

*Nascentes***DO TEXTO LITERÁRIO AO AUDIOVISUAL: UM ESTUDO COMPARADO
ENTRE *E NÃO SOBROU NENHUM*, DE AGATHA CHRISTIE E
HOW TO GET AWAY WITH MURDER, DE PETER NOWALK***Renan da Silva Dalago***Altamir Botoso***

RESUMO: Em 22 de setembro de 2016 a rede de televisão ABC lançava a terceira temporada de *How to get away with murder*, série de drama policial criada por Peter Nowalk, e ainda naquele ano, em entrevista à revista *Entertainment Weekly*, Peter disse ser grande fã de Agatha Christie e que a terceira temporada da série seria sua versão de *E não sobrou nenhum*, livro mais vendido da autora. Por este viés, a partir de teoria da literatura comparada e dos preceitos da intertextualidade, visto que atualmente há uma grande aproximação entre obras literárias e audiovisuais, no âmbito do que se convencionou denominar de estudos interartes, o presente artigo visa propor um estudo comparado entre a obra literária *E não sobrou nenhum* e como ela é inserida na construção narrativa da série por Peter Nowalk em sua versão bastante pessoal do romance de Christie. Como fundamentação teórica para o estudo proposto, valer-nos-emos de textos críticos que abordam a intertextualidade e questões relativas à literatura e cinema, tais como Aguiar (2018), Chauvin (2017), Perrone-Moisés (1990), Carvalhal (1991, 2006), Clüver (2006), Gualda (2010), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada; *E não sobrou nenhum*; *How to get away with murder*; intertextualidade; audiovisual.

Introdução

Com o avanço dos meios de comunicação e da tecnologia, a literatura se tornou uma referência para outros campos das artes, da comunicação e do entretenimento. Vemos atualmente uma gama enorme de livros que a cada dia vem se tornando filmes, séries, minisséries, microséries, dentre essas últimas, podemos citar *Capitu* (2008), série da Rede Globo, adaptação do clássico *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; outro sucesso que é uma livre adaptação da obra literária *Lolita* (2011), do escritor russo Vladimir Nabokov, e também a série *Verdades Secretas* (2015) da Rede Globo. Há ainda outros livros que se tornaram filmes como *Harry Potter*, *O menino de pijama listrado*, *A menina que roubava livros*, dentre tantos outros.

* Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (Uems) na linha de pesquisa Poéticas da Modernidade. Bolsista FUNDECT/CAPES.

** Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Professor da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (Uems).

Robert Richardson (1973 apud GUALDA, 2010, p. 205) assinala que procedimentos exclusivamente cinematográficos já estavam em textos literários, como por exemplo, a montagem, a angulações, a fotografia, o enquadramento, a estrutura etc. Ainda neste contexto, de acordo com Gualda

Robert Richardson demonstra que a literatura, por incrível que pareça, é uma arte visual e lista uma série de pontos comuns entre a obra literária e a cinematográfica: a dissolução de uma imagem em outra; o acúmulo de imagens de coisas e lugares sem a presença humana; a focalização centrípeta e progressiva do muito grande para o muito pequeno; o ponto de vista múltiplo a respeito de um dado episódio ou personagem; a velocidade da narrativa; o trabalho apurado com imagens; a elipse suprimindo o supérfluo; o processo de caracterização do protagonista; a trilha sonora pode achar equivalentes em determinados procedimentos prosódicos etc. (GUALDA, 2010, p. 205)

Literatura e audiovisual estão estritamente ligados, a literatura auxilia o cinema e o cinema se apropria da literatura para obras audiovisuais, sejam elas adaptações ou relacionadas a referências na construção narrativa. Assim sendo, comparar e analisar essas obras cinematográficas que se apropriam da literatura é inerente ao ser humano e para isso são utilizadas, em muitos casos, as teorias da literatura comparada, como assinala Aguiar:

Ação inerente ao ser humano, o ato de comparar é quase involuntário e inconsciente. Isso acontece, por exemplo, com a literatura, que, enquanto criação artística, procedente do imaginário do homem, naturalmente, pode ser objeto de comparação. Com o objetivo primário de analisar comparativamente duas ou mais obras, a literatura comparada utiliza a comparação como recurso preferencial em seu estudo crítico, transformando-a em uma operação fundamental de análise. No entanto, este campo do conhecimento não deve ser entendido como sinônimo de comparação, pois, esta [...] é um meio e não um fim. (AGUIAR, 2018, p. 93)

Complementando essas colocações, recorremos a Carvalhal (2006, p. 7), que ressalta que “a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.” Assim, a comparação pode ampliar os sentidos e significados dos elementos envolvidos, pela aproximação e verificação de semelhanças e também de diferenças entre dois ou mais textos literários, entre um texto ficcional e sua transcodificação cinematográfica e também com um quadro, uma escultura, dentre outras possibilidades.

