



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CRISTINA IMACULADA SANTANA DE OLIVEIRA

**DO VERMELHO AO ROSA:
UM ESTUDO DAS ESTRATÉGIAS DE ADAPTAÇÃO DA
PERSONAGEM SHERLOCK PARA A TV**

**FORTALEZA
2021**

CRISTINA IMACULADA SANTANA DE OLIVEIRA

**DO VERMELHO AO ROSA:
UM ESTUDO DAS ESTRATÉGIAS DE ADAPTAÇÃO DA PERSONAGEM
SHERLOCK PARA A TV**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito para à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- O46v Oliveira, Cristina Imaculada Santana de.
Do Vermelho ao Rosa: Um Estudo das Estratégias de Adaptação da Personagem Sherlock para a TV /
Cristina Imaculada Santana de Oliveira. – 2021.
330 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação
em Letras, Fortaleza, 2021.
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva .
1. Sherlock Holmes. 2. Literatura Inglesa. 3. Adaptação Televisiva. 4. Cultura das Séries. 5. Narrativa
PoliciaI. I. Título.

CDD 400

CRISTINA IMACULADA SANTANA DE OLIVEIRA

**DO VERMELHO AO ROSA:
UM ESTUDO DAS ESTRATÉGIAS DE ADAPTAÇÃO DA PERSONAGEM
SHERLOCK PARA A TV**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito para à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Gabriela Reinaldo
Universidade Federal do Ceará(UFC)

Prof. Dr. Evaldo Gondim dos Santos
Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN)

Prof. Dr. Marcelo Magalhães
Universidade Federal do Ceará(UFC)

Profa. Dra. Simone dos Santos Machado
Universidade Federal do Ceará(UFC)

Ao meu pai, *in memoriam*,
exemplo de amor e resiliência.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, aos professores que trilharam comigo este caminho até aqui. Aos funcionários, em especial aos secretários Victor e Diego, sempre nos socorrendo. Ao Prof. Dr. Carlos Viana Silva, orientador paciente e incentivador bem como aos colegas dos grupos de Estudos coordenados por ele. Aos membros da banca de qualificação Profs. Drs. Marcelo Magalhaes e Gabriela Reinaldo pelas riquíssimas contribuições. Aos colegas do Programa e da Graduação, presentes em momentos de tensão com suas palavras amigas. A professora Elva Valle, parceira nas aventuras sherlockeanas e paciente na contribuição dos caminhos desta tese. Aos professores Evaldo e Simone pela aceite e participação na etapa final desta jornada.

A minha amada e essencial família, meu esposo e amigo, Christian Dennys, e meus parceiros-filhos, Heythor e Haluane. A todos os Santanas e agregados que sempre torceram por mim e respeitaram as minhas escolhas. Meus queridos pais, João e Madalena, presenças carinhosas em minha vida.

Agradeço ainda aos colegas da EEEP Joaquim Albano e a meus colegas de área que dividiram comigo este desafio, assim como meus alunos que descobrem comigo e me mostram, todos os dias, a beleza da Literatura. Aos participantes das “Tardes de Leituras” – contribuintes para o conhecimento e para as reflexões sobre autores e obras literárias.

E, para que não incorra em nenhuma ingratidão, a todos que indiretamente estiveram presentes nesses cinco anos de pesquisas e me ajudaram a ultrapassar grandes obstáculos que resultaram nesta tese.

“... me apaixono muito pelos meus personagens, e acredito que isso ajude a aproximação com o público. De qualquer forma, os personagens me satisfazem mais do que as pessoas, porque têm vida, vícios e virtudes...”

(Ligia Fagundes Telles, 1985, p.126)

RESUMO

Sherlock Holmes é uma personagem centenária que, por sua projeção, chegou a obscurecer seu criador, Arthur Conan Doyle, responsável não só pela concepção dessa sólida personagem detetive, mas também pela construção de referências que têm influenciado narrativas policiais ao longo dos tempos, um método de investigação único baseado em lógica e dedução. Essa personagem, desenhada como um detetive consultor, emergiu no romance *A Study in Scarlet* em 1887 e, a partir deste, inúmeras adaptações foram realizadas, tanto no teatro como no cinema e na televisão. Mais recentemente, em 2010, sob a produção de Mark Gatiss – escritor, roteirista e ator britânico – e Steve Moffat – roteirista e produtor escocês –, a criação doyleana ganhou uma releitura em formato de serialização com o título de *Sherlock*. Das quatro temporadas produzidas, a presente tese investigou, no episódio um (E1) da temporada um (T1) e no episódio três (E3) da temporada quatro (T4), as novas formas de consumo de texto literário em linguagem audiovisual e sua inserção em uma telefilia transnacional ou, como denomina Silva (2014b), em uma cultura das séries. Para fundamentação teórica das discussões relacionadas à adaptação como reescritura literária dentro de um sistema cultural, recorreu a Lefevre (1992) e Even-Zohar (1990). Em Esquenazi (2011), Balogh (2006), Reimão (1983), Jenkins (2009) e Jost (2012), encontrou argumentos que justificam a importância das séries de televisão; e, em Hills (2015), Ndalianis (2004) e Mittell (2012), como se estrutura o formato seriado para a televisão. O objetivo foi observar como os elementos de composição da personagem doyleana – atualizada pela reescritura gatiss-moffatiana – se apresentam em um contexto contemporâneo das séries televisivas, especificamente no que diz respeito à construção de um repertório incentivador da cultura das séries. A revisão bibliográfica mostrou ainda ser ínfimo o volume de trabalhos acadêmicos sobre a obra de Conan Doyle, apesar de seu vasto número de adaptações. Esta tese se baseia no pressuposto de que, mesmo com alterações no texto de partida, a personagem é reconhecidamente protagonista no gênero policialesco, e o que poderia, em princípio, ser um limitador da criatividade de diretores mostrou, na análise da adaptação televisiva, que as estratégias adotadas por eles ampliaram o público leitor e telespectador desse gênero e tornaram a série *Sherlock* um exemplo de sofisticação da forma narrativa que estimula o telespectador a dialogar com o texto doyleano. Em *A Study in Pink* – primeiro episódio da série (T1E1) –, os diretores destacam as características do detetive, seu método lógico de investigação, a parceria com Watson – seu inseparável companheiro – dentro do

atual contexto londrino, ressaltando os dilemas de uma metrópole pós-moderna. As quatro temporadas foram desenvolvidas de maneira dinâmica e, no último episódio, *The Final Problem* (T4E3), tem-se o retrato comprobatório do aprofundamento psicológico e afetivo não só do detetive, mas também de seus pares, nos núcleos de convivência formados. Este estudo revelou que a série reforça elementos de profundidade psicológica sutis no texto de partida que ganham força no século XXI, repleto de conflitos, fragmentações e instabilidades emocionais. Os resultados mostraram que a série, ao explorar esses recursos e aliá-los a um aparato tecnológico e potente circulação digital, que reverbera nas mídias sociais, oferece um complexo repertório que alimenta novas possibilidades de criação do detetive mais antigo do gênero.

Palavras-chave: Adaptação Televisiva; Cultura das Séries; Sherlock.

ABSTRACT

Sherlock Holmes is a century-old character who, due to his projection, came to obscure his creator, Arthur Conan Doyle, responsible not only for the conception of this solid detective character, but also for the construction of references that have influenced police narratives over time, a method of unique investigation based on logic and deduction. This character, drawn as a consulting detective, emerged in the novel *A Study in Scarlet* in 1887, and since then, numerous adaptations have been made, both in theater and in film on TV. More recently, in 2010, under the production of Mark Gatiss – the British writer, screenwriter and actor – and Steve Moffat – the Scottish screenwriter and producer, the Doylean creation got a re-writing the serial format with the title *Sherlock*. Of the four seasons produced, this dissertation investigated, in episode one (E1) of season one (T1) and in episode three (E3) of season four (T4), the new forms of consumption of the literary text in audiovisual language, and its insertion in a transnational telephilia or, as Silva (2014a) names it, in a series culture. As theoretical background for the discussions related to adaptation as literary rewriting within a cultural system, it was taken Lefevere (1992) and Even-Zohar (1990). In Esquenazi (2011), Balogh (2006), Reimão (1983), Jenkins (2009) and Jost (2012), it was found arguments to justify the importance of television series; and, in Hills (2015), Ndalianis (2004) and Mittell (2012), how the serial format for television is structured. The objective was to observe how the compositional elements of the Doylean character – updated by the Gatiss-Moffatiana rewriting – are presented in a contemporary context of television series, specifically regarding the construction of a repertoire that encourages the series culture. The bibliographical review showed that the range of academic researches on Conan Doyle is work still negligible, despite its vast amount of adaptations. This dissertation is based on the assumption that, even with changes in the original text, the character is recognized as a protagonist in the police novel genre, and that what could, at first, be a limiting factor in of directors' creativity have showed, in the analysis of the television adaptation, that the strategies adopted by them expanded the readership and viewers of this literary genre, and turned the *Sherlock* series into an example of sophistication of the narrative form that encourages the viewer to dialogue with the Doylean text. In *A Study in Pink* – first episode of the series (T1E1) – the directors highlight the detective's characteristics, his logical method of investigation, the partnership with Watson – his inseparable comrade – within the current London context, highlighting the dilemmas of a post-modern metropolis. The four seasons were developed

in a dynamic way and, in the last episode, *The Final Problem* (T4E3) it is seen the evidential portrait of the psychological and affective deepening, not only of the detective, but also of his peers, in the formed acquaintanceship cares. This study has revealed that the serial reinforces elements of subtle psychological deepening in the source text that have been strengthened in the 21st century, full of conflicts, fragmentations, and emotional instabilities. The results have showed that the series, by exploring these resources and combining them with a technological apparatus and a powerful digital circulation, which reverberates in social media, offers a complex repertoire that feeds new possibilities for the creation of the oldest detective of the literary genre.

Keywords: Series Culture; Sherlock; Television Adaptation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Elementos da Teoria da Comunicação	32
Figura 2 – Representação Gráfica da Teoria dos Polissistemas	40
Figura 3 – Mapa Conceitual de James Holmes e Gideon Toury	54
Figura 4 – Sherlock e seus Limites.....	79
Figura 5 – Características de Sherlock Holmes.....	87
Figura 6 – Características Físicas do Vilão	91
Figura 7 – Sherlock Vitoriano	100
Figura 8 – Herói e Vilão se Despedem do Público.....	119
Figura 9 – Cartazes Promocionais dos Filmes de Sherlock.....	123
Figura 10 – Produção dos Fãs de Sherlock para Plataformas Digitais	144
Figura 11 – Séries Britânicas Consagradas	168
Figura 12 – Processo de Criação, Produção e Divulgação Audiovisual.....	189
Figura 13 – Sherlock por Conan Doyle <i>Versus</i> Gatiss e Moffat	213
Figura 14 – Sr.a Hudson pelos Fãs	216
Figura 15 – Principais Personagens da Série.....	233
Figura 16 – Percepções do Inspetor Lestrade	235
Figura 17 – O Maior Desafio – O Discurso de Padrinho de Casamento	238
Figura 18 – Quem é Mary Watson?.....	240
Figura 19 – Molly, Diga que me Ama!	243
Figura 20 – Irene Adler, a Mulher!.....	245
Figura 21 – Família Holmes	247
Figura 22 – A Tensão entre os Irmãos Holmes	249
Figura 23 – Mapa Conceitual da Adaptação de Sherlock.....	253
Figura 24 – Recursos Tecnológicos na Série.....	257
Figura 25 – Recursos Estilísticos de Compartilhamento de Informações	266
Figura 26 – Tumblr Teoria de Reichenbach.....	277
Figura 27 – <i>How Sherlock Faked his Dead</i> – Videoaula.....	279
Figura 28 – O Impacto Gráfico das Imagens Criadas pelo <i>Fandom</i>	280
Figura 29 – <i>Gifs</i> na Produção de Fãs.....	282
Figura 30 – Sherlock Vive, Posso ser Ele	283
Figura 31 – Finais Felizes para Sherlock.....	286

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Desenvolvimento da Narrativa Policial.....	75
Quadro 2 – Conjunto de Pistas e Método de Observação	85
Quadro 3 – Estratégia de Investigação em <i>Um Estudo em Vermelho</i> (1887).....	108
Quadro 4 – Síntese do Romance <i>Um Estudo em Vermelho</i> (1887).....	111
Quadro 5 – Uma História de Vingança e Amor	112
Quadro 6 – Uma Declaração de Amizade Sincera, o Adeus do Detetive	119
Quadro 7 – Práticas de Distribuição da Indústria e Criação Artesanal de Fãs	139
Quadro 8 – Jogo Interativo Sherlock The Network.....	146
Quadro 9 – Fluxograma Geral do Roteiro Audiovisual	146

LISTA DE CENAS

Cena 1A – Um quarto escuro, uma tela em branco	200
Cena 2A – Consultório da Dr. ^a Ella	201
Cena 3A – Triangulando amizades	201
Cena 4A – Mortes misteriosas despertam a curiosidade do detetive	201
Cena 5A – Coletiva de imprensa com a polícia	201
Cena 6A – No laboratório, experimentando... ..	201
Cena 7A – Apresentação de Watson e Sherlock	201
Cena 8A – Particularidades de cada personagem	201
Cena 9A – Vamos morar juntos?	202
Cena 10A – Pesquisando Sherlock Holmes	202
Cena 11A – 221B Baker Street	202
Cena 12A – Rotina de dois homens solitários	202
Cena 13A – A polícia precisa de ajuda	202
Cena 14B – A primeira investigação da dupla Sherlock-Watson	206
Cena 15B – Demonstrando o método dedutivo para Watson	206
Cena 16B – Jardins de Lauriston, analisando a cena do crime	207
Cena 17B – Watson encontra Mycroft, irmão mais velho de Sherlock	207
Cena 18B – A atividade mental do detetive	208
Cena 19B – Na trilha do assassino	208
Cena 20B – Frente a frente com o criminoso	208
Cena 21B – Watson em sintonia com Sherlock	208
Cena 22B – Você é aquele que hoje aqui vai morrer	208
Cena 23B – O maior adversário de Sherlock é nomeado	209
Cena 24B – E o amigo salva o detetive	209
Cena 25C – Interação entre polícia e detetive	215
Cena 26C – Policiais têm segredos, mas não para Sherlock	215
Cena 27C – Sr.a Hudson, nossa senhoria	215
Cena 28C – Casamento, um encontro de amigos	216
Cena 29C – Mary Watson, um enigma subestimado	218

Cena 30C – Um príncipe para Molly Hooper	219
Cena 31C – É para alguém que você ama, Sherlock	219
Cena 32C – Irene Adler, decifra-me, Sherlock!	222
Cena 33C – Estamos nas mãos de Sherlock	224
Cena 34C – A misteriosa família Holmes	226
Cena 35C – Mycroft, o irmão carente de reconhecimento	227
Cena 36C – Watson, o melhor amigo dos irmãos Holmes	228
Cena 37C – O vento leste vem chegando	229
Cena 38C – Salve Eurus, liberte-se de seu trauma	231
Cena 39C – Nossos garotos da Baker Street	234
Cena 40C – O discurso de padrinho de casamento	237
Cena 41C – Uma mulher a seu dispor	241
Cena 42C – Atenção para Molly, uma mudança de comportamento	242
Cena 43C – Meus meninos da Baker Street!	251
Cena 44D – Um ato final	274
Cena 45D – Adeus, John	275
Cena 46D – Uma grande bagunça	284

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	O SISTEMA LITERÁRIO NO POLISSISTEMA CULTURAL	31
2.1	TRADUÇÃO, REESCRITURA E ADAPTAÇÃO.....	43
2.1.1	Estudos Descritivos da Tradução (DTS)	53
2.1.2	Reescritura – múltiplos olhares sobre o texto	55
2.2	ADAPTAÇÃO TELEVISIVA – REESCRITURA AUDIOVISUAL.....	60
3	OS MISTÉRIOS DE UMA PERSONAGEM POLISSÊMICA	64
3.1	SERES DE PAPEL – INVENÇÃO CRIATIVA	70
3.2	IMPORTÂNCIA DO FOLHETIM NA FORMAÇÃO DE LEITORES	93
3.2.1	Arthur Conan Doyle (1859-1930) – leitor e cidadão vitoriano	100
3.3	NARRATIVA MODELAR DETETIVESCA – <i>UM ESTUDO EM VERMELHO</i>	106
3.3.1	Adaptações de Sherlock para o sistema televisivo britânico	122
4	A SERIALIZAÇÃO – REPERTÓRIO COMPARTILHADO	130
4.1	SERIALIZAÇÃO – (MUITO) MAIS DO MESMO?.....	156
4.1.1	Séries nas Multitelas – TV, computador, <i>smartphones</i>	161
4.2	ROTEIRO SERIADO – SOFISTICAÇÃO DO TEXTO IMAGÉTICO	178
5	O PERFIL CONTEMPORÂNEO DO DETETIVE SHERLOCK HOLMES	195
5.1	PESSOA-PERSONAGEM – UM DETETIVE CONTEXTUALIZADO	198
5.1.1	Elementos marcantes do texto de partida incorporados, posteriormente, à série ...	200
5.1.2	A personagem como referência detetivesca adaptada para a série	206
5.1.3	Aproximações e interações afetivas	212
5.2	CONVITE AO ESPECTADOR – INTERAÇÃO ENTRE PRODUTORES E FÃS	256
5.2.1	A produção artesanal na construção da narrativa seriada	264
5.2.2	A produção artesanal do <i>fandom</i>	272
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	289
	REFERÊNCIAS	298
	GLOSSÁRIO	326
	ANEXO A	328
	ANEXO B	330

1 INTRODUÇÃO

“O problema já era de meu interesse, mas algumas observações logo me fizeram perceber que, na verdade, era muito mais extraordinário do que parecia à primeira vista”. (DOYLE, *The Crooked Man*, 1893).

Assim como o cinema, a televisão adapta literatura desde sua origem e tem estabelecido uma relação profícua de interação com ela. Adaptar narrativas utilizando recursos e tecnologias que são cada vez mais acessíveis proporcionou um crescimento no diálogo entre artes visuais e obras literárias que suscita olhares plurais, percepções inovadoras, ampliação de público e novos autores. O escritor britânico Arthur Conan Doyle (1859-1930) é um dos protagonistas desse processo em virtude de seu pioneirismo¹ na narrativa do gênero detetivesco e na construção de uma personagem modelar para esse gênero², o detetive Sherlock Holmes, que tem inspirado um vasto número de adaptações para cinema, teatro, televisão, jogos, desde o seu aparecimento, em 1887, no romance *A Study in Scarlet*.

O gênero policial sempre esteve dentro das minhas preferências como leitora, e a pesquisa acadêmica ganhou incentivo pelas discussões realizadas no Grupo de Estudos em Tradução, Cultura e Mídia coordenado pelo Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva e vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). O foco desse grupo se centrava, a princípio, nos trabalhos que envolviam reflexões sobre os processos teórico-metodológicos da tradução e suas interfaces entre literatura e cinema, mas, com a ampliação das discussões, o meio televisivo entrou na pauta de trabalhos apresentados. Por sua vez, o interesse em estudar a obra de Conan Doyle foi instigado por sua relevância na construção da narrativa policial a partir de premissas legadas por Edgar Allan Poe e o método de investigação lógico-dedutivo de seu detetive. Texto e método desse autor são reproduzidos em inúmeras adaptações da obra de Conan Doyle, quando há a presença de uma figura reconhecida como “detetive”.

Tendo como certo que as adaptações de obras literárias dialogam com os textos de partida, chamou-nos a atenção as inúmeras apropriações da personagem detetive em séries televisivas no século XXI e, com elas, questões pertinentes a uma pesquisa mais acurada: que

¹Boileau-Narcejac em “O romance policial” (1991) defende que Voltaire foi o primeiro autor de relato nos moldes policiais com o detetive Zadig, que substituíra a força e a ação pelo raciocínio lógico. Doyle não criou o gênero, mas Holmes é provavelmente o mais conhecido detetive da literatura ocidental.

²Para saber mais, consulte: Reimão (1983).

condições dramáticas das séries contemporâneas são desenvolvidas na constituição unitária dos episódios? Como as personagens se revelam, aos poucos, dando o tom da série articulado a um processo de formação e transformação complexa e múltipla? As personagens secundárias atuam no crescimento do protagonista e são catalisadoras da ação dramática para si e para o todo?

Nessa perspectiva, uma pesquisa que investigue a construção da personagem detetive no meio televisivo se justifica em razão de a serialização, como um recurso reescritor das origens folhetinescas, estar alcançando um espaço cada vez maior nas diversas telas a partir da sofisticação das formas narrativas, das dinâmicas de produção, circulação e consumo em um contexto tecnológico, sendo a personagem Sherlock o arquétipo do detetive constantemente repetido por gerações de escritores. Seu método de dedução lógica é interessante no texto literário e se torna mais instigante nas telas, o que é fundamental no incentivo às formas de interação com o telespectador. Simultaneamente ao processo mental do detetive, o telespectador recolhe, analisa, descarta ou retém as informações – pistas – para solucionar o mistério proposto. Isso é possível não só pelo aparato tecnológico, mas também pela estratégia dos diretores de tornar o método investigativo dinâmico e coparticipativo – personagem-telespectador – e pela construção de um detetive mais verossímil³. Dourado (2000) defende que a boa personagem é aquela que é humana, tem corpo, isto é, importa que a personagem não seja um ser aéreo, mas terreno, semelhante ao que conhecemos intimamente. É assim nas páginas dos livros, também o é nas telas.

A sociedade do espetáculo (JAMESON, 1983; LIPOVESTSKY; SERROY, 2015) nos instiga a repensar como a produção artístico-cultural, da qual fazem parte a literatura e a arte audiovisual, se manifesta. Segundo Arnt (1997), independentemente da conjuntura política e das contingências econômicas, a vida se organiza em torno dos sentimentos e das emoções, o que torna os laços sociais inteiramente emocionais. Assim, pensar em arte no contexto pós-moderno, sobretudo na produção literária – maneira que o homem inventou para reproduzir e definir suas relações com o mundo –, passa pela criação de seres ficcionais que se assemelham aos perfis de sujeitos analisados pela Antropologia e pela Sociologia. Dessa forma, ao recorrer a adaptações de obras literárias para as telas, diretores e roteiristas devem levar tal premissa em consideração.

O escritor contemporâneo Tezza (2017) afirma que vivemos rodeados de personagens, isto é, de pessoas – parentes, amigos, vizinhos etc. – a quem atribuímos emoções, valores e

³É necessária uma observação: o episódio-piloto – que não será analisado nesta tese – apresenta uma estrutura diferente, sem priorizar esse processo de investigação dinâmica e coparticipativa.

qualidades. Nesse contexto, a série *Sherlock* reorganiza o texto doyleano não só atualizando-o, mas inserindo relações e conflitos que nos levam a afirmar que protagonistas e coadjuvantes ganham musculatura e profundidade.

Para o desenvolvimento desta tese, escolhemos como *corpus* a série *Sherlock*⁴ adaptada para a televisão, criada pelos diretores Steven Moffat e Mark Gatiss e distribuída pela emissora de televisão BBC One, da British Broadcasting Corporation (BBC), de Londres, como um dos programas *must see*. Como o detetive nasce nas páginas do romance policial é necessário estabelecer um diálogo com a narrativa de Arthur Conan Doyle, cuja obra principal foi *A Study in Scarlet* (1887)⁵, inaugural, na qual o detetive e seu método são apresentados. Observamos mais acuradamente o primeiro episódio da série *Sherlock*, lançado com o nome de *A Study in Pink* (2010), e o último, *The Final Problem* (2017). Entretanto, é importante ressaltar que os diretores optaram por não se limitar a um conto ou a um romance; desde o primeiro episódio, há uma miscelânea de histórias – contos e romances – nas quais o detetive aparece, o que nos levou a analisar outros episódios e temporadas, quando necessário, para melhor embasar a argumentação.

O objetivo desta pesquisa foi verificar se a adaptação, como processo tradutório das narrativas nas quais aparecem o detetive, oferecia um olhar inovador a respeito da construção da personagem e do seu método investigativo, bem como verificar se traduziu para a série televisiva aspectos que reforçariam a projeção do protagonista verossímil pelas relações pessoais através de núcleos de convivência – familiar, amizade e paixão, profissional e consultoria, antagonistas – em um contexto pós-moderno social, no qual a série foi produzida, e como esse contexto foi construído para o telespectador de maneira integrada às mídias e aos recursos tecnológicos disponíveis. Para Jost (2012), a seriefilia substituiu a cinefilia e, embora dela se distinga, apropriou-se de alguns de seus traços: o conhecimento preciso das intrigas, das temporadas, dos comediantes, de suas carreiras, dos autores etc.

No seriado policial, especificamente, o telespectador quer ser surpreendido, descobrir respostas, mesmo que elas não sejam legítimas, pois a expectativa é que a série faça parecer surgir a verdade de um raciocínio. “O que seduz o telespectador não é, portanto, encontrar a cópia exata

⁴Quatro temporadas apresentadas, uma por ano: 2010, 2012, 2014, 2016 (especial) e 2017, com três episódios em cada uma.

⁵Na primeira versão do romance enviado para publicação na *The Strand Magazine*, o título apresentado pelo autor foi *A Tangled Skein*. Entretanto, depois de revisões e alterações solicitadas pelo editor da revista, o romance recebeu o nome de *A Study in Scarlet*.

do nosso mundo, mas, sim, e sobretudo, identificar um discurso, com o qual ele está habituado.” (JOST, 2012, p. 42). Ainda de acordo com Jost (2012, p. 65), “[...] o segredo da história esconde a verdade e o objetivo é revelar aquilo que foi escondido pelos protagonistas”. O detetive tem a habilidade de descobrir o que o outro esconde, o acesso à verdade depende de sua capacidade de compreender o outro e, para isso, ele precisa se colocar no lugar desse outro. A personagem, a princípio, tipificada e estável para facilitar seu reconhecimento, vai evoluindo e pouco a pouco se transformando. O encontro com outras personagens, a projeção das personalidades, as ações e reações aumentam o conhecimento da intimidade de cada uma delas (ESQUENAZI, 2011). Há, então, uma fluidez desse protagonista que se reposiciona a partir das relações com seus pares, o que será aprofundado por ocasião da análise no Capítulo 5 desta tese.

O cenário contemporâneo é de expansão das formas de produção e de consumo do produto audiovisual. Embora a televisão ainda esteja consolidada no modelo tecnológico de transmissão de sinal, novas dinâmicas espectatoriais se sobressaem em torno das séries de televisão e exigem novas habilidades da audiência, como seguir episódios em ordem idealizada pelos diretores, compreender as regras ficcionais propostas naquele universo, acompanhar mais intimamente as experiências do protagonista ou de um conjunto cativante de coadjuvantes, além, é claro, de se dedicar a um período maior de tempo de exibição das temporadas. Essas modificações tecnológicas advindas da internet e das redes sociais⁶ impulsionaram o acesso às séries e o seu consumo, tornando-as uma forma de entretenimento de telefilia transnacional ou de cultura das séries (SILVA, 2014a). Essa conjuntura favorece um profícuo engajamento entre telespectadores e séries que não se compara com outros produtos ficcionais, isso porque complexas dinâmicas espectatoriais são geradas nas comunidades por meio de trocas simbólicas e materiais produzidas pelos fãs para os fãs, pelos fãs para os diretores e roteiristas e por estes para os fãs, todos constituintes do processo de formação da cultura das séries.

Jenkins (2014) afirma que a mídia criada pelos fãs⁷ é compartilhada entre comunidades com paixões comuns. O *fandom* – palavra de origem inglesa formada a partir da expressão *fan kingdom*, em tradução livre “reino dos fãs” – abastece escritores e artistas, dando profundidade aos materiais que refletem valores dessa comunidade.

⁶Rede social foi definida por Barnes (1954, p. 44) como “[...] um conjunto de pontos, alguns dos quais são unidos por linhas, em que os pontos se referem às pessoas e as linhas, às suas interações”.

⁷São inúmeros os estudos sobre comunidades de fãs, entre os quais citamos: Fiske (1987), Jenkins (2008), Lévy 1999, Castells (1999b) e Rheingold (1996).

Partindo, então, da assertiva que há uma cultura das séries (SILVA, 2014a) para *Sherlock*, analisamos que estratégias os diretores utilizaram para qualificá-la como tal. Também avaliamos que, além das condições destacadas por Silva (2014b), em *Sherlock* há um elemento particular que aproxima a personagem do seu público a partir da vivência do texto serializado na qual o espectador é também protagonista e participante ativo na circulação de um repertório cultural (EVEN-ZOHAR, 1990).

Antes de detalhar o trajeto investigativo, precisamos abordar, mesmo que de maneira pouco abrangente, a rede televisiva que lançou a série, buscando apresentar seu alcance no Reino Unido e sua relevância como distribuidora de programas para o mundo todo.

A BBC⁸ foi criada em 1922 por Arthur Burrows como emissora de rádio com o lema “educar, informar e entreter”. Cinco anos depois, por decreto real, ela passou à empresa de radiodifusão pública, mas com uma característica particular: não ser rigidamente controlada pelo Estado e nem ser baseada no sistema empresarial de livre iniciativa. Desse modo, a BBC se estabelece como empresa pública sob um estatuto especial de concessão financiada pela assinatura dos usuários do seu serviço, e a BBC One inicia, em 1936, as transmissões televisivas, que foram paralisadas com a Segunda Guerra Mundial, mas retomadas em 1946.

A BBC é uma emissora e distribuidora de programas para o mundo que possui dez canais de televisão somente no Reino Unido, 59 estações de rádios – com alcance local, nacional e internacional – e uma forte inserção na internet. Na Grã-Bretanha, mais de 30% de toda a programação de televisão está na BBC, de *reality shows* a telenovelas e documentários, estes reconhecidos por sua qualidade artística. Diferentemente de outras redes de importância mundial, a BBC não tem publicidade – direta – e sua renda vem da taxa de licença paga por todos os donos de uma televisão na Grã-Bretanha, enquanto as novas maneiras de consumo audiovisual, como a televisão a cabo e a internet, não têm essa taxação.

A BBC One, por sua vez, é a principal plataforma da BBC para o drama televisivo, exibido quase sempre em horário nobre, mas a comédia, os programas de entretenimento e os grandes eventos também fazem parte de sua grade. Segundo o estatuto da BBC One, a emissora deve cobrir áreas como História Natural, Ciência, História e Artes, que devem ser fonte de conhecimento para o telespectador. Nessa perspectiva, a tecnologia interativa deve ser usada para

⁸Para saber mais, consulte: Ferrão Neto (2007).

permitir que o público participe ativamente do aprendizado ou explore, a fundo, esses conhecimentos. Assim, a BBC One deve trabalhar em conjunto com os demais canais da BBC a fim de orientar o público para conteúdos complementares que ampliem seu entendimento sobre diferentes áreas e temas – o que expressa sua missão e seus valores como empresa.

Em sua grade de programação⁹, na última década, cerca de 50 séries, minisséries e filmes têm preenchido o segmento de drama, juntamente com a série *Sherlock*, que estreou em 2010. Uma década depois, 46 séries, minisséries e filmes sequenciados são prometidos ao público pela BBC, em sua primeira temporada ou em novas temporadas, parte deles já lançados no Brasil no primeiro semestre de 2020. Algumas dessas produções abordam especificamente o gênero detetivesco, como são os casos de *Father Brown* by G. K. Chesterton, *Scarlet and The Duke* by Rachael New, *The Pale Horse* by Agatha Christie e *The Irregulars* – esta última, baseada nas histórias de Doyle, conta as aventuras de garotos que, nas ruas de Londres, colhem informações para Sherlock.

Assim como em mais de 200 países, a série *Sherlock* distribuída pela BBC também chegou ao Brasil, em maio de 2016, depois de uma campanha organizada pelas comunidades de fãs brasileiros, sendo veiculada pela TV Cultura – pública e gratuita –, semanalmente, no horário das 22 horas. A TV Brasil também incluiu em sua grade de programação a série, cuja temporada final foi exibida no primeiro semestre de 2020, também em horário nobre. Além delas, a Netflix, provedora global de filmes e séries de televisão via *streaming*, manteve todas as temporadas (ANEXO B) disponíveis até o final de 2020, apesar do encerramento da quarta temporada ter se dado em 2017.

Em tese, o olhar investigativo repousa sobre o reconhecimento das formas que podem ser utilizadas para atrelar espectador e o que estamos considerando como repertório – conjunto de elementos que transitam e retroalimentam o universo da série. Um exemplo está na ação participativa do roteirista e produtor Mark Gatiss como a personagem Mycroft – irmão de Holmes – e como produtor de conteúdos midiáticos em seu diálogo com o público, representados sobretudo pelas comunidades de fãs. Sua inserção é um dos argumentos interessantes na construção da dramaticidade que aproxima o espectador a partir da identificação de sentimentos contraditórios

⁹Os dados aqui apresentados foram obtidos por meio do portal da corporação. Para saber mais, consulte: BBC (2019).

peçoais, familiares e emocionais que não se sobressaem no texto de Conan Doyle.¹⁰

Inserir uma família – pais, irmão mais velho, irmã mais nova, namorada – que interfere na “vida” do detetive é um fator sob a perspectiva contemporânea de plasticidade, que incorpora a personagem em uma realidade de fragilidade humana a despeito de toda sua intensa genialidade racional. Os irmãos – Mycroft e Eurus – entram como adversários intelectuais de Sherlock, o que permite aflorar sentimentos e reações irracionais que parecem distantes no texto de partida.

Compreendemos que, em uma visão sistêmica de família, na qual as relações contínuas estão interligadas, se um dos membros muda, os demais também se realinham para buscar um equilíbrio mínimo. Por isso, a entrada de membros da família desconfigura a personagem detetive vitoriana de Conan Doyle e abre premissas de reconstrução desse núcleo familiar direto – pais e irmãos – e indiretos – Watson, esposa e filho, amigos; de modo que, à medida que aumenta a inserção de aspectos de fragilidade do detetive, sua racionalidade se torna mais efêmera. Como explicita Silva (2014b), há novas formas de consumo do texto literário que extrapolam sua leitura. De espectador a produtor de repertórios, a experimentação privilegia dinâmicas espectatoriais em torno da série de televisão, desenvolvendo sofisticação das formas narrativas, novos modos de consumo e ampliação da circulação em escala transnacional. Nessa conjuntura, produtor, leitor, ator, espectador assumem uma postura ativa de criação de repertório, e as novas tecnologias canalizam esse processo tornando-o global.

Ao abordar a realização moderna do fenômeno original de Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, esta tese investigou a relação entre diretores da série, texto e fãs. As lutas discursivas entre fãs e coesritores testemunham o importante papel dos autores para o público que, ao reconhecer o poder criativo de Gatiss e Moffat – por estes inserirem novos personagens e conflitos na série –, também contesta a forma como ele é exercido. Nessa perspectiva, as transformações que presenciamos no comportamento de público e diretores denota um panorama de busca de renovação da grade televisiva que vem perdendo audiência com a entrada de outras formas de o telespectador assistir a sua programação (BARKER, 2003; FISKE, 1992; MORLEY, 1992; SCHULZ, 1982).

¹⁰A personagem Mycroft está presente no texto de partida, bem como uma namorada – Irene Adler –, no entanto ambas estão presentes de maneira bastante pontual. Na série, Irene Adler aparece apenas no episódio *Um Escândalo na Bohemia*, e o irmão mais velho aparece, direta ou indiretamente, em todos os episódios, além de estar presente em quatro contos de Conan Doyle: *A Aventura do Intérprete Grego*, *O Problema Final*, *A Aventura na Casa Vazia* e *A Aventura dos Planos de Bruce-Partington*.

Os recursos transmídias da série *Sherlock* são criados parte pelos seus diretores, parte pela rede que a distribui – BBC – e parte pelos fãs. Autores como Balogh (2002), Jenkins (2009), Mittell (2012) e Pallottini (1989), entre outros, aprofundam os estudos sobre a inserção de narrativas transmídias na televisão, e como há grande espaço para novas abordagens que compreendam os impactos desses recursos, as narrativas seriadas também são objeto de estudo dentro desse cenário. De fato, há um número expressivo de estudos de adaptação para a televisão, mas poucos trabalhos sobre a produção televisiva e de séries adaptadas da obra de Conan Doyle no cenário acadêmico nacional. Em um levantamento realizado no banco de dados de universidades públicas nacionais, encontramos apenas uma dezena de teses e dissertações com alguma referência à criação doyleana, sendo parte delas de áreas ligadas à Medicina Forense e à Psicologia Criminal.

Como metodologia, no desenvolvimento desta tese, utilizamos uma base de investigação qualitativa que lançou mão de métodos indutivos para descobrir, identificar e descrever detalhadamente e de modo mais denso os aspectos pesquisados. Levantar dados e buscar contribuições teóricas já produzidas é, de acordo com Minayo (1996, p. 97), um passo imprescindível para montar um acervo bibliográfico e documental, pois “[...] a primeira tarefa a que nos propomos é um trabalho de pesquisa bibliográfica, capaz de projetar luz [...]” ao objeto de estudo. Além dos textos para embasamento teórico, também recorreremos aos literários, em especial de autores do gênero – Edgar Allan Poe, Agatha Christie, Dashiell Hammett, Georges Simenon, Rex Stout –, além de romances e contos de Conan Doyle, para compreender a narrativa policial.

As histórias de aventuras e mistérios existem desde os primórdios da existência humana, mas foi Poe quem desenvolveu um molde para as narrativas policiais a partir de um detetive que utilizava a lógica a fim de resolver determinado mistério. Em sua gênese, o ponto de partida da investigação é o enigma que desencadeia a narrativa. Houve, entretanto, uma evolução na trajetória do gênero, que passou a incorporar aspectos mais densos na construção da personagem detetive, colocando-a em espaços de conflitos pessoais e mesmo nos limites da lei e da ação criminosa.

Se há uma preocupação em entender como são construídas as narrativas policiais contemporâneas sob o aspecto literário, e para isso há um escopo bastante expressivo de estudos sobre personagens (BENJAMIN, 2012; FOSTER, 2002; BRAIT, 2017) e gênero (REIMÃO, 1983; MASSI, 2015), torna-se também interessante entender como se dá a criação da personagem detetive no formato de série televisiva.

Essa demanda exigiu uma averiguação exploratória, cujo objetivo foi ampliar a visão da temática, passando de uma leitura superficial para uma mais objetiva e mirando os elementos considerados relevantes para o percurso. Nesse aspecto, a pesquisa exploratória objetiva maior familiaridade com o problema, com vista a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses, estimulando a compreensão (GIL, 2007) da problemática. Por essa razão, não nos restringimos a observar apenas o meio televisivo. Outras manifestações artísticas, em especial o cinema, com muitos estudos já consagrados, também são basilares para posicionar a produção de séries dentro do sistema literário, audiovisual e, conseqüentemente, cultural.

Os conceitos teóricos de cultura das séries de Silva (2014a); de reescritura e estudos da tradução de Lefevere (1992) e Even-Zohar (1990); de adaptação de Stam (2006) e Hutcheon (2013); e de adaptações para o meio audiovisual de Reimão (1983) e Balogh (2002) demonstraram os elementos de compreensão e atualização do método, da personagem e sua sobrevivência em um contexto atual de produção audiovisual e novas tecnologias que potencializaram o alcance de público e originaram novas formas de consumo e acesso ao texto literário a partir da internet e redes sociais. Carvalhal (2004) e Coutinho (1994) dão o suporte para as discussões relacionadas à Literatura Comparada, premissa para esta tese. Ao defender a expressão “cultura das séries”, Silva (2014b) chama a atenção para novas formas de consumo, como a distribuição de *Sherlock via streaming*; também ressalta a participação da audiência no andamento da série; e observa que o processo de criação da série vem da adaptação ou reescritura, o que realoca o texto literário no sistema cultural.

Como um dos recursos para fundamentar essa percepção, o estudo comparativo também pode ser aplicado nesta tese, uma vez que ele tem por finalidade analisar o texto e a série. O primeiro episódio da série, *Um estudo em Pink*, foi comparado ao texto de partida, *Um estudo em Vermelho*. O propósito foi escavar o como e o porquê de seus diretores terem optado por minimizar a racionalidade no detetive doyleano e incluir nele aspectos mais conflituosos de fraqueza, medo, erro, paixão, desejo, entre outros, incutindo-lhe uma construção mais subjetiva.

Ao analisar a série em comparação ao texto de partida, cumprimos o papel de trazer para os estudos literários uma contribuição que amplia as possibilidades de conhecimento da obra de Conan Doyle, da narrativa policial e seus elementos e do papel protagonizado da personagem detetive dentro do sistema literário universal.

Como procedimento operacional, realizamos um fichamento (ANEXO A) dos contos

e romances da obra de Conan Doyle. Dele retiramos os trechos que se evidenciaram como significativos para a análise. Os aspectos primordiais giraram em torno da construção da narrativa policial, do protagonista, do espaço narrativo em cada texto, tendo em vista que a multiplicidade de interpretações a que um texto é submetido ou traduzido amplia o alcance de leitores (LEFEVERE, 1992). A fase seguinte se centrou na segmentação dos episódios da série – em particular do episódio 1 da primeira temporada (T1E1) – descrevendo os agrupamentos narrativos, os recursos tecnográficos, a reescritura do método de investigação, a inserção de personagens, o que mostrou aspectos de uma maior densidade psicológica no desenrolar da série.

Destarte, buscamos a comprovação de três premissas estabelecidas por Silva (2014a) para a existência de uma cultura das séries: a) sofisticação das formas narrativas; b) contexto tecnológico, que permite ampla circulação digital; e c) novos modos de consumo, participação e crítica textual como recursos para construção de uma esfericidade (FOSTER, 2002) do protagonista.

O projeto inicial de produção da série *Sherlock*, ancorada em seu piloto, tinha outra proposta, mais próxima às adaptações que já circulavam no meio cinematográfico e televisivo, mostrando um detetive mais simpático e sem exageros na investigação. Gravado em 2008, esse piloto seria o primeiro episódio de uma série de quatro, com 60 minutos cada um. A direção estava, então, nas mãos da inglesa Coky Giedroyc, responsável por várias séries no período de 1992-2011 – como *Wuthering Heights* e *Oliver Twist* – no Reino Unido.

Depois de analisar os resultados do episódio-piloto, a BBC decidiu investir na série e contratou uma equipe com mais visibilidade no mercado audiovisual. A direção de Coky foi substituída pela de Paul McGuigan; o roteiro ficou a cargo de Steven Moffat; a produção, com Moffat, Mark Gatiss, Sue Vertue e Beryl Vertue; e a trilha sonora, com David Arnolds e Michael Price. É importante ressaltar que a migração de profissionais do *mainstream* hollywoodiano para a televisão em um contexto de plataformas de filmes e séries tem conferido a esse veículo uma marca distinta de qualidade artística principalmente no cenário norte-americano, e a BBC também se valeu disso buscando profissionais que já tinham em seu currículo séries de sucesso.¹¹ Pearson

¹¹Moffat roteirizou o premiado programa infantil *Press Gang*, na concorrente BBC ITV (1989-1993); e *Coupling* (2000-2004) e *Dr. Who* (2005-2015), na BBC1 e BBC2. Antes da produção de *Sherlock*, Gatiss já havia se consolidado como ator, diretor e comediante, participando também da produção de *Dr. Who* e de mais um número expressivo de filmes, séries, peças teatrais. Sue e Beryl Vertue – pai e filha – também já eram bastante conhecidos; Sue produziu a conhecidíssima série *Mr. Bean* – um ícone da comédia inglesa. Arnold foi responsável pela

(2005) argumenta que a emergência da figura do escritor-produtor é uma das características desse processo, pois ele é o centro criativo do programa e o responsável pela estrutura narrativa e pelo modo de encenação. É ele que assegura a unidade de sentido do programa. Essa criação leva à produção (co)participativa, que, no caso da série *Sherlock*, abarca elementos basilares de formação de uma polissemia cultural para o sistema literário.

Esclarecidos o fio condutor de reflexão e os procedimentos metodológicos, organizamos esta tese em quatro capítulos, além desta Introdução e das Considerações Finais.

No Capítulo 2 analisamos a literatura como um dos sistemas pertencentes ao sistema da cultura. A relação entre literatura e outras linguagens permite que outros sistemas como o audiovisual dialoguem com as obras literárias. Um desses sistemas é o televisivo. Nos últimos anos, percebemos um aumento no interesse em torno das séries de televisão (SEABRA, 2016) que tem incentivado novas produções baseadas em narrativas literárias. Iniciamos a análise da narrativa das séries sob duas perspectivas distintas: a) a adaptação de obras literárias reconhece a linguagem audiovisual como produção artística se comparada às demais formas de arte que estão inseridas no polissistema cultural (EVEN-ZOHAR, 1990; STAM, 2006; HUTCHEON, 2013); e b) a importância do meio televisivo como propagador de uma cultura de massa – específico em sua linguagem – ampliado hoje pelas novas formas de consumo de produtos culturais (SEABRA, 2016; REIMÃO, 1983, 2004; BALOGH, 2002).

A Teoria dos Polissistemas, formulada por Even-Zohar (1990) e outros, constitui um arcabouço vasto e maleável suficiente para permitir sua adequação a outros contextos investigativos, diferentes de sua concepção original, possibilitando uma via de análise do polissistema audiovisual no qual se insere o polissistema de adaptação como processo de tradução, foco central deste estudo, respeitando-se os recortes específicos necessários. Esse percurso é possível se percorrermos os caminhos traçados pelos estudiosos da tradução, da reescrita e da adaptação. Alguns elementos da Literatura Comparada e da releitura, as funções que o texto exerce sobre o sistema ao qual pertence bem como as relações dialógicas entre literatura e sistemas semióticos (EVEN-ZOHAR, 1990; LEFEVERE, 1992; STAM, 1992, 2000; CATTRYSSSE, 2014) refletem a existência de uma interligação entre sistemas e suas estruturas para analisar a série.

No Capítulo 3 averiguamos os caminhos entre literatura e adaptação, bem como as

composição da trilha sonora dos filmes *James Bond*, *Independence Day*, *Stargate* e *Godzilla*; e Price se destacou por seu trabalho em *The Simpsons*.

características da narrativa policial (ALBUQUERQUE, 1979; REIMÃO, 1983; JAMES, 2012; MASSI, 2011), e seus elementos formadores, partindo do folhetim reproduzido em novelas, minisséries e séries. Por meio da pesquisa exploratória/explicativa e estudo de caso, examinamos a construção da personagem e sua transformação em um sistema literário polissêmico no qual Sherlock Holmes pode ser visto não só como modelo para novas criações literárias, mas também como sinônimo de investigador para as séries policiais exibidas ao longo dos anos, a exemplo de um médico como Dr. House e seu companheiro, Dr. James Wilson, na série *House*; de um sensível em *The Mentalist* protagonizado por Patrick Jane e sua parceira, Teresa; da médica Dana Scully e do detetive Fox Mulder em *The X Files*; da antropóloga forense Dr.^a Temperance, que trabalha com o investigador Booth na série *Bones*; sem falar do célebre detetive belga Hercule Poirot e seu companheiro de aventura, Dr. Hastings, apresentados na série *Agatha Christie's Poirot*; e, ainda, do coletivo investigativo da série *CSI – Crime Scene Investigation*, cujo grupo de profissionais se debruça sobre um mistério utilizando os mais diversos recursos tecnológicos para solucioná-lo.

Ao conhecer melhor o contexto de criação literária de Sherlock, sua presença na narrativa policial, seu tempo e espaço, conhecemos os limites – ou possibilidades – de criação de Conan Doyle. Nesse aspecto, a defesa de que a personagem é polissêmica na série homônima distribuída pela BBC (2010-2017) está embasada na passagem de um modelo “restrito” de investigador para um detetive fragmentado nas relações interpessoais e subjetivas com seus pares, mas isso não quer dizer que a BBC tenha sido pioneira em criar uma série com esse modelo de detetive mais contemporâneo, até porque os próprios roteiristas e diretores são categóricos em afirmar que a série é produto de outros filmes e adaptações de Sherlock que vieram antes dela. A televisão se mantém e se potencializa, então, como propagadora global do texto literário em formas criativas de apresentação: reescrita para o formato de serialização como uma das estratégias para o alcance de públicos que, mais do que simples leitores ou espectadores, buscam uma vivência-protagonista com sua personagem favorita. De ser de papel a ser imagético, Sherlock foi reconstruído como um enigma – cada peça está ligada às relações que a personagem estabelece.

Mas, antes de analisá-lo nas telas, apresentamos o perfil de Sherlock Holmes – detetive racional, metódico, iluminista, sua origem e criação dentro do gênero detetivesco. Por uma breve explanação da trajetória de Conan Doyle e suas leituras, reconhecemos os pontos relevantes para o autor e para sua época. De natureza descritiva-analítica, essa seção resume as principais características do gênero, do autor, da obra escolhida, *A Study in Scarlet*, e da personagem, com o

propósito de elencar fatores predominantes nas adaptações. Ao analisar a série, não desprezamos, de modo algum, todo o acervo de produções já realizadas nos mais de 130 anos de existência das narrativas doyleanas e sua importância para a literatura. Como observa Guimarães (2003), a adaptação gera uma cadeia infinita de referências a outros textos, portanto haverá sempre o espaço profícuo para o diálogo entre eles.

Além do contexto de criação de Conan Doyle, também entendemos ser importante e interessante abordar seu romance inaugural e como foi o processo de criação de suas personagens na sincronia entre uma narrativa policial e um romance. A partir das classificações realizadas por Foster (2002), Brait (2017) e Cândido (2014), procuramos compreender como as personagens do universo holmesiano se comportam. Finalizando esse capítulo, sinalizamos como Sherlock pode ser considerado um herói – não no sentido clássico – e como por mais de um século atores foram reconhecidamente representação dessa personagem modelar para a narrativa detetivesca.

No Capítulo 4 passamos a investigar a adaptação como tradução ou releitura para o meio televisivo, mais especificamente para o formato de serialização, usando a pesquisa qualitativa e analisando as informações recolhidas de maneira a compreender o êxito do formato seriado no contexto atual. Antes de qualquer reflexão teórica, conhecemos, em detalhes, a personagem Sherlock na serialização. Seu método de investigação permanece dedutivo e lógico, mas não se limita mais a somente isso.

A opção dos produtores por tornar a personagem e seus parceiros mais verossímeis, incorporando, para tal, mais erros, dúvidas, complexidade nas relações, em particular as afetivas, permitiu maior identificação com o público sem conflitar com o texto de Conan Doyle, que também tinha a preocupação de tornar seu detetive mais crível. Para Sayers (1992), esse fato se confirma com os detalhes da vida cotidiana em Baker Street descritos pelo escritor britânico – como os hábitos peculiares, as visitas indesejáveis, os experimentos perigosos, a rotina de sono e alimentação – de modo que esse olhar afasta a história de um *status* fantástico – como ocorre em Dupin, de Poe – e fornece uma sólida realidade ao leitor.

Em seguida, nosso olhar se volta para a figura do produtor e repertório (EVEN-ZOHAR, 1990) como via de construção do detetive na serialização. Os múltiplos papéis exercidos por Mark Gatiss como roteirista, produtor, personagem e consumidor demonstram que os de fã e criador estão hibridizados como estratégias de propagação das histórias desse detetive para alcançar novos públicos e ampliar as formas de acesso à obra de Doyle. Para além dos envolvimento de

comunidades de fãs com obras específicas, há a formação de um repertório histórico em torno desses programas que os inserem em um movimento de transnacionalidade, ou em uma cultura das séries (SILVA, 2014a). A discussão sobre o uso produtivo dos meios tecnológicos e novas mídias que potencializam a construção de uma cultura das séries e o engajamento de um público que não se restringe às delimitações geográficas ou temporais fecha esse capítulo.

Por fim, no Capítulo 5, detalhamos as relações convencionadas pelo detetive e demais personagens, estabelecendo núcleos de convivências. Esses núcleos delimitam relações afetivas e profissionais que reposicionam a personagem detetive de uma personalidade mais racional e lógica para uma personalidade mais humana e sociável. Mesmo que, em Conan Doyle, Watson nos apresente um detetive com habilidades fenomenais, ao ser atualizado para o século XXI, Sherlock é retratado como uma máquina: seu cérebro é uma unidade de processamento, seus olhos são um *scanner* e sua aparente insensibilidade o aproxima a um robô. Essa visão de sujeito racional entra em conflito na série e passa a ser reconstruída a partir de outras facetas. Uma delas é a problematização em relação a sua capacidade de amar, de respeitar, de ser solidário e de se colocar na posição de outros. Sua cumplicidade com Watson beira ao romantismo de um cavaleiro e seu fiel escudeiro, e a série amplia essa relação e coloca em evidência os sentimentos do detetive, proporcionando uma profunda identificação entre público e série. Nesse capítulo, utilizamos a primeira e a última temporada da série como base de observações e experiências, buscando aprofundar, como estudo de caso, o aspecto específico de construção participativa na produção da série *Sherlock*.

2 O SISTEMA LITERÁRIO NO POLISSISTEMA CULTURAL

“As pequenas coisas são infinitamente, as mais importantes.
(DOYLE, *The Adventure of Sherlock Holmes*, 1892).

Acompanhamos nas últimas décadas uma significativa mudança nas teorias e metodologias no campo da Linguística e das Ciências Sociais. Nesse viés, a relações sujeito e objeto, relativismo linguístico e fragmentação das identidades merecem reflexão. No início do século XXI, já se ponderava uma visão hegemônica de questionamentos de estudiosos pós-estruturalistas acerca do entrecruzamento entre sujeito, língua, cultura e ideologia. No campo da Literatura, destacamos a percepção de que originalidade não se sobrepõe à intertextualidade, e que escrita é sempre uma reescritura de outros textos, inclusive dos não verbais, pois a Literatura pertence a um sistema mais amplo, o da cultura, e interage com ele ciclicamente.

Pressupondo o sistema da cultura como um polissistema formado por vários sistemas que estão em permanente diálogo, propomo-nos a analisar a televisão como um polissistema audiovisual tendo como base para compreensão da ideia de polissistema os estudos do teórico israelense Even-Zohar (1999), a partir das proposições defendidas pelos formalistas russos. Aplicados ao universo televisivo, princípios dessa teoria serão colocados em diálogo intertextual com os conceitos de adaptação, reescritura e tradução.

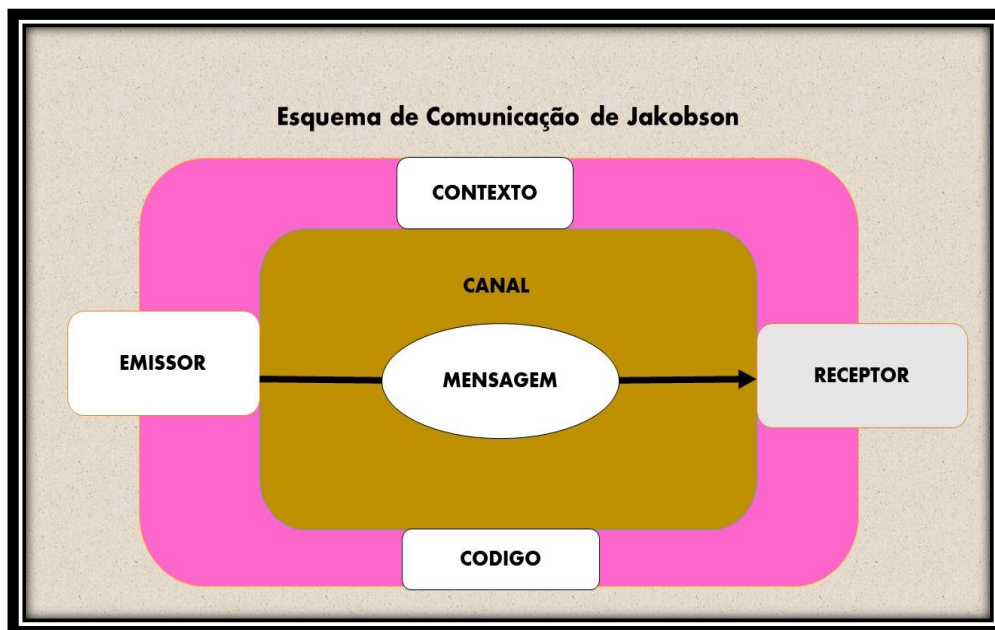
A Teoria dos Polissistemas pode ser entendida como um jogo de intertextualidade crítica que busca ampliar e redefinir o conceito de sistema literário. Ao tomar como referência as alterações ocorridas na compreensão do conceito de literatura, principalmente pelos estudiosos da escola crítica literária russa (1910-1930) – em particular explorando o conceito de sistema literário de Tynianov (1971b) e sua continuação nos trabalhos de Eikhenbaum (1976), bem como no esquema de comunicação criado por Jakobson (2007) –, Even-Zohar (1999) desenvolveu uma complexa rede de relações – intra-inter – que ele chamou de polissistema, ou sistema dos sistemas. Em adição, esse autor creditava a Tynianov (1971b) os primeiros passos para se pensar a literatura por meio de uma concepção sistêmica. Isso se torna mais claro quando Even-Zohar (1999) tem contato com as pesquisas de Eikhenbaum (1976) que interpretam literatura em termos funcionais, afirmando que ela não é somente um conjunto de textos mas também uma rede de atividades envolvidas na produção literária. Se Tynianov (1971b) chegou à condição autônoma e heterogênea da literatura, Eikhenbaum (1976) passou a defender que a literatura é um complexo de atividades

em que as relações sistêmicas se comportam em conjunto, mesmo que de maneira distinta correlacionada a outros fatores.

Carvalho (2004) reforça que foi a partir desse momento que a literatura deixou de ser vista apenas como comparação e confronto entre obras e autores. A autora aponta que os diversos autores do Círculo Linguístico de Moscou, como Tynianov e Eikhenbaum, foram essenciais para a definição de literatura construída ao longo do tempo. Afirma ser “[...] uma forma específica de interrogar os textos na sua interação com outros textos, literários ou não e, outras formas de expressão cultural e artística.” (CARVALHAL, 2004, p. 74).

Absorvendo as concepções daqueles dois estudiosos, Even-Zohar (1999) elaborou sua noção de polissistema e, para representá-la, tomou emprestado o esquema de comunicação criado por Jakobson (2007), adaptando-o para o contexto literário.

Figura 1 – Elementos da Teoria da Comunicação



Fonte: adaptada pela autora a partir de Jakobson (2007, p. 123)

Da Teoria da Comunicação, bastante conhecida, introduziu elementos do ato comunicacional – emissor, receptor, canal, código, mensagem, contexto – e sua relação com as funções da linguagem – emotiva, conativa, fática, referencial e poética. Essas funções se relacionam aos fatores que constituem o ato de comunicação verbal.

Jakobson (2005) apresentou um esquema para exemplificar esse processo comunicacional:

O remetente envia uma mensagem ao destinatário. Para ser eficaz, a mensagem requer um contexto a que se refere [...], apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um código total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário [...]; e, finalmente, um contato, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e a permanecerem em comunicação (JAKOBSON, 2005, p. 123)

O esquema proposto por Even Zohar (1999) dialoga com o esquema pensado por Jakobson (2005) e contribui para dinamizar a interpretação de cada um dos elementos destacados em seus estudos que resultaram na Teoria dos Polissistemas. Esclarecemos que “sistema” é aqui entendido como o conjunto de atividades regidas pelas relações literárias, o que abarca todos os mecanismos de produção e agentes envolvidos no processo literário. Even-Zohar (1999, p. 2)¹² conceituou o sistema literário de duas maneiras: a) “[...] a rede hipotetizadas entre uma certa quantidade de atividades chamadas literárias e, conseqüentemente, essas atividades mesmas observadas através dessa rede”; e b) “[...] o complexo de atividades, ou qualquer parte dele, para o qual se pode propor teoricamente relações sistêmicas que sustentem a opção de considerá-las literárias”.

As duas definições convergem para a aceção de que o sistema literário não é apenas autônomo e heterogêneo e ao mesmo tempo um sistema específico, com elementos observáveis isolados ou não, mas também componente de outros sistemas semióticos, ocupando diferentes posições hierárquicas – centrais ou periféricas – em um sistema maior: o sistema da cultura. A decisão do que será observado não é feita *a priori*, isso porque a hipótese de construção de uma rede de relações específica somente é possível a partir de pressupostos teóricos estabelecidos.

Destarte, o sistema literário pode selecionar elementos textuais baseados no produto da literatura – obras literárias – e focalizar sua gênese, descrição, estruturação e a relação entre elas, privilegiando estratos centrais do sistema ou evidenciando o conjunto de atividades do sistema literário que se relaciona com os demais sistemas semióticos. Por sua percepção ampla e por considerar literatura como sistema, a Teoria dos Polissistemas dialoga mais claramente com a segunda definição de sistema literário proposta por Even-Zohar (1999).

¹²Uma tradução do texto *Sistema Literário* está disponível em: Morozo e Karlla (2013, p. 22-24).

Do ponto de vista de Eikhenbaum (1976), o sistema literário compreende uma gama muito maior de eventos do que é normalmente aceita nos estudos literários tradicionais. Esse autor defende que a literatura é um agregado de atividades, cujos termos de relações sistêmicas se comportam em conjunto, embora cada uma das atividades – ou qualquer parte delas – participe ao mesmo tempo de outra regida por leis diferentes e correlacionada por diferentes fatores. Como processo em desenvolvimento, o sistema literário não pode ser analisado isoladamente no tempo e no espaço; de modo que as correlações e interferências entre sistemas – literários ou não – devem considerar todas as variáveis intrínsecas aos processos sistêmicos a partir de descrições e padrões de regularidade que sirvam de embasamento para a hipótese acerca de normas e regras de regulação desse sistema literário (EVEN-ZOHAR, 1990).

O autor oferece um exemplo de sua definição afirmando que as leis gerais de um polissistema não se aplicam necessariamente ao sistema literário, apesar de poder regulá-lo direta ou indiretamente. Para Even-Zohar (1999), os estratos centrais do sistema literário não são os mesmos do cinema, ainda assim ambos são parte de um polissistema cultural maior. Então, para a Teoria dos Polissistemas, o objetivo primordial é abraçar os macrofatores que regulam as relações sistêmicas.

Ao salientar as funções comunicativas e poéticas da literatura (JAKOBSON, 1980), Even-Zohar (1990) reorganiza o esquema de comunicação do linguista russo e o adapta para o sistema literário; nesse sentido, observamos que o esquema de Jakobson (1980) se centra no enunciado individual e que sua transposição não deve ser vista de maneira simplista. Assim, as categorias propostas pelo autor para o sistema literário são muito mais estruturadas e complexas do que um enunciado individual. São elas: instituição, consumidor, repertório, produtor, mercado e produto (EVEN-ZOHAR, 1990). Essas categorias serão apresentadas a seguir.

Na concepção de Even-Zohar (1990), o termo “instituição” abarca um conjunto de fatores envolvidos na conservação da literatura como atividade sociocultural que conduz normas que predominam no polissistema e são responsáveis por manter em evidência os produtos que circularão em uma determinada comunidade durante certo tempo. Para o autor, editoras, críticos, grupos de escritores, meios de comunicação e parte dos diretores se enquadram na categoria instituição.

Para não alargar muito a definição de “produtor”, Even-Zohar (1990) estabelece para esse estrato uma vinculação de poder a um discurso moldado de acordo com um repertório

legitimado. O produtor não se limita a um papel único no sistema literário, podendo participar de um conjunto de atividades aparentemente sem conexões entre si. A opção do autor de usar o termo “produtor” em vez de “escritor” permite melhor compreensão do esquema de estruturação defendido por ele: o produtor é também um agente no sistema, com diferentes funções. Ele é consumidor, agente do mercado e instituição. Como elemento criativo, ele compartilha um repertório com os consumidores e, mesmo submetido às condições culturais e sociais, pode gerar inovações. O tradutor, para Even-Zohar (1990), é um exemplo de produtor.

A categoria “consumidor”, por sua vez, se refere àquele que adquire ou paga por um produto ou serviço, o que inclui, em especial, participantes do sistema literário como diretores, agentes de mercado, instituição etc. –; assim, a distinção realizada por Even-Zohar (1990) se estabelece quando ele destaca que esses partícipes atuam em diferentes níveis. Separa-os em diretos e indiretos, sendo os diretos os que voluntariamente buscam o texto literário em sua totalidade, e os indiretos todos os que, participando de um polissistema cultural, estão em contato com fragmentos dos textos literários em inúmeras linguagens. Os consumidores indiretos formam a parcela maior e mais incentivadora da circulação e consumo de produtos literários.

O acervo literário doyleano é um exemplo bastante contundente de consumidores indiretos. Inúmeras adaptações – para cinema, televisão, teatro, quadrinhos – chegam aos consumidores mesmo que estes nunca tenham lido um dos contos ou romances do escritor. Em linhas gerais, o público leitor de Sherlock tende a ser menor do que o público que consome indiretamente o modelo do repertório via outras linguagens, como no caso da série televisiva.

Nesse contexto, a televisão é um poderoso veículo de comunicação. Sua interação com a literatura vem de longa data e é fundamental na divulgação de textos, sejam eles ou não da tradição literária nos sistemas ocidentais. Por conseguinte, a adaptação de uma obra literária para a televisão atinge um público muito maior do que qualquer estratégia de vendas de uma editora.

Todavia, o ato de assistir à televisão também deve ser avaliado por outros aspectos. Novas ferramentas reproduzem filmes, séries, músicas e estão disponíveis para milhões de telespectadores de gostos diversos. Além disso, a grande quantidade de conteúdos e a praticidade de assistir a qualquer programa em dispositivos diversos como computador e celular, que se assemelham à tela do televisor, ampliam o número de telespectadores. A plataforma *on demand*, por sua vez, não é novidade e permite assistir a qualquer conteúdo audiovisual em tempo real. Basta um acesso de qualidade à internet para reproduzir um contínuo de dados, dispensando a

necessidade de se fazer *download*, como ocorre via *torrent*. Com plataformas de *streaming*¹³, o telespectador cria sua própria programação de música, de filmes, de séries etc.

A título de informação em contexto nacional, segundo pesquisa realizada pelo aplicativo Annie¹⁴, o Brasil é o sexto colocado em número de consumidores de plataforma de *streaming* de filmes e séries no mundo, ficando à frente de Japão e Estados Unidos, por exemplo. De 2014 a 2017, o consumo dessas ferramentas aumentou 130% em solo nacional, sendo o Youtube a plataforma mais utilizada atualmente, mesmo com os consumidores investindo em outros *softwares*. Por meio de televisores, computadores e outros aparelhos conectados à internet, uma grande diversidade de títulos é disponibilizada para atender a inúmeros tipos de consumidores. Embora os números não sejam a única maneira de se medir a aceitação da crítica e do público, eles não devem ser ignorados, pois se tomarmos a série *Sherlock* como referência, somente no Reino Unido, a pior audiência de um episódio dessa série foi mensurada em de mais de 6 milhões de telespectadores, de acordo com a medição realizada pela própria emissora.

O conjunto de todos os fatores ligados aos processos de compra, venda e promoção de um produto literário é chamado de *mercado*¹⁵ por Even-Zohar (1990). Mais do que considerar o acesso a livrarias, editoras, clubes de livros ou bibliotecas, o autor ressalta a relevância daqueles que participam dos intercâmbios simbólicos, ou seja, todos que interagem com o produto (EVEN-ZOHAR, 1990). Canclini (1995), ao aprofundar a reflexão das formas de consumo globalizadas que chegaram com o século XXI, afirma que:

A distribuição global dos bens e da informação permite que o consumo em países centrais e periféricos se aproximem: compramos em supermercados análogos os produtos transnacionais, vemos pela televisão os filmes de Spielberg ou Wim Wenders, as Olimpíadas de Barcelona, a queda de um presidente na Ásia ou América Latina filmada ao vivo e os destroços do último bombardeio sérvio. Nos países latino-americanos chegamos a 500 mil horas/anos de televisão contra 11 mil na Europa Latina. [...] Somos subdesenvolvidos na produção endógena para meios eletrônicos, mas não para o consumo. CANCLINI (1995, p. 30)

¹³Em inglês, a palavra *stream* significa “corrente fluída”; em tradução livre, “streaming” é uma corrente que leva dados do servidor até o equipamento do cliente, ou seja, a transferência de dados *on-line* com o intuito de enviar informações multimídia de servidores para clientes.

¹⁴O relatório Digital 2021 April Global Statshot Report apresenta informações relevantes com estatísticas, insights e tendências mais recentes sobre o uso da Internet, celular, mídia social e comércio eletrônico em várias plataformas como o Facebook, Youtube, Instagram, LinkedIn, etc. Pelo portal <https://datareportal.com> é possível outras informações relacionadas ao mundo virtual.

¹⁵Tradução de Luís Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla (2013).

No contexto contemporâneo, promover um produto literário é estimular consumidores diretos e indiretos; o mercado então não se restringe ao ganho monetário e tem o controle dos fatores ligados à compra e à venda de publicações literárias, bem como garante que a promoção desses produtos alcance todos os níveis de participação da atividade mercadológica. Nesse sentido, oferecer uma experiência sensorial de determinada obra literária é parte da estratégia dessa promoção.

A categoria mais importante para esta tese é a “repertório”, entendida por Even-Zohar (1990) como o conjunto de opções utilizadas pelos participantes que organizam a atividade do polissistema. No sistema literário, em específico, o repertório é formado pelo conjunto de regras que regem a produção e o consumo de qualquer produto (EVEN-ZOHAR, 1999). É o conhecimento compartilhado que guia tanto a preparação quanto o uso de qualquer produto literário, podendo ser compartilhado para entender um texto ou vários textos produzidos no polissistema literário.

Como estratégia de entendimento dos consumidores para interpretação dos produtos, o repertório é caracterizado como passivo, porém, se for apresentado como procedimento disponível individualmente para produzir uma situação particular, será considerado ativo. Em síntese, o repertório é interpretativo e produtivo, o que também reforça a manutenção do sistema literário. Há ainda uma subdivisão do repertório em dois níveis: elementos e modelos. No primeiro nível, o repertório é formado por “elementos” individuais como morfemas e lexemas e está restrito aos campos da Linguística mais notadamente. Já o nível “modelos” é constituído por combinações de elementos, regras, relações sintagmáticas que podem ser impostas ao produto, compondo uma unidade, uma representação relevante em nossa reflexão. Nessa perspectiva, aludimos aos estudos das relações paradigmáticas e sintagmáticas que se desenvolveram na Semiótica, como a teoria social com bases na Linguística que parte do princípio de que a linguagem molda o pensamento, e este molda a cultura.

Para o consumidor potencial de uma série, por exemplo, o plano de modelo é o pré-conhecimento que ele tem e com o qual interpreta um texto – seja ele literário, seja audiovisual. É possível haver modelos operantes para o conjunto de um texto, assim como pode haver modelos específicos para uma parte do todo (EVEN-ZOHAR, 1999). No texto doyleano, por suas influências, temos a construção da narrativa policial, tornada clássica – a partir dos contos de Poe –, que passou a ser base para a criação de outros autores do gênero. Nesse sentido, Conan Doyle desenvolveu em suas obras formas específicas de construção, descrição de personagens e método

de investigação do detetive, este apresentado pelo próprio autor como diferente do estilo de Poe. Em 1927, em um dos poucos registros de entrevista que ainda podem ser consultados, Conan Doyle afirmou que:

[...] me desagradava que, nas velhas histórias de detetive, os detetives sempre pareciam conseguir resultados devido à sorte, de modo que não ficava claro como obtinham a solução. [...] Assim, comecei a pensar a respeito e me perguntei: por que não introduzir métodos científicos no trabalho dos detetives (DOYLE, 2018, p.34).

É na concepção de “produto” que os estudos de Even-Zohar (1990) possibilitam melhor compreensão do sistema literário. Isso porque o teórico questiona a unanimidade do texto como produto da literatura. O “produto” é o texto literário e seus múltiplos modelos de produção – resumos, resenhas, citações, referências – nos quais, de modo mais amplo, podemos incluir as adaptações. Assim, a Teoria dos Polissistemas, desenvolvida pelo autor, redimensiona o conceito de sistema literário, deixando de pensá-lo como uma teoria sistêmica estática para lidar com um sistema dinâmico e heterogêneo que leva em consideração que seu contexto é mais generoso e abarca todas as atividades inerentes ao polissistema literário. Ou seja, o complexo de atividades, ou parte dele, para o qual se pode propor teoricamente relações sistêmicas que apoiem a opção de considerá-lo literário (EVEN-ZOHAR, 1999).

No sistema literário não há posições fixas, e sim uma constante interferência dos demais sistemas semióticos. Nessa concepção, o polissistema deve ser entendido em sua totalidade plural estratificada em outros polissistemas que se estabilizam a partir de oposições entre si. Essas oposições se solidificam nas instâncias hierárquicas de centro – cânone – e periferia – não pertencente ao cânone. Alargando os horizontes de Tynianov (1971b), Even-Zohar (1990) propõe não limitar o sistema às posições “centro” e “periferia”, mas abri-lo a novas possibilidades dentro do polissistema. Assim, se o sistema for dinâmico, elementos da periferia podem se mover para periferias adjacentes dentro do mesmo sistema ou para o centro de outro sistema.

