aquando da primeira abordagem ao jovem MacQueen, como resposta a um sempre impetuoso Bianchi, que logo conjura uma profunda desconfiança pelo secretário (por questões de eufonia, de acordo com Charles Osborne (Osborne, 2000: 115), o belga M. Bouc seria no filme substituído pelo italiano Sign. Bianchi):

Constantine: No, the psychology is wrong. A sensitive, motherless boy conceives a passion for a lady whom he admires above all for her gentleness. Now, could MacQueen, admiring the gentleness, commit so foul a murder without betraying the gentleness of what we might call his fairy godmother?

A figura de MacQueen sofre no entanto, na adaptação, algumas alterações significativas, alusivas a uma incontornável personagem previamente encarnada pelo mesmo actor, Anthony Perkins. Perkins, como Thomas Leitch infere, “is playing a thinly disguised version of his indelible screen persona, Norman Bates.” (Leitch, 2002: 176) O Norman Bates de *Psycho* (Hitchcock, 1960) revela-se num extremamente nervoso MacQueen, emocionalmente perseguido pelas memórias da sua falecida mãe: “I still dream about her. Go on! Tell me! I’m emotionally retarded! Tell me that’s why I never married!”

A questão psicológica é novamente levantada num momento posterior, aquando da abordagem a Mr. Beddoes (Masterman, no livro); todavia, e mais uma vez, a análise não é feita pelo próprio detective, que se limita a refutar mais uma precipitada teoria de Bianchi:

Bianchi: The butler did it. He had constant access to Ratchett. He himself could have poisoned the valerian before bringing it to his master. As for the psychological... well, who knows what boils and bubbles beneath that stiff shirt to which his profession has called him. Did he not read *Love’s Captive*?

Poirot: At a time when you suggest he should have been stabbing Mr. Ratchett?

Do mesmo modo em que não se reporta nunca à relevância da psicologia, o Poirot cinematográfico não produz nunca, conseqüentemente, qualquer enunciado relativo à coadunação do perfil de uma qualquer personagem com o tipo de crime

cometido. Assim, a sua inclinação para um encaixe psicológico perfeito de Mary Debenham, transforma-se num breve comentário proferido por Constantine: “She has hidden fires. She is very strong.”

Tacteando com precisão as melhores oportunidades, Poirot busca as falhas e fraquezas das personagens, de modo a obter as verdades que a intuição lhe indica estarem a ser omitidas. São estas reveladas pelos suspeitos de uma forma nitidamente inconsciente, através de expressões faciais denunciadoras dos seus reais sentimentos, ou mesmo ao nível de determinadas particularidades linguísticas, a partir das quais se podem deduzir algumas inferências.

Deste modo, no livro, Poirot conduz uma conversa com Hardman, acerca de uma América progressista, a um aparentemente inocente comentário sobre a sua resoluta preferência pelo charme da mulher belga, ou francesa, em detrimento da típica mulher americana. A reacção pronta de Hardman ao comentário de Poirot é, em grande medida, denunciadora da angústia sentida pela memória da perda de Susanne: “Hardman turned away to peer out at the snow for a minute. (...) He blinked as though the snow hurt his eyes.” (*MOTOE*: 159)

A mera referência ao caso Armstrong, provoca, de igual forma, algumas reacções fortemente emotivas em diversas personagens. O tom geralmente snobe e imperturbável de Masterman altera-se pela primeira vez, revelando-se dotado de profundos sentimentos, quando um pouco de cor lhe aflora o rosto. (*Ibid.*:86) Greta Ohlsson estremece de emoção quando Poirot lhe narra os acontecimentos acerca dos quais a sueca revelara não ter qualquer conhecimento, pelo que se retira com a face ruborizada e os olhos sufocados pelas lágrimas (*Ibid.*:100) e, de modo semelhante, Hildegarde Schmidt se desfaz em lágrimas, alegando o grau de abominação respeitante ao caso. (*Ibid.*:142)

Todavia, nenhuma das reacções emotivas à referência do execrável crime se poderia revelar como verdadeiramente conclusiva ou significativa. Em contrapartida, a hesitação denunciada por Hildegarde Schmidt, ainda que breve, quando questionada relativamente ao lenço com a inicial H bordada, indicia uma camuflagem referente à veracidade do que afirma. (*Ibid.*:143) Num momento posterior, aquando da descoberta do incriminador fato de revisor na sua bagagem, Poirot assegura a Frau Schmidt estar tão certo da veracidade das suas palavras, através das quais nega a culpa, como do facto de esta ser uma excelente cozinheira; desacautelada numa rede de tensão e de um falso conforto concedido pelo detective, a criada alemã

reage momentaneamente, exibindo o seu orgulho e satisfação: “Yes, indeed, all my ladies have said so. I – ” (Ibid.:168), após o que pára, assustada, reflectindo acerca do enorme significado das poucas palavras proferidas, reveladoras do seu efectivo passado como cozinheira, até então oculto aos olhos do investigador.

De forma igualmente inconsciente, Mary Debenham demonstra saber algo acerca da existência do enigmático quimono vermelho ao responder, quando questionada acerca do mesmo, “No, that is not mine.” (Ibid.:135) A reacção de Poirot é imediata, perante a possibilidade de um real descuido da parte da sua testemunha:

Poirot leaned forward. He was like a cat pouncing on a mouse.
'Whose, then?'
The girl drew back a little, startled.
'I don't know. What do you mean?'
'You do not say, "No, I have no such thing." You say, "That is not mine"- meaning that such a thing *does* belong to someone else.' (Ibid.:136)

Num posterior momento, o facto de Miss Debenham demonstrar familiaridade com um termo exclusivo do “American English”, “long distance” (Ibid.:166), como forma de referência ao uso do telefone, foi, para o detective, indiciador do facto de que, ao invés do que alegara, a inglesa tinha já passado uma temporada na América.

No que concerne ao discernimento relativo à expressão facial, a câmara de Lumet torna-se naturalmente muito mais óbvia do que a descrição intencionalmente camuflada de Christie. De forma nenhuma passará despercebida, mesmo ao mais desatento espectador, a reacção involuntária de Mrs. Hubbard quando, ao chegar à estação de Istambul, e prestes a embarcar no Expresso do Oriente, escuta acidentalmente a ordem de Bianchi para que Pierre arranje forma de instalar a bordo o seu amigo, o detective Hercule Poirot. Mrs. Hubbard detém-se imóvel na plataforma, petrificada pelo receio de que aquela presença a bordo impeça, de alguma forma, um plano tão minuciosamente architectado, pelo que se volta de rompante, avaliando o intruso.

De igual forma são evidentes a preocupação e o terror expressos no rosto de MacQueen quando se afasta, após lhe ter sido comunicada, pelo detective, a notícia da descoberta da verdadeira identidade de Ratchett. Tal como no exemplo supracitado, a expressão captada pela câmara destina-se exclusivamente à observação do espectador, pelo que a reacção da personagem não é analisada pelo olhar perscrutador do investigador, sendo este somente presenteado com uma involuntária reacção de espanto, demonstrada pelo nervoso MacQueen, ao receber a

notícia; o genuíno espanto exalado pelo secretário prende-se, naturalmente, com o facto de Poirot lhe revelar ter descoberto a verdade através de uma mensagem cautelosamente destruída pelo fogo, algo que MacQueen consideraria não só imprescindível, como também impraticável.

Relativamente à figura de Hardman, a adaptação concede somente um momento muito breve, que antecede mesmo a cena da exposição final, pelo que, quando inicia a sua interrogação, Poirot revela já a forte convicção de estar na posse de toda a verdade, ao que se reporta o seu comentário: “Our last interrogation will be something of a gamble. But if it succeeds... we will know.” Ao invés do relaxado discurso original, relativo ao encanto da mulher francesa, Poirot obtém uma reacção emotiva de Hardman de uma forma muito mais concludente e imediata, ao substituir o cartão da agência de detectives, que este lhe fornece, por uma foto de Paulette (Susanne, no livro), previamente obtida junto a Hildegarde Schmidt. Hardman não tenta sequer ocultar os seus sentimentos: “It's Paulette. (...) Now I can stop pretending to be anything.”

Um intuitivo Poirot revela-se assim, claramente, na adaptação cinematográfica; apesar da impossibilidade de inclusão da totalidade das passagens que o demonstram particularmente, o seu método de confrontação psicológica com as personagens surge representado com exactidão. Deste modo, Poirot não se coíbe em demonstrar uma extrema irritação para com Miss Debenham, como forma de obter da parte do Coronel Arbuthnot uma explicação para as palavras previamente proferidas pela jovem inglesa, no início da acção (“Not now. When it's all over. When it's behind us. Then.”). Todavia, a postura do detective é visivelmente contrastiva, ao assumir um papel de extrema simpatia e compreensão, aquando do seu diálogo com Frau Schmidt, no qual, à semelhança do que sucede no livro, lança o tento de que esta havia sido uma óptima cozinheira.

A hesitação e a tentativa de camuflagem de uma qualquer verdade adquirem proporções muito mais extensas com a transposição da palavra para a imagem. Assim, torna-se muito mais facilmente perceptível a hesitação de Frau Schmidt ao afirmar a impossibilidade do lenço ser pertença da Princesa Dragomiroff; de igual modo é claramente perceptível a hesitação da Condessa Andrenyi, aquando da súbita interrogação de um sempre atento Poirot, continuamente na expectativa de um qualquer descuido da parte do seu interlocutor, pelo que o Conde surge prontamente em seu auxílio:

Poirot: Have you and your husband ever visited America together?

Condessa: No. We first met in Wiesbaden...much later.

Poirot: Later than what?

Conde: Later than the days of my youth, when I was on post in Washington.

Na ausência de Hastings, é Bouc quem ocupa no enredo o papel do companheiro do detective, pautando as suas intervenções por conclusões que, devido à precipitação com que são omitidas, se revelam cómicas e um tanto obsoletas. Apesar de Bouc não desempenhar na acção, como Hastings, o papel do narrador e, por conseguinte, o leitor não ter acesso imediato aos seus pareceres, é em grande modo perceptível a admiração nutrida pelas capacidades dedutivas do seu companheiro e, de igual forma, são facilmente visíveis as diferenças entre ambos, sendo que as conclusões por Bouc auferidas não têm outro propósito senão o vincado contraste com o metódico e imaculado processo dedutivo a que Poirot se submete. Ciente das inconveniências criadas pelo facto de ter sido cometido um assassinato no comboio, Bouc, na qualidade de Presidente da Compagnie Internationale des Wagons Lits, pede a Poirot que tente solucionar o mistério antes da intervenção da polícia jugoslava.

A confiança de Bouc nos dotes intelectuais de Poirot é indubitável, particularmente quando afirma: "I know your reputation. I know everything about your methods. (...) Lie back and think – use (as I have heard you say so often) the little grey cells of the mind – and you will *know!*" (*MOTOE*: 47) Por outro lado, a precipitação da qual Bouc faz uso constante, ao produzir as suas próprias conclusões, analisando todo o problema sob a luz da superficialidade, são manifestamente demonstrativas das suas características limitações dedutivas. Deste modo, a personagem demonstra-se peremptória e inamovível na sua suspeita a partir do momento em que conclui o seu muito breve raciocínio:

'I say, my friend, that is it the big Italian. He comes from America – from Chicago – and remember an Italian's weapon is the knife, and he stabs not once but several times. (...) Without a doubt, that is the solution of the mystery. Doubtless he and this Ratchett were in this kidnapping business together. (...) It is all quite simple.' (Ibid.:100-101)

No entanto, com o desenvolvimento da intriga, a sua teoria revela insipiência, perante toda a complexidade na qual a investigação é envolvida e, simultaneamente, as certezas de Bouc evoluem para um emaranhado de extrema confusão, pelo que a personagem se confessa incapaz de lidar com o problema: "My head, it whirls. Say

something, then, my friend, I implore you. Show me how the impossible can be possible.” (Ibid.:144)

Todavia, nesta jornada, Poirot não conta unicamente com Bouc como seu companheiro, apesar dos laços de amizade que mantinha já previamente com a personagem; o Dr. Constantine completa o trio que assume o lugar da equipa de investigação. Demarcando-se visivelmente de Bouc, pela sua utilidade real enquanto integrante no processo investigativo, é Constantine que, na qualidade de médico, lança uma primeira inferência alusiva ao facto do crime não poder ter sido cometido por um único assassino apenas, ao assegurar que alguns dos golpes haviam sido infligidos por uma pessoa dextra, e outros por uma pessoa esquerdina. De igual forma, o médico lança o repto de que o crime não teria sido cometido num único momento:

‘You see, these two wounds – here and here,’ – he pointed. ‘they are deep, each cut must have severed blood vessels – and yet the edges do not gape. They have not bled as one would have expected.’
‘Which suggests?’
That the man was already dead – some little time dead – when they were delivered. But that is surely absurd.’ (Ibid.:57)

Apesar da sua inegável utilidade relativa a questões do foro científico, Constantine revela limitações dedutivas idênticas às evidenciadas por Bouc, no plano da resolução do enigma. Assim, Constantine não põe sequer em causa a sarcástica inferência de Poirot, relativa à teoria dos dois assassinos, em dois diferentes momentos:

‘The First Murderer stabbed his victim and left the compartment, turning off the light. The Second Murderer came in in the dark, did not see that his or her work had been done and stabbed at least twice at a dead body. *Que pensez vous de ça?*’
‘Magnificent’, said the little doctor with enthusiasm. (Ibid.:58)

De forma semelhante, num momento seguinte, Constantine, revela mais uma vez inaptidão para denotar qualquer sentido irónico nas palavras do detective, mesmo perante uma referência ao plano da ficcional, aquando da descoberta de um óbvio *red herring* no local do crime, presumivelmente sugestivo da envolvência de uma mulher:

‘(...) most conveniently she leaves her handkerchief behind!’ said Poirot. ‘Exactly as it happens in the books and on the films – and to make things even easier for us it is marked with an initial.’
‘What a stroke of luck for us!’ exclaimed the doctor. (Ibid.:60)

Num já avançado momento da investigação, de novo Constantine aplaude, sem questionar, uma teoria incoerente, desta vez inocentemente idealizada por Bouc, e logo deposta através da característica ironia do detective belga. Após um período no qual se debate em extrema agonia mental, Bouc finalmente conclui ter sido o segundo assassino, presumivelmente a mulher do quimono escarlate, a alterar a hora do relógio, com o intuito de se auto-providenciar um álibi. As reacções dos seus companheiros revelam-se, contudo, bastante antagónicas:

‘Bravo,’ said Dr. Constantine. ‘It is well imagined, that.’
‘In fact,’ said Poirot, ‘she stabbed him in the dark, not realizing that he was dead already, but somehow deduced that he had a watch in his pyjama pocket, took it out, put back the hands blindly and gave it the requisite dent.’ (Ibid.:185)

Apesar da produção de umas quantas sugestões desprovidas de qualquer rigor, que em nada contribuem para a resolução do enigma, o papel concedido no filme à figura do companheiro do detective revela-se muito diminuto, e muito pouco significativo. Tal como no argumento original de Christie, Bianchi assume à partida, neste domínio, um papel preponderante sobre Constantine, cujas intervenções se limitam aqui, quase exclusivamente, a questões de foro científico: a hora da morte, a análise dos golpes infligidos na vítima e a análise da arma do crime.

Bianchi, por outro lado, não se coíbe de intervir irreflectidamente, demonstrando comicamente as suas acérrimas suspeitas por cada uma das personagens interrogadas pelo detective, ao invés do que se verifica no livro, em que as suas suspeitas se inclinam exclusivamente para uma única personagem, Antonio Foscarelli. Naturalmente, na versão cinematográfica, jamais se justificaria a sua intensa aversão pelo povo italiano, sendo o próprio Bianchi um representante da nacionalidade; numa outra perspectiva, é necessário ter em mente que, nos anos setenta do século XX, tendo-se a globalização tornado uma realidade, a crítica infundamentada a todo um povo ou raça, da forma como é expressa por Bouc, no original de Christie, seria presumivelmente mal aceite e interpretada como uma ofensa por toda uma sociedade pautada já pelo multiculturalismo. Em contrapartida, pôr-se-ia em causa a própria aceitação do filme junto ao próprio povo para o qual a crítica é directamente dirigida, o que seria indesejável, tendo em perspectiva a relevância das acções de marketing e de distribuição internacional pelas quais a indústria cinematográfica envereda.

