

textos

O Caso dos Dez Negrinhos: romance em ampulheta

Jean Pierre Chauvin

“O enredo, em suma, está de acordo com nossos desejos, não com nosso conhecimento” (Muir, 1929, p. 10).

“[...] a inexorável diminuição do número... o sentimento de inevitabilidade” (Christie, 1976, p. 243)¹.

Escrever sobre *best sellers* constitui uma tarefa de risco. Nunca se sabe até que ponto não estamos apenas a parafrasear a obra em exame, ou se nos mostraremos inábeis em formular hipóteses que contribuam efetivamente para

1 A partir daqui, todas as citações do romance serão identificadas apenas pelo número da página.

JEAN PIERRE CHAUVIN é professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

a sua análise e interpretação. Acresce que, sendo a crítica uma escrita em segunda instância, o texto pode soar superficial ou revelar traços de puerilidade, especialmente quando se abordam romances policiais.

Malgrado os receios que acompanham o seu trabalho, o estudioso não pode se deixar contagiado pelo desânimo ou temor. Diante do texto literário, ele há que encontrar passagens que comprovem suas hipóteses e revelem o que estava implícito no romance. Recorrer aos conceitos da teoria literária pode ser de grande valia, em particular quando a obra em questão é impactante e sugere algumas das qualidades desejáveis em um autor de talento.

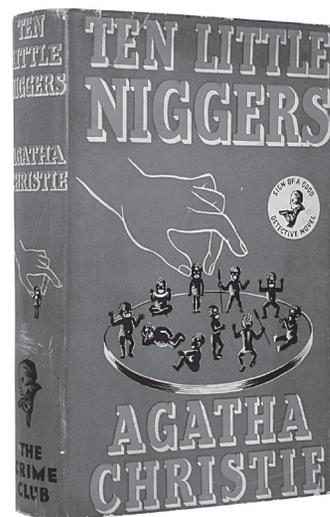
A questão é que não podemos nos furtar ao exercício, que é atividade saudável. Acresce que diante do texto literário sempre existe a possibilidade de superar a expectativa que nós mesmos tínhamos, antes de proceder à investigação. Nas palavras de Óscar Tacca, “a crítica trata de enxergar mais de perto o ateliê do romancista: e descobre que suas técnicas são muitas vezes questão de consciente ofício, outras de inconsciente *savoir-faire*” (Tacca, 1973, p. 10 – tradução minha).

Isto posto, passemos a uma breve análise de *O Caso dos Dez Negrinhos* (1939) – um dos romances mais populares de Agatha Christie (1890-1976). Para isso recorreremos à narratologia, de maneira a que se possa observar: a tipologia em que o romance se insere, os modos como as personagens estão caracterizadas e os recursos empregados pela escritora ao dispor o enredo.

ENREDO

Publicado na Inglaterra em 1939, *O Caso dos Dez Negrinhos*² é considerado, com justiça, uma das obras mais bem-sucedidas de

Agatha Christie. Isso diz respeito especialmente à forma como a narrativa foi estruturada e à solução proposta pela romancista às linhas finais. David Lodge (2010, pp. 222-3) observou que “a estrutura de uma narrativa é como a estrutura de vigas que sustenta os arranha-céus: você não a enxerga, mas é ela que determina o formato e as características do edifício”.



Primeira edição do romance de Agatha Christie

Nesse romance de atmosfera carregada, os primeiros dois capítulos são os únicos em que a leitura flui sem maior apreensão. Como se se tratasse de uma partida de xadrez com resultado anunciado, uma vez dispostas as peças, o jogo macabro tem início. O problema é que não identificamos o adversário;

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

apenas assistimo-lo a engolir as peças do tabuleiro, sem mostrar como procedeu.