A percepção de que o sistema é polissistêmico permite analisar a heterogeneidade da cultura, pois admite que um produto, até então ignorado, tenha condição de ganhar projeção, independentemente dos valores canonizados elaborados pela crítica especializada. Em suma, um dos aspectos mais importantes da Teoria dos Polissistemas é explicitar a relação dialética entre as categorias de “canonização” e “não canonização”, considerando-se que canonizadas são as obras pertencentes ao círculo dominante de certa cultura, aceitas e legitimadas na qualidade de produtos

a serem preservados como patrimônio daquele grupo. Sua posição no cânone não é estabelecida por uma característica intrínseca natural, mas por uma escolha.

As obras não canonizadas, por sua vez, são ignoradas, criticadas ou esquecidas pelo cânone, a não ser que haja uma mudança de seu *status*. A tensão entre cultura canonizada e não canonizada movimentava o sistema, ou seja, sem uma competição entre os não canonizados não haveria evolução do polissistema, porque o estímulo à subcultura ameaça suas respectivas posições – reforçando novamente que não se deve limitar o pensamento apenas entre centro-periferia. A dinamicidade do polissistema pode ser estabelecida por meio do repertório, na tensão entre o novo e o conservador. Não se pode acreditar que há uma só “literatura” no mundo, e que essa não sofra interferências de outras; que um repertório com determinadas funções no texto fonte não se modifique no texto-alvo se apropriando de obras que circulam.

Even-Zohar tenta explicar ainda a função de diferentes tipos de textos em certa cultura. Essa defesa reforça a ideia de tradução ligada a uma rede de relações sistêmicas condicionadas a fatos sociais. Para o autor, a tradução é mais do que simples reprodução de textos:

Posto que os procedimentos de tradução produzem certos objetos num sistema-alvo e que são hipoteticamente envolvidos nos processos de transferências (e procedimentos) em geral, não há razão para limitar as relações de tradução somente aos textos propriamente ditos (EVEN-ZOHAR (1990, p.75, tradução nossa).¹⁶

Ao focar a perspectiva distinta considerada até então, de que a análise de textos deveria se dar na comparação entre eles, Even-Zohar (1990) expande as possibilidades de compreensão da literatura pelo viés social, histórico e cultural.

Dada essa breve introdução, optamos por abordar a Teoria dos Polissistemas por seu caráter mais abrangente, o que nos permite adequá-la como base para o estudo sistêmico da adaptação audiovisual e nos ajuda a interpretar a relação livro-série de Sherlock Holmes.

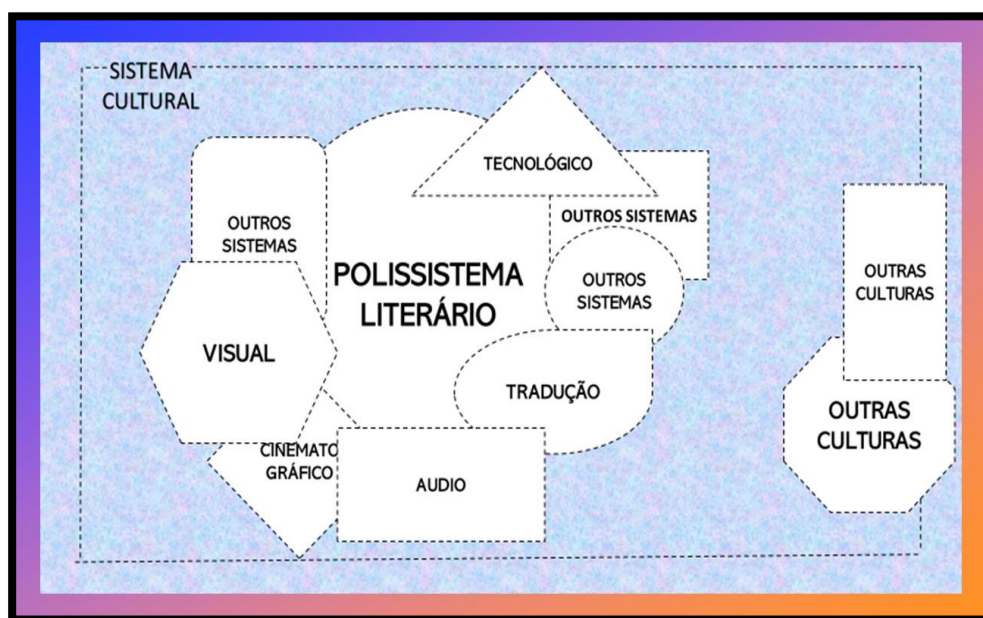
O polissistema literário é um dos sistemas pertencentes à cultura, assim como o sistema audiovisual, e ambos compartilham espaços com outros sistemas que compõem o sistema da cultura. Como redes, os sistemas estabelecem relações na busca de uma centralidade e permanência e, para isso, se movem, alternam posições, negociam, ultrapassam ou alargam fronteiras. Em adição,

¹⁶“Since translations procedures certain products in a Target system, and since these are hypothesized to be involved with transfer process (and procedures) in general, there is no reason to confine translations relations only to actualized texts.” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 75).

também ocorrem sobreposições entre sistemas e seus elementos circundantes.

No sistema de culturas contemporâneas, o exemplo mais perceptível é a adaptação de obras literárias para cinema ou televisão, o que, segundo Jakobson (2005), é denominado de tradução intersemiótica, ou transmutação dos signos verbais por meio de sistemas não verbais. O polissistema audiovisual é estruturado por subsistemas formados por pessoas e instituições que nele dialogam. O esquema da Figura 2 apresenta resumidamente as relações entre sistemas.

Figura 2 – Representação Gráfica da Teoria dos Polissistemas



Fonte: elaborada pela autora

Naturalmente, guardadas algumas ressalvas em relação ao arcabouço teórico de Even-Zohar (1990), a Figura 2 tem apenas o propósito de simplificar e destacar a interligação entre os sistemas que compõem o sistema maior, o da cultura. Ao deixar em evidência o polissistema literário e seu contato com o polissistema audiovisual e seus respectivos subsistemas, procuramos apontar sua interdependência.

Como produto audiovisual, ao ganhar as telas, a série de televisão projeta a referência literária – o livro – e possibilita que um maior número de pessoas tenha contato com a adaptação da obra escrita por meio de imagens e sons. Nesse cenário, o repertório compartilhado que rege produção e consumo desperta a curiosidade de leitores e telespectadores, de forma potencializada,

pela circulação de informações nas redes digitais. Igualmente, editoras lançam ou relançam obras do autor, empresas criam outros produtos inspirados no livro ou na reescritura dele e, assim, o sistema literário se mantém em movimento.

O lançamento da série *Sherlock* fomentou o mercado editorial, e novas edições de *Um Estudo em Vermelho* foram relançadas. Em 2015, na carona do sucesso televisivo, uma caixa¹⁷ com os contos e romances de Sherlock Holmes ficou em terceiro lugar na relação de livros impressos comercializados pela Amazon Brasil, na avaliação de clientes. Em 2017, *Um Estudo em Vermelho* entrou na lista de livros paradidáticos distribuídos para as escolas brasileiras via Ministério da Educação; em sua capa não estão as ilustrações do século XIX, mas sim os atores da série que representam os papéis de Sherlock e Watson – Benedict Cumberbatch e Martin Freeman.

No Reino Unido, o fim da terceira temporada registrou a maior audiência de série dramática – mais de 35 milhões de telespectadores. No Brasil, uma campanha de fãs pelo Twitter – *hashtag* *SherlockNaTvCultura* – trouxe a série para a TV Cultura no início do ano de 2016. Os episódios também foram reproduzidos em formato de mangás, visando ao público mais jovem; no Japão, há uma versão comercializada pela BBC, de Londres. Destacamos ainda as inúmeras páginas, *sites*, grupos que interagem distribuindo conteúdos referentes à série, aos atores, aos diretores e ao autor, iniciados ou popularizados com sua estreia.

Na conexão entre os polissistemas literário e audiovisual, várias são as abordagens possíveis. A apresentação dos estudos de Even-Zohar (1990) visa facilitar as reformulações conceituais necessárias para esse percurso investigativo. Isso se dá porque a Teoria dos Polissistemas se baseia na discordância de que se deva estudar somente obras do cânone, uma vez que pesquisadores não devem se limitar a juízos de valor predominantes em determinado grupo, ou desconsiderar que há normas de valoração dentro do sistema cultural, e que um polissistema precisa englobar termos do centro e da periferia, uma vez que teoricamente são reconhecidas várias posições. Assim, para dilatar os horizontes possíveis de estudos literários, as fronteiras devem ser fluídas e permeáveis como acontece em outros sistemas artísticos, a exemplo do cinema, da pintura, da fotografia, da música, e incorporar novos elementos repertoriais em outras posições no campo literário.

Em adição, a sequência de acontecimentos que é empregada na literatura é diferente

¹⁷Para saber mais, consulte: Doyle (2015).

da utilizada na televisão. Uma narrativa, lida em seu texto de partida, tem uma distinção sinestésica se equiparada a uma adaptação. Já as adaptações de obras literárias tangenciam à literalidade ao se valer de meios de comparação, referência ou proximidade do que é a própria obra literária ligada ao sistema literário. Também é fato relevante sempre lembrar de que cada linguagem tem seus públicos cativos e delimitados. No entanto, como afirma Guimarães,

O processo de adaptação não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais (Guimarães, 2003, p. 91-92)

Destarte, uma adaptação pode ser um produto advindo de outra adaptação, o que gera uma cadeia quase infinita de possibilidades. As adaptações para teatro e cinema já gozam de certo espaço aceito por críticos e público; a televisão, entretanto, busca um maior espaço, mas ainda há, em linhas gerais, argumentos negativos que denotam o preconceito a esse veículo associado sempre à comunicação massiva de entretenimento. As alegações mais comuns ligadas à hierarquização dos bens e produtos culturais serão discutidas posteriormente, porém é pertinente adiantar que a adaptação é um processo dinâmico no qual as distorções, os deslocamentos, as discontinuidades e os desvios entre os textos não são repetições das relações de hierarquia e poder pré-estabelecidos entre as instituições literária e televisiva (GUIMARÃES, 2003); permite, na verdade, uma recriação das relações de poder, prestígio e influência social. Contudo, as hierarquias existem e são necessárias dentro do sistema cultural.

A linguagem audiovisual desperta emoções em seu público e, se o produto tem como ponto de partida obras literárias, pode contribuir para o fortalecimento do repertório de produção cultural de determinada sociedade. Fato é que nem toda literatura de alto prestígio social resulta em bem-sucedidas produções audiovisuais, mas por sua consolidação e complexidade tende a ter maior vantagem em sua aceitação, porém isso não é regra. Os meios audiovisuais reproduzem procedimentos narrativos, elementos clássicos – cronologia, entretenimento, condição humana, prazer do sofrimento alheio, realismo –, e tais transmutações do texto literário para outras linguagens audiovisuais impactam o crescimento de “consumidores” (EVEN-ZOHAR, 1999). O aumento nas vendas não garante, em absoluto, que haverá efetivamente um acréscimo no número de leitores; porém, o incentivo ao acesso à obra literária já se descortina como um aspecto relevante.

Ademais, a televisão como meio de comunicação de massa é instrumento fundamental

de difusão cultural, e produzir adaptações de qualidade, assumindo que elas têm origem literária no cânone – ou não –, é uma das necessidades que justificam estudos mais cuidadosos dessa relação sistêmica. Se, inicialmente, essa relação era entendida como prejudicial ao texto, atualmente é possível vislumbrar um vasto campo de análise e atuação no âmbito da Literatura Comparada.

2.1 TRADUÇÃO, REESCRITURA E ADAPTAÇÃO

“Fios diferentes levando a um mesmo emaranhado.” (DOYLE, *The Adventure of The Red Circle*, 1911).

As bases da Teoria dos Polissistemas estão associadas ao conceito de reescritura de Lefevere (1992), que é fundamental para o alargamento das possibilidades de abordagem de análise do texto traduzido. Em consonância com Even-Zohar (1990), Lefevere (1999) defende que a tradução é um sistema de interação com outros sistemas semióticos com poder de delimitação da literatura no sistema receptor. Essa interação dialoga com as estruturas sociais e é responsável pela flexibilização do cânone – a tradução estabelece elos entre fronteiras culturais e se difunde por meios de comunicação em diferentes linguagens e códigos.

Assim sendo, partindo da premissa de que o texto literário não se apresenta de forma singular, que está rodeado por outros textos – refratores segundo Lefevere (1982) –, reforçamos a importância que alguns textos literários tendem a assumir em determinados sistemas literários e na sociedade de um modo geral. Essa interlocução entre texto literário de partida e refratores é condição incontestável de sobrevivência para ambos.

Destacar a relação entre literatura e cinema se caracteriza como uma abordagem tradicional na análise de narrativas que, mesmo pertencentes a linguagens distintas, se ligam por meio da tradução. Além disso, a percepção da tradução como um tipo de reescritura não só proporciona a ampliação dos Estudos da Tradução, como também permite que haja uma qualificação nas discussões de caráter estético. Vista desse modo, a tradução alcança um número maior de pessoas, sendo fundamental para reconhecimento de elementos de culturas diversas que favorecem o diálogo entre gêneros diferentes.

Ainda há espaço para trabalhos que estabeleçam uma investigação mais profunda sobre a reescritura de obras literárias. Nesse sentido, destacaremos aqui os estudos desenvolvidos por Lefevere (2007), para quem as reescrituras movimentam o sistema literário e incidem na interpretação de um texto contribuindo para projetar escritores e obras. Dada a projeção que um

texto alcança quando traduzido para as telas, seja cinema, seja televisão, acreditamos ser fundamental o desenvolvimento de pesquisas que procurem entender esse processo de ressignificação do texto escrito.

O meio cinematográfico continua sendo o campo de maior exposição nos trabalhos que associam literatura e adaptação. A apropriação de técnicas narrativas vindas da literatura serviu de parâmetro para a construção de uma linguagem particular, bem como para a incorporação de um fazer artístico ao cinema, a exemplo de Edwin Porter (1870-1941), produtor de mais de 150 filmes, de 1898 a 1915, entre eles uma versão intitulada de *Sherlock Holmes Jr.*, em 1911; e D. W. Griffith (1875-1948), outro conhecido produtor de cinema de sua época, que declarou aproveitar estratégias narrativas de Charles Dickens em suas produções.

Assim como a ligação entre cinema e cultura popular foi criticada, a televisão é vista como limitada por muitos críticos e intelectuais influentes. No caso do cinema, uma das citações mais conhecidas é a da escritora Virginia Woolf, que considerou, em seu contexto, as adaptações de obras literárias um desserviço tanto para a literatura quanto para o cinema: “A aliança não é natural. Olho e cérebro são despedaçados sem piedade enquanto tentam em vão trabalhar juntos.” (WOOLF, 1980, p. 168). Porém, contrariando sua afirmação, a própria autora se notabilizou por usar técnicas cinematográficas em suas narrativas. É o que mostra Silva (2007) em sua tese, na qual analisou a obra *Mrs. Dalloway*, primeiro grande romance modernista de Woolf, publicado em 1925.

De maneira semelhante, os espectadores de filmes adaptados de obras literárias eram desconsiderados no acesso ao texto literário. Essa percepção elitista permaneceu sólida no decorrer do século XX, mesmo com o crescimento do número de espectadores vindos das classes operárias. Como arte de entretenimento, o cinema foi menosprezado porque se preconizava a ideia de passividade. Tal visão se estendeu à televisão que sequer entrou no rol do que era considerado arte, recebendo uma crítica ainda maior por seu teor descrito como de massa, popular e de entretenimento sem nenhum compromisso artístico/estético. No caso do cinema, os estudos de Metz (1976), Bordwell (1985) e Chatman (1986) ajudaram a desconstruir essa percepção.

Somente na virada do século XX passaram a ocorrer mudanças na forma de pensar a comunicação televisiva, e, se ainda não há defesa contundente de sua função, altera-se gradualmente sua posição de comunicação vertical, unidirecional, de massa para a chamada comunicação pós-massiva com as redes interativas e cooperativas. Em defesa dos processos de

recriação de obras de arte, Benjamin (1983) expressa sua visão positiva da produção em massa, observando que os conceitos de poder de criação, genialidade, valor de eternidade e mistério – ligados ao de fidelidade – poderiam conduzir a interpretações autoritárias. Benjamin (1983) desmistifica o conceito de “aura” na obra de arte relacionando cinema e fotografia. Afirma que “[...] o alinhamento da realidade pelas massas, o alinhamento conexo das massas pela realidade, constituem um processo de alcance indefinido, tanto para o pensamento quanto para a instituição.” (BENJAMIN, 1983, p. 10). Em outras palavras, as adaptações beneficiam a democratização da arte, das obras canônicas, e isso acarretou mudanças no campo teórico. Entretanto, essas mudanças são lentas e, por muito tempo, o foco na questão de reprodução fidedigna ao texto que lhe serviu de fonte se manteve na análise de adaptações.

Ademais, a própria visão do que é ou não canônico tem se alterado. Compagnon (1999) esclarece que essa visão inicial é de origem grega, e nações modernas a adotaram a partir do século XIX. Nesse panorama, o cânone foi tomado como uma medida nacional, não fazendo sentido falar em cânone, mas, sim, em cânones, uma vez que cada nação elegia seus clássicos. Segundo Lefevere (2007), é impossível um sujeito não profissional ter acesso a todo o cânone como leitor, até porque a literatura é dinâmica. De qualquer modo, sempre haverá obras e autores que ocuparão o centro, bem como aqueles que estarão na periferia do sistema literário.

E mesmo que não haja uma forma particular de escolha de um cânone, podemos dizer, de modo geral, que obras entram no *rol* por consenso da crítica e por pressão vinda do público. Welles e Warren (2003, p. 325) esclarecem que “[...] o que determina se uma dada obra é ou não literatura [canônica] não são seus elementos, mas a maneira como são combinados e com que função”.

Lefevere (2007), entrando nessa discussão, coloca a tradução no mesmo patamar do texto de partida e afirma que ela, junto com outras formas de propagação – como a antologia e a resenha crítica –, tem servido de ligação entre a alta literatura e os leitores não especialistas. Reforça que a tradução é a forma mais reconhecível e potencialmente mais influente porque projeta a imagem de um autor e de suas obras em outra cultura. No atual cenário é possível perceber um maior número de leitores que conhecem a obra de Conan Doyle a partir de seus reescretores.

Naturalmente, o trabalho que vem de um tradutor – que também é um leitor – tende a influenciar a maneira como a obra será recebida e seu relacionamento com o sistema em que está inserido e com os demais com os quais se conecta. Nessa perspectiva, a tradução se configura como

uma ferramenta facilitadora de trocas de experiências entre culturas. Assim, como preconiza a *Análise do Discurso* (ORLANDI, 2003), é fundamental responder a quatro perguntas básicas: quem escreve, por que, sob que contexto e para que público, para que possamos ter uma ideia do que está envolvido no processo e nas relações entre obra de partida e suas resultantes, em vez de focar nas questões – ultrapassadas – de que toda tradução é inferior ao texto fonte.

Essa visão ampliada de tradução corrobora o posicionamento de Benjamin (1983), ao colocar texto fonte e sua “cópia” como independentes, reforçando que a reprodução contribui para a democratização e acesso à arte; nessa lógica, como o tradutor é antes de tudo um leitor, um produtor de significados e repertórios, ele também contribui para esse processo. Os termos usados por Benjamin destoam da compreensão atual da relação entre texto de partida e adaptação/tradução, mas a discussão suscitada por ele contribuem para outras pesquisas.

Buscando compreender o funcionamento do cânone, Compagnon (1999) afirma que a renovação da literatura se dá pela tensão entre centro e periferia, o que legitima a literatura como um sistema. De fato, cabe aos escritores e reescritores dois caminhos: aceitar padrões vigentes ou desafiar-los criando inovações. O maior espaço, atualmente, de preservação de escolha mais clássica das obras literárias é o das instituições de ensino. Os cursos de Literatura, de maneira geral, continuam mantendo seletivo grupo de autores e obras em seu escopo. Sabemos, é claro, que há fatores estruturais e burocráticos que engessam essas escolhas, como ementas, currículos etc. Mas, se isso é positivo, por um lado, por outro contribui para o apagamento ou mesmo desconhecimento de alguns autores que poderiam ser objetos de estudos relevantes. Conan Doyle figura nessa lista e não entrou no rol de autores canônicos de língua inglesa a serem estudados em nosso programa de pós-graduação, até este momento. Mas a manutenção dessa seleção não se restringe à Universidade Federal do Ceará (UFC); no Brasil, em uma pesquisa nos bancos de dados de dissertações e teses sobre o autor, apenas quatro¹⁸ trabalhos foram elencados na área de Literatura, como mencionado anteriormente.

Contudo, como o cânone não é a única forma de seleção de obras relevantes, as histórias de detetive inspiradas por Conan Doyle permanecem circulando por mais de um século e têm, agora, por meio de produções audiovisuais, ganhado mais espaço. Medeiros declara que:

[...] a literatura para crianças, a literatura traduzida e as literaturas de massa (thrillers,

¹⁸Para saber mais, consulte: Gonçalves (2019), Paglione (2019), Carli (2017) e Bastos (2019).

novelas sentimentais, etc.) não podem ser rechaçadas como “não literárias”, mas devem ser analisadas a partir das relações de interdependência mútua que instauram com a literatura canonizada (MEDEIROS, 2009, p. 100).

Sabemos que os conflitos que acontecem entre centro e periferia não teriam sentido em um unissistema, constituído apenas pelo centro. Assim, o valor é construído de modo relacional, por meio das diferenças, fator primordial da diversidade do polissistema como afirma Even-Zohar:

A ideia de que fenômenos socio-semióticos, ou seja, padrões humanos de comunicação governados por signos (como cultura, linguagem, literatura), poderiam ser mais adequadamente compreendidos e estudados se considerados como sistemas em vez de conglomerados de elementos díspares tornou-se uma das principais ideias de nosso tempo na maioria das ciências do homem (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 287, tradução nossa).¹⁹

A Teoria dos Polissistemas e o conceito de reescritura de Lefevere (1992) concebem que não podemos pensar em termos de um único centro ou uma única periferia, mas, sim, em centros e periferias, em texto e reescrituras. Even-Zohar (1990, p. 13-14, tradução nossa) observa que: “Um movimento pode ocorrer, por exemplo, com um certo item (elemento, função) que é transferido da periferia de um sistema para a periferia de um sistema adjacente e, então, pode ou não se mover dentro deste sistema para o qual se movimentou”.²⁰

Em outras palavras, um elemento pode se reposicionar em um sistema diferente assumindo uma posição distinta da que tinha no sistema anterior. Ou seja, os sistemas não são estáticos, bem com os elementos que fazem partes deles.

Uma terceira perspectiva se depreende da posição de Umberto Eco (2002) e acrescenta elementos para esta discussão, pois contempla a tradução como processo de negociação entre textos e culturas. A tradução não é um reflexo – para associar ao conceito de refração de Lefevere (1992) – do original; ela implica a descodificação e recodificação de um sistema complexo, dentro de outro também complexo. Neste sentido, a tradução é uma importante forma de reescrita (*rewriting*), delineada pelo contexto ideológico. A reescritura é uma forma de manipulação de textos que destaca, às vezes, aspectos negativos; outras, positivos, ultrapassando barreiras intelectuais,

¹⁹“The idea that socio-semiotic phenomena, i.e., sign-governed human patterns of communication (such as culture, language, literature), could more adequately be understood and studied if regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements has become one of the leading ideas of our time in most sciences of man.” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 287).

²⁰“A move may take place for instance whereby a certain item (element, function) is transferred from the periphery of one system to the periphery of an adjacent system within and then may or may not move on the center of the latter.” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 13-14).

ideológicas, culturais de um texto para outro com modificações. A reescritura é, pois, a força motriz por trás da evolução literária e desempenha um papel fundamental na composição e disseminação de uma obra e no desenvolvimento de literaturas (LEFEVERE, 2007), sendo também por meio de suas reescritas que um texto se estabelece no interior dos polissistemas literários. Mesmo que haja valores ligados à “alta” ou à “baixa” literatura, praticamente tudo o que se conhece como literatura pode ser reescrito, e esse processo pode ser estudado sob diversos aspectos. As obras reescritas, as adaptações, as traduções formam um acervo maior para pesquisas e alargam os horizontes de leitores e de pesquisadores.

Os Estudos da Tradução passaram a ser sistematizados para discutir questões estéticas, linguísticas, literárias e culturais somente a partir da década de 1950, a princípio pela área da Linguística (RODRIGUES, 2000). Até então, esses estudos eram periféricos e pouco contribuíam com as discussões. As áreas de Estudos de Adaptação e de Estudos da Tradução, embora intimamente ligadas, tomaram rumos diferentes. Um dos impasses de muitos estudos na área de Adaptação é a falta de consciência e análise do elemento interlinguístico na adaptação de peças, filmes ou romances. Da mesma forma, muitos pesquisadores da Tradução desenvolvem trabalhos que poderiam facilmente ser inseridos em Estudos de Adaptação. Lefevere observa que:

Tanto no passado como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que o original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje. No entanto, a criação dessas imagens e seu impacto não foram frequentemente estudados no passado e continua não sendo objeto de estudo detalhado. Isso é bastante estranho, uma vez que o poder exercido por elas e por seus diretores é enorme (LEFEVERE, 2007, p. 18-19).

É importante destacar a visão de Cattrysse (1992), que aproxima o processo de tradução ao de adaptação fílmica; o que pode ser percebido por meio do ofício de ambos. Destarte, Tradução e Adaptação repousam no limiar entre universos significativos: o primeiro, interlinguístico; e o segundo, intersemiótico. Para o autor, os estudos fílmicos e de tradução possuem objetos distintos, todavia o conceito de tradução já não é mais entendido apenas como transmutação de uma língua para outra, mas foi alargado para a transmutação de uma linguagem para outra linguagem e, nessa perspectiva, a adaptação seriada também pode ser contemplada. Segundo Cattrysse,

Não tenho em mente qualquer referencial teórico. Desejo me juntar a uma tendência relativamente nova entre um grupo de estudiosos da tradução que acreditam não haver motivos para reduzir o conceito de tradução apenas a relações intralinguísticas e que aceitam que a tradução é, de fato, um fenômeno semiótico de natureza geral. (CATTRYSSSE, 1992, p. 54, tradução nossa)²¹

No alargamento do conceito de tradução para a transmutação de signos em meios semióticos distintos, podemos considerar a adaptação fílmica como tradução intersemiótica. Porém, em seus estudos, Cattrysse (1992), ao pensar no processo de adaptação fílmica, argumenta que, antes de se produzir uma adaptação fílmica, deve-se apresentar uma política de seleção e escolha, e uma política e adaptação. Para construir sua análise, Cattrysse (1992) utilizou os estudos de Even-Zohar (1990) para desenvolver e sistematizar uma teoria dos estudos fílmicos, averiguando filmes *noir* americanos produzidos nas décadas de 1940 e 1960. Intentando mostrar que os parâmetros dos polissistemas poderiam ser viáveis no desenvolvimento de uma teoria sistemática e harmônica da adaptação fílmica, Cattrysse (1992) considerou quatro pontos como relevantes: a) a seleção dos textos de partida; b) a política de adaptação dos textos selecionados; c) a forma como essa adaptação funciona no contexto cinematográfico; d) e as relações que eles têm entre a política de seleção e de adaptação, de um lado, e a função do filme adaptado no sistema cinematográfico, de outro.

Nessa perspectiva, o autor procura contextualizar as adaptações, considerando fatores que dão à tradução o seu grande motivo, o que é desconsiderado pelas abordagens tradicionalistas, centradas apenas no produto. O caminho proposto por Cattrysse (1992) regula a tradução como um diálogo permanente entre o processo tradutório e as estruturas sociais nas quais está inserida, ultrapassando, assim, os limites linguísticos.

Os princípios teóricos até então discutidos mostram os Estudos da Tradução e os Estudos da Adaptação fílmica como fundamentais na compreensão de que manifestações artísticas não sejam isoladas, mas elementos de determinados sistemas que dialogam com os outros. Os dois autores, Cattrysse (1992) e Even-Zohar (1990), são, portanto, essenciais para o desenvolvimento desta tese, pois descortinam as possibilidades de estudo dentro de uma percepção mais ampla dos

²¹“I do not have in mind just any theoretical framework. I wish to join a relatively new tendency among a group of translation scholars who believe that there are no grounds for reducing the concept of translation to interlinguistic relationships only and who accept that translation is in fact a semiotic phenomenon of a general nature.” (CATTRYSSSE, 1992, p. 54).

conceitos de sistema literário e de cultura. Observamos que a adaptação é um processo importante para ressignificar textos ou elementos textuais. Além de uma visão mais genérica de aumento no número de leitores que buscam o texto depois de assistir a filmes e séries, é relevante também apontar o interesse por novas pesquisas que, provavelmente, não teriam espaço em uma abordagem tradicional de análise de tradução. Ademais, pode-se pensar em outros nichos de investigação que levem a questões sobre as alterações no *status* literário de obras periféricas em razão do prestígio de sua adaptação para outros meios semióticos, até mesmo o televisivo.

Em suas pesquisas, Cattrysse (1992, p. 54) aponta que “[...] os estudos da tradução e os estudos da adaptação fílmica dizem respeito à transformação de textos fontes em textos-alvo sob alguma condição de ‘invariância’, ou equivalência”. Assim, defende que, no processo de adaptação, devemos observar não apenas detalhes de como as obras escolhidas são traduzidas para o cinema, mas também as questões que envolvem prestígio de gênero, obras e escritores que influenciaram no momento da adaptação e que, somados a aspectos políticos, envolvem a seleção dos textos fontes. Ele constata que eventos que se repetem nos romances foram suprimidos nos filmes e que algumas personagens “irrelevantes” para o enredo eram sistematicamente apagadas, além de *flashbacks*, estruturas de narrativas episódicas e narrativas compostas que notadamente eram excluídas (CATTRYSSSE, 1992). Tais ações são executadas de diferentes formas, gerando modificações – adições, permutações, substituições – que, por fim, produzem outras obras.

Um exemplo representativo dessas novas possibilidades surge da escrita de fãs – *fanfictions* – que, além de alimentar leitores com histórias criadas a partir de seus heróis, formam grande número de comunidades que realizam convenções, fóruns de discussões, troca de informações e até criação de um vocabulário específico da obra. Ressaltamos que os *fandoms*²² não surgiram com a chegada da internet e redes sociais, mas esse aparato tecnológico permitiu a expansão tanto geográfica quanto quantitativa de fãs por sua facilidade e simultaneidade global.

Vargas argumenta que:

Com o advento da internet, os *fandoms* passaram a agregar um número cada vez maior de pessoas, rompendo barreiras geográficas e até mesmo linguísticas e a produção de *fanfictions* também cresceu, particularmente na década de 1990. Isso fez com que a prática

²²O conceito de *fandom* é amplo e controverso. De modo geral estamos falando de comunidades de fãs, mas o termo fã também sofreu muitas variações ao longo do tempo e se encaixa em diversos contextos. Margaret Wetherell (1987), em seu livro *Discourse and Social Psychology: Beyond attitudes and behaviour*, aponta que um *fandom* se configura por seu discurso afetivo. Pode-se, então, inferir que é uma comunidade de pessoas que tem apreço por determinado produto ou manifestação artística e entre si desenvolve um discurso afetivo.

fosse quase restrita ao gênero ficção científica, onde teria nascido, para a condição de amplamente exercida por fãs de vários outros gêneros, como séries policiais e de suspense, filmes, histórias em quadrinhos, videogames e livros ficcionais (VARGAS, 2005, p. 24).

Livres das amarras comerciais diretas, os leitores, de forma coletiva, têm a condição de propor continuação de um livro acabado, de um capítulo intermediário, de uma nova história com um personagem secundário, normalmente respeitando o texto de partida e dando a ele um *continuum*, mas há também *fanfics* que reescrevem finais, episódios, situações, personagens porque discordam de autores e diretores.

Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, estabelece uma distinção entre manifestação literária e literatura, definindo literatura como “[...] um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase.” (CANDIDO, 1975, p. 23). Os denominadores comuns são descritos como os elementos constituidores da literatura – diretores, receptores, meios de transmissão –, e, mesmo considerando a obra literária única e pessoal, ao chegar ao público, ela se torna coletiva, legitimando-a como literária. Assim, parece-nos possível estabelecer uma relação entre os estudos de Candido (1975) e Even-Zohar (1990), mesmo que Candido (1975) não se aprofunde na compreensão de um conjunto mais amplo de sistema.

Candido (1975) e Even-Zohar (1990) dialogam na medida em que consideram um elemento vital para manutenção de um sistema: a ideia de formação de uma continuidade literária, o que pode se dar de maneiras variadas, não somente pela reprodução do texto de partida. Nessa perspectiva, ambas as visões se avizinham por admitir a coexistência entre sistemas. Em *Literatura e Sociedade*, Candido considera uma distinção entre tipos de arte, sendo uma de agregação, e outra, de segregação, porém ambas devem conviver harmonicamente para que sobrevivam.

A primeira se inspira, principalmente, na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar (novos) recursos expressivos e, para isso, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade. (CANDIDO, 1985, p.13).

Essa diferenciação estabelecida pelo autor também se aproxima da distinção ordenada por Even-Zohar (1990) entre sistemas canonizados e não canonizados. Novamente se constata a aproximação dos estudos dos dois teóricos quando Even-Zohar (1990) confere importância à ideia de renovação entre os integrantes de um polissistema, o que é apresentado por Candido (1985)

como uma dialética entre arte e sociedade, receptores de influências recíprocas. Exemplo disso é a criação artística de uma obra em certo momento de relevância para aquela sociedade, capaz de mudar comportamentos de grupos ou definir relações entre os homens (CANDIDO, 1985).

Há certo número de obras literárias consideradas, a princípio, inadequadas a uma época, no entanto elas foram gradativamente sendo absorvidas e aceitas até se tornarem parte integrante de um sistema central. Shakespeare – *Hamlet, Romeu e Julieta, Rei Lear* –, Kafka – *Metamorfose, O Processo* – e Virginia Woolf – *Ao Farol, Mrs. Dalloway, Orlando* – figuram como exemplos desse processo de integração ao sistema central literário (CANDIDO, 1985). Para justificar a integração entre sistemas, o autor destaca ainda a influência do jornal, na época em questão, sobre a literatura.

Ao tratar da invenção do folhetim, Pierre Planche, francês exilado no Brasil e criador do *Jornal do Commercio*, em 1827, no Rio de Janeiro, observou que o gênero trouxe não só mudanças nas concepções e personagens, como também na técnica narrativa, que tinha de ser mais acessível ao grande público (MEYERS, 1996). O folhetim, posteriormente, influenciou outros tipos de produção artística como o cinema e, hoje, a serialização televisiva, que respeita sobretudo os mesmos princípios ajustados à tela. Even-Zohar (1990) nos lembra que Dickens e Dostoievski utilizaram elementos da chamada subcultura – não canonizados –, e tal fato permitiu inovações na literatura canonizada.

Desde o advento do cinema, o espaço de alcance dos meios audiovisuais tem se ampliado, e esses meios se tornaram veículos influentes de comunicação entre as culturas de todo o mundo. A adaptação como um processo de tradução acompanha esse movimento; a convergência entre mídias e tecnologia potencializa possibilidades de apresentação de obras literárias para um público infinitamente maior do que apenas aqueles que têm acesso ao texto de origem. Porém, apesar dos avanços, ainda são poucos os estudos dedicados a modalidades de tradução e seu trânsito entre culturas diferentes. O teórico espanhol Jorge Diaz Cintra observa o panorama na década de 1990:

[...] trata-se de um certo paradoxo, que destaca o surpreendente desequilíbrio que existe entre a pouca pesquisa que tem sido dedicada a este fenômeno do comportamento humano e seu enorme impacto social. Em termos numéricos, a tradução levada a cabo nos meios audiovisuais é talvez a atividade tradutora mais importante de nossos dias. Por duas razões. Em primeiro lugar pelo número de pessoas a que ela chega, dada a facilidade de recepção através, fundamentalmente, da televisão. Em segundo lugar, pela grande quantidade de produtos traduzidos que são transmitidos a outras culturas: documentários,

entrevistas, filmes, notícias, debates, espetáculos, etc. (DIAZ-CINTRA, 1997, p. 9, tradução nossa).²³

A Teoria dos Polissistemas, por sua flexibilidade, pode ser adaptada de modo a incluir o polissistema visual e sonoro (sistema televisivo). Tais sistemas estão presentes no sistema cultural e, portanto, dialogam com outros sistemas, como o literário e o de tradução; por seu lado, as obras literárias devem ser observadas no conjunto de suas traduções, de maneira inter-relacionada, de modo que elas utilizem o sistema literário que constitui um polissistema próprio.

Em síntese, o funcionamento do polissistema da literatura traduzida pode ocupar uma posição central ou periférica no polissistema literário, mas, mesmo se posicionando de maneira submissa, ele ainda exerce a função de conservação do repertório canônico. Porém, se essa posição é mais próxima da central, a tradução pode ser inovadora e agregar valor estético à obra literária. O sistema central canaliza os repertórios canonizados – conjunto de leis e elementos que regem a produção de textos –, os quais estão atrelados às elites conservadoras ou inovadoras e, portanto, atendem às expectativas delas. Por mais que pareça óbvio, os textos e repertórios não são os únicos produtos do polissistema literário, eles são manifestações da literatura explicáveis dentro da própria estrutura no nível polissistêmico literário. Para Hutcheon (2006, p. 16), “[...] o ato de escrever uma obra literária está diretamente ligado ao de traduzir e adaptar. Assim como não há traduções literais, também não pode haver adaptações literais”.

Um texto pode ser uma crítica, um resumo, uma opinião que se valeu do texto traduzido apenas como ponto de partida. Retomando Jakobson (2005), esse texto pode passar por uma tradução ou transferência intralinguística, mas pode também passar por uma transferência intersemiótica, das páginas de um livro para a tela de cinema ou de um televisor, movendo-se de uma cultura para outra, recriando de forma diferente o que já era conhecido.

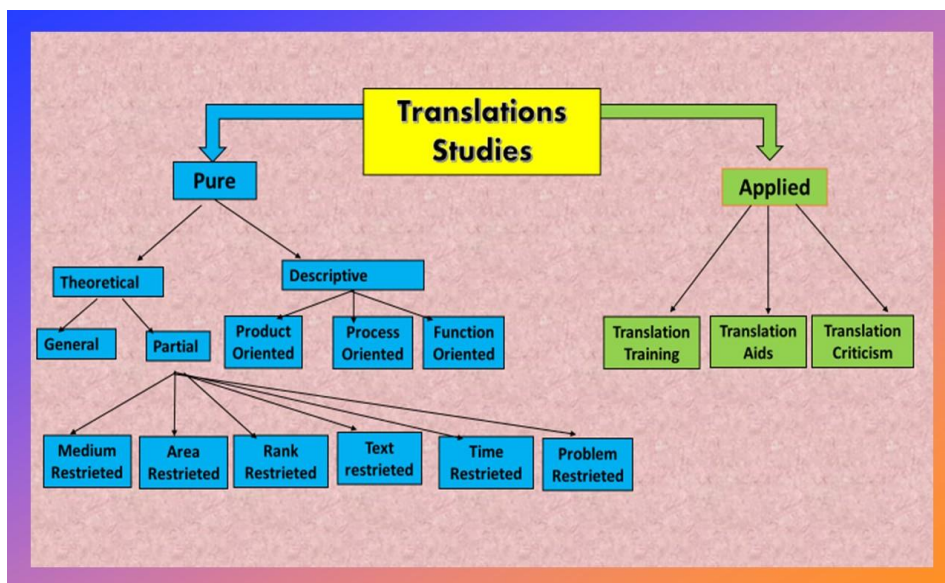
2.1.1 Estudos Descritivos da Tradução (DTS)

²³ “[...] una cierta paradoja, que subraya el sorprendente desequilibrio que existe entre la poca investigación que se le há dedicado a este fenómeno del comportamiento humano y su enorme impacto social. En términos numéricos, la traducción que se lleva a cabo en los medios audiovisuales es quizás la actividad traductora más importante de nuestros días. Por dos razones. En primer lugar por el número de personas al que llega, dada la facilidad de recepción a través, fundamentalmente, de la televisión. En segundo lugar, por la gran cantidad de productos traducidos que se trasvasan a otras culturas: documentales, entrevistas, películas, noticias, debates, galas, etc.” (DIAZ-CINTRA, 1997, p. 9).

De modo breve, mencionamos anteriormente que, com base nos ensinamentos de Even-Zohar (1990) e Gideon Toury (1995), os Estudos Descritivos da Tradução – *Descriptive Translation Studies* – mudaram a perspectiva de análise: das discussões sobre fidelidade se passou a se preocupar com o contexto da cultura receptora. O objetivo dos estudos descritivos foi instituir, a partir de padrões de regularidade nos processos tradutórios, as normas que os norteiam, considerando-se os aspectos históricos e culturais. Em suma, as pesquisas focam no produto – *product-oriented* –, na função – *function-oriented* – e no processo – *process-oriented* – (JAMES HOLMES, 1988).

Comumente, os estudos direcionados ao produto descrevem as traduções já existentes; os centrados na função, primam por descrever não as traduções em si, mas sua inserção sociocultural, visando mais o contexto do que os textos; enquanto que nos outros o foco recai não somente sobre o produto, mas também no processo que envolve o ato tradutório, conforme ilustração da Figura 3.

Figura 3 – Mapa Conceitual de James Holmes e Gideon Toury



Fonte: adaptada pela autora a partir de Toury (1995)

A expressão tradução como reescritura foi usada por Lefevere (2007) para, assim como Toury (1985), estabelecer a tradução como processo semiótico que, por restrições socioculturais, reposiciona o texto traduzido no contexto de chegada. Os autores mantiveram os pressupostos da

Teoria dos Polissistemas ao reforçar que não há mensuração de valor da obra em detrimento do texto reescrito. Para Toury (1995), a análise em torno das regras incide em uma regularidade convencional, dentro do processo tradutório, o que apontaria para determinado comportamento e não para regras. Acrescentando reflexões vindas da Sociologia e da Psicologia, esse autor sustenta que normas são “[...] valores e ideias gerais compartilhadas por uma comunidade – como o que é certo e errado, adequado ou inadequado.” (TOURY, 1995, p. 53). Mesmo que o autor apoie uma abordagem centrada no texto traduzido e nos desdobramentos desse processo, não descarta a análise do texto de partida para distinguir as modificações realizadas e os elementos que afetam as escolhas dos tradutores (TOURY, 1995).

Tal afirmativa importa algumas críticas, uma vez que a tradução, para esse autor, muda de acordo com o meio cultural, e isso seria problemático para estabelecer comportamentos universais. Ao defender uma compreensão centrada no texto traduzido e no que ele pode revelar do processo tradutório, e por isso ressaltamos a necessidade de uma sólida contextualização, Toury (1995) não rejeita a possibilidade de o pesquisador retornar ao texto de partida para estabelecer as modificações ocorridas e o que elas indicam, afirmando que são “[...] as opções à disposição dos tradutores, as escolhas realizadas por eles e as restrições que afetaram tais escolhas.” (TOURY, 1995, p. 174, tradução nossa)²⁴. Se aplicarmos esses pressupostos à análise de adaptações de obras literárias para outros meios de linguagem, podemos ver que esse fenômeno apresenta um conjunto narrativo que se sustenta em si, mesmo por dispor de uma articulação de segmentos autônomos que dão à (nova) produção uma forma significativa. A adaptação intersemiótica de *Sherlock* estabelece uma intermediação entre os meios de linguagem, em momentos diferentes, criando (nova) configuração para o leitor de Conan Doyle.

2.1.2 Reescritura – múltiplos olhares sobre o texto

No escopo dos Estudos Descritivos da Tradução, Lefevere (1992, 2007) destaca a noção de reescritura como fundamental para o desdobramento das reflexões sobre sistemas, incorporando nelas mecanismos de controle, ideológicos e poetológicos, além de mecenato. Para

²⁴ “[...] the options at the translators’ disposal, the choices made by them and the constraints under which those choices were affected.” (TOURY, 1995, p. 174).

tal, o autor recorre primeiro ao termo refração, para designar categorias distintas como tradução, historiografia, antologias, crítica etc.; atividades estas entendidas como adaptação de textos para públicos diferentes. Refração, portanto, incide nas adequações necessárias a um texto para influenciar o modo como ele será lido. No desenrolar de suas pesquisas, Lefevere (2007) apenas substitui o termo refração por reescritura para melhor desenvolver a ideia de tradução como processo, em que afloram as diferenças entre textos de partida e de chegada. Ao assim proceder, encerra a tradicional associação negativa entre tradução e traição, convocando os tradutores a serem traidores, pois a reescritura tem papel maior na projeção de autor e obra para além de sua cultura (LEFEVERE, 2007).

Refutando as visões tradicionais da literatura nas quais genialidade e sacralidade do texto literário se sobrepõem à tradução, Lefevere (2007) defende que os textos literários são circundados por textos reescritos. Esses textos são produzidos e direcionados a determinados públicos ou adaptados a uma ideologia ou poética específica. A série *Sherlock* é um exemplo desse direcionamento. Seus diretores, desde o primeiro episódio, buscam “trair” a narrativa inserindo no texto audiovisual problemáticas do contexto atual como depressão, consumo de drogas, homoafetividade, suicídio, preconceitos; partes da trama policial que expõe seus participantes a um mundo real e possível. O confronto entre as genialidades dos irmãos – Sherlock, Mycroft e Eurus – é um dos pontos altos explorados na última temporada. O casamento de Watson, a paixão de Molly Harper – patologista do St Bartholomew’s Hospital – por Sherlock e como ele a usa para resolver seus enigmas, além de cenas de sexo com a vilã tornada heroína, Irene Adler, subvertem o texto de partida. O que para muitos desvirtuaria a obra doyleana, acaba por apresentá-la a telespectadores que não, necessariamente, estariam interessados em uma história de crimes e perseguições.

Considerando-se a reescritura como elo entre diversos sistemas, certas mudanças interferem nos ciclos de uma poética específica e isso possibilita que o texto alcance outros contextos adaptados de acordo com a poética e a ideologia da cultura receptora, impactando-a. A série *Sherlock*, por exemplo, ganhou públicos que, em princípio, não eram leitores de narrativas do gênero policial. A forma didática escolhida para explicar cada crime, com a apresentação do processo mental de maneira visual via recursos colocados na tela, permite que as histórias de detetive sejam mais dinâmicas.

Dialogando com Even-Zohar (1990), Lefevere (1992) organiza sua teoria afirmando

que a tradução visa influenciar o desenvolvimento de uma cultura e o desenvolvimento de uma literatura, e este objetivo se reflete no nível de cada um dos quatro restrições sob as quais os tradutores operam. Para Lefevre (1992), a tradução está intimamente ligada com autoridade, legitimidade e poder. Portanto, a tradução precisa ser estudada em conexão com o poder e clientelismo, ideologia e poética, com ênfase nas várias tentativas de sustentar ou minar um existente ideologia ou uma poética existente. Também precisa ser estudado em conexão com as tentativas de integrar diferentes universo do discurso. Hermans aponta que

No início dos anos 1980, os interesses teóricos de Lefevre o tornaram receptivo à teoria do polissistema de Even-Zohar, mas ele logo passou para outras proposições, assumindo a Teoria Geral do Sistema. Mais tarde, ele até criticou o polissistema teoria por várias razões. Como consequência, Lefevre diferenciou seu próprio conceito de sistema do de Even-Zohar, e concebeu suas próprias categorias e termos. Os mais importantes deles são o mecenato, a ideologia, a poética e “Universo do discurso” (HERMANS, 1985, p. 125, tradução nossa).²⁵

Com base na afirmação de Lefevre (2007), podemos perceber o valor da reescritura e sua importância para a sobrevivência de diferentes textos. A obra de Conan Doyle escrita na Era Vitoriana permanece em evidência pelas múltiplas reescrituras em centenas de outras manifestações de arte. Assim, a tradução como reescritura é responsável pela canonização de uma obra, deslocando-a da periferia para o centro de um sistema.

As conceituações de sistema e reescritura apresentadas por Even-Zohar (1990) e Lefevre (2007), respectivamente, são de interesse desta pesquisa, uma vez que essas definições solidificam a compreensão do texto traduzido e adaptado para um contexto contemporâneo de Renascença da Televisão (SEABRA, 2016). Considerar o texto serializado de *Sherlock* como uma reescritura da obra de Conan Doyle, permite-nos desenvolver uma análise sobre as três premissas estabelecidas por Silva (2014a) na percepção da existência de uma cultura das séries: a) sofisticação das formas narrativas; b) contexto tecnológico; e c) redes sociais e novos modos de consumo.

As séries têm fomentado interesses que vão além do texto de partida e não se restringem a comunidades de leitores e fãs de obras específicas, mas indicam a formação de um repertório

²⁵“In the early 1980s, Lefevre’s theoretical interests made him receptive to Even-Zohar’s polysystem theory, but he soon moved on to other propositions, taking in General System Theory. Later he even criticized polysystem theory for several reasons. As a consequence, Lefevre differentiated his own systems concept from Even-Zohar’s, and devised his own categories and terms. The most important of these are patronage, ideology, poetics and “universe of discourse”. (Hermans, 1985, p. 125)

histórico – acervo de reescrituras – em torno desses programas, incidindo em uma telefilia transnacional, uma cultura de séries (SILVA, 2014a).

Ao determinar no processo tradutório dois polos culturais, um de partida e um de chegada, Lefevere (2007) eleva a cultura à unidade operacional da tradução, e o seu objeto de estudo passa a ser o texto imbricado na cadeia de signos tanto da cultura fonte quanto da cultura-alvo (VIEIRA, 1996), o que possibilita a inserção dos Estudos da Tradução na pós-modernidade dos estudos de humanidades. A contribuição desses dois autores foi de grande importância para dar visibilidade aos Estudos da Tradução e fomentar estudos acadêmicos fora do campo da Linguística.

Lefevere estabeleceu um novo paradigma para os Estudos da Tradução Literária nos anos de 1970, com base em uma teoria abrangente e pesquisa prática contínua (*apud* HERMANS, 1985, p. 10-11). Nesse período, já se percebia que os Estudos da Tradução se encaminhavam como uma disciplina relativamente autônoma, movimentando o ambiente acadêmico no desenvolvimento de novas pesquisas. Revistas consagradas abriram espaço para reflexões sobre a temática chamando a atenção para pontos pertinentes. Ao mesmo tempo, as teorias literárias, a Pragmática e a Semiótica, que contribuíram tanto para que os Estudos da Tradução se dedicaram mais ao nível da palavra do que do texto, passaram a observar as relações culturais e históricas enfatizando não mais somente o texto fonte, mas também o texto meta e o público-alvo. Propunha-se uma abordagem para estudar as traduções literárias sob o ponto de vista da literatura como sistema, na aproximação com os formalistas russos e, depois, com o israelense Even-Zohar (1990).

O grupo de formalistas russos estabeleceram a noção de linguagem poética como sistema, mas o consideravam um sistema fechado, reforçando o princípio da imanência da obra. Even-Zohar (1990), entretanto, já partindo da concepção de Tynianov (1971), ponderou a concepção sistêmica da literatura levando em conta a perspectiva histórico-social. Esses estudos foram apresentados na segunda metade dos anos de 1970, com a colaboração de Lefevere (2007), e defendiam a literatura como um polissistema inserido em outro maior, o da cultura. Na contribuição sintetizada por Hermans (1985), deve-se considerar “[...] uma visão da literatura como um sistema dinâmico e complexo com a convicção de que deve haver uma interação permanente entre modelos teóricos e estudos de caso [...]”. Nesse sentido, Lefevere (1992), explicita o conceito de tradução como reescritura:

As reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Mas a reescritura também pode reprimir a inovação, distorcer e controlar, e em uma época de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, pode nos ajudar a adquirir maior consciência a respeito do mundo em que vivemos.(Lefevere (1992, p. 7, tradução nossa).²⁶

Reconhecendo as contribuições da Linguística para o campo das Traduções, os integrantes do grupo denominado *Manipulation Group* – do qual fazia parte Lefevere – recomendaram retomar o estudo da tradução literária sob uma perspectiva não normativa. Hermans (1985) afirma que a Linguística aumentou a compreensão da tradução no tratamento de textos não literários, mas, na medida em que se mostrou restrita demais, é incapaz de lidar com as complexidades do texto literário. Nesse contexto, também afluou a preocupação em não se prender às questões do sistema da *langue* saussuriana, a fim de ampliar o campo de trabalhos de maneira a incorporar a cultura.

Lefevere (1992) e Even-Zohar (1999) trabalham com a noção de tradução como um sistema que interage com outros sistemas, mas Lefevere (1992) amplia suas conceituações, destacando a dimensão de poder. Em adição, aplica o conceito de polissistema como um constructo heurístico para o estudo das reescrituras e “[...] designa sistema como um conjunto de elementos inter-relacionados que compartilham características que os distinguem dos outros não pertencentes ao sistema.” (VIEIRA, 1996, p. 143). Ou seja, esclarece que há uma dimensão de poder – chamada por ele de patronagem – e uma relação de interdependência recíproca entre traduções e culturas receptoras.

Entre as pressuposições em sua reflexão, o autor também evidencia a de tradução como reescritura; por ser resultado de uma complexa articulação do sistema literário com outras práticas institucionalizadas e outras formas discursivas (LEFEVERE, 1990). Em outras palavras, afirmam os autores que a tradução é uma das muitas formas de reescritura das obras literárias. O sistema literário e o sistema social se influenciam mutuamente, segundo Lefevere (1992), e agem como mecanismos de controle interno e externo do sistema literário. Internamente segue os parâmetros

²⁶“Rewriting can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort, and contain, and in an age of ever-increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulation processes of literature are exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live.” (LEFEVERE, 1992, p. 7).

externos e é composto de críticos, professores, tradutores e intérpretes. Esse controle se manifesta na rejeição de certas obras que contrariam as regras predominantes em uma dada sociedade, em um dado tempo, ou na aceitação da adaptação de obras que correspondam à poética e à ideologia dessa sociedade e nesse dado tempo (LEFEVERE, 1992).

Portanto, os trabalhos desse autor apresentam uma visão pós-estruturalista da literatura, entendendo-a como inserida em um sistema maior e, nesse aspecto, a tradução como reescritura contribui com a forma de se lidar com os anseios sociais permeados por ideologias, estéticas e políticas. Ao conceber a tradução como reescritura, Lefevere (1985) aponta para uma interpenetração dos sistemas literários. Com isso, autores e obras são projetados em outras literaturas, e novos elementos são introduzidos no campo poético, incidindo em mudanças.

Como sujeito histórico, um escritor tem, mais ou menos clara, uma concepção do que vai criar, uma forma inventada para representar, simular ou criar a chamada realidade. Nesse sentido, Conan Doyle sempre trilhou esse caminho, colocando em paralelo sua escrita, seus valores, sua experiência profissional como médico e pesquisador e suas relações pessoais para criar o mundo Sherlock e torná-lo crível.

Como citamos, Sherlock Holmes se tornou maior do que Conan Doyle, mas o autor foi atuante em seu contexto, não só com a história de detetive. O explorador acadêmico Dr. Challenger é outro de suas personagens baseadas no pensamento científico do século XIX. Em uma das aventuras de Challenger, o autor descreve uma máquina capaz de fazer com que a pessoa desapareça. Em outra aventura, a personagem viaja oito mil milhas da crosta terrestre para mostrar a verdade ecológica moderna: mundo é um sistema vivo. Isso ainda no início do século XX, quando parte das obras literárias se manifestavam sob um olhar racional.

O processo de adaptação como tradução assume, então, um papel dialógico constante com as estruturas sociais, conquista autonomia e poder de transformação nas relações de construção do cânone literário, estabelece fluidez de fronteiras e amplia o acesso a diferentes obras e autores.

2.2 ADAPTAÇÃO TELEVISIVA – REESCRITURA AUDIOVISUAL

A tradução é o que abre a janela, para deixar a luz entrar; o que rompe a casca, para que possamos comer o grão; o que afasta a cortina, para que possamos olhar para o lugar mais sagrado; o que remove a tampa do poço, para que possamos chegar à água. (MANGUEL, 1997, p. 306).

Como mencionamos, o campo de pesquisas sobre adaptações para a televisão, em especial para as séries, ainda é pouco explorado. O maior acervo está ligado à adaptação fílmica e é sobre ela que muitos teóricos se debruçam nos apresentando elementos importantes que dialogam com a adaptação televisiva ou, de um modo mais amplo, com a linguagem audiovisual.

Aproximando os posicionamentos de Lefevere (1992) e Even-Zohar (1999), o teórico israelense afirma que uma adaptação não é apenas outro texto, ela faz parte de um amplo contínuo discursivo, mas que mantém uma ligação por meio da tradução. Converging com os objetivos desta tese, a discussão sobre o polissistema literário, dentro de um sistema maior – cultural –, correlaciona-se com outros sistemas semióticos, e a fronteira entre eles é permeável. Esse é um ponto que nos permite estudar a literatura a partir de uma visão polissistêmica que se correlaciona ao sistema audiovisual constituinte do *corpus* estudado. Conan Doyle não se reconhecia como um escritor, e por muito tempo sua narrativa foi associada ao sensacionalismo folhetinesco, excluída do cânone britânico e ocidental. Trazê-lo para o meio de pesquisas acadêmicas permite uma reflexão sobre suas opções literárias, o que pode até mesmo fomentar críticas mais contundentes, considerando o impacto da recepção de suas obras entre seus leitores.

Sabe-se que o cânone é associado ao prestígio social, *status* e qualidade. Mas o repertório canônico certamente não é o único presente no sistema cultural. Até por sobrevivência, um sistema depende da tensão entre seus vários componentes, para não ficar estagnado e deixar de existir. O cânone também não ocupa o centro devido a supostas qualidades intrínsecas, mas a injunções daqueles que detêm o poder e impõem seus modelos linguísticos e literários sobre os demais integrantes do sistema. O que nos leva a lembrar que obras literárias que ocupam certa posição em determinada cultura podem adquirir interesse, como objetos de estudos, em outras. Ainda recorrendo aos trabalhos de Even-Zohar (1999) e Lefevere (1992), o objeto de estudos de um pesquisador não pode se limitar exclusivamente aos textos literários de prestígio social, pois sua importância nas particularidades do sistema não é necessariamente maior do que suas interações com os demais participantes do polissistema literário. Dito de outra forma, o contexto externo ao texto literário não pode ser desconsiderado, visto que são elementos do ato coletivo de comunicação literária. Por essa razão, as categorias formuladas por Even-Zohar (1999) bem como o conceito de adaptação de Jakobson fornecem um caminho para análise da série televisiva, em especial a categoria repertório que, metaforicamente, se assemelha a uma imagem de “[...] artérias de um corpo pulsante, bombeando conteúdos [...]” diversos em ritmo constante. Fechar os olhos

para esse processo é manter uma visão preconceituosa que defende que os produtos criados fora das esferas de poder canônico apartados da cultura de massa devem ser rejeitados como *corpus* para trabalhos acadêmicos (NAREMORE, 2000). Entretanto, eles estão aí e são formadores de uma sociedade com novas expectativas de consumo permeados por recursos tecnológicos, com alcance global.

A mudança dessa percepção é lenta, e nem sempre se considera um fator relevante ler nos créditos de uma novela, de um romance, de uma série que se trata de uma adaptação. No *Dicionário Aurélio*, encontramos o termo “adaptação” como processo de transformação de uma obra literária em representação teatral, cinematográfica, radiofônica ou televisiva, ou ainda, texto modificado para ser mais acessível ao público a que se destina. Balogh (2002), por sua vez, aborda a percepção ampliada de adaptação como a aproximação entre mídias – televisão e cinema – afirmando que ela é positiva, pois permite experimentações interessantes em termos de linguagem, de narrativa, de ritmo dos produtos. Concordando com os autores apresentados ao longo dessa reflexão, em entrevista ao portal *Globo Universidade*, em 21 de novembro de 2011, Balogh observa que “[...] ao invés de considerar o texto original como todo poderoso, a obra passa a ser vista como um mosaico de possibilidades ou fragmentos que podem ser adaptados à linguagem televisual”.²⁷

Por uma questão mercadológica, os livros mais adaptados são, em geral, do segmento nomeado de massa ou de mercado. Publicações organizadas por Comparato (2009), Balogh (2004) e Sodré (1978, 1988) exploram esse panorama. Sodré (1978) afirma que a literatura de massa potencializa as capacidades leitoras de pessoas iletradas. Mesmo que o interesse mercadológico seja prioritário, ainda assim não podemos desconsiderar os benefícios que a adaptação alcança em número de telespectadores e em variedade de público e, até mesmo, na sofisticação do próprio texto de partida.

Este capítulo aborda a televisão como veículo propagador do texto literário e tem como foco o gênero série. Porém, é importante alertar que o conceito de gênero é muito mais fluído na televisão do que na literatura, não se podendo afirmar que um gênero obedeça rigorosamente às mesmas características de ambas (BALOGH, 2004). O termo série é mais abrangente e pode ser apresentado em formato de minissérie, por exemplo, que costuma ter características autorais mais marcadas. No Brasil, algumas minisséries têm produção esmerada, com pesquisa de fontes,

²⁷Para saber mais, consulte: *Globo Universidade* (2011).

sobretudo históricas como *Anos Dourados* (1986), *Anos Rebeldes* (1992), *Agosto* (1993) , *Decadência* (1995) e *Hilda Furacão* (1998), que retratam aspectos de nossa formação nacional. Nos Estados Unidos, maior produtor do gênero, algumas séries se tornaram ícones por sua produção e protagonismo, casos de *Dallas* (1978-1991), *Dinastia* (1981-1989) e *Game of Thrones* (2011-2017), mais recentemente.

Recriar o que já existe, segundo Comparato (2009), é tão ou mais trabalhoso do que criar algo; as adaptações sempre exigirão alterações para outros formatos, incluindo o audiovisual. Essas alterações podem e devem trazer ao texto fluência e cadência específica, com um roteiro mediador entre o escrito e o imagético. No dizer de Manguel (1997), o processo de adaptação como tradução abre a janela e deixa a luz entrar, e essa luz pode se tornar um mosaico diverso de possibilidades.

3 OS MISTÉRIOS DE UMA PERSONAGEM POLISSÊMICA

“Meu nome é Sherlock Holmes. O meu negócio é saber o que as outras pessoas não sabem!” (DOYLE, *A Study in Scarlet*, 1887).

Como manifestação artística, a literatura sempre possibilitou múltiplos olhares (LUKÁCS, 2000). Um deles está na relação do romance com a concepção de mundo burguês, que posiciona essa forma narrativa como sendo lugar de confronto entre herói problemático e um mundo de conformismo e convenções. O romance nada mais é do que a trajetória desse ser que, submisso à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo (BRAIT, 2017, p. 48). A concepção dada por Lukács (2000) submete a estrutura do romance e suas personagens à influência determinante das estruturas sociais. Portanto, a personagem se mantém sujeita ao modelo humano, não obstante as teorias a respeito da poesia terem avançado consideravelmente na direção da especificidade da linguagem (BRAIT, 2017).

Em qualquer trama, as personagens desempenham funções importantes para o desencadeamento da narrativa, e sua caracterização e mutabilidade podem determinar o perfil da tensão narrativa, afinal são elas que constroem o processo de significação necessário para o entendimento da história. A variabilidade de uma personagem pode ser fruto de uma personalidade polissêmica, na medida em que ela se reposiciona na tensão narrativa. Em uma das definições de personagem, Candido (2007) esclarece que ela pode ser um ser complicado, que não se esgota em traços característicos, pois pode ter poços profundos, de onde jorram a cada instante o desconhecido. Para compreender como um ser de papel pode “ter traços característicos” é preciso atribuir a ele uma “personalidade”, pensar sua composição como seres íntegros e coerentes, por meio de fragmentos de percepção e de conhecimento que servem de base à nossa interpretação das pessoas. Oliver e Lawrence (2004, p. 43) afirma que personalidade é o conjunto de características e relações psicológicas em um indivíduo. Isso inclui seus modos de percepção, formas de pensar, agir ou se comportar, ou seja, o que o distingue dos demais indivíduos. Uma personagem deve ter a capacidade de nos surpreender de maneira convincente (CANDIDO, 2007, p. 11)

Mas como associar a personalidade humana a um “ser de papel”? Brait (2004) advoga que a personagem, que nos surpreende de maneira convincente, é aquela que carrega em si a imprevisibilidade da vida. A imprevisibilidade da vida, por sua vez, é dada pelas relações sociais que o indivíduo tem. Assim, personagens, cujas relações são plurais, tendem a ser polissêmicas

porque indicam uma vida interior, comportamentos, formas de pensar que se modificam em um percurso evolutivo.

Como obra aberta, na série de televisão existe a possibilidade concreta de transformação de determinada personagem. A esta podem ser associados divergências, novos desafios, novas relações. Sherlock, de Conan Doyle, por exemplo, é diferente do Sherlock, de Gatiss-Moffat, mas será o detetive da série uma personagem polissêmica? Afirmamos que sim porque a personagem foi construída reforçando os núcleos relacionais, o que permitiu criar um protagonista minimizado em seu racionalismo e potencializado em sua subjetividade. Estudos diversos se debruçam sobre a classificação de personagens, e alguns fortalecem sua função na trama – ou nas subtramas – de tornar uma história possível. São as categorizações que nos permitem reconhecer a complexidade de uma personagem e sua elaboração. Elas podem ser classificadas como planas, esféricas, caricatas, heróis, vilões etc.

Aristóteles (2009), em sua obra *A Arte Poética*, já denotava interesse em discutir o papel dos seres fictícios e, a partir disso, sua importância na liberação de sentimentos e emoções humanas. A imitação, para ele, tem uma função catártica, no sentido de purificação ou mesmo de suporte da carga emocional e filosófica que carregamos. Afirma que, na tragédia, por exemplo, os que atuam, ao representar o terror e a piedade, exercem a purgação desses sentimentos.

Para Candido (2007, p. 59), a personagem é complexa e múltipla, e o romancista recorre a características limitadas dentro de traços retirados da humanidade. E assim afirma: “Essa natureza é uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica de um sem-número de elementos, organizados segundo certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado.” (CÂNDIDO, 2007, p. 60). O autor observa ainda que o romance evoluiu de um enredo complicado e personagens simples para um enredo simples e personagens complicadas. A partir disso, a percepção de complexidade e densidade passou a ser um aspecto a ser trabalhado. Nessa transição, o autor delimitou dois grupos distintos de personagens: de costume e de natureza.

De acordo com essa distinção, as personagens de costume são as divertidas, facilmente entendidas, previsíveis, com traços bem delineados e que as caracterizam se vistos de fora. Carregam particularidades que são prontamente reconhecidas. Essa fácil identificação é importante para a criação de personagens caricatas, “[...] são personagens, em suma, dominadas com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada.” (CÂNDIDO, 2007, p. 62).

As personagens de natureza, por sua vez, apresentam traços superficiais, mas também sua intimidade. O romancista de costumes enxerga o ser humano pelo seu comportamento dentro da sociedade, seu caráter, suas relações com o próximo ao mesmo tempo que apresenta sua profundidade existencial. A criação de personagens não é tarefa simples, sejam elas de costume, sejam de natureza; cabe ao romancista entender a função da personagem na história e melhor adaptá-la ao seu propósito.

O romancista britânico Edward Morgan Foster é reconhecidamente um dos estudiosos da compreensão da personagem, ao menos na perspectiva do romance tradicional. O autor também elaborou uma classificação, separando-a em plana e esférica. Para ele, são planas aquelas que se aproximam da caricatura, criadas em torno de uma ideia. No século XVII, essas personagens eram denominadas *de humorous*, relacionando-as a essa ideia de caricaturas. “Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas.” (FOSTER, 2002, p. 54). Como facilitadoras, as personagens planas são de reconhecimento imediato e se destacam pela recepção emocional, pela familiaridade. As personagens esféricas, ou redondas, por sua vez, são aquelas de maior densidade, capazes de surpreender.

O teste para uma personagem ser redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda. Possui a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro. E usando essa personagem, às vezes só e, mais frequentemente, em combinação com a outra espécie, o romancista realiza sua tarefa de aclimação e harmoniza a raça humana com os outros aspectos de sua obra. (FOSTER, 2002, p. 61-62).

Destarte, a personagem esférica incorpora elementos de convencimento do público, pois tem a fragilidade, os medos, as fraquezas, os sonhos da condição humana. Essas personagens podem representar o trágico e o emotivo, mas, se não forem bem desenhadas, podem confundir o público. Por isso precisam de mais atributos marcantes como características físicas, psicológicas, profissionais e morais em sua construção, como reforça Gancho (2004).

No romance policial, o protagonista é o detetive – pertencente ou não a uma instituição policial – e se configura, como afirma Albuquerque, de acordo com os períodos literários sociais nos quais se insere. Observa o autor que:

A figura do detetive no romance policial vem sofrendo uma série de transformações através dos tempos. E o estudo dessas várias figuras mostra-nos a evolução do romance de mistério. Que fabulosa diferença entre o Dupin, de Edgar Allan Poe, ou o Sherlock Holmes, de Conan Doyle de ontem, dos Chester Drum, Shell Scott e outros dos dias de hoje! Frutos das épocas em que foram criados, os primeiros refletem em suas atitudes e seus métodos o fim do século passado, enquanto os últimos o que há de pior na agitada, nervosa e tumultuada vida de nossos dias. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 37).

Percebemos, desse modo, que a personagem detetive vem se adequando ao contexto contemporâneo de indivíduo social, refletindo as desavenças da sociedade urbana, e está fincada em um gênero bastante particular: a narrativa policial, ou detetivesca. Para Francis Lassin (1974), em *Mythologie du Roman Policier*, o romance policial surgiu de circunstâncias diversas, e a primeira delas foi a cidade industrial. O grande deslocamento das massas do campo para o centro urbano gerou uma legião de desconhecidos anônimos, beneficiando o criminoso, como sintetiza Benjamin (1989, p. 41).

O segundo elemento que floresceu nesse panorama é o corpo policial. Isso porque, como afirma Foucault (1987, p. 76), “[...] o direito de punir deslocou-se da vingança do soberano à defesa da sociedade.”, sendo necessária a formação de um grupo de policiais que tivessem a função de evitar o crime por meio da punição prévia e da investigação ostensiva. Dentro desse grupo de policiais – ou em sua órbita, uma vez que o detetive pode ser um consultor informal, como Sherlock –, desponta aquele que conduzirá a investigação de maneira metódica para solucionar o caso e, assim, se tornar uma espécie de herói contemporâneo, defensor da sociedade.

Poe (1809-1849), logo nas primeiras páginas de seu romance *Os Crimes da Rua Morgue*, já apontava as características do seu detetive Dupin como esse investigador:

[...] Encontra prazer até nas mais triviais ocasiões que lhe desafiam o talento. Gosta de enigmas, de rebus, de hieróglifos, e revela em cada uma das soluções um poder de perspicácia que, na opinião vulgar, assume caráter sobrenatural. Os resultados, habilmente deduzidos pela própria alma e essência do seu método, possuem, na realidade, todo o aspecto de uma intuição. (POE, 1961, p. 1).

Além do detetive, Poe (1961) também insere a figura do coadjuvante, que, nos seus contos, é um narrador sem nome que participa da trama com suas observações. A função dessa personagem é intensificar a admiração pelo detetive, exaltando suas habilidades intelectuais, em contraste. Conan Doyle (1859-1930), leitor das histórias policiais folhetinescas, absorveu esse modelo e criou seu próprio detetive e coadjuvante.

Ressaltamos que a compreensão das personagens e de sua perspectiva imaginária se associa aos estudos que relacionam narrativas e imagens simbólicas, edificadas em arquétipos universais. O ato de imaginar é alimento propulsor da ação dos indivíduos na sociedade e nas suas manifestações culturais, e suas várias formas de comunicação se expressam na cultura de um povo que se materializa a partir de sistemas simbólicos. Na narrativa, a trajetória das personagens é baseada em imagens-símbolos reconhecíveis pelo público – por exemplo, quem é o mocinho e quem é o vilão –, mas que são trabalhadas para gerar discussões e, conseqüentemente, interesse.

Para além da construção da personagem, o escritor precisa de conhecimento da trama e do conjunto de características que compõem o ser ficcional de forma harmônica e densa, como sustenta Pallottini (1989). Seger (2006) ainda acrescenta que elementos como profissão, cultura, ambientação são essenciais para a definição de valores, emoções e modo de agir de cada personagem.

Brait (1985), ao reiterar o caráter dicotômico da construção de personagens, reforça que as personagens redondas são constituídas de várias qualidades e tendências, enquanto as planas são estereótipos formados em uma ideia somente. Se aplicarmos esses conceitos a Sherlock, podemos dizer que ele carrega em si qualidades – é metódico, persistente, apreciador de música clássica, fiel aos seus parceiros, assimila conhecimentos a partir de experiências etc. – e defeitos – pode se tornar arrogante, tem vícios, pouca paciência com outros investigadores etc. –, o que permite defini-lo como personagem redonda em um percentual maior dentro dos romances e contos, ficando com aspectos ligados a uma postura plana em menor fração.