Tal como no livro, é evidente um significativo contraste entre a lógica dedutiva de Poirot e a de ambos os seus companheiros; aquando de uma das irreflectidas

suposições de Constantine, manifestamente corroborada por Bianchi e, de acordo com a qual, Pierre teria ao seu dispor todos os meios necessários para cometer o assassinato, Poirot reage com ironia, face à superficialidade dos argumentos dos seus companheiros:

Constantine: He had the means to do it... the passkey to Ratchett's room...

Poirot: And a knife borrowed from the chef with whom he was in league... which he plunged repeatedly and without motive into the body of his suitable astonished victim.

Todavia, ao contrário do que sucede no livro, o detective não partilha nunca com os seus companheiros os seus próprios pensamentos, nem os tópicos que considera determinantes para a resolução do mistério. A partir do momento em que têm início os inquéritos, o espectador não assiste a mais do que um desfile de personagens que, quando questionadas acerca do assassinato, revelam ter um alibi inquebrável, e cujas declarações proferidas sugerem, invariavelmente, o encobrimento de uma qualquer verdade. A este desfile segue-se unicamente a extensa explicação de Poirot, já com todas as personagens reunidas e expectantes pelo veredicto do detective; somente neste momento são esmiuçadas, ao pormenor, as muitas complexidades que constituem o enredo.



O momento da exposição final.

Ao invés de uma estrutura disposta como um único bloco, através do qual é apresentado todo o processo da investigação na versão cinematográfica, a versão original de Christie pauta-se por uma delineação em relação aos diferentes momentos cruciais do processo, pelo que apresenta numa divisão tripartida: “The

Facts”; “The Evidence”; “Hercule Poirot Sits Back and Thinks”. Esta divisão, e sequenciação, permite à autora enfatizar o sistema metódico pelo qual o detective se rege e, na perspectiva do leitor, permite o acesso a uma revisão reflexiva, relativa a todas as particularidades que estabelecem a complexidade do enigma.

É, pois, o detective metódico que, aquando da sua própria reflexão, fornece esta revisão sumária ao leitor, ainda que indirectamente. Assim, na segunda secção do livro, no decorrer do processo relativo aos inquéritos, Poirot apresenta uma pequena lista na qual constam, cronologicamente ordenadas, as diversas ocorrências relativas à noite do crime, de acordo com a informação que, até então, tem ao seu dispor (*MOTOE*: 100); de forma semelhante, na terceira secção, ao submeter-se a um mais intenso momento de ponderações, o detective partilha com os seus companheiros uma outra lista, na qual havia assentado toda a informação obtida, relativamente a cada um dos possíveis suspeitos. Todavia, como o próprio Poirot constata, “that document, you understand (...) is a mere *précis* of the evidence we heard, arranged that way for convenience.” (Ibid.:182)

Além de partilhar com os seus companheiros, bem como com o próprio leitor, o elucidativo sumário de toda a informação previamente recolhida, o detective não se coíbe em partilhar, de igual modo, as suas próprias dúvidas, através de uma sequência de questões que o próprio intitula como “*Things needing explanation*”. (Ibid.:183) À apresentação das questões segue-se um disputado debate de opiniões e discussões, cujo resultado inconclusivo sugere a Poirot a necessidade de depender de um intenso exercício de dedução mental. Ciente de estar perante todas as evidências conducentes à verdade, o detective convida os seus companheiros a experimentarem o seu distintivo método, “this business of sitting back and *thinking* out the truth”. (Ibid.:187)

As qualidades dedutivas dos companheiros de Poirot revelar-se-iam contudo, e mais uma vez, um pouco escassas. Se a mente de Bouc enveredou por assuntos tão díspares do pretendido como a suposta frieza típica dos ingleses, um íntimo desejo de que Foscarelli se revelasse o assassino, ou o falatório que se geraria em torno de todos aqueles acontecimentos, Constantine seguiu uma linha de raciocínio que rapidamente o desviou de um inicial fio condutor, centrado na questão das impossibilidades, pelo que prosseguiu nos seus pensamentos numa linha de assuntos do foro íntimo, recordando a sua amante, Zia. (Ibid.:188-9)

Em contrapartida, Poirot, após um quarto de hora de profunda concentração e total imobilidade, revela ter alcançado uma possível explicação para os factos – “a very curious explanation”. (Ibid.:190) A exposição final não é, no entanto, feita no imediato, pelo que o detective alega a necessidade de uma certificação da real consistência da teoria que, de acordo com o próprio, ao verificar-se, cobre todas as anteriores questões e pretensas improbabilidades relativas ao enigma. (Ibid.:190)

Convicto, desde uma primeira instância, de estar perante um caso de assassinato cuidadosamente arquitectado e planeado, o primeiro grande desafio centrou-se, para Hercule Poirot, no destrinçamento da evidência real e da falsa evidência. Logo aquando da sua visita ao local do crime, perante uma insólita abundância de pistas, o detective comenta com Constantine: “This compartment is full of clues, but can I be sure that those clues are really what they seem to be?” (Ibid.:62) Não pretendendo de antemão julgar a genuinidade de artigos como o relógio quebrado que, convenientemente, marcaria a hora do crime, o lenço com a inicial bordada ou a escova para cachimbos, Poirot foca a sua atenção na única pista que o seu instinto lhe indica não ter sido forjada - o fósforo que, tal como desconfiara, cumprira, pelas mãos do assassino, o desígnio da aparente destruição de uma mensagem verdadeiramente incriminadora.

Uma vez que todos os suspeitos estavam efectivamente envolvidos no acto de homicídio, todas as versões que facultassem ao investigador, relativamente às suas perspectivas da noite do crime, se coadunariam harmoniosamente, pelo que a probabilidade de obtenção da desejada ilibação era muito forte. Todavia, a incapacidade de previsão, relativa à efectiva possibilidade científica da legibilidade de uma mensagem escrita após a carbonização do papel, permite a exposição da verdadeira identidade da vítima e, conseqüentemente, cada um dos envolvidos se vê forçado a demonstrar mais firmeza ainda nos seus argumentos.

Na impossibilidade do desvio da culpa para outrem, dada a implicação conjunta do grupo, a solução alternativa encontrada passou pela criação de figuras fictícias, destinadas ao arcar das responsabilidades, e a uma subsequente complicação da investigação. É notável o esforço conjunto para a criação da ilusão de que o assassino não teria qualquer relação com os passageiros, não se assemelhando sequer fisicamente a nenhum destes, tendo em conta a sua descrição enquanto “small dark man with a womanish voice”. (Ibid.:228) Além do mítico revisor, que viria a perder um botão no compartimento de Mrs. Hubbard, uma outra

personagem igualmente misteriosa foi fabricada – a mulher do quimono escarlate, cuja figura elegante, bamboleando pelo corredor da carruagem na noite do crime, foi testemunhada pelo próprio Hercule Poirot.

Com o deliberado intuito de acirrar a cepticismo do detective, o grupo optou mesmo pela inversão de um velho chavão do romance policial, o relógio quebrado que, no bolso do pijama da vítima, marcava 1.15 como a hora da morte. Ao invés de ter por desígnio a credibilidade, a falsa pista destina-se, desta vez, a provocar no detective um total descrédito. Como o próprio conclui, uma vez que MacQueen enfatizara, em diferentes momentos, o facto de Ratchett não ter qualquer conhecimento de línguas estrangeiras, é implícita a manobra de diversão criada para fazer crer que o homicídio havia, na verdade, ocorrido antes da hora marcada no relógio, numa altura para a qual todos apresentaram um álibi inabalável e, pretensamente, no momento em que uma voz, vinda do compartimento da vítima, se fez ouvir, gemendo na língua francesa.

Na adaptação cinematográfica não foi ignorado nenhum dos *red herrings* de inclusão no enredo original. É, portanto, justificável o sarcástico comentário de Poirot, ao referir-se à noite do crime como “the night of red herrings”. O detective revela-se, desde uma primeira análise à cena do crime, igualmente ciente da exacerbada e invulgar quantidade de pistas, às quais o espectador tem imediato e simultâneo acesso, através do delicado movimento rotativo da câmara que, acompanhando o olhar astuto e penetrante de Poirot, perscruta o ambiente em poucos segundos. O posterior comentário de Poirot para com os seus companheiros, vem somente corroborar a ideia já transmitida ao espectador, agora ávido pela análise minuciosa do quadro que visionou: “Bianchi, Doctor, has it occurred to you that there are too many clues in this room?”

A óbvia implicação indiciada por uma grande parte das pistas fabricadas era, naturalmente, como o detective enuncia, que o assassino, disfarçado de revisor, teria entrado no comboio em Belgrado, penetrado no compartimento de Ratchett, com o auxílio de uma chave mestra, e esfaqueado a vítima até à morte; após ter escondido o punhal e o uniforme, escapou-se com facilidade, uma vez que o comboio estava parado, devido ao aluimento de neve. Esta explicação, que incriminaria “un altro Mafioso”, recorrendo às palavras de Foscarelli, acabaria por ser escolhida em detrimento de uma outra explicação muito mais complexa e que, como o detective sugere “involves many questions and, of course... considerable scandal”.

A experiência referente à única pista que considera ser realmente vital, o pedaço de papel queimado, enaltece veementemente a perspicácia do detective, cuja celeridade no raciocínio se revela mesmo perante o encurtamento da missiva original do romance. Se na recuperada missiva original era possível decifrar claramente “member little Daisy Armstrong”, e a associação ao caso Armstrong era imediata e indiscutível, o mesmo grau de facilidade não se impõe nesta versão, pelo que a prontidão com que Poirot procede à mesma associação se torna um pouco inconsistente. Após uma mera, e muito breve, observação aos escassos caracteres “AISY ARMS”, o detective revela prontidão e firmeza na sua afirmação peremptória: “It means we know the true identity of Ratchett. And why he had to leave America.”



Poirot (Finney), rodeado pelos seus companheiros, Bianchi (Martin Balsam) e Dr. Constantine (George Coulouris), aquando da reveladora experiência com o papel carbonizado.

Perante a dificuldade de avaliação do real significado e implicação dos indícios materiais relacionados com o caso, resta a Poirot a confiança na falibilidade do culpado, enquanto testemunha que busca um subterfúgio. Uma vez que, neste caso específico, o subterfúgio é por todos almejado, são abundantes os indícios, casualmente expostos, ainda que dissimuladamente, no decorrer das interrogações.

No filme, e num grau superior ao apresentado no livro, o espectador depara-se com uma infinidade de pequenos indícios verbais que, rigorosamente analisados, lhe permitem igualar, com relativa facilidade, a conclusão final auferida pelo detective. A título exemplificativo, enquanto no livro a suspeita da inclusão de Pierre, no grupo conspirador, parte de uma mera conjectura de Poirot, no filme, o revisor do comboio

revela ao detective ter tido uma filha, que falecera cinco anos antes, com escarlatina. A marca dos cinco anos, facilmente associável ao caso Armstrong, surge novamente no momento em que Greta Ohlsson é questionada relativamente ao período de tempo a que, tão fervorosamente, se dedica às causas religiosas.

De acordo com a advertência narratorial no livro, todo o diálogo com Greta Ohlsson foi travado na língua francesa. Todavia, num filme britânico, impunha-se a opção pela língua inglesa, pelo que as declarações prestadas por uma senhora sueca que, alegadamente, nunca tinha habitado nos Estados Unidos da América, viriam a sofrer algumas alterações significativas, do ponto de vista linguístico. Como Poirot posteriormente ironiza, “God knows from what implausible source Miss Greta Ohlson learned her English vocabulary, too ludicrous to be credited.”

O testemunho da missionária sueca não revelaria incoerência somente no plano linguístico. Asseverando que Miss Debenham não havia deixado o compartimento durante a noite, Miss Ohlsson alega: “In Shimoga Mission I can hear a snake breathe. I would know.” Sabendo, à partida, que Miss Ohlsson se dedica às causas missionárias no continente africano, Poirot confere, junto do Coronel Arbuthnot, o verdadeiro paradeiro de Shimoga, na Índia.

A Princesa Dragomiroff, por outro lado, não conseguindo esquivar-se das questões do detective relativas à sua forte ligação com os Armstrong, na qualidade de madrinha de Sonia Armstrong, resigna-se a experimentar algo que Poirot classifica como um jogo psicológico de associação de palavras. No livro, contudo, o interrogatório à Princesa não se desenvolve com o mesmo grau de intensidade, nem na mesma extensão. É a própria personagem que admite, desde o primeiro momento, o forte elo de amizade que a unia à família, e as questões de Poirot resumem-se ao paradeiro de Linda Arden, a mãe de Sonia, bem como o da sua filha mais nova, cujo apelido do marido a Princesa alega não recordar. As questões relativas aos empregados do lar dos Armstrong, às quais Dragomiroff reage, no filme, de forma evasiva, são em parte abordadas na versão original de Christie, no momento da confissão de Helena Andrenyi. É, pois, a Condessa Andrenyi quem, na versão original, com o intuito de salvaguardar a camuflagem de Mary Debenham, faz uso do jogo psicológico de associação de palavras, referindo-se à sua perceptora como “a tall, middle-aged woman with red hair” (*MOTOE*: 213); a descrição, como Poirot constata, pauta-se por uma representação absolutamente contrastiva com a representação de Miss Debenham, “so much as to be quite remarkable.” (*Ibid.*:213)

Perante a necessidade de criar para esta, com uma satisfatória rapidez, um nome que dissipe a desconfiança do detective, a Condessa opta pelo primeiro apelido que mentalmente lhe surge apegado àquele que realmente detém no seu pensamento; a escolha por “Freebody” remete, desta forma, para a famosa loja londrina denominada como “Debenham & Freebody”.

Apesar do próprio detective não se deter, na versão cinematográfica, em qualquer juízo, nem mesmo na partilha de qualquer sentimento de inquietação relativo à complexidade do enredo, pelo que o seu método de dedução e raciocínio não é nunca claramente extravasado, há no filme um claro indício de uma sua inferência, ao agradecer a Mrs. Hubbard o contributo prestado, reportando-se implicitamente a uma, ainda oculta, veia teatral: “Thank you, if I may express it, for playing your part.” O comentário obtém o efeito desejado, ao provocar na actriz um manifesto esgar de apreensão.

Representação da Vítima

Embora a verdadeira identidade de Ratchett seja somente posta a descoberto após a sua morte, está desde o início da narrativa patente um forte indício da sua natureza maliciosa. A sua intrínseca desagradabilidade como ser humano é nomeada, no livro, por Poirot, logo após um primeiro encontro no Hotel Tokatlian, sem chegar, porém, a trocar com o indivíduo qualquer palavra: “I had a curious impression. It was as though a wild animal (...) had passed me by. (...) I could not rid myself of the impression that evil had passed me by very close.” (*MOTOE*: 22-23) Num momento posterior, quando Ratchett propõe ao detective a contratação dos seus serviços, este alega mesmo uma razão pessoal para a subsequente recusa: “I do not like your face, M. Ratchett.” (*Ibid.*:33)

A conotação de Ratchett com o próprio Mal eleva-o, no imediato, à condição de potencial vítima. Apesar de ser rotineiro nos policiais de Christie, não ser, de nenhum modo, lastimada a morte da vítima, dadas as características negativas pelas quais esta se faz representar, à morte de Ratchett é concedido um intenso componente de consumação de justiça, que se revela o único ganho dos seus perpetradores. Como Mrs. Hubbard, de forma tão emotiva, expõe na sua súplica final, fazendo jus à sua fama como a actriz Linda Arden, “Society had condemned him; we were only carrying out the sentence.” (*Ibid.*:233)

A real essência maliciosa de Ratchett não permanece impune à objectiva de Lumet. Ainda que não sendo expresso qualquer comentário relativo à personagem nos momentos iniciais do filme, a desagradabilidade de Ratchett está implícita no olhar sinistro e sombrio com o qual a figura se faz apresentar, numa primeira aparição, no Hotel Tokatlian, enquanto foca indisfarçavelmente a sua atenção em Hercule Poirot.