A partir dessas constatações, propomos então explorar, por meio da literatura comparada, a utilização da obra literária *E não sobrou nenhum*, como referência e apropriação de alguns de seus elementos para a terceira temporada de *How to get away with murder*, de Peter Nowalk.

Literatura comparada e intertexto

A literatura comparada é o ramo da literatura que busca compreender a aproximação ou convergência e/ou divergências entre a obra de um escritor, com suas particularidades culturais, sociais e históricas, com a de outros escritores e outras áreas do saber e das artes, como a filosofia, a psicologia, o cinema, o teatro etc.

Embora a denominação literatura comparada já deixe claro a que se refere o seu escopo, à primeira vista nos parece certo que os estudos da literatura comparada se pautam apenas na literatura pela literatura, porém, o campo comparativista vai além da literatura, podendo ser estendido para inúmeras outras formas de arte ou representações artístico-culturais, como salienta Carvalhal, ao comentar as propostas de definição para o termo referido acima de dois estudiosos – C. S. Brown e Henry H. H. Remak:

[...] C. S. Brown ao definir a Literatura Comparada dirá que ela inclui "o estudo da literatura além de fronteiras lingüísticas e nacionais e qualquer estudo de literatura envolvendo, pelo menos, dois diferentes meios de expressão. Não estamos longe da definição de Henry H. H. Remak que irá, mais tarde, alargar, em definitivo, o alcance dos estudos literários comparados. Para Remak, "a Literatura Comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música) filosofia, história, as ciências sociais (política, economia, sociologia) as ciências, religiões, etc. de outro. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana". Como se percebe, há uma ampliação gradativa que se anuncia primeiramente nas comparações inter-artísticas. (CARVALHAL, 1991, p. 12)

A literatura comparada nasceu como uma teoria literária que via o texto por meio do texto, porém, em um processo histórico de ampliação da área e evolução da mesma, acabou por alargar o seu campo de atuação, tornando possível a comparação entre o texto literário e inúmeras outras formas de textos, sejam eles escritos, imagéticos ou pictóricos. Nesse sentido, Carvalhal observa que

[...] essa ampliação de campos de investigação pressupõe uma duplicação (ou multiplicação) de competências. O comparativista terá de aprofundar-se em mais de uma área, ou seja, em todas aquelas que vai relacionar, dominando terminologias específicas e movimentando-se num e noutro terreno com igual eficácia. A exigência de dupla (ou múltipla) competência acarreta, sem dúvida, alguns inconvenientes. A dupla especialização ocasiona uma dispersão de esforços que seriam concentrados em apenas uma área mas tem também suas vantagens: de enriquecimento metodológico, dos contrastes e analogias que tornam possíveis essas relações, permitindo leituras muito mais ricas e esclarecedoras. Entendida assim, a Literatura Comparada torna-se no mínimo duplamente comparativa, atuando simultaneamente em mais de uma área. (CARVALHAL, 1991, p. 12)

Sob o aspecto da evolução da literatura comparada e sua relação entre o texto literário e outras artes, Carvalhal reforça ainda que:

Outros campos da investigação comparativista também progrediram com o reforço teórico, entre eles o das relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história se tornaram objeto de estudos regulares que ampliaram os pontos de interesse e as formas de "pôr em relação", características da literatura comparada. (CARVALHAL, 2006, p. 73)

No que tange à questão da interdisciplinaridade na teoria comparativista, é relevante mencionar que, na atualidade, com as novas mídias digitais, cinema, plataformas de streaming, a literatura se tornou um instrumento de auxílio para construção de novas narrativas ou transformação da literatura em obra cinematográfica, vemos por exemplo, inúmeros casos de livros que se tornaram séries ou filmes, bem como obras que são utilizadas como referências para a construção narrativa dos mesmos.

No âmbito da história da literatura e também na história da arte e da música, conforme afirma Claus Clüver, o Comparativismo ocupava-se de fontes e modelos, destacando a questão da influência entre autores e obras, em seus primórdios. Em síntese,

Tratava-se do contato passível de comprovação e às vezes hipotético entre textos, ou, mais precisamente, do contato de autores, enquanto leitores, com textos, que deixava seus vestígios concretos na própria criação. Esse contato *inter textus* podia se estabelecer por vias muito complexas, [...]. O que, então, aos poucos se tornou claro, ou foi cada vez mais considerado, foi o fato de que havia entre os "pré-textos" de um texto uma série de outros textos que não podiam ser identificados isoladamente. Entretanto, o que era passível de identificação, na maioria das vezes, não pertencia apenas a uma literatura isolada e frequentemente relacionava-se ao âmbito de outras artes e mídias. [...] (CLÜVER, 2006, p. 14)

Nota-se, com a evolução dos estudos comparados, que as pesquisas voltaram-se não somente para as relações entre textos escritos, mas também para aquelas que abrangem as artes plásticas, música, dança, cinema e a intertextualidade, seja de formas textuais impressas, seja entre uma narrativa literária e um quadro, uma narrativa cinematográfica, uma escultura, acentuou-se na contemporaneidade com o surgimento dos "pós-textos" e "paratextos",

os quais passaram frequentemente a ter uma influência considerável sobre a construção textual por parte do leitor. Entre esses paratextos se encontravam também textos não verbais, como, por exemplo, imagens de capa e ilustrações. Foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade [...]. E isso vale não apenas para textos literários ou mesmo para textos verbais. Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário – tanto para a Literatura, quanto, frequentemente, nas outras artes. [...] (CLÜVER, 2006, p. 14-15).