As imperfeições são os pontos de partida para que o protagonista possa crescer e se tornar mais denso. Para a sociedade, o detetive é representação do arquétipo do herói. Nos estudos de Jung (2000, p. 5), o ser humano é formado pela *psique*, característica que o distingue do animal. Estão na *psique* tanto a determinação de certos comportamentos latentes quanto as manifestações de padrões sociais. Os arquétipos, por sua vez, são certas imagens primitivas que habitam o inconsciente coletivo: “[...] arena em que se manifestam os arquétipos.” (JUNG, 2000, p. 53), existindo, portanto, em todas as épocas e tempos. Isso acontece não por estarem no exterior dos indivíduos e entrarem em suas consciências individuais, mas, contrariamente, por habitarem dentro de cada indivíduo particular, dentro de cada *psique*, como se em cada sujeito pudesse haver inúmeras outras possibilidades de subjetividade que, somente depois disso, se manifestam sob a

forma de uma fantasia criativa, gerando padrões de comportamentos sociáveis perceptíveis e replicáveis (JUNG, 2000, p. 91).

Aproximando essa construção da literatura, os arquétipos têm a função de evocar e dar conteúdo às formas primitivas, criando imagens coletivas passíveis de serem visualizadas e compreendidas por todos. Vogler argumenta que:

Joseph Campbell falava dos arquétipos como se fossem um fenômeno biológico, expressões dos órgãos de um corpo, parte da constituição de todo ser humano. A universalidade desses padrões é que possibilita compartilhar a experiência de contar e ouvir histórias. Um narrador instintivamente escolhe personagens e relações que dão ressonância à energia dos arquétipos, para criar experiências dramáticas reconhecíveis por todos. (VOGLER, 2006, p. 48).

O autor considera que os arquétipos são energias que povoam o coletivo da humanidade capazes de exercer fascínio em qualquer pessoa, por serem de fonte universal e comum, pois elas contribuem para a excelência da personagem dramática. O arquétipo do herói deve superar obstáculos, alcançar objetivos, adquirir conhecimento que possa ajudá-lo a se desenvolver na trama. Seus defeitos desenvolvem o arco da personagem, o que favorece uma evolução em sua trajetória. Cabe ao herói oferecer ao público elementos de identificação com a narrativa de modo que, se o autor constrói a personagem com base em características universais, reconhecíveis por todos, os leitores e telespectadores serão capazes de se reconhecer e acreditar na realidade da história.

Os heróis têm qualidades com as quais todos nós podemos nos identificar e nas quais podemos nos reconhecer. São impelidos pelos impulsos universais que todos podemos compreender: o desejo de ser amado e compreendido, de ter êxito, de sobreviver, de ser livre, de obter vingança, de consertar o que está errado, de buscar auto expressão (VOGLER, 2006, p. 53).

Nessa lógica, consertar o que está errado ou o que desequilibrou um grupo social é a meta do detetive, além do desejo de ser amado e compreendido. Segundo Field (2001), para se criar um protagonista é preciso separar os elementos que concebem sua existência em duas partes: interior e exterior. A interior é formada pelos elementos que antecedem a chegada da personagem na série – do nascimento até o momento em que inicia o primeiro capítulo, ou episódio, uma espécie de biografia. No caso de Sherlock, sua vida antes de Watson vai sendo desenrolada no decorrer do texto de Conan Doyle e dos episódios da série, mas já sabemos que ele é dotado de grande capacidade dedutiva, que ele tem um irmão, que tem clientes nas mais diversas classes sociais, que

tem recursos financeiros, apesar de não ser detalhado de onde eles vêm etc. A vida exterior, por sua vez, representa o que acontece do início do capítulo, ou seriado, até sua conclusão, ou seja, sua jornada. Voltando a Vogler, temos:

No fundo, apesar de sua infinita variedade, a história de um herói é sempre uma jornada. Um herói sai de seu ambiente seguro e comum para se aventurar em um mundo hostil e estranho. Pode ser uma jornada mesmo, uma viagem a um lugar real: um labirinto, floresta ou caverna, uma cidade estranha ou um país estrangeiro, um local novo que passa a ser a arena de seu conflito com o antagonista, com forças que o desafiam. (VOGLER, 2006, p. 35).

A jornada desse herói deve ser evolutiva; ele deve aprender com seus erros, crescer e enfrentar seus medos e desafios. E quanto mais verossímil for sua caminhada, maior será a possibilidade de sua história ser representativa de um indivíduo social. Complementando a afirmação de Vogler (2006), Field (2001) destaca que a personagem ficcional é peça fundamental e essencial em um roteiro: “[...] é o coração, alma e sistema de sua história”. Por essa razão, a personagem é a invenção criativa do autor, na qual ele deve colocar toda sua atenção e energia.

3.1 SERES DE PAPEL – INVENÇÃO CRIATIVA

“É melhor aprender a ser sábio tarde do que nunca aprender!”
(DOYLE, *The Man with the Twisted Lip*, 1891).

Em seu livro *A Personagem*, Brait (2017) questiona como é construída uma personagem, de onde ela vem e como ela se torna presente em nossas vidas, e pergunta se é feita “somente” de papel ou de caracteres em uma tela. Reflete ainda sobre a natureza que reveste certos seres ficcionais que fingem tão completamente a ponto de conquistar uma espécie de imortalidade. Um dos exemplos usados por ela é exatamente a criação doyleana, ao afirmar que os leitores dos livros de Sherlock, tendo a oportunidade de ir a Londres, jamais dispensariam uma visita à 221b Baker Street, esperando encontrar lá os aposentos, o laboratório e os velhos livros descritos nas aventuras do detetive. Isto é, acreditam realmente na sua existência como um ser humano especial dotado de um talento único.

Todavia, Conan Doyle (2016) não enxergava seu detetive e suas histórias como referências literárias. O autor transitou entre Ciência e Literatura, o que no século XIX era um

caminho bastante difícil. Historicamente, sabe-se que é exatamente nesse período de criação do detetive que se buscava uma separação entre os campos de conhecimento racionais e as Artes. Nesse sentido, a formação de Conan Doyle teve grande impacto sobre sua obra, uma vez que ele exercia uma medicina científico-experimental. Sua personagem recebeu uma carga de racionalidade que a identifica como distinta de outros personagens da época que, de certo modo, concorriam com ela – não em gênero, mas no que podemos chamar de “profundidade existencial”. Conan Doyle não se destacou por sua sensibilidade na criação ficcional – nunca se viu como um autor literário de talento; coube-lhe, então, a busca por um método para sua criação textual, para a invenção de sua personagem, e isso lhe possibilitou construir um detetive que ganhou existência interior e exterior (FIELD, 2001), ampliando sua condição de complexidade.

Se críticos e leitores desdenham daqueles que acreditam na existência de uma personagem, vale parar e pensar se nunca se emocionaram com ela a ponto de chorar por sua infelicidade ou mesmo odiá-la por ser um vilão. Brait (2017, p. 9) observa que “[...] não há distanciamento leitor-texto que possa refrear a emoção sentida”. E mesmo que já se saiba o que acontecerá na narrativa, a emoção será revivida tantas outras vezes quantas se retornar à história.

Para compreendermos como se dá a construção de um ser ficcional, duas são as premissas iniciais, como afirma Brait (2017). A primeira mostra que o problema da personagem é, antes de tudo, linguístico-artístico, pois ela não existe fora das palavras; a segunda é que as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. Em suma, para entendermos o que são personagens, devemos encarar o texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma a suas criaturas e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção, a ponte entre a arte e a vida (BRAIT, 2017, p. 19).

É somente averiguando as marcações do espaço habitado pelas personagens que poderemos vasculhar sua existência como representação de uma realidade exterior ao texto. Se a personagem é habitante desse mundo ficcional, de que sua matéria e seu espaço distinguem de matéria e espaço humano? O autor cria uma realidade ficcional, mas precisa que, em algum momento, ela passe pela realidade humana para que o leitor possa se sensibilizar. É preciso, então, um trabalho estético que reproduza seres que se “confundem”, no nível da percepção, com a complexidade e força humana. Esse processo, que é artístico, passa pela linguagem, ou seja, pelos modos que o homem inventou para reproduzir e definir suas relações com o mundo. Brait (2017, p. 20) sintetiza: “Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas

linguagem, a personagem não encontra espaço numa dicotomia simples, entendida como ser reproduzido/ser inventado. Ele percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência”.

Em casos mais expressivos, algumas personagens de ficção são tão familiares que já passam a um imaginário coletivo, em um contexto quase mitológico (GOMES, 2014). A história da literatura mostra que grandes personagens protagonizam grandes obras que encharcam o tecido social. Exemplo disso é associarmos a figura de Dom Quixote, de Cervantes (1605), por exemplo, a um político de discurso utópico como a personagem Policarpo Quaresma, de Lima Barreto (2011 [1911]), ou uma adolescente atrevida ao comportamento da jovem Lolita, de Nabokov (1955), retratada na série televisiva *Presença de Anita* lançada em 2001²⁸. É por um pacto de ficção que um escritor – e roteirista – se comprometem a simular tanto quanto o leitor finge acreditar, estabelecendo uma cumplicidade que retira este último, momentaneamente de sua realidade. É necessidade básica da condição humana alimentar esse imaginário. Eliot (1963, p. 190) sabiamente já dizia que “[...] o homem não consegue suportar tanta realidade”.

Em princípio, para simular realidades, um escritor tem de, ele mesmo, fingir que suas personagens existem no mesmo mundo que habita. Além do nome, é preciso pensar em atributos físicos, vestuário, traços psicológicos, vícios e manias, ações e atitudes, diálogos (STEIN, 2003, p. 56). E se esse autor quiser que os leitores visualizem a cena, que as personagens sejam críveis, que os enquadramentos se tornem possíveis, deve acrescentar sensações, cheiros, sabor.

As boas personagens são aquelas que têm sobre nós um efeito profundo. Pennac (2010, p. 157) as define como causadoras de reações fortes: “[...] a imaginação infla, os nervos vibram, o coração bate mais depressa, a adrenalina corre diante de um protagonista”. Essa aproximação emana da identificação que estabelecemos com ela, seja sofrendo, seja vencendo forças malignas, mesmo que estas sejam “apenas” moinhos de ventos. Por essa razão é primordial que o leitor simpatize com a causa do protagonista e abomine o vilão, para que se crie um vínculo. Para tanto, o autor precisa pensar em um protagonista com defeitos e qualidades, com doses de audácia e medo, porque a vulnerabilidade é humana. Tomando aqui a fala do escritor norte americano Faulkner (1897-1962), vencedor do Nobel de Literatura em 1949, “[...] tudo começa com uma personagem credível, o que o autor faz é correr atrás dela, com papel e lápis, para tomar nota dessa nova vida que criou”²⁹. E essa máxima foi usada por Conan Doyle e descrita em sua bibliografia:

²⁸Para saber mais, consulte: Memória Globo (2021b).

²⁹Para saber mais, consulte: Sheridan (2009, p. 143).

para criar seus personagens, muito papel e lápis foram usados, pois de suas anotações do que via cotidianamente na Universidade de Medicina, em Edimburgo, surgiram suas histórias.

Candido (2007, p. 6) define personagem como “um ser fictício”, o que é um paradoxo, pois como pode uma ficção ser, existir? A personagem sólida, apesar de ser uma criação fictícia, um ser de papel, deve ter uma relação de verossimilhança com a realidade, pois personagens representam pessoas. Sherlock, por exemplo, foi inspirado no Dr. Bell, e Watson é o *alter ego* do próprio Conan Doyle, pois, como médico, também participou e viu os horrores da guerra.

Como mencionamos, a criação desse detetive está inserida em um contexto bastante peculiar do século XIX, no qual não só se pregava a valorização das Ciências, como também sua separação radical da produção de Arte. Também está claro que o convívio com outros profissionais fomentou a imaginação de Conan Doyle, a ponto de ele incorporar em suas personagens características fiéis de seu contexto social. Esse cenário de divisão social, de violência, de medo, era também de crimes relacionados aos modos de vida vitoriano. Benjamin (1989, p. 41) esclarece que “[...] o conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande”. As mudanças sociais ocorridas na Inglaterra em virtude da Revolução Industrial, com o deslocamento de milhares de pessoas do campo para a cidade – Londres aumentou em quase seis vezes sua população –, produziu uma legião de desconhecidos. Em meio a massa urbana, anônimos praticam seus crimes e se beneficiam dessa condição para se esconder.

No início do século XIX, com o desenvolvimento da burguesia, destaca-se o protagonista aventureiro, o herói ligado ao protesto romântico. Porém, a partir da segunda metade do século, quem se torna protagonista, não necessariamente herói, é o investigador, aquele que alcança os criminosos que atentam contra a propriedade, contra o público. Em meio a valorização do conhecimento científico como única forma de conhecimento verdadeiro, a figura do criminoso é vista como um inimigo social; e detetives e criminosos são retratados na literatura para atender e corresponder aos anseios sociais de catarse: modela-se, dessa forma, a narrativa policial. Nessa lógica, o romance policial estabelece um jogo entre o detetive, que representa o bem, e o criminoso, autor do mal, um jogo de cérebros privilegiados, seja de um, seja do outro (SODRÉ, 1978, p. 113).

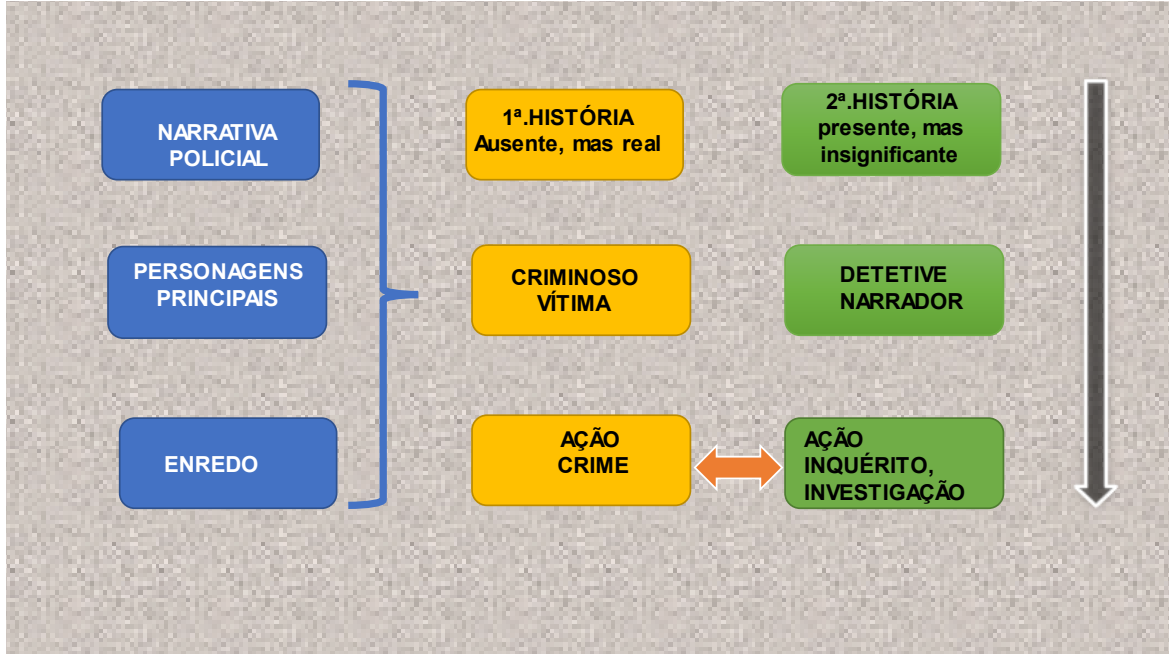
Um gênero é definido, segundo as épocas e os lugares, por uma ou mais escolhas e critérios considerados típicos, efetuados sobre um conjunto de categorias gerais e constante e está sujeito às mesmas transformações que os outros fatos culturais recebem. A narrativa policial nasce

em um contexto em que o crime não é mais considerado um delito entre indivíduos – que podia ser negociado entre as partes lesadas, como na Idade Média – à exceção talvez do Direito Romano. A entrada na Idade Moderna reconfigurou a noção de crime e criminoso, solidificando a ideia de crime como uma infração às leis do Estado, e de criminoso como um inimigo público, aquele que pode prejudicar não só os indivíduos diretamente lesados por ele, mas também a sociedade (MASSI, 2015, p. 24). A motivação para um crime pode se originar no desejo de alcançar alguns bens ou no medo de perdê-los, contudo não é somente o interesse material que leva homens à prática de delitos. O criminoso é, então, um doente, um desajustado social, como afirma Massi,

O criminoso é um doente mental. Sua razão é, às vezes, quase tão perfeita quanto anormal. Sua falha está nos sentimentos éticos e morais que, nele, estão deteriorados. Daí encontrarmos, às vezes, na narrativa policial, a ideia de “gênio do crime”, em oposição ao “gênio da justiça” (o detetive), como, por exemplo, Sherlock Holmes *versus* Moriarty. (MASSI, 2015, p. 24).

Mas há uma diferença entre o crime e a investigação do crime na ficção, segundo Todorov (2013, p. 102): a história do crime conta o que realmente aconteceu e a história do inquérito mostra como o narrador tomou conhecimento dela, o que geralmente se dá por meio da investigação realizada pelo detetive. Boileau e Narcejac (1991) consideram três elementos indispensáveis à narrativa policial: o criminoso, a vítima e o detetive. O envolvimento desses sujeitos deve causar temor ao leitor, que não sabe quem é o criminoso e se prende ao texto para descobri-lo a partir das pistas do detetive. Porém, para Reimão (1983, p. 8), nem sempre a presença desses três elementos determina que a narrativa seja policial, pois é preciso ainda uma determinada forma de articular a narrativa, de construir a relação do detetive com o crime e com a narração etc. A autora defende que há sempre duas histórias paralelas dentro de uma narrativa policial que concorrem em sentido oposto, para que haja os elementos de mistério, suspense, investigação e desfecho, conforme mostrado no Quadro 1.

Quadro 1 – Desenvolvimento da Narrativa Policial



Fonte: adaptado pela autora a partir de Reimão (1983)

Em *Um Estudo em Vermelho*, primeiro romance de Conan Doyle (1887), temos o percurso apontado por Reimão (1983) de maneira didática. Na primeira história são apresentados as personagens principais – Sherlock, Watson, inspetores de polícia –, o crime e a vítima; na segunda, o detetive conta o que ocorreu, entrega o criminoso e explica o caminho de sua investigação.

A narrativa começa com a apresentação das personagens que farão parte do mundo ficcional de Conan Doyle, com o Dr. Watson assumindo o papel de narrador. Por conhecer a obra de Poe, Watson compara Holmes a Dupin; mas ao contrário do que esperava o médico, Holmes não recebe a fala como um elogio e desdenha da criação de Poe dizendo que Dupin “[...] tinha certo gênio analítico, mas não era de jeito algum o fenômeno que Poe parecia imaginar.” (DOYLE, 2014, p. 26), o que já apresenta um dos traços marcantes da personalidade de Holmes: o narcisismo ou, visto de outro modo, certa sutileza crítica do autor ao seu antecessor.

Por certo, nunca se pode esquecer que quem nos conta tudo que envolve o detetive é o Dr. Watson. Ele é o narrador, que funciona como a lente privilegiada através da qual o leitor recebe e visualiza as personagens (BRAIT, 1985, p. 64). Ele tem a premissa de escolher quais são os casos que devem ser publicados – em folhetim, no século XIX, e no *blog*, no século XXI – e, mesmo que

não haja consenso entre detetive e narrador, Watson tem autonomia para decidir o que será de conhecimento do leitor. O diálogo nos mostra essa situação:

Ao comentar com o detetive que relatou sua primeira aventura juntos “numa pequena brochura com o título um tanto fantástico de *Um Estudo em Vermelho*”, Holmes declara: – Dei uma olhada nela. (...) Honestamente, não posso congratulá-lo. A detecção é, ou deveria ser, uma ciência exata, e deveria ser tratada da mesma maneira fria e sem envolvimento emocional. Você tentou pintá-la com romantismo, o que dá o mesmo efeito de elaborar uma história de amor ou de fuga com o auxílio do quinto postulado de Euclides. (DOYLE, 2016, p. 127).

A fala do detetive denota certo distanciamento diante da iniciativa de Watson, que busca proximidade com seu leitor. O contraste entre as duas personagens também é colocado – emocional *versus* racional –, mas ela é produtiva para a relação entre eles. O próprio autor declarou que “Holmes não poderia contar suas próprias histórias. Era necessário, portanto, um camarada banal, comum, que valorizasse por contraste; um nome terno e discreto para a personagem sem brilho. Watson, serviria.” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 90).

Entretanto, não se deve subestimar a personagem ignorando sua função essencial nas histórias, o próprio Albuquerque (1979) afirma que Watson serviu de modelo para muitos outros auxiliares de detetive na literatura. Ele é o dispositivo autenticamente literário das narrativas doyleanas. Temos aqui uma relação interessante: como narrador, Watson transita entre a confiabilidade e a suspeita, pois é ele quem filtra as narrativas para o leitor, o que, para a ficção policial e os fãs de observação e dedução, é um atrativo, pois haverá sempre um duplo enigma a ser desvendado: um por Holmes – o crime; outro, pelo leitor – quem é Holmes, para além do olhar de Watson. Por outro lado, como personagem, Watson é a representação de confiabilidade porque é médico, militar, herói de guerra, sensível aos problemas dos outros, prestativo etc., garantindo uma identificação maior com o público.

Holmes não é uma personagem tão honesta quanto Watson, pois tem momentos de introspeção e euforia, usa drogas ilícitas, não tem escolaridade nem profissão comprovada e pouca simpatia com os demais. Não seria, então, o perfil adequado para um narrador, ao menos não na perspectiva das narrativas tradicionais. Mas, como observamos, Watson, o *alter ego* do médico Conan Doyle, é quem dita as cartas, como podemos verificar logo no início de *Um Estudo em Vermelho*, onde encontramos a seguinte anotação: “Reimpressão das reminiscências de John H. Watson, MD, ex-membro do Departamento Médico do Exército” (DOYLE, 2016) confirmando e

alertando que quem tem a narrativa em suas mãos é Watson, ou seja, ele não é uma mera testemunha dos fatos que relata.

Nas primeiras páginas, além de conhecer os traços físicos do médico, somos informados que ele passa por um período de angústia, solidão, fraqueza. Não há brilho em sua história, não há vínculos afetivos, nem com familiares, nem com amigos, muito menos com a cidade para onde é mandado, Londres, a qual compara com uma fossa a céu aberto para onde milhares de miseráveis – assim como ele – se deslocam. Atormentado pelo tempo em que passou no campo de batalha, guarda não só o ferimento na perna – ou no ombro, de acordo com a tradução –, mas também psíquico. Conan Doyle o descreve como:

Debilitado pela dor e enfraquecido pelos reversos prolongados que experimentara, fui removido num grande trem de feridos, para o hospital de base em Peshawur. Ali me reanimei e já tinha melhorado a ponto de poder caminhar pela enfermaria do hospital, até lagartear um pouco na varanda, quando contraí febre tifoide, essa praga das nossas colônias indianas. [...] Eu não tinha amigos, nem parentes na Inglaterra. Fui naturalmente atraído para Londres, essa fossa para onde escoam irresistivelmente todos os desocupados e ociosos do Império. (DOYLE, 2016, p. 10).

É essa personagem com características bastante humanas que será o parceiro fiel em todas as aventuras vividas pelo detetive. Como Watson e Sherlock vão se aproximar e se tornar amigos? Além da cidade e seus altos custos de vida que não permitiram a Watson ter seu próprio lar, um amigo de faculdade foi o elo encontrado por Conan Doyle para juntar dois homens tão diferentes à primeira vista e tão parecidos na construção de uma amizade.

Por sua condição de saúde debilitada, Watson não podia trabalhar e a ideia de ir morar em um local distante não era uma opção, pois gostava do ambiente urbano. Vendo que com sua parca pensão do exército não se sustentaria, cogita a mudança para um lugar mais simples do que a hospedaria em que estava. Por coincidência, ele encontra um ex-colega de universidade – Stamford –, e este lhe apresenta Sherlock. A condição financeira de Holmes não é esclarecida no romance, parecendo bastante incomum um detetive que ajuda pessoas importantes não ter algum ganho com isso. Entretanto, dividir apartamentos era algo comum em Londres, à época.

Depois que se conhecem rapidamente no laboratório, Stamford o alerta que Sherlock é um tanto incomum, para o que Watson responde “[...] o estudo adequado da humanidade é o homem, você sabe.” (DOYLE, 2014, p. 11). Stamford retruca: “[...] você deve estudar outro homem [Sherlock], mas lhe aviso que não será tarefa fácil.” (DOYLE, 2014, p. 11). Portanto, o

romance é mais do que um estudo em vermelho, o autor nos convida a estudar Sherlock Holmes e a desvendá-lo.

Na sequência, os dois homens – Sherlock e Watson – concordam em alugar um apartamento que fica no primeiro andar de um sobrado, cuja senhoria, Sr.a Hudson, que devia favores a Holmes, estabelece um preço de locação mais acessível. Depois desses acertos, os dois homens, recém-conhecidos, passam a dividir o apartamento situado na 221B Baker Street, e Watson a se dedicar, nas primeiras semanas de sua moradia, a analisar seu companheiro, pois pouquíssimas informações havia conseguido extrair de Stamford e do próprio detetive. Logo percebe o contraste entre sua preguiça e falta de perspectivas futuras com a agitação de Holmes, que acorda sempre antes dele e sai de casa, o que reafirma uma oposição, fator importante no gênero narrativa policial e na compreensão de sua adaptação aqui estudada. Essa ociosidade de Watson foi preenchida com a curiosidade. Com o passar do tempo, ele procurou cada vez mais resolver o enigma que era Sherlock. Nada de sua vida ele sabia, nem muito menos de seu trabalho. Watson chama o leitor para ser seu cúmplice nessa tarefa, mas se desculpa dizendo:

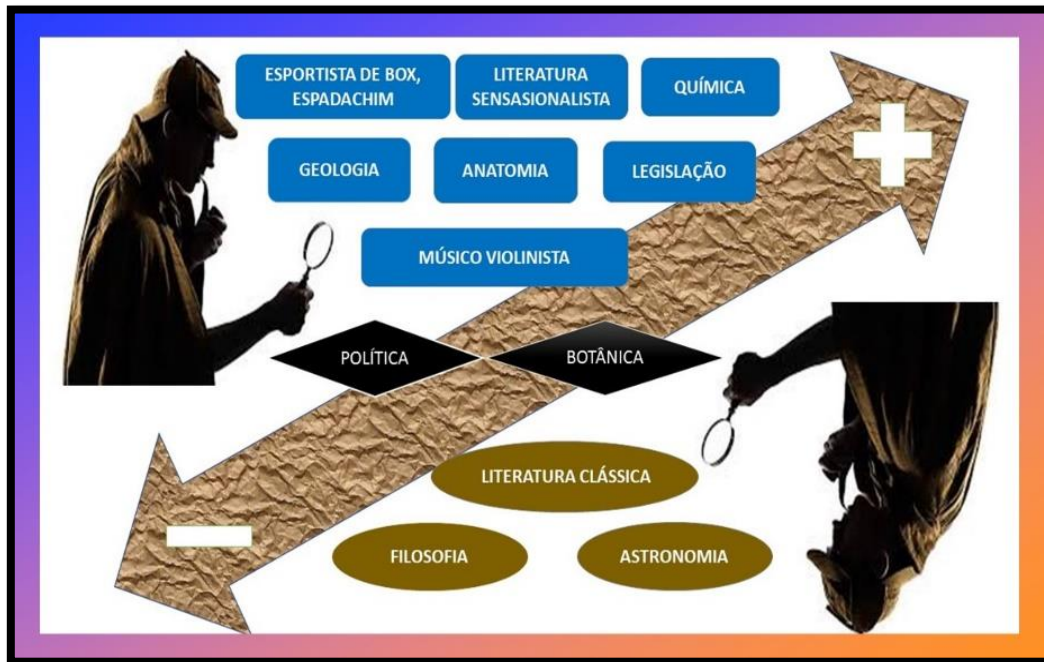
O leitor pode me colocar como um intrometido incurável, quando eu confessar o quanto esse homem estimulava minha curiosidade, e com frequência me esforcei para romper a reticência que ele demonstrava sobretudo que lhe dizia respeito. Antes de me julgar, no entanto, lembre-se quão sem objetivo era minha vida e quão pouco havia para distrair minha atenção. Minha saúde me proibiu de me aventurar, a menos que o tempo estivesse agradavelmente bom, e eu não tinha amigos que me ligassem e quebrassem a monotonia da minha existência diária. Nessas circunstâncias, acolhia ansiosamente o pequeno mistério que pairava sobre meu companheiro e passava grande parte de meu tempo tentando desvendá-lo. (DOYLE, 2016, p. 22-23).

Nos diálogos que se seguem, aos poucos, Watson vai tentando montar o “quebra-cabeça SH”. Na intermediação, Watson fala de seus conhecimentos e opiniões. Como narrador, ele se coloca como personagem secundária, cumprindo o papel de escrever sobre suas experiências com Holmes. Ele é bastante crítico e não hesita em usar adjetivos e advérbios para marcar seu discurso enquanto descreve suas reações. Suas primeiras impressões são de que o detetive tem conhecimentos limitados, mas não imaginou que deveria haver uma razão para isso. Considera-o ignorante, diante de sua própria formação e seu próprio conhecimento que julga ser o necessário. Surpreende-se, positivamente, na maioria das vezes, com as habilidades do detetive, mas sugere que lhe falta civilidade por declarar não conhecer a teoria copernicana e a composição do sistema

solar: “Que um ser humano civilizado não soubesse que a Terra se movia ao redor do Sol, era para mim um fato tão extraordinário que mal podia compreendê-lo.” (DOYLE, 2016, p. 24).

Em uma sutil crença à falta de método, Watson elenca, em um pequeno papel – que depois rasga –, a lista do que aprendeu sobre o conhecimento de Holmes e o que considera ser suas limitações. Curiosamente, o primeiro item da lista é Literatura: “Quando citei certa vez Thomas Carlyle³⁰, ele [Holmes] me perguntou quem era e o que ele tinha feito”. A sequência de itens também é significativa. Até esse ponto da narrativa não temos muitas informações dos interesses de Watson, a não ser sua observação de Holmes. De fato, sabemos de seu passado, de alguns hábitos, mas, ao colocar em um *ranking* os conhecimentos que o detetive deveria ter, ele nos informa quais são os conhecimentos que ele considera relevantes. Novamente, por meio do contraste, conhecemos os dois homens. Na Figura 4 estão os limites de Holmes e os conhecimentos relevantes para Watson.

Figura 4 – Sherlock e seus Limites



Fonte: adaptada pela autora a partir de Doyle (2016, p. 25-26)

³⁰Escritor, historiador, ensaísta e professor escocês durante a Era Vitoriana, especializou-se em literatura alemã. Publicou a tradução de Goethe *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (1824) e a antologia crítica *German Romance: Specimens of Its Chief Authors* (1827).

Embora pareça que Watson esteja descrevendo quem é Holmes, ele está, de certo, apresentando seus próprios hábitos e comportamentos: “Levantei-me um pouco mais cedo do que o habitual e descobri que Sherlock ainda não havia terminado o café da manhã. A proprietária se acostumou tanto aos meus hábitos tardios que meu café não estava preparado.” (DOYLE, 2016, p. 28).

Watson já nos informara que não tinha amigos, nem parentes; percebe que Holmes recebe pessoas de diferentes classes sociais em sua sala e, nesses momentos, pede gentilmente que Watson saia. Mais uma vez, podemos inferir características da personalidade de Watson, que, por voltar da guerra com feridas “por fora” e “por dentro”, não se mostra solitário. A narrativa sugere que ele tem alguma situação mal resolvida com a família e que suas amizades também não são relevantes. Apesar disso, demonstra educação adequada para compreender as relações sociais do detetive, por mais curioso que esteja. Destacamos, ainda, nessas relações sociais, alguns momentos em que os dois compartilhavam a sala de estar, e Sherlock toca violino. Às vezes, as cordas eram sonoras e melancólicas; outras, fantásticas e alegres. “Eu poderia ter me rebelado contra esses exasperadores, se não fosse o fato dele terminar tocando minhas melodias favoritas.” (DOYLE, 2016, p. 27). *Lieder*, de Mendelsshon, era a favorita de Watson, o que mostra, tanto de sua parte quanto de Sherlock, um conhecimento de música clássica.

A convivência dos dois entra em uma rotina: Watson acorda, toma seu café, lê jornais, caminha ao ar livre, quando o tempo está bom, e analisa Sherlock, tentando descobrir o que ele faz para sobreviver. Sherlock acorda antes de Watson, toma seu café, lê jornais, sai de casa e, eventualmente, recebe algum cliente.

Esse ritual, entretanto, é quebrado no dia 4 de março, quando Watson acorda mais cedo e Sherlock ainda está terminando seu café; o médico começa a ler um artigo em uma revista, que já havia sido marcado com um lápis por Sherlock. Watson achou o título ambicioso: *O Livro da Vida*; em sua exposição, procurava mostrar quanto um homem pode aprender a partir de uma observação detalhada. O raciocínio era rigoroso, mas Watson achou-o uma mistura de extraordinária sagacidade com contrassenso. Tranquilamente, Holmes lhe responde ser ele o autor do artigo e que nomeia esse processo de observação de Ciência da Dedução e Análise (DOYLE, 2016, p. 29-30).

Ao confrontar uma lógica na escrita de Holmes, Watson se revolta se referindo ao artigo como um monte de asneiras. Sua irritação contrasta com a calma de Holmes, que lhe justifica ser seu ofício embasado nas premissas defendidas no artigo. Responde então a Watson:

As teorias que expressei nesse artigo, e que lhe parecem quimérica, são na verdade extremamente práticas, tão práticas que dependo delas para ganhar meu pão. [...] tenho um ofício próprio. Acho que sou o único no mundo. Sou detetive consultor, se é que você consegue entender o que isso seja. (DOYLE, 2016, p. 31).

Com ideias fortes, o artigo surpreende Watson – e sua bagagem de conhecimentos. Irritado, o médico não percebe que o processo de observação, que Holmes defende, já havia sido demonstrado por ele quando foram apresentados por Stamford em um dos laboratórios do St Bartholomew’s Hospital. Sherlock fora capaz de fazer as conexões necessárias, ao passo que Watson precisava das explicações do detetive para entender os acontecimentos. De mesmo modo, enquanto Watson analisava, dia a dia, Sherlock, nada descobria a seu respeito. Sherlock, no entanto, ao vê-lo no laboratório pela primeira vez, já deduzira quem Watson era: “Muito prazer, disse ele cordialmente, agarrando minha mão com uma força que não teria julgado capaz [a metáfora é válida e demonstra que Watson subestima Sherlock, até conviver com ele e entender seu ofício]. Você esteve no Afeganistão, pelo que vejo.” (DOYLE, 2016, p. 16).

Espantado, Watson pergunta, ao sair com Stamford, como Sherlock sabia que ele tinha vindo do Afeganistão. Stamford sorri e responde: “[...] essa é a sua pequena particularidade, um bom número de pessoas tem procurado saber como ele descobre as coisas”. Entusiasmado, Watson retruca: é um mistério, então? (DOYLE, 2016, p. 20). Eis a chamada para o leitor participar com ele da solução desse enigma! Assim, se o leitor aceitar essa primeira provocação – estratégia – de Conan Doyle, o que se apresentará, em seguida, no romance, será o método investigativo do detetive.

Quando Sherlock apresenta seu método, Watson se mostra cético, afinal tem consigo enraizada a investigação tradicional de seus queridos detetives literários – Dupin, de Poe; e Lecoq, de Émile Gaboriau –, mas aos poucos vai se convencendo das extraordinárias habilidades de seu companheiro de moradia, ao mesmo tempo que vai respondendo às expectativas do leitor. A oportunidade empírica de investigação acontece de fato quando Sherlock recebe uma carta do Inspetor Tobias Gregson, do corpo policial oficial inglês, convidando-o para investigar uma morte.

É no terceiro capítulo³¹ do romance que conheceremos as outras personagens que contrastam com a personalidade e capacidades de Holmes: os investigadores Gregson e Lestrade. O equilíbrio da relação entre detetive e polícia é necessário: a polícia precisa das habilidades de Holmes para dar uma resposta rápida à sociedade diante de um crime, e Sherlock precisa da polícia, pois é ela quem traz até ele os grandes mistérios. Como consultor, Holmes geralmente fica nos bastidores, enquanto a polícia vai à público apresentar a solução do crime, cujo crédito é, a princípio, atribuído a ela.

Apesar de afirmar que investiga pelo desafio do mistério, Holmes se ressentia por não ser reconhecido, mesmo não expressando diretamente esse sentimento. Considera Gregson “[...] o mais inteligente da Scotland Yard, os dois são a nata de um bando muito ruim. São rápidos, enérgicos, mas convencionais, chocantemente convencionais.” (DOYLE, 2016, p. 38). O detetive busca a verdade em primeiro lugar e, é claro, aguarda aplausos, não se negando a ajudar mesmo que eles não venham.

Na primeira atuação do detetive, na qual convida Watson a acompanhá-lo, o autor recorre a um elemento que aparecerá em outras histórias: a cidade de Londres, coadjuvante da dupla como elemento contextual imagético. No caminho para o local do crime, Watson expressa seus sentimentos e percepções daquele momento de horror: “Eu o segui com aquele sentimento contido no coração que a presença da morte inspira.” (DOYLE, 2016, p. 40). A declaração é ambígua, pois poderia ser do próprio autor sobre suas decepções naquela cidade. A atmosfera londrina com sua neblina, seus becos e suas casinhas de janelas melancólicas e inexpressivas com jardins malcuidados se assemelhava ao que se passava internamente com Watson.

Era uma manhã nublada e brumosa, e um véu de cor pardacenta pairava sobre o cimo das casas aparecendo o reflexo das ruas lamacentas embaixo. Meu companheiro estava no melhor dos espíritos e tagarelava sobre violinos de Cremona e a diferença entre um Stradivarius e um Amati. Quanto a mim, fiquei em silêncio, pois o clima monótono e o passeio melancólico em que estávamos envolvidos me deprimiam. (DOYLE, 2016, p. 40).

Assim como pensou Watson, os policiais queriam mostrar a cena da morte achando que Sherlock se dedicaria a olhar o que havia acontecido. Contudo, o detetive surpreende Watson, ao descer do carro antes de chegar na casa onde está o corpo de um homem desconhecido, passando a analisar solo, pegadas, dimensões, enquanto os demais desdenham suas ações. Watson percebe

³¹Intitulado *O mistério dos Jardins Lauriston* (DOYLE, 2016, p. 36).

quanto estava enganado vendo a seriedade com que Sherlock analisava o barro na entrada da casa. Outrossim, observa a calma do detetive e vê que sua mente trabalha vertiginosamente.

Eu imaginara que Sherlock correria imediatamente para dentro da casa e mergulharia no estudo do mistério. Nada parecia estar mais distante de sua intenção. Com ar de indiferença que, nessas circunstâncias, me pareceu limitar-se à afetação, [...] não pude ver como meu companheiro poderia esperar aprender alguma coisa com isso. Assim, eu tinha provas tão extraordinárias da rapidez de suas faculdades perspectivas, que não tinha dúvida de que ele podia ver muita coisa que estava escondida de mim. (DOYLE, 2016, p. 41).

A cena do crime desperta fascínio em Watson, que não consegue se concentrar em mais nada a não ser no corpo estendido no chão. Diante da morte, como já havia presenciado nos campos de batalha, o ex-militar percebe que, em Londres, também podiam ocorrer atrocidades: “[...] eu já vi a morte de várias formas, mas nunca me pareceu com um aspecto mais assustador do que naquele apartamento escuro e sujo, que dava para uma das principais artérias do subúrbio de Londres.” (DOYLE, 2016, p. 44).

Enquanto Watson divaga, os dois policiais abruptamente mexem na cena, não percebendo fatos importantes por não se atentarem aos detalhes; bradam que não há pistas, que o caso terá grande repercussão e, antes mesmo de analisar todas as variáveis possíveis, tiram suas conclusões sobre o caso. Não conseguem sequer chegar a um consenso se ali houve um suicídio ou um assassinato. Sherlock, então, afirma que as circunstâncias levam a crer que foi um assassinato e chama a atenção de Gregson sobre um caso anterior: “Isso me lembra as circunstâncias em torno da morte de Van Jansen, em Uretcht, no ano de 34. Você se lembra do caso, Gregson?” (DOYLE, 2016, p. 45). Com a negativa do policial, Sherlock responde que “[...] não há nada de novo embaixo do sol. Tudo já foi feito antes.” (DOYLE, 2016, p. 46). Esse trecho nos apresenta algumas informações a serem destacadas. A primeira delas é a diferença entre os modos de investigação do corpo policial e os de Sherlock. A segunda, é a afirmação de que Sherlock participou de outros casos com o policial e que devem ser muitos, uma vez que o inspetor diz não se lembrar de um deles. Ou seja, a parceria entre a polícia e Holmes era comum. Ainda informa o leitor de mais uma pista: Sherlock trabalha com repetição de padrões, que é a base de sua Ciência da Dedução e Análise. Em outras palavras, os crimes se repetem de acordo com padrões conhecidos para quem sabe observar.

Depois do exame do corpo, ele é retirado, e, nesse momento, um anel cai de sua roupa. Lestrade já deduz categoricamente que havia uma mulher na cena do crime e diz que isso complicará mais ainda a investigação. Sherlock, de modo irônico, sorri e diz que isso simplifica. A polícia, entretanto, mantém sua linha de pensamento e, ao encontrar uma palavra escrita – RACHE – na parede da sala ao lado de onde estava o corpo, declaram ter solucionado o crime: o assassino é uma mulher e seu nome é Raquel, e completam dizendo que não houve tempo de escrever o nome todo na parede, faltando apenas o “L”. Sherlock, ao ver a alegria quase infantil do inspetor, sorri, ao que Lestrade responde enraivecido: “Pode rir, sr. Holmes. O senhor pode ser muito esperto e inteligente, mas, no final da história, o velho cão de caça é que é o melhor.” (DOYLE, 2016, p. 50). Com uma estrondosa gargalhada, Sherlock irrita os inspetores. Eles tinham testemunhado as manobras de seu colega consultor com bastante curiosidade e um pouco de desprezo. A partir da observação, Sherlock elenca todas as pistas que recolheu na cena do crime e suas deduções (Quadro 2).

Quadro 2 – Conjunto de Pistas e Método de Observação

- 1) As roupas elegantes e caras mostravam que a vítima provavelmente, tinha posses
- 2) A expressão de ódio e de terror no rosto do cadáver indicavam que ele sabia que estava prestes a morrer. Ele deve ter agonizado por alguns segundos, Holmes cheirou seus lábios – e sentiu o aroma de veneno.
- 3) Pela distância entre passos Sherlock deduziu que o assassino tinha mais de 1,80 m.
- 4) As pegadas marcadas na poeira indicavam dois diferentes formatos de sapatos e, portanto dois homens.
- 5) Quando a polícia removeu o cadáver, uma aliança feminina caiu de sua roupa. Como havia apenas pegadas masculinas, Sherlock concluiu que o anel fora trazido por algum dos homens, provavelmente pelo assassino, o que também indicaria um crime cometido por causa de um romance.
- 6) Apesar de não haver vestígio de sangue no cadáver, havia gotas vermelhas pingadas no chão. Sherlock presumiu que o sangue deveria pertencer ao assassino.
- 7) Como as pegadas eram abundantes, o detetive concluiu que os dois homens andaram e conversaram pela sala.
- 8) A disposição das gotas pelo chão indicava que o homem sangrava pelo nariz – a partir daí, Holmes deduziu que ele provavelmente tinha o rosto febril, em alta tensão.
- 9) A palavra “rache” , “vingança” em alemão, estava escrita na parede com sangue e havia marcas de unhas em volta dela.
- 10) A letra “a” não foi escrita na forma latina, como um verdadeiro alemão escreveria, e sim na forma gótica. Portanto o assassino não era um alemão – a palavra fora deixada para despistar
- 11) Holmes soube que quem escreveu a palavra foi o assassino, pois o texto estava a cerca de 1,80 m do chão, o que reitera a altura do homem.

Fonte: Wolf (2020)

As duas linhas de investigação se diferem uma da outra: a polícia “elege” um culpado e vai atrás daquele que se encaixa em suas pistas; Sherlock, em outra perspectiva, observa a cena e seu entorno e vai juntando os fatos para chegar à solução do enigma. O capítulo se encerra com Sherlock afirmando categoricamente que houve ali um assassinato, que um homem foi envenenado e que a palavra escrita na parede nada tinha a ver com uma mulher. A palavra foi escrita em alemão e sua tradução é vingança. “Não perca seu tempo procurando uma Raquel” – com essa observação ferina partiu, deixando os dois rivais boquiabertos atrás de si.” (DOYLE, 2016, p. 51).

No quarto capítulo do romance³², Holmes vai interrogar o guarda que encontrou o corpo, mas de fato não é a testemunha o centro da narrativa, pois quem fala ao leitor é Sherlock. “Não há nada como evidências de primeira mão. Para falar a verdade já tirei minhas conclusões sobre o caso, mas bem que podemos obter todas as informações existentes”. Para o qual Watson responde “– Você me espanta, Holmes. É claro que você não tem toda essa certeza que aparenta ter sobre os detalhes que forneceu aos policiais.” (DOYLE, 2016, p. 53).

Empírica e pacientemente, Sherlock nos mostra o cerne de sua Ciência da Dedução e Análise. Convida Watson – e os leitores – a beberem de sua fonte e a observarem as pistas expostas de maneira clara, mas, em especial, o que está escondido naquele cenário. Gotas de sangue no chão, apesar de o corpo não apresentar ferimentos, levam o detetive a deduzir que eram de um sangramento no nariz de uma pessoa de rosto vermelho no auge de suas forças; a palavra escrita na parede não indicava a grafia correta em alemão do nome Raquel – Rahel –, o que mostra o erro de interpretação da polícia em associar o crime a uma mulher.

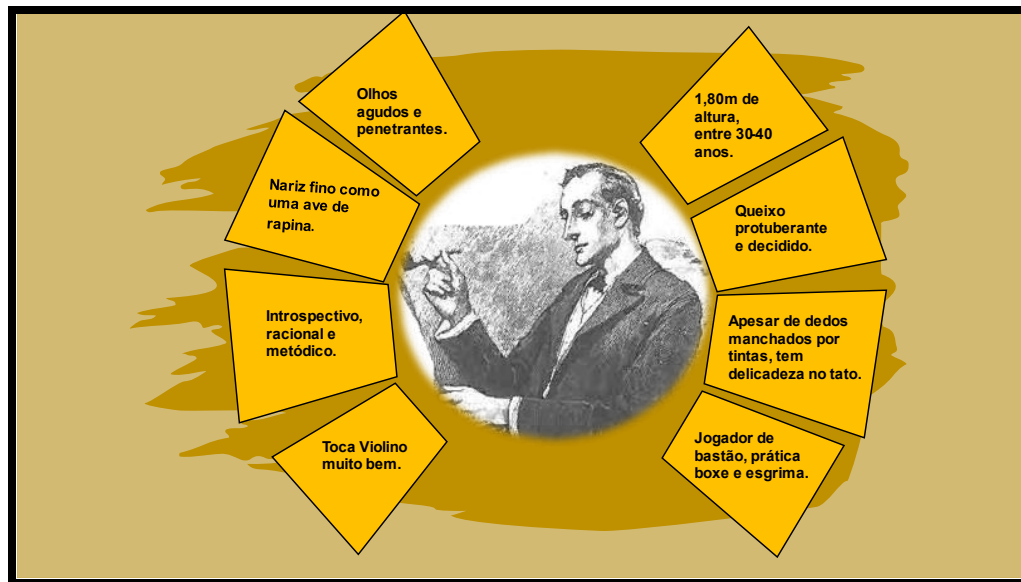
Para o detetive, a observação é uma habilidade essencial. No conto *A Scandal in Bohemia* (1891), ele afirma para Watson: “Você vê, mas não observa.” (DOYLE, 2016, p. 1.318). No conto *The Adventures of the Mezzanin Stone* (1921), Holmes fala para Watson que: “[...] eu sou cérebro, Watson. O resto da minha personalidade é um mero apêndice.” (DOYLE, 2016, p. 1.318), reforçando a ideia de que, na investigação, se deve focar em todos os pequenos detalhes e organizá-los de maneira racional. No romance *The Sign of the Four* (1890), o detetive ainda completa dizendo para seu companheiro que “[...] tendo eliminado o impossível, o que restar, por mais improvável que seja, deve ser a verdade.” (DOYLE, 2016, p. 1.317), isso depois de verificar um quarto fechado onde supostamente ninguém poderia ter entrado. A capacidade de deduzir de

³²Denominado de *O que John Race tinha a dizer* (DOYLE, 2016, p. 53).

maneira lógica é um processo metodológico seguido por Sherlock na condução de suas averiguações.

Para que possamos descrever melhor a personagem Sherlock, elencamos alguns traços de personalidade e suas habilidades explicitados no romance *Um Estudo em Vermelho* (1887); sua aparência física, todavia, vai sendo desenhada – metafórica e literalmente – nos demais romances e contos protagonizados por ele. Um elemento essencial para conhecê-lo são as inúmeras ilustrações que acompanhavam essas narrativas. Na Figura 5, apresentamos algumas das características que ajudaram a construir a imagem do detetive. Porém, nas adaptações audiovisuais contemporâneas, essa imagem pode sofrer mudanças, como a escolha de atores mais jovens e vigorosos.

Figura 5 – Características de Sherlock Holmes



Fonte: adaptada pela autora a partir de Doyle (2016, p. 22)

Para concluir as informações sobre Sherlock, ainda precisamos acrescentar como é o funcionamento de seu cérebro, o que ele explica de maneira didática a Watson e, por extensão, a seus leitores. A passagem do texto mostra o processo de absorver o que é necessário e não juntar inúmeras informações que de nada servirão. Assim, ele capta o que é pertinente e ignora o restante:

[...] acho que o cérebro do homem é originalmente como um pequeno sofá vazio, que temos que abastecer com a mobília que escolhemos. Um tolo pega todo e qualquer traste que encontra pelo caminho, de modo que o conhecimento que poderia lhe ser útil fica de

fora por falta de espaço ou, na melhor das hipóteses, acaba misturando com uma porção de coisas. O que dificulta o seu possível emprego. Mas o trabalhador de talento é muito cuidadoso a respeito do que coloca no seu sótão-cérebro. (DOYLE, 2016, p. 24).

Metodicamente, a cada história, Conan Doyle vai construindo seu detetive; para aqueles mais atentos, somente as informações necessárias são armazenadas.

Os estudos de classificação das personagens, como antecipamos, mostram algumas categorias que reforçam suas funções na trama e nas subtramas que envolvem uma narrativa. São essas categorias que nos permitem compreender se há ou não complexidade na sua construção, se ela se encaixa em uma classificação de plana, de esférica, de herói, de anti-herói, e assim por diante. No *Dicionário de Termos Literários*³³, encontramos a definição de personagem como “[...] os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos.” (MOISES, 2004, p. 396). Ela é o elemento dinamizador sobre o qual se desenrola a ação. James (2012) argumenta como é importante proporcionar uma narrativa verossímil e contextualizada e salienta que, com poucas exceções, “[...] são principalmente os escritores de histórias policiais modernas que passaram não apenas a proporcionar mistério verossímil e empolgante, mas a examinar e criticar o mundo habitado por seus personagens.” (JAMES, 2012, p. 24).

Em *Um Estudo em Vermelho* (1887), as personagens planas são apresentadas na figura dos inspetores da polícia. Lineares, não há evolução, o que se daria se conseguissem seguir o método de Sherlock. Frequentemente, em outros contos e romances, eles são associados a cães de caça que, pelo faro, saem correndo como se tivessem apenas uma ideia fixa a ser atingida. Sempre que há uma oportunidade são ridicularizados pelo detetive, são caricatos e cômicos por sua desorganização. Para Brait (2004, p. 51), “[...] ao encarar a personagem como ser fictício, com forma própria de existir, os autores situam a personagem dentro da especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-los”. Ela é também uma soma dos ambientes que a circundam, roupas, cabelo, luzes que a iluminam, cores escolhidas para sua caracterização, enfim signos a serem decifrados.

No contexto de produção dos contos de Conan Doyle, o corpo policial estava em descrédito, pois a violência e os crimes cruéis estavam no convívio daqueles que viviam na periferia da metrópole. Lembremos de um dos mais famosos criminosos: Jack, o estripador, que por muitos anos assustou a capital londrina. Gancho (2004, p. 14) expõe que: “[...] por mais que pareça, a

³³Para saber mais, consulte: Moises (2004).

personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinadas personagens são baseadas em pessoas reais.

Para Barthes (2001), “[...] não existe no mundo uma única narrativa sem personagens, ou pelo menos agentes”. Ou seja, as personagens são os agentes que dão desenvolvimento às histórias, modificando situações, que ocorrem do início até o final. Assim, se a personagem não existir fora da narrativa e for agente do seu próprio desenvolvimento, deverá ser analisada como elemento dentro da narrativa em que está inserida, como seu componente estruturante.

Analisar uma personagem apenas pelos seus traços iconográficos seria pouco inovador. Simplificar um ser ficcional dotado de aspectos – físico, psicológico, social, ideológico e moral – a um caráter de ilustração empobreceria a criação doyleana. De modo algum desmerecemos a produção ilustrativa, até porque faz parte da construção de Sherlock uma série de ilustrações deixadas em folhetins, jornais e revistas do século XIX. Imagem e texto trazem informações da personagem, como o trecho a seguir:

De estatura, ele tinha 1,80 m e, como era extremamente magro, parecia muito alto. Os olhos eram agudos e penetrantes, exceto naqueles intervalos de torpor a que já aludi, e o nariz, fino de ave de rapina dava a todo o seu semblante um ar de vivacidade e decisão. O queixo também tinha um formato proeminente e quadrado que distingue o homem determinado. As mãos estavam invariavelmente manchadas de tinta e de produtos químicos, mas ele possuía uma extraordinária delicadeza de tato, frequentemente tive ocasião de observá-lo manipular seus frágeis instrumentos científicos. (DOYLE, 2016, p. 22).

Em adição, agregamos aos elementos textuais e imágéticos um objetivo, algo a ser superado: Sherlock tem o desafio de solucionar enigmas. Nessa investigação, ele interage com outros que, por sua vez, também têm seus objetivos e obstáculos. A polícia deve responder aos anseios da sociedade e lhe dar a tranquilidade de que o criminoso será punido exemplarmente para que outros não sigam o mesmo caminho, mas é ineficiente. Como obstáculos maiores ela tem a desarticulação e a falta de um método racional de investigação, mas o ego dos inspetores também atrapalha, pois faz com que eles tirem conclusões apressadas.

O criminoso tem, então, a função de desestabilizar um equilíbrio social, não ser descoberto e causar a outra personagem algum mal. Como obstáculo ele tem a inteligência do detetive e deve fazer um caminho oposto, ou seja, quanto mais o detetive se aproxima, mais ele deve encobrir seu crime. O detetive, por sua vez, deve encontrar o criminoso e remontar o ocorrido de maneira lógica, possível. Como obstáculo ele tem sua própria atividade cerebral intensa, mas,

principalmente, a convivência com outros que não acompanham seu raciocínio e a falta de apego emocional com as vítimas. Cabe ao companheiro do detetive, Dr. Watson, o papel de intermediar a trama e apresentar a solução para o leitor. Como obstáculo este tem a própria fragilidade física inicial e a emocional.

Comumente, dedica-se maior atenção e pesquisas a algumas personagens de maior relevância no texto literário, mas cabe aqui antecipar que, em um formato audiovisual seriado, a entrada, a permanência ou a morte de personagens se dá de maneira mais dinâmica, pois os diretores e roteiristas podem calibrar essas presenças de acordo com as respostas do público. Por exemplo, uma personagem pode ser protagonista, mas perder espaço para outras – em alguns casos, até o vilão pode ser mais admirado do que o herói. Para Brait (2004, p. 89), a personagem protagonista é “[...] aquela que ganha o primeiro plano na narrativa.”, que encabeça as ações e sustenta o eixo narrativo. Ela é quem recebe a “[...] tinta emocional mais viva.”, mais elaborada, geralmente com riqueza de detalhes. Logo, protagonistas podem assumir uma classificação como heróis ou anti-heróis³⁴.

Gancho (2004) destaca três tipos de personagens: protagonista, antagonista e adjuvantes. Para o autor, o herói é o protagonista que tem “[...] características superiores as de seu grupo.” (GANCHO, 2004, p. 14). No texto doyleano e na série televisiva, o protagonismo de *Sherlock* está dividido em duas personagens: Holmes e Watson.

O popular vilão é o “antagonista”, aquele que tenta impedir o protagonista de atingir seu objetivo. É a personagem “[...] que se opõe ao protagonista, seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características, diametralmente opostas as do protagonista. Enfim, seria o vilão da história.” (GANCHO, 2004, p. 15). Se esse antagonista conseguir se contrastar de maneira densa com o protagonista, será elevado à condição de herói. O maior inimigo de Holmes, que não aparece no romance *Um Estudo em Vermelho*, é o Professor James Moriarty. Este é comparado à Napoleão por sua estratégia e inteligência. Diretamente, ele aparecerá apenas em duas histórias. Moriarty é a figura invertida de Holmes no espelho, sua aparência se assemelha a do detetive, mas seu aspecto é sombrio, tudo nele é mais tenebroso. É culto, respeitado e possuidor de uma fenomenal

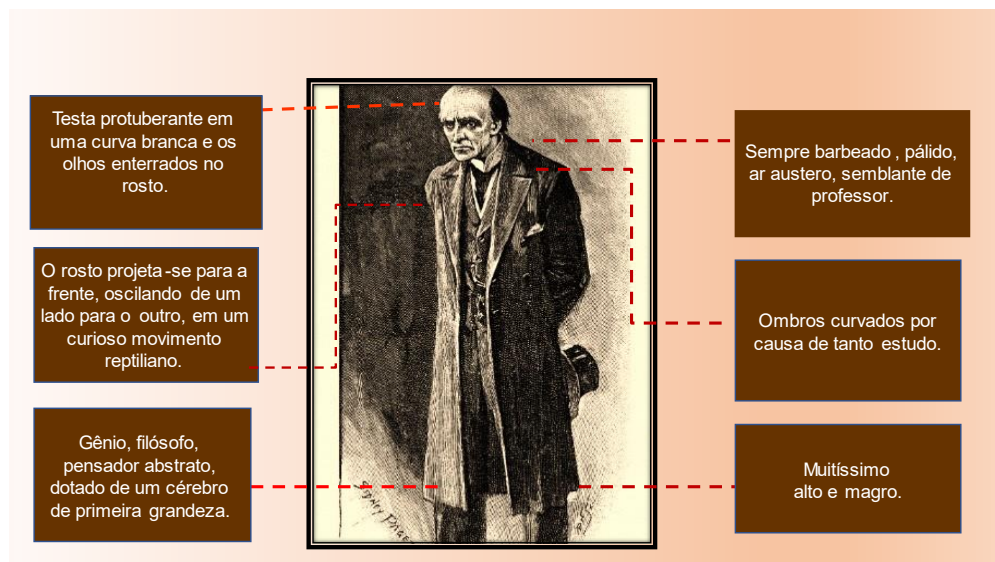
³⁴Há uma mudança no papel do anti-herói, em tempos pós-modernos. Ele pode não ser aquele que combate o herói, mas sim uma personagem que, por determinadas circunstâncias, passa à essa posição. Por isso, ele traz aspectos que seriam desprezados e características inferiores ao seu grupo. Torna-se herói, mas sem “competência” para isso. Não é difícil encontrar nesse anti-herói as características da personagem-caricatura, muitas vezes isso o torna cômico como estratégia para maior aceitação do público.

capacidade matemática. Prodígio, escreveu um tratado de álgebra – estudo que Conan Doyle odiava – aos 21 anos e lançou um livro sobre a dinâmica dos asteróides. Era professor universitário. É expulso por rumores de conduta inadequada e se torna um criminoso que, de modo frio, vai puxando as cordas e montando sua organização criminosa. “Ele está imóvel como uma aranha no centro de sua teia, mas essa teia tem mil filamentos, e ele conhece bem o movimento de cada um deles.” (DOYLE, 2016, p. 518). Ele não age, apenas planeja, mas seus agentes são numerosos e organizados.

Há um crime para ser feito, um papel a ser subtraído, digamos, uma casa a ser roubada, um homem a ser raptado – a palavra é passada ao professor, tudo é organizado e levado a cabo. O agente pode ser pego. Nesse caso, surge dinheiro para sua fiança ou defesa. Mas o poder central que comanda o agente nunca é alcançado e nem mesmo é posto sob suspeita. “Foi esta organização que eu imaginei, Watson, e a qual dediquei toda minha energia para revelar e desfazer”. (DOYLE, 2016, p. 522).

Moriarty dá uma dimensão humana ao detetive, pois sua inteligência aliada à maldade colocam em risco o equilíbrio social necessário. Na trama doyleana, tanto detetive quanto criminoso têm um método racional de ação. O detetive em busca de desvendar o enigma, e o criminoso em busca de não ser descoberto. Duas linhas paralelas, em direções opostas. Na Figura 6 são apresentadas algumas características do criminoso – seriam também as de Sherlock?

Figura 6 – Características Físicas do Vilão



Fonte: adaptada pela autora a partir de Spencer (2016, p. 29)

Como demonstramos, as características do protagonista e do antagonista se assemelham bastante. O que os une é também o que os coloca em lados diferentes, opostos, do bem ou do mal. Traços de uma inteligência e percepção singular: Sherlock tem a esperteza de uma raposa; Moriarty, de um réptil. Alguns autores discordam que o antagonista possa ser sempre o vilão, entretanto isso é bastante comum nas narrativas tradicionais. Sherlock e Moriarty são como duas faces de uma mesma moeda: características semelhantes para propósitos opostos. A distinção entre um e outro é um importante fator direcionador da caracterização das personagens, um herói tradicional é reconhecido por sua bondade; o antagonista, por sua maldade.

Às vezes, esses antagonistas são desenhados com exageros, como caricaturas, quando se busca um efeito humorístico. Eles podem ser identificados por suas roupas escuras em oposição às claras do protagonista. Tem traços de feiura, deformidades que assustam, como Moriarty. Na série *Sherlock*, o vilão ganha espaço e admiradores: no limite tênue entre maldade e ironia, Moriarty planeja a morte do detetive e manipula outras personagens, chantageando-as. Assim como no texto de Doyle, na série, Moriarty mantém a metáfora da aranha no centro da teia.

E, por último, mas não menos importante, temos ainda as personagens “adjuvantes” ao protagonista ou ao antagonista. Essas são as personagens secundárias, ou coadjuvantes. Podem participar de maneira mais tímida na trama ou apenas de um momento, desaparecendo depois. Não são detalhadas, a menos que seja necessário para a história. Nas narrativas de detetive, a vítima geralmente ocupa esse lugar, pois tem participação pequena, cuja “saída” possibilita que o enredo se desenvolva.

Também são coadjuvantes os clientes do detetive, mas fundamentais à trama, pois são eles que trazem o enigma, apesar de, na maioria das vezes, não participarem da investigação. Mesmo secundários, são essenciais para formar a visão de conjunto e integrar as personagens principais aos acontecimentos narrados. Podem ganhar projeção e importância: Watson é auxiliar de Sherlock e coadjuvante em suas aventuras, porém exerce um papel maior que é o de narrador-testemunha e companheiro de aventuras no texto de Conan Doyle, além de, em grande parte das adaptações, ser personagem fundamental para a trama.

Uma personagem pode simbolizar um indivíduo que represente diversos pensamentos; ou pode personalizar uma ideia. Candido (2007) estabelece uma distinção entre as personagens denominadas de “seres íntegros”, e facilmente delimitáveis, e “seres complicados”, que não se esgotam em seus traços característicos, são profundos e densos, semelhante à classificação de

Foster (2002). Conan Doyle deixou uma narrativa detetivesca formular, com personagens íntegras e complicadas já no primeiro romance que escreveu com Holmes e Watson. A variedade de estilos e pontos de vista – detetive, polícia, Watson, clientes – não apenas acrescentam interesse à narrativa, mas também revelam os traços de caráter e personalidade de cada personagem na trama.

A narrativa detetivesca foi importante para a ampliação de leitores no século XIX. A boa história e as boas personagens precisavam de um veículo que alcançasse leitores; livros eram artigos de luxo e pouco acessíveis à população em geral. A Inglaterra apresentava um cenário de transformações a partir da Revolução Industrial que, com a invenção da máquina a vapor, a estrada de ferro e o telégrafo, reconfigurou as cidades. À época, a necessidade de funcionários para trabalhar em órgãos do Governo, e mesmo nas fábricas, impulsionou uma melhoria nos índices de alfabetização.

Como potência econômica mundial, a Grã-Bretanha percebeu que precisava investir no processo educacional dos ingleses, e isso foi intensificado entre 1860 e 1870. A pequena nobreza, as classes profissionais, os artesãos especializados, bem como os policiais e os trabalhadores das ferrovias formavam o contingente de leitores – ou futuros leitores – que já se acostumavam com o hábito da leitura periódica de jornais e revistas. Os editores de folhetim abriram espaços para a chegada de autores e suas histórias capazes de entreter e, por extensão, auxiliar nos processos de letramento. Os maiores escritores da Era Vitoriana, como George Eliot, as Irmãs Brontë, Charles Dickens, Thomas Hardy, Lewis Carroll e Arthur Conan Doyle, publicaram suas narrativas nos folhetins da época, registrando a história da literatura na Inglaterra e em toda a Europa.

3.2 IMPORTÂNCIA DO FOLHETIM NA FORMAÇÃO DE LEITORES

“Eu posso descobrir fatos, Watson, mas não posso mudá-los.”
(DOYLE, *The Problem of Thor Bridge*, 1922).

Candido (1993) posiciona o folhetim próximo a outros gêneros de maior prestígio literário – conto, poema etc. –, porém ainda que precise se libertar, ao que parece, de suas suspeitas origens jornalísticas. Nesse sentido, registros apontam que o folhetim surgiu na França³⁵, no ano de 1836 e, segundo Meyer, ele era:

³⁵Os impostos cobrados por impressão na França eram menores do que os da Inglaterra, fator que ampliou de forma expressiva o número de publicações em terras francesas (LAW, 2015, p. 35).

Aquele espaço vale-tudo que suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõe charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos. (MEYER, 1996, p. 57).

Essa miscelânea retratada por Meyer (1996) carrega um paradoxo: o folhetim está intrinsecamente ligado à realidade social e a retrata em nuances diversas e é também, como declara Cândido (1993), uma publicação efêmera que se compra em um dia e, no dia seguinte, é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. Bakhtin (1998, p. 421) assevera que o folhetim nos oferece um sucedâneo da vida enfadonha. Talvez, aponta o autor, “[...] o sucesso dele se deva ao fato de que se pode participar dessas aventuras e se auto identificar com seus personagens; tais romances quase servem de substitutos da vida particular.” (BAKHTIN, 1998, p. 421). O folhetim esteve presente no processo de urbanização das cidades, na circulação de notícias, na ampliação do número de leitores e no entretenimento para a dura vida dos trabalhadores.

Na Inglaterra já havia registros de publicações³⁶ similares desde o século XVII e, em geral, eram publicações direcionadas ao entretenimento, como exemplifica Law (2000, p. 4) com os títulos *Town and Country Magazine* (1769-1796) e *Lady's Magazine* (1770-1837). Juntas reuniam mais de 10 mil assinantes nos idos de 1790. Entretanto, o acesso aos folhetins era bastante restrito a uma parte da população, principalmente por seu custo e pela pouca ou nenhuma escolarização de grande maioria da população. No que tange ao custo, uma lei inglesa criada em 1712 autorizou a cobrança de taxas das editoras, o que obrigou parte dos jornais a dobrar o tamanho de seus impressos e a editá-los com seis folhas, formato que não fora mencionado na lei e, portanto, estava livre de pagamento dos altos impostos. Com o aumento do tamanho dos jornais, fora necessário produzir mais conteúdo para preenchê-los, e os contos e os romances sequenciados passaram a ser uma das alternativas adotadas. Entre os anos de 1830 e 1850, um dos modos dominantes de divulgação de romances era publicá-los em revistas literárias mensais, de forma

³⁶O termo folhetim, na Língua Portuguesa, está associado ao processo de encadernação, por influência do espanhol, no sentido atribuído a folheto. Em francês se podia traduzi-lo como “pequeno caderno”, até que, a partir de 1811, passou a designar “artigo que ocupa a parte inferior de uma página”. O autor português Eça de Queirós (1867) declarou que: “Em tempos de paz, de teatros, de passeios, quem reina é o folhetim: é adorado, é querido, é beijado, é suspirado, é cantado, é dançado: uns dormem abraçados a ele, outros decoram-no, outros forram a alcova, fazendo dele estojo precioso. Pode ele ser horriavelmente insípido, como quando é o sr. Santos Nazaré que os escreve; ridiculamente pretensiosos, como quando é o sr. Chagas; bocejadoramente alambicados, como quando é o sr. Júlio Machado que os suspira; é mesmo ele o querido, ele é o idolatrado”. (QUEIRÓS, 1867, p.118).

completa ou em partes independentes. Os temas abordados variavam de críticas a crônicas e resenhas de peças teatrais; de acontecimentos a piadas; de receitas a boletins de moda.

De modo geral, o folhetinista era um profissional que atuava na divulgação de narrativas literárias – contos, romances – e que, inicialmente, permanecia no anonimato. Submetia-se às regras estabelecidas pelo jornal ou revista, ganhava pouco e era pressionado para atender o mercado.

Como novo modelo de divulgação dos textos ficcionais, essas delimitações passaram a determinar o que deveria ser publicado, e a impressão passou a ser pensada em razão dos limites impostos pelo tamanho destinado à mancha gráfica do folhetim; da interrupção das histórias em momentos-chave estabelecidos pelos editores, pelas técnicas de suspense; a fim de criar a curiosidade pela continuação e, conseqüentemente, pela compra do jornal ou revista. Há uma influência da escrita jornalística que, por sua vez, recebe influências da Literatura, e ambas pertencem ao sistema maior, que é o da cultura. Em um panorama de alto custo da produção e publicação de livros agregado a um número ainda reduzido de leitores que pudessem adquiri-los, os autores literários encontraram no folhetim, não só uma maneira de ganhar algum dinheiro, mas também de divulgar suas obras e ampliar seu público.

Vendendo a ideia de que o folhetim seria importante para formar um público leitor, e conseqüentemente ter uma população mais letrada, o editor de um dos maiores periódicos da época, o *Lé Siécle*, que circulou na França entre 1859 e 1932, declarou:

Considerando a extrema modicidade do preço como base de seu empreendimento, os fundadores de Le Siécle tiveram em vista sobretudo estender os úteis ensinamentos da imprensa ao maior número possível de leitores. Não se trata por tanto de uma missão industrial que devem cumprir os senhores correspondentes, ao contribuírem com todos os seus esforços para a propagação do jornal. Trata-se de uma missão altamente civilizadora. (MEYER, 1996, p. 58).

Essa missão apontada pelo editor ecoou em outros países europeus que também ampliaram seu parque gráfico.

As Mil e Uma Noites, narradas por Sherazade, é uma das muitas referências para se entender o fascínio do leitor em acompanhar tramas nas quais, em um momento de suspense, se faz uma pausa para que o leitor continue digerindo ou imaginando o que irá acontecer. Porém, para além desses requisitos, o folhetim precisou se adequar a algumas particularidades: retomar esclarecimentos e fatos-chave para que o leitor se lembrasse da história e chamar a atenção para

personagens que ficaram um tempo sem aparecer. Percebendo uma possibilidade lucrativa, as editoras passaram a oferecer todos os fascículos encadernados, em volumes, adquiridos por assinatura.

Como os autores ganhavam por página, primeiramente, os romances e contos foram se tornando mais extensos, preenchendo mais o espaço da página, e, depois, mais elaborados, para vencer a concorrência. Os prazos de entrega dos escritores às editoras eram curtos, e muitos utilizavam os correios para encaminhar seus trabalhos. O folhetinista trabalhava sob pressão, tinha de adequar seu texto ao espaço no jornal, de modo que os capítulos não ultrapassassem e nem ficassem aquém das linhas disponíveis, o que poderia interferir na ideia original do autor. Ainda havia fatores externos, como sugestões ou cortes em razão de algum apelo popular.