A sua entrada a bordo do Expresso do Oriente confirmaria, na sequência seguinte, a sua natureza prepotente e pouco amistosa, ao exigir evitar qualquer demora, perante a pequena confusão gerada pela chegada de Poirot. Impacientemente, Ratchett ordena a MacQueen, com um simples esgar, que solucione aquele entrave. O olhar vidrado com que Pierre o presenteia, não se pode considerar significativo, relativamente ao seu juízo interior, atendendo à antipatia e ao desconforto provocados pela presença próxima de tão desagradável personalidade.

Poirot, por outro lado, apresenta-se nesta versão um pouco mais comedido nas suas palavras, pelo que a sua recusa, relativamente à proposta de Ratchett, é feita, apesar de tudo, em termos um pouco mais diplomatas: “I take only such cases now as they interest me and, to be frank, my interest in your case is... dwindling.”

Mesmo perante a descoberta da verdadeira identidade de Ratchett, poucas são, na versão cinematográfica, as manifestações do real sentimento relativo à vítima e ao conceito de consumação de justiça, em grande parte devido à própria estrutura através da qual o filme se gera. Enquanto no romance a grande maioria das personagens opta pela confissão, respeitante à sua proximidade com o lar dos Armstrong, antes ainda do momento do *dénouement*, pelo que se permite a uma mais liberta expressão de sentimentos, no filme, excluindo MacQueen, a Princesa Dragomiroff e, conseqüentemente, Hildegard Schmidt, ninguém mais admite a real proximidade ao caso, até ao momento da acusação final do detective. De facto, somente as declarações de MacQueen se coadunam com o real sentimento de ódio nutrido pela vítima, no momento em que alega não ter qualquer conhecimento da verdadeira identidade de Ratchett: “If I had, I'd have cut off my right hand so I couldn't type his lousy letters. And I'd have killed him with my left.” Os restantes momentos de extravasão sentimental cingem-se, assim, no filme de Lumet, a uma tensa cena de execução da vítima, na qual todos os rancores são expostos, e expelidos, em cada um dos golpes infligidos.

A questão central proposta por Christie, e já anteriormente extrapolada, é indubitavelmente indissociável do enredo e, logicamente, da conclusão final. Sem a intervenção glamorosa e emotiva de Mrs. Hubbard, a incontornável constatação é unicamente enunciada por Poirot: “A repulsive murderer has himself been repulsively and, perhaps, deservedly murdered.” O homem capaz de tão desumanos crimes viu enfim chegar, ainda que tardiamente, a pena pelos seus actos. Ao emergir num sono provocado pela ingestão da bebida drogada, enquanto segura a última das missivas enviadas pelos seus carrascos, torna-se audível o grito aterrorizado da pequena Daisy, numa clara analogia com o estridente apito do comboio.

A Adaptação: Pontos Negativos e Positivos

A adaptação de Sidney Lumet peca sobretudo pela falha na transposição do método do detective para a tela. A sua forma de agir e de deduzir só é verdadeiramente clarificada na sequência final do filme, em simultâneo com a exposição da verdade. O detective surge sob a forma de um ser supremo que, não se deixando abalar por quaisquer incongruências, deslinda aparentemente todo o enigma com uma assaz facilidade. Desde o momento em que dá início às investigações, o único momento para o qual verdadeiramente dispõe de um pequeno intervalo é aquele em que, no seguimento da descoberta da real identidade de Ratchett, revê com Bianchi as principais linhas que teceram o caso Armstrong.

As figuras de Bianchi e Constantine não se tornam, todavia, totalmente obsoletas perante a eliminação dos momentos de atempada e metódica reflexão; é inegável a contribuição de Bianchi para solidificar a imagem de “stupid friend of the detective” (CF - págs. 33-4: “Decálogo de Knox”), bem como a conveniência da presença de Constantine a bordo, para atestar determinados factos de índole científica.

Um outro ponto negativo, claramente perceptível na adaptação, prende-se com as exigências inerentes ao próprio enredo original. Contrariamente a uma grande maioria dos romances submetidos às técnicas da adaptação, a eliminação de uma qualquer personagem, cujo contributo para o enredo se pudesse, eventualmente, revelar desinteressante, ou insípida, tornava-se irrealizável; caso contrário, perder-se-ia o tema da formação autónoma do grupo de jurados, coerentemente composto por doze indivíduos. Deste modo, a lista de suspeitos manteve-se extensa, e extenso foi, por conseguinte, o período reservado à realização dos inquéritos; de forma a

coadunar este período com o restringimento temporal da película (127 minutos), a solução escolhida viria a implicar que algumas personagens se submetessem ao olhar perscrutador do detective somente num já muito avançado momento da investigação, quando este se prepara já para expor a resolução final para o enigma. A efectiva apresentação tardia das personagens contrasta evidentemente com a lógica de *fair play* do policial, particularmente na medida em que estas personagens estão, de facto, envolvidas na trama.

Ainda que sejam marcantes alguns pontos menos positivos relativamente à adaptação, em grande parte relacionadas com a opção pela estrutura sempre fluida mas, conseqüentemente, algo extenuante, contrastando com a supracitada divisão metódica e tripartida delineada por Christie, o filme está imbuído de uma série de alterações e aditamentos menores, visando a empolgação do espectáculo visual. Visualmente, é inegável o impacto que tem a presença do detective, aquando do arrombamento da porta do compartimento de Ratchett, e da conseqüente descoberta do seu cadáver. O espectador partilha e experimenta o impacto da descoberta de uma forma muito mais intensa do que experimentaria caso fosse mantida a versão original, na qual a descoberta é simplesmente comunicada oralmente ao detective.

A sequência de abertura surge, logo à partida, como premissa e apanágio de toda uma promissora espectacularidade, após o acetinado glamoroso dos créditos iniciais. A sequência imagética reporta-se ao ano de 1930 e permite ao espectador um inteiramento gradual dos contornos relativos ao caso Armstrong. As parangonas dos jornais, alternando sequencialmente com as imagens da época, e cobertas por um tema musical hipnótico, conotável com um plano onírico sufocante, e aterrorizante, contribuem de forma intensa para a recriação da dimensão caótica da tragédia. Cinco anos passados, de acordo com a legenda que se sobrepõe seguidamente, o ambiente luminoso e sereno do Bósforo surge como uma lufada de ar fresco, atenuante de um sufoco e de uma escuridão evocados pela sequência anterior.

Não obstante o grau de brilhantismo da primeira cena, funcionando com mestria como uma plataforma de “*warm up*” para o espectador, a cena do embarque dos passageiros, a bordo do Expresso do Oriente, traça as linhas perfeitas para a segura promessa do entretenimento entusiasmante e deslumbrante.

A estação de Istambul é retratada minuciosamente enquanto antro de frenesi, pelo qual deambulam todo o tipo de vendedores, pedintes, e no qual representantes

de todos os grupos étnicos se cruzam enquanto aguardam a hora da partida para os seus destinos, que uma voz faz anunciar ruidosamente num altifalante. No seio de toda esta confusão e de cruzamento de uma infinidade de destinos e vivências, surgem, revezadamente, as personagens: a Princesa Dragomiroff, exalando a imponência inerente à classe aristocrática, transportada numa cadeira de rodas, e seguida pela fiel Hildegard Schmidt, que no colo carrega dois Pequineses, impecavelmente tratados; os Condes Andrenyi, envergando *toilettes* majestosas, e revelando todo o seu snobismo ao pisarem, indiferentemente, um amontoado de laranjas ali caídas por acidente, e igualmente ignorando as abordagens dos pedintes que se aproximam; Mrs. Hubbard, caminhando segura e sumptuosamente, inequivocamente contrastando com a nervosa e insegura Miss Ohlsson, que quase entra em pânico ao crer ter perdido a sua medalha de S. Cristóvão, pelo que é prontamente rodeada pelos muitos vendedores que por ali deambulam; o impaciente e pouco afável Mr. Ratchett, que se faz acompanhar dos subservientes MacQueen e Beddoes. Findas as apresentações das mais relevantes figuras que viriam a acompanhar Hercule Poirot na travessia, incluindo o revisor Pierre e, naturalmente, excluindo Miss Debenham e o Coronel Arbutnot, cuja primeira aparição remete para o cenário do *ferry* do Bósforo, fecham-se as portas do comboio e dá-se início a uma viagem cujo efectivo rumo é promissoramente espelhado através dos olhares, ansiosos e enigmáticos, de todos os que sobem a bordo.

A animação derivada do detalhe exótico esvai-se com o fechar das portas, e a câmara foca insistentemente um único elemento – o próprio comboio. A magnífica trilha sonora de Richard Bennett envolve, de forma exímia, os reais sons da máquina a vapor, que sem pressa parte, deixando para trás uma estação já descolorida e silenciada. À medida que o comboio avança, a noite transforma-se em dia e a música assume uma alegria contagiante, evocando a natureza mítica e glamorosa da travessia.

Dignas de registo e igualmente memoráveis, pelo poder visual alcançado, as cenas da execução da vítima e do brinde final, pela consumação da justiça, vêm conceder uma ansiada evasão para as, algo extenuantes, sequências de *close-ups* e planos médios, repetidas inúmeras vezes no seguimento do processo de investigação.

Assim, a cena da execução, que não chega nunca a ser verdadeiramente descrita por Christie, surge na película apresentada pela via do *flashback*,

assemelhada a uma dramática forma de ritual, novamente acompanhada por um hipnótico tema musical; uma a uma, as personagens penetram no interior do compartimento de Ratchett e, sob uma iluminação azulada muito ténue, infligem na sua vítima o golpe que a força, ou a determinação, lhes permite, expondo verbalmente quer a sua raiva, quer o pesar pela perda dos que amavam. A expressão facial de Pierre, ao premir o interruptor, é esclarecedora – é a expressão do assassino implacável, a quem o acto cometido jamais provocará qualquer escrúpulo. A inclusão da Condessa Andrenyi no grupo de perpetradores, partilhando com o seu marido o golpe desferido, não altera significativamente o argumento original e, sob o ponto de vista artístico e emocional, o desfile sequenciado de todos os envolvidos funciona na perfeição, espelhando o dilema conjunto de um grupo que, não obstante as diferenças sociais, se mantém unido por uma mesma causa.

O supracitado ponto vem a ser reforçado por uma emotiva cena final, na qual é evidente o regozijo pela liberação de todo o grupo e, acima de tudo, pela obtenção do objectivo primordialmente visado. Simbolicamente, o próprio grau de luminosidade intensa empregado nesta derradeira sequência, vem coadunar-se com o próprio sentimento de reposição da justiça. Mrs. Hubbard e Helena Andrenyi ocupam a posição de anfitriãs, enquanto a banda sonora de Bennet preenche o silêncio tomado pela troca de cumprimentos e olhares comovidos; novamente uma a uma, e em jeito de despedida, ou *encore* final, as personagens surgem em frente da câmara, brindando com champanhe, com as duas senhoras, e presenteando o espectador com um último sorriso.



A cena da execução: Linda Arden (Lauren Bacall) desfere o primeiro golpe sob a observação de Pierre (Jean-Pierre Cassel).



O brinde final à consumação da justiça (Jacqueline Bisset e Lauren Bacall).

CAPÍTULO V “*Les Vacances de Monsieur Poirot*”

Introdução a *Evil Under the Sun* (1941) – o Livro

In the denouement to the plot we tend to find that it is the marriage, or the earliest relationship, that is the enduring one (either in a positive or negative way) and that it is the intruder who is deceived, to be pitied, and frequently the victim.

Robert Barnard em *A Talent to Deceive*, 1980: 73

É inegável a presença de um paralelismo central que contempla as intrigas de *Evil Under the Sun* (1941) e de *Death on the Nile* (1937), pelo que é frequente o recurso de Agatha Christie, no delineamento dos seus enredos, a uma técnica que envolve a conspiração entre dois suspeitos, aos quais, individualmente, jamais poderia ser atribuído o crime, e de cuja parceria o leitor dificilmente suspeita (ex: *The Mysterious Affair at Styles* (1920), *The Mystery of the Blue Train* (1928), etc.); todavia, o recurso a um padrão idêntico torna-se mais evidente nos exemplos supracitados, pelo componente narrativo da aparente cessação de felicidade na vida de um casal, aquando da intromissão de um terceiro elemento. Se em *Death on the Nile*, Simon Doyle põe término ao noivado com Jacqueline para desposar Linnet Ridgeway, em *Evil Under the Sun* é igualmente a felicidade do casal original que é, aparentemente, quebrada por uma manifesta ênfase de Patrick Redfern relativamente a Arlena Marshall. Assim, à semelhança de Jacqueline, Christine Redfern desempenha o papel da mulher infeliz, traída por um companheiro aliciado pelo dinheiro e pelo charme da arrogante intrusa.

À parte o supracitado paralelismo com *Death on the Nile*, o romance é analogamente rotulado como uma versão estendida de um conto previamente publicado pela autora, “Triangle at Rhodes” (1936); não obstante a permutação do cenário paradisíaco grego para o mais comum cenário da costa de Devon, bem como de algumas particularidade do enredo, os paralelismos são incontornáveis e perceptíveis desde uma primeira leitura, sendo que são mantidos os elementos da pretensa mulher traída e fragilizada, que é, afinal, a cúmplice do homicídio, e da ilusão da real vítima como personificação do próprio Mal.

Apesar da recepção crítica não se pautar pelo tom caloroso e entusiástico, a imprensa manteve o tom defensivo relativamente à habilidade congénita da autora,

pelo que no *Sunday Chronicle* se podia ler que “[Christie was] still the best of all detective story writers” (Wagstaff e Poole, 2004: 185) enquanto uma nota mais comedida do *Sunday Times* publicitava o livro enquanto “as gratifying as anything that peace-time standards could require”, referindo as personagens idealizadas pela autora como “vivacious and entertaining.” (Ibid.:185) O *Daily Telegraph*, em contrapartida, optou por uma exultação nitidamente excessiva, ao defender que Christie “had never written anything better than *Evil Under the Sun* which is detective story writing at its best.” (Ibid.:185)

Redigido e publicado em plena Segunda Guerra Mundial (1941), não há todavia em *Evil Under the Sun* qualquer referência ao caótico período atravessado, pelo que a escolha do *resort* de férias para o próprio *setting* sugere o total e propositado alheamento da realidade vigente, providenciando a função de evasão sempre associada ao género literário. Todavia, uma evidente menção ao patriotismo, conotável com o período vivido, é subtilmente expressa pela autora, aquando de uma breve troca de palavras entre Patrick e Emily Brewster:

‘If you do get a real summer’s day in England there’s nothing to beat it.’
Emily Brewster said gruffly:
‘Can’t beat England anyway in my opinion. Only place in the world to live in.’
‘I’m with you.’ (Christie, *Evil Under the Sun*, 1993¹: 61)

Os devaneios nostálgicos de Rosamund Darnley simbolizam de forma semelhante o apelo ao patriotismo e à defesa da conservação da individualidade nacional:

‘Imagine my childhood. No, you can’t! You’re not English!’
Poirot asked:
‘Was is a very English childhood?’
‘Oh, incredibly so! The country – a big shabby house – horses, dogs – walks in the rain – wood fires – apples in the orchard – lack of money – old tweeds – evening dresses that went on from year to year – a neglected garden – with Michaelmas daisies coming out like great banners in the autumn...’ (Ibid.: 23)

A inevitável mudança dos tempos e dos costumes é assinalada a par com o factor nostálgico, quer no que respeita à luta pelos direitos femininos à igualdade de carreiras e opções, pela delineação que envolve Rosamund enquanto uma mulher solteira, mas bem sucedida profissionalmente, quer pela observação de Poirot relativa ao ideal de romance das gerações mais jovens, desprovido do toque de mistério do qual faz a apologia, perante a imagem dos corpos desnudados deitados ao sol:

¹ A referência da obra nas citações reportar-se-á, doravante, à sigla “EUS”.