Dessa maneira, apoiados nos postulados de Clüver, entendemos que a comparação pode-se efetivar entre obras literárias e também entre estas e outros campos da arte como a pintura, a música, o cinema etc.

Outra estudiosa do assunto que nos ocupa neste tópico, Leyla Perrone-Moisés (1990), esclarece que o avanço dos estudos da literatura comparada ocorreu por meio da retomada de textos do teórico russo Mikhail Bakhtin, por parte da semióloga búlgara Julia Kristeva, que concebeu a teoria da intertextualidade, a qual tem por objetivo examinar de que modo ocorre a produção de um novo texto, seus processos de apropriação, absorção e integração de elementos alheios na criação de uma nova obra.

Com base nas premissas teóricas apontadas, propomos uma análise que visa evidenciar as inter-relações entre um texto literário e um audiovisual. Nesse sentido, salientamos que o romance policial *E não sobrou nenhum*, de Agatha Christie, foi utilizado como referência na construção narrativa da terceira temporada da série *How to get away with murder* de Peter Nowalk e, por conta disso, julgamos pertinente evidenciar a importância da compreensão e análise comparativa entre o texto literário de Agatha e como este fundamentou e auxiliou na construção da terceira temporada da série.

E não sobrou nenhum

A obra *E não sobrou nenhum* é um romance policial da escritora inglesa Agatha Christie, publicado em 1939 com o nome original de “*Then Little Niggers*” e traduzido no Brasil inicialmente como *O Caso dos Dez Negrinhos*.

Com a virada do século e o fato de que nos Estados Unidos o termo *Niggers* havia se tornado pejorativo, o livro foi republicado com o título “*And Then There Were None*”, fato que logo após se repetiu no Brasil, onde o livro teve o título alterado para *E não sobrou nenhum*, como pontua Chauvin:

À época de sua publicação nos Estados Unidos, o título do romance foi alterado para *And Then There Were None*, como forma de evitar polêmicas em torno da expressão “*little niggers*”. Esta parece uma atitude inócua e desnecessária, mesmo porque o título original, concebido por Agatha Christie, é o verso de uma canção bastante popular nos países anglófonos. De todo modo, em 2008 uma editora brasileira imitou o gesto dos norte-americanos, traduzindo o romance, a partir de então, como *E Não Sobrou Nenhum*. (CHAUVIN, 2017, p. 122)

A mudança para além do título, também ocorreu com o poema que tem uma estreita relação com o enredo do livro, no qual a palavra “dez negrinhos” do original, foi substituída por “dez soldadinhos”, porém, a obra não perdeu a essência ou maestria por conta disso. Agatha Christie ainda é, segundo o *Guinness Book*, a autora mais bem sucedida da história e o

livro *E não sobrou nenhum*, um dos mais vendidos e um retumbante sucesso editorial, conforme atesta uma matéria publicada pelo site UOL (2020):

[...] De acordo com o *Guinness Book*, Agatha Christie foi (e até hoje é) a autora mais bem-sucedida da história, visto que todas as suas obras, juntas, venderam um total de 4 bilhões de cópias durante o século XX e XXI - número que só fica pra trás de William Shakespeare e da Bíblia! E não foi só isso, não: em 1971, recebeu o título de Dama-Comendadora da Ordem do Império Britânico pela rainha do Reino Unido, Elizabeth II. Por isso, até os dias de hoje, seu sucesso no gênero e na literatura é inegável.

De acordo com a própria autora, seu livro “E não sobrou nenhum” foi o mais difícil de escrever. O livro de mistério mais vendido do mundo alcançou a marca de 100 milhões de cópias! [...]

E não sobrou nenhum é o livro de mistério mais vendido no mundo; foi adaptado 18 vezes para a TV e Cinema. Nesse romance é narrada a história de oito pessoas, aparentemente sem conexão entre si que se dirigem à "Ilha do Soldado", na costa de Devon, após serem convidadas por correspondência por alguém chamado U. N. Owen, sob diferentes pretextos. Nenhum dos convidados se lembra de conhecer o anfitrião, e o local para onde deveriam se dirigir, estava em evidência na mídia e era o assunto do momento em todos os jornais, fato que os instiga a aceitar o convite e ir até a ilha.