O folhetinista e o folhetim são definidos por Rodrigues como:

Conductor de histórias e da imaginação alheia, o autor precisa de controlar efeitos e regular a atenção de milhares: as funções fática e referencial não excedem a emotiva e metalinguística; a conquista da poética não é, visivelmente, sonho baldado. Exige-se, por isso, alguma perseverança, mesmo continuidade que pode desembocar no roman-fleuve – se alguns, hoje, traduzem este por 'romance maçudo', creio eu que a compactação da 'comédia humana' nessa fórmula tem explicação no processo jornalístico-receptivo a que aludi. Em termos práticos, é o meu folhetim romanesco, que prevê o episódio solto ou a linhagem interminável. [...] intriga com picos de interesse e de audiência na data da renovação das assinaturas. A técnica do episódio joga com múltiplas peripécias, rudes, inesperadas ou comoventes, tudo devidamente doseado – princípio da serialidade – para que se mantenham a curiosidade e a expectativa. (RODRIGUES, 1998, p. 20).

A medida de sucesso de uma narrativa era quantificada, antes de tudo, pelos exemplares vendidos e não necessariamente pela qualidade literária da história. A renda numérica se tornou lugar-comum na escrita do romance nos folhetins. A concepção de texto jornalístico, voltado aos aspectos do cotidiano, também influenciou no seu crescimento, extinguindo a tradição reservada à literatura nos rodapés dos jornais anteriores.

Nessas histórias, os heróis folhetinescos podiam se posicionar como elementos moralizantes ou críticos sociais. Transitavam entre o bem e o mal, e podiam manifestar ações de elevada moral ou serem egoístas e irônicos. Os temas ligados à sociedade, como disputas de heranças e títulos de nobreza, falências, escândalos matrimoniais, casamentos de conveniência, duelos, triângulos amorosos e assassinatos, despertavam o interesse de leitores de todas as classes sociais. Se observarmos os contos de Sherlock, muitos dos enigmas solucionados tinham a ver com

esses problemas e com uma ampla classe mediana, que podia ter acesso à leitura dos folhetins, o que enfraquece a ideia de que Conan Doyle não pensava em seu público-leitor.

Considerando os romances de folhetins como elementos pertencentes ao campo da indústria cultural, Bourdieu (2013) observa que a heterogeneidade do público-alvo completa a definição do gênero como “arte média”, que é diferente de arte clássica, a qual tinha como premissa apresentar os valores e visão de mundo de um determinado grupo social. Bourdieu (2013) recorre ao relato de um folhetinista que declarou: “[...] minha única ambição é a de ser lido com facilidade pelo maior público possível. Eu nunca almejo à obra-prima e não escrevo para intelectuais. Deixo esta tarefa para outros”. (BOURDIEU, 2013, p. 137). A visão de que as histórias detetivescas dos folhetins eram apenas para entretenimento superficial levou o gênero a ser considerado por muitos críticos como não literatura, logo histórias sensacionalistas que se deliciavam com sangue e vingança.

Essa visão não coaduna com o cenário de mudança nos países europeus que percebiam o aumento das taxas de letramento, a diminuição das jornadas de trabalho e o crescimento, mesmo que tímido, de leitoras. Para os jornais, os romances de folhetim ampliavam o público e os fidelizava como assinantes, o que era bastante lucrativo. Nesse sentido, o folhetim democratizou a cultura a partir do acesso à leitura; seu nascimento, apogeu, morte e ressurreição se situam nestas três séries de datas: 1836-1850, 1851-1871 e 1871-1914³⁷. Meyer (1996, p. 63) argumenta que “[...] praticamente toda produção em prosa da época passa a ser publicada em folhetim, para então depois, conforme o sucesso obtido, sair em volume”. Esse foi o modo de publicação de autores como Eugène Sue, Alexandre Dumas, Paul Féval, Ponson du Terrail, Xavier de Montépin, Charles Dickens, José de Alencar³⁸, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis.

O ápice de sucesso dos folhetins se deu na década de 1840, na Europa, com as narrativas produzidas por Alexandre Dumas e Eugène Sue, referências para escritores que almejavam o sucesso (MASSI, 2011, p. 116). Agregado a esse panorama e condições de publicação, outro trunfo utilizado por muitos desses autores foi a inserção do narrador ativo, intervindo, chamando a atenção para determinado detalhe, comentando fatos, introduzindo antecipações ou trazendo à memória dos leitores acontecimentos descritos em capítulos anteriores.

³⁷Para saber mais, consulte: Meyer (2005).

³⁸Como exemplo, citamos *O Guarani*, que apareceu publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 1857, e *Cinco Minutos*, que começou a ser publicado em 1856, porém sua venda foi anunciada apenas em 1858.

Outra percepção dos editores foi a adoção de um apelo melodramático. Atribui-se a Émile Girardin, jornalista e editor político francês, a iniciativa de inserir os mesmos ingredientes dos romances-melodramas já conhecidos nos folhetins. Dumas e Sue se inspiraram nos melodramas, o primeiro já tinha uma carreira como dramaturgo, e o segundo escreveu *Os Mistérios de Paris*³⁹ – marco da história do romance-folhetim, inspirado em um melodrama chamado *Lex deux Serruriers* (1841), de Félix Pyat. A ação central do melodrama está na disputa maniqueísta entre bem e mal, e as personagens são relativamente planas, todavia, ao explorar o sofrimento humano, as situações de alta tensão e paixão, o folhetinista controlava os ganchos fundamentais para prender a atenção do leitor.

Essa dualidade simplista entre sujeitos bons e maus auxiliava na compreensão do público menos letrado, mas são nas situações dramáticas que se podia ter mais complexidade, despertando o interesse de leitores de outros gêneros, como a comédia e a tragédia. Eventos cotidianos eram reproduzidos nas páginas dos jornais – amores impossíveis, filiações bastardas, heranças usurpadas, traições, raptos, duelos – situações que aceleravam o coração dos leitores.

Ultrapassando os limites da diversão, a produção literária ainda foi marcante na definição de comportamentos socialmente aceitos ou não e propagadora de uma sociedade industrial urbana que se formava na Europa. Lembremo-nos de *Madame Bovary*, de Flaubert, e sua recepção negativa, acusado de ameaça moral às mulheres da época pela forma como retratou o adultério.

Criticado ou não fato é que o folhetim aproximou leitores de autores, criou formas de comportamentos, auxiliou na educação e solidificou novos tipos de públicos. Barthes (2003) é um dos que reconheceu que toda a literatura foi afetada pelas transformações da comunicação literária, e o folhetim seria seu expoente. Se o leitor de folhetim surgiu de maneira inesperada, quase sem rosto, a forma como os editores o conduziram ampliou, exponencialmente, a editoração no século XIX.

Conan Doyle, assim como os escritores citados, publicou em folhetins ingleses e americanos toda sua produção no século XIX. A principais revistas que receberam seus textos foram: *The Strand Magazine*, *Lippincott's Magazine* – Londres e Filadélfia –, *Coolier's Weekly*, *Heart' Internacional*, *American Magazine*, *Liberty*. Seguindo a receita testada por outros autores,

³⁹Para saber mais, consulte: Sue (1842-1843).

Conan Doyle incrementou sua obra com um elemento que serviria à adaptação posterior da personagem para outras manifestações artísticas, como o teatro, cinema e televisão: o cuidado de inserir ilustrações em cada um dos contos, firmando, no inconsciente coletivo, uma imagem de seu detetive, de Watson e de seu inimigo, Moriarty. *Um Estudo em Vermelho* (1887) recebeu os desenhos do pai do escritor, Charles Doyle, para publicação na *Beeton's Christmas Annual*, os quais foram também reproduzidos no livro lançado pela *Ward Lock & Co* em 1888.

Com exceção do romance *The Sign of the Four*, todos os demais contos e romances foram incrementados com ilustrações. *The Hound of the Baskervilles*, publicado em 1902 pela *The Strand Magazine*, contou com 60 desenhos de Sidney Paget (1860-1908), em uma tiragem de 25 mil exemplares. Nesse mesmo ano, nos Estados Unidos, a Philips McClure & Co. disponibilizou o dobro de cópias no mercado.

A aparência física de Holmes, para muitos leitores, foi a criada por Paget, que tomou seu irmão Walter como modelo, de tal forma que ele passou a ser reconhecido nas ruas como o detetive. O chapéu *deerstalker* e o cachimbo vieram bem mais tarde, nas produções teatrais e cinematográficas. O ator Basil Rathbone, que representou Sherlock em 14 filmes, tem sua aparência muito próxima à da idealizada nas ilustrações. Paget era extremamente habilidoso e tinha uma técnica mais livre, com uso de tons de cinza e preto. Usando desenhos de página inteira, criava uma atmosfera dramática para o conto que viria a seguir. A famosa cena do embate entre Holmes e Moriarty nas Cataratas de Reichenbach é dele. Esses desenhos retrataram com sucesso elementos da narrativa de Conan Doyle que foram adaptados para a forma audiovisual⁴⁰. A título de ilustração, elencamos alguns dos trabalhos de Paget.

⁴⁰O recurso dicromático foi utilizado por Guy Ritchie em seus filmes *Sherlock* (2009) e *Sherlock: o jogo das sombras* (2012), ambos rodados em preto e branco.

Figura 7 – Sherlock Vitoriano



Fonte: adaptada pela autora a partir de Sherlock Brasil (2019)

Conan Doyle presenteou seus leitores com romances e contos entre 1887 e 1927. Seguindo a cartilha de outros autores precursores no folhetim, soube se apropriar de todos os elementos disponíveis e o momento de sucesso do qual participava o gênero. Criou sua personagem e histórias de detetive com método, rigor e personalidade. Deixou marcada sua contribuição⁴¹ no século XIX, mesmo achando que suas histórias não lhe colocavam no *rol* de grandes autores da literatura. Sem os folhetins, Conan Doyle provavelmente não alcançaria público tão diverso e volumoso. Seu romance inicial, publicado em 1887, *Um Estudo em Vermelho*, é a obra de destaque a ser aprofundada nesta tese, uma vez que é nela que conhecemos o detetive, seu método e seus coadjuvantes essenciais. Antes, porém, apresentamos o autor e seu contexto de produção.

3.2.1 Arthur Conan Doyle (1859-1930) – leitor e cidadão vitoriano

“Eu não vejo mais que você, mas eu me treinei para perceber o que vejo.” (DOYLE, *The Blinded Soldier*, 1926).

⁴¹O provável nascimento de Sherlock se deu em 1854; um ano depois, o primeiro jornal diário foi publicado – *The Daily Telegraph*, um dos veículos referência para os ingleses até os dias de hoje.

Embora a popularidade de Holmes tenha ultrapassado a própria existência de seu criador, a vida de Conan Doyle, segundo um de seus biógrafos, John Dickson Carr (1949), também poderia merecer narrativas ficcionais. De caça a baleias no Ártico, malária na África, prática da Medicina, caça a fantasmas em Sussex, patriotismo em batalhas e na Primeira Guerra Mundial, apesar de se considerar pacifista, e aventuras ocultas na década de 1920, envolvendo fadas e conversas com mortos, ele forneceria a um escritor um material vasto e interessante. Em 1930, pouco antes de sua morte, ele pegou papel e caneta e escreveu que a prática médica estaria empilhada junto aos seus romances e sua posição política.

Essa mistura de interesses e envolvimento em ações diversas o colocou em contato com pessoas de diferentes classes sociais que formariam o grupo de clientes potenciais nas tramas de Sherlock. Por meio dessas personalidades criadas, ele externou sua simpatia por uns, como o caso do Dr. Bell, e antipatia por outros, como o vilão Moriarty – nome de um colega de curso que ele não gostava.

A primeira coleção de Conan Doyle, *As aventuras de Sherlock Holmes – The Adventures of Sherlock Holmes* (1892) –, foi dedicada ao seu professor Joseph Bell. Os biógrafos do autor ressaltam que ele projetou no seu professor a imagem paterna, pela distância de sua família e pelo vício de seu pai verdadeiro, que era alcoólatra. Conan Doyle ficou encantado com a forma com que o Dr. Bell identificou, certa vez, um paciente como ex-militar – assim como Holmes identificou Watson. Bell afirmava que o estudante deveria ser ensinado a observar, pois o paciente somente iria acreditar no médico se ele, em um relance, soubesse muito sobre seu passado. E foi observando a atuação do Dr. Bell que Conan Doyle declarou: “[...] a incrível habilidade de observação e diagnóstico foi a base para ‘o método Sherlock Holmes’.” (LELLENBERG; STASHOWER; FOLEY, 2008, p. 243).

Anos mais tarde, depois do sucesso de Sherlock, Conan Doyle escreveu para seu tutor dizendo: “[...] em volta do centro de dedução, de inferência e de observação que ouvi você inculcar, eu tentei construir um homem que conseguisse levar essas características tão longe quanto possível.” (CARR, 1949, p. 148). Com efeito, Holmes não é apenas um observador, ele possui outras habilidades que são acrescentadas a partir do romance *Um Estudo em Vermelho*.

Essas habilidades e competências foram trabalhadas pelo médico, que sistematizou uma personagem integrada a sua época de criação, mas não só isso. Comparando o método do Dr. Bell com a investigação de Holmes, veremos que o ponto de partida, em qualquer inquérito policial

investigado pelo detetive, inicia-se sempre por observação clara e precisa, mas esse método não está solto no ar, ele se sustenta em um panorama histórico bastante propício para o surgimento de uma personagem que enfatiza o pensamento racional.

Em um panorama de profunda mudança científica⁴², com ideias inovadoras para a época e uma série de descobertas que colocaram a Ciência em evidência como solução de tudo, viveu Conan Doyle. Com colegas de universidade, ele conheceu muitos procedimentos e experimentos⁴³ e, com o hábito de anotar tudo, foi armazenando um valioso conjunto de informações que desabrochariam na construção de seu detetive científico.

Quando se pensa em uma frase marcante de Sherlock, muitas pessoas logo dizem: “Elementar, meu caro, Watson”⁴⁴. Entretanto, há outros enunciados⁴⁵ que estabelecem a relação método-contexto científico do século XIX, o que destaca o caráter de valorização das teorias vigentes no contexto de nascimento de Holmes. Por meio delas, percebemos a importância do método da Ciência da Dedução e Lógica, tão caro a Conan Doyle e trabalhado em detalhes na concepção de sua personagem. Se a ciência influenciou seus passos, também deve se lembrar da importância das leituras realizadas por ele. Nominalmente ele cita dois autores que o inspiraram a escrever suas narrativas detetivescas: Edgar Allan Poe (1809-1849) e Émile Gaboriau (1832-1883), os quais nos apresentaram o modelo do investigador fictício que confiava sobretudo na dedução e no conhecimento de ciências auxiliares. Mas, pelo acervo, já sabemos que a maior parte das obras de Poe (1981) é associada mais ao gênero fantástico e de terror, apesar de, em sua trilogia de contos⁴⁶, nos depararmos com a investigação dedutiva conduzida por Chevalier Auguste Dupin;

⁴²A *Evolução das Espécies* (1859), de Darwin; *Introdução a Medicina Experimental* (1865), de Bernard; *As Leis de Mendel* (1856-1863), de Mendel; *Teoria dos Germes e sua aplicação na Medicina* (1861), de Pasteur; *Primeiras Publicações Psicanalíticas* (1893-1899), de Freud; *Apelo aos Conservadores* (1855), de Comte; *O Capital* (1867), de Marx; entre outros.

⁴³Em 2002, a Sociedade Real de Química de Londres homenageou a personagem pela utilização da química para resolver mistérios e crimes. Foi a primeira vez que uma personagem ficcional ganhou tal honra. “Os valores transmitidos pelo detetive são profundos e benéficos para a sociedade, do ponto de vista moral.” (MUNDO SHERLOCK, 2002).

⁴⁴A frase “Elementar, meu caro Watson!” não aparece em algum dos contos ou romances de Conan Doyle, mas ficou associada ao detetive porque Willian Gillette, ator e dramaturgo, inseriu-a nas peças que encenou no teatro entre os anos de 1899-1901, com mais de 200 sessões. Em 1905, 1906, 1910 e 1915, ele voltou aos palcos novamente. Em uma das produções, um garoto de 13 anos, de nome Charles Chaplin, representou a personagem Billy.

⁴⁵“**É um erro grave** formular teorias antes de conhecer os fatos. Sem querer, começamos a mudar os fatos para que se adaptem às teorias, em vez de formular teorias que se ajustem aos fatos [...] Não há nada mais enganador que um fato óbvio; [...] O meu espírito rebela-se contra a estagnação. [...] Deem-me problemas, muito trabalho, o mais complicado criptograma ou a mais intrincada análise e eu estarei no meu meio.” (DOYLE, 2016, grifo do autor).

⁴⁶*Os Crimes da Rua Morgue – The Murders in the Rue Morgu* (1841) –; *O Mistério de Marie Roget – The Mystery of Marie Rogêt* (1842) –; e *A Carta Roubada – The Purloined Letter* (1845).

ou com o conhecimento que o Inspetor Monsieur Lecoq, de Gaboriau (2004), tinha das entranhas do mundo marginal.

Por seus contos, Poe (1981) é considerado criador da história de detetive; de fato, como sabemos, tais histórias já existiam antes dele, mas foi ele quem estabeleceu as bases de construção da narrativa policial moderna. Dupin rascunhou a personagem para o gênero detetivesco, pois continha seus elementos característicos: caráter analítico, racional, capacidade de encontrar a resolução do enigma pela lógica por meio de método investigativo. Essa imagem se tornou indispensável a qualquer narrativa que se considere policialesca, mas sua existência tem, obviamente, de fazer sentido. Nessa linha, Lins explicita as características da narrativa policial:

O romance policial, mais do que outros, é um mundo particular e fechado, com seus personagens, com seus episódios, com suas emoções, com seus encantos, com as suas grandezas e misérias, tudo diferente do normal em que vivemos. A leitura de um romance policial é uma evasão, uma troca de realidades, é a entrada num universo de natureza anormal, o do crime, apaixonando leitores não só pelo extraordinário, mas também por uma ligação secreta com este mundo de horrores, operada na circunstância de que no homem mais virtuoso ou tímido existe a possibilidade de praticar o ato anormal e criminoso. (LINS, 1947, p. 11).

Poe (1981) conseguiu transmitir ao leitor esse horror que paralisa a todos, exceto o detetive que se mantém impassível, único que pode chegar à solução do mistério. Os sucessores de Poe exploraram em graus diferentes esses aspectos de medo, suspense, inquietação, curiosidade, assombro e mistério.

Embora Dupin não tenha alcançado a notoriedade de Sherlock, ambos primam pela dedução e lógica. Conan Doyle seguiu os passos de Poe (2016) e, como um perspicaz contador de histórias, emplacou seu detetive, mas ele também contou com um golpe de sorte. Em 1880, Conan Doyle foi convidado por George Newnes, fundador da *The Strand Magazine*, a contribuir com a revista. A publicação já possuía um público cativo por suas inovações – entrevistas com celebridades, artigos diversos, fotografias e brindes –, evidenciando um formato popular que viria a expandir nos anos seguintes, como explicado anteriormente. Quando Conan Doyle aceitou o convite, a revista já contava com mais de 300 mil leitores. Além disso, a proposta era de publicação de contos, gênero textual que mais agradava o autor; e, em pouco mais de um século de existência, esse formato de histórias de detetive alcançou a casa dos milhares de leitores.

Outro ponto importante foi a parceria estabelecida entre a *The Strand Magazine* e o ilustrador Paget (1860-1908), como destacamos, criador dos símbolos que acrescentaram

personalidade à figura do detetive. O talento de Conan Doyle e a genialidade de seu herói encontraram ainda um ambiente favorável à época. Para James,

Sherlock Holmes alimentou uma sociedade cada vez mais instruída e o surgimento de uma classe trabalhadora e de uma classe média com tempo disponível para a leitura, que recebeu bem as histórias originais, acessíveis, empolgantes e com aquele ocasional frisson de horror ao qual os vitorianos não eram avessos. (JAMES, 2012, p. 37)

Em sua carreira, e ainda quando estava na universidade, Conan Doyle participou de um grupo de cientistas que analisavam crimes reais ocorridos em Londres. Por vezes, ele tomou à frente na missão de ajudar pessoas que considerava ser inocentes. Um dos exemplos mais conhecidos foi o caso de George Edalji⁴⁷, condenado à morte; Conan Doyle teve participação direta em sua defesa, reunindo provas capazes de inocentar o rapaz. Ele seguiu a lógica racional de seu detetive, comprovando que o método funcionava em casos reais⁴⁸.

Além dos aspectos históricos, também é essencial apontar o intenso uso de espaços reais da cidade de Londres, mesmo que não sejam situados exatamente onde o autor os colocou. Conan Doyle tinha uma grande paixão: colecionava mapas e fazia questão de determinar de onde suas personagens vinham, os deslocamentos de Sherlock e Watson, e os locais dos crimes. A rede ferroviária – em expansão – servia de meio de locomoção para localidades mais distantes. A neblina e a luz de gás, o tilintar das rédeas de cavalos, o crepitar das rodas nas pedras de calçamento e as silhuetas que se esgueiravam pelas estreitas ruas compunham a atmosfera de mistério. Completa o cenário a sala de estar do apartamento da 221B Baker Street, desarrumada, cheia de detalhes, com as marcas de balas na parede e o cheiro do cachimbo de Holmes.

Já com certo número de contos publicados e bem aceitos pelo público, Conan Doyle queria repensar sua carreira – ainda exercia a Medicina. O ritmo e as exigências postas por editores o estavam deixando exausto e sem motivação para continuar a contar as histórias de detetive. Ele

⁴⁷No início do século XX, Conan Doyle, ainda de luto pela morte de sua esposa, recebeu uma carta pedindo auxílio. George Edalji era acusado da morte e mutilação de vários animais em seu vilarejo. Sensibilizado, Conan Doyle se lançou em uma investigação pessoal do caso com o mesmo entusiasmo com que Holmes poderia gritar: Venha, Watson, o jogo está em andamento! Ele começou estudando o próprio relato de Edalji sobre o caso. Ao fazer isso, várias perguntas vieram à mente. Meticulosamente, escreveu a todos os envolvidos, foi ao local onde ocorrera as mortes, analisou documentos, entrevistou pessoas, refez o caminho adotado pela polícia e percebeu, em sua investigação, alguns defeitos muito surpreendentes (PEREIRA, 2008).

⁴⁸Conan Doyle construiu uma personagem com traços tão verossímeis que ela recebe, ainda hoje, cartas do mundo inteiro no endereço de seu apartamento ficcional pedindo ajuda ou mesmo parabenizando-o por alguma investigação. Essas cartas são parte do acervo do *Museu Sherlock*, na 221 Baker Street, em Londres (THE SHERLOCK HOLMES MUSEUM, 2018).

foi bastante severo ao escrever a um amigo dizendo como se sentia com as cobranças e desgaste mental de criação das narrativas com Sherlock. Declarou: “[...] tomei tamanha overdose dele [Holmes] que me sinto igual a quando comi patê de *foie gras* demais, a simples menção de seu nome me dá uma sensação de enjoo.” (JAMES, 2012, p. 42). A solução encontrada foi matar seu detetive, em grande estilo, nas Cataratas de Reichenbach, na Suíça, depois de uma contenda com seu maior inimigo, Moriarty. Entrementes, a criatura já se tornara maior do que seu criador, e o público, até mesmo a mãe do autor, pediram sua volta.

Essas pressões e, logicamente, o dinheiro que ele ganharia o convenceram a trazer de volta seu detetive, depois de um hiato de quase oito anos. Com uma demanda crescente e a pressão dos editores dos folhetins, Conan Doyle chegou a publicar em apenas um ano (1983) 11 narrativas – não apresentaremos, em detalhes, os contos e demais romances porque eles não são objeto desta pesquisa, mas, de forma breve, aqueles que dialogam com o andamento da tese direta ou indiretamente, quando necessário.

É relevante lembrar que, apesar de a obra de Conan Doyle estar ambientada na Era Vitoriana britânica, denunciando o que considerava inadequado, encontraremos situações que dialogam com o contexto atual. O mundo de Conan Doyle era sofisticado com suas inovações tecnológicas da época, como o telegrama, o gramofone, os métodos científicos inovadores, a ampliação das viagens nacionais e internacionais e a marca incontestável da modernidade: o carro⁴⁹. O autor foi pioneiro e aventureiro de muitas maneiras. Contudo, se ele fora assertivo ou não, muito ainda há para se estudar de sua vida e uma coisa é certa: Conan Doyle foi um mestre em tecer circunstâncias da vida real vitoriana – de escândalos políticos à guerra, de sequestros a roubos, de amor ao ciúme, de vingança à justiça –, construindo-as de forma minuciosa.

Conan Doyle ainda estava vivo quando sua personagem foi levada ao teatro e cinema; depois de sua morte, seus filhos cuidaram de seu legado com cautela, buscando proximidade com o trabalho do pai, em especial no Reino Unido. Como cidadão atuante, ele escreveu outros trabalhos em sua carreira, entre eles as novelas: *The Mystery of Cloomber* (1889) – gênero gótico –, *Micah Clarke* (1889) – sobre os eventos da Rebelião de 1965 –, *The White Company* (1891) – histórica –, *The Refuges* (1893) – perseguição aos protestantes –, *The Parasite* (1894) – mesmerismo –, *The Stark Munro Letters* (1895) – retrata partes de sua vida –, *The Tragedy of Korosko* (1898) – sobre

⁴⁹Conan Doyle foi um dos primeiros ingleses a adquirir um carro, comprando-o antes mesmo de saber dirigir e inscrevendo-se em um rali internacional (SPENCER, 2015).

um grupo de turistas atacado em uma viagem – e *Tales of Unease* (2000) – uma coletânea de contos escritos entre 1890-1921. Um destes, *Lot n. 249*, escrito em 1892, inspirou o filme *A Múmia* (1932), com o ator Boris Karloff. O conto *The Captain Of The Polestar* (1883) trouxe o clima atmosférico do clássico *Frankenstein*, escrito por Mary Shelly, em 1818. As aventuras de Sherlock têm sido um achado para os meios de comunicação de massa e expressões artísticas. Milhões de espectadores que se arrepiaram com a adaptação do romance *The Hound of the Baskervilles* (1902), por exemplo, jamais leram o romance.

3.3 NARRATIVA MODELAR DETETIVESCA – *UM ESTUDO EM VERMELHO*

No conjunto da obra de Conan Doyle, um de seus méritos está na criação de uma narrativa modelar detetivesca que proporcionou uma base para inúmeros outros autores. Não é de Conan Doyle o modelo de narrativa policial detetivesca, mas ele a organizou com método, e ela potencializou a visibilidade da personagem detetive. Os leitores não se apaixonam por Sherlock, nem tão pouco por Watson isoladamente; eles compartilham as aventuras dos dois companheiros e de sua profunda amizade. E é essa a história mais importante dentro do primeiro romance escrito por Conan Doyle, e talvez isso explique por que suas histórias se perpetuam há mais de cem anos e tornaram a ficção policial um dos gêneros de maior sucesso nos sistemas literários ocidentais.

No sentido de compreender o gênero policial e identificá-lo em um texto doyleano, podemos fazer as seguintes indagações: existe uma fórmula pronta para a narrativa policial? Ela é comum a todas as narrativas do gênero? Que elementos lhe são essenciais para a determinação de uma poética?

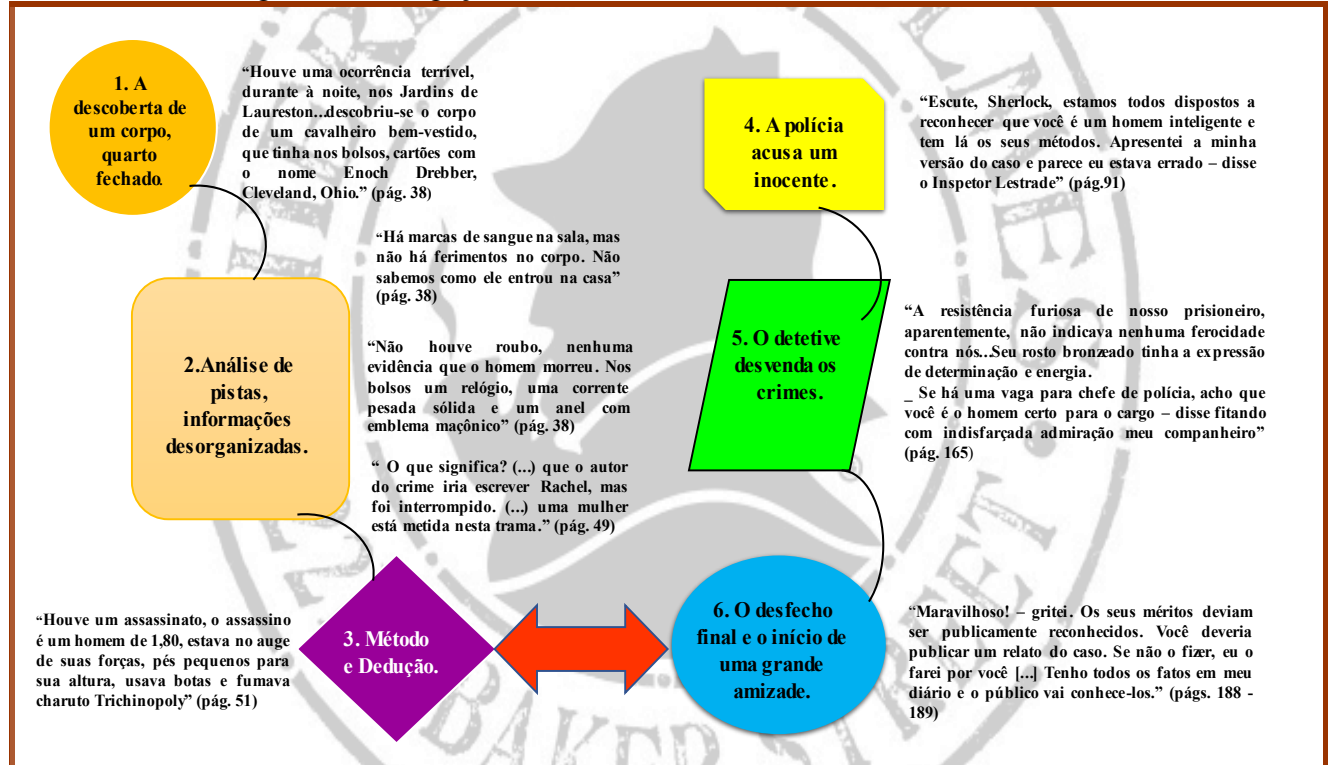
Para Dove (1989, p. 122), “[...] o que os elementos fazem em uma história pode ser mais importante do que eles são.”; premissa fundamental para a reflexão sobre fórmulas narrativas explorada por Cawelti (2004, p. 6): todas as qualidades que caracterizam um determinado tipo de leitura tendem a seguir “[...] uma combinação ou síntese de várias convenções culturais específicas com um arquétipo ou formato de história mais universal”. O autor reforça: “É difícil pensar em qualquer tipo de literatura que não tenha algum aspecto modelar se admitirmos que o estudo de fórmulas não é característica de um tipo de literatura, mas atributo comum a toda literatura.” (CAWELTI, 2004, p. 131).

A leitura da fórmula é uma das opções de análise, entre outras, e pode ser utilizada como ferramenta para identificar elementos comuns a um produto coletivo, apesar de não substituir métodos tradicionais de compreensão da literatura popular. Destarte, as narrativas formulares permitem que os membros de um grupo compartilhem as mesmas fantasias, gerando um padrão de convenções aceito pela comunidade, afirma Cawelti (2014, p. 34). Para além do gênero e do tema, são combinações concebidas por meio de um acordo implícito entre autor e leitor que determinam a estrutura – conteúdo e forma organizados para fins estéticos – na ficção policial.

A estrutura da narrativa policial parte inicialmente de um objetivo estético e, a seguir, de uma interação entre autor e leitor, mediante leituras anteriores; ou seja, as experiências de leituras particulares de cada leitor dentro do gênero, o que é denominado por Dove (1997, p. 50) como “gênero individual”. É por essas leituras que o leitor, independentemente de uma ordem cronológica da história do gênero, reconhece traços comuns e constrói uma imagem própria desse modelo. É o conjunto de leituras desse gênero que indica ao leitor que haverá um protagonista detetive na ficção policial; que o ponto central é a detecção e resolução de um mistério, e que esse enigma deve ter certa complexidade.

O esquema geral de desencadeamento da narrativa policial do texto *Um Estudo em Vermelho* está exposto no Quadro 3.

Quadro 3 – Estratégia de Investigação em *Um Estudo em Vermelho* (1887)



Fonte: elaborado pela autora

Embora tenhamos elencados esses elementos, nem sempre a presença deles no texto necessariamente constituirá uma narrativa policial. Sua articulação e reorganização permitem uma infinidade de variações e inovações sobre uma base comum. De uma situação de aparente contradição – o crime não poderia ter sido cometido, pois quebraria um equilíbrio coletivo – a uma suspeita de que de fato todos podem cometê-lo –, o enigma indecifrável precisa de uma força externa: o detetive e suas habilidades. No meio de inúmeras possibilidades, há uma verdade que será apresentada no final por meio da lógica e da dedução. Isso está tanto no texto doyleano de partida quanto na série televisiva que aqui são explorados. Apesar dessa busca por uma verdade, não é propósito da ficção policial restaurar a ordem social, mas sim encontrar um consolo na desordem da vida moderna (KAWANA, 2008, p. 221).

Com o tempo é natural que qualquer gênero passe a desenvolver fórmulas que, mesmo se afastando do modelo original, mantenham semelhanças devido a elementos comuns, o que é interessante para que surjam outros gêneros. Segundo Todorov (2006, p. 95), “[...] o romance policial por excelência não é aquele que transgredir as regras do gênero, mas o que a elas se

adaptam”. Todavia, a evolução da fórmula detetivesca não deve ser confundida com simples opção de flexibilização dessas regras e um descarte do que parece ultrapassado. Os traços do gênero ensejam a um grande desafio no processo de reescritura e adaptação, exigindo que escritores, roteiristas e diretores busquem pontos de inovação sem desconfigurar a fórmula conhecida.

A análise formular requer um esforço estético e social de um estudo das alterações culturais da época em que o gênero se insere, com base nos padrões de valores e crenças compartilhadas com o público que participa dessa interação (CAWELTI, 2004, p. 134). Na obra de Conan Doyle, isso se dá na convergência da ficção policial com o contexto vitoriano de desenvolvimento e valorização da Ciência – algo inovador e ao mesmo tempo familiar para seu público. Ao valorizar investigação e solução do mistério, o autor é capaz de usar um contexto previsível para criar desfechos inesperados em ambientes realistas. Não se pode, porém, reduzir o texto a uma estrutura interna de significação ou à reprodução da realidade social externa ao texto. Em vez dessa dicotomia interna-externa, é mais produtivo enfatizar a função do texto como um campo no qual forças interagem.

Essa interação entre forças, Cawelti (2014, p. 53) nomeia de “[...] ‘estetização do crime’, ou seja, um reflexo da mitologia cultural do crime, o fascínio com o sórdido, que confere ao gênero sua popularidade”. Como um jogo, o crime se torna uma experiência sem culpa e faz da narrativa de detecção um jogo sem ganhador nem perdedor (DOVE, 1997, p. 20). O jogo incorpora a função de, dentro de uma cultura, entreter ou criar padrões aceitáveis de escape temporário da limitação da vida humana. O leitor joga a partir de suas experiências de leitura de obras da ficção policial formando um “repertório” ou seu “gênero individual”, com isso desafia o escritor a criar mistérios mais complexos, o que reforça a necessidade de maior atenção aos detalhes e pistas deixadas, em uma sequência lógica. Estabelecido o padrão, o autor deve usar sua habilidade para não perder essa interação com o leitor.

Em síntese, a melhor maneira de definir uma fórmula narrativa no sentido tradicional é examiná-la por meio de princípios da seleção de tramas, personagens, cenários, estrutura narrativa básica; além disso, a narrativa formular carrega uma sensação de segurança que incide na garantia de que, não importa as circunstâncias adversas ou as atrocidades e obscuridades apresentadas, no fim “[...] as coisas sempre se resolverão da forma como queremos.” (CAWELTI, 2014, p. 16).

Foi no panorama do final do século XIX que Conan Doyle construiu seu detetive, valendo-se de uma estrutura formular. O período durante o qual escreveu as histórias do detetive

foi consideravelmente mais longo do que o tempo no qual sua dupla – Sherlock e Watson – estavam atuando. A maioria dos casos se passa de 1881 a 1891 e de 1884 a 1903.⁵⁰

Quando Conan Doyle se despediu de sua maior criação, já se passara quase um quarto de século desde que ele o havia apresentado em *A Study in Scarlet*. O próprio autor comentara certa vez que suas aventuras se iniciaram no ápice da Era Vitoriana, atravessaram o Reinado de Edward e conseguiram se manter após ele. Conan Doyle organizou, metodicamente, suas narrativas policiais, mas deixou portas abertas para que outros autores buscassem pontos de inovação sem desconfigurar a fórmula da ficção policial protagonizada por um detetive.

Nessa lógica, *Um Estudo em Vermelho*⁵¹ (1887) expõe uma narrativa modular e inovações incluídas por Conan Doyle. Para melhor compreensão da organização narrativa do autor, sintetizamos o romance no Quadro 4, a seguir, considerando essas premissas. Dividido em duas partes distintas, a primeira trata de apresentar as personagens e o método racional de averiguação. Situa-se na Londres vitoriana e os destaques ficam com o núcleo investigativo – Holmes, Watson, Inspetores da Polícia, Policial. A segunda parte se passa nos Estados Unidos e evidencia o núcleo formado pelas vítimas – Lucy e John Ferrier, Hope, Drebber, Stangerson.

⁵⁰ *A Study in Scarlet*, *The Signal of Four*, os contos compilados nas *Adventures of Sherlock Holmes* e *The Memoirs of Sherlock Holmes* foram escritos entre 1887 e 1893. *The Hound of Baskervilles*, a coleção *The Return of Sherlock Holmes* e *The Valley of Fear* foram publicados entre 1902 e 1914. As coleções finais, *His Last Vow* e *The Case-Book of Sherlock Holmes*, foram publicadas entre 1917 e 1927, apenas três anos antes da morte do autor.

⁵¹ O nome do romance é esclarecido pelo autor na fala de Holmes para Watson: “Devo agradecer-lhe por tudo isso. Se não fosse você não teria saído de casa e teria perdido o estudo mais sofisticado que já encontrei: um estudo em vermelho [...] o fio vermelho do assassinato corre pela trama sem cor da vida.” (DOYLE, 2016, p. 63).

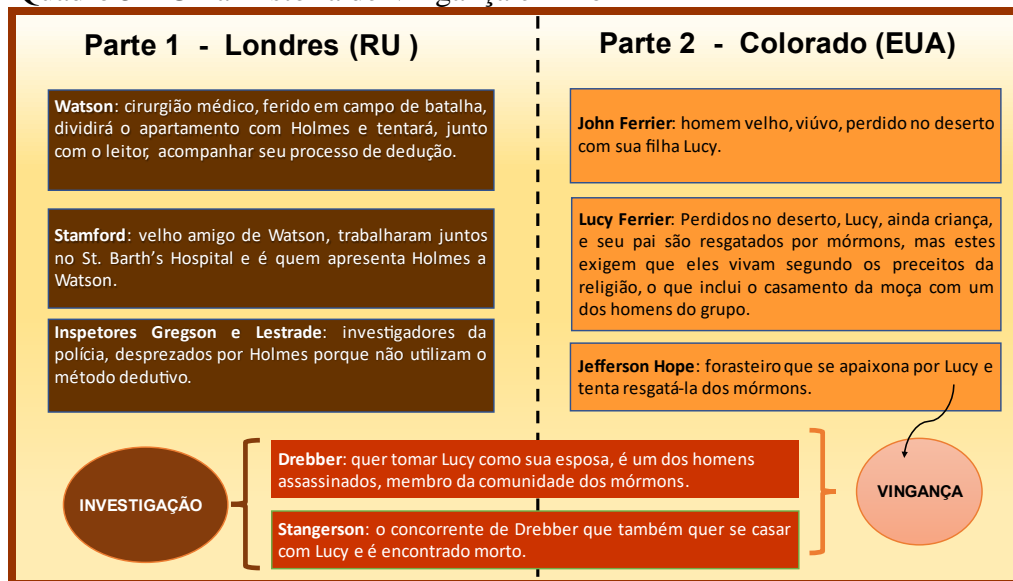
Quadro 4 – Síntese do Romance *Um Estudo em Vermelho* (1887)

Primeira Parte (Reino Unido)	DUAS NARRATIVAS	Segunda Parte (EUA)
I. Stamford apresenta Watson a Sherlock e eles decidem dividir o aluguel de um apartamento.		I. Na grande planície alcalina, um velho e uma criança estão prestes a morrer.
II. Watson analisa Sherlock, suas habilidades e deduções.		II. A flor de Utah: Lucy Ferrier
III. Watson acompanha o detetive a cena do crime.		III. John Ferrier fala com o profeta e é acolhido pelos mórmons.
IV. Holmes envia um telegrama e interroga o policial Race que encontrou o corpo.		IV. Lucy se apaixona pelo forasteiro e planejam a fuga.
V. Holmes prepara uma armadilha para o criminoso a partir da aliança achada na cena do crime.		V. Os Anjos vingadores na trilha dos enamorados.
VI. A polícia prende um suspeito.		VI. A vingança pela morte de Lucy Ferrier.
VII. Sherlock desvenda o caso		VII. As Reminiscências de John Watson se transforma no romance "Um Estudo em Vermelho"

Fonte: adaptado pela autora a partir de Doyle (2016)

Os Capítulos I, II e III da Primeira Parte do livro mostram o perfil do detetive, seu método, sua função e ambientam o romance na Londres vitoriana. A Segunda Parte do livro desloca o leitor para os Estados Unidos, em um cenário rústico de deserto e miséria. Um lugar esquecido de onde se desvenda o motivo do assassinato. Há nessa parte uma junção do diálogo de Sherlock, que remonta à história, para justificar os fatos, com a narrativa de Watson. O Quadro 5 exibe duas histórias com Holmes, Watson e os inspetores na investigação dos assassinatos – policial – e uma – trágico-romântica – resgatada do passado por Holmes ao montar o quebra-cabeça de sua própria investigação, que acaba unindo as duas narrativas.

Quadro 5 – Uma História de Vingança e Amor



Fonte: adaptado pela autora a partir de Doyle (2016)

Na Segunda Parte do romance, Sherlock vai à origem dos assassinatos, confirmando o que havia descoberto na cena do crime. A palavra “rache”, que significa vingança, é a chave do mistério.

Da lógica racional e dedutiva da primeira parte, entraremos em um mundo diferente do esperado em uma narrativa policial. Ao contar essa outra parte da história, Sherlock deixará transparecer em sua voz o imenso respeito que tem pela vida e, conseqüentemente, um lado humano e de compaixão, desgarrando-se da ideia de ser somente racional e lógico. Segundo Anjo,

A personalidade de Sherlock parece ser permeada pelas características extremamente verossímeis de um homem que se esconde sob uma imagem fria e calculista, mas que está a todo o momento mostrando fraquezas, frustrações, falta de ânimo e outros sentimentos inerentes ao leitor que se depara com a obra. Ele também possui características do *noir*, pois em suas obras, ele descreve um detetive entediado por não ter casos importantes, descrevendo-o como uma pessoa viciada em adrenalina, e assim faz o uso da cocaína para amenizar esta inquietação. (ANJO, 2018, p. 3).

Apesar de sua excepcional inteligência, Sherlock não é um herói dotado de superpoderes. É competente na investigação pelo esforço, mas não está imune às inquietações humanas. Outro exemplo dessa fraqueza é apontado no conto *O Problema Final* (1893). A trama começa quando Holmes chega à casa de Watson amedrontado:

Depois que o médico havia se casado o contato dos dois tornara-se menos frequente e em poucas aventuras os dois ainda atuavam juntos. Watson se assusta porque acreditava que Holmes estivesse resolvendo um caso na França. Também lhe causa estranheza o fato de Sherlock estar mais magro e pálido. As surpresas continuam quando Sherlock se mostra amedrontado e desconfiado e diz que viajará em férias. Fecha as cortinas da sala e Watson, então, lhe pergunta: “Receia alguma coisa? – Sim, responde o detetive [...]. Notei algo muito estranho nessa história, o rosto pálido e extenuado revelou-me o estado de tensão nervosa em que ele se encontrava. Foi após o jantar que Watson começou a juntar os pontos e entender que, de fato, algo extraordinário havia acontecido, mudando a percepção que até então conhecia de Sherlock. O esclarecimento veio a partir da pergunta: você já ouviu falar do Professor Moriarty? Diante do total desconhecimento do médico, Sherlock lhe detalha concluindo que ele é o maior criminoso daquela geração e que teme por sua vida, porque encontrou um adversário de mesmo nível. (DOYLE, 2016, p. 518).

Para os leitores da produção holmesiana, as características de Holmes e Watson são apresentadas, gradativamente, no decorrer das demais publicações. A leitura de um livro de ficção é um ato simbiótico. Os leitores contribuem com sua imaginação para a imaginação do escritor (JAMES, 2012, p. 117), por isso o cenário é essencial para que essas imagens se conectem com as personagens. Se as raízes da ficção não estiverem fincadas na realidade, não poderemos, como leitores, entrar de fato no mundo construído pelo escritor. Para melhor conhecer o mundo ficcional de Conan Doyle, exemplificaremos mais alguns elementos de sua narrativa, nos contos e romances lançados após *Um Estudo em Vermelho*, também relevantes, apesar de não serem foco desta tese.

O conto *The Scandal in Bohemia* (1891) chama a atenção do leitor porque é nele que encontraremos a mulher que despertará o interesse de Sherlock por sua inteligência e desenvoltura. Não é uma paixão declarada – o que é explorado na série –, uma vez que seu interesse é descobrir o mistério no qual a mulher está envolvida. Ademais, a imagem passada ao leitor inicialmente é a de um homem frio, equilibrado, que abomina as emoções e, em especial, o amor. “Acredito até que Sherlock seja uma máquina de observar e raciocinar mais perfeita que o mundo já conheceu. Como namorado, não seria o mesmo.” – declara Watson em seu diálogo com o leitor (DOYLE, 2016, p. 11). Todavia, Irene Adler – ladra, que rouba uma foto e faz chantagem por causa de uma desilusão amorosa – abriu espaço para envoltimentos amorosos em adaptações audiovisuais. No enredo, o Conde Von Kramm, nobre da Boêmia, agradece a Sherlock por este resgatar uma carta e uma fotografia constrangedora que poderia pôr em desequilíbrio a situação do nobre e de seu país. A fotografia estava nas mãos de Irene Adler, e a função do detetive era recuperá-la. Quando isso acontece, o nobre quer pagar os serviços de Sherlock com um anel de esmeralda, mas o detetive prefere a fotografia da moça. No desfecho Watson confidencia:

[...] foi assim que se evitou um grande escândalo que poderia ameaçar o reino da Boêmia, e que os planos mais perfeitos de Sherlock foram frustrados por uma mulher. Ele tinha o hábito de ironizar sobre a esperteza feminina, mas daquele dia em diante nunca mais ouvi fazê-lo. E quando fala Irene Adler, ou quando faz alusão à fotografia, é sempre com o honroso título de **a mulher**. (DOYLE, 2016, p. 37, grifo nosso).

A personagem feminina é também um reconhecimento de que uma mulher poderia ser dotada de uma inteligência semelhante à do detetive, posição na época não tão fácil de ser encontrada em literatura policial. Alguns estudiosos a inserem em um movimento feminista chamado *first wave*⁵² do final do século XVIII. Quebrando um suposto machismo sherlockiano, Irene Adler se tornou, de certo modo, heroína para os fãs do detetive.

O conto *The Red Headed League* (1891) nos apresenta dois elementos da personalidade e hábitos de Holmes. Um deles é a introspecção. Em vários contos posteriores ele aparece mergulhado em seus pensamentos, sem deixar que ninguém o interrompa. Esses momentos de profundo silêncio permitem que ele organize seus pensamentos. Isso está expresso em:

[...] peço que não fale comigo durante cinquenta minutos. Holmes se encolheu na cadeira e levantou os joelhos magros até o nariz de águia, de modo que com seus olhos brilhantes, parecia uma ave de rapina estranha [...] cheguei a pensar que dormia. (DOYLE, 2016, p. 70).

Outra situação que exemplifica o vício e a introspecção está em:

Sherlock permaneceu por algum tempo sentado, em silêncio, com a cabeça inclinada para a frente, seus olhos não largavam a chama que brilhava na lareira. Acendeu o cachimbo e, recostando-se na poltrona, pôs-se a contemplar as espirais de fumaça azulada que se perseguiram umas às outras em direção ao teto. (DOYLE, 2016, p. 120).

Ainda encontraremos outras referências como o gosto pela música clássica. “Meu amigo era grande apreciador de música, e não só tocava muito bem, como era compositor de capacidade fora do comum [...]” (DOYLE, 2016, p.72). Tal qualidade não vem de uma formação acadêmica, uma vez que em nenhum momento das narrativas holmesianas se fala desse assunto.

Além de suas habilidades musicais, ele é um apreciador refinado e culto, o que foi explicado por Watson no conto citado anteriormente. A música era o preâmbulo para a resolução de enigmas. Declara o médico que:

⁵²Para saber mais, consulte: Spencer (2016).

Seu rosto se abria num sorriso místico e seus olhos lânguidos e sonhadores pareciam pouco com os de Holmes caçador, implacável, perseguidor astuto e infalível de criminosos. [...] Em minha opinião, a exatidão extrema de Holmes e sua astúcia representavam a reação contra o estado de espírito poético e contemplativo que de vez em quando predominava nele. Mas, graças à elasticidade de sua natureza, passava rapidamente da languidez extrema à energia devoradora. [...] Quando o vi, naquela tarde, absorto na música do Saint James Hall, pressenti que nada de bom aguardava aqueles que ele se propunha caçar. (DOYLE, 2016, p. 73).

Sherlock utilizava algumas substâncias, que para Watson eram ilícitas, a fim de controlar sua atividade cerebral. Em *The Man With The Twisted Lip* (1891), Watson encontrará Sherlock em um beco miserável, onde os viciados compram drogas. Na busca por um amigo, Watson se depara com Holmes, que lhe pergunta: “Você deve pensar que acrescentei o vício do ópio às injeções de cocaína e às outras fraquezas sobre as quais teve a bondade de emitir sua opinião de médico [...]” (DOYLE, 2016, p.133). Outra questão bastante explorada nos contos são os inúmeros disfarces que Sherlock utiliza para investigar os crimes. No mesmo conto, Watson descreve um dos disfarces do detetive:

Pouco tempo depois, vi sair do antro de ópio um homem de aspecto decrépito que veio se juntar a mim... caminhou arrastando os pés, com as costas curvas e o passo incerto. De repente endireitou-se e explodiu em uma gargalhada sonora. (DOYLE, 2016, p. 133).

No conto de *The Copper-Beaches* (1892), Watson acrescenta mais uma das qualidades do detetive: obstinação e teimosia.

[...] muitas vezes ficava sentado durante meia hora ou mais, com a testa enrugada e um ar absorto. [...] Holmes se preparava para trabalhar numa das pesquisas noturnas em que se concentrava com frequência. Nessas ocasiões, eu o deixava à noite inclinado sobre uma retorta ou um tubo de ensaio, e o encontrava na mesma posição quando descia para o café da manhã. (DOYLE, 2016, p. 279).

A intensa atividade cerebral de Sherlock contrasta com momentos de introspecção. Em cada uma de suas pausas, ao se voltar para si mesmo, ele alcançava níveis de percepção extraordinários que o levavam a compreender e solucionar os mistérios postos em diversas situações. Para além dessas características, críticos literários apontam que Conan Doyle não demonstrava preocupações sociais em suas obras, não dotando suas personagens dessa percepção e sensibilidade.

Nesse sentido, recordamos que o cidadão Conan Doyle deu sua parte de contribuição às investigações de sua época ao lado de colegas de universidade ou mesmo agindo de modo particular. Quanto a Sherlock, desde o primeiro romance, percebemos sua preocupação em ajudar a denunciar grupos ou pessoas que cometem crimes, independentemente de classe social ou poder político. Em *Um Estudo em Vermelho*, Holmes denuncia o extremismo religioso de membros de um grupo bastante expressivo nos Estados Unidos – os mórmons. Observamos, entretanto, que Conan Doyle não criticou a fé, nem tomou partido de religiões, apesar de sua adesão ao Espiritismo no final dos seus dias; criticou, sim, os comportamentos individuais que utilizam uma crença para cometer crimes. Por exemplo, no conto *The Five Orange Pips*⁵³ (1891), que também mostra a percepção de que a maldade pode estar em qualquer meio, narra o enfrentamento do detetive com a seita Klu Klux Klan⁵⁴. Nessa narrativa, um cliente recebe sementes de laranjas em um envelope – sinal de que ele estaria condenado à morte por essa organização, que atuou nos Estados Unidos nos mais amplos setores dos estados do sul durante o século XIX. Holmes destaca, então, o perigo que seu cliente corria, porque ele tinha em seu poder registros que poderiam comprometer líderes dessa seita, e busca meios de salvá-lo. De maneira clara, o autor critica as ações do movimento que aterrorizava e assassinava negros, sobretudo no Tennessee, Louisiana, Carolina do Sul e do Norte, Geórgia e Flórida. Desse modo, contestando as críticas de que Conan Doyle apenas escrevia para o entretenimento e o sensacionalismo, podemos extrair dessas narrativas evidências das preocupações sociais do autor, tanto com a sociedade inglesa quanto a americana de sua época.

De todos os contos da saga sherlockiana, o mais enigmático é *The Final Problem* (1893), publicado na coletânea *The Memoirs of Sherlock Holmes*. Nesse conto, temos a participação especial de duas personagens: Moriarty, o criminoso; e Mycroft, o irmão de Sherlock. Segundo a biografia do autor, a criação de Moriarty foi influenciada pelas teorias do criminologista italiano César Lombroso⁵⁵ (1835-1909). Moriarty, o Napoleão do crime, como

⁵³Sementes de laranja, melão ou ramo de folhas de carvalho significavam a condenação do destinatário.

⁵⁴A Ku Klux Klan existe até hoje, embora sua expressão, ao que tudo indica, esteja enfraquecida em relação ao que foi, e é monitorada pela *Southern Poverty Law Center* – órgão americano de combate ao terrorismo. Entretanto, temos acompanhado o surgimento de outras organizações extremistas de suprematistas brancos, que atraíram membros da Klan com ideologias suprematistas, anticatólicas, antisemitas, antiliberais e anticomunistas, promovendo discurso de ódio contra negros, muçulmanos e LGBTs. O movimento também tem forte relação com movimentos neonazistas (HISTÓRIA DO MUNDO, 2020).

⁵⁵ O criminalista defendia que algumas pessoas herdavam uma natureza criminosa e que sua tendência à maldade estaria evidenciada em sua aparência, ou seja, qualquer desvio dos parâmetros fisionômicos assumidamente normais, gerava desconfiança e podia levar à acusação criminal de um indivíduo.

Sherlock o denominava, foi o chefe de uma organização internacional, com ramificações diversas. Por anos Sherlock tentará capturá-lo sem obter êxito. Depois de vários esforços para prendê-lo, Sherlock resume:

[...] tudo teria terminado bem, mas ele se revelou astuto demais para isso. Percebeu todos os passos que dei para apanhá-lo, em minha rede. Repetidas vezes tentou rompê-la, mas eu sempre o rechacei. Digo-lhe o seguinte, meu amigo: se alguém pudesse escrever um relato detalhado dessa luta silenciosa, ela ocuparia o lugar do mais brilhante trabalho de ataque e contra-ataque da história da investigação de crimes. Nunca me elevei a tal altura, e jamais sofri tão dura pressão de um adversário. Ele golpeia fundo, e, apesar disso, eu apenas rebato. (DOYLE, 2016, p. 520).

O ponto alto desse conflito se dá quando os dois, detetive e vilão, ficam frente a frente no apartamento da 221B Baker Street. A cena destaca que três dias antes da captura planejada de Moriarty, o próprio vilão entra e encontra Sherlock sentado em sua poltrona refletindo. A surpresa é imensa, pois a chegada do criminoso não havia sido prevista, conforme afirma: “Eu conhecia bem sua aparência e ele me espreitou com grande curiosidade nos olhos franzidos e, em seguida comentou – Você tem menos desenvolvimento frontal do que eu esperava, disse afinal.” (DOYLE, 2016, p. 520). Sherlock detalha o confronto e as ameaças veladas entre os dois oponentes e, por fim, quando Moriarty fala, de forma franca, que tomará medidas extremas para tirá-lo de seu caminho, Holmes lhe afirma que o “[...] perigo faz parte de seu ofício.” (DOYLE, 2016, p. 521). Entretanto, sarcasticamente, o vilão retruca dizendo:

Não me refiro ao perigo, mas à inevitável destruição. O senhor não se deu conta, apesar de sua inteligência, de que se interpõe no caminho não só de um indivíduo, mas também de uma poderosa organização da qual desconhece o infinito limite de possibilidades. Deve-se afastar, Sr. Holmes; do contrário será esmagado. (DOYLE, 2016, p. 522).

Diante da ameaça, Holmes se levanta e faz menção de sair, quando Moriarty o encara, balançando a cabeça pesaroso, e responde.

Bem, acabou por dizer. Parece lamentável, mas fiz o que pude. Conheço cada lance de seu jogo. Nada pode fazer até segunda-feira. Tem sido um duelo entre mim e você, sr. Holmes. Espera-me levar ao banco dos réus, mas lhe garanto que jamais me verá lá. Se for inteligente para causar a minha destruição, assegure-se de que lhe causarei o mesmo.
– O senhor me fez vários elogios, Sr. Moriarty, falei. Permita-me retribuir-lhe um, ao dizer que se eu tivesse certeza da primeira ocorrência, aceitaria de bom grado, pelo bem de meu público, a última.
– Posso lhe prometer a primeira, mas não a outra, ele rosnou, deu-me as costas curvadas e saiu da sala. (DOYLE, 2016, p. 529-530).

Depois desse encontro, que sugere como o embate entre eles terminará, Holmes declara para Watson que sempre teve nervos resistentes, mas naquele momento percebeu o perigo. Contudo, empenhado em tirar de circulação o maior criminoso da época, Sherlock afirma que aceitará, de bom grado, sua própria destruição, se ela concretizar seu objetivo.

O detetive logo põe em prática um plano para acabar com a carreira do vilão. Sherlock convida Watson a sair de Londres, planejando cuidadosamente uma suposta fuga. No entanto, deduziremos depois que Sherlock apenas atraiu seu inimigo para um desfecho inesperado, em um lugar ermo, onde não haveria outras vítimas. Viajando de trem pela Inglaterra, França e Suíça, os dois companheiros vão despistando o vilão e contam com disfarces e até a ajuda do irmão de Holmes, Mycroft, que se fantasia de cocheiro.

Para Watson, gozar daqueles momentos com seu amigo era um privilégio. Em diversos momentos de conversa, Sherlock lhe confessa que não se recusaria a um sacrifício se isso pudesse libertar a sociedade do Professor Moriarty, o que encerraria sua carreira de maneira heroica. “Em mais de mil casos, sei que nunca usei meus dons em favor do mal. Suas memórias chegarão ao fim, Watson, no dia em que coroar minha carreira com a eliminação do mais perigoso e competente criminoso da Europa.” (DOYLE, 2016, p. 530).

No dia 3 de maio – o autor gostava de colocar datas e lugares em suas narrativas para delimitar a sequência dos fatos, assim como lugares reais, com os quais ele tivera algum contato ou vivência –, os amigos chegam a uma pequena pousada em Meiringen, cidadezinha suíça no cantão de Berna. No dia seguinte, decidem fazer uma caminhada, cruzam o vilarejo para pernoitar em Rosenlauri, onde irão conhecer as Cataratas de Reichenbach⁵⁶. Diante da paisagem natural, Watson observa:

Trata-se de fato de um lugar que impõe temor. A torrente, avolumada pela neve derretida, mergulha em um tremendo abismo, do qual a ducha de água sobe em espiral como a fumaça de uma casa em chamas. O desfiladeiro pelo qual desaba o próprio rio é um imenso precipício, orlado por cintilantes rochas pretas como carvão, e estreita-se em um fosso cremoso, espumante, de incalculável profundidade que transborda e dispara a corrente para sua margem irregular à frente. A longa imensidão de água verde que despenca em constante estrondo e a espessa cortina vibrante de esguicho que se eleva continuamente deixam a pessoa tonta com seu remoinho e clamor. (DOYLE, 2016, p. 531).

⁵⁶Conan Doyle conhecia bem a Suíça e, depois de ser agraciado com o título de "Sir", comprou um castelo antigo na cidade de Lucens, 32 km a norte de Lausanne. Dezenas de milhares de fãs, posteriormente, passaram a visitar o local onde Holmes e Moriarty morreram.

No desfecho, Watson compreenderá por que Sherlock havia se deslocado para um lugar tão isolado. Mas antes, sem desconfiar, Watson contribui com os planos de Holmes para livrar o mundo do “Napoleão do Crime”:

Paramos perto da borda, a contemplar o brilho da água que se precipita, muito abaixo de nós, e encontra as rochas negras, e a ouvir o grito semelhante ao de um ser humano que chega estrondoso com o esguicho do abismo. A vereda forma um semicírculo ao redor da cachoeira e descortina uma visão completa, mas termina abruptamente e obriga o viajante a retornar por onde chegou. Havíamos dado meia volta para fazer isso, quando vimos um jovem suíço correr em nossa direção com uma carta. Uma senhora inglesa em estado final de tuberculose precisava de minha ajuda. Acertou-se que Holmes ficaria com o rapaz, como guia, e eu voltaria ao hotel para atendê-la [...] quis o destino que essa fosse a última vez que eu o veria. (DOYLE, 2016, p. 532).

A grandiosidade da paisagem de Reichenbach foi o cenário escolhido para Conan Doyle terminar a carreira de seu detetive (Figura 8).

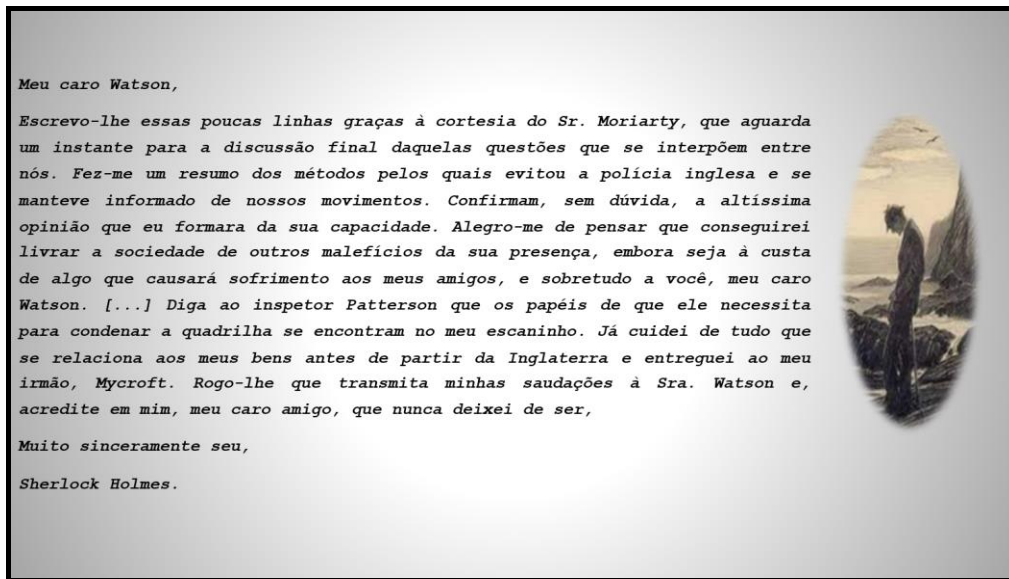
Figura 8 – Herói e Vilão se Despedem do Público



Fonte: adaptada pela autora a partir de Spencer *et al.* (2016)

O final da aventura se cumpre como previsto pelos dois oponentes. Watson, ao chegar na pousada, descobre que havia sido enganado. Temendo o perigo, retorna correndo ao local onde havia deixado seu amigo e, lá, encontra apenas sua bengala e um pequeno bilhete (Quadro 6), com letras firmes, como se houvesse sido escrito na mesa do escritório em Londres.

Quadro 6 – Uma Declaração de Amizade Sincera, o Adeus do Detetive



Fonte: adaptado pela autora a partir de Doyle (2016, p. 534)

As investigações dos peritos da polícia comprovaram que ali ocorrera uma luta corporal entre Holmes e Moriarty, com a queda dos dois no abismo, e que qualquer tentativa de recuperação dos corpos seria impossível. A quadrilha fora desmantelada e presa. De seu chefe, poucos detalhes vieram à tona. De Holmes, temos as memórias de Watson:

Me senti obrigado a contar a verdade sobre os fatos acontecidos, “para desmentir certos paladinos insensatos que se empenharam em apagar a memória com ataques àquele que sempre respeitei como o melhor e mais sábio Holmes que conheci em toda a minha vida” – finaliza Watson. (DOYLE, 2016, p. 535).

Com a morte do detetive, Conan Doyle pensava se dedicar a outros projetos, porém ele não previra que suas histórias iriam alcançar um público tão grande, e que os editores iriam pressioná-lo para que ele produzisse novas histórias, o que acabou interferindo em seus planos⁵⁷. Isso foi registrado em uma carta que o autor enviara a sua mãe, em 1881, prestes a encerrar a carreira de Sherlock, na qual dizia: “[...] estou cansado de ouvir o nome de Sherlock Holmes. Ele pertence a um estrato inferior de criação literária. Como prova de minha resolução, estou decidido a matá-lo.” (PENCER, 2015, p. 17). O próprio autor não reconhecia a extensão literária de sua obra, naquele momento.

⁵⁷Escrevia, entre outros, um conto da vida regencial, *Rodney Stone* (896), e um romance sobre guerras napoleônicas, *Uncle Bernac* (1897).

Como antagonista, a função do vilão é elevar as qualidades do protagonista em uma jornada que se efetiva ao longo de um tempo. Não se pode afirmar que Sherlock tenha se tornado um clássico herói, mas há em suas ações um aspecto que pode ser associado a um ato de heroísmo: ele se sacrifica, morrendo junto com o criminoso; e desmonta, com as informações deixadas para Watson, a quadrilha que Moriarty liderava, acabando assim com uma sequência de crimes.

A criação de heróis⁵⁸ é uma necessidade da condição psicológica do ser humano, uma construção simbólica fundamental no nosso desenvolvimento; entretanto, a caracterização de uma personagem como herói ou mesmo vilão dependerá da sociedade em que estiver inserida e não somente de seu comportamento. Se suas habilidades forem consideradas valorosas pelo grupo, ela poderá se enquadrar como herói, desde que haja oportunidade para isso. Sob essa perspectiva, Sherlock emerge no século XIX, ainda com resquícios fortes da visão iluminista que privilegiava a razão humana universal. Ademais, a chegada de Moriarty na narrativa doyleana trouxera a oportunidade de transformar o detetive em uma figura com traços heroicos e verossímil.

O confronto com a morte é uma característica dos heróis clássicos: se ele triunfar sobre ela, será aclamado; se sucumbir, se tornará mártir. Entende-se o herói clássico como o apresentado nas epopeias greco-latinas, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero; e a *Eneida*, de Virgílio.⁵⁹ Contudo, mesmo que não haja a complexidade dos mitos gregos e romanos em Sherlock, ele cumpre as expectativas de seus leitores. Ele é um restaurador da ordem e contra ele as forças do mal, personalizadas em Moriarty – e em outros criminosos –, são derrotadas.

Em adição aos pontos elencados, salientamos a busca do autor por mais um elemento de identificação com o leitor: as ruas londrinas. O cenário, espaços onde as pessoas se movem, tem sua existência. Uma das funções do cenário é acrescentar credibilidade à trama, e isso é especialmente importante na narrativa policial. Crimes que parecem impossíveis precisam estar enraizados em lugares tangíveis, onde o leitor possa entrar e se apossar deles. O cenário estabelece, ainda, o clima, que pode ser de romance, de suspense, de terror etc. Não raro, as narrativas policiais utilizam um quarto fechado como cena de crime, e isso causa certo conforto no público por este

⁵⁸Na obra *O Herói de mil faces* (2007), Joseph Campbell resgata os estudos mitológicos para identificar a jornada mítica do herói, o que ele classifica como uma história oculta dentro de outras histórias. Esse esquema estaria presente desde os mitos de criação, os contos de fadas até as criações hollywoodianas.

⁵⁹Para saber mais, consulte: Spencer *et al.* (2016).

achar que o fato está circunscrito àquele local, àquela comunidade⁶⁰. Além disso, Holmes e Watson são indivíduos representativos da sociedade britânica, assim como Conan Doyle também o foi. O desejo na fala de Holmes se confunde com o reconhecimento do autor de que, ao matar seu detetive, alçou-o ao grupo de personagens icônicas da literatura ocidental. “Se eu puder vencer esse homem, se puder libertar a sociedade dele, terei alcançado o ápice de minha própria carreira.” (SPENCER, 2015, p. 144).

3.3.1 Adaptações de Sherlock para o sistema televisivo britânico

É na interação entre autor e leitores que as possibilidades de interpretação e dinamização da capacidade polissêmica de uma personagem no sistema literário e cultural são ampliadas. Tal labor implica conhecimento de técnicas de escrita criativa e numerosas leituras de clássicos, de referências de sua época, não só pelo prazer, mas também para tentar descobrir o segredo dos grandes autores e suas criações (OATES, 2008, p. 12). Das páginas para as telas, a narrativa ficcional também precisará do rigor das técnicas de criação e numerosas leituras que embasem um roteiro a partir de referências da época em que a obra foi criada e sua tradução feita para um contexto moderno e culturalmente diferente. Em distintos momentos históricos, os romances e os contos de Conan Doyle têm sido adaptados para o cinema, teatro e televisão, o que acontece até hoje.

O registro mais antigo da presença de Sherlock na televisão está datado de 1937, e é uma gravação do conto *The Three Garridebs* (1924)⁶¹. Há outras produções, mas seus registros foram perdidos no tempo. Depois desse conto, o próximo será somente em 1949, quando o programa norte-americano *Your Show Time* – série dramática de antologias – apresentou uma adaptação de cerca de 39 minutos do conto *The Specked Band* (1892). Em 1951, a BBC lançou um episódio de 30 minutos direcionado ao público jovem chamado *The Adventures of Mazarin Stone* e, em seguida, uma adaptação para adultos denominada *We Present Alan Wheatley with Mr*

⁶⁰Agatha Christie ambienta muitas de suas histórias em uma cidadezinha pacata onde acontece um crime que abala todos os habitantes. Nela teremos o pequeno chalé, a igreja, os correios, o jardim, a propriedade de um nobre etc. O crime acontece, o detetive chega e, a partir da revelação de segredos dos seus habitantes, vai-se construindo a investigação. Miss Marple é a simpática velhinha que soluciona crimes situados nas pequenas comunidades inglesas.

⁶¹Para saber mais, consulte: Spencer *et al.* (2016).

Sherlock Holmes in, composta de seis capítulos. Esta é considerada a primeira série adaptada para a televisão.

Perdida na névoa da história da televisão está a série *Sherlock Holmes* norte-americana (1953-1954) feita com a cooperação do filho de Conan Doyle, Adrian, que estava interessado em perpetuar a franquia da obra de seu pai. Tendo Ronald Howard como ator protagonista e Howard Crawford como Dr. Watson, a série conquistou muito sucesso em seus 39 episódios de cerca de 30 minutos cada um. A locação usou cenários na França e deu à produção curiosas paisagens gálicas.

Em 1964, a BBC lançou o programa *Detective: The Speckled Band*, com os atores Douglas Wilmer e Nigel Stock. Sucesso de audiência, no ano seguinte, nova série foi produzida com o título *Sherlock Holmes* e em doze episódios, começando pelo *The Illustrious Client*. Houve sempre uma tendência de diferenciar as atuações dos atores, não apenas entre si, mas também de adaptações anteriores (BARNES, 2011, p. 188). Cada produção buscou atores que pudessem ser reconhecidos como o detetive criado por Conan Doyle e desenhado por Paget, mas que se distanciassem de Basil Rathbone e Nigel Bruce, considerados ainda hoje como ícones da indústria televisiva.

Figura 9 – Cartazes Promocionais dos Filmes de Sherlock



Fonte: elaborada pela autora a partir de Sherlock Brasil (2019)

Entre 1965-1968, a BBC investiu em um Holmes irônico e divertido, com o ator Douglas Wilmer, fisicamente semelhante às ilustrações de Paget na *The Strand Magazine*. Wilmer recusou uma segunda chance de continuação da série e, para substituí-lo, Peter Cushing fora contratado, um holmesiano que já havia vivido o detetive no filme *The Hound of the Baskervilles* em 1959. A série adaptou vários contos de Conan Doyle, começando por *The Adventure of The Speckled Band*, e se estendeu para 29 episódios, sendo os últimos filmados em cores.