'(...) What appeal is there? What mystery? I, I am old, of the old school. When I was young one saw barely the ankle. (...) To remove all the romance – all the mystery! Today everything is *standardized!*' He waved a hand towards the recumbent figures. 'That reminds me very much of the Morgue in Paris.' (Ibid.: 11)

Introdução a *Evil Under the Sun* (Guy Hamilton, 1982) – o Filme

Com *Murder on the Orient Express*, em 1974, a dupla de produtores formada por John Brabourne e Richard Goodwin abria os precedentes para uma série de adaptações de romances policiais de Christie, nas quais a opulência se evidencia como a tônica dominante. *Evil Under the Sun*, não obstante a novidade da *Royal Command Premiere*, com a presença da Rainha Isabel II, seria o quarto e último filme produzido neste seguimento, sendo que o atractivo *box-office* atingido por *Murder on the Orient Express* não viria nunca a ser duplicado, apesar das tentativas de repetição de uma fórmula, pelo recrutamento de elencos de topo e pelo assumido esforço de recriação de um espectáculo similar, visualmente glamoroso.

Guy Hamilton foi o realizador escolhido, no seguimento do projecto anterior (*Mirror Crack'd*, 1980), quando constavam já no seu currículo quatro filmes da saga James Bond, incluindo o aclamado *Goldfinger* (1964); o argumento, à semelhança de *Death on the Nile* (1978), foi confiado a Anthony Shaffer, o autor da peça *Sleuth* (1970), posteriormente adaptada ao cinema. O elenco de luxo revelava similarmente a presença de alguns *habitués*, pelo que Colin Blakely e Dennis Quilley haviam já integrado o elenco de *Murder on the Orient Express*, enquanto Peter Ustinov, Maggie Smith e Jane Birkin haviam integrado o elenco de *Death on the Nile*. O restante elenco acercava nomes não menos sonantes, como Diana Rigg, James Mason (num retorno ao género após *The Last of Sheila* (Herbert Ross, 1973)), Sylvia Miles, Roddy McDowall e Nicholas Clay.

A opção pela formação de um elenco de luxo não corresponde, todavia, a um automático triunfo do filme pelo capítulo referente à interpretação; desta feita, os louvores são quase na íntegra colhidos por um guarda-roupa intencionalmente ousado e por uma banda sonora que, comportando os hinos clássicos de Cole Porter, resulta numa clara evocação do fulgor e do esplendor da década de 1930, para a qual a acção é redireccionada. A ocupação pelos valores interpretativos de um patamar meramente secundário prende-se presumivelmente com a atitude relaxada na qual toda a produção da película aparenta uma total submersão, o que é sugerido pelo testemunho de James Mason:

James Mason recalled this time as the most relaxed experience of his long career. His laid-back attitude seems to have infected the entire production and critics were unanimous in mentioning the garish period costumes and Cole Porter sound track over the slow-moving plot and direction. (Tennenbaum, 2000: 317)

Contrariando a atmosfera de tensão e sobriedade inerente à forma, a película busca o seu charme na abundância de cores, brilhos, e na argúcia das linhas de diálogo, pela tonalidade sarcástica do humor a que se fixam. Por conseguinte, o plano mais negro do *murder mystery* é dissipado, desde uma primeira instância, pela suavidade das aquarelas de Hugh Casson que figuram no genérico inicial, como premissa para um espectáculo visual pautado por tons leves e alegres.

Filmado em Maiorca, por sugestão do próprio realizador, o filme goza de uma incontestável beleza cénica, obtida quer através dos grandes planos, ilustradores do portentoso cenário natural da ilha, quer pela obtenção do perfeito enquadramento das personagens neste ambiente, surgindo como que no centro de uma imaculada moldura de flores exóticas, falésias imponentes e águas límpidas e azuis. A opção pela mudança do *setting*, da costa de Devon para uma ilha fictícia situada no Adriático, vem ao encontro da tendência para a eliminação total do sentido de sobriedade, buscando no cenário exótico e luminoso o perfeito antagonismo e um mais vincado apuramento do sentimento de evasão.

Pese embora o grau de dissimulação na cena em questão, a ideia da exclusividade da evasão é aludida aquando da breve análise de Hercule Poirot ao livro de registos do hotel, pelo que os fictícios Odell e Myra Gardener, Rex Brewster e Arlena Marshall, enquanto representantes da figura do *socialite*, partilham o mesmo destino de férias de figuras reais do mundo artístico, como Ivor Novello, Charlie Chaplin, Fred e Adele Astaire, e o próprio Cole Porter, cujas assinaturas se distinguem entre as restantes.

Numa outra perspectiva, o requintado humor que suporta, na sua plenitude, as interações entre as diversas personagens, contempla o gracejo relativo ao *cliché* estereotipado da própria forma, pelo que a personagem encarnada por James Mason (Odell Gardener) emite, numa óptica irónica, um discurso algo extenso no qual se reporta à incontornável questão do alibi:

Odell Gardener: No, Monsieur Poirot, I'm not as lucky as my wife, I have absolutely no alibi. I was sitting over there on that stone bench reading my book and between the hours of 11 and 12.15 I didn't move. Now, I'm well aware Monsieur Poirot that in your world when a murder takes place everyone automatically comes up with a watertight alibi. However, I belong to that great world of millions of innocent men and women who, curiously enough, don't have the foresight to provide themselves with an alibi when a murder is taking place of which they know absolutely nothing. Consequently, as I was guilelessly reading my book there was no gardener to come trotting by, respectfully touching his forelock and registering the time on his grandfather's turnip watch. In short, Monsieur Poirot, I don't have the ghost of an alibi.

Após a morte de Agatha Christie, em 1975, foi à sua filha, Rosalind Hicks, que coube o papel de zelar pelos interesses da autora, asseverando uma intolerância assaz relativamente às liberdades tomadas nas adaptações das criações originais de Christie. Por conseguinte, o primeiro encontro de Rosalind com Peter Ustinov, aquando da *premiere* de *Death on the Nile*, em 1978, ficou marcado por uma troca de palavras algo acutilante, como foi mais tarde recordado pelo próprio actor: “She was quite blunt. ‘You are not Poirot, Mr. Ustinov,’ she said. To which I replied, ‘I am *now*, madam, I am now!’” (Haining, 1990: 107)

A par com a óbvia dissemelhança física, Ustinov alegou a não partilha da mente metódica e analítica do detective como motivo primeiro para a opção por uma abordagem distinta daquela investida pelos seus predecessores na encarnação da personagem, sendo que criticou a abordagem de Albert Finney por uma tentativa de excessiva colagem, relativamente às descrições da escritora: “I think he was too conscientious in trying to be what the book said the man was. My interpretation had to be different. You only have to look at us to see that it would have to be different!” (Ibid.:107)

Não obstante a dedicação empregue na construção da personagem, Ustinov não era ele próprio um admirador confesso de literatura policial, sendo que não havia nunca lido anteriormente qualquer livro do género; a ideia de interpretar a figura de um detective apelou-lhe, todavia, pelo antagonismo representado relativamente ao habitual *casting* que lhe impunha quer o papel da vítima, quer o papel do suspeito. (Ibid.: 107) Após uma primeira interpretação do detective, que lhe valeu, do Variety Club of Great Britain, o prémio de Melhor Actor do Ano, Ustinov apurou, para uma segunda aparição, de forma deliberada, a faceta manifestamente extravagante e espirituosa do detective; por conseguinte, para *Evil Under the Sun*, o actor dedicou-se obstinadamente ao aperfeiçoamento de um sotaque genuinamente belga:

‘It came from listening to the Belgian Ambassador to Paris. He does not drop his aitches but instead adds them where they are not supposed to be! So you get words like “halibi” which is how a Belgian might talk.’ (Ibid.: 109)

A sua dedicação estendeu-se, similarmemente, à criação de algumas linhas originais de diálogo para a sua personagem, sendo o próprio actor um dramaturgo, bem como ao *design* exclusivo do fato de banho envergado pela mesma, numa das mais hilariantes cenas da película. Contrariando embora o perfil de seriedade ao qual a personagem é originalmente associada, a cómica cena do banho de Poirot tem o condão de quebrar

a rigidez estrutural inerente à própria forma, pois como foi por Ustinov defendido: “the form is as rigid as an interview, with Poirot asking all the questions and not being able to put on a bravura performance until the very end.” (Ibid.: 110, 111)



Hercule Poirot (Ustinov) perante a beleza do cenário natural.



Arlena Marshall (Diana Rigg) enquanto personificação do próprio “evil under the sun”.

A Análise Comparativa

A Assinatura do Crime e a Relevância da Análise ao Perfil da Vítima

Uma vez mais, em *Evil Under the Sun* (1941), o homicídio narrado surge associado a uma distintiva assinatura que o investigador não deixa de realçar como significativa. Apesar da efectiva possibilidade de qualquer um dos suspeitos do sexo feminino o ter feito, Poirot não entrevê o crime por estrangulamento como um crime em consonância com a natureza feminina: “Arsenic in a cup of tea – a box of poisoned chocolates – a knife – even a pistol – but strangulation – no! It is a man we have to look for.” (EUS: 85)

Debatendo-se contra uma teia de aparentes impossibilidades, a teoria inicial de Poirot revelar-se-ia acertada no final, pois o verdadeiro assassino não era outro senão o mais provável dos suspeitos; apesar da sugestão de que Patrick Redfern não o poderia ter feito, pela robustez do seu álibi, as impressões do investigador baseiam-se num perfil que traça do assassino desde um primeiro momento: “He was the type, *par excellence* – the type of man who exploits women like her – and the type of killer – the kind of man who will take a woman’s savings and cut her throat into the bargain.” (Ibid.: 209)

Por conseguinte, a análise do perfil da vítima constitui um valioso indício para o que ao próprio assassinato se reporta. Perante a renitência de Kenneth Marshall em responder abertamente às questões do detective, crendo que as suas opiniões não possam constituir qualquer relevância para o processo de investigação, Poirot clarifica a real necessidade deste delineamento:

‘Murder springs, nine times out of ten, out of the character and circumstances of the murdered person. *Because* the victim was the kind of person he or she was, *therefore* was he or she murdered! Until we can understand fully and completely *exactly what kind of person Arlena Marshall was*, we shall not be able to see clearly *exactly the kind of person who murdered her.*’ (Ibid.: 78, 79)

Curiosamente, esta perspectiva é igualmente assinalada por Emily Brewster, pelo que o detective demonstra naturalmente uma concordância imediata, relativamente ao patamar cimeiro para o qual a caracterização psicológica deverá ser remetida nestas específicas circunstâncias: “When a woman’s neither more nor less than a nasty mess, then she herself will provide the best possible clue.” (Ibid.: 120)

O comportamento de Arlena era, todavia, percepcionado pela maioria como um comportamento imoral e irascível, despertando ódios e invejas entre as mulheres,

pela sensualidade natural que orgulhosamente exibia, o que, em contrapartida, a tornava num excelente atractivo para o sexo masculino, pelo que à sua passagem todas as atenções se centravam na sua figura. Assim, as subseqüentes referências à genuína existência do próprio Mal parecem, numa primeira análise, remeter de forma contundente para esta figura geradora de ódios e de paixões violentas e, por conseguinte, sugerida enquanto potencial vítima de um crime passional. A associação contrária, concebida por Poirot, vem de encontro ao real cerne da questão que é, de resto, indiciado pelo comedido Odell Gardener ao referir que, não obstante as demais opiniões, “that woman was pretty much a darned fool!” (Ibid.: 170) O conceito de Mal estaria assim intrinsecamente ligado àquele que assumia o papel de vítima, pela subjugação aos encantos de Arlena e pela colocação em risco do seu próprio casamento com uma mulher que, aos demais, se revelava intensamente fragilizada pela situação vivida. Esta visão é clarificada pelo detective no seu juízo final: “Looking on from my place on the beach I was quite certain that Arlena was Patrick’s victim, not the other way about. And I associated that focus of evil with Patrick Redfern, not with Arlena Marshall.” (Ibid.: 205) Seria com base neste juízo que Poirot justificaria mais tarde a Hastings o acto de escutar sem qualquer escrúpulo uma conversa privada entre Patrick e Christine. Quando Hastings revela o seu desagrado pelo acto anti-ético, alegando que no momento em causa não tinha sido ainda cometido qualquer crime, o detective contra-argumenta: “But already, *mon cher*, it was very clearly indicated.” (Ibid.: 36)

O tom brando no qual está submersa a versão cinematográfica de *Evil Under the Sun* resulta numa subtracção de temas de índole mais profunda e complexa e, por conseguinte, numa exclusão de uma questão fulcral no romance, no que se reporta à manifestação e representação do Mal. O engodo primário, concernente ao perfil da vítima é, pois, ignorado e Arlena torna-se, no grande ecrã, à semelhança do par criminoso, também ela uma representação de um pólo negativo. A desfaçatez exibida pela personagem, deixando transparecer uma inequívoca arrogância e uma total presunção na forma de interacção com as restantes personagens, contrasta em grande escala com o perfil original de Arlena, cuja real característica determinante é uma excessiva credulidade, da qual muitos tiram o proveito desejado.

A delineação do perfil da vítima passa, no argumento original de Christie, por uma mistificação do seu carácter. Ao invés da imagem de destruidora de vidas à qual muitos a associavam, pela atracção que exercia sobre os homens, era ela, afinal,

como Poirot lamenta, a eterna e predestinada vítima: “It was not she who fatally attracted men – it was men who fatally attracted her. She was the type of woman whom men care for and of whom they as easily tire.” (Ibid.: 204) Numa carta que o detective encontra junto dos seus pertences, de um seu admirador, torna-se clara esta sua faceta enquanto “a predestined prey for an unscrupulous man of a certain type.” (Ibid.: 204); alguém que assinara como J. N. declarava um amor eterno por Arlena, prometendo-lhe as mais fabulosas jóias e agradecendo-lhe simultaneamente o envio de um cheque, que o livrara de uma situação manifestamente constrangedora. (Ibid.:126)

Assim, enquanto no argumento original a desagradabilidade da vítima é meramente sugerida, pela projecção da imagem desta enquanto uma mulher irascivelmente viciada no jogo da sedução, e para a qual uma daqui decorrente infelicidade de terceiros não possui qualquer significado, a adaptação de Shaffer denuncia, desde uma primeira instância, uma figura notoriamente desagradável e dotada de uma lastimável falta de tacto, sendo que esta imagem não é nunca desmentida ou questionada. O perfil é exposto desde uma sua primeira intervenção, após a viagem de táxi, na qual se dirige asperamente ao motorista: “Thank you for those three hours of pure and unadulterated hell!” Não obstante a forma desagradável como se dirige às diversas personagens, é particularmente desprezível o tom com que se dirige constantemente a Linda Marshall, que é, nesta versão, ainda uma criança:

Arlena: Linda, you gormless oaf, do something!

Linda: Like what?

Arlena: Like stop them, cretin!

Assim, ainda que o comentário de Poirot para com Christine, relativamente à existência do Mal naquele cenário paradisíaco vise o surtir de um efeito análogo, pelo que o foco de Mal que o detective percebe se relaciona com a sua interlocutora, a correcta interpretação é, no filme, dificultada pela vincada imagem negativa da própria vítima.