Ao chegarem lá, os oito convidados – Vera Claythorne, Anthony Marston, John MacArthur, Lawrence Wargrave, Edward Armstrong, Emily Brent, William Blore e Philip Lombard – são recepcionados por um casal de empregados, marido e mulher, os Rogers, que foram contratados para cuidar da mansão situada na Ilha do Soldado, que ficava bem distante da civilização, numa região muito isolada e raramente recebia hóspedes, permanecendo desocupada a maior parte do tempo. Eles contam que seus patrões, por motivos pessoais, atrasaram-se, e que os convidados terão de esperar pela sua chegada.

Mais tarde, na noite do mesmo dia, quando os hóspedes terminam o jantar, uma voz misteriosa vinda de um gramofone, colocado junto à parede de uma sala contígua, faz sérias acusações contra os dez integrantes que estão na mansão. Amedrontados e indignados com o que acabaram de ouvir, os convidados tentam conseguir dos Rogers informações sobre o casal de anfitriões, mas eles admitem sequer conhecê-los e terem sido contratados por carta, exatamente como os outros oito foram atraídos até lá. Todos decidem que a melhor coisa a fazer é fugir do local pela manhã. O grande problema é que a única forma de locomoção é um barco que vem do continente, mas, pelo fato do mar estar agitado, não consegue chegar até a ilha.

Isolados e incapazes de sair de lá, seus destinos passam a seguir, precisamente ou em parte, o que diz um poema sinistro emoldurado nos quartos da mansão, uma cantiga infantil que narra a sequência de mortes de dez soldadinhos.

How to get away with murder

How to get away with murder, título traduzido no Brasil por *Como sair impune de um assassinato*, é uma série americana de suspense dramático, escrita por Peter Nowalk e tem como produtora executiva Shonda Rhimes. A série é estrelada e protagonizada pela atriz Viola Davis, distribuída pelo canal americano ABC e, no Brasil, é transmitida pelo canal pago Sony.

A narrativa se desenvolve ao redor da vida pessoal e profissional de Annalise Keating, uma advogada de defesa criminal e professora de direito na Universidade de Middleton, na Filadélfia. Annalise conta também com a ajuda de Bonnie e Frank em seus casos. Durante o desenrolar da série, a advogada seleciona cinco de seus melhores alunos para trabalharem com ela em seu escritório: Wes Gibbins, Connor Walsh, Michaela Pratt, Laurel Castillo e Asher Millstone. Em sua vida pessoal, Annalise vive com seu marido Sam Keating, um professor e psicólogo e mantém um relacionamento extraconjugal com o detetive de polícia Nate Lahey.

Quando sua vida pessoal e profissional começa a entrar em colapso, Annalise e todos ao seu redor se veem envolvidos, involuntariamente, em uma trama de assassinatos e suspense. A série finalizada em maio de 2020, possui seis temporadas, com 15 episódios de aproximadamente 40 minutos cada. *How to get away with murder* possui um total de 18 indicações em premiações, sendo vencedora em 8 dessas indicações, quatro delas ganhadas por Viola Davis por sua atuação como melhor atriz em série dramática, a mais importante delas foi conquistada em 2015, no *Emmy Awards*.

O prêmio *Emmy* não foi apenas uma conquista da série, mas também pessoal de Viola, sendo ela a primeira mulher negra a ganhar um Emmy na categoria melhor atriz em série dramática nas 67 edições do *Emmy Awards*.

Esse prêmio ganho por Viola Davis, na pele da protagonista da série, mostra que a atriz é o grande “trunfo” da narrativa. Annalise é uma mulher que se mostra como alguém que protege o grupo que ela própria forma para ajudar em seus casos no tribunal, mas também se mostra intocável. A personagem varia entre a postura de poder inalcançável, impenetrável e por outro viés, como alguém que traz consigo marcas de dor e incompreensão, sua personagem flui entre a moralidade e a total falta dela.

A terceira temporada de *How to Get Away With Murder* estreou na ABC, em 22 de setembro de 2016, e finalizou em 23 de fevereiro de 2017. Em suma, ela dá continuidade aos fatos ocorridos ao final da segunda temporada, mas ela traz em si um mistério que deixa uma pergunta aos espectadores, “quem morreu?”. A esse respeito, o produtor executivo e criador da série Peter Nowalk, em entrevista à Revista *Entertainment Weekly* (2016), fornece alguns dados instigantes:

Na terceira temporada, *How to Get Away With Murder* vai lançar sua própria versão de *Ten Little Indians*, a versão cinematográfica de Agatha Christie de *And Then There Were None*, para revelar a identidade do falecido, disse o produtor executivo Pete Nowalk à EW. “A cada episódio, revelaremos mais um personagem na noite do incêndio em uma casa que está vivo”, diz Nowalk. “Então, toda semana, basicamente, eliminamos um personagem da lista em termos de, se você está jogando bingo em casa, pode eliminar um de seus personagens favoritos ou esperar algumas semanas.”