Estamos às voltas com um dos enredos mais engenhosos da romancista. Publicado dez anos antes de *A Casa Torta* (1949) – talvez o desfecho mais cruel concebido pela escritora –, *O Caso dos Dez Negrinhos* é um marco em sua volumosa produção policial. A história é bastante conhecida do público e foi representada tanto nos palcos quanto nas telas de cinema.

Isolados em uma ilha da Inglaterra, sem possibilidade de comunicação com o mundo exterior, dez hóspedes vivem sob o limite do desespero, enquanto acompanham um a um ser assassinado por uma pessoa desconhecida. Suas mortes são embaladas pelos versos de uma canção popular infantil, que elege dez negrinhos como personagens.

A letra da música vem bem a calhar, já que as criaturas foram reunidas na Ilha do Negro, mediante um convite misterioso, assinado pelas iniciais O. N. U. e, em alguns casos, acompanhado de um persuasivo cheque de alta cifra. Uma das premissas do misterioso anfitrião é a de que seus convidados carecem de maior escrúpulo, o que se confirma no gesto de reforçar seu inusitado convite com um incentivo pecuniário.

O enredo se pauta na intenção de um justiceiro misterioso em responsabilizar dez sujeitos envolvidos em atos criminosos cometidos em um passado nem sempre remoto. Antes de a sucessão de crimes ter início, todos escutam uma gravação fatídica, cuja voz resgata seus atos (ainda) sem punição. As mortes por justiça são o mote para uma convivência absolutamente hostil e instável, em que todos desconfiam de todos.

Durante a primeira reunião dos hóspedes nas dependências da casa de Owen, a

voz reproduzida no gramofone constitui um dos elementos mais impressionantes. A cena resulta num dos pontos máximos da narrativa. Acresce que recorrer a essa tecnologia, no final da década de 1930, deveria provocar um efeito ainda mais poderoso sobre os leitores: “‘Senhoras e senhores! Silêncio, por favor!’ Todos se sobressaltaram. Olharam em torno... uns para os outros, para as paredes. Quem estava falando?” (p. 41).

Mas por que recorrer a uma gravação? A utilização de um equipamento capaz de reproduzir a fala justiceira conjuga a ideia de rigor na apuração dos crimes cometidos e a punição inapelável dos envolvidos³. Além de reforçar o horror dos ouvintes (personagens) e leitores, a utilização de um dispositivo de vida própria sugere que a justiça será aplicada de modo inelutável, impessoal e objetivo. A disposição da casa reforça esse sentimento entre os hóspedes:

“Se aquela fosse uma casa antiga, com o madeiramento a estalar, desvãos escuros e paredes revestidas de pesados lambris, talvez se pudesse dizer que o ambiente lúgubre pesava sobre eles. Mas a vivenda era a essência do modernismo. Não havia recantos sombrios, nem a possibilidade de painéis corrediços; era inundada de luz elétrica... tudo novo, limpo e brilhante. Não havia nada escondido ali. A casa não possuía atmosfera

3 Diversos autores e diretores recorreram a estratégia similar, dentre os quais a própria Agatha Christie, em *O Assassinato de Roger Ackroyd* (1926); as imagens reproduzidas sem cessar nas teletelas de George Orwell, em 1984 (1947); as mensagens repetidas nos alto-falantes utilizados pelos guardas no *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), de José Saramago; as gravações que estruturam os jogos protagonizados por uma personagem de grande êxito cinematográfico, no filme *Jig Saw* (2004), etc.

própria. De certo modo, isso era o mais assustador de tudo...” (p. 68).

Após a exposição coletiva de seu passado obscuro, os hóspedes estão equiparados do ponto de vista moral: todos são considerados criminosos que teriam escapado às garras da justiça. Comparados aos negrinhos da canção, sua identidade também é colocada à prova. Como se verá nos capítulos seguintes, o efeito de horror é crescente. A cada assassinato aumenta a terrível sensação de “inevitabilidade”, como se a trajetória de cada um estivesse em marcha sobre o trilho “inexorável” da morte, graças ao jogo orquestrado pelo anfitrião.