Outras produções foram lançadas, e muitas foram esquecidas ou mesmo perdidas no tempo. Ainda em 1968, chegou ao público uma das séries com o detetive mais assistida de todos os tempos, além de ser a primeira feita em cores. Intitulada *Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle*, enfatizou-se que a produção procurava se assemelhar ao texto do autor; Peter Cushing e Nigel Stock protagonizam os 16 episódios. O primeiro episódio *The Hound of the Baskervilles* foi filmado pela primeira vez em Dartmoor, respeitando a atmosfera sombria doyleana para o romance.

Passaram-se quatro anos até que uma nova adaptação ganhasse destaque. Um novo *The Hound of the Baskervilles* foi lançado com os atores Stewart Granger e Bernard Fox, mas ele não foi muito bem-sucedido em termos de público. Em 1973-1974, a BBC investiu em uma nova produção dentro do *Comedy Playhouse Present*: os episódios de *Elementary, My Dear Watson* com os atores John Marwood Cleese e William Rushton. Com um viés mais humorístico, ao estilo da paródia moderna, pioneira do estilo Monty Python, evidenciava a influência de Cleese (BARNES, 2011, p. 47). Outra produção também foi apresentada em 1974 denominada *Dr. Watson and the Darkwater Hall Mystery*, aventura escrita pelo romancista Kingsley Amis. Nesse filme, Sherlock está fora de Londres e Watson é chamado para resolver um caso. Edward Fox interpreta o médico, que, mesmo com certo humor, não destoa das demais adaptações.

Dois anos depois, em 1976, *The Return of the Greatest Detective* foi lançado baseado em outra produção anterior intitulada *They Might be Giants* (1971), na qual um juiz com problemas mentais pensa ser Sherlock e sua psiquiatra se chama Dra. Joan Watson, assim como a personagem feminina na série *Elementary* (2012), que se passa em Nova York. Na sequência, uma nova tentativa foi lançada com o ator Roger Moore como Sherlock e Patrick Macnee no papel de Watson. O enredo girava em torno da legitimidade do filho de Sherlock e Irene Adler – personagem do conto *A Scandal in Bohemia*. Na trama, Moriarty também aparece e sequestra o garoto, que foi interpretado por Geoffrey Moore (BARNES, 2011, p. 223).

Com atores conhecidos, em 1977, duas outras adaptações chegaram à televisão. O primeiro episódio se baseou no conto *Silver Blaze*, dentro da série *Classics Dark and Dangerous*, que já era veiculada. Christopher Plummer como Holmes se imortalizou no papel, e Thorley Walters como Watson. Com esmero no figurino e maquiagem, Holmes aparecia pálido e com olhar distante e frio. Nesse mesmo ano, outra produção trouxe novamente John Cleese para interpretar Holmes; intitulada *The Strange Case of the End of Civilisation*, também não teve boa aceitação do público, em razão de confusão na adaptação das histórias.

No começo da década de 1980, os direitos autorais da obra de Conan Doyle expiraram, tornando-o de domínio público. O diretor e produtor norte-americano Sheldon Reynolds decidiu então trabalhar nos episódios veiculados em 1954, mas com novo título. Geoffrey Whitehead e Donald Pickering são os atores principais que se juntam para ridicularizar os procedimentos da polícia, representada pelo Inspetor Lestrade. Ainda em 1980, na Rússia, é lançada a série *Priklyucheniya Sherloka Kholmsa i doktora Vatsona – As aventuras de Sherlock Holmes e Dr. Watson*. Os atores Vasily Livanov e Vitaly Solomin aparecem no encontro das duas personagens, como nas páginas de *Um Estudo em Vermelho*, apresentados por Stamford. Há notícias de uma produção anterior no país, mas sem registros comprobatórios. É interessante notar que, no final da aventura, Watson afirma que levará as histórias de Holmes para o mundo, e o detetive responde o seguinte: “[...] sim, eles lerão as minhas histórias em todas as línguas – na Áustria, no Japão, na Rússia!” Para Barnes (2011, p. 140), essa adaptação e atuação de Livanov e Solomin estão entre as melhores interpretações das personagens se comparadas a Rathbone e Bruce, Brett e Burke, Cushing e Stock.

Depois de ser o quarto médico na conhecida série *Doctor Who*, o ator Tom Baker foi chamado para a produção de mais uma adaptação de *O cão dos Baskerville*, em 1982, dividida em três episódios, também na BBC. Terence Rigby assumiu o papel do médico, mas sem projeção em sua atuação, relegada a um coadjuvante deslocado.

Os oito episódios da série *Young Sherlock: The Mystery of Manor House* foram lançados em 1982 e, nessa série, o detetive aparece como um jovem de 21 anos, por isso Watson não está presente. Tal circunstância sugere que o médico teria recebido uma série de gravações dos casos após a morte de Holmes e, a partir disso, passara a escrever suas aventuras. A produtora Granada Television não deu continuidade a esse projeto, mas retomou o interesse nas histórias de Conan Doyle em 1985, produzindo uma nova adaptação que teve seis temporadas e 41 episódios

baseados em suas narrativas. Jeremy Brett foi o ator escolhido para o papel principal, sendo, para muitos fãs, o arquétipo mais perfeito de Holmes, retratado com densidade nas telas. Watson, a princípio, foi representado por David Burke e depois substituído por Edward Hardwicke. A série caiu no gosto popular e foi transmitida tanto no Reino Unido quanto nos Estados Unidos e é amplamente considerada como a mais próxima às histórias de Conan Doyle até os dias de hoje. Ela foi dividida em três partes: *The Return*, *The Casebook*, e *The Memories of the Sherlock Holmes*.

Ainda no início dessa década, em 1983, a BBC investe em mais uma empreitada. Nomeada de *The Baker Street Boys*, a série se baseava em uma questão: o que acontecia enquanto Sherlock não estava por perto? As histórias são contadas pelo ponto de vista de seis “Irregulares”⁶² – crianças de rua que ajudavam nas investigações de Sherlock. Holmes é interpretado por Roger Ostone e Watson, por Hubert Rees, em uma relação mais paternalista com as crianças e aparições secundárias. Para Barnes (2011), a série não emplacou nos Estados Unidos pela dificuldade de compreensão do sotaque dos atores britânicos. Nesse mesmo ano, duas outras iniciativas, *The Sign of the Four* e *The Hound of Baskervilles*, foram protagonizadas por Ian Richardson como Holmes e David Healey, substituído depois por Donald Churchill, como Watson, entretanto a série não fez sucesso suficiente para sua continuação.

Como citamos, a Granada Television lançou em 1984 a série reconhecida como uma das mais importantes adaptações da narrativa de Conan Doyle. *As Aventuras de Sherlock Holmes* – exibida em 13 episódios de 50 minutos em cores – foi produzida com extremo cuidado, respeitando as histórias de partida e as ilustrações da *The Strand Magazine*, na qual, como destacamos, Paget retratou as características de Sherlock. Escalado como Holmes, Jeremy Brett mergulhou no papel de maneira intensa (BARNES, 2011, p. 25). Para Mittell (2015), a quantidade de episódios e o esmero da produção contribuíram para o desenvolvimento das personagens, o que, particularmente, enriqueceu as adaptações de programas de televisão.

As críticas positivas e o orçamento de cinco milhões de libras redefiniram a produção televisiva britânica. Assim, foi possível, e até desejável, investir em adaptações literárias “[...] com um ritmo lânguido e pródigo de um passado inglês quase mítico, e lucrar com as vendas. A *heritage*

⁶²“Despite appearances, Holmes rarely work entirely alone. In a number of investigations the detective is aided by his invisible army of helpers – the motley crew of street urchins known as the Baker Street Irregulars. In *Study in Scarlet*, Watson describes them as “half a dozen of the dirtiest and most ragged street Arabs that ever I clapped eyes on”, but Holmes knows their value, calling them The Baker Street division of the detective force. Shabby they may be, but for the price of a shilling a day, they can ‘go everywhere and hear everything’”. (SPENCER, 2015, p. 31).

TV nasceu.” (BARNES, 2011, p. 24). Esse olhar mais apurado para a produção da série despertou a importância da televisão não só como fornecedora de entretenimento, mas também de conhecimento, de maneira mais lúdica, sobre o patrimônio cultural das sociedades modernas. O advento da liberação – domínio público – da produção literária doyleana também contribuiu nesse processo de criação da série, possibilitando que, mesmo com certas restrições dos filhos, os diretores conseguissem incorporar elementos que não estavam nas narrativas, mas que se encaixavam na televisão de maneira sutil e adequada. Hewett observa que:

[...] As narrativas frequentemente consistem em discursos relatados ex post, e vários contos são compostos inteiramente de conversas realizadas no apartamento da Baker Street. Portanto, é necessário um certo grau de abertura, além do fato de que, se a narrativa de primeira pessoa de Watson não for mantida, é necessário um certo grau de reescritura para incorporá-lo em grande parte do livro para a ação na tela. (HEWETT, 2015, p. 196)

Mantendo-se ainda no ano de 1984, outra produção narrou o conto *The Masks of Death*, no qual o ator Peter Cushing interpretou Sherlock Holmes idoso, focando nos últimos dias do detetive. O ator, já na casa dos 70 anos, recebeu o papel pensado para ele. John Watson foi interpretado pelo também setentão John Mills. Previa-se uma sequência, mas por problemas de saúde de Cushing isso não ocorreu.

Mais um par de anos se passou até que Jeremy Brett retornasse ao papel do detetive, agora na série *The Return of Sherlock*, também pela Granada Television, em sete episódios em 1986, e quatro em 1988. Edward Hardwicke foi o médico parceiro do detetive nessa produção. Durante as gravações, Brett sofreu a perda de sua esposa, o que levou o ator a um colapso e internação em um hospital psiquiátrico. Depois de sua recuperação, grava *The Sign of the Four*, e a personagem Mary é inserida como a paixão de Watson. Adaptações posteriores recorrem ao casamento e relacionamento de Watson com Mary, ora contrapondo-o a Holmes, ora complementando essa relação. Os episódios finais não apresentaram a qualidade dos iniciais, resultando em críticas do público e da crítica especializada.

Apesar dos resultados, a Granada Television chamou novamente Brett e Hardwicke para mais uma tentativa, desta vez inspirados na coletânea *The Casebook of Sherlock Holmes*, formada por seis episódios e apresentada em 1991. A seleção de contos considerados difíceis de adaptar e repetições de recursos utilizados anteriormente prejudicaram sua audiência (BARNES, 2011, p. 42). Brett, mesmo declarando que não mais interpretaria o detetive, no ano seguinte, 1992,

cede e, novamente, pela mesma emissora, grava *The Master Blackmailer*. Recuperado de seu colapso mental, e ainda com a parceria de Hardwicke, Holmes aparece mais próximo aos textos de partida, com poucas alterações, o que ajudou na divulgação da narrativa de Conan Doyle. Concorrendo com essa produção, no mesmo ano, os atores Christopher Lee e Patrick Macnee retornam em dois filmes para retratar um incidente em Vitória Falls. Sem muita preocupação com o texto de partida, o enredo se volta para um lado mais humorístico dos dois velhos atores. O ano de 2007 chega com a série *Sherlock Holmes and Baker Street Irregulars*, na qual Jonathan Pryce e Bill Patterson interpretam a dupla de detetive e médico. Nessa produção, a amizade dos dois foi colocada em primeiro plano, o que agradou ao público.

Um novo período se passou sem grandes destaques das histórias de Conan Doyle na televisão até que, em 2010, a BBC lança a série *Sherlock*, objeto de estudo desta pesquisa, que analisaremos posteriormente. Dois anos depois, em 2012, a CBS norte-americana produz a série *Elementary*, com Jonny Lee Miller e Lucy Liu interpretando os protagonistas. A série é ambientada em uma Nova York atual e tanto Watson quanto Moriarty são figuras femininas. Com alto teor emocional, a série trata de temas como drogas, depressão, traumas familiares; enfim, temas extremamente caros a uma sociedade do século XXI.

Sherlock Holmes, segundo o *Guinness World Records* (2012), é uma das personagens mais retratadas no cinema e na televisão, ficando atrás apenas de Drácula e Frankenstein. Muitos são os atores que protagonizaram suas histórias no teatro, no cinema, na televisão, nos quadrinhos – como visto até aqui –, e um número ainda maior de produções se referem à estrutura formular da narrativa detetivesca criada por Conan Doyle. Segundo Reimão (1983), Conan Doyle iniciou a deterioração da narrativa proposta por Poe, uma vez que deixou de apresentar uma disputa entre detetives que eram mais inteligentes e metódicos do que os criminosos. Igualmente, a escritora Agatha Christie continuou essa decomposição com seu detetive Hercule Poirot. Contudo, Sherlock e Poirot foram mais complexos, psicologicamente, do que Dupin – considerado por Poe (2016) como uma máquina de raciocinar. Reimão (1983, p. 74) assente que ambos se popularizaram em razão das agregações que receberam. Sherlock é dependente de morfina e cocaína, que usa para ativar seu cérebro quando está entediado; Poirot é vaidoso com a aparência física e modo de se vestir, mas sofrerá com a solidão e velhice em suas últimas aparições, por causa de sua saúde, que o deixará extremamente emotivo, principalmente com seu companheiro, Capitão Hastings. Considerando os passos iniciais de Poe e a narrativa modelar de Conan Doyle, temos histórias de

enigma e mistério que aguçam a curiosidade de leitores e espectadores, e tal fato tem feito do gênero uma fonte proveitosa às adaptações. Para os estudiosos dos veículos audiovisuais, a televisão é, atualmente, o novo cinema, e a demanda por novidades impulsionam roteiristas e diretores. Não por acaso o século XXI vem sendo considerado a nova Era de Ouro da televisão (SEABRA, 2016), entretanto assistir à televisão não é mais como antigamente.

Nos dias de hoje, a era não é da TV, e sim das múltiplas telas, como o computador e os *smartphones*, nas quais estão disponíveis uma vasta programação para acesso com limites alargados. Nesse quadro, serialização é um formato que cabe em todas as telas e tem sido amplamente explorada, não só pela indústria norte-americana, já consolidada, mas por iniciativas de países que até então não conseguiam atingir públicos fora de suas fronteiras. A internet e suas tecnologias quebraram esses limites e tornaram a produção audiovisual transnacional. Esse cenário ganha tons de dramaticidade complexa quando suas personagens se aproximam das relações humanas e das interações com um grupo familiar, de amigos ou profissional. A jornada da personagem na série é a reflexão a ser aprofundada a seguir.

4 A SERIALIZAÇÃO – REPERTÓRIO COMPARTILHADO

“Um homem deve manter armazenado no pequeno sótão de seu cérebro todo o arsenal de elementos que provavelmente utilizará, o resto das coisas deve deixar guardado nas estantes de sua biblioteca, onde poderá pegar quando quiser.” (DOYLE, *The Five Orange Pips*, 1891).

Desde a virada do século XXI presenciamos, de forma mais acentuada, uma mudança na criação de programas para a televisão, em formato seriado, a partir de transformações em seus bastidores, como a busca por qualidade, a chancela de grandes diretores, a participação de atores conhecidos, o que tem denotado que as séries vêm deixando de ser consideradas produtos culturais “menores”, somente para entretenimento e descartáveis. Se ainda não é possível compará-la às grandes manifestações artísticas como o teatro e cinema, há um caminho promissor para estudos nessa área, uma vez que, há algum tempo, esse fenômeno vem chamando a atenção de pesquisadores, tornando alguns fãs potenciais interessados em conhecer mais profundamente o assunto.

Esta tese é uma dessas tentativas de explorar, teórica e metodologicamente, esse fenômeno contemporâneo de comunicação: os processos de adaptação e transmídiação da serialização ficcional no contexto televisivo. Tomamos como noção de transmídiação as estratégias e práticas criativas que fazem um conteúdo monomidiático alcançar diversas mídias e plataformas comunicacionais. Nas palavras de Scolari:

Narrativa transmídia é uma estrutura narrativa particular que se expande tanto por linguagens (verbal, icônica, etc.) e mídias (cinema, quadrinhos, vídeo games, etc.) diferentes. Narrativa transmídia não é a adaptação de uma mídia para outra. A história que os quadrinhos contam não é a mesma contada na televisão ou cinema; as diferentes mídias e linguagens participam e contribuem para a construção do mundo da narrativa transmídia. Essa dispersão textual é uma das mais importantes fontes de complexidade na cultura popular contemporânea. (SCOLARI, 2009, p. 587).

Em síntese, é a criação de elementos que se associam a um texto de referência, deslocando-o para outras mídias ao mesmo tempo que possibilita novas perspectivas em suas significações. O foco central desta tese foi analisar o universo transmidiático da série *Sherlock*: seus textos e extensões ficcionais alocadas em diversas mídias e plataformas, produzidas tanto pelas redes audiovisuais, comercialmente, quanto pela organização de fãs. Nesse contexto,

extensões ficcionais e organização de fãs compõem um complexo emaranhado comunicacional que se caracteriza como parte do repertório da série, responsável pela dinamização de sua circulação no sistema cultural.

Sob essa perspectiva, ainda são ínfimos os trabalhos acadêmicos que exploram o campo de comunicação e mídias, excetuando-se os que envolvem análise sobre consumo e produtos televisivos, por essa razão encontramos algumas lacunas para a definição de conceitos de termos como fãs, produtos de qualidade na televisão, participação colaborativa etc. Nesse viés, uma das poucas concordâncias, mesmo com ressalvas daqueles que estão se aventurando nesse caminho, é a percepção da importância da relação dialógica entre campo produtor e campo receptor. O valor da participação do público e sua predisposição em migrar entre mídias é um dos aspectos que configura os conteúdos transmídias (JENKINS, 2009a).

É na virada do século XX para o XXI que percebemos uma mudança na forma de produzir e consumir conteúdos televisivos. O modo tradicional de assistir aos programas estava sempre vinculado a uma grade de programação pré-estabelecida e exclusivamente limitada ao aparelho de televisão. O surgimento de novas tecnologias e sua popularização foram alterando esse panorama, possibilitando assistir a conteúdos tanto por meio de mobilidade ampliada – quando e onde quiser, via transmissões abertas e fechadas, por sinais analógicos ou digitais, por internet com *streaming* em tempo real ou *downloads* legais ou ilegais – quanto pelo consumo associado aos programas de televisão – *sites*, aplicativos, jogos, redes sociais etc. Essas tecnologias conectadas à internet têm recebido atenção de teóricos da comunicação – e áreas afins –, como Santaella (2003), Wolton (2003), Flusser (2013), Sodré (2014), Lévy (2004), que passaram a denominar os *smartphones* e computadores como “uma segunda tela” que se associa à tela principal, que é a televisão.

Assim, redes de televisão produzem, em harmonia com as novas mídias, produtos que o telespectador poderá acessar em formas múltiplas de consumo, uma vez que mais acesso implica maior mercado. Consequentemente, a ampliação desse mercado consumidor tem gerado uma demanda na indústria televisiva fomentada por práticas criativas inovadoras e outras formas de se contar histórias. Se no modelo anterior um produto cultural tinha de gerar prolongamentos – jogos, brinquedos, romances –, o desafio atual será criar extensões conectadas ao produto de partida.

Disponibilizados largamente, esses produtos são reescritos ou reimaginados por uma parte cativa do público, constituída de fãs que se dedicam enfaticamente ao consumo cultural de

uma obra e à interação social em torno dela e que, por vezes, criam eles próprios artefatos comunicacionais que se relacionam ao objeto admirado (LESSA, 2013, p. 14). Com um aparato tecnológico cada vez mais acessível, os fãs criam e distribuem conteúdo a partir de estratégias muito parecidas com as das redes de televisão e comunicacionais, mesmo que seja em escala diferente, concebendo, eles mesmos, outras dimensões de seus produtos preferidos.

As expressões dos fãs aparecem normalmente em formas de *fansites*, *blogs*, páginas colaborativas, *fanvideos*, *fanart*, *fanfictions*. Não é mais monopólio da indústria audiovisual criar produtos televisivos, os fãs se apropriam deles e compartilham suas próprias criações ou (re)criações e as lançam em circulação. Mas esse fenômeno não está restrito à televisão, também é observado no cinema, na música, nos *games*, na literatura etc. Um programa de auditório pode ter a participação do público em depoimentos enviados por vídeos; âncoras de telejornais têm seus *podcasts*; *reality shows* facilmente expandem o universo transmídia com a exibição de conteúdos extras ou atraindo seu público para *sites* exclusivos, como o *Big Brother Brasil*, que tem transmissão 24 horas para canais de *pay-per-view*. Esses são exemplos de práticas comerciais de criação de experiências transmídias para audiência e, por conseguinte, engajamento participativo do público.

A escolha da televisão como foco nesta tese se deu não só pela necessidade de aprofundar a reflexão sobre esse tema no campo acadêmico, mas também pela percepção de que se tem notado um uso crescente e particular das possibilidades de transmidiação no mercado televisivo. Na janela plural da programação televisiva, percebemos processos de transmidiação em todos os formatos. Da criação de paratextos ao consumo material, como *promos* audiovisuais, *websites*, perfis nas redes sociais, canais de Youtube; do uso de aplicativos móveis que promovem interação em tempo real a práticas de compartilhamento de informações pelas redes sociais, como Facebook ou Twitter; de jornais, revistas, programas diversos, documentários a outros tantos recursos; o fã movimenta uma cadeia quase que infinita de criações e conteúdo.

A esse quase infinito emaranhado que se forma em torno de um programa e, aqui, enfatizaremos a série ficcional televisiva, chamamos de universo transmídia, resultado do seriado em si como texto principal e suas diversas adaptações, ou extensões transmídias paratextuais e ficcionais. A opção pela série *Sherlock* atende a uma curiosidade despertada pela admiração da narrativa de Conan Doyle, mas também porque nela encontramos as proposições necessárias para uma análise mais aprofundada. O seriado tem as bases para compor as estratégias de transmidiação

tanto na esfera da adaptação quanto na ficcional, por gerar um número significativo de produtos que se destacam no mercado televisivo. Por fim, procuramos eleger um produto que contivesse larga produção de fãs associada ao formato seriado, de modo a fornecer material de análise e investigação que permitisse a compreensão de ambas as instâncias criadoras: roteiristas-diretores e público-fã.

A série *Sherlock* foi criada por Mark Gatiss e Steven Moffat para a BBC⁶³ One, de Londres, em associação com a Hartwood Films e a WGBH TV afiliada à Public Broadcasting Service (PBS) americana. É classificada como gênero drama-policial e foi exibida entre 25 de julho de 2010 a 15 de janeiro de 2017, no Reino Unido, em quatro temporadas com 13 episódios de 60-90 minutos cada um.⁶⁴ A produção britânica é baseada na obra de Conan Doyle e sua adaptação ficou a cargo de Sue Vertue, Elaine Cameron, Beryl Vertue, além de Gatiss e Moffat. Tem como protagonistas os atores Benedict Cumberbatch como Holmes e Martin Freeman no papel de Dr. Watson. Completam o elenco principal Rupert Graves – Inspetor Lestrade –, Andrew Scott – Moriarty –, Una Stubbs – Sr.a Hudson –, Louise Brealey – Molly Hooper –, Lara Pulver – Irene Adler –, Amanda Abbington – Mary Watson. Por questões de custos e para evitar aglomerações – de fãs e curiosos –, a locação foi instalada em Cardiff, nos estúdios da Hartswood Films. Apenas em algumas situações foram realizadas filmagens em Londres, e o número 187 North Glover Street foi usado para as tomadas do apartamento da 221B Baker Street, cuja localização é inviável para filmagens graças ao trânsito intenso e à grande quantidade de estabelecimentos comerciais que estampam o nome de Sherlock que teriam de ser escondidos. Segundo Evans (2011, p. 111), a série é uma tentativa da BBC de manter seu propósito de serviço público enquanto compete em um mercado global de televisão. *Sherlock*, então, exprime duas tradições modernas na televisão, afirma a autora, uma ressaltando a dramaticidade e complexidade das produções americanas de Hollywood e, outra, o *know-how* britânico de adaptação literária patrimonial.

A rede BBC explorou variadas extensões transmídias nessa série, investindo, a cada temporada, em *sites* de divulgação, *promos* audiovisuais, páginas e perfis em redes sociais, mangás, jogos de tabuleiros, *games*, campanhas de *hashtags*, novas edições da obra de Conan Doyle cujas

⁶³A BBC é uma corporação inglesa pública fundada em 1922, atualmente conta com 40 canais em 123 territórios. Divide-se em quatro grandes áreas: Reino Unido, América do Norte, Austrália e Nova Zelândia e Mercados Globais, e tem mais de 170 milhões de assinantes (BBC, 2021).

⁶⁴O episódio-piloto, que acabou não sendo exibido, foi escrito por Steven Moffat e produzido por Coky Giedroyc (BBC, 2009).

capas estampam os atores como as personagens, *webséries*. Igualmente, um imenso número de extensões transmídias foi criado por fãs, como *fansites*, *wikis*⁶⁵ colaborativos, postagens em redes sociais, fóruns de discussão, *fanarts*, *fanvideos* e *fanfictions*.

A abrangência dos estudos dos processos de transmídia⁶⁶ parece ampla e, de fato, o é. O termo projeto transmídia se refere às estratégias coordenadas institucionais da criação de seriados transmídias que resultam em produtos culturais com ampla circulação comercial e é estudado por Lessa (2017); Fechine e Figueirôa (2013); Mittell (2012), Evans (2011), Jenkins (2009), entre outros. O volume de imagens, textos, vídeos e peças que nele se encaixam para entendimento da série nos dá uma ideia da abrangência desse universo, sem contar outros formatos narrativos que também podem ser contemplados na transmidiação, como telefilmes, minisséries, telenovelas, documentários; todavia, nesta análise, o foco será o formato série.

Para organizar nosso percurso mercadológico, propomos uma divisão em dois caminhos: as extensões paratextuais – produção e reverberação do texto original em circulação –, para que possamos identificar semelhanças e diferenças com a serialização; e as extensões ficcionais, nas quais examinaremos, em detalhes, as estratégias narrativas de ampliação dos universos ficcionais por meio das múltiplas mídias, plataformas e linguagens. Uma das definições para transmidiação é um modelo de produção orientado pela distribuição em distintas mídias e plataformas tecnológicas de conteúdos associados entre si e cuja articulação está ancorada em estratégias e práticas interacionais propiciadas pela cultura participativa estimulada pelos meios digitais (FECHINE, 2013, p. 26). Para Evans (2011, p. 13), transmidiação pode ser entendida como “[...] um número de práticas industriais e de recepção inter-relacionadas que devem ser entendidas em conjunto, muito embora uma definição clara e específica da transmidiação ainda esteja longe de ser elaborada”.

⁶⁵ Wiki É uma página de escrita colaborativa, onde qualquer pessoa que tenha acesso a internet, endereço da página e a senha, se houver, pode modificá-la. Este tipo de página é utilizado para construção coletiva de trabalhos, pesquisas, desenvolvimento de projetos etc... realizados em grupos onde faz-se necessário uma interação à distância entre os componentes.

⁶⁶“A noção de Transmidiação de conteúdo adotada é de “[...] realização de processos que fazem com que mensagens comunicacionais percorram mais de uma mídia, linguagem ou plataforma comunicacional.” (LESSA, 2017, p. 21). Evans (2011, p. 20) afirma que o termo “[...] narrativa transmídia”, [*transmedia storytelling*] foi utilizado pela primeira vez por Marsha Kinder e Mary Celeste Kearney como uma prática promocional envolvendo merchandising, adaptações, sequências e franquias.”; para Jenkins (2009, p. 138) “[...] a transmídia designa um novo tipo de narrativa, em que a história se desenrola por meio de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo”. Afirma que esse fluxo de conteúdo através de múltiplos canais de mídia é quase inevitável nesta era de convergência de mídias (JENKINS, 2009).

As estratégias institucionais devem e podem reutilizar a contribuição dos fãs no consumo de seus produtos, mesmo que ainda haja uma indefinição na conceituação de “projeto transmídia” e nela não se inclua formalmente a produção específica de fãs – *fanfictions*, *fanarts* e *fanvideos* –, uma vez que não há como desconsiderar a importância dessa participação do público admirador da série. O termo universo transmídia pode contemplar a produção oficial – das redes televisivas – e a de fãs – criações diversas. Scolari (2013, p. 414) observa que a composição de um texto transmidiação pode ser separado em dois lados: um deles é a produção comercial; o outro, os conteúdos criados pelos usuários – *fandom*. Os dois ambientes – industrial e artesanal – produzem diferentes textos, com diferentes lógicas produtivas e diferentes estéticas.

No cenário contemporâneo, da mesma forma que um fã precisa de instituições formais de produção de conteúdo cultural, as instituições percebem que os fãs são fundamentais para a circulação e sucesso de um produto. Porém, isso não é novidade, pois teóricos da comunicação de massa analisam esse fenômeno há décadas. Ampliado o campo de pesquisas, os estudiosos passaram a observar a criação, não apenas de um conteúdo limitado ao texto original, mas sim de uma infinidade de outras adaptações que orbitam em torno dele, caso da série *Sherlock*.

A palavra-chave do universo transmídia é propagação; um conteúdo ressoa e retroalimenta outros conteúdos, que, por sua vez, reverberam em outro e outro, colaborando para um dinâmico fluxo de interesses. Desse modo, o envolvimento e a intervenção criativa do fã no universo proposto da série arrebanham outros consumidores, que podem até nem ser, necessariamente, fãs, constituindo comunidades de interesses. A expansão do universo da série incentiva ainda o surgimento de uma demanda lúdica, com a função de convidar o telespectador a “entrar naquele mundo ficcional criado” com fantasias ou vivências. Um desses exemplos de entretenimento lúdico foi criado a partir da série *Sherlock*, no Museu Madame Tussauds⁶⁷, em Londres, e é totalmente interativo. De modo geral, o fã, como aponta Jenkins (2009a), tem um comportamento migratório; ele gosta de algo e irá em busca de consumi-lo, não importando onde. Ele pode assistir à televisão, ler, ouvir música, comentar, independentemente da tecnologia usada, e a indústria audiovisual interessada em cativá-lo lhe oferecerá inúmeras opções. Todavia, não é

⁶⁷*Sherlock Experience* acontece no Museu de Madame Tussauds, criado em julho de 2016 – única atração que não está centrada nos seus conhecidos bonecos de cera, mas em um mundo fictício de Doyle, que tem a participação de atores da Companhia de Teatro Les Enfants Terribles na construção do romance *The Hound of the Baskervilles*. O cenário que vai do apartamento da 221b Baker Street até os pântanos de Dartmoor, com muitas paradas e pistas no trajeto, conta com o visitante, que adquire um ingresso, para ajudar o Dr. Watson a desvendar o mistério (MADAME TUSSAUDS, 2021).

interessante reduzir a transmidiação apenas à reprodução de um produto em diferentes plataformas tecnológicas, mas sim reforçar que ela é a criação proposital de produtos numerosos em distintos canais de mídia que servem de complemento ao produto principal. Apesar de não discutirmos o meio televisivo, em específico, nesta tese – muito amplo e diverso –, é essencial pontuarmos que a ampliação das formas de se assistir à tela foi alterada de modo substancial, não apenas por aparelhos que a substituem, mas também pela flexibilidade de dias e horários de exibição. Isso, é claro, impacta a forma como os conteúdos são produzidos. Fechine (2013) sintetiza a “[...] nova TV” como TV transmídia: aquela que, de modo geral, designa a expansão da produção televisiva para outros dispositivos.

Para Evans (2011), há três elementos-base para entendimento da televisão transmídia: os textos ficcionais explicados por meio de narrativa transmídia; a indústria audiovisual responsável pela distribuição dos textos transmídias; e as audiências, foro que permite explorar o engajamento do público e dos fãs. A autora explica como a relação desses três elementos estão imbricados.

O conteúdo televisivo não está apenas sendo transformado em narrativa transmídia; também está sendo colocado no todo dentro de interfaces digitais. Os telespectadores podem continuar a assistir os conteúdos através de seus aparelhos televisores e de uma estrutura de transmissão [broadcast], mas eles também têm a opção de assistir em outras plataformas, com todos os potenciais benefícios e desvantagens que aquelas plataformas trazem consigo. [...] Ao compreendermos como a distribuição transmídia reformata a ‘televisão’, torna-se possível considerar como as audiências experimentam os resultados de tais práticas de distribuição através do engajamento transmídia. (EVANS, 2011, p. 40-41, tradução nossa)⁶⁸.

A indústria e suas práticas de distribuição estão inter-relacionadas com o comportamento das audiências; enquanto a primeira explica a alocação de conteúdos em múltiplas plataformas – televisão, internet, celulares –, a segunda explora as práticas de consumo dentro desse ambiente transmidiático, que tende a dar maior espaço para fãs. Com essa breve noção de universo transmídia e elementos básicos da televisão transmídia, os quais se associam ao seriado, vamos analisar algumas extensões paratextuais e ficcionais produzidas pela indústria e pelos fãs.

⁶⁸“Television content is not just being transformed into transmedia storytelling; it is also being placed wholesale within digital interfaces. The viewers can continue to watch content via their television set and a broadcast structure, but they also have the option of watching on other platforms, with all the potential benefits and drawbacks that those platforms bring with them. [...] By understanding how transmedia distribution reshapes ‘television’, it becomes possible to consider how audiences experience the results of such distribution practices via transmedia engagement.” (EVANS, 2011, p. 40-41).

Segundo Mittell (2012), um dos motivos principais da utilização de extensões transmídias das empresas, sejam paratextuais, sejam ficcionais, é atrair a audiência para o seriado e não dispersar o público para outras mídias. É objetivo também fidelizar o telespectador, o que é uma grande estratégia mercadológica. Observamos, nesse caso, a tendência de utilizar comercialmente a série como forma de ampliar a audiência e solidificar uma base fiel de fãs. Mittell (2012) diferencia a transmídia em dois modos de apresentação: balanceado⁶⁹ e não balanceado⁷⁰. O primeiro se refere a um universo transmídia de partes iguais em importância, relativamente independente. O modo não balanceado é aquele em que há um texto central bem definido a partir do qual são criadas as extensões.

A flexibilidade de meios e locais criados para que se assista a um seriado, a circulação ininterrupta de conteúdos gerando uma demanda e a necessidade de estar por dentro de tudo que a série engloba impulsionam uma prática de consumo que vem se tornando hábito regular e ganhou até um neologismo: “maratonar”, ou *binge watching*, que nada mais é do que assistir a vários episódios em sequência, um após o outro. Esse costume é ilustrativo desse panorama contemporâneo de novos modos de consumo e sistemas de distribuição das séries, ou nas palavras de Silva (2014a, p. 214), evidencia a sofisticação das formas narrativas; solidifica um contexto tecnológico que permite uma ampla circulação digital – *on-line* ou não –; e gera novos modos de consumo, participação e crítica textual. Assim, as séries fomentam interesses que não se restringem ao envolvimento de comunidades de fãs com obras específicas, indicando que se constrói um repertório histórico em torno desses programas, o que Silva (2014a, p. 214) chama de uma telefilia transnacional, ou de uma cultura das séries.

A série *Sherlock* é um exemplo desse cenário transmídia televisivo, o resultado das variadas formas oferecidas pela BBC para que os telespectadores pudessem assisti-la, agregadas à participação, às vezes até ilegal, dos fãs, posicionando-se nos dois modelos apresentados por Mittell (2012), *balanceado* porquê foram criados jogos, mangás, filmes, etc., que podem ser adquiridos independente da série e de certo modo também *não balanceado* com os desdobramentos de personagens secundárias como uma irmã, Enola Holmes. A versão roteirizada por Gatiss e

⁶⁹*Matrix* é um dos exemplos, pois além de filmes, foram criados *games*, curtas de animação e quadrinhos que podem ser consumidos de maneira independente do produto original.

⁷⁰*Grey's Anatomy* se encaixa nesse modelo, porque possibilitou a produção da *websérie Seattle Grace on Call*, uma espécie de documentário com a vida das personagens secundárias. A *websérie* conecta a televisão com os episódios e exige o consumo da série para ter sentido.

Moffat conseguiu reconhecimento de público e crítica, mesmo sem considerar elementos característicos do texto de Conan Doyle. Entre as adaptações recentes, ela é a primeira a colocar o detetive no século XXI, o que é um fator que justifica sua caracterização como personagem icônica que transcende seu próprio tempo.

O primeiro episódio da temporada um (T1E1) foi exibido em 25 de julho de 2010, no Reino Unido, e chegou a 8,7 milhões de telespectadores, mas sua maior audiência foi registrada na terceira temporada, episódio um (T3E1), denominado de O Carro *Fúnebre*, com 12,7 milhões de telespectadores. Não por acaso, esse foi o episódio que desvendou a suposta morte do detetive. Para promover a temporada, a BBC ornamentou um carro fúnebre que circulou pelas ruas de Londres com a data de estreia da temporada. Os fãs, por sua vez, geraram um bombardeio de teorias, apostas e concursos nas redes sociais sobre o que poderia ter acontecido com o detetive quando ele caiu do alto do prédio do St Bartholomew's Hospital, supostamente se suicidando para salvar seus amigos. Uma das comunidades no Brasil, por exemplo, lançou um concurso para que os fãs escrevessem um conto ou crônica sobre a morte do detetive⁷¹, enquanto outras comunidades promoviam debates sobre o episódio.

A sintonia entre a indústria, em especial a BBC, e as comunidades de fãs alavancaram o sucesso da série nesse e em outros momentos, criando conteúdos que pudessem manter o interesse dos seguidores, bem como conquistar novos telespectadores. No total das quatro temporadas, mais um *miniwebsódio*, a série manteve uma média de 30 milhões de telespectadores no Reino Unido, por temporada. O seriado foi comercializado em mais de 180 países, de acordo com informação da própria Rede BBC.

⁷¹Para saber mais, consulte: Brasil Sherlock (2012).

Quadro 7 – Práticas de Distribuição da Indústria e Criação Artesanal de Fãs



Fonte: adaptado pela autora a partir de BBC (2019) e Sherlock Brasil (2019)

Ao destacar elementos do universo narrativo da série e trazê-los para o cotidiano da audiência, os diretores de repertório estimulam o telespectador a fabular, ou seja, entrar no mundo do faz de conta a partir do envolvimento com as personagens e situações apresentadas. Ao caminhar pelas ruas de Londres, o carro fúnebre tanto convidava o público para um cortejo do detetive quanto movimentava as discussões sobre como ele sobreviveu à morte. Lembremos que vencer a morte é uma das maneiras de exaltar um herói.

A transmídiação é um fenômeno enraizado na cultura participativa e ela acontece porque vivemos em uma sociedade em rede “[...] cuja forma é determinada no plano cultural, psicológico, social e econômico pela influência da tecnologia, mais particularmente, pela informática e pelas comunicações.” (MATELLART, 2002, p. 100). “Sociedade em rede” é uma expressão conhecida, mas por sua complexidade, pode designar conceitos distintos. Castells (1999a) é uma das referências mais citadas em trabalhos que discutem essa complexidade. O autor parte da noção de que essa sociedade abarca mudanças nas diferentes esferas sociais gerando novos meios de produção de riquezas, relações trabalhistas, entre outros, por meio das tecnologias. A

tecnologia é a sociedade, e a sociedade não pode ser entendida ou representada sem suas ferramentas tecnológicas (CASTELLS, 1999a, p. 43).

Ao contrário do que muitos teorizam, a sociedade em rede não exclui espaços geográficos, ela os reconfigura, e isso vem se solidificando com a ampliação da internet e pelo uso de tecnologias e ferramentas, como *blogs*, *sites*, redes sociais etc.

Esta sociedade em rede é a sociedade que eu analiso como uma sociedade cuja estrutura social foi construída em torno de redes de informação microeletrônica estruturada na internet. Nesse sentido, a internet não é simplesmente uma tecnologia; é um meio de comunicação que constitui a forma organizativa de nossas sociedades; é o equivalente ao que foi a fábrica ou a grande corporação na era industrial. A internet é o coração de um novo paradigma sociotécnico, que constitui na realidade a base material de nossas vidas e de nossas formas de relação, de trabalho e de comunicação. O que a internet faz é processar a virtualidade e transformá-la em nossa realidade, constituindo a sociedade em rede, que é a sociedade em que vivemos. (CASTELLS, 2003, p. 287).

Na sociedade de informação, as pessoas usufruem das tecnologias em todos os momentos de sua vida, como no trabalho – cada vez mais remoto –, casa e lazer. Esse crescimento de usuários não substitui as relações interpessoais, ao contrário, as potencializa. Para Gouveia (2004, p. 3)⁷², não é a tecnologia, apesar de tudo, “[...] o elemento crucial, mas sim o que esta pode potencializar nas relações entre pessoas e, entre pessoas e organizações”.

As novas práticas de uso das mídias nessa sociedade em rede, que perpassam pelo compartilhamento, publicação, recomendação, críticas, reconfiguração de conteúdo, se enquadram em uma cultura de participação. A expressão “cultura participativa”, ou “cultura da participação”, é utilizada com vários sentidos em abordagens de áreas diversas, como da Comunicação e Educação (JENKINS, 1992, 2006, 2008; DELWICHE, 2017; MITTELL, 2013). O termo engloba ações transmídias, *fandoms*, jornalismo cidadão, dados políticos e engajamento cívico nas mídias sociais, mas o fenômeno é tão amplo que seria mais adequado denominá-lo “culturas participativas”, atestando que não estamos diante de um conceito monolítico. De acordo com os postulados de Jenkins⁷³ (1992, 2006, 2008), a cultura participativa é um fenômeno no qual há criação e compartilhamento de conteúdo entre comunidades de mídia.

⁷²Para saber mais, consulte: Gouveia (2004).

⁷³A expressão cultura participativa foi utilizada inicialmente por Jenkins (2009) para designar, em específico a produção cultural e as interações sociais entre fãs das demais comunidades em rede e outras formas de consumo midiático nos meios digitais. Posteriormente, ele passou a empregá-la para tratar da produção e distribuição dos conteúdos de modo colaborativo também por outras comunidades de interesse.

Aqueles que compartilham são incentivados a acreditar que suas contribuições são relevantes para os demais. Nesse espaço, os participantes estabelecem algum tipo de conexão social entre si, o que pode até mesmo gerar engajamentos cívicos. A cultura participativa é movida por uma inteligência coletiva que constrói um acervo comum e em rede, a partir da doação que cada um faz pelo próprio conhecimento e experiência. Como agentes criativos fundamentais na constituição do universo ficcional transmídia, os consumidores, ao atender o convite para estabelecer conexões, não só definem os usos dessas mídias, como também o que de fato deve circular nelas (JENKINS, 2008). Não há, portanto, como dissociar a cultura participativa do *fandom* – palavra usada para designar o conjunto de práticas coletivas das comunidades de fãs que, tirando proveito das tecnologias digitais interativas, compartilham interesses e conteúdos por um determinado programa ou personagem (BOOTH, 2010, p. 2) ancoradas no desejo de estar ou se sentir junto a outros que apreciam e estão dispostos a se envolver com ou em um mesmo universo lúdico (JENKINS, 1992, p. 77).

Para compreender de que fã⁷⁴ estamos falando, precisamos alertar que esse conceito é bastante amplo e flexível e tem mudado no decorrer do tempo. Com efeito, todos nós temos algo ou alguém que admiramos. Pode ser um artista, um cantor, um livro, um escritor, um filme, toda a filmografia de um diretor, uma banda, um esporte, até uma comida ou bebida. É direito do fã⁷⁵ visitar ou revisitar seu objeto de adoração quantas vezes desejar, o que já denotaria um vínculo emocional com esse objeto.

Os fãs de Sherlock podem admirar narrativas policiais e adquiri-las em diversos meios e formatos, sem de fato ter visitado ou revisitado um produto específico, pois vários produtos se encaixam no escopo narrativo e de gênero e são disponibilizados para o público. Outro exemplo a ser mencionado é a alimentação do *blog* do Dr. Watson durante a exibição da série, fornecendo informações dos bastidores, dos episódios, do universo da série, mas também da obra de Conan

⁷⁴O conceito de *fandom* é amplo e controverso. De modo geral estamos falando de comunidades de fãs, mas o termo fã também sofreu muitas variações ao longo do tempo e se encaixa em diversos contextos. Margaret Wetherell, em seu livro *Discourse and Social Psychology: Beyond attitudes and behaviour* (1987), aponta que um *fandom* se configura por seu discurso afetivo. Podemos, então, inferir que é uma comunidade de pessoas que tem apreço por determinado produto ou manifestação artística e entre si desenvolve um discurso afetivo.

⁷⁵O fã não precisa em absoluto ser alguém que se relaciona com outros fãs, ele pode se dedicar sozinho e apaixonadamente a um objeto admirado, porém é cada vez mais difícil esse isolamento, pois o universo transmídia o “empurra” para alguma comunidade.

Doyle. Mesmo para aqueles que não assistiam regularmente à série, o *blog* os contemplava, bastava gostar de narrativas detetivescas.

Dentro do campo de estudos da mídia, Hills esclarece algumas situações de consumo exploradas pelos fãs:

Todo mundo conhece um ‘fã’. É aquele obcecado com uma estrela, celebridade, filme, programa de TV, banda; alguém que pode produzir montes de informação sobre o objeto de seu desejo, e consegue citar suas frases, letras, capítulos ou versos favoritos. Fãs são em geral altamente articulados, interpretam textos midiáticos em uma variedade de formas interessantes e porventura inesperadas. E fãs participam de atividades em comunidade. (HILLS, 2005, p. 67, tradução nossa)⁷⁶

Ao lermos essa definição de Hills (2005), percebemos que ela é relacional, implica certa regularidade no consumo de determinado produto ou gênero e certo grau de relacionamento com outros fãs. O autor faz uma crítica persistente ao enfatizar que a troca do termo consumo pelo termo produção – dos fãs – é uma forma de fugir do debate sobre esse fenômeno. Ironizando, Hills (2005, p. 6) declara que a comunidade de fãs é resgatada para os estudos acadêmicos ao remover as manchas de consumo.

Canclini (1995, p. 36) destaca que consumo é algo além do simples gosto e caprichos individuais ou compra irracional; é o conjunto de processos socioculturais em que se realiza a apropriação e o uso de produto. O autor nos ajuda a esclarecer quem é esse fã consumidor de produtos, afastando-o da posição de submisso e sob controle da indústria cultural. No consumo, o fã se torna agente responsável pela continuação do ciclo de produção e circulação de bens, sejam eles simbólicos, sejam materiais (CANCLINI, 19995 p. 87).

Como exemplo dessa visão de fã-agente, temos alguns produtos veiculados na televisão britânica – *The X Files*, *Star Trek*, *Buffy*, *The Vampire Slayer* – que, ao serem reprisados, buscaram alcançar novos fãs para seriados antigos e cultuados. “Fãs-consumidores não são mais vistos como irritantes excêntricos, mas como consumidores leais a serem criados, sempre que possível, ou serem cortejados por meio de práticas da programação.” (HILLS, 2005, p. 11)⁷⁷. Em concordância com Hills (2005), afirmamos que não há uma separação da cultura de fãs dos processos e

⁷⁶“Everybody knows what a ‘fan’ is. It’s somebody who is obsessed with a particular star, celebrity, film, TV programs, band; somebody who can produce reams of information on their object of fandom, and can quote their favored lines or lyrics, chapter and verse. Fans are often highly articulate. Fans interpret media texts in a variety of interesting and perhaps unexpected ways. And fans participate in communal activities.” (HILLS, 2005, p. 67).

⁷⁷“Fan-consumers are no longer viewed as eccentric irritants, but rather as loyal consumers to be created, where possible, or otherwise to be courted through scheduling practices.” (HILLS, 2005, p. 11).

mecanismos da cultura de consumo, uma vez que todo fã é, por princípio, um consumidor. O fã aqui destacado é aquele produtor de conteúdo – associado ou não a um *fandom* – que participa ativamente da circulação de conteúdo pelas diversas mídias, criando um repertório dinâmico que fortalece os laços entre os membros de determinada comunidade que cultua determinado produto televisivo.

E como são criados e distribuídos esses produtos e como se dá o interesse em consumir peças criadas por fãs? É na compreensão da dinâmica das redes de relações e sentidos entre membros de uma comunidade e as identidades construídas nesse processo que podemos perceber a dimensão cultural e simbólica da experiencialização de consumo dos participantes ativos de *fandoms* e da prática que produzem as extensões transmídias paratextuais e ficcionais nesse processo. Ser um fã significa “[...] identificar-se com um texto midiático, e por vezes, esse fã usa sua identidade como uma forma de se diferenciar de outros públicos midiáticos.” (BOOTH, 2010, p. 20). Talvez somente um fã possa apreciar a profundidade de pertencimento a uma comunidade associada ao seu objeto de admiração.

Há, em nosso entendimento, duas formas de interação dos fãs: uma voltada à valorização das relações interacionais entre fãs e consumo de informações, que orbitam em relação ao objeto cultuado, realizadas pelos *fansites*, *blogs*, perfis em redes sociais, *fanarts*, *fanvideos* etc.; e, outra, voltada ao consumo de peças criadas pelos fãs, em sua maioria os *fanfictions*. Esse processo de criação ocorre pelo agrupamento de fãs, uma característica comum em torno de um produto que retrabalha de forma intensa, prazerosa e significativa os textos escolhidos entre uma variedade de produtos culturais e, com isso, atribui um valor simbólico e afetivo as suas produções (FISKE, 1992, p. 30). Ao acumular conhecimento específico sobre o produto, um fã obtém prestígio dentro do *fandom*, adquirindo lucros simbólicos que se manifestam no fortalecimento do pertencimento a uma comunidade com a qual compartilha gostos. O prestígio pode estar relacionado tanto a um fã passar a ser produtor de conteúdo compartilhado e seguido por outros fãs quanto a abrir espaços em outras mídias para falar do objeto de sua admiração. Ao analisar a série *Sherlock*, consideraremos essas peças, as quais compõem o universo transmídia holmesiano como no exemplo apontado na Figura 10.

Figura 10 – Produção dos Fãs de Sherlock para Plataformas Digitais



Fonte: elaborada pela autora a partir de Devian Art (2020)

Observar os tipos de *fanfics* de maior sucesso nos permite elencar que estratégias são adotadas e que material circula com maior regularidade, além de analisar as relações de poder e hierarquias dentro das comunidades. Para Fiske (1992), os fãs produzem e circulam entre si produtos que, amiúde, podem ter uma qualidade tão boa quanto aqueles produzidos pela indústria cultural. O que diferencia as duas produções é que o fã não o faz por questões econômicas, utiliza recursos limitados e tem uma abrangência mais restrita, quase sempre em sua própria comunidade – *narrowcast*.

A produção comercial é voltada para um público maior, geral – *broadcast* –, como observa Fiske (1992, p. 39). Esse repertório, resultado dos mais diversos tipos de produtos – *fanfictions*, *wikis* colaborativos, fóruns de discussão, *blogs*, *fansites* etc. –, constrói um sistema próprio de produção e circulação de obras denominado pelo autor de “economia cultural das sombras”, pois, em princípio, estão fora do circuito comercial das indústrias culturais. Ademais, os produtos que são elaborados pelos fãs, e reconhecidos por seu volume e importância, chamados *fanfictions*, também envolvem o desenvolvimento e fortalecimento de seu *fandom*. O *fanfiction* reproduz de modo mais geral os textos; o *fanart*, as imagens; e o *fanvideo*, o audiovisual.

No caso da série *Sherlock*, a BBC como produtora comercial criou um aparato de

extensões que compõe o rico universo holmesiano; *sites*, perfis fictícios, um miniepisódio⁷⁸, diversos vídeos voltados para métodos de investigação e dedução, histórias em quadrinhos, mangá, livros, jogos, um episódio especial⁷⁹, além do conhecido *blog* do Dr. Watson. Também são comercializados DVDs, Blu-Ray e trilhas sonoras e distribuídas peças promocionais, como cartazes, *trailers*, propagandas em parada de ônibus, inserções em mídias impressas e visuais.

As extensões da narrativa podem servir a vários propósitos; podem fornecer informações sobre personagens, suas motivações, recortes do mundo ficcional ou mesmo podem estabelecer pontes entre outras produções. As extensões complementam a narrativa principal, conduzem ações e personagens para situações que ajudam no entendimento de toda a trama. Scolari (2009) divide a narrativa transmídia em quatro estratégias de expansão transmídia: a) criação de micro-histórias de lacuna – entre temporadas, vídeos, *teasers*⁸⁰, jogos –; b) criação de histórias paralelas – podem acabar se transformando em *spin-offs*⁸¹ –; c) criação de histórias periféricas – "satélites", distantes da história principal –; e d) criação de plataformas de conteúdos criados por usuários – *blogs*, *wikis*, *fanfictions*.

Em *Sherlock*, tais extensões foram fundamentais para manter os fãs conectados nos longos períodos entre uma temporada e outra. As micro-histórias são inseridas nessas lacunas, principalmente nos *blogs* das personagens. A BBC também criou, durante a exibição da série (2010-2017), um aplicativo gratuito para *smartphones* chamado de *Sherlock: The Network*, um jogo no qual o usuário interage com outros fãs como membro do *Irregulars* – rede de informações formada de meninos de rua – para ajudar o detetive a resolver um caso.

No jogo, o usuário tem acesso a cenas curtas e inéditas que vão deixando pistas para que ele possa resolver o enigma. Um mapa interativo ajuda o usuário a se locomover pelas ruas de Londres, colhendo pistas e interrogando suspeitos, e, nessa missão, ele deve juntar dinheiro para poder pagar um táxi ou bilhete do metrô. No decorrer do jogo, outros desafios requerem raciocínio

⁷⁸*Many Happy Returns* foi exibido entre o final da segunda temporada e início da terceira. Para saber mais, consulte: Sherlock Brasil (2009).

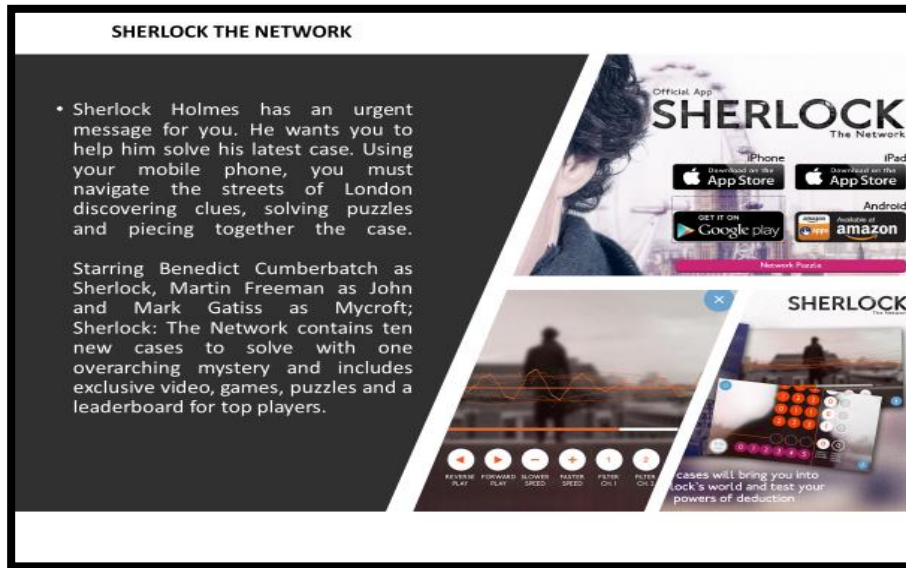
⁷⁹A *noiva abominável*, exibida entre o final da terceira temporada e início da quarta, em 2016, ambientou Sherlock e Watson na Era Vitoriana, com mistério e um pouco de terror. Em entrevista, Mark Gatiss explicou: “[...] a gente [ele e Moffat] brincou com essa ideia por um bom tempo, a ideia parecia tentadora se levarmos em conta que somente Rathbone e Bruce tinham feito isso anteriormente, levando a série do passado para os dias atuais. Só que fizemos no sentido inverso. A BBC não aceitou a ideia inicialmente, mas depois entenderam que a ideia era pontual, não deixaríamos Sherlock no passado, ele voltaria aos tempos atuais.” (SHERLOCK BRASIL, 2006).

⁸⁰ Vídeo desenvolvido para antecipar algum lançamento de produto, filme, videoclipe, serviço ou qualquer conteúdo audiovisual.

⁸¹Em tradução livre equivale ao processo de derivação, obra derivada, história derivada.

lógico-dedutivo para mudar de fase.

Quadro 8 – Jogo Interativo Sherlock The Network



Fonte: Touchgameplay (2021)

O aplicativo ainda permite que o usuário entre no apartamento da 221b Baker Street e explore o espaço em busca de informações e pistas, até ouvir mensagens de voz deixadas na secretária eletrônica da Sr.a Hudson. A versão gratuita tem dois casos, se o usuário quiser os outros oito casos disponíveis, deverá pagar uma taxa – no lançamento foi de U\$ 2,99. Essa extensão é um bom exemplo de como a narrativa seriada da obra não é suficiente para o fã, que deseja plataformas interativas para adentrar no universo sherlockiano. Ainda assim, o maior volume de conteúdos são os gerados pelos fãs, que navegam por universos ficcionais transmidiáticos, buscando juntar informações que, se comparadas as de outros fãs, colaboram para que todos tenham uma experiência de entretenimento completa (BARBOSA, 2014, p. 37).

Conectados e interessados, esses fãs formam comunidades de conhecimento, ou de inteligência coletiva, que dividem suas informações para chegar a resultados que uma pessoa fora delas não chegaria. O exemplo mais citado de franquia transmídia é o seriado “*Lost*” (2004-2010), do qual se gerou um guia como extensão da série chamado *Lostpédia* (2005) – projeto desenvolvido pelos fãs com informações sobre a série, resultando em um expressivo banco de dados. A série *Sherlock* também tem seu banco de dados, que mantém atualizadas as notícias recentes da produção

e do elenco. Criado em 2011, foi denominado de *Sherlockology*⁸² e apresenta guia das temporadas e episódios, perfis das personagens, locações, figurinos e loja virtual.

As histórias ficcionais criadas pelos fãs, recorrendo a personagens de uma série, porém com narrativas completamente diferentes e novas, são classificadas como *fanfictions*. Ressaltamos que, em geral, elas não têm fins lucrativos, por conta de direitos autorais da marca. Jenkins (2006) associa os *fanfictions* à Wikipédia, uma vez que as pessoas constroem uma determinada gama de diferentes interpretações expressas em suas histórias. As especulações e o trânsito intenso na circulação de conteúdos expandem o universo transmídia e novas narrativas se formam à medida que o público procura saber mais.

O surgimento dessas narrativas também pode incentivar maior complexidade na própria série, ao dar visibilidade a determinados aspectos, personagens ou mesmo episódios. Entretanto, é possível acontecer embates, já que a mídia de massa tende a impor um controle rígido sobre a propriedade intelectual e seus interesses econômicos cada vez mais privatizados. Os fãs, que desconsideram a ideia de uma única versão, autorizada e regulamentada por um grupo comercial, preferem imaginar um mundo onde todos possam participar da criação e circulação de culturas (BARBOSA, 2014, p. 39).

Um dos *sites* de *fanfiction* sobre a televisão mais conhecidos é o *Fanfiction.net*⁸³, que mostra a circulação intensa de conteúdos da série. Cerca de 70 mil publicações foram postadas sobre a série durante o período de sua exibição. O espaço compartilhado dos *fanfiction*, *wikis*, *mixes* agregam públicos e permitem que as redes de televisão capitalizem as atividades desenvolvidas por eles, gerando audiências mais elevadas e participativas. Outro fator relevante na série *Sherlock* é a interação direta entre diretores e fãs. Gatiss e Moffat, em especial, divulgaram e divulgam inúmeras informações, dados, curiosidades sobre a série, além de participarem de vários programas e entrevistas. Gatiss, por exemplo, esteve no Brasil prestigiando o Rio Content Market (2014), evento de produção de conteúdo audiovisual da indústria televisiva. O produtor, roteirista e ator britânico da série, com frequência, está nas mídias sociais falando de seus trabalhos.

Também os atores fazem sucesso nas redes sociais; no Twitter, os perfis de Sherlock, Watson, Inspetor Lestrade, Molly Hooper, Sr.a Hudson e Moriarty dialogam com os fãs, que se identificam com os discursos de cada um de seus personagens. Essa verossimilhança é um dos

⁸² <https://sherlockology.tumblr.com/> acesso em 20.03.2020

⁸³ <https://www.fanfiction.net/tv/sherlock> acesso em 20.03.2020

trunfos da série. Esses perfis, mesmo que não sejam oficiais, repercutem a admiração dos fãs pelas personagens e representam a força da circulação de conteúdo. O perfil de Sherlock⁸⁴ conta com mais de 410 mil seguidores e Mark Gatiss tem cerca de 720 mil seguidores. O perfil de *Sherlockology*⁸⁵, citado anteriormente, conta com 305 mil seguidores. Outro exemplo de plataforma largamente usada pelos fãs do detetive é a Tumblr – híbrido de *microblog* com rede social –, que possibilita a troca de vídeos, textos, *links* – há muitos – e outros conteúdos multimídia. Além disso, utilizam ainda *posts* em forma de *hashtags*, que é uma das formas de disseminar informações de maneira rápida e ampla. Durante as gravações, a *hashtag* #setlock disponibilizava informações do *set* de gravação para os fãs. No Brasil também foram usadas duas *hashtags* – #SherlockNaTVCultura e #TVCulturaSouFa – pelos admiradores da personagem que pretendiam forçar a TV Cultura a manter a estreia da série no Brasil em 2016, mas as negociações com a BBC estavam se arrastando, o que atrasou a estreia.

Dentro desse vasto grupo de admiradores do detetive, a série *Sherlock* apresenta ainda outro fator relevante. Seus diretores, Mark Gatiss e Steven Moffat, são sujeitos participativos de maneira bastante dinâmica. Ambos não só são conhecedores das histórias de Conan Doyle, como também da produção cinematográfica e audiovisual adaptadas da obra do escritor ao longo dos anos. Esse conhecimento se torna claro no currículo dos dois produtores, que já tinham carreiras no Reino Unido, acumulando experiências cinematográficas e televisivas. Moffat escreveu vários episódios da longa série *Doctor Who*⁸⁶ entre 1999 e 2015, e Gatiss já recebera reconhecimento por sua vasta filmografia e atuação em meios diversos, como o teatro, cinema, televisão, quadrinhos, jogos, além de séries. Com Moffat, Gatiss também escreveu alguns dos episódios de *Doctor Who* entre 2011 e 2017; recentemente, foi lançada a série *Drácula*, escrita pelos dois a convite da BBC.

Para além das manifestações dos diretores de seu apreço pela obra de Conan Doyle e o intenso diálogo com as comunidades de fã, um aspecto particular da série merece atenção: o espaço que o produtor-roteirista Gatiss deu à personagem que ele mesmo interpreta, o irmão mais velho de Sherlock Holmes. No texto de Conan Doyle, a presença da personagem Mycroft é mais discreta. Na série, porém, ela passou a ser fundamental para a criação do conflito familiar e,

⁸⁴ https://twitter.com/sherlock_brasil acesso em 20.03.2020

⁸⁵ <https://twitter.com/sherlockology> acesso em 20.03.2020

⁸⁶ A série de ficção científica se aproxima de seus 50 anos e foi criada por Sydney Newman, C. E. Webber e Donald Wilson em 1963. Ao longo do tempo teve várias personagens protagonistas, sendo a mais recente o ator Benedict Cumberbatch, que também é o protagonista da série *Sherlock*.

consequentemente, das relações e dos atritos entre irmãos. Sua posição tende a ser privilegiada, pois participa e interfere em vários e importantes momentos do processo de criação – roteiro – e de produção. Como elemento multifacetado, ele insere em *Sherlock* uma possibilidade de trânsito no triângulo criador-texto-fã, acrescentando ainda o olhar de ator que contracena com as demais personagens.

É importante frisar que os diretores sempre manifestam sua preocupação em mostrar a genialidade de Conan Doyle e sua produção literária. Em suas entrevistas, eles repetem que há muitas referências detalhadas e linhas intertextuais entrelaçadas entre o texto-fonte e o roteiro da série, declarando abertamente que buscaram referências não só no autor vitoriano, como também nas muitas adaptações posteriores. Um dos exemplos que citam é a reconfiguração do Inspetor Lestrade, que, no texto doyleano, contracena com o Inspetor Gregson. Gatiss e Moffat afirmam que sua inspiração veio das produções cinematográficas protagonizadas por Jeremy Brett e Edward Hardwicke em 1896. Para dar maior esfericidade à personagem Lestrade, criaram uma policial – Sargento Sally Donovan⁸⁷ –, que representa a insatisfação do corpo policial com as interferências de Sherlock, chamando-o de psicopata. A personagem insiste na ideia de que Holmes é uma farsa e que cometeria crimes porque gosta disso.

Outras personagens também ganharam mais espaço pelas mãos dos roteiristas, como são os casos de Irene Adler, Mary Watson e Sr.a Hudson. Outro recurso condicionado à narrativa da série, que será detalhado no capítulo seguinte, é a criação de uma família mais atuante para o detetive. Pais e irmãos – Sr. e Sr.a Holmes, Mycroft Holmes, Eurus Holmes – compõem esse núcleo que, como qualquer família, tem seus segredos e, parte deles, fomenta segredos ainda maiores. Também Watson tem uma família – Mary, a esposa; Rosamund, a filha; e até um cachorro com o qual Sherlock faz experiências. A base para criação desses núcleos, de acordo com Gatiss e Moffat, vem do filme de 1970, dirigido por Billy Wilder e roteirizado por I. A. L. Diamond, denominado de *A vida privada de Sherlock*. A inserção de personagens ou maior abertura no trânsito entre elas é elemento de adição às possibilidades de participação dos fãs na elaboração de histórias paralelas ou mesmo na circulação de informações sobre elas nas redes sociais.

Juntando-se a essas iniciativas, algumas redes elaboram concursos, enquanto outros oferecem ferramentas para os usuários produzirem vídeos de músicas e remixagens – *mash-ups* –,

⁸⁷A personagem aparece nos episódios *A Study in Pink*, *The Great Game*, *The Reichenbach Fall*, *The Sign of Three*, primeiro com a atriz Vinette Robinson e depois com Zawe Ashton.

respeitando-se os direitos autorais. “Forças empresariais e populares estão constantemente interagindo umas com as outras, e é essa troca que alimenta a narrativa transmídia.”⁸⁸ (SMITH, 2009, p. 20, tradução nossa). Em síntese, a narrativa transmídia é voltada à articulação entre histórias complementares unidas por uma narrativa central, e cada uma das complementares é veiculada em uma plataforma que a potencialize, isso porque o público da série tem um comportamento migratório, buscando sempre outras formas de compartilhamento e participação.

É claro que há casos em que essas histórias complementares tendem a resultar em trabalhos de baixa qualidade, mas há, entre os fãs, certa vigilância para que isso não ocorra. O que também é feito, mesmo que de maneira indireta, pelas emissoras comerciais, já que sempre existe a possibilidade de incoerências e contradições nessa produção. Nesse sentido, o processo de criação de um universo transmídia exige ações coordenadas entre diferentes setores da mídia e funciona melhor em projetos independentes, nos quais o mesmo artista molda a narrativa em todos os meios envolvidos; ou em projetos em que encontraremos uma forte colaboração – ou cocriação –, incentivada pela rede de televisão. A série *Sherlock* se enquadra nesse último modelo; Gatiss e Moffat participaram intensamente de todas as etapas de sua produção. Gatis, além de produtor, roteirista, incorporou a personagem Mycroft, irmão mais velho de Sherlock, que não só ganhou mais espaço, mas também interferiu diretamente em uma construção mais humana da personagem Holmes.

Outro ângulo interessante a ser detalhado na construção da narrativa da série é a inserção de tecnologias. Em *Sherlock*, da BBC, as personagens são contemporizadas em uma Londres atual e, para tal, passam não apenas por uma atualização, mas também por uma modernização. Isso pode ser visto quando Sherlock e seus parceiros se mostram em contato com a cultura, ciência e tecnologia, como celular, internet, GPS, *sites* de busca, Google etc., realizando suas experiências científicas de maneira inovadora. Os diretores recorreram às mídias em um primeiro plano: as personagens aparecem usando esses recursos – falando ao celular, pesquisando –, mas também tiveram o cuidado de modernizar termos utilizados no texto doyleano, como é o caso de sótão, que virou “palácio mental”, e memória, que passou a ser “nuvem digital”.

Os métodos ainda insipientes do século XIX são substituídos pelas tecnologias avançadas dos sistemas de busca nas plataformas digitais do século XXI. Com frequência, o

⁸⁸“Business and popular forces are constantly interacting with each other, and it is this exchange that fuels the transmedia narrative.” (SMITH, 2009, p. 20).

detetive usa a internet e *sites* para pesquisar, cruzar dados importantes em seus casos; e mensagens de texto no celular são compartilhadas com o público, recurso também utilizado para que o telespectador acompanhe os pensamentos durante a investigação de Sherlock. Ao mostrar esses recursos, a narrativa faz com que detetive e público estreitem laços, solidificando uma identificação.

Os recursos são essenciais, mas nada adiantariam se não tivéssemos uma “boa história” pensada de maneira esmerada. Evans (2011, p. 28) distingue três importantes elementos formadores do processo transmídia de qualidade: a narrativa, a autoria e a temporalidade. A narrativa é o cerne da construção de um texto transmídia, pois é na sua vasta gama de possibilidades que se faz necessária a busca por outras plataformas. Os elementos desse texto não são pensados como secundários a uma fonte primária, pois são parte de um todo de forma síncrona. “Esta expansão envolve simultaneamente um sentido de diferença e continuidade.” (EVANS, 2011, p. 29).

Todo texto transmídia tem autoria – um autor ou, no caso de *Sherlock*, mais autores unificados. Essa condição mostra que há mudanças no cenário da indústria televisiva, que deixa de encarar as novas tecnologias como ferramentas de promoção de conteúdos tradicionais para se integrar em uma experiência transmídia mais complexa. A temporalidade é o elemento que fecha a tríade proposta por Evans (2011) e está ligada ao tempo de engajamento do público. Para telespectadores conectados, a possibilidade de assistir à série, independentemente de uma grade de programação e horários fechados, fomenta uma parcela mais jovem que acaba por consumir seus produtos televisivos não mais somente pelo aparelho de TV clássico.

A narrativa transmídia é uma versão hiperbólica da narrativa seriada, na qual pedaços de informações significativas da história são dispersados, não simplesmente em vários segmentos dentro de um mesmo meio, mas por meio de múltiplos sistemas de mídia (BARBOSA, 2014, p. 46). *Sherlock* é a versão hiperbólica do texto doyleano porque gera uma multiplicidade de conteúdos que vão além da continuidade de adaptações criadas para a televisão.

Há, ainda, um ponto particular que devemos considerar relevante na manutenção do interesse do público na série: o desenho do mundo ficcional criado por Conan Doyle que se expande no universo da série. Long (2007) aponta a relevância do mundo ficcional, não apenas como uma local onde se passa a história, mas também como uma extensão das personagens.

A narrativa transmídia expande o que pode ser conhecido sobre um determinado mundo fictício enquanto espalha essa informação, garantindo que nenhum consumidor saiba tudo, mas o suficiente para que ela fale sobre a série com os outros. [...] Consumidores se tornam caçadores e coletores voltando pelas várias narrativas tentando costurar juntos, uma imagem coerente da informação dispersa, criando (novos) *mundos*. (LONG, 2007, p. 28, tradução nossa).⁸⁹

Nesse sentido, os romances e contos de Conan Doyle são revisitados pelos fãs, mas é o cenário da série que tem materialidade. Por essa razão, fãs vão a Londres para conhecer a Estação de Metrô Baker Street, cujas paredes estampam desenhos da personagem, e, na saída da Marylebone Road, tiram *selfies* com a estátua de Sherlock, com sua capa e cachimbo. No Speedy Sandwich Bar e Café, que recebeu por várias vezes o detetive, param para comer um lanche; visitam o British Museum, que foi espaço de pesquisa de Holmes, ou St Bartholomew's Hospital, que foi cenário de *Um Estudo em Vermelho* (T1E1) e *O Problema Final* (T4E3), todos são pontos turísticos assim como o Covent Garden, onde Sherlock assistiu a um de seus espetáculos favoritos, *Royal Opera House*, além do Lyceum Theatre. Mas nenhum desses lugares têm mais projeção do que o Museu Sherlock, criado na 221b Baker Street, inaugurado em 1990. O local nada mais é do que um sobrado com muitas referências do texto doyleano e teatralização de uma cultura moderna. Ao chegar no local, logo na porta, o visitante é recebido por um ator caracterizado que dá boas-vindas aos fãs, que pagam para ingressar no lar de Holmes. Ao lado, existe uma loja de *souvenirs* com produtos da série, como a camiseta que estampa a mensagem de celular trocada entre Holmes e Irene Adler – *I am Sher Locked* – um dos itens mais vendidos, segundo a loja. A história de mundo da série *Sherlock* passa por esses espaços, mas são nas redes midiáticas que eles são reproduzidos ficcionalmente pelos fãs.