Peter Nowalk é assumidamente fã de Agatha Christie e seus romances policiais, fato que, sem dúvida, levou-o a criar uma temporada na qual habite a essência do livro *E não sobrou nenhum* em sua obra audiovisual, também de mistério policial, é algo genial e que, por meio de uma análise comparativa entre o livro de Agatha e a temporada da referida série de Nowalk, permite verificar que há, em *How to Get Away With Murder*, referências ao livro mais vendido de Agatha Christie, e como alguns elementos dessa obra foram reelaborados e transpostos para o formato audiovisual.

Entre o texto e o audiovisual: aproximações entre *E não sobrou nenhum* e *How to get away with muder*

Embora a premissa inicial do livro e da série sejam divergentes, já que no livro a principal pergunta é quem está matando e na série é quem morreu, há, no audiovisual, inúmeras referências diretas e indiretas ao livro de Agatha Christie.

A primeira aproximação entre o romance e o audiovisual se encontra, em ambos, logo no início. No livro, a narrativa começa com o Juiz Wargrave, enquanto na série a cena centra-se na personagem Wes Gibbins. Agatha Christie e Peter Nowalk respondem à pergunta principal, logo no princípio das narrativas, pois, no livro, o Juiz que inicia a história é quem, no final, descobrimos que mata a todos na ilha, enquanto na série, é Wes o personagem que morreu.

Pequenas referências do livro são perceptíveis na série americana que se vale de *E não sobrou nenhum* para construir sua narrativa, dentre elas, o fato de que no livro há dez pessoas em uma mansão, sendo eles Anthony Marston, Sra. Rogers, General Macarthur, Sr. Rogers,

Emily Brent, Juiz Wargrave, Dr. Armstrong, Sr. Blore, Philip Lombard e Vera Claythorne, enquanto na terceira temporada de *How to Get Away With Murder* fazem parte do elenco principal dez personagens, sendo elas Annalise, Oliver, Bonnie, Laurel, Micaela, Asher, Wes, Connor, Frank e Nate.

Uma das peças-chaves e fundamentais do início da narrativa de Agatha Christie é referenciada no nome do primeiro episódio da temporada, intitulado de “Somos Boas Pessoas Agora”. No livro, após os oito convidados chegarem à Ilha do Soldado e serem recepcionados na Mansão pelo casal de empregados, os Rogers, o marido, após o jantar, coloca um disco no gramofone, o qual narra o crime de cada um deles, tanto dos convidados quanto dos serviçais da mansão, contudo, todos eles se autointitulam inocentes, boas pessoas que não cometeram crime algum. Assim como na série, na qual após cometer vários assassinatos, todos as dez personagens se julgam pessoas boas.

Outro ponto de referência que nos leva do audiovisual de Peter Nowalk para a narrativa de Agatha Christie encontra-se no oitavo episódio da terceira temporada, cujo título é “Chega de Sangue”, aos 15min e 29seg desse episódio, Bonnie diz a Asher: “Nesta casa sempre tem alguma coisa ruim prestes a acontecer”, referindo-se à casa da Annalise Keating, protagonista da série, casa esta que pega fogo no primeiro episódio e na qual um corpo morto é encontrado. Na obra de Agatha Christie, a Mansão da Ilha do Soldado é um símbolo de uma casa que sempre está na iminência de que “alguma coisa ruim” vá ocorrer, uma vez que um por um dos convidados vão morrendo, como no poema dos dez soldadinhos, que se encontra emoldurado num quadro.

O poema é citado no livro no capítulo 6, lido pela convidada Vera, que o observa em um quadro posto em um dos quartos e que transcrevemos a seguir:

Dez soldadinhos saem para jantar, a fome os move;
Um deles se engasgou, e então sobraram nove.
Nove soldadinhos acordados até tarde, mas nenhum está afoito;
Um deles dormiu demais, e então sobraram oito.
Oito soldadinhos vão a Devon passear e comprar chiclete;
Um não quis mais voltar, e então sobraram sete.
Sete soldadinhos vão rachar lenha, mas eis
Que um deles cortou-se ao meio, e então sobraram seis.
Seis soldadinhos com a colmeia, brincando com afinco;
A abelha pica um, e então sobraram cinco.
Cinco soldadinhos vão ao tribunal, ver julgar o fato;
Um ficou em apuros, e então sobraram quatro.
Quatro soldadinhos vão ao mar; um não teve vez,
Foi engolido pelo arenque defumado, e então sobraram três.
Três soldadinhos passeando no zoo, vendo leões e bois,
O urso abraçou um, e então sobraram dois.
Dois soldadinhos brincando ao sol, sem medo algum;
Um deles se queimou, e então sobrou só um.
Um soldadinho fica sozinho, só resta um;

Ele se enforcou,
E não sobrou nenhum. (CHRISTIE, 2014, p. 27)

No livro de Agatha Christie, as mortes se assemelham ao poema dos dez soldadinhos, cada um morrendo conforme as informações constantes nele, em sequência. O leitor precisa chegar até o fim da narrativa para descobrir quem está matando cada um deles e, a partir da leitura e da visão de que alguém está matando um por um na ilha do soldado, o leitor espera que ao final, o personagem que sobrar será aquele que comete os assassinatos.