O primeiro a intuir que se tratava de um plano arquitetado com cuidado e inteligência, do qual não haveria forma de sair com vida, é Macarthur. Logo após Anthony Marston ter sido envenenado, de volta ao seu quarto o general faz uma longa reflexão sobre o caso extraconjugal de sua ex-esposa, o que o motivou a enviar o soldado envolvido para a morte: “*De súbito, o general compreendeu que não desejava mais sair da ilha*” (p. 74 – grifo da autora).

A princípio, poder-se-ia afirmar que a narrativa se encaixa dentro da tipologia proposta por Edwin Muir:

“No seu decorrer, o *romance de ação* em geral infligirá morte a certos personagens subsidiários; os malvados serão massacrados e mesmo alguns dos bons poderão ser sacrificados sem dano, desde que o herói volte à paz e à prosperidade depois de suas férias tumultuosas” (Muir, s/d, p. 10 – grifo meu).

Outro dado relevante é que *O Caso dos Dez Negrinhos* é o romance com maior

número de personagens assassinadas em toda a ficção da autora. Sob esse aspecto, ele está em perspectiva oposta a *Assassinato no Expresso Oriente* (1934) – em que o crime é único, mas há mais de um responsável por sua consecução.

RETRATOS

Em *O Caso dos Dez Negrinhos* a primazia está por conta do enredo, e não em função de suas personagens. Apesar de o romance congregar figuras bem construídas, trata-se de seres sem maior brilho ou originalidade, que agem de modo planejado (Forster, 2005), sem encabeçar grandes surpresas. São típicos representantes de alguns setores da sociedade, curiosos por conhecer uma propriedade alardeada nos jornais de fofoca.

De fato, não são as figuras o elemento mais impactante no romance. Diferentemente do enredo centrado nas personagens, como é o caso de *O Assassinato de Roger Ackroyd* (1926), *Poirot Perde uma Cliente* (1937), *A Mansão Hollow* (1946) ou *A Casa Torta* (1949), em *O Caso dos Dez Negrinhos* a condição passiva das figuras é condição para o maior êxito da história. Em acordo com a denominação proposta por Edwin Muir:

“Na ação, em sua complicação e resolução, nosso interesse é captado, e, interessados, estamos satisfeitos. Contudo, por serem as figuras caracterizadas de modo imperfeito, os acontecimentos tanto evocarão respostas de sua parte quanto servirão para complicar a ação. Mas a ação é o principal, a reação dos personagens a ela é incidental e sempre de modo a socorrer o enredo. Os atores em geral têm personalidades tais e

tanta personalidade quanto a ação exige” (Muir, s/d, p. 9).

Porém, a sumária apresentação dessas figuras não impede que colhamos informações significativas a seu respeito, o que colabora para o bom rendimento da narrativa. Todas têm ocupações diferentes, como se a autora oferecesse um painel em miniatura da classe média inglesa. Isso implica assimetrias sociais e diferentes concepções sobre o seu estar-no-mundo. Ao discutir o conceito de “tipo”, Umberto Eco fazia uma distinção importante:

“[...] o fenômeno da tipicidade não interessa tanto à ‘ontologia’ da personagem, quanto à sua ‘sociologia’: a tipicidade não é um dado objetivo que a personagem deva adequar para tornar-se esteticamente (ou ideologicamente) válida, mas resulta da relação de fruição entre personagem e leitor, e um reconhecimento (ou uma projeção) que o leitor realiza diante da personagem” (Eco, 2008, pp. 216-7).

Elas são introduzidas no primeiro capítulo, de maneira que nos permitem inferir sua posição socioeconômica e alguns traços de seu caráter. O “aposentado” Juiz Wargrave vai à costa de Devon num “vagão de fumar de primeira classe”, curioso por ler “as notícias políticas do *Times*” (p. 5). Já Mr. Blore “viajava no trem ordinário de Plymouth”. Investigador da Scotland Yard, ele “tornou a repassar tudo na mente, com meticuloso cuidado” (pp. 16-7).

