

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

LORENA ALVES GORITO

QUESTÕES DE ADAPTAÇÃO NA TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA JAPONESA DE
ASSASSINATO NO EXPRESSO DO ORIENTE

UBERLÂNDIA
FEVEREIRO/2019

LORENA ALVES GORITO

QUESTÕES DE ADAPTAÇÃO NA TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA JAPONESA DE
ASSASSINATO NO EXPRESSO DO ORIENTE

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras- Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

UBERLÂNDIA
FEVEREIRO/2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

G669q Gorito, Lorena Alves, 1993-
2019 Questões de adaptação na transposição fílmica japonesa de
Assassinato no Expresso do Oriente [recurso eletrônico] / Lorena Alves
Gorito. - 2019.

Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.660>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. 2. Literatura - História e crítica. 3. Adaptações para o
cinema. 4. Christie, Agatha, 1890-1976 - Crítica e interpretação. I.
Ribeiro, Ivan Marcos (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Gerlaine Araújo Silva - CRB-6/1408

LORENA ALVES GORITO

QUESTÕES DE ADAPTAÇÃO NA TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA JAPONESA DE
ASSASSINATO NO EXPRESSO DO ORIENTE

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários
Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

Uberlândia, 25 de fevereiro de 2019.

Banca examinadora:

Profº Dr. Ivan Marcos Ribeiro / UFU (Presidente)

Profº Dr. Marcelo Cizaurre Guirau / IFSP

Profº Dr. Leonardo Francisco Soares / UFU

Dedico esse trabalho à onze pessoas:

as que estão a um abraço de distância: Mãe, pai, Dudu, tia Rosinha, tio Deco,
Monique e vó Célia.

as que estão a um pensamento de distância: Vó Hilda, vô Valdeir, vô Tonhão e
Miguel.

AGRADECIMENTOS

Antes de mais nada, gostaria de agradecer a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que sem a ajuda financeira provida pela bolsa de Mestrado, essa pesquisa não teria se realizado.

Sempre achei complicado agradecer. Expressar em palavras sentimentos tão pessoais de gratidão é uma dificuldade presente em minha vida. Mas, acredito que não lugar melhor para tal do que a dissertação de mestrado.

Primeiramente, aos meus familiares:

Mãe, obrigada por todo o seu apoio, e por sempre me permitir nunca desistir dos meus sonhos. Eu te amo.

Pai, obrigada pela paciência e por sempre estar presente me dando forças pra continuar. Eu te amo.

Obrigada também ao meu irmão Douglas, meus tios e meus primos, em especial a Tia Rosinha, o Tio Deco e a Momô, por terem acompanhado a minha jornada de pesquisa, e que mesmo sem entenderem muito como tudo isso aqui funciona, pude sentir o apoio de vocês. Amo a todos!

Obrigada aos meus avós; à minha vó Celina, que está sempre ao meu lado fisicamente, e aos meus vôs Valdeir e Tonhão, e à vó Hilda que estão dentro do meu coração. A proteção infinita de vocês me seguirá por toda a minha vida.

Aos amigos, nossa, quantos agradecimentos!

Meu muito obrigada à Salinha mais linda desse Brasil. Bru (que leu meu texto primeiro!), Lela, Jessy, Pam, Teka, Zaah: crescemos juntas, e, mais uma vez, estamos juntas em uma conquista. Obrigada por sempre, sempre, me apoiarem, me darem puxões de orelha, por me ouvirem! H^2 é o ca****.

Obrigada ao Gui Jacob, por sempre aumentar minha autoestima, me levantar em momentos que eu não estava me sentindo bem, por me ouvir, por me implicar, por me irritar, por *acender a luz*.

Obrigada à Maisa, à Iara, à Eloá e Mariana, minhas parceiras de trabalhos em grupo, aulas de inglês e também Mestres; o meu orgulho e admiração por vocês é infinito! E também à Amanda, que está indo pra *zôropa*, buscar uma nova vida! Obrigada por traçarem esse caminho junto comigo, e tenho certeza que nosso futuro será tão brilhante quando as almas de vocês!

Obrigada aos *cafuçús* mais lindos e inteligentes deste país, Ana e Erik!

Ter conhecido vocês literalmente quando recebi a notícia que tinha entrado na UFU foi uma das melhores coisas que aconteceram na minha vida. Obrigada por sempre acreditarem em mim, por me apoiarem e por deixarem ser quem eu sou!

Obrigada à minha *senpai*, e parceira de sofrimento durante o Mestrado, Carol-chan! Obrigada por sempre ouvir e compartilhar reclamações, conselhos, memes, e mensagens de apoio! どうもありがとうございます!

Obrigada à Daiane, ao Tássio e ao Renato, meus amigos de infância, por todas as conversas e churrascos que me ajudaram a me desligar um pouco da correria que foi esse Mestrado. Agradeço muito por ter vocês em minha vida!

Obrigada aos meus colegas de Mestrado, todos! Não quero me arriscar em citar nomes, pois a minha memória com certeza me trairia, e eu me esqueceria de alguém. Muito obrigada por todos os conselhos acadêmicos, e pessoais, por compartilharem textos teóricos, eventos, risadas, cafés e, de vez em quando, até mesmo uns empurrões e puxadas de orelha. Já tenho toda a certeza do mundo que vocês contribuirão ainda mais para os Estudos Literários do Brasil, com todo o profissionalismo que possuem.

Às minhas amigas *Arashians, br* e *International*, que recentemente se tornaram parte essencial em minha vida. *Thank you so much for everything. Once an Arashian, always an Arashian.*

アラシアンズについて話す、嵐の皆さんへ。リーダー、翔ちゃん、相葉ちゃん、ニノ、松潤、私はあなたたちを愛しています。私の安全な避難所であってくださりありがとうございます。どのようにそして次に何が起こるかにかかわらず、私はいつもあなたをサポートします。また、ありがとうございました。20周年おめでとうございます。

Terceiramente, e finalmente, os agradecimentos acadêmicos!

Primeiramente, gostaria de agradecer ao meu orientador, Prof. Ivan Marcos Ribeiro, que me acompanha desde a graduação, chegando até a ser meu professor, coordenador e orientador ao mesmo tempo. Ivan, obrigada por sua ajuda em tornar essa pesquisa realidade. Obrigada por acreditar e abraçar a minha ideia desde o início. Agradeço de coração a companhia nessa jornada

Aos professores Leonardo Soares e Flávia Benfatti pelos apontamentos, dicas, dúvidas e correções na banca de qualificação. Sua imensa ajuda

contribuiu para que esta Dissertação fosse finalizada com sucesso. Muito obrigada!

Aos professores da banca avaliadora, meu muito obrigada por dedicar um pouquinho do tempo de vocês para lerem e discutirem minha pesquisa, sou eternamente grata.

Ao professor William Tagata, por ter me auxiliado na Iniciação Científica (em linguística! Quem diria!) e ter aumentado meu fascínio pela pesquisa acadêmica e pelo cinema. Nunca esquecerei seus ensinamentos.

Ao professor José Magalhães, o M, por ter sido o melhor tutor que um petiano poderia ter. Obrigada, do fundo do meu coração, por ter me estimulado a fazer o mestrado e a pesquisar algo que eu sou apaixonada. Você foi uma pessoa importantíssima na minha formação profissional e acadêmica.

Por fim, um “MUITO OBRIGADA” ao Instituto de Letras e Linguística e a minha segunda casa há sete anos, à 78ª turma de Letras, e à Universidade Federal de Uberlândia. Esse lugar aberto à possibilidades, que me recebeu tão bem, e me proporcionou momentos tão felizes, sempre me acompanhará, aonde quer que eu esteja.

A caminhada é árdua, mas com todos vocês ao meu lado, percebo que não teria conseguido sozinha.

Muito obrigada.

“[...] o impossível não pode ter acontecido. Consequentemente, o impossível é possível, a despeito das aparências.”

Hercule Poirot

RESUMO

Agatha Christie foi uma escritora britânica que produziu romances, contos, peças teatrais e poemas, que se firmou no decorrer das décadas como uma das maiores referências em relação a obras inseridas no gênero policial. Em um de seus romances mais famosos, *Assassinato no Expresso do Oriente*, escrito em 1934, presenciamos a viagem do trem Expresso do Oriente que parte de Istambul à Londres, onde ocorre um crime hediondo em um de seus vagões; cabe ao detetive mais famoso de Christie, Hercule Poirot, solucionar o tão terrível crime. No presente trabalho, iremos utilizar a adaptação filmica japonesa de *Assassinato no Expresso do Oriente (Oriente Kyuuko Satsujin Jiken (オリエント急行殺人事件, 2015)* para ilustrar alguns dos princípios normativos considerados ao se adaptar uma obra literária para o cinema. Primeiramente, buscaremos entender como o gênero romance policial firmou-se na história da literatura, a partir de apontamentos de Edgar Allan Poe, considerado o pai do gênero. O segundo passo de nossa análise é fazer uma travessia por algumas das teorias que acercam a adaptação filmica, determinando quais são os principais preceitos indicados por teóricos da área, como intertextualidade e intermedialidade. Finalmente, em nosso terceiro capítulo, apresentaremos a análise das duas noites do filme *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken*, destacando a presença da mudança do ponto de vista da narração da primeira para a segunda noite, através de fotogramas que serão utilizados na comparação de cenas. A história do assassinato em um vagão de trem cometido pelos mais improváveis autores é contada por ícones nipônicos, sem desmerecer a cultura de sua criadora original.

Palavras-chave: Agatha Christie; Romance policial; Adaptação; televisão japonesa; *Assassinato no Expresso do Oriente*.

ABSTRACT

Agatha Christie was a British writer who produced novels, short stories, plays and poems, which she established over the decades as one of the greatest references to works inserted in the police genre. In one of his most famous novels, *Murder on the Orient Express*, written in 1934, we witnessed the East Expresso train journey from Istanbul to London, where a heinous crime takes place in one of its wagons; it is up to Christie's most famous detective, Hercule Poirot, to solve the terrible crime. In the present work, we will use the Japanese film adaptation of *Murder on the Orient Express* (*Oriente Kyuuko Satsujin Jiken*, オリエト急行殺人事件, 2015) to illustrate some of the normative principles that are considered when adapting a literary work for the cinema. In the first chapter, we will try to understand how the police genre was firmly established in the history of literature, from theories by Edgar Allan Poe, considered the father of the genre. The second step of our analysis consists of crossing through some of the theories that approach the film adaptation, determining which are the main precepts indicated by theorists of the area, such as intertextuality and intermediality. Finally, in our third chapter, we will present the analysis of the two nights of the film *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken*, highlighting the presence of the change from the point of view of narration from the first to the second night, through frames that will be used in the comparison of scenes. The story of the murder in a train car committed by the most improbable authors is told by Japanese icons, without detract the culture of its original creator.

Keywords: Agatha Christie; Police novel; Adaptation; Japanese television; Murder on the Orient Express.

LISTA DE TABELAS E FIGURAS

| | |
|---|----|
| TABELA 01 – Relação de nomes próprios das personagens..... | 65 |
| FIGURA 01 – Hercule Poirot chega ao Expresso do Oriente | 49 |
| FIGURA 02 – Mr. Beddoes encontra Hercule Poirot – 1..... | 50 |
| FIGURA 03 – Mr. Beddoes encontra Hercule Poirot – 2..... | 50 |
| FIGURA 04 – Mr. Beddoes – 1 | 51 |
| FIGURA 05 – Mr. Beddoes – 2 | 51 |
| FIGURA 06 – Mr. Beddoes bate na porta de Rachett | 52 |
| FIGURA 07 – Hercule Poirot se prepara para dormir | 53 |
| FIGURA 08 – Versão americana de <i>Assassinato no Expresso do Oriente</i> | 54 |
| FIGURA 09 – Alguém manda uma fita VHS a Rachett..... | 54 |
| FIGURA 10 – Hercule Poirot usa a Internet | 55 |
| FIGURA 11 – Hercule Poirot é baleado..... | 56 |
| FIGURA 12 – Hercule Poirot enfrenta os assassinos | 57 |
| FIGURA 13 – Os suspeitos aguardam | 58 |
| FIGURA 14 – Pôster de divulgação | 65 |
| FIGURA 15 – Coletiva de imprensa..... | 66 |
| FIGURA 16 – Apresentação de personagens..... | 67 |
| FIGURA 17 – Takeru Suguro | 68 |
| FIGURA 18 – O planejamento do crime..... | 69 |
| FIGURA 19 – Suguro observa Iwao e Maiko - 1 | 70 |
| FIGURA 20 – Suguro observa Iwao e Maiko - 2 | 71 |
| FIGURA 21 – Maiko percebe a presença de Suguro | 71 |
| FIGURA 22 – Diagrama dos compartimentos | 72 |
| FIGURA 23 – Ando colabora com Suguro..... | 73 |
| FIGURA 24 – Ando colabora com Suguro - 2 | 74 |
| FIGURA 25 – Heita apresenta o diagrama dos compartimentos..... | 75 |
| FIGURA 26 – A Condessa Ando fala sobre Suguro | 76 |
| FIGURA 27 – Condessa Ando chega para o seu interrogatório..... | 77 |
| FIGURA 28 – Sonoko Kureta é interrogada | 78 |
| FIGURA 29 – Takeru Suguro e Iwao Noto..... | 79 |
| FIGURA 30 – No corredor do trem..... | 79 |
| FIGURA 31 – Heita Makuuchi e Osamu Todo – 1..... | 81 |
| FIGURA 32 – Heita Makuuchi e Osamu Todo – 2..... | 81 |

| | |
|---|----|
| FIGURA 33 – Hector Macqueen e Rachett – 1 | 82 |
| FIGURA 34 – Hector Macqueen e Rachett – 2 | 82 |
| FIGURA 35 – O sequestro do bebê Armstrong | 83 |
| FIGURA 36 – O sequestro da filha do Coronel Goriki | 84 |
| FIGURA 37 – Baku informa aos ocupantes do trem sobre a investigação – 1 | 86 |
| FIGURA 38 – Baku informa aos ocupantes do trem sobre a investigação – 2 | 87 |
| FIGURA 39 – O primeiro suspeito a ser interrogado é chamado – 1 | 88 |
| FIGURA 40 – O primeiro suspeito a ser interrogado é chamado – 2 | 88 |
| FIGURA 41 – Suguro chega ao trem: primeira noite – 1 | 90 |
| FIGURA 42 – Suguro chega ao trem: primeira noite – 2 | 91 |
| FIGURA 43 – Suguro chega ao trem: primeira noite – 3 | 91 |
| FIGURA 44 – Suguro chega ao trem: segunda noite – 1 | 92 |
| FIGURA 45 – Suguro chega ao trem: segunda noite – 2 | 92 |
| FIGURA 46 – Suguro chega ao trem: segunda noite – 3 | 93 |
| FIGURA 47 – Ponto de vista de Suguro: o assassinato de Osamu Todo – 1 | 94 |
| FIGURA 48 – Ponto de vista de Suguro: o assassinato de Osamu Todo – 2 | 95 |
| FIGURA 49 – Ponto de vista de Suguro: Fujin desfere o golpe fatal | 96 |
| FIGURA 50 – Como realmente aconteceu: o golpe fatal | 96 |
| FIGURA 51 – Assassinato de Osamu Todo | 97 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO – VIDA E OBRA DE AGATHA CHRISTIE | 15 |
| Da Infância à adolescência | 15 |
| O interesse pela escrita | 17 |
| A criação de Hercule Poirot..... | 19 |
| O sumiço misterioso da Rainha do Mistério | 20 |
| As adaptações teatrais de suas obras | 21 |
| Os últimos anos de vida e legado | 22 |
| Agatha Christie na Academia | 23 |
| | |
| CAPÍTULO 1 – O ROMANCE POLICIAL E SUAS VERTENTES | 26 |
| 1.1 Alguns conceitos gerais | 26 |
| 1.2 A figura do detetive | 30 |
| 1.3 Regras para as produções de narrativa policial | 35 |
| | |
| CAPÍTULO 2 – TEORIAS DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA | 40 |
| 2.1 Alguns conceitos gerais sobre a adaptação..... | 40 |
| 2.2 Relações entre literatura e cinema..... | 44 |
| 2.2.1 Uma arte impura | 46 |
| 2.3 Adaptações <i>ocidentais</i> de <i>Assassinato no Expresso do Oriente</i> | 49 |
| 2.3.1 1974 | 49 |
| 2.3.2 2001 | 53 |
| 2.3.3 2017 | 56 |
| | |
| CAPÍTULO 3 – A VERSÃO FÍLMICA JAPONESA DE ASSASSINATO NO EXPRESSO DO ORIENTE | 60 |
| 3.1 Políticas culturais | 60 |
| 3.2 オリエント急行殺人事件 | 63 |
| 3.3 Índícios da obra literária presentes nos filmes | 69 |
| 3.4 Recursos | 76 |
| 3.4.1 O figurino | 76 |
| 3.4.2 O cenário | 78 |
| 3.5 Relações entre <i>Oriente Kyuuko Satsujin Jiken</i> e a adaptação de Sidney Lumet..... | 80 |

| | |
|---|------------|
| 3.6 A câmera como narrador fílmico | 85 |
| 3.7 Mudança do ponto de vista/narração entre as duas noites de <i>Oriente Kyuuko Satsujin Jiken</i> | 89 |
| 3.7.1 A chegada ao trem | 89 |
| 3.7.2 A solução do crime | 93 |
| | |
| CONCLUSÕES | 99 |
| | |
| REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA..... | 101 |

INTRODUÇÃO – VIDA E OBRA DE AGATHA CHRISTIE¹

Gosto de viver. Por vezes, senti-me loucamente desesperada e sofri desgostos brutais, fui destroçada pela tristeza, mas, em meio a tudo isso, ainda tenho certeza de que o simples fato de *estar viva* é algo grandioso. (CHRISTIE, 2017, p. 15)

Da infância à adolescência

Nascida em 15 de Setembro de 1890, em Torquay, Inglaterra, Agatha Mary Clarissa Miller teve uma infância definida por ela mesma como “muito feliz”; viveu com seus pais, irmãos e empregados da casa de sua família chamada de Ashfield. Repleta de imaginação como qualquer criança, Christie foi criada por sua mãe e sua babá, que se espantava, mas também se admirava com as criações e fantasias da pequena.

Sua mãe, Clara, grande contadora de histórias, trouxe o primeiro contato com histórias de suspense a partir das histórias das *Velas Curiosas*, narrativas inventadas pela própria mãe de Christie, que não queria que a filha lesse antes dos oito anos de idade, apesar de que seus dois filhos mais velhos, Madge e Monty, já recebessem educação formal. Porém, Christie aprendeu a ler sozinha, em casa, aos cinco anos, o que abalou sua mãe e sua babá.

Tendo sua mãe como principal influenciadora para a leitura, foi o seu pai, Frederick, que lhe ajudou a desenvolver a escrita e a matemática, e as empregadas e babás da casa onde morava também foram fortes influências na educação da escritora. Christie atribuiu essa rapidez de aprendizado e sua dificuldade em se expressar corretamente pela fala como algumas das razões que a levaram a se tornar uma escritora. (CHRISTIE, 2017, p. 49).

Leitora ávida desde muito nova, os livros de interesse de Christie iam desde livros infantis “com doenças e mortes prematuras” (CHRISTIE, 2017, p. 50) até o Velho Testamento. Freqüentadora de uma igreja dominicana, Christie adorava ouvir os sermões, e sua mente infantil considerava as histórias que ouvia como “boas narrativas de aventura” (CHRISTIE, 2017, p. 51). Seguindo os passos da mãe, em suas brincadeiras, a autora contou sua primeira história a sua amiga de infância, Margareth: o conto de fadas “a história de uma fada

¹ Informações pessoais baseadas na autobiografia CHRISTIE, A. *Autobiografia*. Tradução de Bruno Alexander. – Porto Alegre: L&PM, 2017.

que vivia dentro de um caroço de pêsego” (CHRISTIE, 2017, p. 52). A primeira história “assustadora” que produziu também foi em uma brincadeira com sua irmã, Madge. Era a história “sobre a nobre lady Madge (boazinha) e a sanguinária lady Agatha (má) e uma trama que envolvia a herança de um castelo (CHRISTIE, 2017, p. 57)” era encenada aos pais das garotas na cozinha de Ashfield – sua irmã, contudo, preferiu ser a lady sanguinária.

Porque eu *gostava* tanto de ser assustada? Que necessidade instintiva o terror satisfaz? Por que, na verdade, as crianças gostam de histórias sobre ursos, lobos e bruxas? Será porque alguma coisa dentro de nós se rebela contra uma vida muito *segura*? Será que o ser humano precisa de certa dose de perigo na vida? Será que se pode atribuir a delinquência juvenil nos tempos de hoje ao fato de existir segurança demais. Necessitamos instintivamente de algo a combater, a superar, como se fosse uma prova que quiséssemos dar a nós próprios? Caso tirássemos o lobo do conto da Chapeuzinho Vermelho, alguma criança gostaria dessa história? Contudo, como acontece com a maior parte das coisas da vida, gostamos de ficar assustados – mas não demais... (CHRISTIE, 2017, p. 56).

Madge também possuía uma disposição para histórias mais sombrias. Para assombrar a irmã mais nova, a menina inventou a personagem “irmã mais velha”, uma versão soturna e aterrorizante de si mesma. Sua irmã, porém, acabava se divertindo com a personagem, pedindo sempre para que a mais velha a trouxesse nas brincadeiras em família.