Por outro lado, na série, a ordem é invertida em relação ao que se verifica no livro, pois alguém está morto e um a um, a cada final de episódio, vai aparecendo na trama. Dessa forma, sabemos quem na verdade está vivo. Entende-se, portanto, que ao final, após todos aparecerem, o que não aparecer é quem está morto.

Na tabela abaixo exemplificamos a ordem em que as personagens morrem em *E não sobrou nenhum* e aquela em que as personagens aparecem em *How to Get Away With Murder*.

Tabela 1 – Ordem de morte e aparecimento

Ordem de Morte	Ordem de Aparecimento
<i>E Não Sobrou Nenhum</i>	<i>How to Get Away With Murder</i>
Anthony Marston	Analise Keating
Sra. Rogers	Oliver
General Macarthur	Bonnie
Sr. Rogers	Laurel
Emily Brent	Micaela
Juiz Wargrave	Asher
Dr. Armstrong	Wes
Sr. Blore	Connor
Philip Lombard	Frank
Vera Claythorne	Nate

Fonte: do autor

É relevante apontar que Peter Nowalk se utiliza da mesma tática de Agatha Christie para confundir o público sobre a pergunta chave da narrativa. No romance *E não sobrou nenhum*, chegamos ao final da história com todos os dez personagens mortos e sem a resposta efetiva a respeito de quem foi que os matou. É necessário que o leitor faça a leitura da obra até a parte denominada epílogo, para compreender toda narrativa, para que possa desvendar o mistério sobre as mortes e descobrir quem é o assassino.

No epílogo, descobrimos que o Juiz Wargrave é quem cria um plano para levar as dez pessoas até a casa e as mata. Na obra literária, ele é o sexto a morrer, porém, no epílogo, é

desvendado que o juiz arma sua própria morte, convencendo o médico Dr. Armstrong a dizer aos outros que ele estava morto:

Conforme eu já tinha previsto, fizeram uma busca na ilha e descobriram que lá não havia ninguém a não ser nós sete. Isso imediatamente criou uma atmosfera de desconfiança. De acordo com o meu plano, em breve eu iria precisar de um aliado. Escolhi o doutor Armstrong para desempenhar esse papel de joguete. Era um homem crédulo, ingênuo, conhecia-me de vista e de reputação, e para ele era inconcebível que um homem de minha posição fosse um assassino! Todas as suas suspeitas se concentravam em Lombard, e eu fingia concordar, compartilhando das suas desconfianças. Insinuei que tinha um plano pelo qual talvez fosse possível pegar o assassino em armadilha, levando-o a incriminar-se por conta própria. [...] Foi então que insinuei a Armstrong que devíamos pôr em prática o nosso esquema. Era simplesmente o seguinte — eu aparentaria ser a próxima vítima. Isso talvez confundisse o assassino e atrapalhasse seus planos — em todo caso, depois de, supostamente, ter morrido, eu podia andar à vontade pela casa e espreitar o assassino desconhecido. Armstrong gostou imensamente da ideia, que pusemos em ação naquela mesma tarde. Um pequeno emplastro de barro vermelho na testa, a cortina escarlate e a lâ, e o palco estava armado. A luz das velas era muito vacilante e incerta, e a única pessoa que me examinaria de perto seria Armstrong. Funcionou perfeitamente. [...] (CHRISTIE, 2014, p. 212-213)

Após o juiz Wargrave fingir sua morte, usando o médico Dr. Armstrong para examiná-lo e dizer aos outros da casa que ele realmente morreria, o magistrado teria liberdade para andar pela casa e praticar o restante de seus crimes. Dr. Armstrong foi morto em seguida para que assim não dissesse nada a ninguém sobre o plano do juiz.

Em *How to Get Away With Murder*, Peter Nowalk insere na narrativa audiovisual, entre *flashbacks* e *flashforwards* ao final de cada episódio, uma pessoa que aparece viva. No final do sétimo episódio da terceira temporada, intitulado “Intuição de mãe”, Wes aparece na delegacia com dois policiais oferecendo a ele um acordo de imunidade para denunciar Annalise contra os crimes cometidos por todos durante a série.

À primeira vista, parece que Wes está vivo, mas assim como procede Agatha Christie no livro, no caso do juiz Wargrave e Dr. Armstrong, este gancho narrativo é usado por Peter Nowalk na série para despistar os espectadores, que no episódio nove, denominado de “Quem morreu?”, descobrem que Wes é quem estava morto e, a partir desse momento, a perspectiva da série muda para a pergunta “quem matou Wes”. Essa mudança narrativa também se relaciona com o livro de Agatha, no qual o leitor é estimulado a tentar descobrir quem está matando as personagens que ocupam a mansão da Ilha do Soldado.