De sobremaneira, a adaptação providencia o fortalecimento do conceito de crime como um jogo, na medida em que todas as personagens se revelam como plausíveis suspeitos, e que a lista de potenciais motivos reporta para uma escala mais ampla, convergindo com o enfoque de Christie na edificação da estrutura do triângulo amoroso. Myra e Odell Gardener transcendem assim o limiar do papel

acessório, enquanto meros observadores da intriga, e assumem à partida os seus fortes motivos pessoais contra Arlena, que havia inadvertida e prematuramente abandonado um espectáculo de enorme sucesso produzido pelo casal. A personagem de Emily Brewster surge igualmente transfigurada num caricaturadamente efeminado Rex Brewster que vê gorada a sua hipótese de publicação da biografia da actriz ao ser por esta intimidado, dada a natureza dos conteúdos visados: “Forget it! You're not going to barbecue me to keep yourself in sailor suits!” (Arlena)



O efeminado Rex Brewster (Roddy McDowall) e Arlena Marshall (Diana Rigg).

Em suma, se o enredo original da autora sugere implicitamente a eminência do assassinato de Arlena, pela intromissão desta num ambiente de aparente calma natural, o filme opta pela sugestão mais directa, pelo que são nítidas as reacções de cólera reveladas por aqueles que com a personagem interagem, nos momentos que antecedem a consumação do crime. A eminência do acto é igualmente sugerida através do *cliché* da deambulação solitária de várias personagens em diferentes pontos da ilha, indiciando a conotação com o comportamento invulgar e suspeito.

Apesar da novidade das três referidas personagens no leque dos suspeitos, verifica-se paralelamente uma subtracção, respeitante à personagem original do Reverendo Lane, cuja possível envolvência no homicídio se reportaria a uma fervorosa crença na vítima enquanto personificação do Mal. A opção pela dissipação de um teor mais sombrio e delicado pressupunha a eliminação da figura do clérigo, cuja crença radical, relativa à complexa temática, se revela como desadequada,

tendo em perspectiva o enquadramento de leveza e descontração almejado por Guy Hamilton.

A personagem de Linda Marshall, apesar de ser conservada, pela essencial função enquanto corroboradora do álibi de Christine, surge como uma criança, sendo que a sua real envolvência não é profundamente questionada e pelo que é, paralelamente, eliminado o ritual de magia negra pelo qual havia originalmente enveredado, na extensão do seu ódio para com a madrasta.

A eliminação do enredo paralelo do tráfico de droga, possivelmente no seguimento desta linha de exclusão de temáticas mais sérias, concede igualmente à personagem de Horace Blatt uma função distinta daquela originalmente por si desempenhada. É afinal o enigma inicial que, questionando o motivo que levou o milionário a tentar a fraude na sua companhia de seguros, que conduz Poirot à ilha de Daphne para um acercamento total da verdade relativa ao diamante falso; por conseguinte, se no argumento original de Christie os virtuais motivos de Blatt para o assassinato de Arlena se prenderiam com a possibilidade de uma interferência desta nos seus negócios ilícitos, ou indiciariam, em contrapartida, a identidade da personagem enquanto o pretense chantagista referenciado por Christine, a possibilidade natural sugerida na película é a do crime passional, dadas as circunstâncias em que se verifica o reaproximamento forçado dos ex-amantes.

O Detective – Representação e Técnicas de Detecção

A teia de aparentes impossibilidades e contrariedades na qual o enigma se enreda não se apresenta no livro como um obstáculo incontornável para o detective, cujo distintivo método prevalece, uma vez mais, sobre o método rotineiro e mecânico da entidade oficial de investigação, sendo que Horace Blatt comenta sarcasticamente o *cliché* da união de esforços: “‘Sherlock Homes v. the local police, is that it? (...) Lestrade – all that stuff.’” (EUS: 151)

Perante a curiosidade da loquaz Mrs. Gardener, Poirot não hesita, contudo, em confidenciar uma simplista mas eloquente noção da estrutura basilar na qual suporta o seu método. À semelhança do puzzle com o qual Mrs. Gardener se debate, tentando encontrar o sítio exacto para colocar cada uma das peças que impacientemente segura, o processo de dedução pauta-se, de acordo com o detective, por moldes muito idênticos que pressupõem um elevado nível de concentração e de perspicácia:

'It is a little like your puzzle, Madame. (...) One arranges very methodically the pieces of the puzzle – one sorts the colours – and then perhaps a piece of one colour that should fit in with – say, the fur rug, fits in instead in a black cat's tail.' (Ibid.: 168,169)

Num momento posterior, Poirot isola-se numa exaustiva exploração mental dos factos que constituem as distintas peças do seu puzzle, ciente de que todas elas possuem uma particular posição que não pode ignorar. Apesar da listagem ser revelada ao leitor, não é todavia explicitada, nesta fase, a real implicação de cada uma das referências listadas pelo detective; na verdade, a incursão do pensamento do detective por questões alusivas ao espelho e à máquina de escrever de Kenneth Marshall não têm outro propósito senão induzir o leitor em erro, sugerindo a real inviabilidade do álibi de um suspeito, sem que daqui advenha qualquer ligação ao próprio crime. A inclusão do perfume de eleição de Arlena e de Rosamund na listagem, o “Gabrielle No 8”, é um outro exemplo que remete para a possibilidade de uma interpretação dúbia; mesmo havendo já, da parte do leitor, uma suspeição relativamente à identidade do assassino, dificilmente este poderá referir com exactidão todos os passos que constituíram o sórdido esquema concebido pelos Redfern; torna-se pois difícil, para o leitor, a concepção de um motivo que justifique a presença de Arlena na pequena gruta de Pixy Cove e, em contrapartida, uma segunda alternativa alude para a presença de Rosamund no local, bem como para a possibilidade da sua envolvimento no homicídio. Cabe, todavia, a Poirot a tarefa de justificar toda e qualquer ocorrência, discernindo o real e o possível, sem que a sua conclusão final deixe transparecer qualquer dúvida ou imprecisão, pelo que a citação, e deliberação, relativa a determinados pontos é feita com base neste seu desígnio metódico: “Each of these unrelated facts must fit into its appointed place. There must be no loose ends.” (Ibid.: 182)

Identificado o real foco do Mal e, subsequentemente, o móbil do crime, Hercule Poirot, perante a preparação prévia indiciada pelo esquema, enquanto crime premeditado, viabiliza a hipótese de que o assassinato de Arlena possa não constituir exemplo único no percurso criminoso da dupla cúmplice. Ciente de que o esquema poderia facilmente vir a ser repetido no futuro, caso os resultados visados fossem atingidos, e os verdadeiros culpados permanecessem incólumes, ante a falta de argumentos da parte do investigador, Poirot centra-se na hipótese, ainda que remota, de que esta pudesse ser, afinal, uma repetição de um esquema já anteriormente experimentado. A análise cuidada a uma listagem facultada pelo Inspector Colgate,

na qual constavam os casos de estrangulamento dos últimos anos, revelar-lhe-ia a efectiva existência de um padrão comum, pelo que os moldes que envolviam a morte de Alice Corrigan se coadunavam na perfeição com os moldes referentes ao presente caso:

'In essence the same method. Juggling with time – a murder committed not, as is the usual way, *before* it is supposed to have happened, but *afterwards*. A body supposedly discovered at a quarter past four. A husband with an alibi up to twenty-five past four.' (Ibid.: 213)

Na versão fílmica, Poirot não goza do apoio das forças oficiais de investigação, pelo que a identificação do padrão do crime se pauta por uma casualidade inverosímil, mas necessária para o prosseguimento narrativo; como colaborador da companhia de seguros, Poirot havia analisado as linhas referentes ao assassinato de Alice Ruber (Alice Corrigan, no livro), tendo por isso na sua posse a apólice em causa, na qual consta a assinatura do marido da vítima, e beneficiário do seguro. Desta feita, e sem qualquer colaboração do exterior, a comparação desta assinatura com a assinatura do cheque que Patrick entrega a Daphne, num derradeiro momento do filme, concede a Poirot a irredutível prova da relação entre os dois casos, enquanto na versão original o processo de identificação da foto dos suspeitos revela um nível de verosimilhança manifestamente superior.

Apesar da ausência, em ambas as versões, da figura do companheiro do detective, que opõe a genialidade do investigador à simplicidade do senso comum, a opção pela subtracção da força policial na versão cinematográfica força uma busca alternativa de uma dicotomia análoga. A verificada inoperância da investigação policial no argumento original não é, pois, colocada ao mesmo nível das habituais teorias insipientes de Hastings, mas a presença do próprio conceito de inépcia tem semelhantemente por objectivo o realce do génio de Poirot. Sem uma presença similar no filme, é a própria Daphne Castle que, numa assimilação das funções de proprietária do hotel e da original Rosamund Darnley, assume este papel, não hesitando portanto em partilhar com o detective, de forma entusiasta, as mais inconcebíveis teorias que produz irreflectidamente. A refutação das mesmas é prontamente avançada pelo detective, sem que a prontidão na negação possa causar ao espectador qualquer espanto; se as habituais teorias de Hastings (ou Bouc, no caso concreto de *Murder on the Orient Express*) remetem para os factores de inocência e credulidade que delimitam a personagem - mas sempre indo de encontro às expectativas do próprio leitor, na medida em que alguns argumentos

aparentemente válidos são refutados e novas respostas são obtidas - as teorias de Daphne, pela sua total inconsistência, não têm outro propósito senão o efeito cómico. Deste lote se destacam os discursos algo atabalhoados da personagem, relativamente à possibilidade do assassino ter feito uso de um quebra-nozes como arma do crime ou relativamente à possibilidade de Arlena ter sido assassinada debaixo de água por Rex Brewster.

Em contrapartida, as trocas de palavras entre as duas personagens permitem o frisar da constatação da teia de aparentes impossibilidades, ditada pela análise superficial do crime. Sendo que todos os álibis sugerem uma inabalabilidade irreduzível, ao ser corroborado o álibi de Odell Gardener, pela própria Daphne, torna-se clara a necessidade da revisão dos factos e da real validade dos argumentos, pelo que, para o enigma, terá de ser encontrada uma solução satisfatória, que cubra todas as aparentes contrariedades:

Poirot: You've said a great deal, Madame!

Daphne: Oh! I see what you mean! You mean... nobody did it!

Poirot: And yet, we still have a body, Madame!

É igualmente na presença de Daphne e, neste caso específico, também na presença de Horace Blatt, que Poirot partilha com o espectador, na ausência da voz narrativa, os vários pontos que contemplam, na totalidade, a referida teia de aparentes impossibilidades, presenteando o mesmo, pelo enfoque naquilo que considera de crucial importância, com uma derradeira oportunidade para resolver o enigma antes de ser proferida a solução:

Poirot: I wish you to consider very carefully a bathing cap, a bath, a bottle, a wristwatch, the diamond, the noon day gun, the breath of the sea, and the height of the cliff. From that you should be able to solve it yourselves.

Apesar de algumas alterações menores, relativamente aos pontos originais, a mera listagem dos indícios não é, similarmente, sinónimo de uma resposta pronta para o espectador, pelo que a interpretação correcta implica alguma concentração, não consentida pela aceleração do filme nesta fase.

Estratégias de Detecção e de Distracção

Um dos indícios vitais para o deciframento do intrincado enigma é proferido pelo próprio investigador nas páginas iniciais do romance, num comentário para os demais, no qual mais tarde viria a sustentar a sua teoria: “Regard them there, lying out in rooms. What are they? They are not men and women. There's nothing personal

about them. They are just – bodies!” (EUS: 11) Por conseguinte, Poirot consegue entrever uma possibilidade que justifique o avistamento do cadáver de Arlena Marshall, sem que o homem que viria a cometer o crime tivesse tido ainda a oportunidade de o fazer; assinalada a semelhança dos corpos ao sol, o investigador compreende a cena enquanto uma encenação para ludibriar Miss Brewster, sendo que o corpo cuja descoberta esta presença é, na verdade, o corpo da cúmplice do homicida.

Dois outros comentários, aparentemente desconexos e de significado questionável, revelam-se, posteriormente, como um complemento do supracitado engodo. Antes ainda de ter sido cometido o assassinato, Emily Brewster refere o facto de quase ter sido atingida por uma garrafa que alguém atirara para o mar, de uma das janelas do hotel (Ibid.: 59). Posteriormente, questionando a criada Gladys acerca de um qualquer acontecimento peculiar, ocorrido no hotel na manhã do crime, (“*enfin*, something that has made you say to yourself or to one of your colleagues: “That’s funny!”” (Ibid.: 137)), o detective tem conhecimento de que um dos hóspedes teria tomado banho no quarto de hotel às doze horas, algo que não era muito usual. Perante a negação de todos os inquiridos relativamente à questão do banho, compreende-se a relevância do indício aparentemente banal, pelo que o investigador deixa transparecer todo o sarcasmo que o caracteriza, junto de uma estupefacta Rosamund Darnley:

Rosamund stared at him.
‘A bath? What do you mean?’
‘That is what I mean. A bath! The receptacle of porcelain, one turns the taps and fills it, one gets in, one gets out and ghoosh – ghoosh – ghoosh, the water goes down the waste-pipe!’
‘M. Poirot, are you quite mad?’
‘No, I’m extremely sane!’
‘Well, anyway, I *didn’t* take a bath.’
‘Ha!’ said Poirot. ‘So nobody took a bath. That is extremely interesting.’ (Ibid.: 173)

Logicamente, a encenação de Christine envolvia algo mais do que a simples exposição do seu corpo ao sol, fingindo ser Arlena, dadas as antagónicas características das duas senhoras, no que se reporta ao tom de pele. Assim, a pele branca e sensível de Christine tomou uma tez bronzeada, através da aplicação do líquido da garrafa que quase atingira Miss Brewster, sendo que o tom de pele natural seria posteriormente recuperado, através da água do banho que ninguém confessou ter tomado.

Apesar de Poirot frisar a impossibilidade de Christine ter cometido o acto de estrangulamento, o detective não se refere nunca, durante a investigação, à impossibilidade de uma cumplicidade no esquema envolvente. As mãos da jovem, pequenas e delicadas, não se coadunavam com a avaliação do Dr. Neasden relativa ao estrangulamento, constituindo esta impossibilidade física o seu real e inabalável álibi. O álibi que Linda lhe concede surge assim como uma adição, que visa o adensamento da ilusão da impossibilidade. Tendo previamente adiantado o relógio de pulso da jovem, Christine obtém de Linda a corroboração desta impossibilidade, dada a inverosimilhança de que alguém, num espaço temporal tão curto conseguisse percorrer as distâncias que separam Gull Cove de Pixy Cove, cometer um assassinato, regressar ao hotel para uma muda de roupa e marcar, por fim, presença no *court* de ténis.

A cumplicidade com Patrick, em contrapartida, é particularmente dissimulada por meio da encenação pública de supostas desavenças conjugais, provocadas pela intromissão de Arlena na sossegada vida do casal. Desta forma, Christine assume-se como a mulher ciumenta e fragilizada, de quem todos lamentam a sorte, sendo que a sua confiança no marido adúltero se parece restaurar somente após o desaparecimento daquela que ameaçava a estabilidade do seu casamento.