A secretária Vera Claythorne seguia para o destino “num vagão de terceira classe, onde viajava em companhia de mais cinco passageiros” (p. 6). No mesmo vagão ocupado por

Vera, está Philip Lombard: “Ia a negócios. Devia concentrar-se na sua ocupação” (p. 9). Por sua vez, Emily Brent, “num carro para não fumantes [...], ia rigidamente sentada, como era seu costume. [...] Envolta numa aura de retidão e de princípios irredutíveis, Miss Brent viajava no apinhado vagão de terceira classe e triunfava sobre o desconforto e o calor” (p. 10-11).

Em outro vagão, o General Macarthur lamentava a lentidão dos “trens lerdos de ramal” (p. 12). O militar estava desconfortável. “Ultimamente andava desconfiado de que os amigos o evitavam. Tudo por causa daquele infernal boato!” (p. 13). Quanto ao dr. Armstrong, “atravessava a planície de Salisbury em seu carro. Sentia-se bastante cansado” (p. 13). Em seu caminho, ele cruza sem saber com o carro excessivamente veloz de Tony Marston, que conduzia “chispando na direção de Mere, [e] dizia com os seus botões: – Incrível a quantidade de carros que se arrastam pelas estradas!” (p. 15).

A chegada e acomodação dos convidados são matéria do segundo capítulo. A narradora se refere às criaturas por meio de alusões ao seu comportamento usual: Miss Brent agradece a oferta do táxi por Vera Claythorne “dura como um pau” (p. 19). O Juiz Wargrave faz um comentário ameno sobre o clima “com a devida cautela judiciária” (p. 20).

Fiel ao seu caráter escorregadio, e indeciso sobre qual tática adotar, Philip Lombard “saltou sobre o fictício inseto com um gesto convincente” (p. 22). Habitado a dissimular sensações, o General Macarthur observa: “– Ah! que lugar encantador! [...] Mas no íntimo sentia-se inquieto” (p. 28).

Animado pela perspectiva de encontrar paz, o dr. Armstrong supõe: “Havia qualquer coisa de mágico numa ilha – a sim-

ples palavra despertava a fantasia” (p. 33). Indiferente à opinião dos demais, Anthony Marston é retratado como um sujeito fútil e vazio: “Muitos poucos pensamentos lhe passavam pela cabeça. Anthony era um homem de sensações – e de ação” (p. 35). Mr. Blore é desenhado de forma similar: “[...] estava dando um laço na gravata. Não era muito hábil nessas coisas. Tinha boa aparência? Supunha que sim” (p. 35).

Nos momentos mais agudos a linguagem ganha maior destaque. É o que se percebe nos modos polidos do médico, ao anunciar a morte de Mrs. Rogers, a esposa do mordomo, imediatamente após o primeiro desjejum compartilhado pelos hóspedes:

“Depois de retirados os pratos, o dr. Armstrong afastou um pouco sua cadeira para trás, pigarreou com importância e falou:
– Achei conveniente esperar que todos houvessem terminado de comer antes de lhes dar uma triste notícia. Mrs. Rogers morreu durante o sono” (pp. 81-2).

Observe-se que as personagens reunidas na Ilha do Negro são muito contrastantes. Numa ponta está Wargrave, juiz aparentemente sereno e impassível que pauta seu discurso na lei; na outra está a devota Emily Brent, com seu olhar condenatório a supor que se trate de castigos metafísicos: “– Achem impossível que um pecador seja prostrado pela cólera divina?” (p. 83).