Se no primeiro episódio da série o título “Somos pessoas boas agora” nos conduzia à perspectiva de que todos se viam como inocentes, assim como na história de Agatha Christie, no décimo episódio da temporada da série, após a revelação de que era Wes a pessoa que tinha morrido, o título de outro episódio, “Somos pessoas más”, remete-nos aos capítulos finais do livro.

Em *E não sobrou nenhum*, após a morte (forjada) do Juiz Wargrave, na mansão da Ilha do Soldado, os convidados sobreviventes passam a desconfiar uns dos outros cada vez mais, culpando uns aos outros e até mesmo declarando serem realmente culpados dos crimes que foram relatados durante o jantar no primeiro dia na mansão. Na série, a partir do décimo episódio, o mesmo ocorre entre os sobreviventes, que se culpam e culpam uns aos outros pela morte de Wes, desconfiando uns dos outros e assumindo que são pessoas más e que mereceriam estar presas pelos crimes que cometeram durante as temporadas anteriores.

Uma das últimas relações entre o livro e a série encontra-se justamente no fim de ambas narrativas, no epílogo do livro e no último episódio da série, cujo título é “Wes”. Na narrativa policial de Christie, descobrimos como o Juiz Wargrave pensou em tudo para cometer os crimes, deixando inclusive a polícia sem entender quem matou a todos, uma vez que, ao chegar à ilha do soldado, a polícia lê anotações e diários dos sobreviventes que dizem que o Juiz morreu com um tiro na cabeça, e ele é achado em sua cama com um tiro na cabeça, como relatado nos diários, porém, o próprio Juiz tira sua vida com um disparo de revólver, após a última sobrevivente da mansão se enforcar.

Em *How To Get Away With Murder*, enquanto os personagens culpam uns aos outros e pessoas próximas pela morte de Wes, no último episódio da terceira temporada, os espectadores descobrem que a morte de Wes foi orquestrada pelo pai de Laurel, para protegê-la da prisão, uma vez que Wes pretendia contar tudo sobre os crimes ocorridos à polícia e que envolviam não só Annalise, como também todos aqueles que ela selecionou para ajudá-la em seu trabalho. Essa linha narrativa assemelha-se à do livro de Agatha, pois é inserida uma pessoa que não faz parte da narrativa inicial e é ela quem mata Wes, sendo algo que não é esperado pelo público.

Para além da perspectiva da narrativa literária, em que uma por uma das personagens vão morrendo até que se descubra quem as mata, a série se utiliza dessa premissa, mostrando a cada episódio um por um daqueles que ainda estão vivos ao público, até que a pessoa morta apareça, mas as relações entre o livro e a série se estendem além disso, conforme assinalamos ao longo deste tópico. Pela análise efetuada, fica evidenciado que Peter Nowalk, apaixonado por Agatha Christie, consegue fazer de sua série uma homenagem ao livro mais vendido da escritora inglesa e consegue prender o interesse da audiência, ao conduzir uma narrativa audiovisual na qual inverte-se o questionamento de “quem é o assassino”, para “quem morreu”, conseguindo o mesmo efeito de suspense e mistério verificado no romance da escritora inglesa.

Considerações finais

Literatura e audiovisual estão cada vez mais interligadas, seja em adaptações de textos literários para o cinema e TV, ou referências a grandes obras em tramas audiovisuais. A partir da leitura do livro *E não sobrou nenhum*, de Agatha Christie, em uma análise comparada com a terceira temporada de *How to get away with murder*, é possível observar que Peter Nowalk, criador da série, apropriou-se da estrutura narrativa do livro de Agatha na construção narrativa da série, além de referências ao livro, que podem ser observadas no transcorrer da narrativa audiovisual.

Assumidamente fã de Agatha Christie, Peter Nowalk, que em entrevista afirmou que se basearia no livro para criar o suspense da terceira temporada, visivelmente não poupou esforços em sua criação para levar os espectadores a grande pergunta que também está implícita no livro, o quem, como e porquê relacionados a uma morte na série e a várias, no romance.

No livro, Agatha nos leva à Ilha do Soldado, com dez pessoas que vão morrendo uma a uma, até que não sobre nenhuma e apenas no epílogo descobrimos o quem, o como e o porquê. Já na série, o criador se apropria dessa linha narrativa, com dez personagens e, no seu eixo principal, numa inversão ao que ocorre no livro, a cada final de capítulo vai sendo mostrado um a um quem está vivo, para que, no nono episódio, se descubra quem morreu.

Ambas histórias também se utilizam de formas narrativas similares para despistar o leitor e espectador, uma vez que no livro o juiz, que é o assassino, aparentemente morre e na série, é Wes que morreu, e aparentemente aparece vivo.

A desconfiança entre os dez personagens é um fato semelhante tanto no texto literário quanto no audiovisual, porque todas as personagens apontam umas às outras como culpadas pelos assassinatos. A série, que se inicia e se desenvolve a partir de assassinatos cometidos direta ou indiretamente pelos dez personagens, mostra que na terceira temporada há uma tentativa de que eles se esqueçam do passado e se tornem pessoas boas e inocentes, apesar de seus crimes, algo que é similar na obra de Agatha, na qual após o disco colocado no gramofone narrar o crime dos dez hóspedes da mansão da Ilha do Soldado, todos eles se dizem inocentes de seus crimes.