As viagens pela França que fizera com sua família trouxeram a Christie o interesse pelo teatro, que permaneceu forte até os seus últimos anos de vida. Seu pai faleceu quando a escritora tinha onze anos de idade, vítima de vários ataques do coração. Sua relação com sua mãe ficou ainda mais estreita, e mesmo passando por dificuldades financeiras, Christie começou a ter aulas de piano. À época de sua adolescência, o interesse pela música clássica e pela literatura era parte importante da vida de Agatha Christie; autores como Charles Dickens e Alexandre Dumas eram seus favoritos na época, além de serem influências em sua escrita. O interesse por casar-se também surgia em sua vida, mas Christie casou-se apenas aos vinte e quatro anos.

Por volta dos dezoito anos, Christie publicou alguns de seus poemas no *The Poetry Review*, uma das revistas de literatura mais importantes da Inglaterra. Suas publicações lhe renderam diversos prêmios, e em sua

autobiografia, a autora destaca um deles; não há título ou data de publicação, e ela afirma que lembra apenas da primeira estrofe:

“Quando o primeiro bonde passou
Em vermelho, em plena glória,
Foi bom, mas aqui o dia findou
E passou a ser outra história”

Sobre as publicações, Christie afirma que ficou “exultante ao ver minha obra impressa, mas não posso dizer que esse fato tenha me levado a encarar uma futura carreira literária” (CHRISTIE, 2017, p. 129). De fato, a própria Agatha Christie afirma que a sua vontade era trabalhar como concertista, pianista ou algo relacionado à música. Seu professor, “bom, porém meio assustador” (CHRISTIE, 2017, p. 161), lhe trouxe o interesse por Chopin, e a própria escritora acreditava que sua carreira na música era mais certa do que a carreira literária. Até quando ia ao teatro com sua avó, antes mesmo de ter publicado qualquer história, o fascínio pela música era estimulado:

O teatro sempre fez parte da minha vida. Quando morava em Ealing, vovó costumava me levar ao teatro pelo menos uma vez por semana, às vezes duas. Fomos a todas as comédias musicais, e, em seguida, ela costumava a comprar as partituras para mim. Essas partituras – como gostava de tocá-las! Em Ealing, o piano ficava na sala de estar e, assim, felizmente eu não incomodava ninguém, tocando horas a fio. (CHRISTIE, 2017, p. 150).

A autora chegou, inclusive, a musicalizar alguns de seus poemas, transformando-os em valsas – apesar de não gostar de dançá-las.

O interesse pela escrita

Em um dia de inverno, ainda com dezoito anos, Christie estava em casa com sua mãe, se recuperando de uma gripe. Clara, percebendo o tédio da filha, sugeriu que ela escrevesse algo, uma história. Apesar de relutar de início, dizendo que não conseguiria, Christie escreveu *The House of Beauty*² na velha

² Os nomes dos contos foram mantidos em inglês pois muitos não foram republicados com seu nome original. Apenas *The Call of Wings* mantivera o mesmo título, e recebera uma tradução em português. Os outros contos e romances aqui apontados estão com os títulos dados por

máquina de escrever de sua irmã, sendo reformulado e sendo lançado como *The House of Dreams* no livro *While the Light Lasts and Other Stories*, traduzido para *Enquanto Houver Luz*, em português. A história era baseada nos livros que a jovem tinha lido na semana anterior. Outras histórias surgiram na mesma época: *The Call of Wings (O Chamado Das Asas)*, *The Lonely God*, “um diálogo curto entre uma senhora surda e um homem nervoso em uma festa, e uma história horrenda sobre uma sessão espírita” (CHRISTIE, 2017, p. 196). Com essas experiências e tentativas de escrita, Christie decidiu escrever um romance: *Upon the Desert*, que mesmo com a ajuda do escritor e amigo da família Eden Phillpotts, que ofereceu conselhos à autora, e levou o manuscrito do romance ao crítico literário Hughes Massie, o livro não foi publicado.

Apesar da rejeição de seu manuscrito, a partir deste romance, Agatha Miller desistiu de prosseguir com a carreira na música. Seu desejo pela literatura tomava ainda mais forma através do recente hábito de escrever contos que surgira em sua rotina.

[...] é preciso haver aquele momento delicioso em que nos ocorre uma ideia e julgamos saber exatamente como transformá-la em texto. Eu corria, então, em busca de um lápis e começava logo em qualquer caderno escolar, tomada pela empolgação. Depois, começavam a aparecer as dificuldades, e ficava sem saber exatamente que caminho seguir. Finalmente, conseguia fazer mais ou menos o que havia pensado primeiro, embora durante todo esse tempo, tivesse perdido parte da confiança inicial. Uma vez terminado o trabalho, achava que tudo ficara péssimo. Alguns meses mais tarde, porém, já me perguntava se, afinal não estaria tão ruim assim. (CHRISTIE, 2017, p. 201-202)

O interesse pela escrita de uma história policial surgiu a partir de um desafio imposto por sua irmã, que lhe disse que seria muito difícil escrever um romance do gênero. Desde crianças, Agatha e Madge eram fascinadas pelas histórias de Sherlock Holmes e Arsène Lupin, além de outras obras policiais. Ao se encantar por essas obras, Christie decidiu que escreveria a sua própria: “No fundo de minha mente [...] a ideia foi lançada: *um dia desses vou escrever uma história policial* (CHRISTIE, 2017, p. 214).

Contudo, os planos da autora, agora noiva de Archie Christie, foram interrompidos pela Primeira Guerra Mundial. Christie cursava enfermagem na época, o que se tornaria sua função durante o confronto. Seu casamento com Archie foi realizado de maneira rápida, sem qualquer pompa, vestido de noiva, e sem sua família. Agatha Miller tornara-se oficialmente Agatha Christie.

A criação de Hercule Poirot

Durante seu trabalho como enfermeira durante a Guerra, Christie começou a esboçar a sua história policial. Dentro do depósito de remédios e venenos, decidiu que sua história envolveria um envenenamento. Depois, pensou no assassino, que seria próximo à vítima e teria uma barba. A decisão de construir um detetive viera a partir de Sherlock Holmes, sua principal inspiração a criar Hercule Poirot. Belga, “inspetor de polícia aposentado, não muito jovem”. (CHRISTIE, 2017, p. 259). A autora, inclusive, admite e lamenta o erro com a idade de seus detetives Poirot e Miss Marple por diversas vezes em sua autobiografia – o detetive belga teria morrido com aproximadamente cento e quinze anos, de acordo com cálculos não oficiais feitos por fãs.

De qualquer forma, eu me decidi por um detetive belga. Permiti que o personagem lentamente ganhasse corpo. Ele deveria ter sido um inspetor de modo que tivesse certo conhecimento sobre crimes. Meticuloso, muito organizado, imaginei enquanto arrumava uma porção de coisas bagunçadas no meu quarto. Um homenzinho organizado. Podia vê-lo como um homenzinho organizado, sempre arrumando tudo, gostando de coisas aos pares, mais afeito ao quadrado do que ao redondo. E ele deveria ser muito inteligente – deveria ter celulazinhas cinzentas na cabeça – essa era uma boa frase: preciso me lembrar disso – sim, ele teria celulazinhas cinzentas. Preferivelmente, teria um nome pomposo – um daqueles nomes que Sherlock Holmes e sua família tinham. [...]

Que tal chamar meu homenzinho de Hércules? Seria um homem pequeno – Hércules: um bom nome. O sobrenome era mais difícil. Não sei por que me decidi por Poirot, se me veio à cabeça ou se vi em algum jornal ou escrito em alguma coisa – só sei que me ocorreu. E combinava bem não com Hércules, mas com Hercule – Hercule Poirot. Tudo bem, agora – estava decidido, graças a Deus. (CHRISTIE, 2017, p. 259.)

A escolha de dar a seu detetive a nacionalidade belga veio pelo fato de haver muitos refugiados de guerra belgas na Inglaterra, e Christie havia tratado de alguns em seu trabalho. As personagens de sua história surgiam em sua

mente a partir de pessoas que Christie encontrava nas ruas. Com isso, o *homenzinho* Hercule Poirot de Agatha Christie nascia, e se tornaria o detetive mais utilizado em toda a sua obra, e se tornaria uma das referências de detetive na literatura policial.

O *Misterioso Caso de Styles* foi publicado em 1920, dois anos após ser escrito e enviado à editora The Bodley Head. Com o fim da Primeira Guerra Mundial em 1918, e com o nascimento de sua filha Rosalind, Christie praticamente se esquecera de seu manuscrito, recebendo a notícia da publicação com surpresa e empolgação. A carreira literária de uma das autoras mais influentes da literatura policial iniciara-se.

Após a publicação de seu primeiro livro, havia em seu contrato a obrigação de publicação de mais cinco livros nos anos que se seguiriam. O *Inimigo Secreto* (1922) e *Assassinato no Campo de Golfe* (1923) foram escritos durante esse período, porém, a autora decidiu quebrar o contrato e trocar de editora, trabalhando agora com a *William Collins and Sons* (agora HarperCollins).

O sumiço misterioso da Rainha do Mistério

Após passar por um período difícil em sua vida pessoal, como a morte de sua mãe, a morte de sua irmã, a traição de seu marido e o pedido de divórcio de Archie, em 3 de Dezembro de 1926, Christie deixou sua filha com suas empregadas, e partiu sem dizer aonde iria. Seu carro foi encontrado no outro dia, abandonado em uma estrada perto do lago Silent Pool em Newlands Corner, com os faróis ainda acesos. Houve uma busca nacional, em que a imprensa e a polícia se indagava sobre o que poderia ter acontecido. Uma recompensa foi oferecida, e até aviões foram utilizados na busca da escritora, e um total de quinze mil voluntários foram utilizados, incluindo autores como Sir Arthur Conan Doyle e Dorothy L. Sayers.

Agatha Christie desapareceu por onze dias. A polícia descobriu que ela estava escondida em um *spa resort* em Harrogate, e que ela havia ido para lá de trem, partindo de Londres pela estação King's Cross. Ela fez *check-in* no hotel como Sra. Teresa Neele de Cabo Verde, usando o sobrenome da amante de seu marido. Ela foi vista dançando, jogando, fazendo palavras cruzadas, e

lendo o jornal, de acordo com o depoimento de diversas pessoas que também estavam presentes no *spa*, e que acreditavam que a mulher era mesmo Agatha Christie, mas não a haviam confrontado. Ao ser questionada se era mesmo a Sra. Christie pela polícia, ela confirmou, mas dizia que estava tendo um caso de amnésia, confundindo o seu marido com seu irmão, e dizendo que havia sofrido perda de memória, e não sabia quem era. Não há menção ao fato, ou ao tempo de seu desaparecimento, em sua autobiografia.³

Algumas pessoas acreditaram que a) poderia ter sido uma jogada de marketing para ajudar a divulgação e vendas de *O Assassinato de Roger Ackroyd*, que já estava na lista de *best-sellers*, b) uma forma de se vingar pela traição do marido, tornando-o suspeito pelo desaparecimento, e provável assassinato da esposa ou c), um evento verdadeiro, em que a autora teria sofrido um acidente de carro, e tenha realmente perdido a memória. Eles se separaram apenas em 1928, dois anos após o incidente, e Christie se casaria de novo em 1930 com Max Mallowan, um assistente de arqueologia, quatorze anos mais novo que a autora.

As adaptações teatrais de suas obras

Após se casar novamente, e voltar com seu ritmo de escrita, com todo o sucesso que os seus livros estavam fazendo, as primeiras ofertas de adaptação para o teatro começaram a surgir em meados de 1928; ano em que *O Assassinato de Roger Ackroyd*, uma de suas obras mais famosas, foi transposta para o teatro como a peça *Álibi*.

A autora foi contra a adaptação, de início, pois acreditava que as mudanças feitas eram muito extremas, apesar de terem sido autorizadas após algumas conversas entre ela e a equipe do *Prince of Wales Theatre*. Como amante do teatro, ela decidiu, então, a sempre escolher e selecionar como suas obras deveriam ser encenadas. Com isso, a própria Agatha Christie escreveu a versão teatral de seu romance *A Mansão Hollow*, escrito em 1946 e encenado em 1951, e outras peças, como a adaptação de *E não sobrou*

³ Fonte: CENTRAL, Hercule Poirot. Agatha's Disappearance. Disponível em: <<http://www.poirot.us/disappear.php>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

*nenhum*⁴, que foi escrito em 1939 e encenado em 1943. Christie também escreveu peças que não foram baseadas em nenhuma de suas obras literárias; a mais famosa dela, a peça *A Ratoeira*, escrita pela autora em 1952 e que ainda é encenada atualmente, recebeu reconhecimento do *Guinness Book of World Records* como a peça como mais tempo em cartaz – em 2019, a peça completará sessenta e sete anos.

Os últimos anos de vida e legado

Durante a Segunda Guerra Mundial, enquanto o seu marido estava em campos de batalha, Agatha Christie continuava a produzir suas obras policiais, e suas vendas continuaram a atingir altos números. Após a morte de seu genro, Christie foi para junto da filha Rosalind, para ajudá-la a cuidar de seu neto que acabara de nascer. Clássicos como *E Não Sobrou Nenhum* (1939), *Morte na Praia* (1941), *Os Cinco Porquinhos* (1942) e *A Mão Misteriosa* (1942), dentro outros, foram todos escritos e publicados enquanto o mundo estava em guerra.

Após a Guerra, e com a volta do marido, Christie teve os anos mais ocupados de sua vida, com publicações praticamente anuais e produções teatrais. A autora recebeu o título de Dama da Ordem do Império Britânico em 1971 pelas mãos da Rainha do Reino Unido Elizabeth II, e sua última aparição pública ocorreu na estreia da adaptação filmica de *Assassinato no Expresso do Oriente* em 1974. Na oportunidade, ela comentou que o filme é “uma boa adaptação, mas o bigode de Poirot não era suficientemente luxuoso.”⁵ Após uma carreira muito satisfatória, Dama Agatha Christie Mallowan faleceu em 12 de Janeiro de 1976, aos oitenta e seis anos.

Ao todo, Christie escreveu 78 romances de mistério, 19 peças, mais de 100 contos, 6 romances utilizando o pseudônimo Mary Westmacott, 2 livros de poesia, 1 livro infantil e 2 autobiografias. Seus livros foram traduzidos para mais de quarentas línguas, e as bilhões de vendas pelo mundo concedeu à Christie

⁴ Decidimos utilizar o atual título utilizado no Brasil. O título *O caso dos dez negrinhos* não é mais usado em novas edições da obra.

⁵ Tradução livre. “a good adaptation with the minor point that Poirot's moustaches weren't luxurious enough.” Fonte: <http://www.agathachristie.com/about-christie#christies-life>

o título de “romancista mais vendida do mundo”⁶ pelo *Guinness Book of World Records*. Seu livro *E Não Sobrou Nenhum* é considerado o livro de romance policial mais vendido no mundo, e também é definido por críticos e fãs como o melhor livro da autora. Seu legado é inegavelmente importantíssimo para a produção literária do gênero nos dias de hoje, e seu *homenzinho organizado*, Hercule Poirot já se encontra no imaginário de milhões de leitores do mundo todo, atravessando gerações, e se firmando no tempo contemporâneo, com relançamentos de edições de seus livros, e novas adaptações cinematográficas e teatrais de suas obras.

Agatha Christie na Academia

A presente dissertação se propõe a discutir questões acerca da produção do romance policial, passando pelos estudos sobre a adaptação cinematográfica, utilizando como exemplificação as adaptações fílmicas de obras escritas por Agatha Christie, até chegarmos na versão fílmica japonesa de *Assassinato no Expresso do Oriente*, lançada em 2015.

Apesar de escassas, pudemos encontrar algumas pesquisas relacionadas à autora em pesquisas em literatura que dizem respeito à análise de romances policiais e adaptações cinematográficas. Outras pesquisas na área de literatura, ensino de literatura, sociologia, filosofia e psicologia que englobam o ato criminoso também foram encontradas, porém, gostaríamos de colocar nosso foco em trabalhos inclusos nos Estudos Literários que envolvam obras fílmicas, visto que é a característica principal da pesquisa aqui apresentada. Gostaríamos de destacar algumas delas.

A dissertação escrita por Marc Thomassey (2017) da Universidade de Lyon, na França, destaca as adaptações audiovisuais das obras de Christie que foram vinculadas e televisionadas na França, salientando os métodos cinematográficos que foram utilizados na produção das obras fílmicas que analisou, além de buscar entender como o enredo serviu de influência para a transposição do conteúdo para a mídia fílmica.

⁶ Tradução livre. “World’s Bestselling Author.” Fonte: <http://www.poirot.us/facts.php>

Destacamos também a dissertação de mestrado de Ana Patrícia Marabuto Neves (2007), pesquisadora da Universidade de Aveiro, em Portugal. A autora “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.” (NEVES, 2007, s/p), buscando delimitar os recursos utilizados por Christie em relação a dedução presente em ficções policiais.

Por fim, no Brasil, destacaremos a pesquisa de Pollyanna Souza Menegheti (2014), em que a pesquisadora da Universidade Estadual Paulista “Júlio De Mesquita Filho”, UNESP, de Araraquara – SP, sublinha concepções sobre enigma e investigação, definidas pela autora como bases da literatura policial. Considerando a interação entre literatura e história na ficção policial inglesa entre o período do fim do século XIX e início do século XX, Menegheti (2014) analisa obras de Sir Arthur Conan Doyle, escritor mundialmente conhecido pela criação do detetive Sherlock Holmes, e obras de Agatha Christie que possuem o detetive Hercule Poirot como protagonista, partindo de teorias propostas por Edgar Allan Poe em *A Filosofia da Composição* (publicado originalmente em 1846) e *As estruturas narrativas* (1969), de Tzvetan Todorov.

No primeiro capítulo desta dissertação serão apresentadas algumas vertentes teóricas envolvendo romances de ficção policial. Salientaremos a análise de Massi (2011) no que diz respeito às questões sobre as principais características de obras detetivescas difundidas a partir do século XIX, que nos ajudam a compreender autores e obras do gênero. Frisaremos algumas obras de Christie, buscando identificar unidades temáticas em suas obras, como o uso do detetive, busca por vingança, crimes realizados pelos mais improváveis autores, e *etc.*

No segundo capítulo, destacaremos alguns apontamentos acerca da adaptação de livro para filme, utilizando estudos propostos por autores como Hutcheon (2011), Clüver (2006), Samoyault (2008), dentre outros. Focalizaremos as adaptações audiovisuais de *Assassinato no Expresso do Oriente* afim de exemplificar as concepções apontadas.

Por fim, no terceiro capítulo traremos a análise do nosso principal objeto de pesquisa, o filme *オリエント急行殺人事件 (Oriento Kyuko Satsujin Jiken, 2015)*, assinalando pontos da produção que dialogam com o romance. Contando com elenco estelar, o filme dirigido por Koki Mitani, atingiu bons índices de audiência, e conquistou dois prêmios dedicados a produções televisas japonesas.

Dividido em duas partes, a produção possui um estilo de narração próprio, em que a história é contada pelo detetive Takeru Suguro na primeira noite, e na segunda noite, a governanta Maiko Baba passa a ser a principal relatora dos fatos. A qualidade técnica da produção também merece destaque, contando com um cenário verossímil que, através da fotografia e enquadramento de cena, nos transporta para dentro do vagão do trem. A segunda parte da obra fílmica apresenta um roteiro original, a motivação e o planejamento do crime são apresentados ao espectador através de uma trama que possui elementos de suspense, ação, drama e até mesmo *pitadas* de romance.

Tornando nosso texto um pouco mais pessoal, o motivo que me levava a escolher este tema, esta autora, este livro e este filme é bem simples: *paixão*. Paixão pela literatura policial e de mistério, paixão por *Assassinato no Expresso do Oriente*, paixão pela história e legado de uma de minhas autoras favoritas, paixão pela cultura japonesa, paixão pelo cinema japonês, paixão por *オリエント急行殺人事件*. Esta pesquisa é fruto de não apenas dois anos de trabalho, mas sim fruto de dez anos de fascínio pela cultura nipônica (marcada inclusive em minha pele) e aproximadamente vinte e um anos apaixonada por literatura e cinema.

Esperamos que, no futuro, esta Dissertação de Mestrado contribua com os estudos sobre o romance policial e com os estudos sobre a adaptação literária, para que este possível *receio* por parte de defensores do cânone diminua, e que mais pesquisadores sintam o desejo de pesquisar essas histórias que tanto encantam curiosos e desbravadores de mistérios ao redor do mundo.

CAPÍTULO 1 – O ROMANCE POLICIAL E SUAS VERTENTES

A chave é que Poe inventou uma nova figura e assim inventou um gênero. A invenção do detetive é a chave do gênero. (PIGLIA, R. 2006, p.76.)

1.1 Alguns conceitos gerais

Considerando as principais características de obras datadas do século XVIII, época em que o termo "romance" se consagrou, Watt (2010) considera o realismo como o aspecto original do romance, que busca representar a vida e experiência humana de maneira condizente com a realidade individual de suas personagens. De acordo com o autor, "o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade." (WATT, 2010, p. 13).