À medida que a situação se torna mais complexa, as criaturas entram em conflito consigo mesmas. Conforme Edward Morgan Forster, isso acontece porque:

“Um homem não fala a si próprio com toda a veracidade – nem mesmo a si próprio; a

felicidade ou a infelicidade que ele secretamente sente vem de causas que ele não sabe explicitar direito, porque, ao trazê-las até a dimensão do explicável, elas perdem seu caráter original. E aí o romancista realmente leva a vantagem. Ele pode mostrar o curto-circuito do subconsciente em plena ação (coisa que o dramaturgo também é capaz de fazer); e também pode mostrá-lo com relação ao solilóquio. Ele rege toda a vida secreta, e ninguém lhe tira esse privilégio” (Forster, 2005, p. 106).

Recuperada após um surto histérico, em que gargalhava compulsivamente, Vera Claythorne retoma a custo a fachada de profissional sóbria e eficiente:

“– O homem que nos trouxe ontem parecia uma pessoa de confiança – disse Emily Brent. – É verdadeiramente muito esquisito que ele esteja tão atrasado esta manhã. Vera não respondeu. Estava procurando reprimir um sentimento de pânico que crescia dentro dela.

‘Deve conservar a calma, a serenidade’, dizia a si mesma, furiosa. ‘Que foi que a transformou assim? Você sempre teve nervos excelentes.’

Depois de um ou dois minutos, disse em voz alta:

– Tomara que ele venha de uma vez. Eu... eu quero ir-me embora daqui” (p. 91).

LINGUAGENS

Atrelado a personagens com variados graus de intensidade, o papel da linguagem parece ser decisivo para a qualidade e eficácia do romance. As diferentes vozes transmitem variadas concepções a respeito



A escritora em foto de 1950

da vida e, no caso específico que reúne as personagens na Ilha do Negro, exprimem o anseio por escapar à morte anunciada. Isso acontece porque “o falante no romance é sempre, em maior ou menor grau, um ideólogo, e sua palavra é sempre um ideologema. A linguagem peculiar do romance é sempre um ponto de vista peculiar sobre o mundo, que aspira a uma significação social” (Bakhtin, 2015, pp. 124-5).

O leitor suspeita que algo vai mal, muito antes das personagens. Esse conhecimento prévio e superior de quem tem o livro em mãos traduz-se num mecanismo incomum, na obra policial da escritora. O fato de sabermos mais que as criaturas de papel concede-nos alguma sensação de poder e, simultaneamente, angustia-nos, já que não há como intervir no destino reservado às personagens.

Repare-se que os convidados de Owen para a Ilha do Negro são recebidos pontualmente e de modo respeitoso na estação ferroviária de Oakbridge. Os hóspedes contarão com um casal de mordomos e Vera Claythorne, contratada para atuar como secretária em caráter temporário, mediante instruções de um ilustre desconhecido:

“O chofer tornou a falar, dirigindo-se ao Juiz Wargrave, como o mais velho de todos: – Temos dois táxis aqui, senhor. Um deles deve esperar pela chegada do trem ordinário de Exeter. É uma questão de cinco minutos... Vem mais um cavalheiro por esse trem. Talvez um dos senhores não se importe em esperar. Ficariam melhor acomodados assim. Vera Claythorne, que não esquecia a sua posição de secretária, respondeu em seguida: – Eu espero, se os senhores quiserem ir. Sua voz e a expressão do seu rosto tinham

esse quê de comando próprio das pessoas que ocupam uma posição de autoridade” (p. 19).

Superado o estranhamento inicial, dadas as condições inusitadas do convite e o fato de não contarem com a presença do famigerado Mr. Owen, os hóspedes começam a interagir. O terceiro capítulo representa o máximo contraste entre as boas maneiras à mesa e o caráter peremptório das acusações, cuja voz parece atravessar as paredes:

“O jantar estava no fim.

A comida tinha sido boa e o vinho perfeito. Rogers servia muito bem à mesa.

Todos mostravam a melhor das disposições.

Haviam começado a conversar uns com os outros com mais liberdade e intimidade. [...]