Os preliminares de Christine nesta sua construção de uma figura de pretensa fragilidade contemplavam, de forma cuidada, um outro ponto que, por pressuposto, a ilibaria de uma qualquer implicação no crime; Christine fingia sofrer de vertigens, pelo que o Reverendo Lane comenta mesmo, nos momentos iniciais da narrativa: “‘She’d better not go down the ladder to Pixy Cove, then.’” (Ibid.: 14) A mentira antecipadamente preparada pela jovem é, todavia, posta a descoberto por Poirot que, para o efeito, planeia um simples teste, sob o pretexto de um piquenique em Dartmoor. À semelhança de Christine, também Miss Brewster alegava sofrer de vertigens; contudo, o investigador tem a oportunidade de observar reacções muito opostas e concludentes, aquando da passagem do grupo excursionista numa ponte propositadamente incluída no trajecto:

‘If anyone has a bad head for heights, they are never comfortable crossing a narrow bridge over running water. Miss Brewster, a genuine sufferer, showed giddiness. But Christine Redfern, unconcerned, ran across without a qualm.’
(Ibid.:214)

Apesar de constituir um ponto menor na identificação da sua cumplicidade no crime, como o investigador considera, a indicação da propensão para a mentira

delineia a personagem, à partida, como uma personagem pouco fidedigna: “If she had told me one unnecessary lie – then all the other lies were possible.” (Ibid.: 214)

Ao companheiro de Christine, por outro lado, coube somente a tarefa prévia de calcular o *timing* perfeito para a sua chegada a Pixy Cove, na companhia de uma testemunha cuidadosamente seleccionada e que, naturalmente, não poria qualquer objecção relativamente à identidade do corpo deitado na areia, corroborando assim o seu álibi; Miss Brewster, pelo pânico crónico das alturas, optaria indubitavelmente pelo barco a remos como meio de abandonar o local e buscar o auxílio necessário, em detrimento da alternativa menos morosa da subida da escadaria íngreme já mencionada.

É Patrick quem se faz convidado para se juntar a Emily Brewster num passeio de barco em torno da ilha, após uma prévia encenação, na qual finge a ânsia e o desassossego perante a ausência da amante. A ausência de Arlena, não obstante a justificação que esta concede a Poirot, alegando o desejo de estar só por algum tempo, não convence o detective que, no imediato, desconfia da efectiva marcação de um *rendez-vous*. Como Poirot mais tarde viria a reiterar, junto do Coronel Weston, “Arlena Marshall (...) would practically not exist in solitude. She only lived in the light of a man’s admiration.” (Ibid.: 91) Punha-se, ainda assim, a hipótese de um encontro com um segundo amante que, como é sugerido pelo Inspector Colgate, a teria pressupostamente atacado num impulso de raiva e ciúme; este enquadramento sugere, todavia, alguma inconsistência ao detective belga, que logo demonstra refutar a teoria: “According to your theory, Arlena Marshall had broken with this mythical man. Why, then, should she take such trouble and pains to meet him?” (Ibid.: 90) Pelos mesmos motivos se revelava inconsistente, para Poirot, a teoria de um encontro com um suposto chantagista referenciado por Christine pois, como lhe havia sido indiciado pela sua impressão inicial, “It was not to meet a blackmailer that she went. Her face alone would have told me that.” (Ibid.: 201)

Apesar da confiança da dupla cúmplice na inabalabilidade dos portentosos álibis apresentados, pelo que a aparente impossibilidade da sua envolvência adquire contornos de difícil contra-argumentação, o plano do desvio da culpa para outrem surge igualmente contemplado no romance de Christie. Entrevendo o crime enquanto crime passional, Kenneth e Christine ocupam os lugares cimeiros na lista de suspeitos, sendo que a exclusão de Christine, pela inaptidão física, direcciona o foco de atenção para o primeiro. O álibi de Kenneth Marshall, apesar de corroborado por

Rosamund, verificar-se-ia insuficiente; Rosamund alegara ter visto Kenneth a escrever à máquina no seu quarto mas o detective declara o seu testemunho como duvidoso, devido à real posição da máquina na manhã do crime, que a impediria de obter o declarado ângulo de visão. Se a perspectiva de uma herança de cinquenta mil libras parece constituir um bom atractivo enquanto móbil do crime, o cachimbo encontrado junto à escadaria de Pixy Cove, intencionalmente deixado por Christine, parece indiciar uma presença efectiva de Kenneth no próprio local do crime.

O bizarro comportamento da sua filha Linda sugere, por outro lado, uma interpretação dúbia. Convencida da sua responsabilidade pela morte da madrasta, pelo ritual de magia negra a que se submeteu, a adolescente demonstra saber algo que a aterroriza e que Rosamund prevê corresponder a uma incontestável incriminação de Kenneth, pelo que a incita a permanecer em silêncio:

'Put the whole business out of your mind. Never think about it. Forget – forget... You can if you try! Arlena is dead and nothing can bring her back to life...Forget everything and live in the future. And above all, hold your tongue.'

(...)

Linda whispered:

'Did they think at first that Father –?'

Rosamund cried:

'I don't know what they thought! But they know that he couldn't have done it. Do you understand? He couldn't have done it.' (Ibid.: 162, 163)

As palavras de Rosamund assustam Linda que, acreditando que esta está ao corrente da verdade, se consciencializa cada vez mais da sua culpa e, temendo que o pai seja condenado em seu lugar, tenta pôr termo à própria vida, deixando uma nota na qual confessa o crime. O detective lança então uma primeira luz respeitante à questão do adiantamento do relógio da adolescente, fazendo todavia crer que a própria Linda o havia feito, com o intuito de obter de Christine a corroboração do seu próprio álibi.

A confissão, por conseguinte, pode ser encarada sob duas diferentes perspectivas – como uma crença acérrima nas consequências directas do seu acto na morte da madrasta ou como uma forma de ilibação daquele que Linda poderia conhecer como o verdadeiro culpado, o seu próprio pai, sendo que é, uma vez mais, sugerida a possibilidade da envolvimento de Kenneth.

Sendo que são poucas as alterações referentes ao enredo central, mantém-se, na adaptação, a questão relativa ao banho que ninguém admite ter tomado e à garrafa que ninguém admite ter atirado para o mar, não obstante a mudança da atitude do detective pela calma e descontração com que aborda o assunto ("How

remarkable! A bath which nobody admits having taken and bottle which flies by itself!”). A pista que se revela fundamental é igualmente sustentada através do diálogo que Poirot mantém com Christine, assinalando a inexistência de real individualidade num qualquer corpo deitado ao sol, no qual consta o essencial do discurso original de Christie: “They’re not men or women, there’s nothing personal about them. They’re just bodies... butcher’s meat, steaks grilling in the sun.”



“They are just bodies!” Poirot (Ustinov), assinalando a Christine Redfern (Jane Birkin) a similaridade entre os diversos corpos estendidos ao sol.

O esquema engendrado pela dupla criminosa padece, todavia, de algumas alterações necessárias para a manutenção do *suspense* perante a representação visual do engodo. Sendo que a câmara foca a pretensa descoberta do cadáver de Arlena por Patrick e pela sua testemunha (Mrs. Gardener, nesta versão), torna-se imprescindível, para a consumação e credibilidade do engodo, a semelhança exacta entre o falso e o real cadáver de Arlena Marshall. A mera exposição de Christine ao sol, com o corpo aparentemente bronzeado, e com um fato de banho semelhante àquele envergado pela vítima, revelar-se-ia assim insuficiente, tendo em conta a necessária sequência de imagens na película; de forma igualmente incrível se apresentaria a possibilidade de Christine obter naquele lugar recôndito um traje de banho cuja diferença para com o traje original da vítima permanecesse indetectável sob a observação do espectador, pelo que a solução encontrada na adaptação passa pela imobilização da vítima e pelas efectivas trocas de roupa com a mesma. Apesar da inverosimilhança da situação, a solução possibilita a manutenção da ilusão para o espectador que, mesmo não podendo ver a face de Arlena, no momento em que

Patrick levanta o chapéu, crê inconscientemente que o retardamento da imagem tem por função a criação do elemento de *suspense*, subentendendo erradamente que o chapéu não esconde outra face senão aquela que é revelada pelo grande plano da cena que imediatamente se sucede.

No subsequente *flashback*, no momento da exposição final, a câmara assume um novo posicionamento na mesma sequência, pelo que se torna clara, aos olhos do espectador, a ilusão a que foi submetido por, à semelhança de Myra Gardener, ter sido ludibriado pelo próprio campo de visão que lhe foi reservado. São, pois, as dúvidas de Mrs. Gardener, enquanto testemunha da cena, as possíveis dúvidas do espectador, na medida em que partilham um testemunho semelhante, pelo que a ilusão é gradualmente desmistificada por Poirot, frisando a dicotomia entre a visada perspectiva ilusória, que apelida como “the performance for the benefit of the witness” e a real sucessão de acontecimentos. A escolha de Patrick para testemunhar a pretensa descoberta sugere, todavia, alguma incoerência na adaptação, na medida em que é a própria Mrs. Gardener quem, por casualidade, se faz convidada para o passeio no barco, contrariando a ideia original da escolha cuidada.

Ao álibi de Christine, por outro lado, são adicionados novos contornos e, conseqüentemente, novos indícios, ainda que camuflados, da sua real inconsistência. A jovem alega ter deixado Linda em Gull Cove e ter alcançado o cume da falésia, de onde acenou à criança, às doze horas em ponto, pelo que nesse preciso momento se teria ouvido o disparo do canhão da ilha; por estar a usar a sua touca de banho, Linda não corrobora ter ouvido o som do disparo do canhão, mas somente ter avistado o aceno de Christine. Todavia, às reais doze horas, Linda estava acompanhada por Rex Brewster que, dada a inicial renitência da criança em confirmar a sua presença no local, não se coibiria, logicamente, em procurar o testemunho de uma outra personagem, caso a tivesse efectivamente avistado. O tom de Poirot para com Christine torna-se, evidentemente, acusador: “He must have seen you on top of the cliff, and yet he made no mention of it. Why not? The answer is obvious... you were not there.” Este ponto é visualmente esclarecido por meio do recurso ao *flashback*, que revela deserto o local exacto no qual Christine alegara estar, aquando do momento do disparo.

É o próprio aceno de Christine a Linda que indicia a Poirot o deliberado acto de ludibriação da primeira, ao fingir na sua frente uma tontura causada pelas vertigens de que alega sofrer. Sem a necessidade de a submeter a qualquer teste

adicional, o detective verifica por si próprio, numa visita ao local, que para ter sido avistada por Linda, Christine ter-se-ia chegado à beira da falésia, o que seria impensável para alguém que sofresse genuinamente do pânico das alturas.

A efectiva presença de Arlena na gruta de Ladder Bay (Pixy Cove, no original) não é directamente exposta ao espectador, apesar de percepcionada no imediato pelo detective; a reacção de Poirot ao entrar na gruta denuncia a percepção de um odor distintivo mas, ao ser questionado por Daphne, a sua resposta é de interpretação dúbia, mencionando o “breath of the sea” ao sentir o odor do perfume de eleição de Arlena, denominado nesta versão como *Souffle de Mèr*.

Relativamente à ligação do caso presente com o assassinato de Alice Ruber, é próprio Patrick quem concede a Poirot um indício crucial para a posterior associação, ao referir, em jeito de piada, a curiosidade da tradução do nome de Giuseppe Verdi para a língua inglesa. A sugestão da referida tradução – Joe Green – indicia ao detective a possibilidade da tradução do próprio apelido de Redfern para o latim, o que efectivamente corresponde ao nome do marido de Alice Ruber, Felix Ruber.

A Adaptação: Pontos Negativos e Positivos

Excluindo o já citado ambiente de excessiva descontração que torna a película um pouco monótona no seu conjunto, o filme peca simultaneamente por uma falha no argumento, relativamente à ausência de uma explicação satisfatória para o assassinato de Arlena Marshall. Uma vez que Patrick tinha o diamante verdadeiro em seu poder e Arlena acreditava ter devolvido o mesmo a Sir Horace Blatt, não se justificaria de forma lógica a perseguição da vítima até à recôndita ilha do Adriático, pelo que a cessação da comunicação seria suficiente. No esquema original de Christie, o plano dos Redfern envolvia a dissimulada extorsão de avultadas quantias de dinheiro, sendo que nada sobrava já das cinquenta mil libras que haviam constituído a fortuna pessoal de Arlena; apesar da idêntica possibilidade do criminoso permanecer incólume pela simples fuga, a percepção da vítima enquanto vítima de furto, bem como a reacção do seu marido perante a descoberta do sucedido, diferiria significativamente nos dois argumentos, pelo que o ponto mereceria uma atenção mais cuidada.

A já citada eliminação e modificação referente a personagens e enredos paralelos não altera significativamente a estrutura do enredo central, pelo que as

alterações se revelam benignas no seguimento de uma fórmula leve e sem pretensiosismos ao nível do levantamento de questões complexas. Por outro lado, a própria criação de todo um espectáculo visual pejado de *glamour* remete para segundo plano os elementos que constituem a intriga central do romance policial, sendo que, não obstante a clara manutenção das linhas fulcrais do enredo de Christie, é a imagem do *setting* paradisíaco o real atractivo da película. Perante a beleza do cenário natural, a inesperada captação da imagem antagónica do coelho morto, devorado pelas larvas, funciona plenamente como uma metáfora da intrusão do Mal no paraíso.

Apesar da atmosfera de calma descontração ritmada pela banda sonora de Cole Porter, o filme está, pois, imbuído de pequenos preciosismos ao nível das interpretações que tendem a contrariar pontualmente a sensação de aprazível calma, mas que, pelo exagero e pela opulência propositadamente induzidos, se integram em total harmonia no conceito de evasão e no antagonismo com uma concepção de realidade comum a uma grande maioria dos seres humanos.

A caricatura de Roddy McDowall enquanto um efeminado Rex Brewster, definido por Linda como “a very strange man”, a par com a excentricidade do guarda-roupa de figuras como Arlena Marshall e Myra Gardener, são claros títulos exemplificativos deste conceito de criação de uma realidade oposta à realidade do quotidiano comum, pelo que as próprias linhas de diálogo sugerem o mesmo efeito de estranhamento e o mesmo fulgor teatral. A interacção entre as personagens encarnadas por Maggie Smith e Diana Rigg remete para todo este esplendor, particularmente aquando da interpretação da canção “You’re the top”, sob o olhar cínico dos restantes presentes, numa cena verdadeiramente deleitável em que a primeira sabota, com nítido prazer, a presunçosa actuação de Arlena. A existência do atrito entre ambas ficara, todavia, claramente expressa desde um primeiro reencontro, no qual Daphne não se coibira em assinalar sarcasticamente, perante Kenneth, a faceta mais obscura de Arlena:

Daphne Castle: Arlena and I were in the chorus of a show together, not that I could ever compete! Even in those days, she could always throw her legs in the air higher than any of us... and wider!

À semelhança da adaptação cinematográfica de *Murder on the Orient Express*, a técnica utilizada para referenciar a existência prévia de um crime relacionado com a acção posteriormente revelada, passa, em *Evil Under the Sun*, pela dramatização do

episódio da descoberta do cadáver de Alice Ruber, numa cena inicial, sem que o rosto de Christine seja, todavia, focado pela câmara. A posterior alusão ao crime inicial não é, no entanto, dotada da mesma clareza com que é assumida, desde um momento bastante primário, a associação do caso Armstrong ao assassinio de Ratchett, em *Murder on the Orient Express*, sendo que a analogia é somente referida no momento da revelação final, quando o espectador terá já, possivelmente, esquecido a referida sequência.

Relativamente ao sempre aguardado momento da exposição final, o uso de *flashbacks*, como ilustração do discurso do detective, funciona soberbamente; à negação do crime pela dupla criminosa é, contudo, adicionado um contorno mais dramático, pelo que, como o próprio admite, o detective não pode apresentar qualquer prova real daquilo que afirma e, por momentos, é criada a ilusão de que os Redfern sairão, afinal, impunes de toda a situação. É de realçar nesta sequência a *glamorosa* descida de escadas do casal que, antevendo a impossibilidade de uma real incriminação, se auto-vangloria perante uma assistência abismada pela petulância da atitude demonstrada e, inequivocamente, pela transfiguração de Christine, enfim reveladora do seu genuíno carácter.

Com a reposição da verdade e a consumação da justiça, a cena final, na qual os Gardener e Rex Brewster brindam ironicamente ao casal Redfern, do alto do portentoso navio em que seguem, surge sob a forma de um brinde à própria opulência; com a reposição da ordem natural das coisas, os ricos regressam ao seu quotidiano de luxo exacerbado, enquanto os intrusos encontram no pequeno barco instável a metáfora ideal para o afastamento perpétuo deste mundo de opulência.