Do ponto de vista de Murray (2003), a definição de construção de mundos é entendida como um “impulso enciclopédico” que está por trás das construções ficcionais contemporâneas interativas. O desejo do público de mapear e dominar esse universo por meio de mapas, correspondências, imagens etc. está claro no comportamento dos fãs do detetive. Para a autora, os computadores têm um comportamento procedimental, ou seja, a capacidade de executar cálculos e seguir regras com velocidade e precisão. Eles não foram projetados apenas para transmitir

⁸⁹“Transmedia storytelling expands what can be known about a particular fictional world while dispersing that information, insuring that no one consumer knows everything [and] that they must talk about the series with others. [...] Consumers become hunters and gatherers moving back across the various narratives trying to stitch together a coherent picture from the dispersed information.” (LONG, 2007, p. 28).

informações estáticas, mas para incorporar comportamentos complexos e aleatórios, assemelhando-se mais a motores do que a condutores ou caminhos (BEHLING, 2012, p. 2). Entretanto, afirma Murray (2003), o que desperta a atenção nessas máquinas é que elas podem reagir às ações dos usuários, tornando-os participativos, de modo que essa propriedade participativa se traduz na expressão “interatividade”, ou seja, na participação ativa do usuário no compartilhamento de informações. Ressalta que os computadores,

[...] reagem às informações que inserimos neles. Assim como a propriedade de representação primária da câmera e do projetor de cinema é a reconstrução fotográfica da ação no tempo, a propriedade de representação primária do computador é a reconstrução codificada de respostas comportamentais. É isso o que, na maioria das vezes, se pretende afirmar quando dizemos que os computadores são interativos. Significa que eles criam um ambiente que é tanto procedimental quanto participativo. (MURRAY, 2003, p. 80).

Dialogando com Murray (2003), Mittell (2012), outro autor que se debruça sobre a compreensão desse fazer interativo, aponta que essa prática comum aos fãs consiste em catalogar, vasculhar, organizar e compartilhar informações detalhadas sobre suas narrativas prediletas. O autor chama essa prática de *forensic fandom*. Em seu ensaio, denominado de *Sites of Participation: wiki fandom and case of Lospedia* (2009)⁹⁰, o autor explora o *site*⁹¹ construído por fãs da série *Lost* (2004-2010) no qual se pode demonstrar que o envolvimento dos fãs, a partir do conhecimento do texto-base, ou seja, do roteiro televisivo, possibilitou criar novas extensões transmídias como paródias e novas aventuras que se desdobraram de personagens secundárias. No artigo, Mittell (2009) usa o que chamou de “migalhas de pão digitais” dos *wikis* para traçar a história de criatividade, participação, ludicidade e debates dos fãs em um *site* de compartilhamento da comunidade de fãs da série.

O foco da reflexão está nos processos que geram os resultados do que foi produzido pelos fãs que constituem um sistema de participação. Mesmo que os *wikis* possam interagir em pequenas escalas para permitir que uma comunidade fechada de escritores colabore, como uma aula, um escritório ou uma organização, um *wiki* se torna exponencialmente mais forte à medida que sua base se expande. Assim, mesmo que as páginas oficiais das séries circulem, a produção de fãs se torna um proeminente conjunto de resultados dos esforços dessa base dinâmica de usuários. Um dos exemplos citados por Mittell (2009) é o de um doutorando de Economia que montou um

⁹⁰Para saber mais, consulte: Mittell (2009).

⁹¹*Wiki* é um *site* que pode ser editado por seus usuários por meio de uma interface simples da *web* (MITTELL, 2010).

artigo explorando como a alocação dos recursos na ilha de *Lost* refletia vários modelos econômicos. Outros colaboradores mergulharam no artigo do estudante transformando o que poderia ser entendido como uma extensão acadêmica solitária em uma produção colaborativa da comunidade⁹², o que denota o potencial da arquitetura *wiki* para ultrapassar as barreiras e hierarquias entre ficção, realidade, textos de partida e *fandom*. Ainda que se privilegie o texto de partida e a autoridade do criador, há espaços para conteúdo de experimentação criativa. Nesse contexto, as hierarquias e fronteiras das comunidades são fluídas e estão em constante mudança, remodelando-se à medida que se desenvolvem. Uma grande abertura para essa produção, como citamos anteriormente, dentro desse contexto de compartilhamentos, é a possibilidade de personagens ganharem espaço e outras – novas – histórias serem contadas.

De acordo com Pallottini (1989), uma personagem se constrói na junção da apresentação de suas características físicas, sociais e psicológicas, todavia é por suas ações que as histórias se configuram, sendo importante compreendê-las nas relações com a trama na qual se inserem. Podemos, também, conhecer uma personagem a partir do que os outros dizem sobre ela e do que ela diz sobre si. Essa condição permite a criação de extensões ficcionais elaboradas com o objetivo de oferecer histórias não canônicas, ou seja, aquela que não é parte da narrativa de partida. Um exemplo é a *fanfiction*, uma estratégia bastante usada por fãs para criar histórias ou desdobrá-las de maneira imprevisível às regras do texto de partida. Por esse processo, uma personagem pode ganhar uma exposição que, na narrativa-base, não teria, ou se envolver em relacionamentos afetivos não explorados anteriormente, como é o caso das *fanfictions* com *shippings*, que se dedicam a contar casos de amor entre personagens. Outro recurso comum é o *fix it* – em tradução livre “consertar” –, que nada mais é do que o nome dado à ação de corrigir algo no texto principal que desagradou ao fã, ou mesmo não foi bem explicado. O episódio da morte do detetive foi recorde de narrativas *fix it*, fomentando o universo da série com teorias diversas sobre o acontecimento.

Também é mister lembrar dos *games* ligados à série⁹³, categoria que agrega extensões ficcionais com finalidade lúdica, de experimentação. Apesar do número de jogos criados pelos fãs, a maior parte é comercializada pelo setor empresarial. Esta é uma grande estratégia de interação e imersão no universo ficcional da série. Os trabalhos de autores como Delwiche (2017), Harvey (2001) e Jenkins (2011) destacam que a noção de ludicidade, habilidade que uma extensão ficcional

⁹²Para saber mais, consulte: Talk: Economics (2021).

⁹³Jogo *Sherlock Live Experience* – @SherlockTheGameIsNow –, criado pelos fãs Gattis e Moffat.

tem de engajar o fã em um ambiente interativo, é essencial para que um universo transmídia se configure. Harvey (2001, p. 7) argumenta que “[...] a ludicidade é central para uma experiência com narrativa transmídia, e que ela constitui meios supremos pelos quais a agência de um participante em um mundo ficcional pode se realizar”⁹⁴. A orbe que envolve a narrativa transmídia é ainda um universo em expansão, um campo de estudo que está aberto e é profícuo.

Uma vez conhecido o sistema de produção e criação interativa entre diretores industriais e fãs, precisamos entender como se dá o posicionamento da série dentro do meio televisivo e, em seguida, como a série *Sherlock* participa da cultura das séries que se estabelece, cada vez mais, no diálogo com mídias audiovisuais. E se é na televisão que as coisas acontecem, é na série que as obras literárias têm sido resgatadas, possibilitando adaptações que estão conquistando telespectadores no mundo inteiro. O ator e diretor hollywoodiano Guillermo del Toro, em entrevista à jornalista Maria Bahiana (2014)⁹⁵, declarou seu apreço por esse formato seriado televisivo explicando que:

Uma coisa que amo na TV é a possibilidade de mudar o tom de uma história de temporada em temporada, desenvolver profundamente personagens, criar e explorar quantos arcos narrativos quisermos. [...] Você não precisa correr para desenvolver seu personagem. Não precisa nem mexer nele nas primeiras quatro horas de uma série! E num filme você tem duas horas para fazer tudo! Para quem escreve, como eu, é uma proposta irresistível. [...] Não me espanta que muitos de meus colegas diretores, Alfonso Cuarón, David Fincher e Steven Soderbergh estejam trabalhando para a TV.

Para Seabra (2016, p. 222), a fama da série, quando alcançada, se deve muito aos telespectadores conquistados no dia a dia, na propaganda boca a boca e nas boas avaliações da crítica durante meses, refinando o produto. É claro que os primeiros passos da série são importantes, público e crítica tendem a abandoná-la se ela não consegue se apresentar logo de forma consistente. Por essa razão, é preciso tomar como vantagem sua duração no tempo, bem como a riqueza da produção de comunidades de fãs, que mantém viva a narrativa ao longo dos anos. Gatiss revela que a opinião dos fãs é o berço da próxima geração de diretores. E isso é positivo, se concordarmos com Barthes (1975, p. 4), que observa: “[...] o leitor [telespectador] não é mais simples consumidor, mas sim um produtor de [novos] textos”.

⁹⁴ “[...] play is central to the transmedia storytelling experience, and that it constitutes the supreme means by which a participant’s agency in a story world can be realized.” (HARVEY, 2001, p. 7).

⁹⁵ Para saber mais, consulte: Bahiana (2014).

4.1 SERIALIZAÇÃO – (MUITO) MAIS DO MESMO?

“As pequenas coisas são infinitamente as mais importantes.”
(DOYLE, *A Case of identity*, 1891).

No panorama contemporâneo do século XXI é possível perceber a ampliação das formas de produção e consumo audiovisual, embora a televisão ainda esteja consolidada no modelo tecnológico de transmissão. Nesse contexto, o formato seriado surge e acaba definindo o momento de transformação televisivo, pelo qual se passou a pensar em programas que pudessem ser endereçados a determinados públicos, com suas próprias características de consumo e interesses.

Nesse novo cenário, o desenvolvimento de modelos narrativos que reconfiguram os textos clássicos em um contexto tecnológico e digital, disponibilizados em novas formas de consumo como a internet, apresenta uma dimensão diferente do ato de assistir à televisão em relação à maneira com a qual estamos familiarizados. A televisão digital permitiu o acesso a uma variedade de canais e aumentou o potencial de entrega de produtos, e a internet a completou sendo peça-chave para o engajamento de usuários e fãs. “A televisão segmentada passou a ser o lugar por excelência das séries complexas.” (SILVA, 2014b, p. 244). Assim, as estratégias de programação mudaram da noção de fluxo de programação de uma emissora para uma rede de estratégias táticas de fluxo do público usuário.

Em seu livro *Transmedia Television: audience, new media and daily life*, Evans (2011) se refere à série *Doctor Who*, citada anteriormente, como um bom exemplo de programa de televisão transmídia. Ela estreou em 1963 e foi cancelada em 1989. Quando a emissora revolveu resgatá-la, lançou *spin-offs*, além de produtos promocionais, a fim de promovê-la para o público, tendo em vista o longo período em que a série deixou de ser exibida. Essa estratégia, à época, apenas promovia a franquia existente. A partir de 2005, com a expansão do mundo de *Doctor Who*, alargaram-se também as práticas transmídias da série com jogos *on-line* e um conjunto de pequenos episódios que funcionaram como uma preparação para o que iria ao ar em seguida, todos disponíveis em celulares.

Esta coerência autoral se manifesta não só através da marca de cada texto transmídia, mas também através de mudanças mais amplas, tanto no serviço público de radiodifusão no Reino Unido de forma mais geral e mais especificamente na BBC. Novos elementos de mídia já não são adicionados para apoiar ou promover uma forma mais reconhecível; o equilíbrio entre os diferentes elementos de um texto transmídia tornou-se mais uniforme.

Em alguns aspectos, a exploração e promoção de novas tecnologias tem sido sempre uma parte da missão de serviço público da BBC, e assim essa evolução pode ser vista como parte da evolução natural da corporação. (EVANS, 2011, p. 33, tradução nossa).⁹⁶

Segundo a pesquisadora, cada elemento da transmídia de *Doctor Who* ajudou na promoção do seriado televisivo e estimulou sobretudo o engajamento dos telespectadores. Mais do que promover a série, esses elementos narram diferentes histórias ou diferentes partes de uma história maior, fomentando um repertório dinâmico que resgata antigos fãs tanto quanto se apresenta para aqueles que, em busca de uma opção televisiva, chegam a ela. Não é coincidência encontrarmos na série *Sherlock* exemplos da narrativa transmídia semelhantes à da série *Doctor Who* – além de ser esta um modelo de longevidade e culto de fãs, os diretores Gatiss e Moffat também roteirizaram e produziram episódios de *Doctor Who* nos anos 2000. Na série *Sherlock*, os dois diretores aproveitaram suas experimentações anteriores, valendo-se também de recursos tecnológicos de interação, como é o caso do próprio *blog* do Dr. Watson, que veiculou informações e reportagens de jornais como ferramenta de interação com o público.

Destacamos que a televisão vem se adaptando às novas tecnologias, e não sendo substituída por elas, na medida em que há interação entre televisão e internet e vice-versa. O telespectador pode continuar a assistir à televisão convencional, mas, se quiser, terá um volume maior de materiais disponibilizados nas plataformas, com todas as vantagens e desvantagens que cada uma dessas plataformas pode gerar. É o que constitui o “engajamento transmídia”, como assevera Evans (2011,p.33).

A série *Sherlock*, bem como outros programas da BBC, está disponível no *site* da BBC iPlayer⁹⁷, acessível gratuitamente por um período limitado, e, com interrupção controlada, em plataformas como Hulu⁹⁸, Netflix e Amazon, que reúnem programas de várias emissoras, incluindo os da BBC.

Nesse contexto, as novas formas de assistir à televisão deram ao telespectador maior

⁹⁶“This authorial coherence not only through the branding of each transmedia text but United Kingdom more generally and the BBC more specifically. New media elements are no longer added on to support or promote a more recognizable form, the balance between the different elements of transmedia text has become more equal. In some respects the exploitation and promotion of news technologies has always been a part of the BBC’s public service remit, and so such developments can be seen a part of the natural evolution of the corporation.” (EVANS, 2011, p. 33).

⁹⁷Informações sobre todos os episódios e temporadas da série, mesmo tendo ela sido encerrada em janeiro de 2017, estavam disponíveis nesse portal até setembro de 2020. Para saber mais, consulte: BBC (2020). [s](#)

⁹⁸Para saber mais, consulte: Hulu (2021), Netflix (2021) e Amazon (2021).

poder de decisão, ao menos no que diz respeito à escolha de conteúdo, que, agora, não precisa necessariamente estar vinculado a um canal. Isto é, o telespectador pode ver programas e episódios individuais; escolher o que, onde e como assistirá a determinado programa; inverter a ordem de apresentação de uma trama, assistindo a um episódio à frente e depois voltar para o anterior ou pular episódios etc. Em suma, a televisão já não é uma tela única, mas uma fusão de muitas telas, com usuários e conteúdos circulando entre elas de modo vertiginoso.

A série é, portanto, o formato da vez; como gênero, ela corresponde às exigências da programação televisiva, sendo o exemplo de uma programação ideal, como foi o romance de folhetim no século XIX, e atende ao menos dois propósitos: pontualidade e programação; e adaptação às ritualidades familiares. O seriado de televisão tende a ser mais rigoroso do que outras formas de programas porque exige que seus diretores planejem em detalhes a duração de cada episódio, a cadência narrativa, que deve obedecer a uma prescrição temporal categórica, a regularidade de cenários etc. O ponto mais valioso é manter a estrutura básica da série, devendo-se evitar grandes desvios à fórmula.

Série e seriado são usados como sinônimos nesta tese. O termo seriado vem do verbo “seriar” e, segundo Dicionário Houaiss (2009), é o nome que se dá à ação de colocar algo em sequência. Essa ação pode ser diretamente associada ao conceito de produção em série, que surgiu com o avanço do capitalismo e a explosão da sociedade de consumo, na qual agilidade e fabricação de produtos se tornaram necessárias. As primeiras discussões sobre a comunicação em série chegaram bem depois da Revolução Industrial ocorrida na primeira metade do século XIX. Apenas em meados do século XX começaram os debates sobre a real essência das obras de arte e quais são os produtos em série da comunicação. Benjamin (1987) é um dos que discute com profundidade o papel da obra de arte na era da produção em série, mas preferiu chamar esse processo de reprodutibilidade técnica. Segundo Benjamin (1987), as obras são objetos de arte apresentados como únicos e originais, cujos processos de elaboração incluem três princípios básicos: a aura, o valor de culto e a autenticidade. Entretanto, se reproduzidas por outros, e mesmo pelas mãos do próprio autor, elas perdem essas características.

Para Eco (1989a), quando tal estética se viu diante de obras produzidas pelos meios de comunicação de massa, qualquer valor artístico lhes foi negado; outrossim, no meio acadêmico, a serialidade da televisão é ainda mais danosa do que a produção de objetos dentro de um modelo industrial de reprodução de inumeráveis cópias. Todavia, ele mesmo observa que a serialidade

esteve presente em muitas fases da produção artística passada e cita como exemplo a *comédia dell'arte*, na qual, com uma base estabelecida em um esquema conhecido, os atores improvisavam suas apresentações de uma mesma história com variações mínimas (ECO, 1989a, p. 121).

Nesse contexto, a televisão se assemelha ao modelo industrial e tem as mesmas características de produção em série, como assevera Machado:

[...] a necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta exigiu da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição do mesmo protótipo constituem a regra. Com isso, é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, cenários, figurino e uma única situação dramática. (MACHADO, 2005, p. 153).

Destarte, uma pequena diferença se faz entre essa reprodução em massa da indústria geral e o fenômeno atual dos seriados: estes nos fazem pensar que temos algo original e diferente, mas, de fato, repetem uma fórmula geral e, talvez, por isso seja consumido largamente. Há uma gama de produtos com aparência de originais, mas que são repetições, que Eco (1989a) classifica assim: um é a retomada de algo que já foi reconhecido como de sucesso – exemplo comum são as sequências cinematográficas; outro, é o decalque, que reformula algo que deu certo em vez de retomá-lo – a exemplo das adaptações de grandes obras clássicas. E, por fim, ele distingue a repetição de arquétipos da retomada e a possível reformulação de processos estilísticos da cópia, já que esta diz respeito à estrutura narrativa. Em resumo, “[...] temos uma situação fixa e um certo número de personagens principais da mesma forma fixos, em torno dos quais giram personagens secundários que mudam para dar a impressão de que a história se diferencia de uma anterior.” (ECO, 1989a, p. 123).

A análise das características percebidas entre um e vários textos é “[...] a relação entre aquilo que se pode perceber como idêntico e aquilo que se pode perceber como diferente.”, declara Calabrese (1999, p. 43). Segundo o autor, uma série é baseada em duas variações fundamentais: a variação do idêntico, cujo ponto de partida se organiza em um protótipo que se multiplica em situações diferentes; e na identidade de vários outros, representados pelos produtos que nascem diferentes de um original, mas acabam similares. Calabrese (1999) ainda distingue as séries em dois grandes grupos: cumulativo e contínuo.

O primeiro basicamente não tem uma previsão de término estabelecida, apresenta trama em cada episódio, com um elenco fixo e eventuais convidados – caso do seriado nacional *A*

*Grande Família*⁹⁹. No segundo grupo estão as séries cujas tramas são construídas a partir de um momento ou situação específica. Por exemplo, quando um protagonista que quer provar sua inocência e, a partir do momento que ele consegue seu intento, não há mais sentido a continuação da história. É o caso da série estadunidense de Roy Huggins *The Fugitive* (1963-1966) exibida pela ABC em 4 temporadas e 120 episódios. Na série, o médico Richard Kimble é acusado de matar sua esposa injustamente. Um filme baseado na série foi lançado em 1993 e, em 2020, outra versão foi anunciada com o ator Kiefer Sutherland – da série *24 horas* – como protagonista.

Foram nas apertadas e desconfortáveis salas¹⁰⁰ de cinema que emergiu a ideia básica de serialização que hoje temos na televisão. Eram filmes baseados no formato de folhetim, com roteiros inventados na hora sem que se tivesse noção de como e quando terminariam. A serialização nos *nickelodeons* foi, para Calabrese (1999, p. 42), o primeiro passo para o surgimento de uma “estética da repetição”.

Ainda em sua formulação conceitual, Calabrese (1999) sugere outra classificação para as séries: a) apresentam uma transformação do elemento narrativo; b) tem variações dentro de um mesmo eixo temático; e c) são estruturadas através de um entrelaçamento de situações diversas.

No primeiro caso, as personagens são fixas em uma determinada estrutura narrativa, porém, por ser uma obra grande, não necessariamente com um final previsto, outros elementos podem mudar o rumo da trama.

Na segunda categoria há uma trama sólida que apresenta sutis inovações durante os episódios. Como exemplo temos boa parte dos seriados policiais nos quais sempre um mesmo investigador averigua um caso enigmático e chega a sua solução; o método não muda, mudam os enigmas a serem decifrados. É possível que essa associação com o modelo policialesco comum tenha incentivado os autores de *Sherlock* a buscar alternativas que diferenciasses a série, incluindo entre outras estratégias núcleos de convivência afetivos. Assemelha-se, portanto, à terceira categoria apresentada por Calabrese (1999), na qual há um número maior de narrativas

⁹⁹Inspirado na série norte-americana *All In The Family* (CBS-1971), com a produção de Max Nunes e Roberto Freire e direção de Milton Gonçalves, a TV Globo lançou o seriado *A Grande Família*, adaptando-o à realidade nacional. Em duas versões, a primeira exibida entre 1972-1975; e a segunda, entre 2001-2014, dirigida por Armando Costa e Oduvaldo Viana Filho. O programa retratava o dia a dia de uma família de classe média suburbana e criticava problemas sociais da época (MEMÓRIA GLOBO, 2021a).

¹⁰⁰Salas de cinema chamadas *nickelodeons*, que se desenvolveram paralelamente à evolução do filme narrativo e depois de o cinema ter começado a criar uma ligação com o público, tornaram-se um negócio rentável, despertando a atenção da indústria cultural.

entrelaçadas, com personagens que apresentam continuidade e evolução. Para Eco (1989a, p. 124) “[...] se permanecem imutáveis o esquema de abordagem e a psicologia, o estilo da narrativa muda a cada vez. [...] não é pouco, especialmente do ponto de vista da estética moderna”.

4.1.1 Séries nas Multitelas – TV, computador, *smartphones*

A série é uma narrativa fechada em uma personagem ou grupo de personagens que vivem pequenas histórias ou aventura em cada episódio (COMPARATO, 2009). Ela pode ser pensada em episódios independentes ou em uma unidade relativa e sua trama acontece seguindo uma unidade total, contudo o público não depende do episódio anterior para compreender a história. Essa estrutura é destinada a quem desconhece o programa, mas que, de algum modo, está familiarizado com o ritmo e as estratégias dramáticas das séries (SYDENSTRICKER, 2012, p. 133). Em outro formato, exige-se do telespectador uma fidelização e acompanhamento de todos os episódios, pois nem tudo é explicado em uma única exibição. De acordo com Carlos,

Uma série consegue assumir maior complexidade dramática devido, grande parte, a sua longa duração, que permite ampliar o número de personagens, temperamentos e ações em nível extremo de detalhe e, ao mesmo tempo, estabelecer inúmeros laços dramáticos entre eles. (CARLOS, 2006, p. 26).

O tempo também proporciona uma evolução à série com a inserção de novas personagens ou sua maior esfericidade, rompendo paradigmas temáticos que criam subtramas que não necessariamente se resolvem em um mesmo episódio ou, até mesmo, em uma mesma temporada. O primeiro episódio de uma série é, em geral, o seu piloto¹⁰¹. Nele há uma apresentação geral da trama principal, mostrando de maneira clara as personagens mais importantes, suas relações, crenças, desejos e objetivo de vida, além do estágio em que estão. O piloto deve situar a audiência sobre o universo da ficção, origem ou estado atual das personagens e situação dramática que a personagem vive (RODRIGUES, 2014). Como reforça Balogh (2002, p. 103), “[...] o potencial da série é medido pela reação do público ao piloto, se for positivo, a série irá ao ar”.

Com a ampliação, diversificação e sofisticação das narrativas, as séries de televisão

¹⁰¹Depois do piloto, não existe um padrão fechado de exibição dos episódios, geralmente uma série tem entre 10 e 24 episódios por temporada, mas isso varia bastante.

abrem espaço com histórias cada vez mais complexas, desdobrando-se em conflitos densos de maneira instigante e detalhada. Há, ainda, um vasto campo de estudos a ser percorrido dentro da análise estrutural das narrativas seriadas na televisão, a fim de compreender as particularidades desse formato, que se consolida como entretenimento popular e de acesso mais amplo.

Desse modo, como campo relativamente recente, os estudos da serialização ainda buscam construir conceitos a fim de sistematizar a análise de suas particularidades a partir de características comuns determinadas pelas dimensões que envolvem o processo (SILVA, 2015, p. 13). Dois desses conceitos que nos interessam nesta tese são os de “*TV Quality*” e “complexidade narrativa”, elaborados em distintos momentos da tradição acadêmica e que, ainda hoje, são usados como ferramenta operacional de investigação, até mesmo no Brasil.

No campo dos debates de televisão, as discussões sobre qualidade sempre surgiram dentro de perspectivas variadas que dependem de cada proposta e cada objeto em particular. Buscando sistematizar de maneira mais direta critérios para a concepção de qualidade, Mulgan (1990) elencou setes pontos que englobam aspectos tecnológicos, culturais, estéticos, pedagógicos, democráticos, representativos e estilísticos, para aferir em maior ou melhor escala, os programas televisivos. São inúmeros trabalhos¹⁰² que partem desses critérios porque eles permitem uma adequação ao objeto de análise do pesquisador, visto que a chancela de qualidade não é um decreto opinativo de curto alcance. Ela deve ter uma aferição imparcial referendada por uma objetividade acadêmica.

No caso específico das séries de televisão, a qualidade não está limitada a um conceito meramente analítico, ela compreende um amplo jogo comunicacional que envolve a liberdade criativa das equipes – capaz de anuir um carimbo de autoria aos roteiristas-diretores –, a sofisticação temática e estilística dos programas e a busca por um público mais segmentado agregado a um discurso institucional de distinção (FEUER; KERR; VAHIMAGI, 1984). No final da década de 1990, Thompson (1997) lançou o livro *Television's Second Golden Age*¹⁰³, no qual apresenta doze características que auxiliam o entendimento da noção de *Quality TV* tal como empregado em um conjunto de séries ficcionais televisivas. Suas premissas¹⁰⁴ partem de pontos

¹⁰²Para saber mais, consulte: Albers (1996), Blumler (1991), Collins (2007), Leggatt (1993), Albers (1996), Blumler (1991), Collins (2007) e Leggatt (1993).

¹⁰³Para saber mais, consulte: Thompson (1997).

¹⁰⁴Para saber mais, consulte: Borges, Gosciola e Vieira (2015, p. 19).

que vão de questões temáticas, estilísticas e narrativas até tipo de público-alvo ou quantidade de prêmios conquistados.

Todavia, as mudanças que ocorreram no sistema de mídias a partir dos anos 2000 – sucesso das séries dramáticas e cômicas, crescimento dos canais a cabo e dos serviços *on demand* – fizeram cair por terra mais da metade das premissas defendidas por Thompson (1997). Newman e Levine (2012) apontam o lado danoso de se estabelecer um conceito fechado para *Quality TV*, sobretudo para o debate acadêmico. E, assim, se posicionam:

O fato de esses programas – assim como a audiência que eles buscavam atrair – terem sido descritos como de qualidade, ajudou a obscurecer os interesses econômicos que garantiam a sua própria existência. O selo de qualidade, para designar tanto a audiência quanto os programas, privilegiou aquele público com capital econômico e cultural para apreciar os atributos “literários” e de consciência social que essas séries possuíam. (NEWMAN; LEVINE, 2012, p. 22, tradução nossa).¹⁰⁵

Como podemos ver, muitos programas não se encaixavam dentro dessa visão de qualidade e, por essa razão, foram desconsiderados nas pesquisas. Para Silva (2015, p. 20), o termo *Quality TV* “[...] funciona mais como um bisturi afiado e rigoroso a partir do qual inúmeras lacerações foram impressas na história da televisão”. No entanto, há uma diferença entre essa qualidade da TV e qualidade na TV. Sob o ponto de vista da sua programação e o que a constitui, a televisão deve ser observada como um produto cultural com foco em atender públicos diversos e segmentados. De acordo com Machado (2005), não se deve se precipitar ao maniqueísmo e à limitação de olhar a televisão apenas sob um ponto de vista, generalizando-a como “de qualidade” ou “ruim”.

A série *Sherlock* é uma das produções da televisão britânica que busca um nível de excelência e qualidade. Silva (2015, p. 14) observa que “[...] a questão de qualidade, ainda que seja uma ferramenta analítica abstrata, incide na constituição do circuito comunicacional como importante mediador das relações entre emissoras e públicos, anunciantes e suas próprias lógicas de produção”.

O outro conceito de interesse que mencionamos é o de “complexidade narrativa” trabalhado por Mittell (2012), que, de acordo com o pesquisador, é uma ferramenta analítica que

¹⁰⁵“The fact that these programs – as well as the audience they sought to attract – were described as quality, helped to obscure the economic interests that guaranteed their very existence. The Quality label, to designate both the audience and the programs, privileged that audience with economic and cultural capital to appreciate the “literary” and socially conscious attributes that these series had.” (NEWMAN; LEVINE, 2012, p. 22).

procura entender as séries. Em primeiro lugar, ele parte do ambiente comunicacional específico, no qual as séries estão inseridas – como a contemporaneidade, as mudanças tecnológicas, os novos modos de recepção e consumo, as estratégias que priorizam a experimentação etc. – e, em segundo lugar, das características específicas de uma narrativa – como a construção de episódios e temporadas por meio do investimento entre um modelo tradicional episódico, como unidade sintagmática estruturante da série, e outro de seriado mais identificado com o folhetim – que extrapolam as tramas para além dos episódios. Embora o autor reconheça que a complexidade narrativa não é novidade, é inegável que ela tenha se tornado força motriz para a compreensão de séries contemporâneas. Reforça que a complexidade narrativa “[...] oferece uma gama de oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno do público que são únicas no meio televisivo. Ela deve ser estudada e entendida como passo-chave na história das formas narrativas televisivas.” (MITTELL, 2012, p. 31).

Olhando com ressalvas esse caminho, Silva (2015) chama nossa atenção para que não neguemos a lógica discursiva que rege esse tipo de construção conceitual, em geral, priorizada nas análises de estudos de casos. É preciso buscar soluções efetivas para perceber os fenômenos comunicacionais sem esbarrar, de um lado, na negação totalizante de uma objetividade analítica e, de outro, na construção de conceitos como *Quality TV* e complexidade narrativa, que enfraquecem o campo ao delimitarem um determinado *corpus*. O autor defende, ainda, que se deva ampliar o campo o mais vasto e multifacetado possível, uma vez que as séries notadamente surgem do entrecruzamento das instâncias produtivas, dos modos de recepção e da composição textual e estilísticas das obras (SILVA, 2015, p. 23). As séries de televisão são sintomas do nosso tempo, como afirma Jost (2012, p. 69), o que é corroborado por Esquenazi (2011), ao colocar a série como narrativas capazes de manifestar formas de ver, pensar e sentir o mundo.

Em concordância com Esquenazi (2011), podemos dizer que a série ocupa lugar de destaque dentro e fora dos modelos convencionais do assistir à televisão. Silva (2014a, p. 8) argumenta que “[...] vivemos a formação de uma telefilia, diacrônica e transnacional.”, mas Jost (2012, p. 29) vai além, afirmando que estamos diante de uma seriefilia porque não se pode dissociá-la das novas maneiras de analisar o formato, em especial nos campos da sociologia do imaginário e da comunicação, pois, a despeito do país de origem, as séries se fundem em ideologias transnacionais, lugares comuns, que estão florescendo em muitos países. Esquenazi (2011, p. 13)

ratifica que “[...] a arte das séries segue um caminho inverso das artes plásticas; parecem romper com nosso cotidiano demasiado banal”.

Como qualquer narrativa de ficção, uma história não precisa ser verdadeira, no sentido de corresponder exatamente aos fatos ocorridos no universo da série, mas devem ser verossímeis. Isso quer dizer que, mesmo inventada, o telespectador deve acreditar na trama. Essa credibilidade vem de alguns fatores como a organização lógica dos fatos dentro da narrativa e a criação de personagens bem trabalhadas¹⁰⁶. Jost (2012, p. 30) arremata dizendo que “[...] o golpe de gênio dos roteiristas é ter se afastado da construção de personagens estáveis e intangíveis (como o mau, o bom, o ingênuo, etc.) para tocar naquilo que há de mais humano e mais social em nós”. Seabra (2016, p. 30) aponta um paradoxo, o seriado televisivo guarda uma contradição essencial: ser “a mesma coisa” toda semana, enquanto tem sempre de ser “o novo” e “o atrativo”.

Contudo, esse “novo”, como vimos, não pode ser apresentado desconectado da experiência telespectadora do público. É mister que se consolidem traços de identificação que pertençam somente à série para que ela possa se manter nessa órbita ficcional criada. Um exemplo comum da necessidade de uma marca pode ser lembrado ao assistirmos aos episódios de *Star Trek*¹⁰⁷, quando, logo no início, a fala do narrador nos insere no universo ficcional do seriado declarando “[...] espaço: fronteira final. Estas são as viagens da nave estelar Enterprise [...]”, ou mesmo a música tema da série *Sherlock*, que nos coloca dentro de seu processo investigativo.¹⁰⁸

Eco (1997) posiciona o telespectador já inserido no universo da série como aquele que consegue uma interpretação de segundo nível, aquele que não se baseia apenas na compreensão de conflitos, mas também nas estruturas que constroem os conflitos. Dessa maneira, os roteiros televisivos têm deixado fórmulas convencionais para apostar em estruturas dramáticas com o aprofundamento das personagens e a complexidade das narrativas. O telespectador passa a ser também um descobridor – ou investigador, no caso dos fãs de *Sherlock*: “[...] as intrigas se

¹⁰⁶ Isso não quer dizer apenas considerar o fato de que a personagem muda no decorrer da história em sua mera adjetivação, ou seja, dizer se ela é solitária, ou alegre, ou pobre, na maioria das vezes não dá conta de sua caracterização.

¹⁰⁷ A série original foi exibida entre 1966 e 1969; em 1987 outra versão foi exibida com o nome *Star Trek: The Next Generation* e, a partir delas, outras adaptações surgiram – *Star Trek: Deep Space Nine*, *Star Trek: Voyager* e *Star Trek: Enterprise*, além de filmes.

¹⁰⁸ *Sherlock Theme Song*, de David Arnold, tornou-se uma febre entre os fãs como toque de celular.

complexificam, os conflitos se expandem, propiciando desfechos inesperados ou que permitem mais de uma solução dramática.” (MITTEL, 2012, p. 31).¹⁰⁹

Se roteiristas se preocupam com a sofisticação das narrativas, o contexto tecnológico que amplia a circulação digital e os novos meios de consumo completam as premissas de formação de uma seriefilia transnacional (JOST, 2012), ou uma cultura das séries, como aponta Silva (2014a). Na cerimônia de premiação do Emmy, em 2013, o diretor de fotografia da premiada série *Breaking Bad*, Michael Slovis, declarou: “[...] o verdadeiro segredo para o sucesso do seriado foi a tecnologia.” (KNIGHT, 2013). A popularização das telas planas com a tecnologia *high definition* (HD) conferiu maior liberdade no processo de produção e permitiu que a equipe contasse a história explorando novos tipos de visualidades. Olhando pelo ângulo fotográfico, Slovis destacou a necessidade de um trabalho mais acurado de direção de arte, uma vez que a tecnologia HD possui maior nitidez, cores mais vibrantes, maior relação de contraste na transição das luzes etc., o que exige atenção para que os detalhes negativos não transpareçam. Segundo Rezende,

Notamos que à medida que as possibilidades de produção e manipulação de imagens e sons se desenvolvem não apenas em termos técnicos (com o uso de câmeras que geram imagens com melhor resolução e ilhas de edição que proporcionam inúmeros efeitos) mas também estéticos, há um investimento em narrativas audiovisuais cada vez mais sensoriais, na tentativa de conduzir o espectador para dentro do mundo-tela. (REZENDE, 2012, p. 13)

Assim, o cuidado com a produção de arte é mais um dos fatores que proporcionam o sucesso das séries. Se esses fatores não são determinantes, fato é que eles têm feito diferença no que se refere à composição visual e isso pode vir a estabelecer novas relações de engajamento por parte da audiência.

Na série *Sherlock*, a inserção de recursos estilísticos e visuais tornou possível que palavras pertencentes ao processo mental dedutivo do detetive aparecessem na tela, bem como as mensagens trocadas por celular, as postagens em tempo real no *blog* de Watson, além dos rápidos pensamentos desconcertantes que o detetive teima em esconder, como o desejo pela sensual Irene Adler em *A Scandal in Belgravia* (2012). Palavras e símbolos são grafados diretamente na tela quando o detetive está investigando, e vão aparecendo e sumindo de acordo com sua percepção ao

¹⁰⁹ “[...] intrigues become more complex, conflicts expand, providing sometimes unexpected outcomes that enable more than one dramatic solution.” (MITTEL, 2012, p. 31).

tocar, tatear, cheirar, observar algo. E essas sensações são compartilhadas com o telespectador para que ele participe dessas impressões¹¹⁰. Retornaremos a esses recursos, mais à frente, quando analisarmos as particularidades da série.

A disponibilidade de recursos são muitas, mas elas não se sustentariam se não houvesse na série boas personagens que devam nos causar um efeito profundo. Seabra declara que:

Os grandes e verdadeiros motivos pelos quais as pessoas assistem às séries são os personagens, seja pela curiosidade que despertam logo no começo, seja porque se criou o costume de acompanhá-los. O público quer vê-los reagirem a situações novas, mas não vai sempre guardar os detalhes da trama principal ou secundária. Para que o público continue amando e voltando as personagens, durante anos, eles devem ser consistentes, mas sem mudanças bruscas ou radicais. (SEABRA, 2016, p. 32-33)

Tem sido comum, nos seriados de destaque, que se incentive uma efetiva evolução das personagens, mas a passos lentos, como parte de um quadro maior, de forma que o telespectador acompanhe sem choques e estranheza. Essa evolução é desejada, pois, em dado momento, a personagem deve amadurecer, descobrir-se a si mesma, interagir de outras maneiras. Toda série é elaborada sobre conflitos que giram em torno do(s) protagonista(s). Os problemas devem ser razoáveis, justificados e explicados no universo da própria série. No momento em que o telespectador percebe que passou a “valer tudo”¹¹¹, interrompe-se a crença naquele universo criado (SEABRA, 2016, p. 34).

Tecnicamente, em termos mais simples, apesar de chamarmos todos os programas em capítulos de série, há uma distinção entre série “episódica” e série como “trama sequenciada”, segundo Seabra (2016). A série episódica permite que cada história se feche ao fim do episódio e não se relacione à trama da semana seguinte, a não ser por conter as mesmas personagens centrais e o mesmo encadeamento: mostra-se um problema, investiga-o, resolve-se o problema e, na semana seguinte, começa tudo outra vez. Esse modelo permite que o telespectador assista aos episódios independentemente da ordem previamente estabelecida. Alguns exemplos desse modelo de séries investigativas são *CSI*, *Criminal Minds*, *Law & Order*, *Doctor Who*, *House*, *Monk*, *Psych*. Uma trama sequenciada, por sua vez, se aproxima mais das histórias publicadas nos folhetins, ou seja, apresenta uma história contínua que é dividida em partes semanalmente. O que acontece hoje terá

¹¹⁰Em 2011 a série ganhou o Emmy de melhor imagem de câmera e de efeitos visuais especiais; e, em 2012, o British Academy of Film and Television Arts (BAFTA) de melhor diretor de fotografia.

¹¹¹Usava-se a expressão “pular o tubarão”, no meio televisivo, para a situação em que se usa certa solução que abusa da boa vontade do telespectador.

reflexo no amanhã e assim por diante. Nesse formato, as personagens têm uma possibilidade maior de crescimento, desde que não mudem suas características básicas, como observamos anteriormente. A trama sequenciada exige um telespectador mais fiel, mais envolvido de forma emocional. Não assistir a um episódio pode deixá-lo perdido, por isso é um telespectador que deve ser perseverante e disciplinado. Mas, se isso parece ser um complicador, de fato o que se tem notado é que o telespectador costuma se apegar muito mais às sequenciadas do que às episódicas (SEABRA, 2016, p. 38). Em termos comerciais, a venda de DVDs das sequenciadas são maiores, pois o fã compra toda uma temporada como se estivesse comprando um bom romance.

As séries dramáticas e de conteúdo fortemente serializado são certamente o tipo específico de série que mais cresceu a partir do fim do século XX. Esse aumento foi catalisador de toda uma transformação que temos nos dias de hoje: o contexto, a complexidade e a qualidade das narrativas, com personagens cada vez mais robustas são elementos que justificam um público enorme e cativo em séries como *Breaking Bad* (2008-2013), *The Walking Dead* (2010-2021), ou *Game of Thrones* (2011-2019), na televisão americana; e *Sherlock* (2010-2017), *Downton Abbey* (2010-2015), *The Crow* (2016-), *Outlander* (2014-), *Black Mirror* (2011), entre outras, como produções britânicas.

Figura 11 – Séries Britânicas Consagradas



Fonte: elaborada pela autora a partir de Netflix (2016-2020)

Para além de um olhar mais técnico, a série se encontra dentro de um contexto

contemporâneo, no qual conceitos de serialidade e repetitividade são explicados de outra maneira. O autor escolhido para começarmos essa discussão foi Calabrese (1999), a partir de seu livro *A Idade Neobarroca*, no qual defende o que chamou de uma “[...] estética da repetição de um produto, mais ou menos involuntário, da mecânica repetição e otimização do trabalho.” (CALABRESE, 1999, p. 41), perceptível nos produtos de ficção nos meios de comunicação social. O autor se opõe à visão que posiciona “repetitividade e serialidade” como lado oposto à originalidade e ao artístico, por considerá-la confusa, uma vez que tende a sobrepor, sem distinguir, diversas acepções de repetitividade ultrapassadas. Faz, então, uma exegese denominada de “ritmo e repetição” com o objetivo de definir o que é a “estética da repetição”.

Todavia, buscando atualizar os estudos de Calabrese (1999) na análise do desenvolvimento das séries no contexto televisivo, Ndalianis (2004), em seu livro *Television and the Neo-Baroque*, reavalia as premissas de Calabrese (1999), aprofundando a reflexão e chamando a atenção para o policentrismo expresso nos arcos de histórias nos anos que se sucederam aos escritos de Calabrese (1999). Destaca, para melhor compreensão, a evolução de cinco protótipos narrativos, categorizados como neobarrocos. Para a autora, à medida que cada protótipo se moveu progressivamente, da década de 1950 para a de 1980 – quando Calabrese (1999) iniciou suas pesquisas –, o policentrismo se tornou mais evidente na forma de arcos de histórias e em histórias que se desenrolam dentro da trama, além de episódios únicos, de modo eventual, em toda a trama, revelando uma mudança de preferência pela série “serial”. Além de pôr em debate as ideias de Calabrese (1999), a autora avança para adiante do período delimitado por ele e argumenta que, embora os padrões de protótipos dominantes permaneçam distintos, a tendência das séries contemporâneas têm sido enevoar as fronteiras, compartilhando características com outros protótipos (NDALIANIS, 2004).

Em resumo, Calabrese (1999) associou o seu primeiro protótipo às series exibidas entre 1959-1969, como *I Love Lucy* (1951-1957), *The Adventures of Ri-Tin-Tin* (1954-1959), *Star Trek* (1966-1969), nas quais cada episódio repetia as mesmas personagens principais, cerceando o desenvolvimento geral em prol de uma narrativa fechada e autossustentável. Esse formato recebeu a influência direta da forma clássica – estrutural –, personificada no cinema pelo paradigma hollywoodiano (ECO, 1989a). Nele os sistemas clássicos permanecem centrados, garantindo clareza narrativa e simetria de organização e encerramento. Uma história completa é incluída em cada episódio e ela não se ramifica e nem revela uma consciência de eventos ocorridos

anteriormente. Porém, é uma série porque está implícita uma repetição de personagens e padrões narrativos. A conexão de cada episódio é refletida na contenção parcial fornecida pelo retângulo aberto, que se repete quando a temporada seguinte inicia.

Mesmo que Calabrese (1999) delimite que esse modelo dominou os anos 1950-1960, ele retornou mais recentemente em séries como *Law & Order* (1990-) e suas demais franquias; *CSI* (2000-) e sua franquia *CSI Miami* (2002-); e *Dragnet* (2000-), apesar de podermos também perceber elementos dos protótipos 3 e 4, que detalharemos a seguir. Esse modelo apontado pelo autor se aproxima da narrativa clássica do cinema, pois cada episódio enfatiza personagens direcionados para um objetivo e estrutura causal na narrativa que apresenta ao telespectador um sentido distinto de começo, meio e fim. Comumente se iniciam com a descoberta de uma vítima/crime e o foco de toda a equipe é determinar quem é o criminoso e garantir que a justiça seja feita. Os detetives investigam e trazem para os promotores públicos os motivos e estes argumentam em nome do povo. Muitas vezes, a justiça não prevalece, mas finais felizes nem sempre são um pré-requisito para o encerramento narrativo.

No exemplo de *Law & Order* é o acúmulo de histórias contidas em episódios distintos que são relevantes, o que talvez seja uma das razões de sucesso da série com mais de 20 temporadas. A substituição de atores, com certa frequência, é uma das características desse protótipo, no qual, em geral, poucas informações são dadas sobre a vida das personagens, pois o que importa é sua função no desenrolar da trama. Entrementes, pode acontecer que um ou outro episódio rompa as barreiras desse modelo e deixe, como no caso de *Law & Order*, a resolução para episódios seguintes. Nesse caso, Ndalianis (2004) entende que emergiu apenas uma multiplicação de narrativas clássicas que, por meio de sua duplicação ou extensão, criou uma inter-relação dinâmica e rítmica, inserida dentro de uma lógica neobarroca. Em adição, a troca de personagens alarga mais a estrutura da série, insinuando a existência de espaços narrativos fora da realidade do episódio e da série. Em um primeiro olhar, a série se encaixa no modelo de protótipo 1, mas sua versão revisada inicia um processo de “neobarroqueação”¹¹², o que é ainda mais fluído.

No segundo modelo de temporada, as histórias estão dentro de um único episódio, construído de acordo com uma progressão narrativa com desfecho final. Nesse protótipo, o clássico e o barroco começam a se cruzar com maior nitidez. É mais fácil perceber esse modelo no final da

¹¹²*Neo-Baroque Motion.*

década de 1960. O exemplo da autora para esse protótipo é o seriado *I dream of Jeannie* (1965-1970), que caminhou para um formato cada vez mais, ao que parece, desorganizado – o termo técnico é *madness*. No programa, Jeannie tem o objetivo de se casar com seu amo, mas quanto mais ela tenta, mais se distancia dessa meta. A forma episódica começa a se descompor, e arcos da história, que continuam por vários episódios, tornam-se mais frequentes, por exemplo, como lidar com o aniversário da gênica, com seu casamento na sociedade de mortais etc. Outros programas e *reality shows* atuais ainda seguem esse formato, como os casos de *Survivor* (2000-) e *Big Brother* (2000-). O objetivo do concorrente é vencer, mas, ao longo do programa, vão surgindo tarefas que eliminam alguém e o jogo é rearranjado. No início da década de 1970, a estrutura serial se tornou ainda mais fluída, seguindo um movimento para longe de episódios independentes e se aproximando mais de histórias em sua totalidade e produzindo um padrão serial familiarizado com seus arcos. O movimento é deixar uma ordem predominantemente fechada – protótipos 1 e 2 – que contenha elementos de uma ordem mais neobarroca – aberta.

A série *Bonanza* (1959-1973) é o exemplo pautado como terceiro protótipo, uma vez que tem traços inovadores que residem na relação entre tempo do episódio – fechado, contido, concluído –, tempo da série – aberto, sem tempo definido – e tempo narrado – aberto, com personagens que evoluem, mas dependentes de informações resgatadas de episódios anteriores. As conexões entre episódios se tornam mais claras. Nas palavras de Calabrese (1999), encontramos nessa série a capacidade de produção simultânea de uma forma episódica, aberta, barroca; e uma forma clássica aberta. Essa forma de serialidade se mantém em programas policiais, como *NYPD Blue* (1930-), *Crossing Jordan* (2001-), *Star Trek: The Next Generation* (1987-1994), ou mesmo com *The Simpsons* (1989-), que tem elementos do primeiro protótipo – e seu foco em episódios independentes –, mas uma desorganização em sua progressão.

No quarto protótipo, Calabrese (1999) relembra a série *Columbo* (1971-1993), a qual se baseia na técnica de variação de um tema e na personalidade do protagonista. Não há uma história geral que feche seu formato e pode ter uma longa vida repetindo as investigações do detetive. Casos como o da série *Monk* (2002-2009), e mesmo o de *CSI* (2000-), seguem essa linha. O cerne do episódio é o mesmo: um crime cometido e investigadores que o solucionam, com pequenas variações em seu método. Todavia, temos nesses casos a condição do protagonista que se sobressai diante da investigação e recebe a atenção do telespectador. No caso do detetive *Monk*, que não apenas é brilhante, destaca-se sua condição psiquiátrica: o detetive sofre de um caso

extremo de Transtorno Obsessivo Compulsivo (TOC). Seu desafio é resolver um crime enquanto luta com um mundo assustador de germes que podem ser transmitidos a um simples aperto de mão. Em *CSI* e *CSI Miami*, o diferencial está não em um protagonista problemático, mas nas especialidades dos detetives que apresentam suas propriedades estilísticas a partir de efeitos especiais surpreendentes na resolução dos crimes. O destaque se torna visível ao telespectador do que seria invisível a olho nu. Cada variação de um tema repete os padrões de episódios anteriores, tentando renová-los. Por meio dessa condição, as séries desse formato visam criar seus próprios centros de aperfeiçoamento, mantendo uma relação com o universo narrativo multicêntrico.

Por fim, o quinto protótipo é o mais usado nos dias de hoje e se tornou uma forma expressiva na mídia de entretenimento em geral. Tem como característica dinâmica as estruturas com centros múltiplos. Calabrese (1999) aponta o seriado *Dallas* (1978-1991) como exemplo, pois nele encontramos o ponto-chave desse formato: mudança na história de vida das personagens. As séries desse exemplo – *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *Files X*, *Miami Vice*, *Ally Mcbeal* – mantêm um sentido de historicidade e progresso por meio do foco em personagens que evoluem aos poucos nos episódios. O tempo da série é infinito, sem objetivo narrativo expresso claramente. Os programas são preenchidos de múltiplas formações narrativas que enfatizam um policentrismo dentro do próprio seriado: uma história pode ser apresentada e resolvida em um único episódio ou em uma série de episódios. Pode-se ainda abrir ou estender outras narrativas de personagens diversos, aparentemente independentes, que podem também ser apresentados e finalizados em um único episódio, gerando uma combinação de protótipos de maneira mais densa.

Dentro do quinto protótipo podemos, então, encontrar elementos que complicam a compreensão entre o relacionamento e articulação de fragmentos de uma história e seu conjunto em uma trama completa. O que se percebeu, sobretudo a partir dos anos 2000, é uma experimentação na produção dos seriados. Um desses exemplos foi a série *24 Horas* (2001-2014), que impõe uma limitação de tempo – conjuntos de eventos que supostamente ocorrem em 24 horas –, mas que retorna a cada temporada para mais 24 horas. A série também apresenta várias linhas de histórias que divergem e se cruzam, o que a tipifica, em princípio, como do quinto protótipo. O recurso de tela dividida é um dos aspectos dessa experimentação, pois mostra uma sequência linear e singular na qual uma ação da história é seguida pela outra. Esse efeito aumenta o suspense e instiga o telespectador a acompanhar em detalhes a resolução do conflito. Como característica do quinto protótipo, destacamos uma articulação de lógica policêntrica – neobarroca – que abre a

forma narrativa de maneira indicativa dos formatos de hipertexto, hiperfídia, similar à tela do computador.

Séries atuais se enquadram na complexidade impulsionada pela experimentação de possibilidades narrativas. A estética atribuída à televisão, por Calabrese (1999), se modificou, revelando um dinamismo que testa narrativas em outro nível. No final dos anos 1980, o autor defendeu a existência de modelos em ordem sequencial de protótipo em protótipo, com pontos de coexistência. Em uma visão neobarroca, Ndalianis afirma que:

[...] protótipos mesclam regras com as de outros protótipos, programas de televisão distintos cruzam suas tramas com outros programas e personagens que ultrapassam os limites da série, às vezes voltando às origens, às vezes continuando com novas jornadas dentro de uma realidade narrativa alternativa. (NDALIANIS, 2004, p. 15, tradução nossa)

113

No panorama contemporâneo, as fronteiras das séries continuam se alargando à medida que o seriado continua redefinindo seus parâmetros. De acordo com Ndalianis (2004, p. 15, tradução nossa), “[...] o universo da dobra barroca é um mundo de ‘séries convergentes’ que a cada dobra expressa apenas ‘uma parte da série’ que converge para a próxima”¹¹⁴.

Nessa lógica, a televisão transfídia revela a convergência de dobras que continuam a se multiplicar, e o desenvolvimento e a interação das tecnologias possibilitam o desenvolvimento de jogos de computador, romances, *comics*, atrações culturais, parques temáticos, comunidades de fãs engajados. Como disseminadores de informações sobre as séries, é importante perceber que quanto mais se dispersa seu modelo, mais elas se aproximam dos vários veículos audiovisuais, sinalizando uma reavaliação do pensamento serial de Eco (1989), como reforça Ndalianis (2004, p. 19).

A série *Sherlock*, por exemplo, é parte das dobras que continuam a se multiplicar a partir da narrativa modelar criada por Conan Doyle. As redes sociais de disseminação e compartilhamento de repertórios alcançam uma audiência jamais pensada há menos de um século; assim, quanto mais esses tentáculos se espalham, mais eles são capturados pelas emissoras de

¹¹³ “[...] prototypes merge their rules with those of other prototypes, distinct television shows intersect their storylines with other television shows, and characters from one show traverse their series boundaries by travelling to other television series spaces, sometimes returning home or, sometimes, continuing new journeys within an alternate narrative reality. All the while, the borders keep stretching as the series and serial continue to redefine their parameters.” (NDALIANIS, 2004, p. 15).

¹¹⁴ “The world of the baroque fold is a world of ‘converging series’ and each fold expresses only ‘one portion of the series’ that converges into the next.” (NDALIANIS, 2004, p. 15).

televisão que percebem o potencial comercial desse processo. Para Silva, (2014a, p. 251), a cultura das séries é resultado de intensa atuação de três vetores: formas narrativas, contexto tecnológico e modos de consumo, os quais definem um cenário cultural singular no universo audiovisual. É importante, então, aprofundar outros estudos que possam auxiliar-nos na compreensão de um panorama tão complexo, mas presente nas práticas culturais de inúmeras pessoas.

Independentemente do protótipo ou da mistura deles, ainda é fundamental entender mais um aspecto desse contexto de crescimento das séries: a construção da personagem. Martin (2013), tomando como base o panorama norte-americano, afirma que a excelência das séries reside na elaboração de protagonistas masculinos complexos, não como heróis clássicos, mas muito mais como anti-heróis, porém capazes de realizar feitos nobres e corajosos; mesmo circunscrevendo a um universo audiovisual norte-americano, essa receita é repetida em séries fora dos Estados Unidos. Entrementes, uma personagem não está descontextualizada e nem sozinha em seu universo ficcional, podendo ser criada de diferentes formas. Em resumo, há três grupos gerais: um primeiro voltado ao protagonista – *Buffy, the Vampire Slayer, House M.D., Dexter* –, um segundo centrado em uma dupla protagonista – *Sherlock, X-Files, Bones, Castle* – e um terceiro formado a partir de um coletivo – *Friends, Game of Thrones, Modern Family*.

Essas personagens podem assumir distintas formas – mudanças dentro do próprio percurso da série –, mutabilidade de caráter – prolongamento de situações dramáticas semana a semana – e complexidade multiperspectivista, com camadas que vão sendo reveladas a partir de determinados episódios ou mesmo personagens em processo de formação ou transformação, seja pela chegada da maturidade, seja pela autodescoberta. São essas condições que levam personagens a se encorporem em uma série, motivando o telespectador a acompanhar a narrativa. Exemplo de um desses protagonistas pode ser encontrado na série *Breaking Bad*, na qual a personagem Walter White passa de professor de química a fabricante de drogas sintéticas a fim de conseguir dinheiro para a família dele, uma vez que está com um câncer incurável e tem um filho especial que ficaria desamparado com sua morte. Os dramas enfrentados marcam a trajetória da personagem e sua evolução pessoal (SILVA, 2014b, p. 12).

Destarte, na serialização, não podemos desconsiderar a importância de personagens secundárias, pois são elas que garantem as ações e as crises dos protagonistas ao apresentar tramas paralelas que se desenvolvem em arcos próprios rivalizando com o protagonista, mas destacando-o na centralidade dramática da história. Para Esquenazi (2011), isso se confirma porque as

personagens secundárias são catalisadoras de ação dramática para si e para o todo. Por ser uma obra aberta, contínua e dinâmica, o percurso das personagens vai sendo estabelecido pela percepção dos roteiristas, pelo desenvolvimento da história e, de modo especial, pelo efeito que essas personagens alcançam em relação ao público.

Ressaltamos que, em geral, todo gênero se associa a um método convencional de tratamento da narrativa, por exemplo: o *western* é narrado na perspectiva da personagem pioneira que não teme desbravar territórios desconhecidos; a narrativa policial é contada a partir do ponto de vista do detetive ou de seu assistente, a exemplo do Dr. Watson. Uma série baseada em narrativas ficcionais é constituída a partir daquilo que podemos chamar de “escalada em particularidade” do gênero: os roteiristas utilizam constituintes do gênero fixando-lhe certas características (ESQUENAZI, 2011, p. 27).

Toda série deve manter uma porta aberta para criar e propor novas histórias. Essa é uma necessidade que traduz o desejo de captar maior público de uma forma regular e potencialmente “infinita”, afinal a série termina, quase sempre, quando o público perde o interesse por ela. Nessas circunstâncias, o desenvolvimento do meio televisivo recuperou seu fôlego com as séries, gênero favorito do polissistema cultural contemporâneo, pois reúne sistema audiovisual, literário, fílmico, tradução e adaptação.

Tanto para telespectadores quanto para as redes de difusão, a serialização tem se solidificado como gênero cada vez mais afastado das opiniões do século passado de produto menor e banal, desnecessário cultural e economicamente. Orozco (2001) ressalta a importância da audiência nos estudos sobre recepção, e nós compreendemos a valorização dos estudos sobre a audiência como um instrumento importante no tocante ao conhecimento da realidade do público. Desse modo, o termo não se refere apenas a um índice relativo de mera atividade receptiva por parte do público, mas sim à série de ações mediadas por uma diversidade de vetores sociais, culturais e históricos. Em uma perspectiva atual, Stam (2000) afirma que o espectador está mais ativo e crítico, e não passivo de interpelação por parte dos dispositivos audiovisuais.

Se fizermos uma analogia, podemos dizer que o telespectador de série se assemelha ao torcedor de futebol, sempre querendo ser aquele técnico que escala o time ou define as posições de seus jogadores. O telespectador quer participar ativamente do desenrolar da série e manifesta suas opiniões em grupos, o que fortalece suas aspirações. Hills (2015) aponta que a definição de *fandom* é complexa e que, mesmo que aceitemos uma noção geral de sua concepção, um *fandom* pode se

realizar de variadas maneiras e significar coisas distintas em microcontextos, diferentes momentos de interação, diferentes plataformas. Um fã no Tumblr pode ter outra significação em uma plataforma distinta, vai depender de uma convenção estabelecida na comunidade.

Em vez de focar na conceituação do *fandom*, talvez seja mais produtivo pensarmos sobre como o *fandom* se realiza, para quem, em que contexto e sobre com qual assunto dessa vasta categoria global e difusa lidamos. Busse e Gray (2014) estudam o *fandom* “industrialmente dirigido”; Williams (2015) categoriza *fandom* como “pós-objeto”, ou *fandom cult*. Hills observa que:

[...], mas mesmo se aceitarmos a noção de uma integração geral do fandom, acho que o fandom ainda é performativo. Permanece como eu pensei sobre isso em *Fan Cultures* – ou seja, o fandom é realizado de forma diferente e pode significar coisas diferentes em diferentes contextos micro, em diferentes momentos de interação social, e até mesmo em diferentes plataformas. (HILLS, 2015, p. 150, tradução nossa).¹¹⁵

É, portanto, bastante difícil que se tenha uma definição teórica consensual sobre o *fandom*. Há ainda uma confusão na ficção transmídia entre fãs e seguidores. Tulloch e Jenkins (1995) argumentam que a diferença entre fã e seguidor é que o fã pode reivindicar uma identidade cultural por meio de seu *fandom*. Além de consumir produtos ligados à série, eles se envolvem na produção textual. O seguidor, por sua vez, é o telespectador que assiste a certo programa, mas se perder algum episódio, ou mesmo alguma temporada, não se importa. E ainda que tenham alguma ligação com a série, não desenvolvem um engajamento emocional e não reivindicam uma identidade cultural. Entrementes, fã ou seguidor participam em escalas diferentes desse universo transmídia dinâmico.

Toda rede de televisão é sensível à vontade do público, por vezes a participação ativa de fãs ardorosos parece dar uma visibilidade maior à série do que realmente ela tem. A Rede BBC, por exemplo, atenta à importância que as mídias sociais ganharam na última década, dentro de uma estratégia digital, tem investido mais em *sites* do que em publicidade televisiva.

[...] Os proprietários de marcas de canais de televisão precisam garantir que os fãs tenham uma ótima experiência *on-line* em torno de seus programas favoritos em sites de mídia

¹¹⁵“But even if we accept the notion of a general mainstreaming of fandom, I think fandom is still performative. It remains as I thought about it in *Fan Cultures* – that is to say, fandom is performed differently and can mean different things in different micro-contexts, in different moments of social interaction, and even on different platforms.” (HILLS (2015, p. 150).

social e façam pleno uso de sites como o Twitter para alertar as pessoas sobre novos desenvolvimentos (BBC WORLDWIDE, 2011, p. 25, tradução nossa).¹¹⁶

Há quem diga que não dá para saber com certeza se os comentários de fãs, sejam positivos, sejam negativos, possam prejudicar ou trazer vantagens para a série. Qualquer interferência trará controvérsias. Muitos são os exemplos de grupos que iniciaram campanhas para que sua série não fosse cancelada, para retirar uma personagem ou para prolongar a participação de uma secundária. Se há pouco tempo eram utilizados *outdoors*, hoje a rede é o espaço para campanhas. “Seguiremos Angel até o inferno... ou até outra emissora” é um exemplo de *outdoor* utilizado para manter a série *Angel* (1999-2004) na grade televisiva, mas que não deu certo. Uma campanha é apenas uma movimentação de um grupo que se organiza em torno de um fim. O viés apaixonado dessas campanhas, amiúde, está associado ao público adolescente, mais envolvido com suas séries.

Outra situação ocorreu com os fãs da série *Chuck* (2007-2012), que iniciaram uma campanha para que não houvesse seu cancelamento, não apelando para os diretores, mas para o patrocinador da série – a rede Subway. Os fãs conclamaram a audiência a comparecer nas lojas da Subway e comprar sanduíches, o que aumentou a renda da rede. A estratégia deu certo, e a rede renovou o contrato com a emissora, o que possibilitou uma terceira temporada do seriado. (SEABRA, 2016, p. 230).

Não foi possível, até aqui, encontrar estudos que comprovassem de forma clara que uma campanha possa interferir ou não no cancelamento de uma série; afinal, muitos podem ser os motivos para isso, até mesmo e, sobretudo, o financeiro, no sentido de cobrir os custos de produção.

Talvez seja um pouco romântico acreditar que os fãs tenham algum poder para interferir incisivamente na produção deste ou daquele produto televisivo, quando, de fato, o que prevalece acima de tudo é o interesse de emissoras e estúdios, como o econômico. Entretanto, as comunidades de fãs seguem tentando e, mesmo que ainda em um ritmo lento, a opinião de fãs tem recebido mais atenção de diretores e roteiristas, como elemento de construção e manutenção de programas de sucesso.

¹¹⁶ “[...] TV brand owners need to ensure fans are getting a great experience on-line around their favorite shows on social media sites and make full use of sites such as Twitter to alert people to new developments.” (BBC WORLDWIDE, 2011, p. 25).

Destarte, além da ampliação de estudos acadêmicos, redes sociais e espaços de crítica, o universo das séries já é parte do cotidiano contemporâneo de inúmeras pessoas que assistem seus programas não só na televisão tradicional, como também nas múltiplas plataformas da rede de computadores mundial. Séries dramáticas como *The Sopranos*, *Lost*, *Mad Man* e *Breaking Bad* – verdadeiros ícones da serialização e todas com sólidas comunidades de fãs – ajudam a explicar o crescimento e a aceitação dessa forma narrativa nas televisões norte-americana, britânica e de inúmeros países que já perceberam esse lucrativo e criativo nicho de mercado. Nessa direção, e reconhecendo a demanda do mercado e as singularidades culturais e específicas de cada público, empresas como Netflix e Amazon passaram a distribuir séries originais que podem ser assistidas a qualquer momento. É notável perceber que a exposição conferida pela rede mundial de informações à serialização foi fator determinante no estabelecimento de um novo paradigma no polissistema cultural. E isso deve ser observado.

4.2 ROTEIRO SERIADO – SOFISTICAÇÃO DO TEXTO IMAGÉTICO

“E, então, em um instante a chave do enigma estava em minhas mãos”. (DOYLE, *The Gloria Scott*, 1893).

A dramaturgia é um dos elementos catalisadores de engajamento do público no longo prazo de exibição de uma série. Silva (2014a p. 3-4) indica um caminho a seguir partindo de três premissas. Primeiro destaca a construção de arcos narrativos em diferentes amplitudes, capazes de construir uma natureza dramática, não só a cada episódio, mas em toda uma temporada. Em seguida, uma mistura de gêneros e formatos geram estruturas híbridas que permeiam as tipologias genéricas tradicionais. Por fim, o desenvolvimento do percurso das personagens, desenhado particularmente como identidade instável cujo *éthos* em transformação impulsiona a trama. Dadas como sugestão de análise, as premissas estabelecidas pelo autor vão ao encontro da proposta de entender o desenvolvimento da personagem protagonista na série *Sherlock*.

Assim como Silva (2014a) encontrou dificuldades em estabelecer uma aproximação entre narrativa seriada e teoria do drama, também encontramos alguns obstáculos para usá-la na investigação proposta. Ao considerar a condição dramática da série *Sherlock*, estamos afirmando que há um desenvolvimento na dramatização do detetive e de outras personagens, não apenas em episódios distintos, mas em toda sua trajetória nas quatro temporadas.

A aproximação dos estudos de televisão com a teoria do drama é interessante, mesmo que complexa, pois amplia as possibilidades de leitura de uma obra da cultura popular – a despeito de sua natureza massificadora – como produto cultural singular não apenas sob o viés dos temas que apresenta – por exemplo, problemas sociais que devem ser debatidos –, mas também nos aspectos formais e estilísticos que constituem novos modos de representação. Foi a partir do cinema, segundo Szondi (2001, p. 131), que mudanças estéticas do drama moderno se solidificaram; contudo, elas são anteriores a isso: vêm do teleteatro, que introduziu elementos da linguagem visual – construção de cenas e cenários mais sofisticados – e de fidelização a longo prazo – inventando histórias que percorriam semanas ou até meses antes de seu desfecho. Esses dois modos, que vão de uma trama predominantemente episódica até as chamadas de séries folhetinescas (BUXTON, 2010) – semelhantes às *óperas soap* americanas –, mostram tramas que evoluem ao longo do tempo ao mesmo tempo que encenam experiências unitárias. A inserção de elementos dramáticos narrativos na série proporciona, segundo Silva,

[...] um desenrolar por meio de episódios esparsos com unidade dramática movediça, gerando uma estrutura instável, capaz de mobilizar uma dupla forma de engajamento sensorial que engloba de um lado, a pulsão dramática unitária, com tramas que se resolvem no clímax de episódio e, de outro, a fruição a longo prazo dos arcos abertos que se desenvolvem paralelamente e encontram, no clima da temporada, uma dimensão dramática única e vigorosa. (SILVA, 2014b, p. 7).

Como exemplo ilustrativo dessa questão, Mittell (2012) relembra algumas séries exibidas nos anos de 1990, como *Seinfeld*, *Buffy*, *The Vampire Slayer*, que desenvolveram clímax de episódio, e *The X Files* e *House*, representando os arcos dramáticos no longo prazo.

Um dos segredos da dramaticidade é a composição de um bom roteiro. Quando se diz que escrever é um ato de amor, deve-se dizer também que é um ato de paciência e perseverança. A busca por uma história que seja convincente, agrade, emocione, desperte o interesse do público não é tarefa fácil. Para atingir essas expectativas, um dos passos que não deve ser esquecido é: o “ato” de escrever é também o de reescrever. E o que roteirista faz é reescrever o roteiro até chegar a um resultado satisfatório. Para Pedroso,

O roteiro tem uma forma peculiar. Não se parece nem com romance, nem com teatro, apesar de ter um pouquinho dos dois. É uma história contada por imagens que são compostas de cenas e diálogos colocados dentro de uma estrutura dramática. A estrutura mantém tudo coeso. É a espinha dorsal, o guia em que há tudo de que se precisa para contar uma história. Nada pode estar fora do lugar, nenhuma ponta pode estar sobrando.

Deve haver começo, meio e fim. Com conflito, ação, personagem. (PEDROSO, 2016, p. 9)

Concordando com essa definição mais ampla, o roteirista norte-americano Syd Field, considerado um dos maiores especialistas em roteiros cinematográficos e com diversos livros publicados, disse muito apropriadamente que “Todo drama é conflito. Sem conflito não há personagem; sem personagem, não há ação; sem ação, não há história; e, sem história, não há roteiro.” (FIELD apud PEDROSO, 2016, p. 10).

As histórias espelham as necessidades e comportamentos de uma sociedade – seus gostos, suas preocupações – e do tempo em que são contadas. Por isso, a maneira de contar a história é fluída. Ela muda de tempos em tempos com os olhares novos de novas gerações, mas a estrutura do roteiro permanece, seja ele para o teatro, seja para o cinema, seja para a televisão. Assim sendo, a melhor estrutura é aquela que fornece o suporte necessário para a história ser bem contada; nesse sentido, o roteirista deve se aprofundar em suas pesquisas de conhecimento¹¹⁷ tanto do texto – literário, se for o caso – quanto dos recursos da cinematografia disponíveis no contexto de sua criação. No caso da série televisiva, fenômeno cultural ainda recente, tentativas de acerto e erros são partes do processo.

Muito além da preocupação com o formato – episódico, sequenciado, protótipo –, o cenário atual é de ampliação das formas de produção e consumo que geram novas dinâmicas do espectador em torno das séries de televisão. A sofisticação do texto, ou a complexidade dos roteiros, é uma das condições mais relevante, artisticamente. Um movimento interessante tem sido visto de migração de roteiristas, diretores e atores do cenário hollywoodiano para a televisão, e isso tem ocorrido também na produção britânica. Ter nos créditos um nome respeitado e experiente imprime ao seriado uma marca distintiva de qualidade no melhor sentido bourdieusiano, que só existia no cinema até então (SILVA, 2014b, p. 244). A premissa parte do fato de que ter a assinatura de um diretor já consagrado – como Scorsese ou Spielberg, por exemplo – como produtor executivo garante um produto de qualidade única, via transferência direta do prestígio solidificado em grandes produções cinematográficas. Pearson (2005) argumenta que o roteirista é o centro criativo, o responsável pela estrutura narrativa, encenação e gerenciamento das diversas equipes necessárias

¹¹⁷Mark Gatiss e Steven Moffat declararam, em situações diversas, a importância de conhecer as adaptações e filmes criados para a obra de Conan Doyle. Essa arqueologia das histórias do detetive possibilitou que os roteiristas produzissem a série com um conhecimento apurado da obra e através de outras vozes que reproduziram no teatro, cinema e televisão as aventuras de Sherlock.

a um programa. É o roteirista que garante a unidade de sentido de um programa.

No caso das séries, a figura do roteirista, ou produtor, carrega um valor distintivo análogo à do diretor de cinema na crítica cinematográfica. Silva (2014b) elenca cineastas como David Chase, Joss Whedon, Aaron Sorkin, Allan Ball, Vince Gilligan, Matthew Weiner, J. J. Abrams, David Crane, Larry David, Tina Fey, Seth MacFarlane e Rick Gervais, catalisadores da opinião pública, manifestando repetidas vezes críticas positivas sobre as séries de televisão. Nesse panorama, as séries televisivas podem se tornar sinônimo de qualidade e complexidade (MITTELL, 2006), espaço possível de sofisticação artística pelo investimento em sua singularidade estilística. Para Colonna (2010), as séries são capazes de atrair a atenção do público por causa de seu texto, sua suposta repetição que se apresenta como novidade.