Sobre o método de produção do romance, envolvendo o realismo, o autor afirma:

O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; formal porque aqui o termo "realismo" não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico; mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. [...] o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações - detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 2010, p. 34)

Ainda sobre o realismo em obras ficcionais, Eco (1994) afirma que o leitor de ficção carece aceitar o que o autor chama de "acordo ficcional", e Coleridge de "suspensão da descrença" (ECO, 1994, p. 81). Isso significa dizer que o leitor precisa tomar o que está lendo por verdade, mesmo sabendo que o que está escrito nas páginas do livro é uma história imaginária, fantasiosa. Eco (1994) utiliza-se de exemplos a partir de contos de fadas, em que aceitamos que animais falam, e presumimos que personagens protagonistas morrem dentro de barrigas de lobos ou passam por provações do "mundo real". Essas suposições são baseadas na vivência humana, que é refletida na ficção. A

relação entre a crença e a descrença passa a ser ambígua, e “a obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou outra, no faz levá-la a sério.” (ECO, 1994, p. 84).

A descrição presente em romances é considerada como um dos fatores que colaboram com a percepção da realidade em narrativas ficcionais. Além disso, necessariamente, não há uma definição de regras que determinam a quantidade de elementos ficcionais que podem ser aproveitados em uma obra. Contudo, devemos entender que as circunstâncias não explicitadas como imaginárias, ou seja, pertencentes à realidade, devem ser empreendida como correspondentes às presentes no mundo real.

Porém, a partir dessas proposições, o autor nos apresenta uma dificuldade:

Por um lado, na medida em que um universo de ficção nos conta a história de algumas poucas personagens em tempo e local bem definidos, podemos vê-lo como um pequeno mundo infinitamente mais limitado que o mundo real. Por outro, na medida em que acrescenta indivíduos, atributos e acontecimentos ao conjunto do universo real [...], podemos considerá-lo maior que o mundo de nossa experiência. Desse ponto de vista, um universo ficcional não termina com a história, mas se estende indefinidamente. (ECO, 1994, p. 91)

A limitação do mundo real é aumentada no mundo ficcional. Uma narrativa fantasiosa não é capaz de abordar todos os aspectos presentes no mundo em que o leitor experencia de maneira empírica. Cabe ao autor acrescentar, modificar, e omitir elementos que não condizem com as suas intenções literárias. Dessa maneira, podemos concluir que o leitor necessita conhecer aspectos pontuais da realidade de maneira que as mensagens, tramas e lugares presentes nas obras literárias sejam transmitidos com eficácia, e que o mundo real seja percebido como o pano de fundo para o mundo ficcional.

A narrativa policial é aquele em que há a presença de um crime, e, como consequência, a presença de um detetive. Mesmo sendo considerado um gênero literário “menor” (DANTAS, 2016), as obras policiais da chamada literatura de entretenimento permanecem entre as mais vendidas e difundidas na cultura de massa (idem). Com isso, “o policial é um gênero em que o

intertexto é particularmente valorizado, pois cada narrativa está se colocando frente a um rigoroso julgamento do leitor, a propósito de sua inserção nos modelos da tradição.” (DANTAS, 2016, p. 148).

O romance em seus primórdios também representou uma quebra da tradição literária, principalmente inglesa, de se utilizar histórias atemporais, como mitos e lendas para tratar de assuntos moralmente humanos, o uso de vivências passadas para justificar ações presentes, criando espaço e tempo definidos e claros, a descrição detalhada da vida cotidiana e a caracterização particular das personagens. A busca por enredos originais, que fugiam do tradicional, trouxe ao romance uma face filosófica individual à literatura: “o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada.” (WATT, 2010, p. 16).

Porém, quando se trata de romances pertencentes ao gênero policial, as características presentes nas obras possuem aspectos específicos ao gênero. Em *A Filosofia da Composição* (1846), Edgar Allan Poe estabelece que a unidade de efeito e a originalidade são elementos essenciais em histórias de suspense. Esses elementos precisam permanecer juntos de maneira intrínseca e o efeito intencionado pelo autor da obra deverá ser escolhido logo após o assunto novelesco, e, assim, o tom e os incidentes da narrativa são produzidos.

A duração da obra literária também deverá ser considerada, visto que, para que o sentido proposto pelo autor seja absorvido de uma vez pelo leitor, a leitura deverá ser feita em uma assentada. Piglia (2004) afirma que contos clássicos, muitos deles escritos por Poe, possuem duas histórias distintas em si. O efeito de surpresa pretendido pelo autor é revelado, e sentido pelo leitor, quando a história secreta, ou seja, a que interliga as duas histórias presentes no conto, apresenta-se de forma clara ao final do enredo.

Dessa maneira, entendemos que as obras de romance policial possuem a mesma estrutura, e o efeito de surpresa é transmitido ao leitor de maneira única, muitas vezes não óbvias, visto que há maneiras infinitamente diferentes de se realizar e de se investigar um crime. A surpresa, admiração, e, até mesmo, a indignação sentida pelo leitor ao final, após de ter o *modus operandi*

ou seja, o modo que uma pessoa, ou várias pessoas, escolhem para realizarem suas ações infratoras, explicitado pelo detetive, é articulado pelo autor da obra, e desmembrado em pistas e suposições espalhados por todo o texto. O narrador torna-se o principal responsável pela elaboração de sensações, e a incógnita “quem matou?”, ou “*whodunit*”, perpetua-se durante toda a obra. A intenção de surpreender o leitor se mantém, mesmo que a leitura leve mais tempo. (MENEGETI, 2014)

Em relação à estrutura do romance, Tzvetan Todorov destaca a característica dual presente em romances policiais. Essa característica indica que o romance policial “não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito.” (TODOROV, 2006, p. 94). O crime é ministrado na ausência, pois o incidente ocorre sem que seja descrito por algum personagem, ou até mesmo pelo narrador. São indicadas ao leitor informações limitadas em relação ao acontecimento, que são partilhadas com o detetive. A solução do crime acontece ao final da obra, tornando-se o *clímax* do enredo. Já a segunda história presente na obra policial, a investigação, pode ser contada pelo ponto de vista de um companheiro do detetive.

Todorov (1979) afirma que “o romance de enigma tende [...] para uma arquitetura puramente geométrica” (TODOROV, 1979, p. 96), e no decorrer da narrativa, “examina-se indício após indício, pista após pista” (TODOROV, 1979, p. 96). Essa característica é claramente encontrada em obras de Agatha Christie, e Todorov exemplifica sua teoria utilizando *Assassinato no Expresso do Oriente* e sua estrutura narrativa: “[o livro] apresenta doze personagens suspeitas: o livro consiste em doze, e de novo doze interrogatórios, prólogo e epílogo (isto é, descoberta do crime e descoberta do culpado)” (TODOROV, 1979, p. 96).

A transição do gótico para o gênero policial criado por Poe a partir de *Os assassinatos da rua Morgue* (1841), é destacada por Piglia (2006), que afirma:

Quando a história da rua Morgue está por começar, parece que vamos encontrar uma narrativa de fantasmas. Mas o que aparece é uma coisa totalmente diferente. Um novo gênero. Uma história da luz, uma história da reflexão, da investigação, do triunfo da razão. Uma passagem do universo sombrio do terror gótico para o universo da pura compreensão intelectual do gênero policial. Continuamos discutindo sobre os mortos e a morte, mas o criminoso substitui os fantasmas. (PIGLIA, 2006, p. 76)

Essa mudança permitiu que o mundo dos espectros e terror noturno, bastante explorados em obras de Edgar Allan Poe, transformasse-se em lógica, investigação e racionalidade, além de trazer à literatura temas como ameaças sociais e crimes, explorados por autores como Sir Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, no séc. XX.

1.2 A figura do detetive

Em *Os crimes da rua Morgue* (1841), *O mistério de Marie Roget* (1842) e *A carta roubada* (1845), Edgar Allan Poe utilizava pela primeira vez a personagem “detetive” (MASSI, 2011). Auguste Dupin é considerado como o primeiro detetive da literatura, e sua criação tornou-se modelo para os que viriam após ele.

De acordo com Massi (2011),

Edgar Allan Poe criou, [...], um detetive que agia de acordo com métodos rigorosamente determinados e técnica própria, um ator especializado, um detetive metódico que trabalhava profissionalmente. Dessa forma, instituiu-se o detetive como figura principal e indispensável a qualquer narrativa – em geral, conto e romance – que se considere “policial”. (MASSI, 2011, p. 15)

Como exemplo mais popular de detetive, podemos destacar a figura de Sherlock Holmes, considerado por muitos como o detetive mais popular da literatura. Criado pelo escritor, jornalista e médico Sir Arthur Conan Doyle, e sendo protagonista de obras como *Um Estudo em Vermelho* (1890) e *O Cão dos Baskervilles* (1902), Sherlock Holmes popularizou a personalidade do detetive calculista, atento a detalhes, irônico e, até mesmo, excêntrico.

Holmes também se tornou o paradigma do investigador, praticamente um sinônimo da prática detetivesca. Mais complexo do que Dupin, Holmes é também mais idiossincrático. Sua insólita ignorância em astronomia e filosofia é compensada pelo profundo conhecimento em química e literatura sensacionalista, o que lhe confere uma singular compreensão do comportamento humano, aliada a habilidades técnicas incomuns. (DANTAS, 2016, p. 153)

Suas histórias, que estão reunidas em quatro romances e cinquenta e seis contos, já foram adaptadas para outras mídias como cinema, televisão e

quadrinhos, e o personagem permanece até os dias de hoje como uma das figuras mais icônicas da história da literatura.

Com isso,

pode-se concluir que o detetive dos romances policiais tradicionais é uma personagem mais forte que o criminoso, por ser mais inteligente, mais competente e mais ágil, uma vez que ele supera a performance do criminoso fazendo com que ela perca o valor quando o sujeito é descoberto. O grande trunfo do criminoso não é apenas realizar o crime, mas sim manter sua performance em segredo, para não ser punido. O papel do detetive, por sua vez, é impedir a ação do criminoso descobrindo sua identidade e, com isso, pôr fim ao mistério. Isso significa, em outras palavras, que até o momento em que o criminoso consegue esconder a identidade, ele é o protagonista da narrativa, mas, quando é encontrado, torna-se uma personagem secundária, fazendo do detetive o herói do romance policial; herói porque encarna os valores da sociedade e luta por eles. (MASSI, 2011, p. 38)

Em romances policiais em que há a presença de um investigador, no geral, podemos perceber uma ordem dos fatos em que a investigação acontece. Ocorre um crime, aparentemente sem solução, e o detetive é convidado a solucionar a situação. A investigação inicia-se, e o primeiro passo é analisar o local do crime e arredores a procura de pistas, em que até mesmo o menor dos objetos pode tornar-se uma pista essencial.

O detetive, então, interroga os suspeitos – todos os personagens presentes são suspeitos – e a reviravolta acontece: uma nova pista, um novo suspeito, alguma informação secreta sobre a vítima ou até mesmo um novo assassinato acontece durante a investigação, e as habilidades do detetive são questionadas. O detetive chega, enfim, à uma conclusão, apresentando-a para os outros personagens-suspeitos. A conclusão é aceita por todos e o investigador recebe os agradecimentos, glórias e elogios.

Usando como exemplo principal o detetive Auguste Dupin, Piglia (2006) afirma que “o detetive encarna a tradição da investigação que até aquele momento circulava por figuras e registros variados. A rede complexa e a própria história dessa função investigativa agora se cristaliza nele.” (PIGLIA, 2006, p. 76). Podemos dizer que a partir da obra de Poe, o romance policial apresenta em si uma figura central, que direciona o leitor em um percurso de

averiguação que ela própria se encontra. A sua perspicácia durante os procedimentos de investigação é transmitida ao leitor de maneira detalhada, porém não reveladora, até que se chegue à exposição final dos fatos.

O detetive mais famoso de Agatha Christie, é o belga Hercule Poirot. Primeiro personagem fictício a ter a morte notificada na primeira página do jornal *The New York Times*⁷, Poirot é descrito como um personagem metódico, e que vangloria o uso excelente de suas “células cinzentas”. No primeiro livro em que aparece, *O Misterioso Caso de Styles* (1920), a aparência de Poirot é retratada pelo Capitão Hastings:

Poirot era um homenzinho de aparência extraordinária. Não tinha mais que um metro e cinquenta de altura, mas impunha-se com grande dignidade. Sua cabeça tinha exatamente o formato de um ovo e ele a trazia sempre ligeiramente inclinada para um lado. Seu bigode era hirto e de aspecto militar. A elegância de suas roupas era quase inacreditável: creio que um traço de poeira causaria nele mais sofrimento que um ferimento a bala. Embora esse baixinho esquisito e todo arrumadinho tivesse sido um dos mais celebrados membros da polícia belga nos velhos tempos, notei pesaroso que agora ele também estava mancando. Seu faro de detetive era extraordinário, tendo alcançado triunfos notáveis ao desvendar os mais intrincados casos de sua época. (CHRISTIE, 2014, p. 18)

Conforme afirma Massi (2011), em suas histórias, podemos identificar uma unidade temática utilizada pela autora que engloba assuntos como crimes, assassinatos, violência e vingança, além da utilização de espaços fechados como, por exemplo, uma mansão, um vagão de trem, um navio, o que acarreta um limitado número de suspeitos. Além disso,

Em geral, os romances policiais tradicionais preocupavam-se, e muito, com a verossimilhança em seus enredos e a narrativa praticamente não apresentava incoerências. Tanto é que Agatha Christie matou o detetive Hercule Poirot apenas no último romance policial que escreveu, *Cai o pano*, mantendo a coerência textual entre todas as obras que Poirot protagonizou. (MASSI, 2011, p. 117)

Destacaremos alguns exemplos de obras que possuem Hercule Poirot como protagonista. O primeiro deles é *O Natal de Poirot* (1939), em que Christie nos promete um “assassinato dos bons, violento e cheio de sangue” (CHRISTIE, 2003, s/p). Poirot é chamado após um magnata excêntrico, com

⁷Veja: <http://www.poirot.us/obituary.php>

problemas familiares, ser encontrado morto em seu escritório de maneira brutal. Os seus próprios filhos são os principais suspeitos da morte, e o motivo principal seria a herança deixada pelo milionário. Poirot consegue resolver um crime realizado de forma mirabolante.

Em *Morte no Nilo* (1937), Christie nos conta a história da viagem de férias de Hercule Poirot a bordo de um navio a caminho do Egito. Neste navio, um assassinato de uma jovem, Linnet Rigeway, choca os outros turistas, e o detetive interrompe seu descanso para solucionar o crime. O detetive reúne pistas que possam identificar o criminoso, ligando os fatos aos depoimentos dos suspeitos a procura do criminoso, que ainda se encontra entre os turistas e tripulantes do navio turístico.

O último exemplo que usaremos é *Assassinato no Expresso do Oriente* (1934), *corpus* de nosso trabalho, conta a história de uma das viagens do trem Expresso do Oriente. Após um período na Síria, o detetive Hercule Poirot sobe a bordo do trem de luxo, estranhamente lotado pela época do ano. Durante a viagem, o trem é forçado a parar por conta de uma nevasca em sua rota saindo de Istambul para Londres, um percurso de três dias, e amanhece após a primeira noite com um passageiro a menos: um homem é encontrado morto com doze facadas em sua cabine pessoal trancada por dentro.

Poirot, então, dispõe-se a resolver o mistério, recolhendo pistas presentes no quarto enquanto o trem é impedido de seguir viagem e antes que o assassino, ou assassina, ataque novamente. Contando com a ajuda do único médico a bordo do vagão, Dr. Constantine, e de seu conhecido Mr. Bouc, belga, diretor da *Compagnie Internationale des Wagons Lits*, Poirot conduz a investigação recolhendo testemunhos dos doze passageiros que ocupavam o vagão no momento em que o crime provavelmente ocorrera. Christie nos apresenta uma narrativa repleta de detalhes e indicações, permitindo que o leitor chegue às suas próprias conclusões, e o final surpreende por sua complexidade.

Por se tratar de um detetive de romances policiais clássicos, Hercule Poirot trabalha sozinho, utilizando-se apenas de sua lógica ao observar a ordem e pistas relacionadas aos fatos envolvidos no crime. Poirot soluciona todos os crimes a que se propõe a investigar, e o detetive desconfia de todos os envolvidos na trama, mesmo que sempre considere a pessoa que encontrava

primeiro o corpo da vítima como seu primeiro suspeito. Suas motivações, assim como as de Sherlock Holmes, eram “questões financeiras, [...] amor à arte de investigar, [...] mostrar suas competências e ser reconhecido pela sociedade, ou por se interessar de fato pelo caso e querer encontrar o culpado” (MASSI, 2011, p. 79).

A quantidade de crimes solucionados deram a Poirot uma *gama* de *modus operandi*, que permite ao detetive identificar padrões envolvendo as atitudes duvidosas entre os suspeitos. Além disso, Poirot sempre concluía sua investigação apenas quando tivesse provas suficientemente contundentes para incriminar o(s) culpado (s), e a resolução do crime é explicitada em um discurso pomposo, momento em que o detetive expõe os culpados de maneira que não permite refutações. (MASSI, 2011)

Considerando obras contemporâneas, podemos perceber que essa temática detetivesca proposta e explorada por autores do século passado fixou-se no gênero literário policial, em que mesmo autores contemporâneos a aplicam em suas obras. O autor americano Dan Brown, em sua obra mais conhecida *O Código da Vinci* (2003), coloca o professor de iconografia religiosa e simbologia Robert Langdon em uma busca por pistas e revelações que poderiam afetar a fé católica, a fim de solucionar um assassinato ocorrido no Museu do Louvre, em Paris, França, aos pés da *Monalisa* de Leonardo da Vinci.

Destacando a presença detetivesca em obras de literatura infanto-juvenil, no livro de Lúcia Machado de Almeida chamado *O Caso da Borboleta Atíria* (1995), cabe à borboleta-detetive Papílio desvendar os casos de assassinatos de animais na floresta e impedir que a borboleta Atíria se torne a próxima vítima. A obra literária se aproxima das temáticas e estruturas narrativas presentes nas obras escritas por Agatha Christie pois, além da presença de uma detetive, há a apresentação de pistas e suposições propostas pela autora, que leva as personagens e os leitores a chegarem em uma conclusão irrefutável dos crimes ocorridos na floresta.

1.3 Regras para as produções de narrativa policial

S.S. Van Dine, pseudônimo de Willard Huntington Wright, estipulou vinte regras para as produções de narrativa policial. Segue listagem (Martins, 2000, p. 43-7 apud Massi, 2011, p. 39):

1. O leitor deve ter oportunidade igual, comparada à do detetive, para solucionar o mistério. Todas as pistas devem ser claramente descritas e enunciadas.
2. Nenhum truque ou tapeação proposital deve ser utilizado pelo autor, senão os que tenham sido legitimamente empregados pelo criminoso, contra o próprio detetive.
3. O verdadeiro romance policial deve ser isento de toda intriga amorosa. [...]
4. Jamais o detetive ou um dos investigadores deverá ser o culpado. [...]
5. O culpado deve ser encontrado mediante deduções lógicas e não por acidente, coincidência ou confissão, à qual não tenha sido levado forçosamente. [...]
6. A novela de detetives precisa ter um detetive e esse não o será, a menos que detecte alguma coisa. Sua função é juntar as pistas que venham mais tarde a indicar a pessoa que fez a sujeira, logo no primeiro capítulo; e se não chegar às suas conclusões mediante análise dessas coisas não terá solucionado o problema, assim como o escolar que apanha as respostas já prontas, em outra página do livro.
7. Um romance policial sem cadáver não existe. Acrescentarei até que, quanto mais morto estiver esse cadáver, melhor. Fazer ler trezentas páginas sem querer oferecer um assassinato seria mostrar-se exigente demais com o leitor de romances policiais. [...]
8. O problema do crime deve ser solucionado por meios rigorosamente naturais. Métodos tais, para tomar conhecimento da verdade, como a leitura das mentes, reuniões espíritas, bolas

de cristal, coisas assim, acham-se excluídos. O leitor tem oportunidade, quando usa o raciocínio em competição com um detetive dotado de raciocínio, mas, se tiver de competir com o mundo dos espíritos e sair divagando pela quarta dimensão metafísica, estará batido desde o começo.

9. Num romance policial digno desse nome, deve haver apenas um único verdadeiro detetive. [...]
10. O culpado deve sempre ser uma pessoa que tenha desempenhado um papel mais ou menos importante na história, isto é, alguém que o leitor conheça e o interesse. [...]
11. O autor nunca deve escolher o criminoso entre o pessoal doméstico, tais como, criado, lacaio, crupiê, cozinheiro ou outros. Há nisso uma objeção de princípio, pois é uma solução fácil demais. O culpado deve ser alguém que valha a pena.
12. Só deve haver um único culpado, sem levar em conta o número de assassinatos cometidos. Toda a indignação do leitor deve poder concentrar-se contra uma só alma negra⁸.
13. As sociedades secretas, camorras, máfias, etc. não devem ter lugar em estórias de detetives. O autor, nesse caso, entraria na ficção e aventura, no setor de romance de serviços secretos. [...]
14. O método utilizado para o assassinato e o meio de descobri-lo devem ser lógicos e científicos. Isto corresponde a dizer que pseudociência e os dispositivos puramente imaginativos ou especulativos não serão tolerados no *Roman policier*... [...]
15. A verdade do problema deve estar à vista, em todos os momentos – desde que o leitor seja arguto bastante para percebê-la. [...]
16. Uma novela de detetives não deve conter compridas passagens descritivas, nenhum rebuscamento literário em questões secundárias, nenhuma análise sutilmente elaborada dos personagens, nenhuma preocupação “atmosférica”. [...]
17. Jamais se deve atribuir a um criminoso profissional a culpabilidade do crime em uma estória de detetives. Os crimes

⁸ Termo escolhido por S. S. Van Dine. Seguimos aqui a tradução encontrada em (Martins, 2000, p. 43-7 apud Massi, 2011, p. 39).

cometidos por arrombadores e bandidos estão na alçada da polícia – e não de autores e detetives amadores dos mais brilhantes. [...]