A surpreendente transfiguração final de Christine (Jane Birkin) e Patrick Redfern (Nicholas Clay).



O brinde final pelo retorno à ordem social natural.

Conclusão

Não obstante a real possibilidade da comparação rigorosa dos enredos originais de Christie relativamente as suas adaptações cinematográficas, sendo que era o objectivo primário deste trabalho a análise intensiva à complexidade dos mesmos, na construção de todo um puzzle, será sempre fundamental, todavia, o frisar das condicionantes às quais a produção fílmica se vê forçada a cingir, particularmente no que concerne às contingências financeiras e às contingências que envolvem a imposição de uma duração narrativa menor ou maior.

A versão fílmica incluirá sempre, por conseguinte, a opção pela restrição nos próprios elementos narrativos, cingindo-se ao que representa, aos olhos do realizador – e tendo em perspectiva o público alvo ao qual a película se destina – os pontos verdadeiramente fulcrais do argumento original, bem como a ambiência natural na qual se emerge.

À transposição de uma qualquer obra literária para o plano fílmico estará sempre inerente a dicotomia entre o “telling” e o “showing”, entre a palavra escrita e a imagem, a exposição indirecta e a exposição directa. Por conseguinte, a própria exposição das imagens, que no texto narrativo não são representadas de outra forma, senão enquanto esboço mental percebido pelo leitor, toma no ecrã cinematográfico uma forma muito mais explícita e de interpretação intencionalmente menos dúbia. A curta duração de um filme, em comparação com a possível duração alongada da leitura de um livro, impõe este nível de facilitismo interpretativo; afinal, o espectador, ao contrário do leitor, não se pode permitir a uma real reflexão relativa ao que lhe é apresentado no ecrã de cinema, pela inevitável continuidade da acção.

Pelo grau de explicitação avançado pela exposição directa da imagem, no que objectivamente respeita à narrativa policial, a versão fílmica vê-se, pois, forçada a contornar novos obstáculos, na medida em que esta exposição excessiva contrasta intensamente com o grau de secretismo e de ocultação premeditada que envolve o enigma policial. Se no texto literário o autor pode induzir ao leitor a presença de um certo grau de nervosismo, aquando da interrogação de uma qualquer testemunha, pelo uso da mera adjectivação da personagem em causa, pelo grau de explicitação evocado pelo cinema, inerente à exposição directa da imagem no grande ecrã, tornam-se mais óbvias as sensações e emoções, como o pânico ou a mágoa.

Esta exacerbação no grau da explicitação torna mais evidente a envolvimento do Dr. Quimper no assassinato de Anna Stravinska, em *Murder, She Said*, pela exibição da sua relação com Emma num modo já consumado, e expõe similarmente, de forma mais nítida, o nervosismo e o desagrado dos passageiros do Expresso do Oriente, em *Murder on the Orient Express*, pela mera presença de Hercule Poirot; contudo, a possibilidade imagética do recurso aos *flashbacks*, no campo cinematográfico, torna mais rica a fase final da película, na qual o investigador esmiúça pormenorizadamente as complexidades do enredo, pelo que o acompanhamento visual permite uma mais pura entrevisão de um alargado número de possibilidades e impossibilidades.

Este ponto revela-se particularmente fulcral nos enredos que envolvem o elemento da pretensa inabalabilidade dos álibis. *Murder on the Orient Express* e *Evil Under the Sun* partilham este elemento, pelo que o recurso ao *flashback* se revela essencial, particularmente no segundo caso, pela necessidade de uma justificação a terceiros – e ao próprio espectador –, da real possibilidade de que uma testemunha não envolvida no próprio acto de homicídio pudesse, honestamente, corroborar o álibi de um dos reais envolvidos. Assim, a certeza de Myra Gardener relativa ao seu testemunho, enquanto corroboradora da versão de Patrick Redfern, mantém-se até ao momento em que Hercule Poirot explora a diferença entre o que ela crê ter avistado – a ilusão – e o que realmente viu. O *flashback* é, por conseguinte, utilizado com o intuito de justificar ao espectador o grau ilusório de um primeiro visionamento, de uma mesma sequência de imagens, sob um diferente ângulo visual daquele que a câmara do realizador lhe facultou inicialmente, de forma a encobrir o real engodo. O mesmo não se verifica na película de George Pollock, pelo que não é posta nunca a real impossibilidade de um qualquer suspeito ter cometido o assassinato, na fase inicial da acção, sendo *a priori* conhecido o local do crime e perceptível o real trajecto posterior do assassino. Assim, o real cerne da questão não se centra, em *Murder, She Said*, na explicitação das improbabilidades, mas sim na dificuldade inerente à própria exposição do perpetrador do acto criminoso.

A explicitação inerente à abordagem cinematográfica envolve similarmente o delineamento do perfil psicológico na construção da personagem, pelo que o engodo original em *Evil Under the Sun*, relativo à pretensa personificação do Mal por Arlena Marshall, é suprimido, sendo que um grau de desagradabilidade inequívoca é evidenciado pela personagem, de uma forma directa, desde uma sua primeira

intervenção, suscitando uma maior coadunação com a exigência da interpretação assertiva, pela necessidade da avaliação no imediato.

Neste propósito de contorno à complexidade avaliativa inserem-se, analogamente, as cenas iniciais de *Murder on the Orient Express* e de *Evil Under the Sun*, pela indução imediata da existência de uma relação prévia da subsequente narrativa com um crime cometido no passado, contrariando as versões originais de Christie, nas quais as referências são avançadas somente aquando do processo de investigação do crime central.

Não obstante a fulcralidade da manutenção do elemento do puzzle nas três distintas abordagens cinematográficas, é notório o esforço investido, em cada um dos exemplos analisados, na criação de uma estilização muito vincada, enquanto reflexo da multiplicidade de visões, relativas ao que a ficção policial pode representar e comportar. Se na década de 1960, George Pollock, cingindo-se à modéstia do orçamento, optou pela viabilização do elemento de leveza, através da comédia familiar, a partir da década de 1970, as grandes produções da EMI assinalaram um novo contexto, permitindo-se a outras excentricidades; o retorno à forma cômica é novamente abordado por Guy Hamilton, em *Evil Under the Sun*, mas desta vez delineado pela implicitação de um teor mais extravagante, percebido no constante conflito verbal com frequentes conotações com a sexualidade, através do qual as personagens se agridem com nítido deleite; em *Murder on the Orient Express*, em contrapartida, Sidney Lumet aborda o mistério com mais seriedade e sombriedade, em parte influenciado pelo tratamento de uma temática mais complexa abordada por Christie.

A necessidade da introdução do elemento de novidade na versão fílmica torna-se essencial, perante o acesso prévio do espectador à decomposição do “jogo do crime”, dada a óbvia anterioridade da publicação do texto literário. Por conseguinte, o leitor/espectador anseia, não somente pela reprodução exacta das sequências narrativas originais, das quais conhece o desfecho, mas também pelo elemento despoletador de curiosidade; assim, este elemento resultará, não da originalidade do próprio enigma, na qual o texto original se centra, mas da pormenorização visionada pelo realizador no novo produto. O hiato de cinquenta anos entre a data de publicação de *Murder on the Orient Express* e uma primeira exibição pública da sua adaptação cinematográfica, fornece um dos maiores exemplos desta fulcralidade, pelo que o segredo do puzzle de Christie, relativamente

à envolvimento de todos os suspeitos no homicídio de uma mesma vítima, se tinha já tornado um conhecimento de domínio público.

Assim se percebe a opção de Lumet pela “excelência” como forma de dizimação da debilidade de um enigma para o qual todos conhecem, à partida, a solução, não somente pela excelência do mero detalhe decorativo mas também pela própria excelência na escolha do elenco, coadunando-se em perfeita harmonia com o grau do próprio excesso idealizado por Christie: o excesso de suspeitos, o excesso de pistas, o excesso de aparentes improbabilidades e, naturalmente, o excesso de assassinos. Neste exemplo concreto, mesmo perante o conhecimento prévio da resposta para o enigma, é permitido ao espectador o deleite pela junção de um tão portentoso *casting*; um comparável deleite, apesar das diferentes nivelações, é obtido por Pollock, em *Murder, She Said*, pela caracterização de Margaret Rutherford enquanto a heroína atípica, numa intervenção ritmada pelos tons musicais contagiantes de Ron Goodwin, e por Hamilton, em *Evil Under the Sun*, na representação de uma excelsa liberdade evasiva, traduzida pela tonalidade das composições de Cole Porter e que, apesar de se concentrar, à semelhança dos dois outros exemplos, numa comunidade fechada, é positivamente contrastiva com o ambiente mais claustrofóbico sugerido pelas duas outras películas, particularmente por *Murder on the Orient Express*, não pelo simples cingir ao espaço do estúdio, mas pela quase total circunscrição ao espaço relativamente reduzido do mítico comboio.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Primária

Christie, Agatha. *4.50 from Paddington*. Glasgow: Fontana/Collins, 1980 (1ª edição: 1957).

_____. *Agatha Christie – An Autobiography*. Glasgow: HarperCollins, 1990 (1ª edição: 1977).

_____. *And Then There Were None*. Glasgow: HarperCollins, 1993 (1ª edição: 1939).

_____. “A Caixa de Chocolates”. *Ninho de Vespas*. Tradução de Mascarenhas Barreto. Título Original: “The Chocolates Box.” *Poirot’s Early Cases* (1974). Lisboa: Livros do Brasil, 2002: 366-382 (Coleção Vampiro Gigante, Volume 18).

_____. *Cartas na Mesa*. Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues. Título Original: *Cards on the Table* (1936). Lisboa: Livros do Brasil, 2002 (Coleção Vampiro Gigante, Volume 13).

_____. *Os Crimes do ABC*. Tradução de Mascarenhas Barreto. Título Original: *The ABC Murders* (1936). Lisboa: Livros do Brasil, 2002. (Coleção Vampiro Gigante, Volume 12).

_____. *Dead Man’s Folly*. Glasgow: HarperCollins, 2002 (1ª edição: 1956).

_____. *Evil Under the Sun*. Glasgow: HarperCollins, 1993 (1ª edição: 1941).

_____. *The Mirror Crack’d From Side to Side*. Glasgow: HarperCollins, 1993 (1ª edição: 1962).

_____. *Murder on the Orient Express*. Glasgow: Fontana/Collins, 1989 (1ª edição: 1934).

_____. *O Natal de Poirot*. Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues. Título Original: *Hercule Poirot’s Christmas* (1938). Braga: Círculo de Leitores, 1997.

_____. *Tragédia em Três Actos*. Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues. Título Original: *Three-Act Tragedy* (1934). Lisboa: Livros do Brasil, 2002. (Coleção Vampiro Gigante, Volume 13).

Doyle, Arthur Conan. *Um Estudo em Vermelho. Aventuras de Sherlock Holmes – volume I*. 2ª edição. Tradução de Hamilcar de Garcia. Título Original: *A Study in Scarlet* (1887). Mem Martins: Círculo de Leitores, 1981: 15-73.

_____. “The Yellow Face.” *The Original Illustrated ‘Strand’ Sherlock Holmes: The Complete Facsimile Edition*. Chatham (Kent): Wordsworth Editions, 1998: 320-330 (1ª edição: 1989).

Poe, Edgar Allan. “Os Crimes da Rua Morgue.” *Histórias Extraordinárias II*. 3ª Edição. Tradução de Luísa Feijó. Título Original: “The Murders in the Rue Morgue” (1841). Mem Martins: Publicações Europa-América, 1998: 13-47.

Bibliografia Secundária

Albuquerque, Fátima. “Implicações e Implicaturas da Ficção Policial de Agatha Christie: Contributos para a Definição de uma Matriz Literária. In *Crime, Detecção e Castigo – Estudos Sobre Literatura Policial*. Ed. Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio. Porto: Granito Editores e Livreiros, 2001: 179-186.

Auden, W. H.. “The Guilty Vicarage.” In *The Dyer’s Hand & Other Essays*. London: Faber and Faber, 1975: 146-158.

Bargainnier, Earl. *The Gentle Art of Murder – The Detective Fiction of Agatha Christie*. Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1980.

Barnard, Robert. *A Talent to Deceive – An Appreciation of Agatha Christie*. London: Collins, 1980.

Barnard, Robert. “The English Detective Story.” In *Whodunit? A Guide to Crime, Suspense & Spy Fiction*. Ed. H. R. F. Keating. London: Windward, 1982: 30-36.

Barzun, Jacques. “Detection and Literary Art.” *Detective Fiction*. Ed. Robin W. Winks. New Jersey: A Spectrum Book, 1980: 144-153.

Bayard, Pierre. *Who killed Roger Ackroyd? The Mystery Behind Agatha Christie Mystery*. Título Original: *Qui a tué Roger Ackroyd?* Tradução de Carol Cosman. New York: The New Press, 2000.

Bluestone, George. *Novels Into Film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003

Cawelti, John. "The Study of Literary Formulas." In *Detective Fiction*. Ed. Robin W. Winks. New Jersey: A Spectrum Book, 1980: 121-143.

Chandler, Raymond. "The Simple Art of Murder: An Essay." In *The Simple Art of Murder*. New York: Vintage Crime/ Vintage Books, 1988: 1-18.

Detective-Mystery Films. 15 Jan. 2007.
<<http://www.filmsite.org/mysteryfilms.html>>

Dove, George. *The Reader and the Detective Story*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1997. Questia. 8 Nov. 2005
<<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=101927347>>.

Dove, George. "The Criticism of Detective Fiction." In *Detective Fiction*. Ed. Robin W. Winks. New Jersey: A Spectrum Book, 1980: 203-208.

Ferreira, Paulo. Cluedo Site Português. 2003-2006. 12 Nov. 2006.
<<http://www.misteriojuvenil.com/Cluedo/Historia.htm>>

Flor, João Almeida. "Para a Recepção de Sherlock Holmes em Portugal." In *Crime, Detecção e Castigo – Estudos Sobre Literatura Policial*. Ed. Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio. Porto: Granito Editores e Livreiros, 2001: 167-178.

Grella, George. "The Formal Detective Novel." In *Detective Fiction*. Ed. Robin W. Winks. New Jersey: A Spectrum Book, 1980: 84-104.

Haining, Peter. *Agatha Christie: Murder in Four Acts*. London: Virgin, 1990.

Hart, Carolyn. "Why Cozies?" In *The Fine Art of Murder*. Ed. Ed Gorman et al. . New York: Gallahad Books, 1995: 71-73.

Haycraft, Howard. *Murder for Pleasure – The life and Times of the Detective Story*. London: Peter Davies, 1942.

Kelly, R. Gordon. *Mystery Fiction and Modern Life*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1998. Questia. 8 Nov. 2005:
<<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=11148275>>.

Knight, Stephen. *Crime Fiction, 1800-200 – Detection, Death, Diversity*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004.

_____. "The Golden Age." In *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Ed. Martin Priestman. Cambridge: Cambridge University Press, 2003: 77-94.

Knox, Ronald. "A Detective Story Decalogue." In *Detective Fiction*. Ed. Robin W. Winks. New Jersey: A Spectrum Book, 1980: 200-202.

Krutch, Joseph Wood. "Only a Detective Story." In *Detective Fiction*. Ed. Robin W. Winks. New Jersey: A Spectrum Book, 1980: 41-46.

Lehman, David. *The Perfect Murder – A Study in Detection*. Michigan: The University of Michigan Press, 2000 (1ª edição: 1989).

Leitch, Thomas. *Crime Films*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Lumet, Sidney. *Making Movies*. London: Bloomsbury, 1995.

MacDonald, Ross. "The Writer as Detective Hero." In *Detective Fiction*. Ed. Robin W. Winks. New Jersey: A Spectrum Book, 1980: 179-187.

Maida, Patricia D., e Nicholas B. Spornick. *Murder She Wrote: A Study of Agatha Christie's Detective Fiction*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1982. Questia. 8 Nov. 2005
<<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=101555114>>.