– Esquisitas essas coisas, não? – disse Marton de repente.

No centro da mesa redonda, sobre um suporte circular de vidro, viam-se algumas figurinhas de porcelana.

– Negros – disse Tony. – A Ilha do Negro. Creio que a ideia é essa” (p. 39).

Os embates tornam-se mais frequentes. No capítulo nove, as contradições começam a ser dissipadas. Todos se apercebem que se trata de um jogo:

“O dr. Armstrong fez uma pergunta arguta:

– Mas agora... pensa de modo diverso?

O rosto de Lombard mudou de expressão. Fez-se mais duro e sombrio.

– Sim – disse ele. – Acredito agora que estou no mesmo barco com os senhores todos. Aqueles cem guinéus foram apenas a isca que Mr. Owen usou para me fazer entrar na ratoeira com os outros” (p. 120).

Assenhoreando-se da situação, o Juiz Wargrave também assume a condução do acalorado debate entre os convidados, com vistas a ponderar a situação que atravessam. Cabe a ele, o mais velho do grupo, a descoberta de que “[...] as iniciais [das cartas] são as mesmas em ambos os casos. Ulick Norman Owen... Una Nancy Owen... Isto é, sempre U. N. Owen. Ora, com um pouco de imaginação, temos: UNKNOWN!” (p. 54).

À determinada altura, os diálogos rotineiros à mesa se contrapõem vivamente à apreensão que contamina os convidados. O contraste gritante revela uma ponta do humor que preside as narrativas de Agatha Christie:

“– O General Macarthur está sentado lá embaixo, à beira do mar – disse Vera. – Não creio que ele tenha ouvido o gongo... – Vera hesitou. – Parece-me que está um pouco aéreo hoje.

Rogers ofereceu-se em seguida:

– Vou descer para avisá-lo de que o almoço está pronto.

Armstrong pôs-se em pé de um salto.

– Irei eu. Podem começar.

O médico deixou a sala. Às suas costas, ouviu a voz de Rogers:

– Aceita língua fria ou presunto frio, minha senhora?” (p. 122).

Após uma nova rodada de elucubrações, o magistrado sugere que uma mulher também poderia ter cometido os crimes, ao que a secretária Vera Claythorne reage furiosamente: “– Acho que o senhor está maluco! Os olhos do velho magistrado voltaram-se lentamente e pousaram-se sobre a moça. Era o olhar desapaixonado de um homem habituado a pesar a humanidade numa balança” (p. 129).

Em várias oportunidades, a paisagem entra em mórbida consonância com o estado de ânimo⁴ dos convidados: “A tormenta crescia de fúria. O vento uivava contra os flancos da casa. Todos se achavam na sala de estar, inertes, vigiando-se furtivamente uns aos outros. Quando Rogers trouxe o aparelho de chá, todos se puseram em pé de um salto” (p. 148).

De tempos em tempos, a narradora emite juízos que reforçam a inautenticidade que impera no ambiente. Com isso, acentua-se a situação substancialmente dicotômica vivenciada pelos sobreviventes.

“Curiosa refeição foi o café. Todos se mostravam muito polidos.

– Trago-lhe mais um pouco de café, Miss Brent?

– Miss Claythorne, uma fatia de presunto?

– Outra torrada?

Seis pessoas. Exteriormente, todas normais e senhoras de si.

Por dentro? Pensamentos que corriam em círculo como esquilos numa gaiola” (p. 164).

A personalidade dos hóspedes reunidos na Ilha do Negro condiz com sua postura. Sujeito de iniciativa, “mais uma vez, foi Lombard o primeiro a agir” (p. 44). É justamente ele quem descobre a localização do potente gramofone e os buracos feitos na parede de modo que o som a atravessasse. Ao lado dele, também caracterizado

4 “A paisagem [...] é estado de ânimo porque não nasce na natureza indiferente, mas na interpretação artística e leva à revelação da natureza através de um meio expressivo – palavra, cor, linha – impregnado da subjetividade do artista. A paisagem oferece a ótica e as tonalidades do estado de ânimo antes que os da realidade copiada” (Castagnino, 1968, p. 93).

como homem de presença de espírito e “de ação”, Anthony Marston faz uma das perguntas-chave, tendo em vista a progressão do enredo: “Quem diabo botou esse disco a rodar?” (p. 45).