18. O crime, em uma estória de detetives, jamais deverá ocorrer por acidente ou suicídio. Encerrar uma odisseia de investigações com tamanho anticlímax corresponde a cometer um truque imperdoável contra o leitor.
19. Os móveis de todos os crimes, nas estórias de detetive, devem ser de natureza pessoal. Tramas internacionais e política de guerra são algo que pertence a uma categoria diferente de ficção – relatos do serviço secreto, por exemplo ... [a história de homicídio] deve refletir a vivência cotidiana do leitor, proporcionar-lhe certo escape para seus próprios desejos e emoções reprimidos.
20. [...] alguns dos dispositivos que nenhum autor de estórias de detetives [...] Usá-los é confessar a inaptidão do autor, sua falta de originalidade:
 - a. a descoberta da identidade do culpado, comparando uma ponta de cigarro encontrada no local do crime à que fuma um suspeito;
 - b. a sessão espírita trucada, no decorrer da qual o criminoso, tomado de terror, se denuncia;
 - c. as falsas impressões digitais;
 - d. o álibi constituído por meio de um manequim;
 - e. o cão que não late, revelando que o intruso é um familiar do local;
 - f. o culpado, irmão gêmeo do suspeito ou um parente que se parece com ele a ponto de levar a engano;
 - g. a seringa hipodérmica e o soro da verdade;
 - h. o assassinato cometido numa peça fechada, na presença dos representantes da polícia;
 - i. o emprego das associações de palavras para descobrir o culpado;

- j. a decifração de um criptograma pelo detetive ou a descoberta de um código cifrado.

A partir das regras criadas por S.S. Van Dine, há uma possível analogia que relaciona o leitor com o detetive, pois é aquele que instiga e busca a solução do crime, e o autor como o criminoso que apresenta uma situação, e as pistas necessárias para que o crime seja selecionado. Entretanto, o criminoso, de maneira involuntária, possibilita rastros de seus feitos. Em contrapartida, o autor constrói a sua narrativa de forma harmoniosa, precisa, controlando detalhadamente as pistas deixadas ao longo de sua história. Além disso, Van Dine descreve o leitor como o “solucionador” (regra 16), colocando-o novamente no mesmo patamar que o detetive da trama.

Na regra de número 8, percebemos a indicação de um dos pontos principais de um romance: o realismo. Van Dine deixa claro que o autor deverá dar ao leitor a oportunidade de resolução do crime através de seu próprio raciocínio e lógica, nada que saia de sua realidade. O sobrenatural não deverá fazer parte do suspense, pois assim a história se encaixaria melhor no gênero horror. Novamente há a correspondência do leitor com o detetive protagonista da história, que formula suas percepções a partir de sua própria lógica e inteligência. O detetive Hercule Poirot é conhecido por se orgulhar de suas “células cinzentas”, referência da personagem ao seu raciocínio.

Nas regras 13 e 19, nos é indicado que o romance policial se mantém alheio às obras de ficção e aventura, romances de serviços secretos, tramas internacionais e de guerra. Os crimes presentes em histórias policiais devem estar ligados a ações do cotidiano, como eventos sociais, viagens, relações familiares, vinganças por ciúmes, inveja, dinheiro e etc.; temáticas comumente encontradas nas criações de Christie.

O leitor “ideal” de romances policiais é aquele ávido por novidades, curioso, impaciente, e que está em busca da resolução do mistério. As regras de S. S. Van Dine colocam nas mãos do escritor a responsabilidade de produzir obras que contribuirão nessa busca pela descoberta do desconhecido presente em seu público alvo. É interessante verificar que nos “mandamentos” da narrativa policial algumas interpelações nos levam a identificar uma estrutura fixa desse tipo de produção literária, mas nos fica o questionamento:

o que significaria seguir à risca toda a listagem acima? Seria possível escrever uma obra policial “completa”, com todas as indicações do autor?

Apesar da listagem ser extensa, muitos autores, inclusive Agatha Christie, não seguem todas as regras propostas por Van Dine em suas obras. Nosso próprio objeto principal de estudo, *Assassinato no Expresso do Oriente*, por exemplo, vai contra à Regra 12, pois os culpados do assassinato são, coincidentemente, doze pessoas. Em nossa percepção, seguir as vinte regras poderia ocasionar o congelamento do gênero, visto que a fascinação que a literatura proporciona está presente nas maneiras em que ela se reinventa e se renova.

A relação entre o cinema e a literatura, por exemplo, é uma prova de que não há uma fórmula perfeita a seguir ao se contar uma história. Transposições de uma mesma obra literária são construídas a partir de diferentes pontos de vista, a partir da percepção de diretores, produtores, roteiristas, editores e até mesmo operadores de câmera. Ao se transpor um texto para o cinema, as fórmulas propostas acima se fazem dispensáveis, visto que não há regras para a adaptação de uma obra de romance policial para a “*tela grande*”.

CAPÍTULO 2 – TEORIAS DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

[...] o cinema, [...], está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral. (STAM, 2008, p. 24)

2.1 Alguns conceitos gerais sobre a adaptação

Para Bakhtin (apud Kristeva, 1974), a palavra literária, que é considerada pelo teórico como a unidade mínima da estrutura literária, não se fixa apenas num significado imutável. A palavra literária se concentra em uma interligação, um diálogo entre escritor, destinatário, ou receptor, que pode ser o personagem de uma obra, e contexto atual ou anterior. Bakhtin afirma que o diálogo, muitas vezes considerado como uma forma de interação através da linguagem, também é considerado como uma maneira de se ler o outro. Esse diálogo entre obra e indivíduo é definida por Bakhtin como dialogismo, ressignificado por Kristeva como intertextualidade, visto que o texto literário possui um sistema de trocas, já que sua dupla natureza, que envolve escrita e leitura, permite uma ampliação de possibilidades comparativas a partir de suas diversas temáticas, e com isso, “o termo bakhtiniano *dialogismo*⁹, [...] implicaria: o duplo, a linguagem e uma outra lógica.” (KRISTEVA, 1974, p. 70).

Kristeva (1974) define as palavras da narrativa propostas por Bakhtin em três etapas: a palavra direta, que seria o sujeito, ou seja, "a palavra do autor, a palavra que anuncia, que expressa, a palavra *denotativa*¹⁰, que deve fornecer a compreensão objetiva, direta." (KRISTEVA, 1974, p. 71); a palavra objetual, que seria o discurso deferido pelas personagens da obra literária que apresenta uma significação concreta, porém situa-se em um grau de enunciação diferente do autor; e a palavra ambivalente, que é aquela apropriada pelo autor para produzir um sentido que já era duplo, e essa apropriação pode vir de outrem. Com isso, "o romance é o único gênero que possui palavras ambivalentes; está é a característica específica de sua estrutura." (KRISTEVA, 1974, p. 72)

⁹ Grifo utilizado por Júlia Kristeva (1974)

¹⁰ Idem.

Entretanto, conforme aponta Samoyault (2008), "a intertextualidade deve ser compreendida antes de tudo como uma prática do sistema e da multiplicidade dos textos." (SAMOYAULT, 2008, p. 43), em que o conceito de dialogismo é mais metodológico do que a intertextualidade propõe a ser, alimentando reinterpretações e modificações do conceito após a sua criação. A teoria de Bakhtin, explicada pela autora, demonstra que

o entrelaçamento dos discursos e a autonomia das vozes são função da própria natureza do romance, colocando assim em funcionamento uma relação com a multiplicidade dos textos e das linguagens, porque é sua maneira de falar do mundo. (SAMOYAULT, 2008, p. 43)

A relação entre textos passa a ser um apontamento teórico operatório, muito mais do que apenas uma designação, e a visível integração entre os textos demonstra que o texto se refere diretamente a outros textos, a partir de uma abertura direta sobre o mundo, através do dialogismo. Essas associações podem estar explícitas no texto, ou serem realizadas pelo leitor. A autora também define que o intertexto apresenta ser o fator dominante na intertextualidade, visto que o "texto é inteiramente construído a partir de outros textos" (SAMOYAULT, 2008, p. 45), entretanto, ao mesmo tempo, o texto possui diversas vozes que não identificam explicitamente o intertexto.

Além da intertextualidade, também há o conceito de intermedialidade que, de maneira geral, pode ser definida como as relações entre literatura e outras formas de arte, como a música, artes cênicas, pintura, arquitetura, escultura e cinema, além de outras formas de expressão como a fotografia, histórias em quadrinhos, *videogames* e arte digital, em que o suporte utilizado é o que define o tipo de mídia.

Corroborando com a teoria proposta por Kristeva, Clüver (2006) expande as concepções sobre a intermedialidade considerando uma perspectiva de *transposição intersemiótica*, que se trata

da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra – conforme o que se entende por mídia. Além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são frequentemente marcadas por seu caráter subversivo. Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermidiáticas, deve-se, de preferência, partir do texto

alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original. (CLÜVER, 2006, p. 17)

Textos multimídias são definidos por Clüver como textos conexos e separáveis, enquanto os textos mixmídias “contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto. (CLÜVER, 2006, p. 19). Textos completamente multimídias são difíceis de serem encontrados, enquanto as produções mixmídias são mais frequentemente descobertas devido à sua multiplicidade de possibilidades de discursos.

O autor traz como exemplo a ópera, que quando apresentada de forma textual no roteiro da trama, ou em formato de libretos para a plateia que está assistindo, pode ser considerada como multimídia, pois se separa da encenação. Porém, quando a ópera é encenada, se torna uma mistura de princípios multimídia e mixmídia, pois além da encenação dos atores, seguindo o roteiro, há a presença da música, cenário, figurino, etc. Outro exemplo são os videoclipes, que são considerados como obras mixmídias pois possuem em si elementos multimídia (música e palavras) e configurações sensoriais, como a dança, cenários externos e internos (em estúdios, por exemplo), e o ritmo musical.

Uma das principais teóricas da adaptação, Linda Hutcheon, nos mostra em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2011), propostas sobre as interações dialógicas e intertextuais suscetíveis a serem determinadas por seus diferentes meios que ultrapassam a relação entre literatura e cinema, considerando também a ópera, o videogame, os musicais e o teatro.

A autora sistematiza a adaptação em três processos. Em primeiro lugar, a adaptação pode implicar em uma mudança de mídia ou em uma mudança de contexto. A história é contada novamente, utilizando-se de um foco diferente e criando uma interpretação distinta do texto base, ocorrendo uma transcodificação. Essa mudança de contexto pode acontecer quando há uma mudança do real para o ficcional, como quando ocorre a adaptação de um relato biográfico e ou histórico em uma obra cinematográfica ou peça teatral.

Um exemplo atual é o filme *Duas Rainhas*, de 2018, estrelado pelas atrizes Margot Robbie e Saoirse Ronan. O filme conta a história da disputa de reinos entre a Rainha da Inglaterra Elisabeth I e a Rainha da Escócia, Mary Stuart.

Em segundo lugar, a adaptação necessita de um processo de criação, em que há o envolvimento da (re)-interpretação e (re)-criação. Esse processo pode ser chamado de apropriação ou recuperação, dependendo da situação em que ocorreu, podendo ser visto, por exemplo, em casos que a adaptação de narrativas antigas é utilizada para a preservação de um patrimônio cultural de uma sociedade. Como exemplo, um dos musicais mais famosos de Hollywood, *Amor, Sublime Amor* (1961) apresenta traços da clássica peça *Romeu e Julieta*, escrita por William Shakespeare, datada nos finais do século XVI. *Amor, Sublime Amor* conta a história do nascimento do amor entre Tony e Maria, integrantes das gangues rivais *Sharks* e *Jets*, ambientada na Nova York da década de 50. Além disso, *Gnomeu e Julieta*, uma obra animada de 2011, recria a história dos amantes de Shakespeare em anões de jardim que se apaixonam, contrariando suas famílias, os *Azuis* e os *Vermelhos*.

O terceiro ponto apresentado por Hutcheon (2011) em sua teoria é a adaptação como forma de intertextualidade, a partir da *recepção* de uma obra adaptada. De acordo com a autora, existe um empenho intertextual com a obra base, em que as lembranças de outras obras repercutem através da repetição variada. A recepção do espectador pode ser diversa dependendo se ele conhece ou não a obra na qual o filme ou peça foi adaptado (HUTCHEON, 2011, p. 30). A autora define a adaptação como *processo* e *produto*, e a significação dupla abrange não somente a obra fílmica e teatral, como também versões em histórias em quadrinhos, músicas, *videogames* e arte interativa.

Por fim, a autora resume a adaptação da seguinte maneira (HUTCHEON, 2011, p. 30):

1. "uma transposição declarada de uma ou mais obras";
2. "um ato criativo e¹¹ interpretativo de apropriação/recuperação";
3. "um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada".

¹¹ Grifo feito por Hutcheon (2011).

Com isso, podemos concluir que, ao observar a adaptação como um produto e como um processo, entendemos que adaptar uma obra depende de um sistema que vai muito além da transposição do texto literário para as telas do cinema.

2.2 Relações entre literatura e cinema

Definido por Guimarães (1997) como um “circuito de mão dupla”, as relações intertextuais entre cinema e literatura se fazem presentes desde os primórdios da sétima arte aos tempos contemporâneos. Teorias sobre a adaptação nos mostram que ao se adaptar uma obra literária para a mídia fílmica, não basta apenas que ocorra uma simples transposição do texto fonte para um novo formato de divulgação; busca-se “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, símbolos, imagens, e assim por diante.” (HUTCHEON, 2011, p. 32).

Johnson (2003) afirma que as relações entre cinema e literatura

são múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade. Embora questões relacionadas a adaptações e a diferenças entre os dois modos de expressão artística tendam a dominar discussões sobre o assunto, uma perspectiva mais compreensiva teria de ser multifacetada (...). Inumeráveis filmes contêm, dialogicamente, alusões ou referências literárias, sejam elas breves ou extensas, implícitas ou explícitas. (JOHNSON, 2003, p. 37)

Essas referências indicadas pelo autor podem ser tanto orais, visuais e escritas, e para abranger as discussões sobre a interação entre literatura e cinema, é necessário incluir estudos envolvendo a produção de roteiros, publicados ou não.

Além disso, Johnson reitera a diferença entre a produção literária e a cinematográfica, destacando os pontos de aproveitamento linguístico, verbal e não-verbal, que cada produção possui.

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. A diferença básica entre os dois meios não se reduz, portanto, à diferença entre linguagem escrita e a linguagem visual, como se costuma (sic) dizer. Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz. (JOHNSON, 2003, p.42).

Todos esses elementos apontados por Johnson podem apontar para a concepção de que o cinema possui a sua própria forma de linguagem, nos possibilitando a conceituação do filme como transmissor de mensagens que possui instrumentos específicos para tal.

Para que possamos definir uma “linguagem cinematográfica”, o primeiro fator é o enredo, que criado a partir do processo que Brito (2006) define como roteirização, ou seja, a equipe de produção cinematográfica seleciona os elementos do texto fonte transformando-os em um roteiro fílmico, incluindo ou não aspectos da obra literária e delimitando quais os fundamentos técnicos do cinema serão utilizados na montagem da obra fílmica. Martin (1971, p. 190) afirma que “a vocação realista da palavra é condicionada pelo fato de constituir um elemento de identificação dos personagens [...]”, se tornando, assim, um elemento característico da imagem.

A câmera atua como um narrador fílmico, em contraposto ao narrador lírico/literário, e é a partir dela que o ponto de vista da obra cinematográfica é demarcado. O cenário corresponde ao espaço narrativo, podendo ser externo, em estúdio, ou até mesmo imaginário – como exemplo, o filme *Dogville* (2003), dirigido por Lars Von Trier, se passa em um galpão-estúdio, e a única indicação de localização dos personagens são as demarcações no chão. O tempo da narrativa da obra literária se torna realidade graças a montagem, como as passagens rápidas de tempo, e as voltas dele, o *flashback*.

Elementos técnicos específicos do cinema como o som, a montagem, os planos (menor unidade filmada) e enquadramentos contribuem para a transmissão da mensagem proposta pelo enredo, e a maneira de se filmar determinada cena – trecho de filme com unidade de tempo e espaço marcadas pela montagem – são capazes de causar em quem assiste sensações

diversas, sejam elas boas ou ruins. A adaptação pode ser considerada também como uma leitura do texto base, visto que uma única obra pode ser re-interpretada de maneiras diferentes, para diferentes mídias.

2.2.1 Uma arte impura

Utilizando o termo “cinema impuro”, Bazin (1991) destacou a importância da adaptação no que se refere ao desenvolvimento do cinema. Considerada como o “quebra-galho mais vergonhoso pela crítica moderna” (BAZIN, 1991, p. 84), Bazin (1991) propôs uma defesa dos filmes adaptados de livros e peças clássicas como *Hamlet*, *Conde de Monte Cristo*, *Os Miseráveis* e *Os três mosqueteiros*. À época de seu ensaio, 1951, o cinema ainda era considerado uma arte “nova”, com apenas sessenta anos, e, por conta disso, ainda sofria influência de outras artes.

Como apresenta o autor, o cinema - e sua história - seria resultado de especificações evolutivas presentes em qualquer forma de expressão artística, e que as influências recebidas por ele já sofreram esse processo de evolução, em que as dificuldades existentes em sua complexidade estética seriam acentuadas por ocorrências puramente sociológicas. Assim, em sua criação, o cinema se impõe como arte popular singular em comparação à arte social por excelência: o teatro, que beneficiava a minoria privilegiada cultura e financeiramente (BAZIN, 1991).

Ademais,

O êxito do teatro filmado serve ao teatro, como a adaptação do romance serve à literatura: Hamlet na tela só pode aumentar o público de Shakespeare, um público que pelo menos em parte gostaria de escutá-lo no palco. *Le Journal d'un curé de campagne*, visto por Robert Bresson, multiplicou por dez os leitores de Bernanos. Na verdade, não há concorrência e substituição, mas adunção de uma dimensão nova que as artes pouco a pouco perderam desde a Renascença: a do público. (BAZIN, 1991, p. 104).

O autor conclui seu ensaio destacando a importância do cinema que, apesar de ter surgido após a literatura e ao teatro, não significa que seja uma forma de arte igual ou superior às anteriores, muito pelo contrário: o cinema pode sim contribuir para que haja um maior interesse do público à leitura. Através do cinema, é possível apresentar autores como Agatha Christie a uma

nova geração de leitores, por meio das recentes produções filmicas das obras da escritora britânicas. Percebemos nos dias de hoje inúmeros filmes sendo produzidos a partir de obras literárias clássicas, modernas ou até mesmo contemporâneas. A relação entre o literário e o cinematográfico perdeu a faceta competitiva, visto que autores estão mais dispostos a participarem ativamente da produção adaptada de seus livros.

Ainda assim, a adaptação cinematográfica não foi bem recebida por escritores hoje considerados clássicos. Corroborando as percepções apresentadas por Bazin (1991), Virginia Woolf, renomada escritora do modernismo, por exemplo, considerava o cinema como uma arte "parasita", pois o cinema simplifica a obra literária, tornando a literatura uma "presa" e "vítima" (WOOLF, 1926, p. 30 apud HUTCHEON, 2011, p.23).

Na história do cinema japonês não fora diferente. A adaptação literária, datadas da década de 1930, trinta e um anos após os primeiros filmes japoneses, lançados em 1899 (NOVIELLI, 2007), não foi vista com bons olhos. O cinema era considerado uma arte "impura" em comparação com a literatura e com o teatro, e muitas obras cinematográficas eram recebidas com maus olhos pelos críticos. Os temas escolhidos pelos cineastas da década de 30 eram "aqueles já narrados com elegância, requinte cultural, riqueza nos detalhes e força poética" (NOVIELLI, 2007, p. 98.), e com isso "alguns críticos e literatos contestavam a contaminação dessa arte pura com a mais "plebeia" esfera cinematográfica; outros propuseram a reinterpretação do gênero como arte autônoma" (NOVIELLI, 2007, p. 98).

Novielli (2007) destaca as concepções propostas pelo cineasta e roteirista japonês Mansaku Itami. Segue citação destacada pela autora:

[...] adaptar para a tela uma obra literária significa frequentemente reduzir voluntariamente aquilo que é perfeito a uma forma imperfeita. [...] Na minha opinião, pode-se dizer que uma expressão literária limitada nas descrições objetivas determina apenas de modo muito vago os atributos e o fenômeno do seu objeto. A uma determinação assim vaga falta então a possibilidade de concretização, mas ao mesmo tempo ela dispõe da possibilidade de concretização, mas ao mesmo tempo ela dispõe da possibilidade extraordinária de definir o seu objeto ao infinito em relação à imaginação do leitor. Ao passo que, por outro lado, a expressão cinematográfica determina o seu objeto muito concretamente, o que representa

ao mesmo tempo uma das suas possibilidades e um dos seus limites [...]. Exagerando um pouco, diria que a adaptação cinematográfica de uma obra literária é fundamentalmente impossível. [...] não é de fato uma adaptação, mas de todo modo uma criação totalmente diferente e nova. (ITAMI, 1985, p. 128-129 apud NOVIELLI, 2007, p. 98).¹²

Percebemos aqui que a defesa pelo cinema impuro proposta por Bazin (1991), em que o pesquisador afirma que o cinema se utilizou de histórias clássicas para que se firmasse como um meio de transmissão de mensagens, também se mantém; no cinema japonês, os clássicos também eram utilizados como pontos de partida para produções cinematográficas.