McCarty, John. "Mistress of Mayhem: The Best of Agatha Christie on Film." In *The Fine Art of Murder*. Ed. Ed Gorman et al. . New York: Gallahad Books, 1995: 82-91.

McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press: 1996.

Moody, Nickianne. "Crime in Film and on TV". In *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Ed. Martin Priestman. Cambridge: Cambridge University Press, 2003: 227-242.

Moretti, Franco. "Clues". In *Popular Fiction: Technology, Ideology, Production, Reading*. Ed. Tony Bennett. London: Routledge, 1990: 238-252.

Osborne, Charles. *The Life and Crimes of Agatha Christie*. Glasgow: HarperCollins, 2000 (1ª edição: 1982).

Palmer, Scott. *The Films of Agatha Christie*. London: Batsford, 1993.

Porter, Dennis. "The Language of Detection." In *Popular Fiction: Technology, Ideology, Production, Reading*. Ed. Tony Bennett. London: Routledge, 1990: 81-93.

Routley, Erik. "The Case Against the Detective Story." In *Detective Fiction*. Ed. Robin W. Winks. New Jersey: A Spectrum Book, 1980: 161-178.

Sayers, Dorothy. "Aristotle on Detective Fiction." In *Detective Fiction*. Ed. Robin W. Winks. New Jersey: A Spectrum Book, 1980: 25-34.

_____. "The Omnibus of Crime." In *Detective Fiction*. Ed. Robin W. Winks. New Jersey: A Spectrum Book, 1980: 53-83.

Scaggs, John. *Crime Fiction*. London: Routledge, 2005.

Stam, Robert. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Oxford : Blackwell Publishing, 2005.

Tennenbaum, Michael. "CHRISTIEMOVIE II: And Then There Were More." In *The Bedside, Bathtub & Armchair Companion to Agatha Christie*. Ed. Dick Riley e Pam McAllister. New York: Continuum, 2001 (1ª edição: 1979): 316-320.

_____. "Margaret Rutherford: The Universal Aunt." In *The Bedside, Bathtub & Armchair Companion to Agatha Christie*. Ed. Dick Riley e Pam McAllister. New York: Continuum, 2001 (1ª edição: 1979): 249-251.

_____. "Poirot Makes the Big Time." In *The Bedside, Bathtub & Armchair Companion to Agatha Christie*. Ed. Dick Riley e Pam McAllister. New York: Continuum, 2001 (1ª edição: 1979): 88-90.

Viegas, Francisco José. "O medo da literatura." In *Crime, Detecção e Castigo – Estudos Sobre Literatura Policial*. Ed. Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio. Porto: Granito Editores e Livreiros, 2001: 119-124.

Wagstaff, Vanessa e Stephen Poole. *Agatha Christie: A Reader's Companion*. London: Aurum Press, 2004.

Wilson, Edmund. "Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?" In *Detective Fiction*. Ed. Robin W. Winks. New Jersey: A Spectrum Book, 1980: 35-40.

Filmografia

Murder, She Said, 1961, Inglaterra, 86 minutos. Preto e Branco.

Realizador: George Pollock

Com Margaret Rutherford, Muriel Pavlow, James Robertson Justice, Stringer Davis.

MGM British Studios Ltd.

Murder on the Orient Express, 1974, Inglaterra, 127 minutos. Cor.

Realizador: Sidney Lumet

Com Albert Finney, Lauren Bacall, Martin Balsam, Ingrid Bergman, Sean Connery, John Gielgud, Wendy Hiller, Anthony Perkins, Vanessa Redgrave, Richard Widmark.

EMI Films

Evil Under the Sun, 1982, Inglaterra, 116 minutos. Cor.

Realizador: Guy Hamilton.

Com Peter Ustinov, James Mason, Maggie Smith, Diana Rigg, Roddy McDowall.

EMI Films

Ficção Policial de Agatha Christie: Lista Cronológica de Publicações¹

-  *The Mysterious Affair at Styles* [Poirot] (1920)
-  *The Secret Adversary* [Tommy e Tuppence] (1922)
-  *The Murder on the Links* [Poirot] (1923)
-  *The Man in the Brown Suit* (1924)
-  *Poirot Investigates* [Poirot: contos] (1924)
-  *The Secret of Chimneys* (1925)
-  *The Murder of Roger Ackroyd* [Poirot] (1926)
-  *The Big Four* [Poirot] (1927)
-  *The Mystery of the Blue Train* [Poirot] (1928)
-  *The Seven Dials Mystery* (1929)
-  *Partners in Crime* [Tommy e Tuppence: contos] (1929)
-  *The Murder at the Vicarage* [Miss Marple] (1930)
-  *The Mysterious Mr. Quin* [contos] (1930)
-  *Black Coffee* [Poirot: peça] (1930)
-  *The Sittaford Mystery* (1931)
-  *Peril at End House* [Poirot] (1932)
-  *The Thirteen Problems* [Miss Marple: contos] (1932)
-  *Lord Edgware Dies* [Poirot] (1933)
-  *The Hound of Death* [contos] (1933)
-  *Why Didn't They Ask Evans?* (1934)
-  *Murder on the Orient Express* [Poirot] (1934)
-  *The Listerdale Mystery* [contos] (1934)
-  *Parker Pyne Investigates* [Pyne: contos] (1934)
-  *Three-Act Tragedy* [Poirot] (1935)
-  *Death in the Clouds* [Poirot] (1935)
-  *The ABC Murders* [Poirot] (1935)
-  *Murder in Mesopotamia* [Poirot] (1936)
-  *Cards on the Table* [Poirot] (1936)
-  *Death on the Nile* [Poirot] (1937)
-  *Akhmaton* [peça] (1937; publicação: 1973)
-  *Dumb Witness* [Poirot] (1937)
-  *Murder in the Mews* [Poirot: contos] (1937)
-  *Appointment with Death* [Poirot] (1938)
-  *Hercule Poirot's Christmas* [Poirot] (1938)

¹ Da listagem constam somente os títulos relativos à ficção policial da autora.

-  *Murder Is Easy* (1939)
-  *And Then There Were None* (Título original: *Ten Little Niggers*) (1939)
-  *The Regatta Mystery* [Poirot/ Miss Marple: contos] (1939)
-  *Sad Cypress* [Poirot] (1940)
-  *One, Two, Buckle my Shoe* [Poirot] (1940)
-  *Evil Under the Sun* [Poirot] (1941)
-  *N or M?* [Tommy e Tuppence] (1941)
-  *The Body in the Library* [Miss Marple] (1942)
-  *The Moving Finger* [Miss Marple] (1942)
-  *Five Little Pigs* [Poirot] (1943)
-  *Towards Zero* (1944)
-  *Death Comes as the End* (1945)
-  *Sparkling Cyanide* (1945)
-  *The Hollow* [Poirot] (1946)
-  *The Labours of Hercules* [Poirot: contos] (1947)
-  *Taken at the Flood* [Poirot] (1948)
-  *Crooked House* (1949)
-  *Three Blind Mice* [Poirot/ Miss Marple: contos] (1950)
-  *A Murder Is Announced* [Miss Marple] (1950)
-  *They Came to Baghdad* (1951)
-  *The Under Dog* [Poirot: contos] (1951)
-  *Mrs. McGinty's Dead* [Poirot] (1952)
-  *They Do It with Mirrors* [Miss Marple] (1952)
-  *The Mousetrap* [peça] (1952)
-  *A Pocket Full of Rye* [Miss Marple] (1953)
-  *After the Funeral* [Poirot] (1953)
-  *Witness for the Prosecution* [peça] (1953)
-  *Destination Unknown* (1954)
-  *Spider's Web* [peça] (1954)
-  *Hickory, Dickory, Dock* [Poirot] (1955)
-  *Dead Man's Folly* [Poirot] (1956)
-  *4.50 from Paddington* [Miss Marple] (1957)
-  *Verdict* [peça] (1958)
-  *The Unexpected Guest* [peça] (1958)
-  *Ordeal by Innocence* (1958)
-  *Cat among the Pigeons* [Poirot] (1959)
-  *The Adventure of the Christmas Pudding* [Poirot/Miss Marple: contos] (1960)
-  *Double Sin* [Poirot/Miss Marple: contos] (1961)
-  *The Pale Horse* (1961)

-  *Rule of Three* [peça] (1962)
-  *The Mirror Crack'd from Side to Side* [Miss Marple] (1962)
-  *The Clocks* [Poirot] (1963)
-  *A Caribbean Mystery* [Miss Marple] (1964)
-  *At Bertram's Hotel* [Miss Marple] (1965)
-  *Third Girl* [Poirot] (1966)
-  *Endless Night* (1967)
-  *By the Pricking of My Thumbs* [Tommy e Tuppence] (1968)
-  *Hallowe'en Party* [Poirot] (1969)
-  *Passenger to Frankfurt* (1970)
-  *Nemesis* [Miss Marple] (1971)
-  *Elephants Can Remember* [Poirot] (1972)
-  *Fiddler's Three* [peça] (1972)
-  *Postern of Fate* [Tommy e Tuppence] (1973)
-  *Poirot's Early Cases* [Poirot: contos] (1974)
-  *Curtain: Poirot's Last Case* [Poirot] (1975)
-  *Sleeping Murder* [Miss Marple] (1976)
-  *Miss Marple's Final Cases* [Miss Marple: contos] (1979)
-  *Problem at Pollensa Bay* [Poirot: contos] (1991)
-  *While the Light Lasts* [Poirot: contos] (1997)

Agatha Christie – Lista de Adaptações Cinematográficas¹

Die Abenteuer G.m.b.H. (Adventurer's Inc). Realiz.: Frederick Sauer. Com Carlo Aldini, Eve Gray. Orplid-Film GmbH, 1928.

- Baseado no romance *The Secret Adversary* (1922).

The Passing of Mr. Quinn. Realiz.: Julius Hagen. Com Stewart Rome, Tribly Clark, Ursula Jeans. Julius Hagen Productions (Strand Films), 1928.

- Baseado no conto “The Coming of Mr. Quin” (1925).

Alibi. Realiz.: Leslie Hiscott. Com Austin Trevor, Frank Dyll, Elizabeth Allen. Feature Productions, 1928.

- Baseado no romance *The Murder of Roger Ackroyd* (1926).

Black Coffee. Realiz.: Leslie Hiscott. Com Austin Trevor, Richard Cooper, Adrienne Allen. Les Établissement Jacques Haik/Twickenham Film Studios, 1931.

- Baseado na peça *Black Coffee* (1930).

Lord Edgware Dies. Realiz.: Henry Edwards. Com Austin Trevor, Jane Carr, Melville Cooper. Real Art Productions, 1934.

- Baseado no romance *Lord Edgware Dies* (1933).

Love from a Stranger. Realiz.: Rowland V. Lee. Com Ann Harding, Basil Rathbone. Trafalgar Film Productions, 1937.

- Baseado no conto “Philomel Cottage” (1934).

And Then There Were None. Realiz.: René Clair. Com Barry Fitzgerald, Walter Huston, C. Aubrey Smith. René Clair Productions, 1945.

- Baseado no romance *Ten Little Niggers/ And Then There Were None* (1939).

Love from a Stranger. Realiz.: Richard Whorf. Com Sylvia Sidney, John Hodiak. Eagle-Lion Films, 1947.

- Baseado no conto “Philomel Cottage” (1934).

Witness for the Prosecution. Realiz.: Billy Wilder. Com Tyrone Power, Marlene Dietrich, Charles Laughton. Edward Small Productions (Theme Pictures), 1957.

- Baseado no conto “Witness for the Prosecution” (1933).

Spider's Web. Realiz.: Godfrey Grayson. Com Glynis Johns, Cicely Courtneidge, Jack Hulbert. Danziger Productions Ltd., 1960.

- Baseado na peça *Spider's Web* (1954).

Murder, She Said. Realiz.: George Pollock. Com Margaret Rutherford, Muriel Pavlow, James Robertson Justice, Stringer Davis. MGM British Studios Ltd., 1961.

- Baseado no romance *4.50 From Paddington* (1957).

¹ Da listagem constam somente as adaptações cinematográficas em língua inglesa, exceptuando o filme mudo *Die Abenteuer G.m.b.H.* (Alemanha, 1928).

Murder at the Gallop. Realiz.: George Pollock. Com Margaret Rutherford, Flora Robson, Robert Morley, Stringer Davis. MGM British Studios Ltd., 1963.

- Baseado no romance *After the Funeral* (1953).

Murder Most Foul. Realiz.: George Pollock. Com Margaret Rutherford, Ron Moody, Charles Tingwell, Stringer Davis. MGM British Studios Ltd., 1964.

- Baseado no romance *Mrs. McGinty's Death* (1952).

Murder Ahoy! Realiz.: George Pollock. Com Margaret Rutherford, Lionet Jeffries, Charles Tingwell, Stringer Davis. MGM British Studios Ltd., 1964.

- Baseado nas personagens originais criadas pela autora.

Ten Little Indians. Realiz.: George Pollock. Com Dennis Price, Leo Genn, Shirley Eaton. Tenlit Films Ltd., 1965.

- Baseado no romance *Ten Little Niggers/ And Then There Were None* (1939).

The Alphabet Murders. Realiz.: Frank Tashlin. Com Tony Randall, Robert Morley, Anita Ekberg, Maurice Denham. MGM British Studios Ltd., 1966.

- Baseado no romance *The ABC Murders* (1936).

Endless Night. Realiz.: Sidney Gilliat. Com Hayley Mills, Hywell Bennett, Per Oscarsson, Brit Eklund, George Sanders. EMI Films, 1972.

- Baseado no romance *Endless Night* (1967).

Murder on the Orient Express. Realiz.: Sidney Lumet. Com Albert Finney, Lauren Bacall, Martin Balsam, Ingrid Bergman, Sean Connery, John Gielgud, Wendy Hiller, Anthony Perkins, Vanessa Redgrave, Richard Widmark. EMI Films, 1974.

- Baseado no romance *Murder on the Orient Express* (1934).

Ten Little Indians. Realiz.: Peter Collinson. Com Oliver Reed, Richard Attenborough, Herbert Lom, Elke Sommer, Charles Aznavour. Corona Filmproduktion/Coralta Cinematografica/Oceania Produzioni Internazionali Cinematografiche/Talia Films/Comeci, 1975.

- Baseado no romance *Ten Little Niggers/ And Then There Were None* (1939).

Death on the Nile. Realiz.: John Guillerman. Com Peter Ustinov, Bette Davis, Angela Lansbury, Maggie Smith, David Niven, Mia Farrow. EMI Films, 1978.

- Baseado no romance *Death on the Nile* (1937).

The Mirror Crack'd. Realiz.: Guy Hamilton. Com Angela Lansbury, Elizabeth Taylor, Rock Hudson, Kim Novak, Tony Curtis, Geraldine Chaplin. EMI Films, 1980.

- Baseado no romance *The Mirror Crack'd from Side to Side* (1962).

Evil Under the Sun. Realiz.: Guy Hamilton. Com Peter Ustinov, James Mason, Maggie Smith, Diana Rigg, Roddy McDowall. EMI Films, 1982.

- Baseado no romance *Evil Under the Sun* (1941).

Ordeal by Innocence. Realiz.: Desmond Davis. Com Donald Sutherland, Christopher Plummer, Sarah Miles, Faye Dunaway. London-Cannon Films, 1984.

- Baseado no romance *Ordeal by Innocence* (1958).

Appointment with Death. Realiz.: Michael Winner. Com Peter Ustinov, John Gielgud, Lauren Bacall, Piper Laurie, Carrie Fisher, Hayley Mills. The Cannon Group/GG Studio/Golan Globus Production, 1988.

- Baseado no romance *Appointment with Death* (1938).

Ten Little Indians. Realiz.: Alan Birkinshaw. Com Donald Pleasence, Herbert Lom, Frank Stallone, Sarah Maur Thorp. Breton Film Productions/Pathé Communications, 1989.

- Baseado no romance *Ten Little Niggers/ And Then There Were None* (1939).