Pouco a pouco, o enredo se revela fruto de um projeto mórbido, embora praticado em nome de um relativo e megalomaniaco senso de justiça. Trata-se de uma história em que o leitor não terá sossego. Fugindo aos enredos em que os crimes são solucionados e a relativa ordem volta a reinar tanto no universo narrativo quanto no espírito do leitor, nesse romance a perturbação nos acompanha até as palavras finais: “Lá embaixo, na sala de jantar, Rogers estacou intrigado. Fitava as figurinhas de porcelana que se achavam no centro da mesa. – Esquisito! murmurou de si para si. – Teria jurado que eram dez” (p. 70).

AMPULHETA

“Os ponteiros do relógio indicavam nove e vinte. Formou-se um silêncio – um silêncio farto e confortável. Dentro desse silêncio ressoou a voz. Inesperada, inumana, penetrante...” (p. 41).

Seria possível caracterizar *O Caso dos Dez Negrinhos* como romance-ampulheta. Eis uma metáfora produtiva para a interpretação de seu enredo, mesmo porque a redução do número de integrantes é acompanhada pela crescente atmosfera de tensão. Trata-se de uma narrativa pautada pelo elemento tétrico, em que o leitor deseja a suspensão do julgamento e a consecução das penas, ao mesmo tempo em que devora as páginas, para saber até onde a ficção será capaz de conduzi-lo.

A intervalos regulares, os diálogos acalorados são interrompidos pelas refeições, servidas rigorosamente três vezes ao dia. As constantes alusões ao horário de comer congregam as personagens. Para o leitor, esses momentos conferem maior verossimilhança ao mundo ficcional. Além disso, reforçam a sensação de que um elevado número de assassinatos acontece em um reduzido número de dias.

Como o próprio assassino reconhece, há um misto de calculismo e imaturidade em seus gestos. De modo a encaixar os crimes nos versos da canção infantil, as mortes respeitam a sequência sugerida pela música. No caso de Emily Brent, não faltou sequer uma abelha a esvoaçar por perto da cadeira onde a senhora foi encontrada morta.

A morte alcançará a todos os hóspedes da Ilha do Negro. A imagem da ampulheta (do latim *ampulia*, redoma) parece ser ajustada à estrutura do romance. Ela diz respeito tanto à evidência de se tratar de um dispositivo fechado quanto ao fato de que o tempo constitui uma medida volátil e irrecuperável.

Nessa forma se sucedem os episódios no romance, dir-se-ia que todas as personagens estavam temporariamente localizadas na âmbula superior, de onde passarão inexoravelmente para a inferior. Para Masaud Moisés, o escritor “arquiteta o tempo à sua maneira, com o objetivo de produzir humanidade no interior do romance” (Moisés, 2012, p. 406).

Em movimento análogo ao que sucede com o relógio de areia, o tempo escoia como acontece aos minúsculos grãos. Na luta pela sobrevivência, as personagens perfazem um movimento contrário ao da areia que escorre: gradativamente elas assumem maior consciência de que vivem em uma ilha desta-

cada do mundo ordinário. Elas estão sob os desígnios de uma redoma cercada não por vidro, mas pelo mar.

Vale lembrar que a morte foi constantemente associada a esse artefato, na cultura ocidental. Sirvam como exemplos as telas de Antoine Le Nain (1593-1648) *A Vanitas* e *Natureza Morta com Caveira*, de Philippe de Champaigne (1602-1674), em que ambos os artistas dispõem elementos de modo a aproximar a caveira da ampulheta, sugerindo o caráter efêmero da existência e o primado absoluto da finitude.