Essa percepção que a adaptação literária “reduz” uma forma perfeita a algo imperfeito, é compartilhada por um dos diretores mais importantes da história do cinema mundial: Alfred Hitchcock. Ao ser questionado por François Truffaut, também diretor, prestigiado por cinéfilos e críticos, o motivo pelo qual o diretor inglês não havia produzido a sua versão do clássico *Crime e castigo*, do escritor russo Fiódor Dostoiévski, Hitchcock respondeu que acreditava que “se você pega um romance de Dostoiévski, não apenas *Crime e castigo*, qualquer um, há muitas palavras lá dentro e todas têm uma função” (REIS, s/d, apud TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p.73). Dessa maneira, por considerar a obra uma *obra-prima perfeita*, seria necessário produzir um filme de seis horas ou mais, para que a narrativa presente na obra literária fosse representada de maneira correta, “do contrário não seria sério.” (REIS, s/d, apud TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p.73)

Entretanto, Akira Kurosawa que, assim como Hitchcock, também é um dos diretores mais respeitados da história do cinema, e, talvez, o diretor japonês mais conhecido internacionalmente, possui em sua trajetória obras fílmicas adaptadas de obras literárias clássicas e populares, e do teatro.

Em 1951, Kurosawa dirigiu o filme *O Idiota*, baseado na obra homônima de Dostoiévski de 1869. *Trono manchado de sangue* (1957) é a versão da tragédia *Macbeth*, escrito por William Shakespeare em meados de 1603, e *Rei Lear* (1605-1606), também de Shakespeare, foi adaptada por Kurosawa em *Ran* (1980). Até mesmo a obra-prima kurosawiana, o filme *Rashomon* (1950), foi baseado em dois contos escritos por Ryuunosuke Akutagawa,

¹² Supressões realizadas por Novielli (2007).

Dentro de um bosque, (1922) e *Rashomon* (1914), e, dessa maneira, é inegável a influência e importância da literatura na obra do tão aclamado diretor.

2.3 Adaptações ocidentais de *Assassinato no Expresso do Oriente*

2.3.1 1974

A primeira versão cinematográfica de *Assassinato no Expresso do Oriente* distribuída mundialmente é a britânica, de 1974, dirigido por Sidney Lumet. Indicado a seis prêmios Oscar incluindo o de Melhor Roteiro Adaptado, o filme levou a estatueta que premiou Ingrid Bergman como Melhor Atriz Coadjuvante.

Seguindo a linearidade de fatos presentes na narrativa, o filme cumpre a missão de capturar a atenção de quem assiste, usando recursos como ângulos de câmera como o *close-up*, que enfatiza a expressão e movimentos dos olhos dos personagens enquadrando os atores acima da linha da cintura, e a música de fundo e efeitos sonoros contribuem para que a obra alcance um tom dramático.

FIGURA 01 – HERCULE POIROT CHEGA AO EXPRESSO DO ORIENTE



Hercule Poirot (Albert Finney) conversa com o condutor Pierre a bordo do Expresso do Oriente. Fonte: *ASSASSINATO no Expresso Oriente*. Direção de Sidney Lumet. Roteiro: Paul Dehn. Londres: Emi Film Distributors, G.W. Films Limited, 1974. (128 min.), son., color. Legendado.

FIGURA 02 – MR BEDDOES ENCONTRA HERCULE POIROT – 1



Mr. Beddoes (John Gielgud) passa por Hercule Poirot no corredor do Expresso do Oriente. Fonte: *ASSASSINATO no Expresso Oriente*. Dire  o de Sidney Lumet. Roteiro: Paul Dehn. Londres: Emi Film Distributors, G.W. Films Limited, 1974. (128 min.), son., color. Legendado.

FIGURA 03 – MR BEDDOES ENCONTRA HERCULE POIROT - 2



Continua  o da cena. Fonte: *ASSASSINATO no Expresso Oriente*. Dire  o de Sidney Lumet. Roteiro: Paul Dehn. Londres: Emi Film Distributors, G.W. Films Limited, 1974. (128 min.), son., color. Legendado.

FIGURA 04 – MR BEDDOES – 1



Mr. Beddoes em plano detalhe ao passar por Poirot. Fonte: *ASSASSINATO no Expresso Oriente*. Direção de Sidney Lumet. Roteiro: Paul Dehn. Londres: Emi Film Distributors, G.W. Films Limited, 1974. (128 min.), son., color. Legendado.

FIGURA 05 – MR BEDDOES - 2



Idem. Fonte: *ASSASSINATO no Expresso Oriente*. Direção de Sidney Lumet. Roteiro: Paul Dehn. Londres: Emi Film Distributors, G.W. Films Limited, 1974. (128 min.), son., color. Legendado.

FIGURA 06 – MR. BEDDOES BATE NA PORTA DE RACHETT



A aparição de Mr. Beddoes termina com a personagem batendo na porta de Rachett (Richard Widmarck). Fonte: *ASSASSINATO no Expresso Oriente*. Direção de Sidney Lumet. Roteiro: Paul Dehn. Londres: Emi Film Distributors, G.W. Films Limited, 1974. (128 min.), son., color. Legendado.

Nos fotogramas apontados acima, percebemos a utilização clara de ângulos de câmera que aproximam as personagens da tela: plano $\frac{3}{4}$, ou *close-up*, e plano detalhe. Esse padrão é seguido durante toda a obra cinematográfica de Lumet. Percebemos também uma alteração no nome da personagem indicada: a personagem chamada Mr. Beddoes apresentada no filme, possui o nome Edward Henry Masterman na obra de Agatha Christie. O valete de Rachett é descrito como um inglês de aparência rígida, com idade de trinta e nove anos. Porém, nas adaptações fílmicas da obra literária, vemos um homem de mais idade representando o mordomo do homem assassinado na história.

O Poirot de Lumet possui os trejeitos do Poirot de Christie. Preocupado com a aparência, vemos a personagem usar luvas, touca, e um protetor de bigodes para dormir.

FIGURA 07 – HERCULE POIROT SE PREPARA PARA DORMIR



Hercule Poirot (Albert Finney) lê um jornal antes de dormir. Fonte: *ASSASSINATO no Expresso Oriente*. Direção de Sidney Lumet. Roteiro: Paul Dehn. Londres: Emi Film Distributors, G.w. Films Limited, 1974. (128 min.), son., color. Legendado.

No livro, este cuidado de Poirot com sua aparência não é indicado pela autora. A personagem apenas “trocou de roupa e deitou-se, leu durante meia hora e apagou a luz.” (CHRISTIE, 2014, p. 32). Entretanto, percebemos o destaque com a aparência do detetive pelo diretor Sidney Lumet a partir do imaginário criado por Agatha Christie em torno da personagem.

2.3.2 2001

Em 2001, Carl Schenkel dirigiu a versão americana televisiva de *Assassinato no Expresso do Oriente*, estrelada por Alfred Molina no papel de Poirot. Com a história ambientada nos anos 2000, o longa apresenta aspectos que podem soar estranhos para leitores mais tradicionais de Agatha Christie. Em determinado momento, Hercule Poirot utiliza a internet e fitas VHS para ajudar na solução do crime. Uma das pistas essenciais para a solução do crime ocorrido no trem, o lenço bordado com a inicial H, é questionada pela personagem Caroline Hubbard (Meredith Baxter), que diz “É 2001, quem ainda usa um lenço bordado?”. O trem perde a maquinaria tradicional da locomotiva e o que atrapalha a viagem do é um desabamento de terra, e não uma nevasca como no texto base e em outras adaptações.

FIGURA 08 – VERSÃO AMERICANA DE ASSASSINATO NO EXPRESSO DO ORIENTE



Hercule Poirot (Alfred Molina) da versão americana de *Assassinato no Expresso do Oriente*. Fonte: *ASSASSINATO no Expresso do Oriente*. Direção de Carl Schenkel. Roteiro: Stephen Harrigan. S.i.: Daniel H. Blatt Productions, Agatha Christie, Chorion, Hopecharm, Mediavest Worldwide, Zdf Enterprises, 2001. (93 min.), son., color.

FIGURA 09 – ALGUÉM MANDA UMA FITA VHS A RACHETT



Um envelope é deixado na porta do compartimento de Rachett. Fonte: *ASSASSINATO no Expresso do Oriente*. Direção de Carl Schenkel. Roteiro: Stephen Harrigan. S.i.: Daniel H. Blatt

Productions, Agatha Christie, Chorion, Hopecharm, Mediavest Worldwide, Zdf Enterprises, 2001. (93 min.), son., color.

As cartas de ameaça que Rachett recebe na obra base, tornam-se fitas VHS mandadas por alguém suspeito, que já está dentro do trem. Não nos é mostrado o conteúdo da fita, nem seu remetente, porém já é indicado ao espectador que algum mistério irá ocorrer dali pra frente.

Outro ponto de re-interpretação da obra base é a insinuação de um romance entre Hercule Poirot e Vera Rossakof (Tasha de Vasconcelos); algo não indicado por Agatha Christie. Além disso, como mostra no fotograma indicado na página seguinte, o detetive pega emprestado o notebook de uma das personagens do filme – algo impensável para o Poirot de 1932 presente no texto fonte.

FIGURA 10 – HERCULE POIROT USA A INTERNET



Hercule Poirot procura na internet informa  es sobre o caso da fam  lia Armstrong. Fonte: *ASSASSINATO no Expresso do Oriente*. Dire  o de Carl Schenkel. Roteiro: Stephen Harrigan. S.i.: Daniel H. Blatt Productions, Agatha Christie, Chorion, Hopecharm, Mediavest Worldwide, Zdf Enterprises, 2001. (93 min.), son., color.

A reinterpreta  o da hist  ria, trazendo a trama de Christie para a contemporaneidade pode causar estranhamento   primeira vista, por m mostra

que uma obra pode ser adaptada até mesmo décadas depois de seu lançamento, incluindo em sua trama elementos dos dias atuais.

2.3.3 2017

A mais atual adaptação de *Assassinato no Expresso do Oriente* é a lançada em novembro de 2017, dirigida e estrelada por Kenneth Branagh, arrecadando mais de US \$ 350.000.000 em todo o mundo, de acordo com o site *Box Office Mojo*. Assim como o filme dos anos 70, que contava com um elenco estelar para a época, a versão mais atual da obra literária possui em seu elenco Willem Dafoe, Johnny Depp, Daisy Ridley, Penélope Cruz, Judi Dench, Michael Pena e Michelle Pfeiffer, estrelas em destaque na atualidade. Branagh apresenta algumas adições em relação à narrativa original, como, por exemplo, o Coronel Arbuthnot torna-se médico nas mãos do diretor, e antes do clímax do filme, Arbuthnot atira em Poirot em uma cena de luta dramática e inesperada, quando o detetive acusa sua amada Mary Debenham de ter assassinado Rachett.

FIGURA 11 – HERCULE POIROT É BALEADO



Hercule Poirot (Kenneth Branagh) é baleado por Arbuthnot. Fonte: *ASSASSINATO no Expresso do Oriente*. Direção de Kenneth Branagh. Roteiro: Michael Green. Londres: Twentieth Century Fox, Genre Films, The Mark Gordon Company, Scott Free Productions, Latina Pictures, The Estate of Agatha Christie, 2017. (114 min.), son., color. Legendado.

Além disso, há a presença de uma perseguição policial típica de filmes de ação, em que Poirot, portando uma arma de fogo, persegue um possível suspeito, que revela ser Hector MacQueen, o secretário.

Porém, a mudança mais significativa que encontramos neste filme em relação ao livro é o fato de que os personagens saem do trem parado pela nevasca, e Poirot monta uma base de investigação em um túnel. Neste lugar, o detetive conversa secretamente com alguns personagens, e a cena em que ele aponta os culpados do assassinato reunindo todos os personagens suspeitos em uma mesa, e não no vagão do trem como visto no romance.

FIGURA 12 – HERCULE POIROT ENFRENTA OS ASSASSINOS



Hercule Poirot (Kenneth Branagh) chega ao túnel para finalizar sua investigação. Fonte: *ASSASSINATO no Expresso do Oriente*. Direção de Kenneth Branagh. Roteiro: Michael Green. Londres: Twentieth Century Fox, Genre Films, The Mark Gordon Company, Scott Free Productions, Latina Pictures, The Estate of Agatha Christie, 2017. (114 min.), son., color. Legendado.

Percebemos no fotograma acima a intenção do diretor em colocar os suspeitos, o detetive e o trem no mesmo enquadramento. Essa imagem nos transmite uma sensação de expectativa para o enfrentamento entre os personagens após toda a investigação e combate entre suspeitos e detetive. A solução do crime está próxima, e a caminhada de Poirot dita o clima de suspense, nervosismo empolgação de um clímax potencialmente dramático e revelador.

FIGURA 13 – OS SUSPEITOS AGUARDAM



Os suspeitos aguardam a chegada e enfrentamento de Poirot. Fonte: *ASSASSINATO no Expresso do Oriente*. Direção de Kenneth Branagh. Roteiro: Michael Green. Londres: Twentieth Century Fox, Genre Films, The Mark Gordon Company, Scott Free Productions, Latina Pictures, The Estate of Agatha Christie, 2017. (114 min.), son., color. Legendado.

No fotograma acima, que mostra a cena seguinte à presente no fotograma anterior, há a disposição dos suspeitos, e potenciais assassinos à espera de Hercule Poirot. Remetendo à obra *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci, os assassinos de Rachett se sentam à mesa, lado a lado, todos os doze, aguardando a proposição do detetive com expectativa e nervosismo.

Neste ponto, o espectador já se prepara para a finalização da história, visto que os personagens protagonistas se encontram no mesmo local, e não há detalhes do enredo que não serão mostrados pela câmera, que atua como narrador da história. Na obra literária, e nas outras adaptações dela, este momento ocorre dentro do vagão do trem; houve, novamente, um processo de re-criação da história, em que a mesma trama é contada em um espaço diferente do apontado no texto base. Podemos identificar claramente a intenção do diretor em transformar a obra de Christie em um filme de ação dos tempos atuais.

Como afirma Vanoye e Goliot-Lété (2012), “adaptar é, portanto, não apenas efetuar escolhas de conteúdo, mas também trabalhar, modelar, uma narrativa em função das possibilidades ou, ao contrário, das impossibilidades inerentes ao meio” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 138). Entendemos que as adaptações fílmicas possuem diversas vertentes possíveis. A teoria nos

mostra que as linhas de adaptação seguem a intenção dos roteiristas, diretores, contexto de lançamento e, até mesmo, a mensagem a se passar para o espectador. A escrita de Christie permite que diretores americanos, britânicos e japoneses tragam a sua visão para uma história que já faz parte do imaginário do leitor de romances policiais.

CAPÍTULO 3 – A VERSÃO FÍLMICA JAPONESA DE ASSASSINATO NO EXPRESSO DO ORIENTE

*Isn't this a splendid scene? People who are strangers to each other will spend the night together. They will sleep and eat under one roof. And after they arrive in Tokyo, they will all go their separate ways... and never see each other again. Truly a once-in-a-lifetime encounter. It would make the most suitable subject for novels, wouldn't it? (Baku, *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken*, 2015)*

3.1 Políticas culturais

Nos anos em que se sucederam a Segunda Guerra Mundial, o Japão se viu com problemas não somente econômicos, mas também culturais. Calcada pelo artigo 9º da Constituição criada em 1947 o qual define que “aspirando sinceramente à paz internacional, baseada na justiça e na ordem, o povo japonês renuncia para sempre seu direito soberano à guerra e à ameaça do uso da força como método de solucionar disputas internacionais” (AMADO; SOARES, 2009, p 73), a solução encontrada pelo governo japonês foi criar uma imagem de um “novo Japão” pacífico e democrático, diminuindo a ideia mundial de que o pequeno país era autoritário, imperialista e militar, implementando políticas de distribuição.

A partir da década de 50, o Japão enfrentava um impasse em sua sociedade pós-guerra:

como construir um novo espaço internacional para o país que se encontrava não só debilitado política e economicamente, mas que também gozava de forte imagem negativa no exterior, amplamente associada ao militarismo e ao imperialismo? (AMADO; SOARES, 2009, p 72)

Políticas de distribuição cultural foram implementadas, e dentre os aspectos escolhidos para que pudessem ser apresentados ao mundo estão a *ikebana*, técnica tipicamente japonesa de criação de arranjos de flores; a cerimônia do chá; e a cultura das *geisha*, mulheres que estudam a tradição da arte, dança e canto, e se caracterizam com trajes e maquiagem tradicionais. As Olimpíadas de 1964 também contribuíram para que o país abrisse as portas

internacionalmente, e o Governo tomou a difusão e interação cultural como prioridade. O crescimento da economia do país em meados da década de 70 levou o Governo a tomar medidas mais rígidas em relação às políticas culturais já estabelecidas previamente e muitas instituições internacionais foram criadas. Uma delas é a Fundação Japão, que foi criada em 1972 como órgão ligado ao Ministério dos Negócios Estrangeiros.

A partir da década de 80, um país urbano e moderno surge, e o Japão se firma como uma das novas potências mundiais. Novos programas de interação como projetos desde a distribuição de bolsas de estudos para japoneses no Ocidente, até o encorajamento à ida de artistas famosos e especialistas estrangeiros ao Japão. Uma internacionalização da cultura japonesa surgia, e por décadas, a cultural se tornou um dos pontos de maior crescimento da sociedade nipônica.

Entretanto, o constante crescimento de países como Coreia do Sul, Cingapura e, posteriormente, os gigantes Índia e China a partir dos anos 2000, o Japão se viu com dificuldades para se recuperar da crise econômica enfrentada pelo país na década anterior. A imagem do Japão passou a ser afetada a partir deste crescimento dos países vizinhos, e a solução encontrada pelos governantes japoneses foi a criação da chamada *indústria de conteúdo*. Essa indústria previa ações que buscavam a interação cultural com outros países, disseminando aspectos da cultura nipônica para o restante do mundo, criando uma imagem de um “novo Japão”.

Com essa crescente crise, iniciou-se a exportação da chamada “indústria de conteúdo”:

enquanto muitos setores produtivos tradicionais do país sofriam os impactos da recessão econômica, determinados segmentos da indústria cultural japonesa apresentavam números de exportação cada vez maiores, especialmente na chamada “indústria de conteúdo” (como cinema, TV, quadrinhos japoneses ou ‘mangás’, animações, música pop, jogos eletrônicos, etc.). Acredita-se que, de modo geral, os dois fenômenos estavam interligados e diretamente relacionados à popularidade crescente das artes e da cultura de massa japonesas entre jovens no exterior. (AMADO; SOARES, 2009, p 75)

Apesar de muitos setores de produção ainda sofrerem com a crise financeira enfrentada pelo país, a exportação da *indústria de conteúdo* crescia.

A cultura de massa japonesa, ligada a aspectos da cultura pop como “cinema, TV, quadrinhos japoneses ou ‘mangás’, animações, música pop, jogos eletrônicos, etc)” (AMADO; SOARES, 2009, p.75) facilitou a construção de uma *Marca Japão*, com uma cultura pós-moderna junta às novas gerações, facilmente associada à inovação e ao dinamismo. O rumo da diplomacia cultural japonesa é coerente com a definição de planos para a atuação conjunta dos diversos agentes governamentais responsáveis por sua efetivação (AMADO; SOARES, 2009).

A interculturalização do Japão está mais evidente nos últimos anos. Através do advento da internet, ficou ainda mais fácil o acesso a aspectos da cultura pop japonesa, como música, filmes, animações (*anime*), novelas, programas televisivos como os *dorama* (séries ou novelas televisas), obras literárias, histórias em quadrinhos (*mangá*), etc. A cada ano que passa, cada vez mais filmes japoneses são exibidos no Brasil, artistas nipônicos se apresentam em terras brasileiras, inúmeros eventos de *anime* e cultura pop são criados, e mangás são lançados em português. Além disso,

os efeitos da rápida evolução de uma nova cultura, jovem e urbana, também podiam ser sentidos fora do âmbito da “indústria de conteúdo”: artistas e profissionais das áreas de arquitetura, arte contemporânea, design, moda e literatura passaram a obter reconhecimento internacional crescente pelo desenvolvimento de trabalhos ousados e inovadores (em grande parte, influenciados pela cultura pop), que viriam a caracterizar uma identidade e estilo próprios, associados ao Japão na pós-modernidade.” (AMADO; SOARES, 2009, p 75)

A ascensão da cultura pop japonesa também auxiliou no aumento de obras adaptadas. A cada ano, os *mangás* são adaptados em animações, *dorama* (séries e novelas japonesas), e em filmes *live-action*. Essas adaptações são lançadas no Japão e distribuídas pelo mundo através da internet em serviços de *streaming* ou até mesmo sendo exibidos na televisão e em salas de cinema, inclusive brasileiras. Como exemplo, podemos citar a série de mangá *Dragon Ball*, escrita e ilustrada por Akira Toriyama. Lançada entre 1984 e 1995, as revistas de *Dragon Ball* já se tornaram uma franquia de mídia japonesa, tendo sido adaptadas em uma série televisa animada, filmes animados, mangás derivados da história original, *games* e até mesmo em

filmes *live-action*. Nos últimos anos, adaptações japonesas de filmes e séries americanas se tornaram cada vez mais comuns e aceitas pela sociedade nipônica. Um exemplo recente é o *dorama Suits* (スーツ) baseado na série de TV americana homônima, com estreia na televisão japonesa em outubro de 2018.