Com essa visibilidade, novos estudos em torno das séries são desenvolvidos em diversas partes do mundo. No Reino Unido, as pesquisas de Gwenllian-Jones e Pearson (2004), Hammond e Mazdon (2005) e McCabe e Akass (2007) retomam a discussão sobre os conceitos de televisão *cult* e de qualidade; na Espanha, o denso material produzido por Gómez (2011) reúne artigos de diferentes autores de outros países; na Itália, Maio (2004), Montelone (2005) e Savorelli (2010) discutem sobre as transformações no gênero; na França, Jost (2012), Esquenazi (2010), Colonna (2010) buscam entender as especificidades das séries; e, no Brasil, Pallottini (2012), Machado (2005) e Balogh (2002) participam das discussões considerando os produtos nacionais. Esse olhar acadêmico também contribui para que as séries venham à tona nos estudos de formatos televisivos e seus impactos sociais.

A narrativa serializada é hoje a principal forma de estruturação dos produtos audiovisuais, precisando, por sua característica dinâmica, ágil e de temporalidade, produzir elevado volume de conteúdo. Machado define a narrativa seriada como:

[...] uma apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por breaks para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. Muito frequentemente, esses blocos incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes (para refrescar a memória ou informar o telespectador que não viu o bloco anterior) e, no final, um gancho de tensão, que visa manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do break ou no dia seguinte. (MACHADO, 2005, p. 83).

O autor coaduna com o que já foi ressaltado: a série precisa mostrar elementos que

mantenham a atenção do telespectador, trazendo novidades, sem mexer no que é fixo e reconhecível dela mesma. Ele propõe três categorias estéticas de repetição televisiva: as que variam em torno de um eixo temático, por exemplo, a série *Columbo* (1972-1979), na qual o protagonista tem um mistério – crime – que põe à prova sua inteligência em todos os episódios. Fórmula esta repetida por outras séries policiais e de investigação. A série *House* (2004-2012), que transcorre basicamente em um ambiente hospitalar, adota uma fórmula semelhante: uma doença desconhecida ataca um paciente, cabendo ao Dr. House investigá-la para chegar à solução do enigma. Essa regra se repete em todos os episódios.

A segunda categoria é formada pelas séries baseadas em transformações dos elementos narrativos, ou seja, há uma mistura de gêneros, como foi o caso da série brasileira *Armação Ilimitada* (1985-1988), que ora se apresentava como programa de rádio, ora como paródia de séries americana, ora como programa de auditório. E, por fim, as séries estruturadas na forma de entrelaçamento de situações diversas, ou seja, uma "[...] complexa trama de acontecimentos não necessariamente integrados." (MACHADO, 2005, p. 94). A série americana *Hill Street Blues* (1981-1989) é modelo dessa categoria por apresentar muitas personagens, situações complexas, longevidade e criar histórias curtas dentro de uma trama maior. Porém, Machado alerta que tais categorias não são estanques:

Naturalmente, essas três modalidades de narrativas seriadas nunca ocorrem, na prática, de uma forma "pura": elas todas se contaminam e se deixam assimilar umas pelas outras, em graus variados, de modo que cada programa singular, se não for estereotipado, acaba por propugnar uma estrutura nova e única. A riqueza da serialização televisiva está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso. (MACHADO, 2005, p. 97).

A busca por programas mais complexos e de profundidade psicológica está sob a responsabilidade do roteirista e do produtor. Pelas assertivas de Even-Zohar (1990), a noção de produtor, ou escritor, deve ser alargada, por isso o autor atribui a ela uma prática inserida em certo contexto cultural, vinculada a um discurso de poder, moldado, segundo certo repertório aceitável e legitimado. Os diretores e roteiristas não estão limitados a somente um papel no polissistema cultural ou no sistema literário, podendo atuar na produção de outros produtos, como é o caso das séries televisivas e suas extensões transmídia.

Na construção da narrativa seriada televisiva, o produtor, ou roteirista, recorre a alguns

elementos básicos como o arco narrativo, que é a estrutura composta de exposição, ação crescente, clímax e resolução da trama. Os roteiros secundários desenvolvidos em múltiplos episódios amarram o fio narrativo que ajuda a entrelaçar o enredo principal. Assim, o *cliffhanger*, ou gancho, a ponta solta que se conecta com o episódio/temporada seguinte para criar uma tensão que garanta que o telespectador continuará interessado na história; e o *Easter egg* – em referência à surpresa dentro do ovo de Páscoa –, que estabelece referências escondidas – pistas – ao longo dos episódios, explicam o desfecho do enredo.

A autoria, por sua vez, se distingue em narrativa de séries e narrativa na mídia impressa. Enquanto na mídia impressa ela é tipicamente assinada por um autor, na serialização a autoria pode ser atribuída a um roteirista, ou mais do que um, ou a um coautor, ou eles ainda podem se revezar na escrita dos episódios. Aos roteiristas também é conferida a responsabilidade criativa juntamente com editor(es), diretor(es) de som e de fotografia e produtor(es). O criador e o produtor são as figuras mais influentes entre os vários “autores” de uma série, eles são os responsáveis por orientar e manter sua forma geral. Nesse contexto, a preocupação com a autoria é menor para telespectadores do que para leitores de um livro. O telespectador das séries tende a assisti-las sem se importar com quem as escreveu; apenas os fãs mais aficionados sabem por quem determinado episódio foi escrito ou dirigido. Possíveis exceções são episódios escritos por um convidado famoso, de importância no mercado audiovisual. Em contraste com a função de roteirista, o criador, ou produtor executivo, geralmente é mais conhecido.

Assistirmos à televisão, é claro, difere de lermos um livro ou de irmos ao cinema. A leitura de um livro pode ocorrer a qualquer momento e assistir a um filme, apesar de ter seus horários fixos, nos possibilita a opção das sessões, mas a série, todavia, impõe padrões diários ou semanais fixos, destinados a induzir o telespectador a integrá-la em seu cotidiano. Destarte, é preciso considerar a familiaridade que o telespectador constrói com a série. Se ela for exibida há certo tempo, por exemplo, o processo de recepção será distinto de um espectador ocasional daquele que a acompanhou desde o princípio.

Para que se mantenha a coesão na narrativa, o retorno à trama a partir de um resumo – normalmente introduzido com a expressão “anteriormente em...” – é um recurso largamente utilizado. Essa estratégia visa lembrar o telespectador da evolução da narrativa. Ainda que tenhamos afirmado que aos fãs cabe pouca participação direta na construção da série, precisamos destacar que as comunidades inseridas no espaço virtual da internet e redes sociais vêm

reconfigurando sua atuação. Esses grupos não só analisam e reproduzem conteúdos ligados à série, como também pressionam a produção para alterações como o retorno ou eliminação de uma personagem, ou como o prolongamento das temporadas.

Isso posto, o processo de adaptação de uma obra literária para o meio audiovisual passa pela leitura em conjunto da obra de partida a ser transformada a partir de escolhas ou recortes – redução, transformação, deslocamento, ampliação etc. Para Brito (2006, p. 151), essas decisões podem acrescentar novos elementos – imagens, ações, personagens, cenários, diálogos etc. – ou mesmo dilatar o que já existe. Desse modo, podemos inferir que até um pequeno detalhe pode alterar algo que não havia na obra fonte como um deflagrador semântico importante.

A redução, em geral, acontece com a supressão de fatos, passagens ou, até mesmo, personagens que são irrelevantes no enredo; já a ampliação se dá com a inclusão de personagens ou com o alargamento de determinada personagem, que ganhou espaço porque o ator conquistou uma identificação com os anseios do público; e o deslocamento, por sua vez, indica uma alteração na ordem dos fatos. Na série *Sherlock*, os roteiristas usaram todos esses recursos, a exemplo da inserção de novos personagens, responsável pelo maior número de intervenções no texto de partida, e do deslocamento da ordem de publicação de uma miscelânea de contos e romances de Conan Doyle em relação à sequência dos episódios exibidos.

Depois de feitas as escolhas e recortes, a criação do roteiro adaptado – seja para o cinema, seja para a televisão – segue praticamente o mesmo processo de elaboração do texto de partida. Maciel (2003, p. 15) afirma que “[...] o roteiro não é apenas uma indicação da linguagem que vai ser usada no registro das imagens, mas um texto que tem o papel de indicar o que será visto: o conteúdo, a trama, a narração, os diálogos, etc.”, o que denota que sua produção vai muito além da produção audiovisual caracterizada na cena. “Roteiro significa que saímos de um lugar, passamos por vários outros, para atingir um objetivo final.” (MACIEL, 2003, p. 21).

Ainda que haja aproximações entre cinema e televisão, a narrativa audiovisual televisiva convencional tem uma distinção facilmente perceptível: a quebra de conteúdo para a inserção de pausas de comerciais. A programação seriada é única, na medida em que deve ser incorporada ao discurso e à grade da emissora, priorizando retorno financeiro, competição e sustentação das emissoras. Ao contrário dos filmes e outros programas, as séries precisam se encaixar em intervalos de tempo amplamente flexíveis. Na Europa, boa parte das redes de televisão são concessões, por isso o número de intervalos é menor do que nos Estados Unidos, por

exemplo¹¹⁸.

Uma prática usada para fidelizar o telespectador é exibir dois – ou mais – episódios em sequência, principalmente na estreia ou no final de temporada. Cada segmento é estruturado de modo a garantir a audiência; novamente, em distinção ao filme, a série interrompe a curva crescente da ação e fragmenta suas curvas de ascensão (BUTLER, 1994, p. 29).

Nelson (2000, p. 113) observa que o público deve ser arrebatado nos primeiros 40 segundos, sob risco de perder a atenção dele para o controle remoto. Em geral, os créditos de abertura incluem tema musical, *clips* rápidos das temporadas, fotos dos personagens principais. Também é possível incluir legendas com a identificação de autor(es), criador(es), produtor(es), escritor(es), diretor(es) etc., e tanto a trilha sonora quanto as imagens podem indicar o gênero e introduzir o tema específico da série.

Quanto às personagens do formato seriado, geralmente não há grande espaço para seu crescimento, elas normalmente são apresentadas estaticamente ou de forma unidimensional, com histórias pessoais bastante vagas. Butler (1994, p. 27) afirma que o passado das séries é uma “[...] região sombria, o tempo presente de um episódio específico é geralmente tudo que importa”. Outrossim, essa névoa pode abrir margem à exploração psicológica de personagens, porque invoca um passado que frequentemente empresta as personagens um grau de autenticidade, potencializando-as como esféricas (FOSTER, 2002). Como resultado, tem ocorrido o aumento de histórias que exploram essa região sombria, o resgate de um passado a ser esclarecido, aos poucos, dominado por personagens e suas inter-relações.

Também é uma tendência contemporânea analisar as personagens de acordo com categorias de gênero, o que pode fornecer importantes pistas sobre o que está sendo veiculado na televisão. Cada vez mais temos protagonistas femininas fortes e bem desenhadas, compactuando com a realidade do século XXI, e espaço para relações homoafetivas, modernas famílias e relacionamentos multirraciais, embora ainda notemos, infelizmente, grande preconceito e resistência.

O material utilizado pelos roteiristas e diretores não são apenas transladados de um texto traduzido, mas incluem textos que dialogam com outros textos vindos do tecido social. Emprestamos a citação de Plaza (2001), em relação à tradução, para ampliar a visão de produtos

¹¹⁸Os norte-americanos geralmente têm 30 minutos de exibição, dos quais cerca de 5 minutos são ocupados por comerciais (SEABRA, 2016).

audiovisuais que são enriquecidos tanto por obras literárias quanto por temáticas que transitam no tecido social:

Quando se fala de "adaptação" (vista sob a possibilidade de inserção prismática de uma tradução intersemiótica) de um romance para o cinema, não se procede somente de uma mera substituição da linguagem verbal para uma linguagem absolutamente não verbal, mas de uma interpretação/inferência dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Nesse viés reivindicamos uma ampliação das possibilidades e procedimentos, fazendo referência à tradução intersemiótica mencionada por Roman Jakobson, isto é, a tradução que consiste na "transmutação" de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura e séries. (PLAZA, 2001, p. 71).

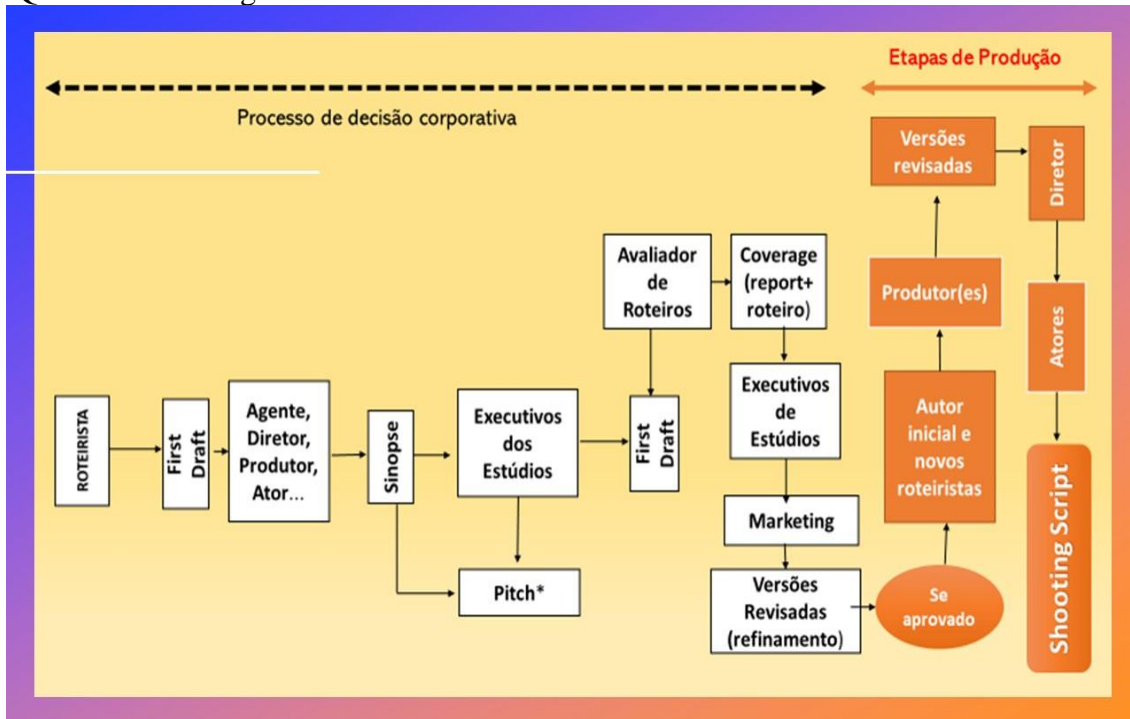
Destarte, no processo tradutório intersemiótico, um signo gerado dentro de determinado meio traduzido para outro precisa encontrar elementos que gerem sentido. Para Cattrysse (1992, p. 13), “[...] tanto a tradução como a adaptação fílmica representam um processo de transferência que tem como ponto de partida textos que produzem textos”.

Ao pensar a produção de textos audiovisuais, incluindo as séries, Medeiros (2009, p. 98) revisa os conceitos de escritor e passa a chamá-lo de produtor. Na visão do autor, a função desse produtor se torna mais importante no sistema, uma vez que ele – ou eles – “[...] está(ão) vinculado(s) a um discurso de poder moldado, segundo um repertório moldado e legitimado.” (MEDEIROS, 2009, p. 97). Ao ser ampliada a concepção de escritor para produtor, percebemos que eles não estão confinados a um único papel no sistema literário, como afirmou Even-Zohar (1990). Mark Gatiss e Steven Moffat são parte do grupo de diretores que entendem seu papel múltiplo e que contribuem como roteiristas, diretores, atores e fãs na elaboração do seriado *Sherlock*.

O processo criativo para a elaboração de uma produção audiovisual, adaptada ou não de obra literária, é bastante complexo, com a participação de diversos profissionais especializados articulados e hierarquizados, seja para o cinema, seja para a televisão, seja para o *streaming*. Ainda, exige decisões corporativas de uma equipe de roteiristas, diretores, produtores, executivos, editores, elenco, além de aparato tecnológico, que reflita intenções e interesses artísticos, institucionais e, com certeza, comerciais. Mesmo que esta tese não se baseie em roteiro, este se torna linha auxiliar de análise na condição de intertexto. Isso porque ele nos permite vislumbrar que a produção da série depende de decisões corporativas e etapas de produção definidas como qualquer outra produção visual. Para Anaz (2018), há duas perspectivas complementares: o

caminho que o roteiro percorre e a construção do imaginário que emerge dele. A primeira mostra as trajetórias que o roteiro trilha em *clusters* – estúdios, diretores e emissoras –, cinematográficos e televisivos, que compreendem desde o início do processo, com o primeiro rascunho – *first draft* –, até a versão final – *shooting script*. Anaz (2018, p. 99) demarca esse caminho conforme demonstrado no Gráfico 1.

Quadro 9 – Fluxograma Geral do Roteiro Audiovisual



Fonte: Anaz (2018, p. 99)

O fluxograma apresenta um modelo mais geral, mas ressaltamos que, na lógica de mercado em que se insere a produção audiovisual, decisões corporativas podem, às vezes, atropelar algumas dessas etapas, fugindo ao controle do roteirista e do diretor. A primeira etapa se centra na construção e na aceitação do texto elaborado pelo roteirista. O *first draft* deve passar pelas mãos dos responsáveis por fechar um programa de acordo com a ideia criada pelo roteirista.

A segunda etapa compreende a construção do imaginário que emerge da narrativa e tem como fundamento os elementos baseados nos estudos de imagens simbólicas, arquétipos, estereótipos e mitos que constroem os sentidos do filme ou da série, materializados nas imagens apresentadas ao público. Para Barros (2016, p. 350), o imaginário compartilhado pelo filme ou

série tem o roteiro em sua espinha dorsal, o que coaduna com sua importância defendida anteriormente. O roteiro ganha camadas diversas nas diferentes partes do processo de criação.

Nessa perspectiva, o roteiro inicial e as versões que circulam ao longo do processo criativo estabelecem a estrutura arquetípica que insere os elementos simbólicos nos agentes envolvidos, fundamentando o imaginário da narrativa. Por sua vez, esse imaginário se consolida por meio de camadas que são acrescidas nas etapas seguintes. Adotamos como concepção de arquétipo aquela associada aos estudos de Jung (2000), que a define como uma forma básica ou um molde vazio, podendo ser preenchido por diversas imagens em diferentes culturas, mas todas remetendo ao mesmo significado arquetípico, por exemplo, o arquétipo de herói. Nesse campo, destacam-se outros pesquisadores, como Campbell (1997), Eliade (1992) e Durand (2002), em concordância com os estudos de Jung (2000), mas que incluem os elementos da psicanálise na produção cultural, aproximando mitologias, contos folclóricos, romances das obras de artes visuais. “Apesar de hipoteticamente existirem *a priori* no nível do inconsciente, os arquétipos só podem ser identificados e descritos *a posteriori*, a partir de sua manifestação, ou seja, a partir de seu preenchimento de forma universal e a-histórica.” (ANAZ, 2018, p. 103).

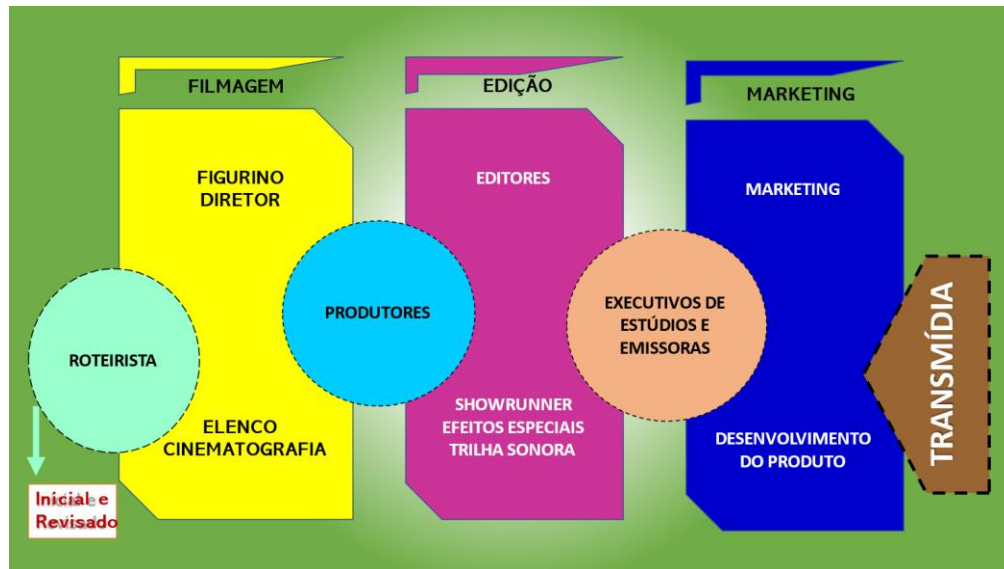
Tudo parte do roteiro, e é nele que se encontra o conjunto de elementos simbólicos formadores da estrutura arquetípica e dos estereótipos, com as funções dramáticas e psicológicas necessárias à narrativa que será compartilhada com o público. Desse modo, mesmo que o roteiro tenha como base o texto verbal, ele é pensado em imagens voltadas ao meio cinematográfico ou televisivo. As imagens criadas pelo autor são, por meio do roteiro, recriadas pelas mãos dos demais interlocutores participantes da produção de uma obra audiovisual, até ser finalizada na tela e apresentada ao público. Segundo Anaz,

Ao longo de todo o processo, e de forma cíclica – afinal os participantes são ao mesmo tempo diretores e consumidores das imagens –, a imaginação de cada agente opera traduzindo e recriando as informações apresentadas a ela: a imagem mentalizada pelo roteirista é traduzida em palavras no roteiro; as palavras são então traduzidas em imagens pelos demais participantes do processo até serem materializadas, primeiro em *storyboards* e/ou croquis, e depois nas imagens e sons que compõem a obra; por fim, as imagens materializadas e projetadas na tela em conjunto com o áudio serão (re)interpretadas pela audiência. (ANAZ, 2018, p. 102).

Se o processo, as imagens e os símbolos elaborados pelo roteirista forem eficientes, eles se transformarão em ideias, em palavras que serão recriadas sucessivamente até chegarem na tela e serem interpretadas. As imagens arquetípicas perpassam todo o processo comunicacional e

podem ser o elemento-chave para sua eficácia. O esquema de Anaz (2018, p. 101), demonstrado na Figura 12, retrata o processo de criação de um roteiro, dividindo-o em seis etapas principais: roteiro inicial, roteiro revisado, filmagem, edição, *marketing* e transmídia e seus respectivos profissionais.

Figura 12 – Processo de Criação, Produção e Divulgação Audiovisual



Fonte: adaptada pela autora a partir de Anaz (2018, p. 101)

O esquema destaca que o processo de construção do imaginário é de fato complexo, dependente de múltiplos colaboradores que não se repetem durante seu desenvolvimento; ele é segmentado, mas não desconectado. Nem mesmo os executivos participam de todo o processo, exceto se eles exercerem dupla função – roteirista-produtor ou roteirista-ator.

Nas narrativas audiovisuais não há necessariamente unicidade entre personagem e arquétipo, podemos encontrar um mesmo arquétipo em diversas personagens; podemos ter uma narrativa na qual encontraremos arquétipos e estereótipos que representam a degradação das personagens; podemos, ainda, ter partes de um arquétipo diluído na dinâmica da narrativa, imprimindo maior complexidade às personagens.

No modelo composto de vários arquétipos e suas ambiguidades, percebemos uma construção mais complexa – personagens esféricos –; e, no modelo em que há um único arquétipo ou estereótipo, verificamos uma representação simplificada – personagens planos. Na serialização, a estrutura arquetípica perpassa toda a narrativa e geralmente norteia a criação de subprodutos

correlatos que ampliam o universo original, como *trailers*, especiais, *spin-offs*, jogos etc. Mas, para contar histórias, independentemente do veículo, persistimos em padrões limitados identificados por estudiosos como Propp (2009), Campbell (1997), Frye e Macpherson (2004), e o mais repetido é o mito do herói que vence um “monstro” – seja ele uma fera, seja ele um criminoso. O próprio Conan Doyle se manifestara pela voz de seu detetive afirmando: “[...] não há nada de novo embaixo do Sol. Tudo já foi feito antes.” (DOYLE, 2016).

As manifestações do sistema cultural – sejam literárias, sejam dramatúrgicas, sejam visuais, sejam cinematográficas etc. – carregam marcas de elementos míticos. Identificá-las e analisá-las criticamente nos ajuda na compreensão dos significados de como essas manifestações entram no horizonte de expectativas do público. Nesse sentido, a importância do roteirista é, então, fundamental para construir a ponte entre texto fonte e sua adaptação. Como apontado no fluxograma (Figura 12), há fases distintas nesse processo, nas quais as funções não se repetem, o que evidencia que nenhum profissional detém o controle de todo o processo. No entanto, se um desses profissionais acumula funções diferentes nas fases do processo, isso lhe permite maior compreensão e interferência na produção final. É o caso de Mark Gatiss, que, na produção da série *Sherlock*, assume as funções de roteirista e produtor – assim como Steven Moffat –, ator e fã, além de participar diretamente do desenvolvimento de produtos ligados à série, como é o caso do jogo virtual *Sherlock Live Experience* – @SherlockTheGameIsNow.

Comparar as marcas deixadas nas adaptações dos roteiros, quando possível, com o roteiro inicial – *first draft* – é uma possibilidade de pesquisa, mas ela não basta para entendimento de todo o processo, pois a materialização do que está dado no roteiro ocorre em etapas em que o processo criativo continua a acontecer. Ampliar a compreensão dessas marcas justifica outras perspectivas de estudo, uma vez que ela não cabe nos objetivos desta tese.

Para realizar uma adaptação audiovisual como a série baseada em uma obra literária é necessário que, antes do início do processo de roteirização, o adaptador e o roteirista estudem a obra, considerando suas principais características, das quais o foco narrativo é um dos mais relevantes. O foco narrativo tem como premissa a perspectiva do narrador e o meio pelo qual ele vai relatar os acontecimentos, mas não apenas isso, porque a focalização ultrapassa as barreiras da figura do narrador ao se referir tanto ao modo como a narrativa se desenvolverá quanto de que ângulo ela será relatada.

Destarte, as escolhas realizadas pelos profissionais que iniciam o processo podem

determinar o sucesso ou o fracasso da produção audiovisual. É, então, de suma importância definir o conjunto de elementos metodicamente dispostos para tal, o qual chamaremos de repertório. Para além do termo literal, o repertório projeta o sentido de descoberta, produzindo algo novo a partir de suas combinações. Ao se dotar o produto “série” de determinado valor, ele passa a integrar uma coleção a ser articulada que fará surgir novos produtos e novos valores. Even-Zohar (1990, p. 39) define o “[...] repertório como o agregado de regras e materiais que governam a elaboração de qualquer produto”. Essa definição pressupõe a existência de acordos e conhecimentos partilhados entre membros de uma sociedade e, dentro dela, entre comunidades de fãs e seus diretores.

Com a entrada do século XXI, ampliou-se o número de espectadores interessados em assistir a séries pela internet via *streaming* – simultaneamente à exibição nos países de origem, por *download*, via *torrent*, disponibilizados em *sites* especializados. Agregamos a esse panorama uma rede extensa de materiais exclusivos oferecidos pelas emissoras – *promos*, *trailers*, episódios especiais, até expansões do mundo narrativo em *websódios*, *blogs* e *sites* de diretores e personagens, como apresentamos anteriormente. Além da parte promocional, aliam-se a esses produtos estratégias para estimular o telespectador a comentar a exibição dos episódios – antes, durante e depois das transmissões – nas redes sociais. O uso de *hashtags* na tela ou nos comentários de fãs e atores comentando o que aconteceu no Twitter dinamizam e solidificam o repertório. Silva defende que:

No contexto atual, o que garante a circulação de inúmeros exemplos de séries na internet não é somente a manutenção do seu arquivo em algum provedor específico ou a sua impressão em uma mídia física para ser adquirida em lojas do ramo, mas a constante troca desses arquivos pelos usuários, através de sistemas de armazenamento diversos, tanto em sites de hospedagem de vídeos, quanto através do compartilhamento *peer to peer*, com suas estratégias cada vez mais intrincadas de partilha de informação. (SILVA, 2014a, p. 214)

A facilidade de acesso às séries e o aumento do número de novas produções têm permitido uma mudança nos modos de consumo de programas televisivos e gerado maior interesse em pesquisas acadêmicas, como também maior envolvimento de fãs reforçado pelas comunidades que se formam além das fronteiras geográficas estabelecidas. Ainda, segundo Silva (2014b), “[...] a relação entre as séries e seu público é o vértice derradeiro do esquema conceitual que criamos para entender a cultura das séries”. Explica que é preciso perceber que:

Trata-se de novas e complexas dinâmicas espectatoriais que são gestadas no seio das comunidades de fãs, através de trocas simbólicas e materiais entre si, dos fãs para as emissoras e das emissoras para os fãs. É, de fato, um processo comunicacional muito complexo, que faz emergir o modo dialético e inter-relacionado por meio do qual se dão as relações entre a grande mídia e seu público. Para cada série de televisão bem-sucedida, há um sem número de comunidades virtuais que agregam os fãs, de diferentes localidades e matrizes culturais, em torno da troca de informações, experiências e outras práticas participativas, como a criação de *fan-art*, *fanfiction* e *fanfilm*, obras pictóricas, literárias e audiovisuais feitas e divulgadas pelos fãs. Com a facilidade de acesso propiciado pelo digital, que, além disso, permite assistir aos episódios para além do fluxo televisivo, os fãs passam a demonstrar um conhecimento amplo sobre os modos de encenação, os diálogos, a caracterização dos personagens, o desenvolvimento das tramas e a montagem das cenas. (SILVA, 2014,b p. 248).

Esse repertório, conhecimentos materializados em *sites* organizados com informações narrativas e contextuais ou referências de publicações acadêmicas sobre o que ocorre na série, é uma fonte dinâmica que mantém circulando, ininterruptamente, notícias da produção de séries. Ross (2008, p. 6) observa que “[...] a experiência das pessoas em assistir e fazer televisão, hoje, é cada vez mais inseparável da teleparticipação (seja ela literal ou conceitual)”. Para a autora, o termo “teleparticipação” é exatamente a atividade *on-line* de interagir com a televisão, o que evidencia uma permanente estratégia de convite do próprio programa ao telespectador. Três são essas formas de convite, de acordo com a autora: evidente, orgânico e obscuro.

Por “evidente”, de maneira direta, diretores convidam o público a interagir – um exemplo é o já citado uso da *hashtag* do programa no canto da tela, para que o público comente no Twitter. Um exemplo foi a campanha de fãs que tinham o propósito de trazer a série *Sherlock* para a televisão brasileira por meio da *hashtag* #SherlockNaTvCultura (2016), como já mencionado anteriormente. Por “orgânico”, não convida o telespectador a interagir, mas incorpora nos episódios materiais simbólicos da experiência participativa. O *blog* do Dr. Watson é nosso exemplo, uma vez que a personagem escreve as aventuras do detetive como de fato aparecem nos episódios e na página oficial da série. Por sua vez, o convite “obscuro” está inserido na própria estrutura narrativa da série, de modo subliminar, somente um fã com vastos conhecimentos da série o perceberá.

Ainda compõem esse conjunto de informações que circulam formando o repertório notícias e críticas dos veículos ligados à comunicação, divulgando, analisando e despertando a curiosidade do público, os quais vão de *sites* especializados, inúmeros *blogs* a veículos de grande

abrangência. No Brasil¹¹⁹, *Folha de São Paulo*, *Jornal O Globo* e *Revista Veja* têm espaços e colunistas especializados em séries de televisão em seus *sites*; sem contar a imensa quantidade dos criados pelos fãs em todas as partes do mundo. Esses fãs, profissionais de diversas áreas, não necessariamente ligados ao jornalismo e comunicação, usam seu tempo livre para escrever e pesquisar sobre séries de televisão, indo além de seu interesse específico por determinada série, para trazer novidades dos canais, analisar episódios e premiações, repostar vídeos exclusivos ou mesmo entrar em campanhas contra o cancelamento de determinada série. Com certeza, eles são parte fundamental do processo de produção, circulação e consumo de ficção televisiva, a qual Silva (2014a) chama, e com ele concordamos, de cultura das séries.

Esse papel propagador é semelhante às associações de admiradores de Sherlock Holmes espalhadas pelo mundo. Há uma infinidade de instituições, que chegam a mais de três mil¹²⁰, associadas ao detetive, ao autor e ao método. Boa parte dessas associações surgiram da admiração pelo texto doyleano, mas não se limitaram a ele. Entendem que é necessário que o detetive habite outros espaços, como o seriado, para que ele permaneça conquistando admiradores. A declaração, a seguir, foi dada em dezembro de 2012, pelo tesoureiro da Sociedade Sherlock Holmes de Londres, Calvert Markhan, no prefácio do livro *Sherlock Holmes no Japão*, de Vasudev Murthy:

Alguns críticos perguntam sobre a posição da Sociedade Sherlock Holmes de Londres com relação as novidades, esperando que fôssemos guardiões das histórias e da integridade das personagens originais, resistindo a qualquer possibilidade de transgressão. A realidade é o oposto: acolhemos com prazer essas novas explorações de Holmes, algumas ambientadas na Era vitoriana, outras trazendo-o para os dias atuais. Fãs de jazz vão entender essa posição: músicos competentes pegam um clássico e o tocam com uma nova pegada, dando outra mostra de como a melodia poderia soar. É o que acontece com as explorações de Sherlock. (MURTHY, 2015, p. 7-8).

Essas sociedades não deixaram de existir, elas continuam a propagar todo o repertório possível e imaginado de Conan Doyle, mas os recursos tecnológicos de uma sociedade em rede

¹¹⁹ Destaque também para os *sites*: *Ligado em Série*, *Séries News*, *Séries & TV* e *Minha Série*, disponíveis, respectivamente em: <http://www.ligadoemserie.com.br/>, <http://seriesnews.com.br/>, <http://blogs.pop.com.br/tv/> e <http://www.minhaserie.com.br/>

¹²⁰ Em Londres, a associação foi fundada em 1951; em Copenhague, ela incentiva os admiradores do detetive a batizarem seus barcos com nomes de personagens das histórias de Doyle; em Estocolmo, os turistas que visitam a sociedade recebem a chave da cidade, simbolicamente; em São Petersburgo, também encontraremos uma associação; e, em Nova Iorque, liga educação e jovens ao método de investigação do detetive. Disponível em <http://www.bakerstreetjournal.com> acesso em 04.05.2019.

transformaram o detetive em um ícone pós-moderno das histórias policiais. Nessa perspectiva, para compreender a exploração de *Sherlock* como serialização transmídia, precisamos conhecer como as personagens foram pensadas e que caminho percorreram na série. Em adição, a criação de situações e sentimentos contraditórios nos permitem perceber maior densidade e evolução não só no protagonista, mas em todos aqueles que interagem com ele. Para os fãs, gera mais possibilidades de circulação de informações, opiniões, críticas e finais diferentes do texto de Conan Doyle e de outras adaptações já exibidas.

5 O PERFIL CONTEMPORÂNEO DO DETETIVE SHERLOCK HOLMES

“A natureza humana é uma mistura estranha, Watson!”
(DOYLE, *The Adventure of the Stockbroker's Clerck*, 1893).

Nos capítulos anteriores apresentamos as particularidades do processo de tradução de um texto literário para a tela da televisão. Esse processo, no entanto, sofreu, ao longo de anos, modificações. A adaptação de que tratamos nesta tese é a do texto literário de Conan Doyle em formato seriado para a televisão. Com mais de um século de existência e diversas adaptações para cinema, teatro e televisão, as histórias do detetive ganham um contexto contemporâneo de Londres no século XXI. Sob uma nova perspectiva de adaptação, os produtores da série, Gatiss e Moffat, buscaram, não só uma “atualização” do detetive, mas uma reconfiguração da personagem estruturada em conflitos e relações afetivas que a aproxima da perspectiva humana contemporânea ambientada em uma metrópole. Como declara Singer (2001, p. 106) “[...] a cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto a seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade”. A essas relações estabelecidas se juntam um aparato tecnológico midiático e um fluxo de informações compartilhadas nas redes sociais que permitem uma proximidade com as comunidades de fãs que participaram – e ainda participam, pois aguardam uma quinta temporada – ativamente dos desdobramentos da série.

Ao ser traduzido para a série, o detetive doyleano é ressignificado por meio da adição de alguns traços físicos e de personalidade para estabelecer um diálogo com o público receptor. O ponto norteador dos produtores da série foi a desconstrução do detetive-máquina, lógico e insensível, tornando-o mais suscetível emocionalmente aos conflitos que se harmonizam com um contexto de expectativas contemporâneas, no qual o sujeito-pessoa se assemelha à ideia de personagem-pessoa. Ao acompanhar o crescimento das personagens, no decorrer da trama, aprofundando-se questões de ordem emocional e psicológica, em conjunto com a complexidade psicológica da narrativa, aumenta-se a atração do público, o que acaba incentivando a identificação dos espectadores com os enredos e garantindo mecanismos de compreensão dos próprios dramas pessoais do espectador a partir das questões vivenciadas pelas personagens.

A relação entre as noções de “personagem” e “pessoa” pode ser percebida, antes de tudo, na proximidade etimológica das duas palavras. Marcel Mauss (1983), em seus estudos sobre

o termo “pessoa”, aponta que este vem da palavra latina *persona*, a qual, por sua vez, deriva do vocábulo etrusco cujo significado seria “máscara”. Assim, *per/sonare*: máscara, o artefato através do qual se ressoa a voz (MAUSS, 1983, p. 385). Mauss (1983) lembra que, para os latinos, o termo *persona* está associado diretamente a “verdadeira natureza do indivíduo”. Já a máscara a que se refere o termo *persona* demarca os costumes da sociedade latina, direitos e deveres do indivíduo como tal. Coadunando com o uso do termo *persona* na designação de um indivíduo, o termo latino *masca – espectro* –, derivado de máscara, também investe em uma ideia de essência – alma da pessoa humana. Nesse entendimento, a máscara tem um sentido menos literal de alterar a essência do indivíduo e se aproxima mais da ideia de permitir a expressão dessa pretensa essência. Nessa lógica, a função do mascaramento expressa algo da ordem de um desejo que nem sempre coincide com a suposta essência desse indivíduo. É nessa perspectiva que a *persona* latina se aproxima de uma “personagem artificial”, de um papel representando o embuste, o estranho ao “eu” (MAUSS, 1983, p. 389).

Desse modo, percebemos que, mesmo passados muitos e muitos anos, a forma de compreensão das noções de *persona* e de “personagem” se mantêm intrincadas em um contexto ocidental, prolongando reflexões sobre as duas concepções latinas. E ainda que diversas formas de manifestação da arte tenham sido desenvolvidas, a pessoa parece ser modelar ou uma estrutura básica de construção de qualquer personagem.

Para Hamon (1977, p. 116), “[...] nenhuma noção de personagem é independente da concepção geral de pessoa, de sujeito, de indivíduo”. Todo leitor ou telespectador, ao se deparar com uma personagem, inevitavelmente, antecipará a unidade de uma pessoa, afirma Wulff (1997, p. 29). Desse modo, podemos afirmar que a personagem conquista a atenção do leitor ou do público quando desperta certa familiaridade por se constituir sobre um padrão de pessoa humana.

Sherlock Holmes é um modelo de cidadão britânico que procurou satisfazer sua paixão pelo conhecimento definitivo e exato, realizando investigações e experiências que Conan Doyle e seus colegas de universidade faziam; os quais acreditavam que a mente era a fronteira final para o racionalismo do século XIX conquistar. Esses pesquisadores adotaram, com entusiasmo, a Medicina como um meio de mudanças sociais, descobrindo e apresentando elementos de uma Medicina Forense atual. É repetido em diversos textos biográficos que Conan Doyle se baseou em pessoas reais de seu convívio na composição de suas personagens.

É por meio de uma personagem, que projeta uma pessoa, que chegamos a uma história. Qualquer separação mais radical dessa projeção da pessoa ameaça o reconhecimento da personagem, pondo em risco a própria legitimidade da narrativa. Personagem, pessoa, narrativa habitam um mesmo universo. Entretanto, mesmo que seja sempre usada como ferramenta quando pensamos em textos ficcionais, a personagem é talvez a mais complexa e menos teorizada entre as categorias básicas da teoria narrativa, como afirma Frow (2016, p. VI).

Com frequência, compreendemos a personagem equiparando-a a uma pessoa real; falamos em personagens mais ou menos complexas, redondas ou esféricas – como explicamos anteriormente, cujo êxito será maior quanto mais complexo se apresentar. Em outras palavras, devem ser possuidoras de traços psicológicos reconhecidamente atribuídos a pessoas reais. Portanto, é nesse modo de percepção da personagem que se fundamenta a relação de identificação com o público. De acordo com Pavis (2003, p. 217), a identificação é um processo psicológico capaz de proporcionar ao telespectador um ganho, ou seja, ele pode viver uma aventura por procuração sem correr o risco de ficar, ele mesmo, envolvido. Esse processo levaria a uma catarse, a uma espécie de descarga emocional redentora vivenciada pelo espectador.

Todavia, reduzir a relação que se estabelece entre personagem e público em uma experiência de prazer ou desprazer a empobrece, pois é preciso reconhecer que há níveis de engajamento imaginário diferentes entre telespectador e personagem. Segundo Gaut (1999, p. 205-206), devemos fazer um exercício de não reter a ideia de identificação de maneira restrita, encapsulá-la em uma tradição crítica consagrada, mas ampliá-la a ponto de perceber novas possibilidades de compreensão. Afirma que:

Identificar-se perceptivamente com uma personagem é imaginar ver seu ponto de vista; identificar-se afetivamente é imaginar sentir o que ela sente; identificar-se com ela motivacionalmente é imaginar acreditar no que ela acredita [...] Quando nos identificamos perceptivamente com uma personagem não significa nos identificamos afetivamente com ela; o fato de que podemos imaginar ver o seu ponto de vista não requer que imaginemos querer o que ela quer ou sentir o que ela sente. (GAUT, 1999, p. 205-206).

Com efeito, a averiguação da personagem como modelar de um indivíduo nos leva a apreender a personagem como uma categoria que, mesmo sendo reconhecida por um senso comum, desempenha funções mais complexas do que uma pretensa imediata identificação. A faceta personagem-pessoa é, de modo particular, responsável por uma parte significativa da garantia de legitimidade da personagem e da narrativa, estimulando o processo de identificação espectral

e colocando em evidência o modelo da pessoa que dela se constitui, ou seja, deduz-se que a personagem tem sua aceitação medida em termos de verossimilhança, de consistência psicológica manifestada na coerência de suas motivações e ações – comportamentos, falas, gestos, desejos etc. – e, em certa medida, na naturalidade de interpretação do ator. “O espectador não é um elemento passivo, totalmente iludido. Ele usa suas faculdades mentais para participar deste jogo de imaginação.” (XAVIER, 1983, p. 20). Para a indústria cultural também é interessante produzir programas de qualidade, densos, pois, como afirma Johnson (2005, p. 65), “[...] os programas mais exigentes com o público também se revelaram como os mais lucrativos da história da televisão”.

Coadunando com esse raciocínio, podemos dizer que o Sherlock Holmes da série se encontra em um mundo diferente; ele faz parte de uma pós-modernidade na qual a expansão das mídias eletrônicas e o advento da internet facilitam o acesso a experiências, informação e interação e seu compartilhamento; porém, uma personagem que trabalha como um computador não desperta interesse se não trazer em sua construção outros elementos que possam ser percebidos e desenvolvidos em uma trama. Como sujeito do século XXI, o detetive também está em busca de seu próprio “eu”, formado amiúde pelas relações interpeladas nos sistemas culturais que o rodeiam. Destacado de sua investigação, o detetive flutua sobre conflitos pessoais, avalia e interpreta suas ações. Como sujeito sensível e passional, experimenta a dor, o medo e a tristeza. Aceitar a posição ou sua identidade implica estar ciente de suas qualidades positivas e negativas e aceitar a transformação ocorrida em direção a sua vida interior. E, mesmo sem se dar conta totalmente de sua mudança, o detetive não abandona aquilo que lhe foi tacitamente instituído lá no texto de partida: salvar pessoas e buscar a verdade na resolução de um crime. Ele é um super-herói, não tão modelar quanto os clássicos, mas leva consigo uma dose grande de heroísmo. Percepção essa compreendida pelo público.

5.1 PESSOA-PERSONAGEM – UM DETETIVE CONTEXTUALIZADO

Citamos, anteriormente, que Conan Doyle criou uma personagem tão próxima do real que, ainda hoje se recebe, no endereço da 221B, inúmeras cartas vindas de todos os continentes pedindo ao detetive que solucione algum mistério. Também é de conhecimento daqueles que acompanham a trajetória da personagem que, quando seu autor decidiu matá-lo, uma parcela considerável de leitores do jornal em que eram publicadas as aventuras do detetive encerraram suas

assinaturas em sinal de protesto. É interessante saber ainda que os lugares descritos nos romances e contos de Conan Doyle e, mais recentemente, as locações da série são visitadas por milhares de turistas como se esperassem encontrar nesses locais a presença do detetive. Nesse sentido, precisamos, para análise e construção do detetive na releitura da série, entender quem é a personagem-pessoa criada por Conan Doyle e quem é a personagem-pessoa criada por Gatiss e Moffat. No que diz respeito aos aspectos físicos, vimos que há diferenças, mas nos interessa mais a consistência psicológica construída na coerência das motivações e comportamentos da personagem serializada.

Como se constrói o Sherlock da série e quais os pontos explorados para que haja identificação com o público? Como núcleo da ação desenvolvida nesta pesquisa, a personagem Sherlock é o ponto de partida. Na narrativa criativa da série, buscamos compreender como essa personagem se singularizou, valendo-nos para tanto de uma análise das situações decisivas – cenas – que explicam suas atitudes, as quais reunimos em blocos com o objetivo de delinear o caminho percorrido pela personagem entre texto de partida e série. Essas cenas, que recortamos do texto de partida de Conan Doyle *A study in Scarlet* (1887), denotam as marcas fundamentais que nos levam à personagem serializada, iniciadas com a apresentação do episódio intitulado *A Study in Pink* (2010). Essa jornada – série – para a qual a personagem foi convidada a entrar, é o quadro motivador desta tese, pois possibilitou acompanhar a construção de um detetive vulnerável às relações afetivas, que apresenta traços de fragilidade humana e é, portanto, mais complexo psicologicamente, dentro de uma visão de sujeito contemporâneo, com a qual o público tem uma identificação mais forte.

Para a organização da análise, as cenas foram agrupadas nos seguintes blocos: a) elementos marcantes do texto de partida incorporados à série; b) a personagem como referência detetivesca no corpo da série; c) a fragilidade humana na personagem; e d) a participação artesanal dos *fandoms*, explorados nas aproximações e interações afetivas com outras personagens, o que afasta, mas não totalmente, o protagonista da concepção doyleana que destacava mais o raciocínio lógico e metódico das investigações nas quais o detetive atuava e deixava em segundo plano as relações estabelecidas entre as personagens da trama sherlockiana.

5.1.1 Elementos marcantes do texto de partida incorporados, posteriormente, à série

Quando falamos de narrativas policiais é comum associá-las a crimes, sua investigação, mistérios, mortes, polícia, desequilíbrio social, medo e horror nas ações humanas. Tudo isso pode ser encontrado na criação doyleana; afinal, boa parte de sua base literária foi formada, segundo declarações do próprio escritor, na leitura de romances de Poe e Gaboriau, entre outros. Mas há um aspecto muito mais importante do que todos esses elementos, que passam a ser secundários no texto de partida: a construção de uma amizade singular entre dois homens que viviam em mundos diferentes, porém ambos têm no passado um trauma, um desequilíbrio emocional. Watson retorna fragilizado da guerra, com ferimentos físicos limitadores de uma vida normal e ainda mais destruído com as visões de morte e perda de vidas no *front* na atuação como médico. Sherlock, um detetive bastante inteligente, mas com pouca disposição para estabelecer vínculos afetivos, a não ser os profissionais. Apesar de sua capacidade mental, mantém-se como um sujeito solitário, com vícios que o levam a agir de modo impaciente com aqueles com os quais trabalha. Na série, em seus episódios finais, o espectador vai recebendo pistas de que algo aconteceu a Sherlock em sua infância que justificaria seu comportamento.

Assim, o foco maior na criação de Conan Doyle repousa na construção da amizade desses dois homens-personagens dentro de um universo de aparente caos. As cenas¹²¹ reunidas no Bloco A nos mostram a aproximação das duas personagens e sua tradução na série, que tanto destaca a importância dessa amizade quanto a expande em outras relações que resultam em vínculos afetivos sólidos.

Cenas Bloco A

Cena 1A – Um quarto escuro, uma tela em branco (T1E1, 1m2s)

Watson relembra de cenas da guerra: homens feridos, bombas, tiros, fumaça e manchetes de jornais surgem na tela. Ele acorda e olha para o teto. O quarto tem poucos móveis, e uma bengala está encostada em uma escrivaninha. Na gaveta, uma arma; sobre a escrivaninha, uma caneca com o símbolo da Medicina. Ele abre um computador e vemos a página de um *blog* – *Blog do Dr. John Watson*, mas ela está em branco.

¹²¹ As cenas descritas também têm como referência os *scripts* disponibilizados pela BBC. Disponível em <http://downloads.bbc.co.uk/writersroom/scripts/Sherlock-A-Study-in-Pink-final-shooting-script.pdf> acesso em 12.02.2019

Cena 2A – Consultório da Dr.^a Ella (T1E1, 1min31s)

No divã, Watson escuta a terapeuta dizer: – John, você é um soldado, vai demorar um pouco a se ajustar à vida civil; escrever sobre tudo o que aconteceu com você no *blog* pode ajudá-lo. Com o olhar triste de um soldado orgulhoso, mas abalado, ele responde: Nada acontece comigo!

Cena 3A – Triangulando amizades (T1E1, 7min15s)

No parque, sentado em um banco, Watson é reconhecido por Stamford e conta a ele sobre sua situação financeira e a necessidade de encontrar um local para morar.

Cena 4A – Mortes misteriosas despertam a curiosidade do detetive (T1E1, 15min58s)

Homens e mulheres, em situação de desespero, aparecem tomando uma pílula e, em seguida, morrem. Todos estão angustiados e, aparentemente, nenhum deles se conhecem ou têm algum tipo de vínculo.

Cena 5A – Coletiva de imprensa com a polícia (T1E1, 5min9s)

Os repórteres querem informações sobre as mortes que aconteceram, e a polícia as trata como suicídio. E, nessa linha, os inspetores responsáveis, Lestrade e Donovan, tentam sustentar essa teoria. Entretanto, as declarações deles vêm acompanhada, instantaneamente, com uma mensagem de texto nos celulares dos repórteres: Errado! Alguém está desacreditando a investigação policial.

Cena 6A – No laboratório, experimentando (T1E1, 8min25s)

A cena começa com uma tela toda escura, que é um saco plástico preto que se abre e dentro dele há um cadáver, mas não é isso o que vemos. A câmera foi colocada de dentro para fora e o que aparece ao se abrir o zíper é o rosto de Sherlock. O local é um laboratório, com equipamentos e muitos papéis. Sherlock analisa o corpo e lhe dá chicotadas. Ao lado, uma mulher observa. Sherlock analisa minuciosamente o corpo, vê detalhes imperceptíveis para a maioria das pessoas comuns. Todavia, ele se mostra incapaz de perceber o olhar servil e apaixonado da moça ao seu lado. Quase suplicante, ela sugere uma pausa, na tentativa de ser notada, e lhe pergunta se ele não quer ir tomar um café, sair da sala. Sherlock para, olha-a e pergunta porque ela está usando batom, mas antes mesmo que ela responda ele volta ao trabalho e diz: – o meu preto com duas colheres de açúcar. Estarei lá em cima.

Cena 7A – Apresentação de Watson e Sherlock (T1E1), 9min35s)

Sherlock está digitando em seu *laptop* com destreza e rapidez. A porta do laboratório se abre e entram Stamford e Watson. Sem se desviar de seu trabalho, ele pede a Stamford o celular para enviar uma mensagem. Stamford não está com o aparelho, e Watson oferece o seu. Somente então Sherlock para e olha o visitante. Sherlock se volta para o celular e envia uma mensagem de texto. Stamford apresenta o Dr. John Watson e fala do interesse dele no apartamento conjunto. Inesperadamente, Holmes olha e pergunta: Afeganistão ou Iraque? – Afeganistão. Ah, como você sabia... A porta se abre e Molly entra, interrompendo-os.

Cena 8A – Particularidades de cada personagem (T1E1, 10min20s)

Molly entra com o café e Sherlock lhe pergunta por que ela tirou o batom, mas faz isso sem olhar para ela, acionando as teclas do celular rapidamente no envio de mensagens. A moça responde timidamente que não funcionou do jeito que ela pensava. Ela o encara, e ele está com os olhos fixos no celular. Ele devolve o celular de John e pergunta: como você se sente em relação a violino? Eu toco violino e, às vezes, fico calado por muitos dias. Incomoda? Colegas de apartamento devem saber o pior de cada um. Watson surpreso novamente pergunta se Stamford já havia adiantado informações sobre ele para o detetive. A negativa vem com outras deduções do detetive.

Cena 9A – Vamos morar juntos? (T1E1, 11min12s)

É isso. Eu nem sei o seu nome e vamos dividir um apartamento. Sherlock olhou com um sorriso e disse: você é um médico que veio do Afeganistão, lá foi ferido e busca aqui uma casa. Você tem um irmão com pouco dinheiro que está preocupado com você, mas você não o aprova, possivelmente porque ele é um alcoólatra; ele, recentemente, abandonou a esposa. Sua terapeuta pensa que seu mancar é psicossomático, receio que ela esteja certa. Isso já é o suficiente? E, saindo pela porta, completa: Sherlock, Sherlock Holmes é o meu nome e o endereço é 221b Baker Street. John olhou para Stamford de queixo caído.

Cena 10A – Pesquisando Sherlock Holmes (T1E1, 12min21s)

De volta ao seu quarto, John abre seu computador em uma tela de busca. Coloca o nome “Sherlock Holmes” e um volume de informações toma conta da tela. Ele percebe que Sherlock sabe mais dele do que ele do detetive.

Cena 11A – 221B Baker Street (T1E1, 12min55s)

Os dois se encontram em frente ao prédio e Sherlock apresenta John a senhoria, Sr.a Hudson. O apartamento é bem localizado, porém, como Sherlock já havia se mudado antes, ele está bastante desorganizado. Holmes explica a Watson que a Sr.a Hudson lhe alugou o apartamento por acordo vantajoso, uma vez que ele lhe ajudara com uma questão particular com o esposo. Ela ficou agradecida por Sherlock assegurar que seu ex-marido fosse condenado. Além do espaço, a Sr.a Hudson também prepara as refeições para os dois. A senhora os recebe com um sorriso e abraça o detetive.

Cena 12A – Rotina de dois homens solitários (T1E1, 13min50s)

O apartamento é amplo, com dois quartos e uma sala, que está abarrotada de coisas: jornais velhos, frascos diversos, ossos, uma coleção de armas etc. Depois de olhar tudo, John é interpelado pela Sr.a Hudson. O que o senhor achou? Temos dois quartos, caso os senhores prefiram ficar separados. Watson a olha ofendido. Ficaremos em quartos separados. A velha senhora replica, por mim tudo bem, não sou tão velha assim.

Cena 13A – A polícia precisa de ajuda (T1E1, 15min15s)

Sherlock está na sala lendo jornais, Watson tomando um chá e a Sr.a Hudson ouvindo o rádio na cozinha. Tanto nos jornais quanto no rádio as notícias tratam dos misteriosos suicídios que tem ocorrido em Londres. Uma viatura para em frente e um homem sobe até o apartamento. É o Inspetor Lestrade que entra e logo é questionado por Sherlock: onde? – Em Bristol – responde o policial. E o que aconteceu de diferente neste caso para você me procurar? Você sabe que os demais não deixaram bilhete de despedida, mas este deixou. Os olhos do detetive ganham uma vivacidade e ele pergunta: quem é o legista? Ao ouvir do inspetor o nome ele diz que prefere um assistente: Dr. John Watson. Inicia-se assim a parceria entre os dois.

Uma vez finalizada a apresentação das cenas iniciais que, segundo os critérios de avaliação da narrativa audiovisual, destacam os pontos basilares para a formação e transformação de Sherlock, passamos à análise.

Coube aos produtores da série elencar partes significativas do texto doyleano – encontros, anseios, reorganização profissional, relações familiares – de maneira que a apresentação audiovisual resultasse em uma obra coesa, sem vestígios de cortes, o que exigiu técnica, recursos e bom senso. Além disso, há todo um conjunto de escolhas no processo de adaptação, por exemplo, a atualização espacial para um contexto contemporâneo, a valorização e ampliação do espaço de

certas personagens, a inserção de novas personagens, o acréscimo ou a retirada de passagens do texto escrito e a mistura de contos e referências para gerar um determinado episódio. Mesmo que diferentes em muitos casos do texto de partida, todas as decisões são relevantes, uma vez que podem desagradar a quem conheça a obra de Doyle, tanto quanto podem levar leitores a lerem ou relerem o autor depois de conhecer a série. Ainda, é possível um aumento na circulação de outros livros e versões da história, de autores do gênero, de jogos, de quadrinhos, de vestuário que, comercialmente, entram no radar dos consumidores. Por ter ampla abrangência, esse aumento foi impulsionado pela televisão, em vez de ter sido pela obra de partida; por um lado, um retrato triste, por sinalizar limitação de leitores, como é o caso em nosso País; por outro, pela série, novos leitores despontaram e passaram a integrar uma imensa comunidade que compartilha repertórios e informações sobre o detetive e suas histórias.

Pelas cenas apresentadas – 1A-10A –, percebemos que os produtores da série optaram por manter uma proximidade com o texto escrito de Conan Doyle e ressaltar as histórias de amizade. Isso ocorre, em graus diferentes, com Watson-Stamford – Cena 3A –, Sherlock-Molly – Cena 4A –, Sherlock-Lestrade – Cena 10A –, Sherlock-Sr.a Hudson – Cena 8A – e início da amizade Sherlock-Watson – Cena 9A. Também guardaram uma aproximação com as habilidades desse modelo de detetive do século XIX, imaginado de acordo com a construção da personagem detetivesca da narrativa policial iniciada por Poe, o detetive-máquina, que usa o método de dedução e lógica – Cenas 5A, 6A, 10A.

Em linhas gerais, no primeiro episódio, não há grandes mudanças entre série e texto de partida. No entanto, os produtores inseriram personagens, a princípio entendidas como coadjuvantes, como o próprio Gatiss afirmou em entrevistas concedidas ao canal oficial da série na BBC, para testar a aceitação do público. A primeira delas é uma assistente para o Inspetor Lestrade, a sargento Sally Donovan, que aparece na continuação da cena 5A, da coletiva de imprensa. A personagem ainda aparecerá em outros episódios e fará um forte contraponto com a visão de Lestrade, que respeita e acredita nas habilidades de Sherlock. Donovan desacredita que Sherlock tenha aptidões geniais e coloca em dúvida o comportamento do detetive chamando-o de sociopata. É ela quem alerta Watson sobre o perigo de se aproximar de Sherlock, avisando-o que o detetive não tem amigos. A personagem feminina é criação da série, mas no texto de partida outros policiais atuam da mesma forma. O que os produtores fizeram foi centralizar em uma personagem a oposição de um grupo: os policiais que se ressentem de estar sempre um passo atrás

nas investigações conduzidas pelo detetive. Sobre tal ressentimento, há certa memória coletiva advinda do texto de Conan Doyle a respeito do desconforto de vários policiais idiotizados pela solução dos enigmas pelo método dedutivo.

Outra personagem que de fato ganhou espaço na série foi a patologista do laboratório do St Bartholomew's Hospital, no qual Sherlock realiza seus experimentos. Molly Hooper se apaixona pelo detetive e isso já é colocado logo nas cenas iniciais. O detetive, no entanto, não retribui esse sentimento, mas aproveita a situação para conseguir o auxílio dela em suas investigações. Essa perspectiva criada pelos produtores aponta para uma possibilidade de surpreender o público de maneira convincente. Se as primeiras cenas nos levam a recordar do detetive Dupin – uma máquina de solução de enigmas –, Sherlock, ao longo da série, vai deixando sua máscara de frieza cair e demonstra genuína preocupação com seus pares. O relacionamento com Molly Hooper é ilustrativo dessa transformação. Assim, a narrativa policial mostra que pode ser alterada sem perder seus elementos característicos e, ainda, facilita o surgimento de uma grande quantidade de subgêneros – enquadrados, de modo geral, de ficção criminal –, além das inovações, dentro da própria trama já conhecida e veiculada como textos ou outras adaptações.

Agora, passamos às cenas enumeradas nas quais podemos constatar os requisitos essenciais utilizados pela produção do seriado para cativar leitores e telespectadores. Começamos pela atualização das personagens, que pode ser observada por meio dos figurinos, da trilha sonora, nos atores mais jovens e com apelo visual, sendo diferente do representado na maioria das adaptações anteriores, além do uso de aparelhos e recursos tecnológicos – computador, celular, *blog*, mensagem de texto –, que trazem a ambientação para os dias de hoje em um ritmo mais dinâmico. Podemos perceber que um fio condutor indica a construção de uma proximidade entre Watson e Sherlock, ou seja, a construção de uma parceria, o que fica claro a partir da descrição das cenas 7A, 8A, 9A, 10A, 11A, 12A, 13A. Entretanto, essa parceria está vinculada a um panorama de mistério e investigação, aspectos primordiais do gênero policial.

A trama central sempre envolverá essa parceria, e as subtramas serão os casos nos quais os dois companheiros atuarão e os desdobramentos das emoções que virão delas. Seu ritmo é acelerado, e a trilha sonora impõe velocidade às situações apresentadas. Agregamos a isso um aparato cênico retirado com extremo cuidado do texto de Conan Doyle que torna a cidade de Londres peça fundamental de reconhecimento da vida da personagem, ativando a memória dos fãs: o St Bartholomew's Hospital, no qual Sherlock encontra o vilão; o Speedy Sandwich Bar e Café,

que recebeu por várias vezes o detetive para um lanche; o British Museum, espaço de pesquisas de Holmes; o Covent Garden, onde um dos espetáculos favoritos de Sherlock, o *Royal Opera House* era apresentado; além de bairros e ruas citados nos deslocamentos feitos pela dupla nos táxis londrinos. Contudo, o conjunto maior de cenas são as internas no apartamento da 221b da Baker Street. É na sala desorganizada que Sherlock recebe seus clientes e, para isso, eles devem se sentar na poltrona posicionada de forma estratégica para que o detetive possa fazer sua análise e dedução.

Complementando a análise dessas primeiras cenas, destacamos aqui alguns elementos que não aparecem no texto de partida, mas que, presentes na série, podem ter contribuído para despertar a curiosidade do público: a escolha dos atores protagonistas, Benedict Cumberbatch e Martin Freeman, que estavam em evidência por outras produções cinematográficas; o uso de recursos estilísticos e tecnológicos, que permite ao telespectador acompanhar o processo de investigação de Holmes; um possível relacionamento entre Sherlock e Molly; o conflito entre o sargento Donovan e Sherlock; além da ampliação dos meios de consumo da série, exibida não só no modelo tradicional de televisão, como também nas multitelas de computadores e *smartphones*. Essas inserções conduzem a conflitos e tensões que serão abordados, episódio a episódio, para elaborar contornos de uma personagem adaptada ao texto televisivo. Ainda destacamos que o trabalho de criação dos atores depende de sua capacidade de compor uma representação equilibrada entre a personagem criada no texto de partida e a personagem que por ela mesma será criada por meio de sua interpretação.

Certamente, críticas foram dirigidas à série, mas o primeiro episódio criou expectativas de boas histórias, promessas de conflitos e esperança de que as duas solitárias personagens – Watson e Sherlock – solidificarão uma amizade sincera e conseguirão superar seus traumas. Assim, os produtores incentivaram o telespectador a seguir as temporadas e os episódios respeitando e utilizando elementos fundamentais da criação de Conan Doyle, porém imprimindo, na série, traços de sua vivência artística – produtores, atores, roteiristas –, sua arqueologia em relação a outras adaptações e suas leituras como fãs dos romances policiais detetivescos. Como resultado, a série foi um dos programas de maior audiência da BBC One dos últimos anos, segundo a emissora.

5.1.2 A personagem como referência detetivesca adaptada para a série

Como apresentamos no Capítulo 3, a narrativa modelar de Conan Doyle se tornou padrão para autores do gênero que escreveram posteriormente a ele. Determinar certas características para um tipo de literatura é atributo comum à crítica literária. Na narrativa policial está estabelecida a presença de uma personagem que investigará algo – pode ser um detetive formal, de um corpo institucional, ou um amador que, por ter certos atributos de dedução, decide desvendar um mistério. É preciso um mistério e este não pode ser simples, ou seja, deve apresentar certa complexidade; o enigma indecifrável precisa de uma força externa: o detetive e suas habilidades para reestabelecer um equilíbrio social, mesmo que este não seja seu propósito maior. Portanto, esse enigma não é pessoal, ele envolve uma coletividade de pessoas que sofreram com suas consequências.

Essa perspectiva está tanto no texto doyleano quanto na série televisiva *Sherlock*, de Gatiss e Moffat. Entretanto, se há um paralelo no começo da trajetória do detetive entre texto de Conan Doyle e série, no decorrer dos episódios da série, o trajeto do detetive se amplia. O conjunto de cenas, a seguir, destaca como o detetive Sherlock Holmes se tornou referência para a narrativa policial, utilizando um método dedutivo lógico, chamado por ele de Ciência da Dedução e Análise. No texto de Conan Doyle, os princípios dessa ciência são apresentados em um artigo de jornal; na série, em um *blog* e nos artigos que o detetive apresenta. Afinal, ele não é somente racional, também tem conhecimentos de métodos científicos; é um ávido leitor de jornais e usuário da internet, na qual, às vezes, faz consultas. No seriado, o método se torna também imagético, a partir de recursos projetados diretamente na tela para leitura do espectador.

Cenas Bloco B

Cena 14B – A primeira investigação da dupla Sherlock-Watson (T1E1, 17min45s)

Os dois homens entram em um táxi rumo à cena do crime. Sherlock percebe que Watson está cheio de interrogações e lhe diz: – Ok, você tem perguntas! John, desconfortável, questiona: para onde estamos indo? Quem é você e o que você faz? Sorrindo, Sherlock replica: – o que você acha? Você é um detetive particular, mas a polícia não recorre a detetives particulares. Eu diria que sou um detetive consultor, eu inventei esse trabalho, sou único no mundo. Quando a polícia não sabe o que fazer, ela me procura.

Cena 15B – Demonstrando o método dedutivo para Watson (T1E1, 18min47s)

Ainda no táxi, Watson pergunta como o detetive descobriu que ele estava no Afeganistão? Eu não sabia, eu vi, responde Sherlock. Rosto bronzeado, corte de cabelo, maneira de falar e andar. Falou que trabalhara em hospital, logo médico do exército. Você manca, seu andar é sofrível, mas não pede uma cadeira para se

sentar, como se esquecesse seu ferimento, por isso ele é em parte psicossomático. Como acertei sobre seu irmão? Você tem um celular caro e, na condição que você está, não teria como comprá-lo. Ganhou de alguém, ainda tem iniciais do antigo dono, e ele tem arranhões que denotam que ficou junto com moedas e chaves no bolso do dono. Mas você é um herói de guerra e não tem um lugar para morar? Porque não se dá com sua família. Mas há uma gravação no celular com o nome Clara e três beijos. Ela deve ter presenteado recentemente seu irmão, o modelo de celular tem apenas seis meses. É um casamento com problemas, seis meses depois, ele apenas doou o celular para você. E há a bebida. Watson, cada vez mais surpreso pergunta: como você poderia saber da bebida? Sherlock pega o celular e aponta para a entrada do carregador. Há várias marcas e arranhões. O dono carregava toda noite, mas as mãos trêmulas dificultavam, mãos que denotam o desequilíbrio causado pela bebida. Todas as informações estão corretas, apenas não foi o irmão que deu o celular a Watson, mas uma irmã, cujo nome é Harriet, e não Harry, como Sherlock havia citado. Mas, enfim, afirma o detetive, você estava certo. No quê? pergunta Watson ainda boquiaberto. A polícia não contrata amadores!

Cena 16B – Jardins de Lauriston, analisando a cena do crime (T1E1, 24min1s)

Sherlock observa, minuciosamente, a frente da casa; ao entrar em um dos quartos percebemos o corpo de uma mulher, de bruços, vestindo um casaco rosa. Sherlock absorve cada detalhe da cena e, à medida que os vai vendo, o telespectador vê se materializar nas telas palavras chaves: úmido, anel, casada, unha quebrada... Que se dissolvem-na sequência. Na parede a palavra RACHE foi escrita e na tela aparece seu significado: vingança. Ele olha com cuidado as roupas, as joias. As palavras “Sujo” e “Limpo” aparecem também na tela. Conclui afirmando: ela é de fora da cidade, planejava passar uma única noite em Londres antes de voltar para casa em Cardiff. A vítima está perto dos 40 anos, acho que trabalha em algo comercial, com esse tom alarmante de rosa no casaco. Ela iria passar apenas uma noite aqui, isso é óbvio pelo tamanho da mala de viagem. Mala? Não foi encontrada alguma mala na cena do crime – replica o Inspetor Lestrade. Mala, sim, ela foi casada por uns dez anos, mas não foi feliz. Teve uma série de amantes, mas nenhum deu certo. Suas joias foram polidas há pouco tempo, mas não a aliança. O interior do anel não é tão brilhante, ela o remove do dedo nos encontros. Ela não está a trabalho – está maquiada, com joias. Pelas roupas não parece que ela teria como sustentar um amante, então ela tem vários encontros. Veio para um deles. E quanto a Cardiff? Olhem o casaco, está um pouco úmido, ela tomou uma forte chuva nas últimas horas. Mas não choveu em Londres. A gola do casaco também está úmida, ela o virou para se proteger do vento. Tem um guarda-chuvas, mas não o usou. Com uma mala, ela não andou uma grande distância, deve ter viajado por duas ou três horas porque o casaco não secou. Resumindo: chuva forte, ventos, dentro de um raio daquele tempo de viagem, segundo o DPA – sistema de meteorologia: Cardiff! E como você sabe que ela tem uma mala? Dispara Lestrade. Atrás de sua perna direita há minúsculos respingos no calcanhar e na panturrilha, que não aparecem na perna esquerda. Ela arrastou uma mala de rodas com a mão direita. Não há outras maneiras de formar esses respingos. A mala pequena corresponde a um período curto. Ela ficaria apenas uma noite.

Cena 17B – Watson encontra Mycroft, irmão mais velho de Sherlock (T1E1, 34min1s)

Voltando para o apartamento depois de ter sido deixado por Sherlock, Watson é coagido a entrar em um carro que o leva a um galpão. Um homem misterioso lhe questiona sobre a parceria com Sherlock. Este homem também tem informações sobre o passado de Watson, sua formação militar e participação na guerra. Sua preocupação está na proximidade dele com Sherlock, o que o faz desprezar qualquer pergunta ou comentário do médico. Avisa que, andar com Sherlock, que não tem amigos, é caminhar em um campo de batalhas, é perigoso. Mas, para e olha atentamente para Watson, fixando em suas mãos. Você tem um tremor intermitente na mão esquerda, sua terapeuta acha que é estresse pós-traumático. Ela pensa que você é assombrado pelas memórias da guerra, mas espere... Não é isso, você está estressado agora, mas sua mão está perfeitamente estável. Você não é assombrado pela guerra, Dr. Watson, você sente falta dela! É hora de escolher um lado, Dr. Watson... E sai pela porta em direção a um carro.

Cena 18B – A atividade mental do detetive (T1E1, 42min)

Ao entrar no apartamento, Watson se depara com Sherlock largado em uma poltrona absorto, como se ali estivesse por horas. O *laptop* e o celular estão juntos com papéis espalhados no chão. Alguma coisa está amarrada em seu braço. O que é isso? Pergunta Watson. Irritado, como se houvesse sido retirado de um lugar onde ninguém mais entraria, Holmes responde: são adesivos de nicotina. Eles me ajudam a pensar, já que fumar em Londres se tornou complicado. Acabei de conhecer um amigo ou inimigo seu – desconversa o médico. Sherlock o olha fixamente e pergunta: ele ofereceu dinheiro para você ficar de olho em mim? Você aceitou? Diante da negativa de Watson, ele responde com sarcasmo: que pena, poderíamos dividi-lo. Mas, agora isso não me interessa, voltemos ao caso da mulher de rosa. O que está faltando? O que não estava na cena do crime? O celular dela. Por que o celular não foi encontrado?