É possível observar desse modo que a utilização de obras literárias e sua transcodificação em audiovisuais é, além de recorrente, necessária, transformando a obra audiovisual em algo ainda mais interessante e também nos leva, conscientemente ou inconscientemente, até a literatura.

Peter Nowalk, por ser um apreciador das obras da rainha do crime e, em particular, do romance *E não sobrou nenhum*, de forma competente e inteligente, durante todo o desenrolar da trama da terceira temporada, apropriou-se de elementos dessa obra literária para construir o enredo dessa temporada de *How to get away with murder*, que, assim como o livro, é eletrizante, de tirar o fôlego e uma forma de entretenimento de qualidade.

FROM LITERARY TEXT TO AUDIOVISUAL: A COMPARATIVE STUDY BETWEEN *AND THEN THERE WERE NONE*, BY AGATHA CHRISTIE AND *HOW TO GET AWAY WITH MURDER*, BY PETER NOWALK

ABSTRACT: On September 22, 2016, the ABC television network released the third season of *How to get away with murder*, a crime drama series created by Peter Nowalk, and later that year, in an interview with *Entertainment Weekly* magazine, Peter said he was great fan of Agatha Christie and that the third season of the series would be his version of *And then there were none*, a Christie's best-seller book. For this reason, from the theory of comparative literature and the precepts of intertextuality, since there is currently a great approximation between literary and audiovisual works, in the context of what is conventionally called interart studies, this article aims to propose a comparative study between the book *And then there were none* and how it is inserted into the narrative construction of the series by Peter Nowalk in his very personal version of Christie's novel. As a theoretical foundation for the proposed study, we will use critical texts that address intertextuality and issues related to literature and cinema, such as Aguiar (2018), Chauvin (2017), Perrone-Moisés (1990), Carvalhal (1991, 2006), Clöver (2006), Gualda (2010), among others.

KEYWORDS: Comparative Literature; *And then there were none*; *How to get away with murder*; intertextuality; audiovisual.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Katrícia Costa Silva Soares de Souza. Literatura e cinema em confronto: um estudo interartes ou intermediático? *Revista Papéis*, v. 22, n. 44, 2018, p. 86-102. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/papeis/article/view/3222>. Acesso em: 28 jul. 2021.

ABRAMS, Natalie. Como fugir do assassino: quem vai morrer? *Revista Entertainment Weekly*. 22 de set de 2016. Disponível em: <https://ew.com/article/2016/09/22/how-get-away-murder-death-season-3/>. Acesso em: 19 jul. 2021.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 1, v. 3, 1991, p. 9-21. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/181303/000536388.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 jul. 2021.

CHAUVIN, Jean Pierre. O Caso dos Dez Negrinhos: Romance em Ampulheta. *Revista USP*. São Paulo, n. 113, p. 121-132, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/re-vusp/article/view/139387/134728>. Acesso em: 28 jul. 2021.

CHRISTIE, Agatha. *E não sobrou nenhum*. Tradução Renato Marques de Oliveira. – 4. ed. São Paulo: Globo, 2014.

CLÜVER, Claus. INTER TEXTUS / INTER ARTES / INTER MEDIA. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 14, jul.-dez. 2006, p. 10-41. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>. Acesso em: 27 jul. 2021.

DAVIS, Viola. *Emmy 2015: Viola Davis é primeira mulher negra a ganhar Emmy de melhor atriz dramática e faz discurso emocionante*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/viola-davis-e-a-primeira-negra-a-ganhar-o-premio-de-melhor-atriz-no-emmy-e-faz-discurso-emocionante/>. Acesso em: 19 jul. 2021.

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e Cinema: elo e confronto. *Revista MATRIZES*, ano 3, v. 2, jan/jul, 2010, p. 201-220. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38267/41072>. Acesso em: 28 jul. 2021.

HOW to get away with Murder. Direção: Peter Nowald. Produção Executiva: Shonda Rhimes. Interpretes: Viola Davis, Alfred Enoch, Jack Falaheem Aja Naomi King, Matt McGorry, Karla Souza e outros. [C.L.]: ShondaLand, NoWalk Entertainment, ABC Studios, 2014-2020. Série, son., color., 6 temporadas, 90 episódios, 43min.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da Escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

UOL. *Revista Exitoina*. *E não sobrou nenhum: confira o romance policial mais vendido de Agatha Christie*. Publicado em 29 de jul de 2020. Disponível em: <https://exitoina.uol.com.br/noticias/vitrine/e-nao-sobrou-nenhum-confira-o-romance-policial-mais-vendido-de-agatha-christie.phtml>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Recebido em: 11/10/2021.

Aprovado em: 14/12/2021.