3.2 オリエント急行殺人事件

A obra fílmica produzida em 2015 diretamente para a televisão em comemoração dos cinquenta e cinco anos da emissora de TV *Fuji TV*, *オリエント急行殺人事件* (*Oriente Kyuuko Satsujin Jiken*, 2015), foi baseada em uma obra literária britânica, ilustrando bem a tendência intercultural da indústria cultural asiática.

Ambientada no Japão de 1933, conhecemos a história do detetive mais famoso do Japão, Takeru Suguro¹³ e sua viagem entre Shimonoseki e Tóquio a bordo do *Expresso do Oriente*. Apesar de estar surpreendentemente lotado naquela época do ano, Suguro consegue ocupar uma das cabines do trem, torcendo para que tenha uma viagem tranquila, pois acabara de resolver um caso. Porém, durante a viagem um passageiro é assassinado dentro de sua cabine, e cabe ao detetive identificar o assassino – ou *assassinos*.

Seguindo o formato *tanpatsu* (単発 / たんぱつ) ou seja, sendo produzido para que seja exibido uma vez apenas na televisão, geralmente em uma ou duas noites, independentemente de estar relacionado ou não a um *renzoku* (連続 / れんぞく), obras televisivas com mais de um episódio, *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken* foi dividido em dois filmes, sendo exibidos em duas noites seguidas nos dias 11 e 12 de janeiro de 2015.

A primeira noite segue a narrativa escrita por Christie, e a motivação do crime é contada em uma história original na segunda noite, roteirizada pelo diretor e produtor do filme, Koki Mitani.

¹³ Adotamos nesta pesquisa a forma ocidental de escrever nomes próprios (nome – sobrenome), e não a forma oriental (sobrenome – nome).

O especial também ganhou uma continuação lançada em 2018, também baseada na obra de Agatha Christie *O Assassinato de Roger Ackroyd*, 黒井戸殺し (*Kuroido Goroshi*, Fuji Tv, 2018), dirigida pelo mesmo diretor. O ator Mansai Nomura retorna para o papel do detetive Takeru Suguro, e dessa vez o ilustre detetive precisa resolver um caso ocorrido anos após o incidente dentro do trem Expresso do Oriente.

Após se aposentar do trabalho de detetive, Suguro decide se mudar para uma vila pacata e tranquila para cultivar abóboras. Contudo, a paz do detetive é perturbada quando Rokusuke Kuroido, um dos indivíduos mais ricos da vila, é encontrado morto em seu escritório. Seu filho adotivo, Haruo Hyodo é o principal suspeito, e, então, sua sobrinha Hanako pede para que Suguro resolva o caso.

Chamando a atenção do público por seu elenco estelar, as duas partes de *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken* conseguiram alcançar índices de audiência de 16,1% para a primeira noite e de 15,9% para a segunda; números considerados altos para obras televisivas no Japão. Além da boa classificação na audiência, *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken* também conquistou o *Grand Prix do Tokyo Drama Award 2015 no International Drama Festival in Tokyo 2015*. O diretor Mitani é conhecido na esfera cinematográfica japonesa por colocar sua experiência teatral em suas produções, e receber influência estrangeira. Criando filmes com humor inteligente, Mitani é considerado misterioso por alguns atores que já dirigiu.¹⁴

Abaixo, indicaremos a relação de nomes próprios dos personagens de *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken*, comparando com os nomes presentes no texto fonte. Estão presentes os nomes do detetive, do diretor da *Compagnie Internationale des Wagons Lits*, do médico, dos doze ocupantes do vagão e do condutor.

¹⁴ Veja: TIMES, The Japan; TANAKA, Nobuko. Koki Mitani: Japan's Mr. Comedy. Disponível em: <<http://www.japantimes.co.jp/life/2012/06/03/people/japans-mr-comedy/#.WXTzUYTyvIV>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

TABELA 1 – RELAÇÃO DE NOMES PRÓPRIOS DOS PERSONAGENS

| LIVRO | FILME |
|------------------------|-------------------|
| Hercule Poirot | Takeru Suguro |
| Bouc | Baku |
| Dr. Constantine | Suda-sensei |
| Mary Debenham | Maiko Baba |
| Caroline Hubbard | Fujin Hatori |
| Coronel Arbuthnot | Iwao Noto |
| Princesa Dragomiroff | Koshaku Todoroki |
| Hector MacQueen | Heita Makuuchi |
| Ratchett | Osamu Todo |
| Condessa Andrenyi | Ando |
| Conde Andrenyi | Hakushaku Ando |
| Cyrus Hardman | Saisuke Hazama |
| Antonio Foscarelli | Tamio Hotoda |
| Greta Ohlsson | Sonoko Kureta |
| Hildegarde Schmidt | Sumiko Hirudegawa |
| Edward Henry Masterman | Etsuo Masuda |
| Pierre Michel | Buichi Miki |

Fonte: CHRISTIE, A. *Assassinato no Expresso do Oriente: um caso de Hercule Poirot* / Agatha Christie; tradução de Archibaldo Figueira – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.; *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

FIGURA 14 – PÔSTER DE DIVULGAÇÃO



pôster de *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken* (オリエント急行殺人事件, 2015). Fonte: WEBLOG, Jdrama. *Fuji TV Drama Special 2015 ~ Orient Kyuukou Satsujin Jiken*. 2015. Disponível em: <<https://jdramas.wordpress.com/2015/01/12/fuji-tv-drama-special-2015-orient-kyuukou-satsujin-jiken/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

FIGURA 15 – COLETIVA DE IMPRENSA



Elenco, produtor e diretor de *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken* (オリエント急行殺人事件, 2015) se reúnem para a coletiva de imprensa de anúncio do filme em 14 de setembro de 2015. Fonte imagem: <https://ymagumaru.exblog.jp/24036952/>. Fonte sobre a data do evento: <https://mantan-web.jp/article/20140914dog00m200002000c.html>

Não há acréscimo ou corte de personagens. A família Armstrong, vítima dos crimes do vilão Rachett, torna-se Goriki na segunda obra fílmica. Os nomes dos personagens, juntamente com o número de seu compartimento no trem são apresentados ao espectador na tela em japonês, conforme figura abaixo. Este recurso é comumente utilizado em filmes e novelas televisivas japonesas, e a razão de sua utilização é apresentar os nomes dos personagens na tela, para que o espectador possa conhecê-los, sem que eles sejam necessariamente apresentados pelo roteiro.

FIGURA 16 – APRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS



Heita Makuuchi (Kazunari Ninomiya) é apresentado ao espectador, juntamente com o compartimento do trem ocupado pelo mesmo pela legenda em japonês: segundo compartimento da segunda classe. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

O primeiro filme se passa em 1933, dentro do Expresso do Oriente, partindo da estação de Shimonoseki rumo à Tóquio, e, diferentemente do narrado no livro, a viagem dura apenas uma noite, visto que a distância entre Shimonoseki e Tóquio é menor que a distância entre Istambul e Londres. A narrativa do primeiro filme segue os fatos presentes no livro, e o segundo filme, ou seja, a segunda noite, possui uma história original. A resolução do crime é narrada pelos personagens a partir de cenas em *flashback*, mudando assim o ponto de vista da narração da história, apresentando variações de narrar um mesmo tema e um mesmo tempo narrativo.

A narradora principal passa a ser a governanta Maiko Baba (Nanako Matsushima), contando com a colaboração das outras onze protagonistas. Nos é contada a história trágica da família Goriki: a filha é raptada e assassinada, a mãe morre de desgosto e tristeza no parto de seu segundo filho, que também perde a vida, e o pai acaba se matando após perder os filhos e a esposa. Neste momento, são apresentadas ao espectador as relações interpessoais entre os indivíduos e o envolvimento de todos com o caso Goriki, e o crime ocorrido no vagão é solucionado. Entendemos que a intenção dos roteiristas e diretor da adaptação em dividir a história em dois filmes era a de explorar os fatos que levariam a resolução do crime em um primeiro momento, e esclarecer

os fatos em um segundo filme, levando o espectador a visualizar a história de forma clara.

O personagem principal do filme, o detetive Takeru Suguro, interpretado pelo ator Mansai Nomura, possui os trejeitos de Hercule Poirot criado por Christie. Seu bigode perfeitamente curvado e delicadamente aparado surge como um alívio cômico à história, e a influência teatral do ator, que possui uma experiência no teatro kabuki¹⁵ mostra-se na facilidade que o mesmo reproduz os diversos monólogos presentes na fala de Suguro.

FIGURA 17 – TAKERU SUGURO



Personagem Takeru Suguro, detetive particular, é apresentado. Aqui vemos uma referência ao uso de “massa cinzenta” de Poirot, supracitado neste texto. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

Ao final da primeira parte, Suguro confirma que os culpados pela morte de Osamu Todo (Kouichi Sato) são, de fato, todos os doze ocupantes do vagão. A partir da acusação, Suguro passa, então, a ouvir as motivações e planejamento dos personagens até o acontecimento durante a viagem em cenas *flashback*. Na segunda noite de *Oriento Kyuuko Satsujin Jiken*, saímos do trem, e nos envolvemos nas histórias paralelas dos protagonistas juntamente com a preparação do crime.

¹⁵ Veja: <https://www.wilsoncenter.org/blog-post/mansai-nomura-and-kyogen-theater>

FIGURA 18 – O PLANEJAMENTO DO CRIME



Personagens de *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken* planejando o ataque à Osamu Todo. Na cena, a real identidade da vítima é revelada. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

3.3 Indícios da obra literária presentes nos filmes

A primeira distinção entre o filme e a obra literária apresenta-se logo na introdução de ambos. A história escrita por Christie inicia-se com os personagens presentes no Taurus Express, na Síria. Hercule Poirot e o tenente Dubosc conversam sobre um caso solucionado pelo detetive a chamado do tenente, e, já a bordo do trem, Poirot presencia a conversa entre Miss Debenham e o coronel Arbuthnot. Uma possível relação íntima entre os dois é descrita, e o primeiro vestígio de que algo está por vir.

Cerca de 23h30, o trem chegou a Konya. Os dois ingleses saíram para esticar as pernas, caminhando para cima e para baixo ao longo da plataforma gelada. Poirot passou algum tempo observando da janela a movimentação, e decidiu que um pouco de ar fresco não seria de todo mal. Vestiu todos os agasalhos de que dispunha, incluindo as galochas, e desceu à plataforma, caminhando na direção da locomotiva. Ouvindo vozes, percebeu dois vultos perto de um vagão de carga. Arbuthnot falava:

- Mary...

- Agora não. Por favor, não. Quando tudo estiver acabado, quando tudo estiver para trás, então...

Poirot deu meia-volta, discretamente. Pensou como era difícil, naquela voz, reconhecer a frieza de Miss Debenham, e achou tudo muito estranho. No dia seguinte, ficou perguntando a si mesmo qual seria a razão daquela discussão. Os dois falavam-se pouco, e a

moça, com olheiras profundas, parecia angustiada. (CHRISTIE, 2014, p. 15)¹⁶

No filme, a mesma cena é apresentada de maneira diferente. Suguro encontra-se nos arredores da Estação Shimonoseki à espera do trem, e conversa com um guarda municipal a respeito de um caso que acabara de ser solucionado. Em sua espera, Suguro observa os ainda desconhecidos Iwao Noto e Maiko Baba.

FIGURA 19 – SUGURO OBSERVA IWAO E MAIKO - 1



Takeru Suguro, começa a ouvir a conversa entre Iwao e Maiko. Fonte: Fonte: *ORIENTO Kyūko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

No primeiro momento, apenas Suguro aparece em foco. Seu nome, juntamente com sua profissão é indicado na tela, e o telespectador ouve uma voz feminina que aparenta estar próxima ao detetive.

¹⁶ Tradução de Archibaldo Figueira.

FIGURA 20 – SUGURO OBSERVA IWAO E MAIKO - 2



Maiko e Iwao discutem algum acontecimento que irá ocorrer no futuro. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

FIGURA 21 – MAIKO PERCEBE A PRESENÇA DE SUGURO



Maiko e Suguro trocam olhares. Suguro disfarça, e o casal segue seu caminho. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

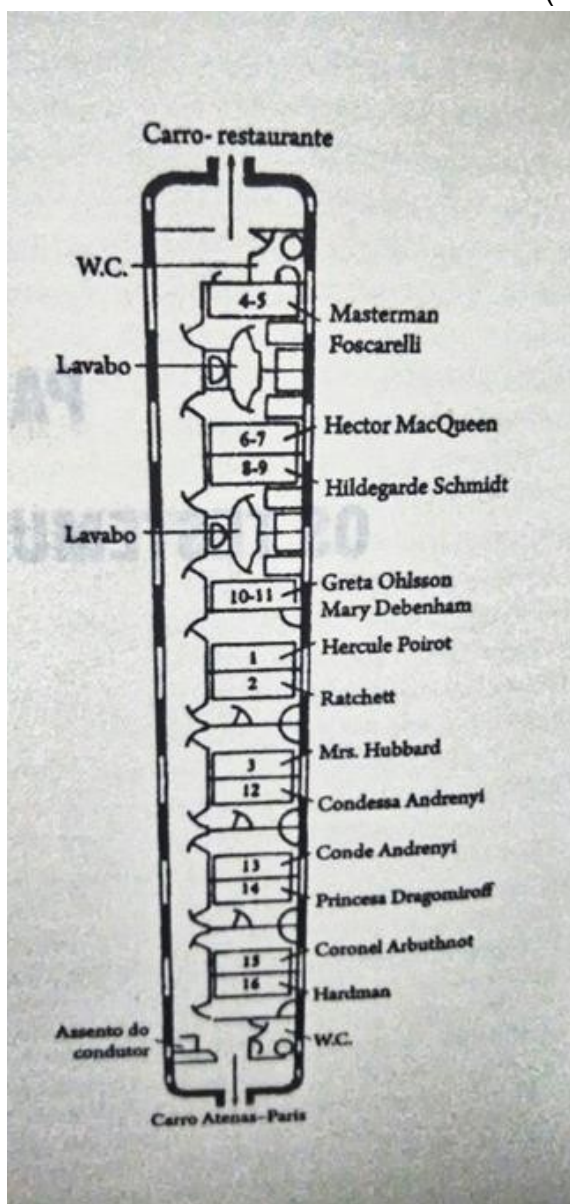
Assim como no livro, percebemos a partir da fala da personagem Maiko Baba, Mary Debenham no original, que algo está para ocorrer. A câmera distante do casal, em plano geral, causa no espectador a sensação de estar entreouvindo a conversa do casal, da mesma maneira que Suguro. O ponto de vista do enredo a partir do detetive é demarcado desde o início do filme.

Percebemos que ocorre o que Brito (2006) determina como transformação. Apesar de estarem descritas de formas diferentes, há na versão fílmica os mesmos elementos da obra base. Além disso, do mesmo modo como no livro, a cena mostrada acima indica ao expectador que um mistério

está acontecendo. Os personagens claramente se conhecem, porém, no decorrer da história, escondem essa conexão por algum motivo, que será revelado somente na resolução do crime. Juntamente com o detetive, o leitor e o espectador não compreendem a intenção do casal.

Como característica de romances policiais indicada por Todorov (1979), o leitor acompanha o detetive em sua investigação através de indícios deixados pela própria autora. Uma das dicas é o diagrama presente no livro que indica o vagão ocupado por cada personagem. Poirot solicita ao condutor, Pierre Michel, que lhe consiga um desenho indicando quais pessoas ocuparam quais vagões, de primeira ou de segunda classe. Segue a representação presente no livro:

Figura 22 - DIAGRAMA DOS COMPARTIMENTOS (tamanho)



Indicação dos compartimentos ocupados no vagão do Expresso do Oriente. Fonte: CHRISTIE, A. *Assassinato no Expresso do Oriente: um caso de Hercule Poirot* / Agatha Christie; tradução de Archibaldo Figueira – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

Seguindo a mesma proposta de Christie, durante o interrogatório realizado por Suguro, os personagens são instigados a indicar o compartimento do vagão que ocupam, e, também como no romance, o médico cirurgião Suda (Takashi Sasano) e o executivo do Ministério dos Trens, Baku (Katsumi Takahashi) atuam como testemunhas das declarações dos suspeitos.

Quando o personagem indica o seu compartimento pessoal no vagão, no canto direito inferior da tela, um diagrama indica para o espectador a localização do compartimento no trem. Vejamos a cena de *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken* em que Hakushaku Ando (Hiroshi Tamaki) indica os compartimentos em que ele e sua esposa ocupam no trem, a pedido do detetive Suguro.

FIGURA 23 – ANDO COLABORA COM SUGURO



Conde Ando indica os compartimentos ocupados por ele e pela esposa. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

Na continuação da cena, demonstrada no fotograma na página seguinte, percebemos que há o uso de *zoom* na figura do diagrama, para que fique mais claro ao espectador.

FIGURA 24– ANDO COLABORA COM SUGURO - 2



Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

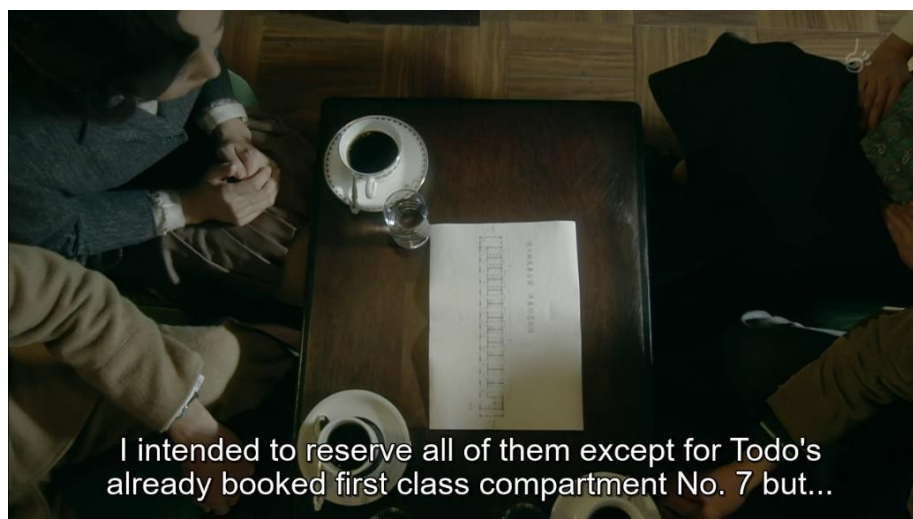
No romance, as cabines ocupadas pelas personagens são abordadas da seguinte maneira:

- O senhor recolheu-se para descansar... a que horas, Monsieur le Comte? – Os olhos de Poirot baixaram para a planta do trem à sua frente. O conde e a condessa ocupavam as cabinas 12 e 13, adjacentes.
- Uma de nossas cabinas foi preparada para a noite enquanto estávamos no carro-restaurant. De volta, sentamo-nos na outra por algum tempo...
- Qual o número desta que mencionou?
- Número 13. Jogamos um pouco de *picquet*. Por volta das 23 horas, minha mulher retirou-se para dormir. O condutor preparou minha cabina e fui também deitar-me. Dormi profundamente até de manhã. (CHRISTIE, 2014, p. 94).

Não há a indicação gráfica dos compartimentos presentes no diálogo na mesma página em que ele foi escrito; cabe ao leitor voltar algumas páginas a frente para que possa visualizar quais cabines o Conde se refere. Entretanto, a não retomada do diagrama não interfere no entendimento da cena.

Na segunda noite, o diagrama também aparece; Makuuchi apresenta o desenho que indica os compartimentos do vagão que pretendem ocupar a Maiko, Iwao e a Hirudegawa.

FIGURA 25 – HEITA APRESENTA O DIAGRAMA DOS COMPARTIMENTOS



O primeiro empecilho do plano é apresentado: há um vagão já ocupado no trem. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

Não há a descrição da cena acima na obra literária. A única menção no romance que vemos está presente no monólogo final de Mrs. Hubbard, que fala:

“[...] Nós compramos todas as passagens para o carro Istambul-Calais, mas infelizmente não conseguimos uma das cabinas. Estava há muito tempo reservada para um diretor da companhia. Mr. Harris, é claro, não existe. Mas seria horrível ter um estranho na mesma cabina que Hector.” (CHRISTIE, 2014, p. 195).

Além dessa representação gráfica da localização dos personagens no trem, outra obra de Christie é citada na segunda noite, sugerindo um caso anterior resolvido por Suguro. No fotograma abaixo, as personagens conversam sobre o detetive que ocupa o mesmo vagão, e se deverão ou não seguir com o plano de vingança. A Condessa Ando (Anne) fala sobre o detetive após seu marido a perguntar se ele é famoso. A referência a Agatha Christie nos é apresentada pela legenda.

FIGURA 26 – A CONDESSA ANDO FALA SOBRE SUGURO



Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

Em todos os momentos da investigação, o espectador acompanha o detetive; não nos é mostrado o que os outros suspeitos estão fazendo no momento em que alguém está sendo interrogado. O telespectador encontra-se presente no local do interrogatório, observando as técnicas e perguntas utilizadas por Suguro em sua averiguação dos fatos. Da mesma maneira como representado na Figura 25, não há menção à atitude dos personagens sem a presença de Poirot, apesar de Mrs. Hubbard compartilhar o planejamento do crime com Poirot após o belga ter solucionado o crime. Até mesmo a referência a outra obra vista acima não se faz presente no texto.

3.4 Recursos

3.4.1 O figurino

Por ser uma obra ambientada no inverno, os participantes da trama utilizam casacos pesados, propícios para suportar uma viagem no meio de nevascas e tempo frio.