A tonalidade sombria e o modo distinto em que os elementos são dispostos sobre a tela são comuns a ambas as ilustrações, o que permitiria estabelecer paralelos com o que transcorre na propriedade de Mr. Owen. Integrantes de uma empreitada inútil contra o tempo, o ânimo das personagens está em acordo com a chuva constante e a atmosfera opressora que as aflige.

Uma teatralidade mórbida percorre as páginas do romance. Graças ao disco contendo a gravação acusatória e à eliminação dos negrinhos sobre a mesa, os crimes ganham estatuto de cenas cuidadosamente arquitetadas, em

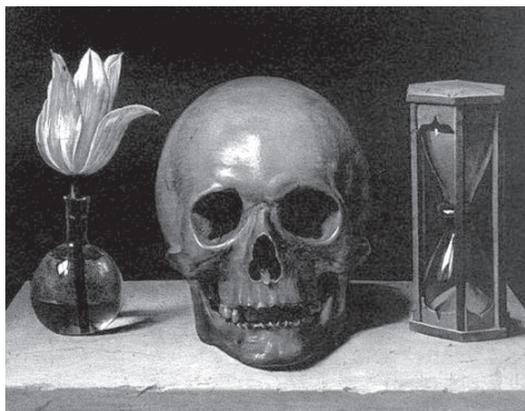
meio à perturbação dos sobreviventes. Sob esse aspecto, a fachada de uns e outros cai à medida que os assassinatos sucedem. A execução dos hóspedes evidencia quão relativo pode ser o senso de justiça.

Em *O Caso dos Dez Negrinhos*, Agatha Christie está na sua melhor forma. Ao confinar dez personagens em uma ilha remota e sem saída, submetendo-as à desrazão de um justiceiro, a escritora potencializou as qualidades de uma trama policial muito bem urdida. Configurado sob a lógica veloz e implacável da ampulheta, o tempo escoar e se converte em mais um dos elementos a traduzir mau agouro, tanto para as personagens quanto para os leitores. Em acordo com Benedito Nunes:

“O tempo imaginário da ficção, condicionado pela linguagem, liga momentos que o tempo real separa, inverte a sua ordem, perturba a distinção entre eles, comprime-os, dilata-os, retarda-os e acelera-os. Deve-se essa ‘infinita docilidade’ do tempo da narrativa ficcional como obra literária à sua duplicidade, pois que ele se articula nos dois planos, nem sempre paralelos, da história e do discurso” (Nunes, 1992, p. 350).



Antoine Le Nain, *A Vanitas*



Philippe de Champaigne,
Natureza Morta com Caveira

Eis que chega o momento de restituir o livro à estante e recompor a nossa sobriedade, até que topemos com um novo volume, capaz de nos tornar solidários frente à sorte de um punhado de seres que escaparam à lei e à moral vigentes.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do Romance I: A Estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2015.
- CASTAGNINO, Raúl H. *Análise Literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo, Mestre Jou, 1968.
- CHRISTIE, Agatha. *O Caso dos Dez Negrinhos*. 8ª ed. Trad. Leonel Vallandro. São Paulo, Círculo do Livro, 1976.
- ECO, Umberto. "O Uso Prático da Personagem", in *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 2008, pp. 209-38.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. 4ª ed. Trad. Sergio Alcides. São Paulo, Globo, 2005.
- LODGE, David. *A Arte da Ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, L&PM, 2010.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: Poesia e Prosa*. São Paulo, Cultrix, 2012.
- MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre, Globo, s/d. [1929].
- NUNES, Benedito. "Tempo", in José Luís Jobim (org.). *Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro, Imago, 1992, pp. 343-65.
- TACCA, Óscar. *Las Voces de la Novela*. Madrid, Editorial Gredos, 1973.