A diferença entre classes sociais através do figurino fica perceptível: a personagem Ando, por ser uma jovem Condessa, utiliza xales de seda, vestidos longos e luxuosos, maquiagem e joias aparentemente verdadeiras.

Christie não nos descreve a aparência da Condessa Andrenyi em relação ao que a moça estaria vestindo na hora do interrogatório; lemos apenas que a Condessa possuía “[...]uns olhos bonitos, escuros, amendoados, os cílios negros e muito compridos, contrastando com a brancura das faces. Os lábios, muito vermelhos. Parecia exoticamente linda.” (CHRISTIE, 2014, p. 96).

FIGURA 27 – CONDESSA ANDO CHEGA PARA O SEU INTERROGATÓRIO



Ando (Anne) chega para ser interrogada por Suguro. Sua vestimenta sugere que ela seja parte da nobreza: vestido longo, xale, luvas de renda, joias, maquiagem e cabelo perfeitamente penteado. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

Já a missionária Sonoko Kureta (Akiko Yagi) utiliza roupas mais simples, sem a presença de maquiagem ou joias. Suas vestimentas aparentam sua origem humilde: *blazer* e camisa simples, corte de cabelo curto e comportado, sem maquiagem e joias aparentes. Aparentando ter mais idade que a Condessa, sua aparência sóbria e contida.

FIGURA 28 – SONOKO KURETA É INTERROGADA



Sonoko chega, aparentando nervosismo, ao interrogatório de Suguro. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

Da mesma maneira que a Condessa, a aparência de Greta Ohlsson no momento de seu testemunho não é explicitada, apenas os seus “cabelos louro-acinzentados e rosto comprido” (CHRISTIE, 2014, p. 83) é descrito ao leitor.

Acreditamos que o diretor da obra filmica *Oriento Kyuuko Satsujin Jiken* optou por manter as características físicas dos personagens com o propósito de criar uma adaptação próxima ao texto fonte. O hibridismo cultural se faz presente durante as obras televisas, causando uma sensação de identificação no espectador que já tenha lido o livro, e de curiosidade no espectador que não tenha tido contato prévio com o romance de Agatha Christie.

3.4.2 O cenário

Ambientado em um vagão de um trem de luxo, o cenário do filme traz a sensação de inclusão ao espectador, o diretor Koki coloca quem está assistindo dentro do trem junto com os personagens. O teto do trem e seus corredores estreitos são visivelmente percebidos; enquanto o trem ainda está em movimento, antes da nevasca que impede a continuidade da viagem, percebemos a movimentação do vagão, – a câmera trepida e o som do maquinário é ouvido ao fundo – a paisagem do inverno japonês muda de acordo com o trajeto percorrido pelo trem, e vemos Suguro por de fora do

vagão, o que indica ainda melhor a pequenez do compartimento ocupado pelos personagens.

FIGURA 29 – TAKERU SUGURO E IWAO NOTO



Plano geral mostra os personagens Iwao Noto (Ikki Sawamura) e Takeru Suguro (Mansai Nomura) observando a paisagem. Percebe-se na cena o quão estreito é o corredor que os personagens ocupam. As paredes, o teto e a movimentação na janela coloca o espectador dentro do trem, juntamente com os personagens. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

A maneira que o cenário foi construído coloca o espectador dentro da história, visto que os personagens não saem do vagão durante a trama. A iluminação é clara, artificial dentro do trem, e nas janelas, percebe-se a luz clara e branca de um lugar rodeado de neve após a pausa; até a pausa forçada da locomotiva, percebe-se a movimentação do vagão, juntamente com a trepidação do local a partir do movimento na câmera.

FIGURA 30 – NO CORREDOR DO TREM



Takeru Suguro (Mansai Nomura) no corredor do *Oriente Kyuuku*. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

No fotograma acima, o diretor utiliza-se de técnicas de profundidade para indicar o corredor do trem, causando uma sensação de inclusão no cenário, indicando o quão estreito um corredor de vagão de cabines é. O cenário do filme é realista (Martin, 2005), e o trem torna-se elemento essencial para o desenrolar da história. Christie não dispõe de detalhes sobre o espaço em que a trama se passa, apenas algumas menções à diferença de tamanho das cabines de primeira e de segunda classe são apontadas pela autora.

3.5 Relações entre *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken* e a adaptação de Sidney Lumet

Na adaptação de Koki Mitani, encontramos também referências ao filme de 1974, dirigido por Lumet. Não há a presença das cenas apontadas a seguir na obra fonte, e, como isso, nota-se a intenção do diretor Koki Mitani em abordar não somente o texto original em sua produção, mas também outras adaptações audiovisuais do romance, roteirizando a cena de maneira específica para que a sua adaptação se torne original.

Na primeira cena de *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken* em que essa relação é demonstrada, Heita Makuuchi entrega uma carta para seu chefe, Osamu Todo (Kouichi Satou).

Segue fotogramas:

FIGURA 31 – HEITA MAKUUCHI E OSAMU TODO – 1



Heita Makuuchi entrega a carta anônima que encontrou no compartimento de seu chefe, Osamu Todo. Fonte: Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

FIGURA 32 - HEITA MAKUUCHI E OSAMU TODO - 2

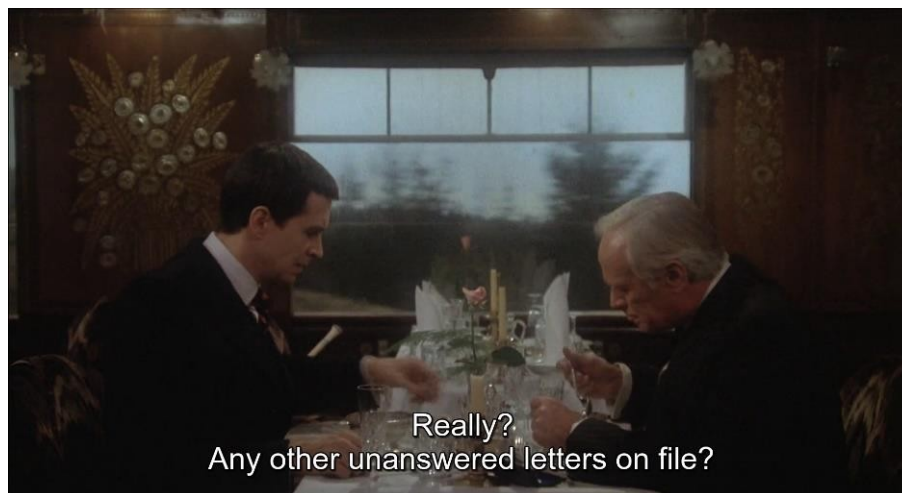


Heita e Osamu conversam sobre a carta. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

Osamu, então, ordena a Makuuchi que ele consiga a lista de passageiros, a fim de descobrirem quem poderia estar os ameaçando. O secretário se opõe, porém, acaba acatando as ordens de Osamu e é dispensado da mesa.

Encontramos a mesma cena, roteirizada de maneira diferente, na adaptação de 1974 supracitada. Hector MacQueen (Anthony Perkins) conversa com seu chefe Rachett (Richard Widmark) sobre o fato de não ter dormido bem na noite anterior devido aos roncos de seu companheiro de compartimento. As cartas anônimas são mencionadas, conforme fotogramas apresentados abaixo.

FIGURA 33 – HECTOR MACQUEEN E RACHETT – 1



Hector e Rachett discute durante o café da manhã. Fonte: *ASSASSINATO no Expresso Oriente*. Direção de Sidney Lumet. Roteiro: Paul Dehn. Londres: Emi Film Distributors, G.W. Films Limited, 1974. (128 min.), son., color. Legendado.

FIGURA 34 – HECTOR MACQUEEN E RACHETT - 2



Hector e Rachett mencionam as cartas anônimas que receberam. Fonte: *ASSASSINATO no Expresso Oriente*. Direção de Sidney Lumet. Roteiro: Paul Dehn. Londres: Emi Film Distributors, G.W. Films Limited, 1974. (128 min.), son., color. Legendado.

Percebemos similaridades entre as cenas que vão além da menção às cartas no roteiro. Os mesmos personagens estão sentados na mesma posição da mesa: Makuuchi/MacQueen à esquerda, Todo/Rachett à direita; o ângulo de câmera é o mesmo, lateral, e o plano americano nos mostra os personagens, a mesa de café da manhã e a janela do trem ao centro; o trem está em movimento nas duas cenas, visto a mudança de paisagem na janela. Na versão de 1974, um som de fundo instrumental traz um ar de mistério para a cena, enquanto que na obra japonesa, ouvimos apenas os personagens conversando e sons característicos de um trem em movimento. A câmera trepida nas duas ocasiões, levando o espectador a ser mais um passageiro do Expresso do Oriente.

Além da cena indicada acima, outro aspecto do filme dirigido por Lumet é referenciado por Mitani. Ao início do filme de 1974, vemos excertos de jornais que relatam um caso de um sequestro de uma criança pertencente à família Armstrong

FIGURA 35 – O SEQUESTRO DO BEBÊ ARMSTRONG

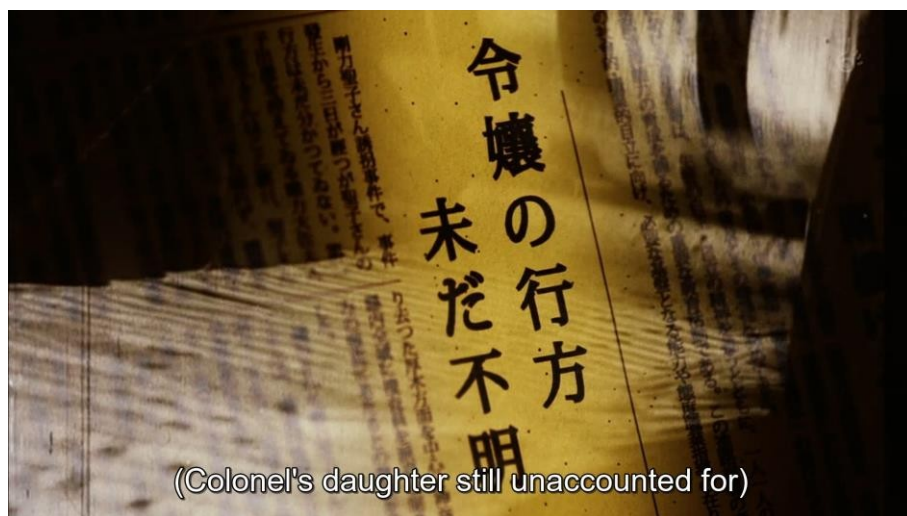


Fonte: ASSASSINATO no *Expresso Oriente*. Direção de Sidney Lumet. Roteiro: Paul Dehn. Londres: Emi Film Distributors, G.W. Films Limited, 1974. (128 min.), son., color. Legendado.

Da mesma maneira, o caso do sequestro da filha do casal Goriki é apresentado ao espectador através de um recorte de jornal. Porém, na versão de 1974, os cortes de jornais representam a introdução do filme, logo após os créditos iniciais. Na versão nipônica, as colagens relatando o caso surgem durante a história. Em determinado momento, elas se tornam diegéticas, pois

as personagens Maiko e Sumiko lêem as reportagens sobre o caso na cozinha da mansão Goriki.

FIGURA 36 – O SEQUESTRO DA FILHA DO CORONEL GORIKI



Fonte: *ASSASSINATO no Expresso Oriente*. Direção de Sidney Lumet. Roteiro: Paul Dehn. Londres: Emi Film Distributors, G.W. Films Limited, 1974. (128 min.), son., color. Legendado.

Nas cenas apontadas acima, podemos identificar que ocorre o que Brito (2006) define como “adição”, ou seja, elementos que não foram apresentados no livro estão no filme, acrescentando informações somente para o espectador, visto que nas duas situações, Poirot/Suguro não está presente. Elementos cinematográficos como os vistos nas cenas apresentadas acima acrescentam particularidades à história que seriam possíveis apenas na versão fílmica.

Dessa maneira, acreditamos que os signos pertencentes apenas ao cinema, como a montagem, o som, a luz, o movimento de câmera, as animações na tela como as vistas acima, *etc*, contribuem para que a sétima arte se firme como linguagem, transmitindo a mesma mensagem de maneiras e formatos diferentes. A estruturação do suspense na obra fílmica e na obra literária são criadas a partir de elementos intrínsecos de cada meio, e essa construção se torna um tópico provável de aproximação entre o romance e o filme.

3.6 A câmera como narrador filmico

Em relação à adaptação literária, Xavier (2003) afirma que há uma busca de equivalências entre elementos da literatura, como a forma textual, e fundamentos específicos do cinema, como a fotografia, a montagem, o som, a representação dos personagens, etc. Dessa maneira, é realizada uma tentativa de tradução do texto, e das particularidades literárias de estilo, nas obras cinematográficas adaptadas.

De acordo com o autor,

Essa analogia que sugere equivalências estilísticas estará apoiada na observação de um gradiente de ritmos, distâncias, tonalidades, que estão associadas a emoções e experiências, bem como a um uso figurativo da linguagem que permite dizer que a palavra e imagem procuram explorar as mesmas relações de semelhança (as metáforas) e as mesmas cadeias de associação e casualidade (as metonímias). (XAVIER, 2003, p. 63)

Entretanto, quando se trata do ponto de vista que uma história será contada na tela, o autor explica que não é apenas uma questão da escolha do ângulo que será usado no filme. No processo de roteirização de uma obra literária, é necessário considerar as variantes que envolvem o papel do narrador no filme (Xavier, 2003, p. 69). São elas:

- A voz do narrador estará presente de maneira escancarada ou será omitida?
- O narrador interverá na apresentação dos fatos ou deixará que o "leitor/espectador faça as suas interferências a partir do modo como apresenta os fatos"?
- A história ocorrerá como se estivesse sendo observada através uma "janela transparente" (a câmera?) ou lembrará ao leitor que possui o papel controlador do enredo?
- Torna-se onisciente, garantindo o real sentimento das personagens naquele momento?
- Assume que seu saber é limitado apenas ao personagem principal da história, ou a nenhuma outra personagem?

- Quando sabe de tudo, "como ajusta a dose de informação que nos libera ao longo do processo"?
- Faz com que saibamos mais ou menos do que as personagens?
- Como escolhe as emoções e experiências que deseja transmitir ao leitor/espectador?

A partir destes questionamentos, cabe ao cineasta adaptar o seu narrador fílmico de maneira que a mensagem pretendida pelo roteiro seja transmitida de forma precisa, ou não, necessariamente, a quem assiste. Existem inúmeras maneiras de como esse ponto de vista é representado no cinema, e a câmera expande seu papel técnico de reprodução de imagens, e assume o papel de narrador-fílmico, passando a ser um câmera *subjetiva*. Xavier afirma que a câmera *mostra*, mas também *narra*, pois é ela que "define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar" (XAVIER, 2003, p. 74).

A segunda parte de *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken* possui uma trama original, roteirizada pelo também diretor Koki Mitani. A trágica história dos Goriki é narrada pelos doze personagens, que possuem uma relação próxima aos membros da respeitada família. A mudança de narração traz um ar novo à narrativa, visto que o ponto de vista muda, não acompanhamos mais as resoluções de Suguro. Além disso, cenas suprimidas na primeira parte da obra são mostradas ao espectador, o que coloca uma nova perspectiva ao se assistir ao filme.

FIGURA 37 – BAKU INFORMA AOS OCUPANTES DO TREM SOBRE A INVESTIGAÇÃO – 1



Os ocupantes do vagão em que o assassinato ocorreu recebem a notícia que o detetive Takeru Suguro irá realizar interrogatórios com todos em relação ao caso que ocorre na madrugada anterior. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

Na figura acima, vemos os personagens de *Oriento Kyuuko Satsujin Jiken* sendo informados sobre o início da investigação do detetive Suguro. Novamente, o ponto de vista é demarcado, pois como Suguro não está presente no momento, esta cena não foi vista na primeira noite da obra fílmica. A partir deste momento, vislumbramos como o plano foi arquitetado pelos culpados já dentro do trem, e como suas atitudes afetaram a averiguação do detetive. Os personagens, aparentemente solícitos aos pedidos do detetive na primeira parte do especial, na verdade tramaram contra o mesmo durante todo o tempo dos depoimentos.

Na cena indicada no fotograma anterior e nos seguintes, a câmera se inicia com o ângulo na mesma altura dos personagens, colocando quem está assistindo em uma posição também de suspeito. Porém, a câmera se movimenta, colocando Baku em destaque:

FIGURA 38 - BAKU INFORMA AOS OCUPANTES DO TREM SOBRE A INVESTIGAÇÃO – 2



Baku informa aos passageiros que o detetive mais renomado do Japão irá resolver o assassinato ocorrido no compartimento do trem. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

Percebemos que o uso do ângulo de câmera e da profundidade do cenário foram recursos primordiais utilizados pelo diretor para narrar sua

história. Atuando como um narrador fílmico, indicando ao espectador quais pontos de destaque deverão ser percebidos, a câmera também é colocada dentro do grupo de personagens, o que novamente cria uma sensação de inclusão na narrativa; não mais como o detetive, e sim como um dos culpados. A câmera assume um papel subjetivo.

FIGURA 39 – O PRIMEIRO SUSPEITO A SER INTERROGADO É CHAMADO – 1



Baku afirma que Makuuchi será o primeiro a ser interrogado por Suguro. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

FIGURA 40 – O PRIMEIRO SUSPEITO A SER INTERROGADO É CHAMADO – 2



Heita Makuuchi é chamado para interrogatório. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

No romance, não nos é mostrado o momento em Bouc avisa aos ocupantes do vagão sobre os interrogatórios. A personagem apenas informa à Poirot que mandara servir o almoço mais cedo aos viajantes para que o carro-restaurante ficasse livre para que o detetive continue com sua investigação (CHRISTIE, 2014, p. 57).

O ângulo plongê observado na Figura 38 torna-se frontal e traseiro, com atores vistos de frente e de costas, transformando a câmera em narrador-personagem. Com as silhuetas de seus ombros indicando que eles estão em primeiro plano, porém desfocados, nosso olhar vira-se para os personagens envolvidos no roteiro, em questão Baku e Makuuchi. Além disso, nas Figuras 44 e 45, estamos na mesma altura que Makuuchi; o topo da cabeça dos personagens mais altos que ele, como Iwao e Tamio Hotoda (Takahiro Fujimoto), respectivamente à direita e a esquerda do rapaz, são cortados do enquadramento.

Na cena analisada, ocorre o que Martin (2005) define como sentimento de realidade, ou seja, a imagem mostrada na tela está reproduzindo a sensação de se estar em um corredor estreito de um trem, juntamente com mais quatorze pessoas. Nas duas partes da produção fílmica, o principal elemento utilizado para determinar a visão dos acontecimentos é a câmera, que omite, mostra, delimita e inclui, tornando-se “testemunha passiva, abandonando a função de registradora objectiva dos acontecimentos, para se tornar a sua testemunha activa e a sua intérprete” (MARTIN, 2005, p. 41).

3.7 Mudança do ponto de vista/narração entre as duas noites de *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken*

3.7.1 A chegada ao trem

O diferencial de *Oriente Kyuuko no Satsujin Jiken* está representado em sua segunda parte. A expansão da trama presente na segunda parte acrescenta à obra literária detalhes que ficaram apenas subentendidos ou implícitos na confissão dos assassinos ao fim da obra como, por exemplo, o primeiro contato das personagens como antagonista-vítima, além de

particularidades das relações interpessoais entre todos. O espectador passa a ter uma nova perspectiva em relação a intriga exibida no primeiro filme, visto que as causas e porquês do crime são contadas por aqueles que o cometera, de forma pessoal, emotiva e subjetiva. Esta relação é apresentada no romance por Mrs. Hubbard em sua confissão nos momentos finais do enredo, em apenas uma fala da personagem, sem detalhes ou descrição de cena, tempo ou espaço narrativo.

Na segunda noite de *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken*, a história passa a ser narrada pela governanta Maiko Baba (Nanako Matsushima), com a ajuda dos outros onze envolvidos. A mudança de narrador causa um efeito diferente do leitor: o suspense, mistério e a busca pelo desconhecido dão lugar à empatia pelos colegas e familiares – estranhos até então – da família Goriki, vítima do ataque criminoso de Todo, e até mesmo à curiosidade; até então, não é mostrado ao espectador a cena do assassinato, apenas um vislumbre do que aconteceu é mostrado ao final da primeira noite. A real cena é detalhada, juntamente com outros momentos em que não nos é mostrado quando estamos compartilhando o ponto de vista de Suguro; a preocupação dos suspeitos em relação à investigação é uma delas.

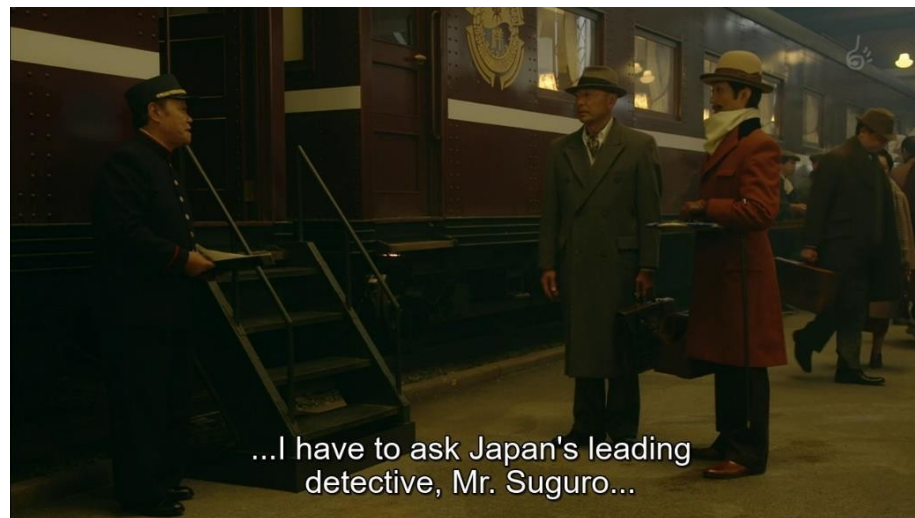
Vejamos como fica a mesma cena a partir do ponto de vista de Suguro – narrador da primeira parte – e de Maiko Baba – narradora da segunda parte.

FIGURA 41 – SUGURO CHEGA AO TREM: PRIMEIRA NOITE - 1



Cena da primeira parte da obra fílmica. Vemos Suguro e Baku receberem a notícia de que o trem está cheio. A personagem Maiko Baba apenas passa pela cena. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

FIGURA 42 – SUGURO CHEGA AO TREM: PRIMEIRA NOITE - 2



A cena continua. Maiko Baba sai do enquadramento. A câmera se encontra fixa em ângulo lateral, com os personagens enquadrados em plano geral. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

FIGURA 43 – SUGURO CHEGA AO TREM: PRIMEIRA NOITE - 3



A fala do condutor se encerra. A câmera não muda de posição. A personagem Maiko Baba não é mais vista. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

Vejamos agora a mesma cena, porém sendo indicada pelo ponto de vista da personagem Maiko Baba. Neste ponto da narrativa, o espectador já está ciente dos acontecimentos, e de que a governanta atua como uma líder no planejamento e execução do crime.

FIGURA 44 - SUGURO CHEGA AO TREM: SEGUNDA NOITE – 1



Cena da chegada de Suguro a partir da visão de Maiko Baba. O ângulo de câmera muda de lateral para frontal, com a personagem em plano americano. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

FIGURA 45 - SUGURO CHEGA AO TREM: SEGUNDA NOITE – 2



A câmera se aproxima da governanta, utilizando-se do ângulo close-up. Maiko para de andar ao ouvir o nome do detetive, e a preocupação pelo desfecho de seu plano é mostrado em seu rosto. Os três personagens masculinos ao fundo, perdem o foco no enquadramento, indicando a diminuição de seu papel de destaque. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

FIGURA 46 – SUGURO CHEGA AO TREM: SEGUNDA NOITE – 3



Maiko Baba em ângulo *close-up*. Os outros personagens somem de cena, e a mudança de ponto de vista é enfatizada. Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

Poirot não se encontra com Mary Debenham na obra literária, neste momento. A lotação do trem é discutida apenas entre Bouc, Poirot e o condutor do trem, sem interrupções. A presença de Maiko nesta cena é utilizada puramente para que se haja um efeito dramático: uma das personagens já sabe que o detetive mais famoso do Japão está a bordo.

3.7.2 A solução do crime

Ao final da obra de Christie, Poirot confronta os doze suspeitos do assassinato de Rachett dentro do vagão do Expresso do Oriente. Nas últimas páginas do livro, vemos as proposições do detetive, a inevitável confissão das pessoas que realizaram o crime. Poirot, primeiramente, propõe uma solução infundada aos presentes, que afirmam e concordam que não há lógica nos fatos apresentada pelo famoso detetive, que, então, manifesta a segunda explicação possível, a certa, aos passageiros.

Ao reunir as pistas, os depoimentos e criar uma ordem cronológica de acontecimentos, Poirot chega à conclusão que os doze passageiros “desconhecidos” estavam envolvidos:

- [...] Disse a mim mesmo: mas isto é extraordinário... não podem estar todos metidos nisso. Mas então, senhores, veio-me a luz. Todos estavam envolvidos. Não é possível a coincidência de todas as pessoas ligadas ao caso Armstrong estarem viajando no mesmo carro. Não, coincidência não. Premeditação. [...] Um júri se compõe de 12 pessoas: havia 12 passageiros, e Rachett foi esfaqueado 12 vezes. [...] E, imediatamente, todo o caso se resolveu. Vi-o como um perfeito mosaico, cada pessoa desempenhando a sua parte. A coisa foi planejada de tal maneira que, se alguém caísse em suspeita, o testemunho de outra o libertaria e confundiria o caso. [...] A natureza dos ferimentos... cada um desfechado por uma pessoa diferente. [...] A ideia de esfaquear parece inicialmente estranha, mas, se pensarmos bem, ela se enquadra muito bem nas circunstâncias. Uma faca era uma arma que poderia ser usada por qualquer um... fraco ou forte... sem fazer barulho. (CHRISTIE, 2014, p. 191-192)

Após a confissão de Mrs. Hubbard, Poirot, com a permissão e solicitação de Bouc, escolhe a primeira solução do caso como a oficial, eximindo, assim, os envolvidos no caso da culpa.

Em *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken*, a solução do caso é apresentada da mesma maneira que na obra de Christie. Todos os personagens envolvidos se encontram no vagão-restaurante do trem, e Suguro expõe seu monólogo explicando quais foram as suas conclusões. Ao se referir ao fato em si, o esfaqueamento coletivo de Osamu, vemos as seguintes imagens na tela:

FIGURA 47 – PONTO DE VISTA DE SUGURO: ASSASSINATO DE OSAMU
TODO – 1



Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

FIGURA 48 – PONTO DE VISTA DE SUGURO: ASSASSINATO DE OSAMU
TODO – 2



Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

Como dito anteriormente, acompanhamos a visão de Suguro do acontecimento. Todos os personagens encontram-se na cabine da vítima, olhando para a cama em que o homem está deitado com rostos impassíveis, sem demonstrações de emoções como pesar, medo ou arrependimento. A luz da cabine está acesa, permitindo que o telespectador veja todos claramente, o som de fundo da cena é um instrumental dramático, causando no espectador expectativa. A vítima não é mostrada, e não há diálogos presentes nesta cena.

Na mente de Suguro, a primeira facada é desferida por Fujin Hatori (Sumiko Fuji) sem hesitação, demonstrando um surpreendente frieza por parte da personagem, já idosa.

FIGURA 49 – PONTO DE VISTA DE SUGURO: FUJIN DESFERE O GOLPE FATAL



Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

Contudo, com a mudança do foco narrativo da história, percebemos que o assassinato ocorreu de maneira mais sóbria. Os personagens formam uma fila, entrando na cabine um de cada vez, para realizar o ato de vingança, e cada um expressa suas próprias palavras antes de esfaquear Osamu Todo. Quem aplica o golpe fatal em Osamu é Iwao, que, de maneira fria e precisa, assume o papel de assassino primário no lugar de Koshaku Todoroki (Mitsuko Kusabue), a Princesa Dragomiroff na obra base.

FIGURA 50 – COMO REALMENTE ACONTECEU: O GOLPE FATAL



Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

A maioria das personagens femininas expressam sentimento de tristeza, dor e sofrimento ao golpear o homem, e as personagens masculinas emitem vingança, ódio e, até mesmo, desprezo pela vítima em suas falas; o único homem a aparentar sofrimento pelo acontecimento é o condutor Miki, que decidiu participar do assassinato coletivo em busca de vingança por sua filha.

FIGURA 51 – ASSASSINATO DE OSAMU TODO



Fonte: *ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken*. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

Ao contrário do imaginado pelo detetive, a iluminação presente na cena é fria; o local está escuro, no fotograma acima é indicado a penumbra do quarto: há sombras no rosto de Heita. Não há um som de fundo no início da cena, porém, no decorrer da ação, ouve-se uma voz cantando em tom melancólico, trazendo uma sensação dramática e triste para a sequência. Percebemos, então, que ao seguirmos a concepção lógica do detetive, a empatia pelos culpados é basicamente inexistente: apenas o seu desejo de vingança é destacado.

Entretanto, ao mudarmos o ponto de vista, ou seja, a narração da história, percebemos que o crime ocorreu de forma quase humana, em que os

sentimentos envolvidos na vingança vão além do desejo de ceifar a vida de quem causou sofrimento a todas as doze pessoas responsáveis pelo ato.

Após a nossa análise das duas partes da obra fílmica *Oriente Kyuko Satsujin Jiken* e da obra literária *Assassinato no Expresso do Oriente*, podemos inferir que o diretor possui a intenção de prestar uma homenagem à obra fonte. Essa intenção é percebida pela fotografia, montagem e produção estética das duas composições, e em quase cinco horas, a história do assassinato em um vagão de trem cometido pelos mais improváveis autores é contada por ícones nipônicos, sem desmerecer a cultura de sua criadora original.

CONCLUSÕES

A partir da história policial escrita pela britânica Agatha Christie em 1934, hoje, analisamos uma versão fílmica japonesa digna de nossa atenção por sua produção que faz jus à obra base. *Assassinato no Expresso do Oriente* possui uma trama coesa, concisa, estrutural, cheia de detalhes, mas que revela apenas o essencial para que nossa atenção seja *fisgada* de maneira que as 196¹⁷ páginas acabem de maneira que nos surpreende com a rapidez que foram lidas.

Esse é o efeito Agatha Christie. Suas histórias encantam gerações, com desenvolvimento e finais que surpreendem até o mesmo atento dos leitores, e Poirot, com todo a sua excentricidade, maneirismos e perspicácia, firma-se como um dos detetives mais conhecidos da literatura mundial. Os romances policiais permanecerão em circulação, e mesmo que não haja muita atenção ao gênero por parte da academia, a chamada literatura de entretenimento tende a crescer cada vez mais, com inúmeros livros sendo produzidos e distribuídos por editoras em todo o globo, e pela *internet*.

Além disso, enquanto houver livros, haverá filmes que os utilizaram como inspiração. Mesmo que a definição (adaptação, versão, transposição, tradução, *etc*) divida teóricos, críticos de cinema e fãs, é inegável a importância desta esfera na indústria cinematográfica, desde os seus primórdios. Obras clássicas e contemporâneas são adaptadas para filmes de maneira escancarada ou implícitas, lotando salas de cinema.

Ademais, concluímos que as teorias da adaptação nos mostram que uma forma de arte pode ser transposta para outra, desde que haja uma atenção em como a essência deste objeto será reproduzida. A adaptação cinematográfica pode ser um instrumento que permite a transposição de elementos presentes meio literário de forma subjetiva. O som, a luz, a montagem, a atuação dos atores, o figurino, o cenário, o movimento de câmera permitem que a reprodução de “realidade” às vezes possível apenas na imaginação do leitor.

¹⁷ CHRISTIE, Agatha. *Assassinato no Expresso do Oriente: um caso de Hercule Poirot* / Agatha Christie; Tradução de Archibaldo Figueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

Após a nossa análise, concluímos que *Oriente Kyuuko Satsujin Jiken* se firma como uma boa adaptação da obra de Agatha Christie. De maneira tradicional e original ao mesmo tempo, a proposta da adaptação em contar a história da obra base em um filme e expandir o seu final, transformando-o em um segundo filme, é recebida com bons olhos. Suas personagens possuem personalidades e origens distintas, o que são pontos de destaque da narrativa da escritora britânica, em outras obras além da utilizada aqui. A química entre atores é percebida através de atuações que não soam forçadas a quem está assistindo, o que demonstra a escolha certa do elenco por parte da equipe de produção.

Acreditamos que a literatura e o cinema do Japão ainda são universos ainda inexplorados por muitos aqui no Brasil. A adaptação literária é forte tendência nas produções nipônicas desde diretores consagrados, como Akira Kurosawa, e as pesquisas que abordam esse tipo de temática podem auxiliar a expandir a ideia de que a arte e cultura japonesa é bem mais extensa do que animações, tecnologia, tradição, guerra, *samurai*, *geisha* e sumô. Há décadas de adaptações cinematográficas de obras da literatura japonesa e mundial, que merecem ser exploradas com mais afinco e admiração.

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALEGRE, Casa de Cinema de Porto. *A adaptação literária para cinema e televisão*. 2003. Elaborada por Jorge Furtado. Disponível em: <www.casacinepoa.com.br/as-conexões/textos-sobre-cinema/adaptação-literária-para-cinema-e-televisão>. Acesso em: 25 jan. 2019.
- ALMEIDA, Lúcia Machado de. *O caso da borboleta atíria*. 19. ed. São Paulo: Editora Ática S.a., 1995.
- AMADO, André Mattoso Maia; SOARES, Isabela Medeiros. A nova diplomacia cultural japonesa. *Mundo Afora: Políticas de Divulgação Cultural*, Brasília, v. 5, n. 5, p.72-78, maio 2009.
- ASSASSINATO no Expresso do Oriente*. Direção de Carl Schenkel. Roteiro: Stephen Harrigan. S.i.: Daniel H. Blatt Productions, Agatha Christie, Chorion, Hopecharm, Mediavest Worldwide, Zdf Enterprises, 2001. (93 min.), son., color.
- ASSASSINATO no Expresso do Oriente*. Direção de Kenneth Branagh. Roteiro: Michael Green. Londres: Twentieth Century Fox, Genre Films, The Mark Gordon Company, Scott Free Productions, Latina Pictures, The Estate Of Agatha Christie, 2017. (114 min.), son., color. Legendado.
- ASSASSINATO no Expresso Oriente*. Direção de Sidney Lumet. Roteiro: Paul Dehn. Londres: Emi Film Distributors, G.w. Films Limited, 1974. (128 min.), son., color. Legendado.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998, p. 85-106
- BORGES, Selomar Claudio. O foco nas narrativas literárias e fílmicas: olhares em um conto de Carlos Liscano e em Amores perros doi. *Anuário de Literatura*, [s.l.], v. 15, n. 1, p.84-95, 31 jul. 2010. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2010v15n1p84>. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/2175-7917.2010v15n1p84/13070>>. Acesso em: 10 jan. 2019.
- BRITO, João Batista. *Literatura no cinema*. São Paulo: Editora Unimarco, 2006.
- BROWN, Dan. *O Código Da Vinci*. Tradução de Celina Cavalcante Falck-Cook. Rio de Janeiro: Sextante, 2004a
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. 3. ed. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2010. (Coleção Aldus).
- CENTRAL, Hercule Poirot. *Agatha's Disappearance*. Disponível em: <<http://www.poirot.us/disappear.php>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

_____. *Poirot's Profile*. [2018]. Disponível em: <<http://www.poirot.us/poirotprofile.php>>. Acesso em: 13 set. 2018.

_____. *Facts and Trivia on Agatha Christie*. Disponível em: <<http://www.poirot.us/facts.php>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

CHRISTIE, Agatha. *Assassinato no Expresso do Oriente: um caso de Hercule Poirot* / Agatha Christie; Tradução de Archibaldo Figueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

_____. *Autobiografia*. Tradução de Bruno Alexander. Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. *Morte no Nilo*. Tradução de Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. *O misterioso caso de Styles: o primeiro mistério de Hercule Poirot*. Tradução de Ive Brunelli. São Paulo: Globo, 2014.

_____. *O Natal de Poirot*. Tradução de Vânia de Almeida Salek. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

CHRISTIE, The Home Of Agatha. *About Agatha Christie*. Disponível em: <<https://www.agathachristie.com/about-christie>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

CLÜVER, Claus. Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p.11-41, jul. 2006.

CRÍTICO, Plano. *Entenda Melhor: Kurosawa e a Literatura*. Elaborada por Luiz Santiago. Disponível em: <<https://www.planocritico.com/entenda-melhor-kurosawa-e-a-literatura/>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

_____. *Crítica | Assassinato no Expresso do Oriente (2001)*. 2017. Elaborada por Luiz Santiago. Disponível em: <<http://www.planocritico.com/critica-assassinato-no-expresso-do-orient-2001/>>. Acesso em: 14 set. 2018.

_____. *Crítica | Assassinato no Expresso Oriente (1974)*. 2017. Elaborada por Luiz Santiago. Disponível em: <<http://www.planocritico.com/critica-assassinato-no-expresso-orient-1974/>>. Acesso em: 14 set. 2018.

DANTAS, Gregório Foganholi. A História Oculta: Considerações Sobre a Narrativa Policial. *Revista Língua & Literatura*, Frederico Westphalen: v. 18, n. 32, p.146-167, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/download/2018/2217>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

ECO, Umberto. Bosques Possíveis. In: ECO, Umberto. *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. Tradução de Hildegard Feist – São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 81-102.

_____. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

EDITORES, L&pm. *Conheça a história de Hercule Poirot: o famoso detetive belga criado por Agatha Christie*. 2009. Disponível em: <https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecaoID=935305&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=515360>. Acesso em: 14 set. 2018.

FRAZÃO, Dilva. *Biografia de Sherlock Holmes*. 2017. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/sherlock_holmes/>. Acesso em: 13 set. 2018.

GUIMARÃES, César. Algumas aproximações entre cinema e literatura. In: GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 1997. Cap. 5. p. 109-142.

REIS, Vilto. *Por que Hitchcock não quis filmar 'Crime e Castigo', de Dostoiévski*. Disponível em: <<https://homoliteratus.com/por-que-hitchcock-nao-quis-filmar-crime-e-castigo-de-dostoiievski/>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel – Florianópolis: Ed. da Ufsc, 2011. 280 p.

INTERLÚDIO, Revista. *O cinema de Hitchcock e a forma literária: relações possíveis*. Elaborada por Cesar Zamberlan. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=748>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

JOHNSON, Randal. Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELEGRINI, Tânia [et. al]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo, 2003. p. 37-59.

KRISTEVA, Júlia. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 61-90.

_____. O Texto e sua Ciência. In: KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 9-26.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. 169 p. Disponível em: <http://www.creasp.org.br/biblioteca/wp-content/uploads/2012/10/O_romance_policial_do_seculo_XXI1.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2018.

MENEGHETI, Pollyanna Souza. *De Holmes a Poirot: relações entre literatura e história na narrativa policial britânica*. 2014. 188 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2014. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/3119.pdf>. Acesso em: 13 set. 2018.

NEVES, Ana Patrícia Marabuto. *O Puzzle e o Jogo do Crime: A Adaptação Cinematográfica da Ficção de Agatha Christie*. 2007. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Ingleses, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2007. Disponível em: <<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/2766/1/2007001349.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2018.

NOVIELLI, Maria Roberta. *História do cinema japonês*. Brasília: Unb, 2007.

ORIENTO Kyuuko Satsujin Jiken. Direção de Koki Mitani. Tóquio: Fuji Tv, 2015. Son., color.

PAULO, Folha de São. *Nos 40 anos de morte, conheça fatos inusitados sobre Agatha Christie*. 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1728789-nos-40-anos-de-morte-conheca-fatos-inusitados-sobre-agatha-christie.shtml>>. Acesso em: 13 set. 2018.

PIGLIA, Ricardo. *O Último leitor*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia*, Ilha de Santa Catarina, , n. 33, p.47-59, ago. 1996. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16569>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

_____. Novas teses sobre o conto. In: *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. – São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

QORPUS. *Ran – A influência da cultura japonesa na adaptação cinematográfica de King Lear – Diogo Berns*. Elaborada por Diogo Berns. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-024/5162-2/>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

RAMOS, Francine. *Morte no Nilo (Agatha Christie)*. 2015. *Resenha*. Disponível em: <<http://livrocafe.com/2015/09/22/morte-no-nilo-agatha-christie/>>. Acesso em: 13 set. 2018.

READER, The Agatha Christie. *Film Review: "Murder on the Orient Express" (2001)*. 2011. Disponível em: <<https://agathachristiereader.com/2011/08/28/orient-express-2001/>>. Acesso em: 14 set. 2018.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANCTUARY, Crimson. Tanpatsu & Renzoku ?? Disponível em: <<https://sanctuarystation.wordpress.com/2008/11/07/tanpatsu-renzoku/>>. Acesso em: 21 out. 2018.

SILVA, Andréia. *Os detetives da literatura internacional*. [2011]. Blog Saraiva. Disponível em: <<https://blog.saraiva.com.br/os-detetives-da-literatura-internacional/>>. Acesso em: 13 set. 2018.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Adaptação intercultural: em busca de um modelo analítico. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, [s.l.], v. 39, n. 38, p.198-226, 23 dez. 2012. Universidade de Sao Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71145>. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71145/74120>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

STAM, Robert. Introdução. In: STAM, Robert. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. da Ufmg, 2008. p. 17-41.

THOMASSEY, Marc. *Les adaptations audiovisuelles du Crime de l'Orient-Express d'Agatha Christie*. 2017. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Humanas e Sociais, Universidade de Lyon, Lyon, 2017. Disponível em: <<http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/67861-les-adaptations-audiovisuelles-du-crime-de-l-orient-express-d-agatha-christie>>. Acesso em: 13 set. 2018.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papirus, 2005.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 9-36.

WEBLOG, Jdrama. *Fuji TV Drama Special 2015 ~ Orient Kyuukou Satsujin Jiken*. 2015. Disponível em: <<https://jdramas.wordpress.com/2015/01/12/fuji-tv-drama-special-2015-orient-kyuukou-satsujin-jiken/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

_____. *Fuji TV Drama Special 2018 ~Kuroido Goroshi*. 2018. Disponível em: <<https://jdramas.wordpress.com/2018/04/14/fuji-tv-drama-special-2018-kuroido-koroshi/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. *Literatura e Sociedade*, [s.l.], n. 2, p.126-138, 4 dez. 1997. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p126-138>. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/13886/15704>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: In: PELEGRINI, Tânia [et. al]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo, 2003. p. 61-89.