Cena 19B – Na trilha do assassino (T1E1, parte II, 4min15s)

Sherlock prepara uma armadilha para tentar pegar o causador das mortes. Já se sabe que temos quatro pessoas que tiraram suas próprias vidas de maneira igual: envenenadas. Os vestígios encontrados na cena do crime levam o detetive a descartar suicídio, como a polícia havia divulgado. Mas o detetive sabe que é complicado pegar o assassino, uma vez que ele não cometeu diretamente os crimes. Sherlock confiante declara a Watson: eu amo as mentes brilhantes, elas ficam desesperadas para serem pegas. Por quê? Questiona Watson. Porque elas querem aplausos, reconhecimentos. Eles pulam de um muro, abrem os braços, teatralmente. Querem holofote. Essa é a fragilidade do gênio, John, precisa de audiência (o perfil também se encaixa no detetive). Sherlock chega a novas deduções; o criminoso é alguém em que as pessoas confiam, pelo menos a princípio, a ponto de levá-las a tomar um veneno e, em seguida, ele, rapidamente, desaparece na multidão. Quem é essa pessoa?

Cena 20B – Frente a frente com o criminoso (T1E1, parte II, 18min57s)

Um táxi estaciona na calçada do 221b, encostado um homem espera por Sherlock. Avisa a Sr.a Watson, mas Holmes está absorto diante de Watson e Lestrade e responde que não pediu algum táxi. Mas o taxista insiste: isso não significa que não precisa de um. Tudo se encaixa e Sherlock percebe, então, quem é aquele homem. O taxista é o assassino. As pessoas nunca pensam em um taxista, elas apenas entram nos carros, contam suas vidas e dão ao motorista a vantagem adequada para torná-lo o assassino em série. Fascinado pela estratégia do vilão, Holmes o segue sem avaliar o perigo que corre. Eu investiguei, vi seu *site* e sei quem é você, afirma o homem. No táxi, Sherlock observa o homem e faz suas deduções: há uma fotografia rasgada ao meio, na qual somente é possível ver duas crianças sorrindo. É uma foto antiga, mas a moldura é nova. A palavra divorciado salta na tela. O taxista foi casado, tem uma doença incurável e está morrendo. A esposa o abandonou. Ele fala que não conhecia Sherlock, mas que o detetive tem um grande fã. Esse fã pediu que Sherlock fosse convencido a se matar também. Quem? Quem é esse fã? O taxista responde: isso é tudo que lhe direi nesta vida!

Cena 21B – Watson em sintonia com Sherlock (T1E1, parte II, 24min31s)

No apartamento, Watson, Lestrade e os policiais conversam, agitados. Sherlock saíra e ninguém se dera conta de imediato. Quando notam a ausência do detetive, Lestrade pergunta: mas cadê Sherlock? Eu não sei, responde, John, você o conhece mais do que eu. Eu o conheço há cinco anos e... Não, eu não o conheço. Ele sempre surpreende. É bom homem e eu acho que um dia, com sorte, ele possa ser... Um barulho os interrompe e a atenção se volta para um *notebook* – foco na tela – atualizando local/local atualizado. Um mapa aparece na tela para o telespectador indicando um endereço. John pega o seu casaco e sai em direção a esse local. É a localização de Holmes.

Cena 22B – Você é aquele que hoje aqui vai morrer (T1E1, parte II, 22min27s)

Taxista e detetive entram em um prédio tenebrosamente silencioso. Sentam-se, frente a frente. O taxista retira dois pequenos frascos e os coloca na mesa. Sherlock ainda está organizando suas deduções. Hoje você vai morrer. Eu acho que não, replica o detetive. É o que todos falaram, ironiza o taxista. Eu gosto desta

parte, porque você ainda não entendeu. Mas está prestes a compreender. Olhe para você, aqui em carne e osso. Seu *síete*! Seu fã me contou tudo sobre você: um gênio. A ciência da dedução... Porém, estamos aqui agora sentados e você não consegue entender o porquê? Porque as pessoas simplesmente não pensam. Os dois frascos na mesa contêm pílulas: o jogo do assassino é simples, a vítima tem uma escolha. Uma pílula é veneno; a outra, não. E porque eu vou tomá-la, pergunta Sherlock? Você vai porque há uma segunda parte neste jogo. Seja qual for a que você escolher, eu tomarei a outra. Juntos selamos nossos destinos. Foi isso que fiz, dei uma escolha e aquelas pessoas pegaram a pílula envenenada. Eu não as matei, Sr. Holmes. Reconheça, sou genial! Eu sei como as pessoas pensam; posso ver tudo claramente; todo mundo é tão estúpido, assim como você!

Cena 23B – O maior adversário de Sherlock é nomeado (T1E1, parte II, 29min6s)

Enquanto John desesperadamente tenta chegar ao local indicado no *laptop* de Sherlock, na sala sombria detetive e taxista conversam. Sherlock usa seu método e descobre particularidades do taxista. Ele tem um aneurisma e pode morrer a qualquer momento, mas as mortes não são uma vingança, são uma saída para que seus filhos tenham uma assistência quando ele morrer. Ele declara: eu tenho um patrocinador e, a cada morte, uma soma em dinheiro é depositada em uma conta para eles. Quem patrocina um assassino em série – questiona Sherlock atordoado. Quem é o fã do detetive Sherlock? – responde o taxista. Você não é a única pessoa que gosta de um bom assassinato. Há outra pessoa lá fora, assim como você. Exceto que você é apenas um homem, ele é muito mais do que isso. Mas chega, é hora de escolher, sr. Holmes. Sherlock fixa o olhar no rosto do homem e diz: e seu eu não tomar? O taxista pega no bolso uma arma e a coloca na mesa. Estranhamente, nenhuma das vítimas preferira morrer assim, no frasco a chance é 50/50. Tome, sr. Holmes! Eu prefiro a arma – declara o detetive.

Cena 24B – E o amigo salva o detetive (T1E1, parte II, 34min32s)

Enquanto Sherlock decide morrer com um tiro, Watson consegue chegar no prédio ao lado e, pela janela, observa os dois homens diante de uma mesa. Sherlock encara o taxista esperando o tiro, mas a arma é apenas de brinquedo. O detetive se levanta e se dirige a porta. O sr. não vai querer saber – provoca o criminoso. Não quer saber se sua dedução está certa? Pegaria a pílula placebo? A saber, eu poderia ter vencido você, grande detetive? Sherlock para, olha estreitamente para ele. Desprezível, mas ainda competitivo. Devagar, Holmes se senta e o taxista lhe empurra os frascos. O que você acha? Devemos? Ironiza o vilão. Sherlock pega um dos frascos e coloca a pílula em sua mão hipnotizado. Você é inteligente o suficiente? Tem certeza? Apostaria sua vida? Provoca, o taxista. Você é um viciado em adrenalina, precisa disso. É claro que posso vencê-lo – pensa o detetive – a tentação, a provocação, uma real tentação... Leva a pílula à boca... Watson, desesperado, chama por Sherlock, mas ele não o ouve. Subitamente uma janela se estilhaça e uma bala certa atinge o taxista. Sherlock desperta de seu torpor e corre agarrando o corpo do homem que cai no chão. Sacode seu corpo raivosamente e pergunta: eu escolhi a pílula certa? Me diz! Foi a certa? Me fala! O moribundo apenas sorri. Sherlock recobra a calma, volta-se ao homem agonizando e pergunta: quem é seu patrocinador? Quem é o fã que lhe contou sobre mim. O taxista nada fala. Sherlock se levanta e coloca friamente o pé no ferimento, pressionando-o. O nome! Com um estrondoso grito de dor o homem sucumbe agonizando: Moriarty!

Nessa segunda seleção de cenas destacamos as características da narrativa policial: o mistério, a investigação da polícia e a do detetive – cenas 16B, 19B, 20B, 22B, 23B –, os crimes que assustam a população e dois importantes traços que se repetirão no decorrer das temporadas: a amizade de Watson e a competição com o vilão Moriarty – cenas 17B, 21B, 24B. Tais fatos são essenciais para inserir o espectador na atmosfera da trama; afinal, grandes heróis podem ter uma

parceria e um vilão a sua altura. A icônica cena que se repetirá em episódios seguintes: os dois, Watson e Sherlock saindo para uma investigação, marca essa primeira apresentação. Já de início temos a profissão e o método de dedução de Sherlock que serão reproduzidos nas cenas 15B, 16B, 20B. Sherlock deixa pistas de onde ele está em seu computador para Watson, que é o único a perceber que o detetive corre perigo. O vínculo de cumplicidade entre eles parte desse entrosamento, que se tornará sólido no decorrer de toda a série, como retrata a cena 21B.

Destacamos nessas situações como a atividade cerebral do detetive é um dom e uma maldição, pois, na ausência de enigmas, ele precisa de estímulos que são compensados com drogas – como os adesivos de nicotina. Essa atividade cerebral potente aparece ainda na cena 22B, no confronto com o criminoso que, sabendo dessa fraqueza, instiga o detetive a tomar a pílula que pode matá-lo. No desafio de saber se está certo em sua dedução na escolha do frasco inofensivo, Sherlock esquece toda a razão e se deixa levar pelas palavras envolventes do taxista, que também já sabia como alimentar o ego do detetive. A necessidade de resolver um enigma leva o cérebro a extremos que, nesse caso, quase foi fatal. Diferente do livro, quem salva Sherlock é Watson e, com isso, a construção da amizade entre os dois se fortalece na narrativa audiovisual.

Na cena 17B, uma figura entra em cena de forma misteriosa: amigo ou inimigo de Sherlock? O Sr. M, como é designado inicialmente, interpela Watson querendo saber quais são suas intenções para com Sherlock. Percebendo o comportamento do médico, ele oferece dinheiro para que ele tome conta do detetive. Watson recusa ofendido e demonstra, nesse ato, mais uma vez, um vínculo de aproximação e fidelidade ao recente amigo. M é Mycroft, o irmão mais velho de Sherlock, e a busca por um diálogo intermediário denota que há algum conflito entre os irmãos. Os dois, Sherlock e Watson, se aproximam em afinidades: solitários, focados, gostam de aventuras para descarregar a adrenalina, têm conflitos familiares. Porém, a cena indica também que Mycroft tem interesse no que acontece com o irmão. É uma forma de cuidado, mesmo que isso pareça estranho.

Outro traço marcante na apresentação do detetive e seu universo é explicitado nas cenas 19B, 20B, 22B: o ego do detetive e sua necessidade de ficar diante de uma plateia. Para demonstrar tais características, os produtores usam um “espelho”, primeiro com a própria conceituação do que seja um gênio que é feita pelo criminoso; depois, quando a curiosidade de Sherlock é aguçada ao saber que tem um grande fã; e, por fim, quando diante do criminoso é provocado a mostrar que é um detetive excepcional. A cada mistério a ser desvelado, o detetive, nos episódios seguintes, terá

sua plateia particular, uma vez que ele precisa de aplausos e reconhecimento, assim como o vilão. Watson não somente será seu fã número um, como expandirá esse grupo de admiradores ao narrar em seu *blog* as aventuras vividas pelas personagens. Essa necessidade de reconhecimento é uma das fragilidades aprofundadas na série, pois a disputa com o vilão Moriarty será antes de tudo, um confronto de egos.

Nesse cenário, a necessidade de solucionar mistérios é combustível para a atividade mental do detetive. Ativar seus neurônios e descobrir o que, como, por que aconteceu um crime é sua razão de ser como detetive. Em suas próprias palavras: “[...] eu sou cérebro, Watson. O resto de minha pessoa é um mero apêndice.” (DOYLE, 2014, p. 1.318). Quando não há desafios para seu cérebro, ele entra em um estado de introspecção, cala-se por dias ou então recorre a drogas que o ajudem a estruturar sua atividade mental.

Por fim, na sequência apresentada, chegamos a um nome: Moriarty – vilão que aparece no texto doyleano de maneira discreta, mas que, na série, é exemplo da potência da flexibilidade do texto de partida – cena 24B. Afinal, o grande detetive, egóico, intransigente, impaciente precisa de um vilão que construa obstáculos a sua altura. Assim como Sherlock, o vilão também é performático, inteligente, quer holofotes, mas se torna obsessivo na busca por provar que o detetive é uma farsa.

No primeiro episódio teremos menção apenas a seu nome, mas, pelas ações do taxista assassino em série, já sabemos do que ele é capaz de fazer. Moriarty paga o taxista para matar as pessoas, e Sherlock é o troféu a ser conquistado e, por isso, é atraído para uma armadilha. O vilão poderia ter vencido se Watson não tivesse aparecido. Neste sentido, a ação de Watson pode ser interpretada como uma metáfora, ao demonstrar que o detetive é fenomenal, mas precisa de um amigo que o salve de suas próprias fragilidades.

Depois de conhecermos os protagonistas e suas atuações, evidenciaremos como a personagem Sherlock continuará seu crescimento pessoal afetivo, deixando os elementos de racionalidade extrema para trás e se moldando como uma personagem-pessoa, inteligente, mas carente de reconhecimento profissional e emotivo. Nesse ínterim, as aproximações com as outras personagens aflorarão sentimentos e percepções ensaiadas no texto de partida. É a potência da arte que se abre a novos arranjos ficcionais. A seguir, elencaremos algumas cenas das personagens que interagem mais com o detetive e as relações que perpassam esse contato.

5.1.3 Aproximações e interações afetivas

“O trabalho é o melhor antídoto para o sofrimento, meu caro Watson.” (DOYLE, 2014, p. 1.318). Essa frase dita pelo detetive é bastante relevante, para se entender traços de sua personalidade, pois o trabalho é para Sherlock uma forma de se manter saudável mental e fisicamente. As histórias criadas por Conan Doyle e as adaptadas pelos produtores britânicos têm um ponto de convergência: todas as relações do detetive se estabelecem primeiro em um campo impessoal, como dividir um apartamento com um estranho ou prestar consultoria profissional à polícia e a desconhecidos. Com muitos, ele permanece nesse patamar de impessoalidade, porém a convivência trouxe uma reorganização das relações afetivas, tornando-as de amizade, de respeito, de fidelidade e de admiração. Isso acontece, por exemplo, com Watson que, de estranho, passa a um amigo fiel disposto a dar, em pouco tempo de convívio, a vida por Sherlock Holmes.

No texto doyleano percebemos que a narrativa das aventuras de Sherlock começa, em sua maioria, no apartamento da 221b, onde o detetive recebe clientes ou a polícia. Um enigma é apresentado e cabe ao detetive solucioná-lo, usando suas habilidades intelectuais. Como formato, o texto literário mantém a estrutura clássica do romance policial por apresentar uma ficção policial cujo protagonista detetive tem sua centralidade na detecção e resolução de um enigma complexo. Sua solução, ao que aparenta, está fora do controle das forças policiais institucionais. Assim, a narrativa parte de uma situação inusitada de que o crime não poderia ser cometido por uma suspeita de que todos poderiam cometê-lo, e sua investigação exige uma força externa: um detetive lógico, metódico e racional.

Como texto televisivo, esses elementos também estão presentes na narrativa, mas o leque de possibilidades se abre porque Sherlock vai deixando aos poucos seu comportamento racional para se aproximar de uma personagem com fraquezas e medos, mas que ainda assim não desiste de seus objetivos: salvar pessoas, desvendar mistérios e retomar um equilíbrio social.

Para entender como funciona o universo ficcional da série *Sherlock* e a importância das personagens que orbitam em volta do protagonista, optamos por destacar as relações de interação entre detetive e demais personagens. Cada situação selecionada estabelece grau distinto de afetividade e será responsável pela reconfiguração da personagem e, conseqüentemente, da trama no contexto da adaptação. Afetividade aqui é entendida como um conceito mais amplo, formador do desenvolvimento humano, o qual, por sua vez, ocorre na apropriação cultural do indivíduo, em

especial por seus relacionamentos interpessoais. A apresentação das personagens por intermédio das relações em primeiro plano não é, de modo algum, inibidora de outras percepções, como o Inspetor Lestrade ter uma relação profissional com o detetive, mas caminhar para uma relação quase paternal, à medida que o policial percebe a necessidade de aconselhá-lo e ajudá-lo a amadurecer. Além do óbvio quantitativo de inserção de personagens e maior espaço para aqueles criados por Conan Doyle, ou seja, mais personagens transitam na série e geram novas histórias que se interligam, sobretudo com as personagens do texto de partida: Watson, Sr.a Hudson, Mycroft, Lestrade, Gregson; e da série: Watson, Sr.a Hudson, Mycroft, Lestrade, Trevor, Sr. e Sr.a Holmes, Adler, Mary, Donovan, Anderson, Moriarty, entre outras.

Figura 13 – Sherlock por Conan Doyle *Versus* Gatiss e Moffat



Fonte: elaborada pela autora a partir de Laux (2014) e BBC-One (2017)

No texto de Conan Doyle, o ponto de partida é a perspectiva profissional. Lestrade é policial, Sr.a Hudson é uma ex-cliente e Watson é aquele que dividirá o apartamento e as investigações com o detetive. No universo da série, todas essas personagens influenciam o detetive e são influenciadas por ele, o que poderá ser observado na sequência das cenas escolhidas para compor o Bloco C.

Como apontamos, o núcleo profissional é bastante relevante para a compreensão do comportamento do detetive. Nas narrativas de Conan Doyle aparecem 21 policiais diferentes, mas dois se destacam: Lestrade e Gregson – “a nata de um bando ruim”, como afirma o detetive a

Watson em *Um Estudo em Vermelho*. Na série, os produtores optaram por ter um investigador central – Lestrade¹²² –, que aparece em todos os episódios, e coadjuvantes – a Sargento Sally Donovan e o perito Phillipe Anderson. A centralização em um inspetor policial está calcada em três pontos elementares: primeiro, Lestrade é um nome reconhecido pelo fã do texto de Conan Doyle, isso reforça o vínculo com o texto de partida; segundo, Lestrade é um policial que, ao contrário dos coadjuvantes, admira as habilidades do detetive e reconhece as limitações do corpo policial, o que abre espaço para que ele tenha maior proximidade com o detetive para além do trabalho; por fim, no decorrer da série, há a construção de um respeito mútuo, o que ocasiona uma familiaridade paternal entre eles. Lestrade passa a compartilhar eventos sociais como um amigo da dupla Sherlock e Watson, por exemplo, ele estará no casamento de John; na casa dos pais biológicos de Holmes para o Natal; na reconstrução do apartamento da 221b, depois de uma explosão causada pelos vilões; em momentos de tensão com o chefe-geral da polícia etc. Lestrade é também o elo entre crime e detetive, pois é ele quem procura Sherlock quando a polícia está perdida, ou seja, é aquele que possibilita a entrada do detetive na investigação.

No primeiro episódio da série, Lestrade aparece acompanhado de uma policial – Sargento Sally Donovan – e de um perito – Phillipe Anderson, os quais estão sempre reclamando da interferência de Holmes e promovendo um clima constante de guerra entre eles. Donovan acusa Sherlock de psicopata e acha que de tanto gostar de crimes ele ainda cometerá um. Por sua vez, Anderson se sente enciumado com as deduções lógicas do detetive em detrimento de sua perícia tradicional. Ele também compartilha a mesma opinião de Donovan. Sobre tal acusação, observamos que a psicopatia é um transtorno de personalidade antissocial estudado pela psicologia e tem, de maneira geral, alguns princípios relevantes. O psicopata é aquele que demonstra: indiferença por sentimentos alheios, atitudes de irresponsabilidade e desrespeito às normas e obrigações sociais, incapacidade de manter relacionamentos – embora não seja difícil em estabelecê-los –, baixa tolerância à frustração, certa carga de agressividade e incapacidade de experimentar culpa¹²³. Esse retrato acolhido por Donovan e Anderson será fundamental para que possamos perceber os traços iniciais com os quais a personagem é apresentada no primeiro episódio, sua trajetória durante as temporadas e como essa personagem se posicionará nos

¹²²Interpretado pelo ator Rupert Graves.

¹²³Para saber mais, consulte: Pereira e Biasus (2012).

episódios finais, descontruindo, de maneira profunda, as características antissociais atribuídas a ela a princípio. No bloco de cenas relacionadas, a seguir, encontraremos os elementos principais das relações profissionais do detetive com o corpo policial.

Cenas Bloco C

Cena 25C – Interação entre polícia e detetive (T1E1, 6min40s)

A primeira cena em que o telespectador é colocado frente aos conflitos entre detetive e polícia está na coletiva dada à imprensa sobre uma série de mortes que acontecem, ao que parece, por suicídio. Lestrade e Donovan estão diante dos jornalistas e são desacreditados pelo detetive por meio de mensagens de texto. Donovan se irrita e se dirige a Lestrade: você tem que impedi-lo de fazer isso. Ele está nos fazendo parecer idiotas. Lestrade sai para fumar um cigarro; a silhueta de um homem aparece no fundo da garagem e uma voz diz: “câncer de garganta”. Ele olha para um homem alto e magro que está de pé, de costas para o telespectador. Lestrade, quase suplicante lhe pergunta: o que não estou vendo?

Cena 26C – Policiais têm segredos, mas não para Sherlock (T1E1, 21min36s)

Sherlock e a polícia chegam ao local de mais um crime. O detetive escaneia o cenário do crime habilmente. John está fora da casa. Pela porta da frente entra o perito Anderson, e Sherlock olha furioso:

SHERLOCK: Anderson, aqui estamos nós de novo!

ANDERSON: Isto é uma cena de crime, eu não quero que você a contamine – esbraveja o policial! (Com um olhar irônico, Holmes pergunta):

SHERLOCK: Sua esposa está fora de casa há muito tempo? Não finja que estava trabalhando.

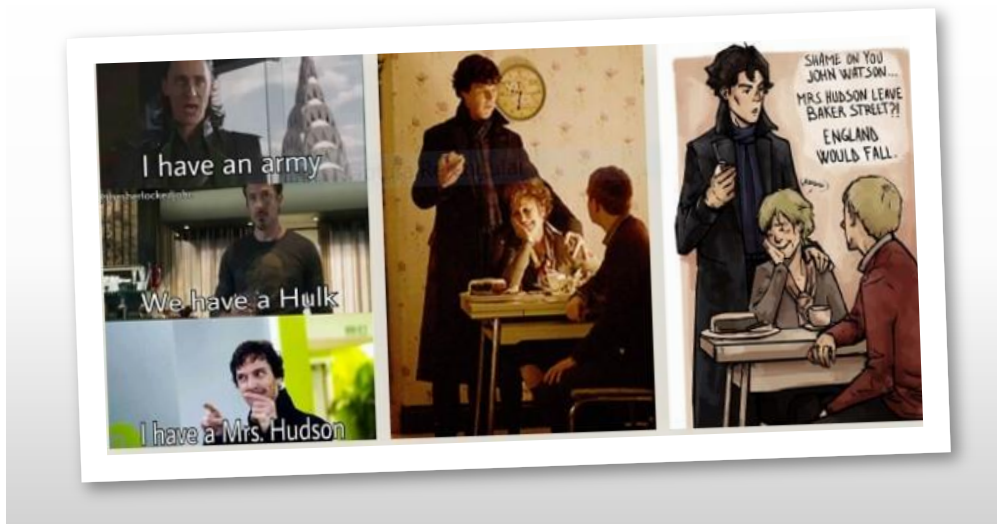
ANDERSON: Quem foi que te disse isso? – pergunta assustado o perito. Ainda mais irônico, Sherlock diz:

SHERLOCK: Seu desodorante é para homens?? É o mesmo da Sargento Donovan. (Um rápido olhar de pânico entre Sally e Anderson mostram, mais uma vez, que o detetive sempre enxerga um pouco mais do que os outros. E completa: é claro que não estou insinuando nada, a sargento veio para uma adorável conversinha e aconteceu, e eu presumo que ela aproveitou e deu uma “esfregada” no chão pelo estado dos joelhos dela – Sherlock lança a ela um olhar ameaçador. Os dois policiais se calam.)

Cena 27C – Sr.a Hudson, nossa senhoria (T1E1, 12min50s)

Ao descer do táxi, John olha para o simpático prédio a sua frente. Sherlock chega em seguida, e o médico comenta: bem localizado, central, deve ser muito caro. Subindo as escadas, Holmes revela que tem com a proprietária um acordo especial de locação do 221b. Há um tempo ele havia feito um favor para a Sr.a Hudson, cujo marido havia sido preso e condenado por tráfico na Flórida. E ele a ajudara. Ah, você impediu que ele fosse executado? – pontua Watson. Não, eu assegurei isso, replica o detetive. Diante do olhar assustado do médico, uma porta se abre e uma senhora de meia idade estampando um enorme sorriso abraça Sherlock. Se no texto de Conan Doyle fica subentendido que a Sr.a Hudson tem algum acordo com Sherlock em relação ao aluguel, mas não se sabe exatamente o porquê, Gatiss e Moffat tomam esse gancho e dão uma explicação plausível não só para a redução no aluguel, como também para justificar porque entre detetive e senhoria nasceu uma amizade. Um outro momento demonstra o respeito da senhora pelas habilidades do detetive. Ao ver no jornal a série de mortes ela lhe pergunta: e quanto a essas mortes, Sherlock, você deveria resolvê-las? Já são três mortes! Isso acontece no exato instante em que uma viatura de polícia para em frente ao prédio: Quatro, responde Sherlock, quatro, e desta vez algo novo aconteceu... É Lestrade que vem pedir a ajuda de Holmes.

Figura 14 – Sr.a Hudson pelos Fãs



Fonte: adaptada pela autora a partir de Devian Art (2020)

A declaração de Sherlock “A Sr.a Hudson deixar a Baker Street? A Inglaterra desmoronaria.”, citada no episódio *Um Escândalo na Belgrávia* (T2E1), é um exemplo da importância da personagem na série. A senhoria é a mulher mais paciente, resiliente e corajosa nas histórias do detetive. Além de proprietária do apartamento onde moram os dois parceiros de aventuras, ela ainda se comporta como governanta, cozinheira, enfermeira e suporta as loucuras de seu inquilino, que usa sua geladeira para guardar pedaços de corpos usados em suas experiências. Mesmo assim, a velha senhora tem pelo detetive – e depois por Watson – um respeito enorme e os protege sempre que pode.

Outra personagem que receberá o carinho de Sherlock e construirá com ele uma relação de profundo respeito e admiração é a esposa de John. Depois da suposta morte de Sherlock, Mary é quem ajuda o médico a seguir em frente, pois sabe quão grande é o espaço que a figura do detetive ocupa no coração de Watson. Os episódios com maior volume de informações sobre Mary são *O Sinal dos Três* (T3E2) e *O Último Juramento* (T3E3), este já citado.

Cena 28C – Casamento, um encontro de amigos (T3E2, 10min2s)

O Sinal dos Três (T3E2), escrito por Gatiss, Moffat e Stephen Thompson, inicia com humor: Lestrade e Donovan estão prestes a prender uma família de criminosos, quando recebem um chamado urgente de Holmes pedindo ajuda. O inusitado pedido de ajuda desperta a atenção de Lestrade e sua equipe, que correm para o 221b com um reforço de viaturas. Ao chegarem lá, nada de errado está acontecendo, pois o desespero

do detetive simplesmente se dá porque ele tem que escrever um discurso como padrinho de casamento de John e Mary.

Momentos como esses dão ao texto audiovisual um tom de certo humor, o que não retira a dramaticidade da narrativa policial, ao contrário, fortalece a trajetória de transformação da personagem sem lhe retirar os traços de criação doyleana. Na manhã do casamento, diante da agitação de Holmes, a Sr.a Hudson conversa com ele falando que o casamento muda as pessoas e trará uma triangulação de forte amizade entre os três – Watson, Mary e Holmes. Várias referências da aproximação entre eles são apresentadas na T3E2, como a interferência de Sherlock em relação a um ex-namorado de Mary de nome David. Sherlock o chama dizendo ter uma vaga de emprego para ele, mas quando se encontram lhe faz uma ameaça de que verá Mary duas ou três vezes por ano, em eventos sociais, sempre na presença de John. Avisa ainda que tem o seu contato e que será monitorado o tempo todo! Outro pequeno gesto se dá quando Mycroft é convidado para a cerimônia, o que denota uma aproximação com os amigos do irmão, e, quando ele não chega na festa, Sherlock, preocupado, liga para o irmão, cobrando sua presença.

MYCROFT: Hoje é o dia, não é? Não, Sherlock, eu não irei.

SHERLOCK: Que pena, John e Mary ficarão extremamente...

MYCROFT: Felizes por não me ter por perto.

SHERLOCK: Oh, eu não sei. Sempre há algo na festa.

MYCROFT: Então é isso – fala pegando um copo de suco. O grande dia! – Senta-se em uma poltrona. Acho que verei muito mais você de agora em diante.

SHERLOCK: O que você quer dizer?

MYCROFT: Como nos velhos tempos.

SHERLOCK: Não, não entendo.

MYCROFT: Bem, é o fim de uma era, não é? John e Mary – felicidade doméstica.

SHERLOCK: Não, não, não – prefiro pensar nisso como o início de um novo capítulo.

(Mycroft simplesmente sorri.)

SHERLOCK: O quê?

MYCROFT: Nada!

SHERLOCK: Eu conheço esse silêncio. O quê?

MYCROFT: Bem, é melhor eu deixar você voltar ao assunto. Você tem um grande discurso, ou algo assim, não é? Isso é o que as pessoas fazem, Sherlock – elas se casam. Eu avisei: não se envolva.

SHERLOCK: Envolvido? Eu não estou envolvido.

MYCROFT incrédulo: Não.

SHERLOCK: John me pediu para ser seu padrinho. Como eu poderia dizer não?

MYCROFT(sem sinceridade): Com certeza!

SHERLOCK: Eu não estou envolvido!

MYCROFT (sem sinceridade): Eu acredito em você! Realmente. Tenha um ótimo dia e dê os meus votos de felicidade ao casal feliz.

SHERLOCK: Eu vou.

(Ele abaixa o telefone, prestes a desligá-lo quando Mycroft fala novamente. Sherlock leva o telefone ao ouvido mais uma vez.)

MYCROFT: Oh, a propósito, Sherlock – você se lembra do Barba Ruiva?

(A mandíbula de Sherlock aperta.)

SHERLOCK: Não sou mais criança, Mycroft.

MYCROFT: Não, claro que não. Cuidado para não se envolver, Sherlock.

(Sherlock desliga. Ele olha para baixo por um momento, depois atravessa a sala em direção à mesa principal.)

Cena 29C – Mary Watson, um enigma subestimado (T3E3, 32min18s)

A promessa feita por Sherlock no episódio *O Sinal dos Três* (T3E2) de que ele e Mary jamais abandonariam Watson, resultara em um desfecho triste. Isso porque o passado de Mary envolve espionagem e missões secretas, nas quais ela perdeu amigos. Em John ela encontrou um porto seguro, por isso fará tudo para que ele não se decepcione e nem corra perigo. Além disso, eles agora têm uma filha, Rosamund, o que torna a vida pregressa de Mary um constante obstáculo para sua felicidade. Ela chegou em Londres, mudou de nome, não tem família e tenta, a todo custo, abandonar seu passado. Entretanto, esse equilíbrio frágil é quebrado quando um chantagista profissional, cruel e perigoso adquire alguns documentos que podem ameaçá-la. Ela, então, se arrisca e vai ao encontro do vilão disposta a matá-lo, mas os desdobramentos são imprevisíveis.

A cena mostra Charles Magnussen na mira de um revólver em um quarto. Ao mesmo tempo em que isso está ocorrendo, Sherlock e Watson chegam nesta casa; Watson fica no térreo investigando e Holmes sobe para o andar no qual estão Mary e o chantagista. Mary aparece vestida de preto, com máscara e uma arma. Ela quer que o vilão lhe entregue os documentos, mas ele reluta, de joelhos e com as mãos na cabeça. É nesse instante que Sherlock entra e vê os dois. A princípio, não reconhece Mary e pensa que ela é a cliente que havia lhe procurado para negociar com Magnussen uma extorsão. Mary, ao vê-lo se desespera: John está com você? Todos os seus planos desmoronam. John não poderia vê-la ali e nem saber que tipo de chantagem ela sofria. Também não mais poderia atirar no vilão e fugir, pois a culpa poderia recair sobre ele e Sherlock. O detetive percebe sua angústia e diz que pode ajudá-la. O diálogo é dramático.

(SHERLOCK): Mary... O que quer que ele esteja usando você... Deixe-me ajudar.

(Os olhos de Sherlock se voltam para Magnussen, que está tentando pegar o celular, ele se aproxima).

(MARY): Pare, Sherlock, se der mais um passo eu juro que vou te matar aqui mesmo. Chocado, o detetive fica segundos paralisado, mas logo recobre sua razão e analisa o entorno, rapidamente. Percebe o brilho de uma lágrima nos olhos de Mary. A mão treme levemente. Ele recobra o controle e responde: – Não Sr.a Watson, você não vai. E dá um passo à frente. Sem hesitação, sem uma centelha de medo, ela atira. Um pequeno espirro mancha a camisa de Holmes abafado pelo ruído de um silenciador. Um terrível silêncio invade a sala. Sherlock cai tentando entender tudo que se passa ao mesmo tempo em que tenta desesperadamente não perder os sentidos. Eu sinto muito, murmura a mulher. Golpeia o vilão na cabeça e sai antes que John perceba o que aconteceu.

As ações de Mary Watson descritas na série em nada se assemelham à personagem do texto de Conan Doyle, uma vez que tem atuação mais coadjuvante. Em algumas adaptações, como é o caso mais recente dos filmes dirigidos por Guy Ritchie (2009-2011), a personagem se apresenta de maneira mais ativa, participando das aventuras com os dois.

Cena 30C – Um príncipe para Molly Hooper (T1E1, 8min25s)

O romance inicial de Conan Doyle, *Um estudo em Vermelho* (1887), se divide em duas partes: uma narrativa que apresenta quem é Sherlock e como ele trabalha, e uma segunda parte na qual uma história de amor é pano de fundo para vingança e morte de duas pessoas. A narrativa policial doyleana, assim como em qualquer outra, pode ampliar as possibilidades de criação de relacionamentos sentimentais e românticos, e isso foi considerado, desde o primeiro episódio da série, no qual a personagem Molly Hooper aparece com o detetive em um laboratório. Ela é patologista e ajuda o detetive em suas experiências fora do comum.

As primeiras cenas mostram olhares de profunda admiração pelo detetive. Molly está apaixonada por ele: não há dúvida. No entanto, Sherlock apenas se vale dessa devoção para conseguir fazer suas investigações. A moça é servil, tímida, insegura e diante do detetive se comporta de maneira quase infantil. Ao contrário de Mary, que tem um passado com consequências no presente, Molly é um livro aberto, esperando de modo suplicante ser reconhecida por Sherlock. Já na apresentação, os dois estão trabalhando no laboratório, a moça liberou um cadáver para as experiências de Holmes. Ela o faz, correndo risco de perder seu emprego, mas ele nem liga para isso. À medida que Molly vai tentando se aproximar, Sherlock passa a perceber os sentimentos dela e, mesmo que não os retribua diretamente, vai gradativamente mudando seu comportamento.

Cena 31C – É para alguém que você ama, Sherlock (T2E4, parte II, 14min33s)

No episódio final da série, *The Problem Final* (T434), Sherlock, Mycroft e Watson estão presos na Ilha Sherrinford, na qual Eurus havia sido internada. Ela consegue escapar de uma cela de segurança máxima e, instigada por Moriarty – que já está morto nesse momento da série, promove um conjunto de mistérios e tarefas a serem resolvidos pelo trio, brincando com a vida dos amigos de Sherlock. Em um desses jogos, Molly Hooper é a vítima escolhida. Eurus prepara um caixão e diz para Sherlock que um de seus amigos o ocupará, caso ele não resolva um próximo enigma. No caixão está escrito a frase: “para alguém que você ama, Sherlock”. O detetive tem um acesso de raiva e destrói o caixão, sob o olhar atônito de Watson, que nunca o havia visto se desequilibrar emocionalmente daquela maneira.

MYCROFT: Então, quem te ama? Estou assumindo que não é uma lista longa.

(Sherlock olha intensamente para o caixão. John caminha para o lado dele enquanto Mycroft inclina a tampa contra a parede.)

JOHN: Irene Adler.

SHERLOCK: Não seja ridículo. Olhe para o caixão. É para uma jovem, solteira, que trabalha com a morte, sozinha...

(Os olhos de John se arregalam um pouco.)

JOHN: Molly.

SHERLOCK: Molly Hooper.

(Na tela, Eurus se inclina para frente.)

EURUS: Ela está perfeitamente segura, no momento.

(A tela muda para quatro imagens da câmera do interior de uma casa. No canto superior direito, aparece um relógio em contagem regressiva, atualmente fixado em 03:00.)

EURUS (fora da tela): O apartamento dela está preparado para explodir em aproximadamente três minutos...

(Sherlock olha para a tela e caminha até ela. Mycroft vira a sua cabeça para trás em frustração.)

EURUS: A menos que eu ouça o código de liberação de seus lábios. Estou ligando para ela no seu telefone, Sherlock. Faça ela dizer isso.

JOHN: Dizer o quê?

(Sherlock pressiona os lábios e fecha os olhos, abaixando a cabeça. Aparentemente, ele já sabe.)

EURUS: Óbvio, certo?

JOHN (balançando a cabeça): Não.

SHERLOCK: Sim.

(Ele se vira para olhar para a tampa do caixão, agora encostado na parede com a parte superior voltada para eles. Os outros dois se viram para seguir seu olhar e todos se concentram nas palavras impressas no caixão.)

EURUS (conforme Sherlock se vira novamente): Oh, uma restrição importante: você não tem permissão para mencionar de forma alguma que a vida dela está em perigo.

(Sherlock pressionou os lábios novamente.)

EURUS: Você não pode – em algum momento – sugerir que haja perigo. Se você fizer isso, vou encerrar esta sessão e sua vida. Estamos entendidos?

(Sherlock acena com a cabeça e os vários tons de uma discagem rápida podem ser ouvidos. Ao mesmo tempo, o relógio na tela começa sua contagem regressiva. A voz de Moriarty vem dos alto-falantes.)

VOZ DE MORIARTY (em um sussurro alto): tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac.

O telefone se conecta e começa a tocar. Na cozinha, Molly está de pé com os cotovelos na frente da pia e a cabeça entre as mãos. Seu telefone começa a tocar na bancada atrás dela e ela se endireita para se virar e olhar. *Close-up* do identificador de chamadas no telefone mostra que se lê “Sherlock”. Na sala do caixão, Sherlock muda de posição e franze a testa para a tela. Em seu apartamento, Molly caminha lentamente até uma bancada de trabalho. É claro que ela estava chorando. Olhando para o telefone que está próximo, ela pega uma laranja da tábua de cortar a sua frente e começa a cortar uma fatia. Há uma grande xícara de chá ao lado do quadro. Sherlock franze a testa enquanto o telefone continua a tocar.

SHERLOCK: O que ela está fazendo?

MYCROFT: Ela está fazendo chá.

(Sherlock olha em volta para ele). A contagem regressiva chega a 02:39.

SHERLOCK: Sim, mas por que ela não atende o telefone? (Molly olha para o telefone que está tocando e começa a tirar a tampa. A contagem regressiva chega a 02:27 quando seu telefone vai para a caixa postal. Molly parece que está tentando rir, mas parece mais um suspiro choroso. Eurus desliga a chamada. Sherlock suplicante, pede que ela tente mais uma vez, que ligue novamente que ela irá atender.)

MOLLY (exasperada atende): Sherlock? O que é isso? O que você quer?

(Em seu escritório, Eurus aponta o controle remoto para as telas laterais e pressiona. As luzes na sala do caixão ficam vermelhas e o rosto de Moriarty aparece na tela, movendo a boca exageradamente enquanto ele sussurra asperamente tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac.)

SHERLOCK: Molly, por favor, sem perguntar por que, apenas diga essas palavras.

MOLLY (sorrindo um pouco, aparentemente intrigada): Que palavras?

SHERLOCK (claramente): Eu te amo.

(O sorriso de Molly diminui e ela tira o telefone da orelha. Tristemente ela olha para a tela e move o polegar em direção a ela, pronta para encerrar a chamada.)

MOLLY: Me deixe em paz.

SHERLOCK (alto, gesticulando freneticamente em direção à tela): Molly, não, por favor, não, não desligue! Não desligue!

EURUS: (Calmamente) Sherlock, ou vou acabar com ela agora mesmo.

(A contagem regressiva marca até 01:08. Molly levou o telefone ao ouvido novamente.)

MOLLY: Por que você está fazendo isso comigo? Por que você está tirando sarro de mim?

SHERLOCK (mais baixo): Por favor, eu juro, você apenas tem de me ouvir.

EURUS: Mais suave, Sherlock!

(Sherlock olha para o alto-falante, depois olha para a tela novamente. Ele aumenta o tom para soar um pouco mais amigável.)

SHERLOCK: Molly, isso é para um caso. É... Uma espécie de experimento.

MOLLY: Eu não sou um experimento, Sherlock.

(Os olhos de Sherlock se arregalam em pânico.)

SHERLOCK: Não, eu sei que você não é um experimento. Você é minha amiga. Nós somos amigos. Mas por favor. Apenas... Diga essas palavras por mim.

MOLLY com o rosto cheio de dor: Por favor, não faça isso. Apenas... Apenas... Não faça isso.

SHERLOCK (forçando um sorriso): É muito importante. Não sei dizer por que, mas prometo que é.

MOLLY: Eu não posso dizer isso. Eu não posso... Eu não posso dizer isso para você.

SHERLOCK (ainda sorrindo suavizando a voz): Claro que você pode. Por que você não pode?

MOLLY: Você sabe por quê.

SHERLOCK (seu sorriso desaparecendo em sua perplexidade): Não, eu não sei por quê.

(Molly suspira pesadamente, funga e passa a mão no nariz.)

MOLLY: Claro que você sabe.

(As luzes na sala do caixão ficam vermelhas e a imagem em tons de vermelho de Moriarty aparece na tela. Sherlock aperta os olhos e abaixa a cabeça; Eurus pressiona o controle remoto em seu escritório e as luzes ficam brancas novamente. Sherlock levanta a cabeça e fecha os olhos novamente por um breve momento.)

SHERLOCK: Por favor, apenas diga.

(Ele pisca rapidamente.)

MOLLY(com um suspiro na voz): Não posso. Não para você.

SHERLOCK: Por quê?

MOLLY (sua voz falhando): Porque...(ela olha para baixo) Porque é verdade. Sempre foi verdade.

(O rosto de Sherlock se endireita e ele olha para a tela sem emoção.)

SHERLOCK: Bem, se for verdade, diga mesmo assim.

(Molly ri incrédula e solta um suspiro pesado.)

MOLLY: Seu bastardo.

SHERLOCK (com firmeza): Diga assim mesmo.

(Ele olha intensamente para a tela, mas seu rosto fica em choque quando ela fala.)

MOLLY: Você diz isso. Continue. Você diz primeiro.

(Sherlock está atordoado, perde por segundos, o controle da situação. A moça insiste.)

SHERLOCK: Eu te amo.

(Ele abre os olhos e olha para a tela. Molly suspira suavemente e sorri um pouco, trazendo o polegar da mão de cima para pressioná-lo contra a boca. Sherlock encara a tela.)

SHERLOCK (mais suavemente): Eu te amo.

(Molly fecha os olhos novamente por um momento e, em seguida, traz o telefone para olhar a tela. Sherlock olha para a tela da parede ansiosamente, talvez preocupado que ela vá desligar.)

SHERLOCK: Molly?

(A contagem regressiva está chegando ao fim. Molly leva a mão em direção à tela. Parece que ela está prestes a desligar quando leva o telefone para mais perto da boca. Sherlock se aproxima da tela, com uma expressão desesperada.)

SHERLOCK: Molly, por favor.

(Olhando para longe e segurando o telefone com as duas mãos, Molly esfrega um dedo na boca. John olha para a tela com pavor. Ele está tremendo levemente. Mycroft dá mais um passo em direção à tela, com os

olhos arregalados e a boca aberta quando ele respira pesadamente. Molly tira o dedo da boca e respira fundo. Com a boca quase tocando o telefone, ela fala baixinho.)

MOLLY: Eu te amo.

A extensa cena narrada é importante em sua totalidade porque embasa a construção de um Sherlock preocupado com a vida da amiga, bem como do compartilhamento dessa preocupação por parte de Watson e Mycroft, que conhecem Molly a partir da relação entre detetive e patologista. Assim reforça a reconfiguração do detetive na tela ao ter mais empatia e interação com os sujeitos ao redor.

Cena 32C – Irene Adler, decifra-me, Sherlock! (T2E1, 17min44s)

No campo da sensualidade, outra personagem despontará na série. Irene Adler, criação de Conan Doyle, torna-se uma concorrente à altura do detetive porque desestabiliza o jovem virgem a partir de um forte jogo de sedução. No texto de Conan Doyle, Irene é uma cantora de ópera que tem em seu poder informações sobre um caso amoroso com um membro da realeza da Bohemia. Na série, temos uma nobre em situação constrangedora que se envolve com Adler. Sherlock é contratado por Mycroft para resgatar essas informações, as quais estão no celular da moça, cujo poder de sedução será usado como arma contra o detetive – ela é agora uma dominatrix que oferece seus serviços a pessoas importantes no Reino Unido. No entanto, a moça se interessa por Sherlock e desperta nele uma perspectiva lasciva que, no texto de Conan Doyle, se limita a uma admiração mútua. As cenas/situações, a seguir, nos mostram o envolvimento dos dois. Iniciamos o excerto quando Mycroft está apresentando Irene Adler a Sherlock e Watson.

Mycroft abre sua pasta, tira uma fotografia brilhante e a entrega a Sherlock, que olha a foto de Irene Adler. Ela está vestindo *lingerie* em posições sensuais em todas elas.

MYCROFT: O que você sabe sobre essa mulher?

SHERLOCK: Absolutamente nada.

MYCROFT: Então você deve prestar mais atenção.

(Enquanto ele continua a falar, alternamos entre o palácio e a filmagem de Irene que está sendo conduzida por Londres. O telefone dela toca um alerta de texto e ela olha para a mensagem que diz “Estou enviando um presente para você”.)

MYCROFT: Ela esteve no centro de dois escândalos políticos no ano passado e recentemente terminou o casamento de um romancista proeminente tendo um caso com os dois participantes separadamente.

SHERLOCK: Você sabe que eu não me preocupo com trivialidades. Quem é ela?

MYCROFT: Irene Adler, profissionalmente conhecida como “The Woman”.

Chegando a uma casa elegante em Londres, a chofer de Irene abre a porta do carro para ela que, em seguida, entra na casa. O telefone de Irene mostra que está baixando uma imagem enquanto ela entra.

JOHN: Profissionalmente?

MYCROFT: Existem muitos nomes para o que ela faz. Ela prefere “dominatrix”.

SHERLOCK (pensativo): Dominatrix.

MYCROFT: Não se assuste. Tem a ver com sexo.

SHERLOCK: Sexo não me alarma.

MYCROFT (sorrindo maliciosamente para ele): Como você saberia?

(Sherlock levanta a cabeça e encara o irmão. John bebe de sua xícara de chá aparentemente se divertindo com os irmãos).

Mycroft quer que fotos, nas quais aparecem uma jovem da realeza com a dominatrix em situações que abalariam o reino da Inglaterra, sejam recuperadas. A cena se fecha e já estamos em frente a uma suntuosa casa e Sherlock usa uma artimanha para entrar sem saber que já era esperado pela moça. Ele é conduzido a um escritório quando a belíssima moça entra vestida com um grosso casaco de peles. John ficará no *hall* aguardando. Ela o cumprimenta e quando ele se vira para vê-la sua voz falha quando percebe que, com exceção dos sapatos de salto alto, ela está completamente nua. Seu queixo cai um pouco.

IRENE: Acho que minha assistente não ouviu bem o seu nome. É difícil lembrar de um nome inventado quando você toma um susto, não é?

(Ela se senta em frente a ele meio ajoelhada no sofá, então estende a mão e puxa o colarinho de sua camisa).

IRENE: Pronto, nós dois estamos destituídos... (Ela sorri para ele) Sr. Sherlock Holmes.

SHERLOCK (em sua voz normal): Srta. Adler, presumo.

IRENE (olhando para o rosto dele): Veja essas maçãs do rosto. Você poderia ter levado um tapa. Você gostaria que eu tentasse?

(Estreitando os olhos, ela leva o colarinho à boca e morde a borda dela. Enquanto Sherlock a encara confuso). John entra com uma tigela de água para limpar os ferimentos que Sherlock tinha no rosto e se depara com a cena:

JOHN: Eu perdi algo, não perdi?

IRENE: Por favor, sente-se.

Ela se afasta de Sherlock, que se remexe desconfortavelmente no sofá enquanto ela se afasta. Eles se olham em silêncio por vários segundos, avaliando um ao outro. John olha para eles sem jeito. Os olhos de Sherlock ainda estão fixos em Irene enquanto ele tenta fazer o máximo de deduções possíveis sobre ela. Sua análise final é a seguinte: ????. Olha para John e consegue perceber vários indícios. Aliviado por não ter tido uma embolia cerebral, lentamente ele vira a cabeça e olha para Irene novamente. Estreitando os olhos ligeiramente, ele aplica todo o seu raciocínio dedutivo enquanto ela sorri com confiança de volta para ele, e ele rapidamente chega à seguinte conclusão: ????. Ele franze a testa.

IRENE: Você sabe qual é o grande problema com um disfarce, Sr. Holmes?

(Ele levanta uma sobrancelha para ela.)

IRENE: Por mais que você tente é sempre um autorretrato.

(John, incomodado pede que ela vista alguma coisa e Sherlock percebe que tem apenas um guardanapo na mão.)

IRENE: Por quê? Você está se sentindo exposto?

SHERLOCK (levantando-se): Não, acho que John saiba onde olhar.

Ele se levanta e recobra a razão. Cobre-a com o casaco e lhe avisa porque está ali: quer o celular com as fotos.

Cena 33C – Estamos nas mãos de Sherlock (T2E1, 29min23s)

Os primeiros olhares trocados entre o detetive e Irene já trazem uma carga de sensualidade que causou surpresa na série. Tais cenas foram dosadas pela produção, a fim de mostrar um encadeamento de expressiva força comunicativa do mito da beleza. Irene é, afinal, “a mulher” e, como tal, deveria ter uma entrada grandiosa que pudesse desestabilizar o batimento cardíaco do detetive, descrito por Mycroft como desconhecedor das atividades de uma dominatrix. As cenas de nudez de Irene paralisam o cérebro do detetive e aumentam sua pressão, fazendo-o transpirar nervosamente. Irene percebe que o detetive não é imune a sua beleza e o manipula para não entregar as provas. Exemplificada essa paralisação, o espectador acompanha concomitantemente a impossibilidade de Sherlock fazer a leitura de Irene. Tentando escaneá-la, nada é detectado e os sinais de interrogação aparecem na tela. Pensando ter perdido suas habilidades, ele olha para John e vê nele várias informações; retorna à Irene, e nada. Assim como ele não havia conseguido fazer a leitura investigativa em Mary, também não a conseguira agora em Irene. Podemos concluir, então, que quanto maior for o envolvimento pessoal, menos o detetive conseguirá utilizar seu método dedutivo.

Um grupo de criminosos invade a sala onde estão Adler, Watson e Sherlock. Ele já sabe que Irene escondeu as fotos em um cofre, mas Adler se recusa a dar a senha. Os criminosos entram exatamente no mesmo momento em que a moça diz que não precisa falar a senha para Sherlock porque ela já o havia dado. O criminoso, então, ameaça Sherlock dizendo que matará John e Irene se ele não abrir o cofre. A cena é rápida.

SHERLOCK: Eu não tenho o código.

John se encolhe enquanto Archer pressiona o cano de sua pistola na nuca e engatilha a arma.

NEILSON: Um.

SHERLOCK (enfaticamente): Não sei o código.

CRIMINOSO: Dois.

SHERLOCK: Ela não me contou. (Levantando a voz) Eu não sei!

CRIMINOSO: Estou preparado para acreditar em você a qualquer momento.

(Sherlock olha para Irene, que abaixa o olhar nitidamente para baixo).

CRIMINOSA: Três.

SHERLOCK: Não, pare!

O criminoso levanta a mão livre para atirar. John fecha os olhos. O olhar de Sherlock fica distante enquanto sua mente trabalha freneticamente, então ele se vira lentamente em direção ao cofre e abaixa as mãos. Enquanto o vilão o observa de perto, ele lentamente estende um dedo em direção ao teclado e pressiona '3' e depois '2'. Hesitando por um momento, ele então pressiona '2' e '4'. Pausando novamente, ele pressiona '3' e '4'. O cofre emite um bipe ruidosamente de desbloqueio. Irene sorri de satisfação, enquanto Sherlock suspira e fecha os olhos brevemente. John se ajoelha e fecha os olhos novamente. Em segundos, o cofre se abre e uma pistola dispara acertando um dos criminosos. Irene e John dominam os outros. Sherlock retira rapidamente do cofre o celular com as fotos e sai do quarto seguido por Irene, John vai chamar a polícia.

No quarto ao lado, Irene pega uma seringa e a injeta em Sherlock. Enquanto ele cai, ela pega o celular e aponta uma arma para Watson. Olhando para Sherlock, agradece e fala.

IRENE Obrigada. Você era muito observador.

JOHN: Observador?

IRENE: Estou lisonjeada.

SHERLOCK: Não fique.

Sem entender nada, Watson fica sabendo depois que a senha do cofre eram as medidas do corpo da dominatrix, que aparecera nua na frente de Sherlock, sabendo que ele a observaria.

A cena selecionada nos mostra a superioridade de Adler, que consegue ludibriar o detetive e desarmá-lo com sua astúcia. A atuação da atriz Lara Pulver deve ser elogiada, pois ela acrescenta sua personalidade à personagem, que estabelece um *status* de protagonista no episódio: aquela que venceu as barreiras do detetive e o trouxe para uma condição semelhante à de pessoas comuns, despertando-lhe os instintos masculinos. A personagem tem, então, uma espécie de cumplicidade com o público que quer ver o grande detetive atuar, mas também quer pensar nele como alguém passível de sofrer por amor e desejo.

Sherlock é levado para o hospital ainda inconsciente após Irene ter lhe aplicado um forte sedativo. Ele sonha com ela. Ainda atordoado, levanta-se e pergunta para John onde está. O médico lhe esclarece e Sherlock pergunta:

SHERLOCK (se levantando): Onde ela está?

JOHN: Onde está quem?

SHERLOCK: A mulher. Aquela mulher

JOHN: Que mulher?

SHERLOCK (cambaleando sem rumo pela sala): A mulher. A mulher!

JOHN: O quê, Irene Adler? Ela fugiu.

Sherlock anda até a janela cambaleando, olha através dela. Abaixa-se e olha embaixo da cama e, depois, dentro do guarda-roupas. Está confuso. John o leva até a cama e diz que tudo ficará bem, que ele deve dormir. Em seguida sai da sala. O casaco de Sherlock está pendurado na parte de trás da porta. Alguns momentos depois, seu bolso acende quando seu telefone é ativado e um suspiro feminino sai do alto-falante. Sherlock abre os olhos e se senta, olhando turvo para o casaco. Franzindo a testa como se percebesse que somente poderia ter sido devolvido por Irene, ele se levanta da cama e cambaleia no chão em direção a ele, perdendo o equilíbrio algumas vezes no caminho, mas conseguindo ficar de pé. Finalmente, ele chega à porta e tira o telefone do bolso. Apoiando-se na parede, ele ativa o telefone. Uma nova mensagem de texto diz: até a próxima vez, Sr. Holmes. Sherlock a observa por um longo momento e, em seguida, olha em volta com desconfiança, totalmente alheio ao fato de que a coisa mais suspeita na sala é a marca vermelha de batom em forma de beijo logo à esquerda de sua boca.

Detetive e Adler se encontrarão no final da aventura, e ele a salvará da morte. Ela deve fugir de seus inimigos, e os dois se despedem. No final da tarde, Sherlock se recorda desses momentos, olhando melancolicamente para a chuva fina que cai sobre Londres. Irene, então, passa

a ser vista pelo telespectador como a mulher que derrubou as barreiras lógicas do detetive e declarou seu amor por ele na frase: *I am sher locked*.

Cena 34C – A misteriosa família Holmes (T4E3, parte II, 40min2s)

A Sr.a. Holmes e seu marido estão no escritório do Clube Diógenes com Mycroft, que está sentado atrás de sua mesa. Seu pai está sentado em uma cadeira do outro lado, enquanto a Sr.a Holmes está do outro lado da mesa, olhando em choque para seu filho mais velho. Seu filho mais novo está de pé na outra extremidade da sala, encostado na porta fechada do escritório, com os braços cruzados e a cabeça baixa. Eles acabaram de saber que a filha, Eurus, não está morta e que ela foi escondida, por anos, por Mycroft.

SR.A HOLMES (chocada): Viva?! Por todos esses anos?

MRS HOLMES (para Mycroft): Como isso é possível?!

MYCROFT: O que o tio Rudy começou... (ele hesita ligeiramente, seus olhos baixos) Achei melhor continuar.

SR.A HOLMES (com raiva): Não estou perguntando como você fez isso, garoto idiota, estou perguntando como você pôde?

MYCROFT: Eu estava tentando ser gentil.

(Ele levanta os olhos para ela no final da frase).

SR.A. HOLMES: Tipo! (Ela se engasga com a respiração dolorida). Tipo? Ela começa a chorar ao continuar. Você nos contou que nossa filha estava morta.

MYCROFT: Melhor isso do que contar a você o que ela se tornou.

(Ela o encara com os olhos arregalados.)

MYCROFT: Sinto muito.

(Seu pai se levanta e põe as mãos na mesa.)

MR HOLMES: O que quer que ela se tornou, o que quer que ela seja agora, Mycroft...

MR HOLMES(fora da tela): Ela continua sendo nossa filha.

MYCROFT: E minha irmã.

SR.A HOLMES: Então você deveria ter feito melhor.

SHERLOCK baixinho: Ele fez seu melhor.

SR.A HOLMES: Então ele é muito limitado.

(Mycroft olha para seu irmão, incapaz de encontrar os olhos de seus pais.)

MR HOLMES: Onde ela está?

Além das inovações construídas para a humanização da personagem detetive já descritas, a série também insere uma família biológica para Sherlock. No texto de partida, a presença de Mycroft é discreta e informações esparsas sobre infância, formação e maturidade de Sherlock são apenas pontuadas. Na série, em outra perspectiva, a mãe – uma cientista/matemática brilhante –, o pai –também com uma inteligência acima da média –, o irmão mais velho Mycroft – alto funcionário da Coroa Britânica, sete anos mais velho do que Sherlock –, e Eurus – irmã do meio e a mais inteligente entre os irmãos, foi afastada, na infância, do convívio mínimo com sua família – compõem os laços consanguíneos de Sherlock. Por dedução se tem a suposta data de 1854 como ano de nascimento do detetive no texto de partida, mas na série apresenta-se um detetive bem

mais jovem. Esta escolha infere na personagem maior dinamismo, ela fica mais ativa, enérgica, amplia sua própria possibilidade de mudanças e de existência. Sherlock de Doyle já é um homem maduro, com pouco espaço para mudanças em sua personalidade. O ser mais jovem abriu também a possibilidade de aparecimento dos pais. Estes aparecem em dois momentos importantes na série: uma comemoração familiar de Natal, na casa deles, na qual, além de Mycroft e Sherlock, estão Mary, Molly e Lestrade; e, no episódio final, quando descobrem que a filha não morreu – Cena 34C.

Cena 35C – Mycroft, o irmão carente de reconhecimento (T3E1, 33min6s)

Começamos por entender quem é Mycroft, irmão mais velho de Sherlock e um alto funcionário da Coroa Britânica¹²⁴. “Todas as conclusões passam por ele, ele é a central de informações, o que faz os balanços e análises. Todos os homens são especialistas, mas sua especialidade é a onisciência (SPENCER, 2015, p. 231). No conto doyleano *The Greek Interpreter* (1893), ele é descrito como um dos fundadores do Clube Diógenes, no qual se reúnem os homens mais antissociais e misantropos da cidade, que não desejam ser incomodados em sua leitura e timidez (SPENCER, 2015, p. 137). Apesar de ser uma criação ficcional, o clube serviu de modelo para associações na Inglaterra. Mycroft é tão inteligente quanto Sherlock, mas, segundo Conan Doyle, ele é incapaz de levar a cabo uma investigação, pois lhe falta energia e convicção para isso. Comporta-se como qualquer irmão mais velho, sempre achando que o caçula precisa aprender mais. Na série, a princípio, sente inveja da aproximação entre Watson e Sherlock; afinal, ele e o irmão nunca foram de ter amigos. Na cena/situação, a seguir, percebemos que afeição não é um sentimento fácil de se lidar para os Holmes.

No apartamento da 221b Baker Street, quando os dois estão jogando xadrez, os diálogos nos esclarecem um pouco desse comportamento.

MYCROFT: Sua vez!

SHERLOCK: Droga.

MYCROFT: Não banque o esperto.

¹²⁴Mencionado no conto *The Adventure of The Bruce-Partington Plans* (1908). No texto de partida, Mycroft aparece apenas em quatro contos, de maneira discreta: *A Aventura do Intérprete grego*, *O Problema Final*, *A Aventura da Casa Vazia*, *As Aventuras dos Planos de Bruce-Partington*.

SHERLOCK: Isso me traz lembranças, “não banque o esperto” fala imitando a voz de uma criança.
 MYCROFT: Eu sou esperto! Responde com ênfase.
 SHERLOCK: Eu pensava que eu era um idiota.
 MYCROFT: Nós dois pensávamos que você era um idiota, Sherlock! Não tínhamos mais nada a fazer até conhecermos outras crianças.
 SHERLOCK: Ah, isso foi um erro!
 MYCROFT: Tremendo! O que estávamos pensando?
 SHERLOCK: Em alguma coisa como tentar fazer amigos...
 MYCROFT: Ah... Amigos. Você gosta dessas coisas agora...
 SHERLOCK: E você não? Nunca?
 MYCROFT: Parece que você ficou sentimental, Sherlock. Dá para imaginar como as pessoas são? Eu vivo em um mundo de peixinhos dourados.
 SHERLOCK: Mas eu estive fora dois anos. Achei que pudesse ter encontrado um peixe dourado. (Mycroft se levanta e olha para o irmão de modo desconfortável).
 MYCROFT: [...]Eu não sou solitário, Sherlock. E como você saberia?

Os irmãos que, na infância, tinham apenas um ao outro, foram afastados de uma convivência com outras crianças e com a sociedade, em razão de suas habilidades mentais e do isolamento da família, que morava afastada da cidade, tornando-se solitários, o que, na vida adulta, reflete as lacunas abertas na infância.

Cena 36C – Watson, o melhor amigo dos irmãos Holmes (T4E3 parte II, 23min54s)

Estabelecer foco nas cenas/situações elencadas é tarefa que requer uma abordagem mais detalhada, porque aumenta a complexidade impressa à trama. Todavia, também é preciso não perder o fio condutor da tese: a transformação de Sherlock. A cena/situação, a seguir, descreve momentos de tensão que obrigam o detetive a fazer escolhas, e todas envolvem pessoas queridas. A amizade ainda é o foco dos produtores da série, assim como o era para Conan Doyle.

John e Mycroft, neste momento da trama, são duas pessoas amadas pelo detetive.

MYCROFT: Deus! – ele coloca as mãos nos bolsos da calça, sorrindo. Eu deveria ter esperado por isso. O sorriso é irônico. Você sempre foi mais lento, Sherlock! – Sherlock inclina a sobrelanceira, sem olhar diretamente para o irmão.

MYCROFT: O idiota. Por isso eu sempre te desprezei. Você envergonha a todos nós. Você envergonha o sobrenome. Agora, pela primeira vez, faça a coisa certa. – Sherlock inclina a cabeça em direção a John. Afaste esse homenzinho estúpido de toda a nossa miséria. Atire nele!

SHERLOCK (calmamente, com a cabeça ainda virada): Pare com isso.

MYCROFT: Olhe para ele. O que ele é?

(John, ainda encarando Sherlock, suspira pesadamente, seu olhar triste e distante.)

MYCROFT: Nada mais que uma distração, um pequeno pedaço de ordinário para impressionar, deslumbrar com sua esperteza. Você encontrará outro.

SHERLOCK Por favor, pare com isso.

MYCROFT: Por quê?

SHERLOCK (voltando-se lentamente para ele): Porque, no geral, até a sua Lady Bracknell era mais convincente.

(Mycroft pisca e levanta a cabeça, parecendo um pouco desapontado. Sherlock vira sua cabeça para John, mas não olha para ele.)

SHERLOCK (sua voz ainda baixa): Ignore tudo o que ele acabou de dizer. Ele está sendo gentil. Ele está tentando tornar mais fácil para mim matá-lo.

(Ele olha para John, mas John já virou a cabeça para Mycroft. Fora da tela, Mycroft aparentemente estendeu a mão para alisar um pouco o cabelo, mas agora abaixa a mão e sorri tristemente para o irmão.)

SHERLOCK: É por isso que isso vai ser muito mais difícil.

(Ele se vira para encarar Mycroft e ergue a arma, apontando-a para ele. Na tela atrás dele, Eurus mostra um traço de emoção pela primeira vez, seus olhos se arregalam e sua boca abre um pouco. Mycroft sorri.)

MYCROFT: Você disse que gostava da minha Lady Bracknell.

JOHN (em um sussurro): Sherlock. Não.

MYCROFT (virando-se para olhar para ele): Não é sua decisão, Doutor Watson. (John olha para ele. Mycroft se volta para o irmão.)

MYCROFT: Mas não no rosto, por favor. Eu prometi meu cérebro para a Royal Society. Atrás de Sherlock, Eurus se inclina para mais perto da câmera, parecendo preocupada. Sherlock fecha os olhos por um momento, depois os abre novamente.

SHERLOCK: Onde você sugere?

MYCROFT: Bem... Ele começa a fechar o botão de cima da camisa. Suponho que haja um coração em algum lugar dentro de mim. Ele olha para baixo e ajeita a gravata. Não imagino que seja um alvo, mas... O rosto de Sherlock está angustiado, mas ele sorri um pouco, e Eurus levanta brevemente os olhos dela para longe da câmera pela primeira vez.

MYCROFT (abaixando as mãos e olhando diretamente para Sherlock): Por que não tentamos fazer isso? (John caminha para o lado dele e estende a mão para Sherlock.)

JOHN (num sussurro): Eu não vou permitir isso. (Ele vira a cabeça para Mycroft, que olha para ele sério.)

MYCROFT: Isso é minha culpa. Ele vira os olhos para Sherlock.

Ao contrário do que possa parecer, Mycroft instiga Sherlock a ficar com raiva dele e com isso poupar a vida de Watson. Mycroft reconhece que foi o responsável por deixá-los naquela situação, uma vez que foi ele quem permitiu que Moriarty conhecesse Eurus. Por essa razão, provoca Sherlock, disposto a ser morto para que o irmão e Watson saiam livres. Até Eurus fica espantada por perceber a força da aproximação estabelecida entre os três homens.

No desfecho da cena, Sherlock toma uma medida extrema: aponta o revólver para si mesmo, surpreendendo a todos. Se ele se matasse ali, o jogo terminaria. Eurus entra em pânico, John e Mycroft tentam dissuadir o detetive, mas ele está firme. Sherlock conta até três, mas, antes de terminar, as luzes se apagam e quando voltam, ele está sozinho na sala. John e Mycroft sumiram. Ainda assustado ele escuta a voz de John. Ele está preso em um poço, acorrentado pelo pé. O jogo de Eurus continua.

Cena 37C – O vento leste vem chegando (T43E, 15min44s)

Outro membro importante da família que teve influência direta na vida dos Holmes é sua

irmã. A assustadora irmã dos Holmes é um gênio. Sua capacidade mental é tão forte que ela consegue influenciar as pessoas a fazerem o que ela quer. Ela foi internada, aos cinco anos, em uma ilha de segurança máxima, em uma cela especial e com vigilância 24 horas. Contudo, Mycroft cedeu a uma chantagem de Moriarty e deixou-o visitá-la em seu confinamento. É esse o início de uma vingança contra os irmãos e aqueles que estão na órbita profissional e pessoal do detetive. A cena, a seguir, mostra o recado enviado por Eurus aos irmãos informando que estava viva e queria vingança.

Sherlock, Mycroft e Watson estão no apartamento da 221b Baker Street quando um objeto entra na sala e dele sai uma canção conhecida dos irmãos, o vento leste vem chegando...

VOZ DE EURUS: ♪ Eu que estou perdida,/oh, quem vai me encontrar?/Bem abaixo da velha de faia. ♪
(Enquanto o rosto de Mycroft se enche de horror, um pequeno *drone* se levanta do chão e flutua de lado pela sala).

VOZ: ♪ Ajude-me a me socorrer agora que os ventos do leste sopram./Dezesseis por seis, irmão,/e abaixo vamos nós. ♪

(O *drone* começa a voar sobre a mesa da cozinha, o vento de seus quatro motores soprando papéis e outras coisas para fora da mesa. Enquanto se dirige para a sala de estar, Mycroft fala com urgência).

MYCROFT: Fique para trás! Fique o mais quieto que puder!

JOHN(recuando em direção à mesa de jantar): O que é?

VOZ: ♪ Minha alma busca/A sombra da flor do meu salgueiro ♪

SHERLOCK: É um *drone*.

JOHN: Sim, posso ver isso.

(Ele olha para Mycroft enquanto o *drone* continua entrando na sala, a voz cantando ainda vindo dele, embora as palavras não possam ser ouvidas durante a conversa em questão. Há um grande objeto em forma de granada verde-prata em cima do *drone*.)

JOHN: O que está carregando?

SHERLOCK (em pé perto da lareira, visto de uma câmera no *drone*): O que é aquela coisa prateada em cima dele, Mycroft?

MYCROFT (parado perto da porta da sala): É um DX-707.

(O *drone* paira no ar entre os três homens).

O dispositivo será acionado mediante qualquer movimento, os três traçam rapidamente um plano; vão se jogar em direções diferentes. Os três homens viram e em câmera lenta eles correm para seus pontos de saída, Mycroft saindo pela porta, John correndo para a janela da direita e Sherlock pulando nas costas de sua cadeira a caminho da janela da esquerda. Atrás deles, o dispositivo explode e chamas varrem a sala em todas as direções, envolvendo tudo em seu caminho. John e Sherlock se jogam através do vidro e despencam em direção à estrada abaixo, e uma enorme bola de fogo ruge das janelas atrás deles.

A destruição do apartamento será retomada no final do episódio, quando todas as personagens da órbita afetiva de Sherlock ajudarão em sua reconstrução. Novamente, com a ajuda dos amigos, Sherlock reerguerá o ponto de partida para todas as suas aventuras.

Cena 38C – Salve Eurus, liberte-se de seu trauma (T4E3, parte II, 27min20s)

Nos momentos finais, depois de Sherlock resolver os enigmas e salvar seus amigos, Eurus prende John em um poço antigo e escuro. Ele não tem ideia de onde está. Eurus desafia seu irmão caçula: salve seu amigo e salve a menina do avião. Para isso você deve resolver o maior desafio de sua vida, descobrir onde o seu amiguinho de infância foi deixado, pois é lá que está John. Lembre-se da canção... As cenas-situações mostram os acontecimentos em um ambiente noturno, misterioso, com uma trilha sonora potente que dita o ritmo forte das ações do detetive.

MENINA: Alô? Você está aí?

SHERLOCK: Preciso de sua ajuda. Estou tentando resolver um quebra-cabeça.

MENINA: Mas e o avião?

SHERLOCK: Bem, o quebra-cabeça salvará o avião.

(Ele corre para outra lápide e olha a inscrição. As duas últimas linhas dizem “1818/Idade 24 e 26 anos”.)

SHERLOCK: Datas erradas. Ela usou as datas erradas nas lápides como a chave para a cifra... (Ele corre para iluminar a lanterna na lápide de Nemo Holmes) E a cifra era a música.

(No poço, a água começa a subir e John se desespera.)

JOHN (gritando acima do barulho da água subindo): Isso é estritamente relevante?

SHERLOCK: Sim, é. Eu estarei com você em um minuto.

(Ele coloca a lanterna no chão e focaliza outra lápide, muito velha e gasta, que dá as datas de “134-1719”. Os números “134” e “1719” aparecem no ar diante de seus olhos. Ele olha para outras lápides mentalmente puxando os números de cada uma delas, incluindo aqueles do túmulo de Nemo Holmes, e os coloca ao lado do primeiro conjunto até que ele tenha uma longa sequência de números a sua frente. Esfregando as mãos sobre o nariz e boca, ele os abaixa e respira profundamente.)

MENINA (da cabine de comando do avião): As luzes estão se aproximando.

SHERLOCK (gesticulando para um lado com desdém): Calma, agora. Trabalhando.

(As palavras da canção de Eurus aparecem diante de seus olhos. Dois versos lado a lado lidos: *Eu que estou perdida, oh quem vai me encontrar? Bem abaixo da velha árvore de faia. Ajude-me a me socorrer agora que os ventos do leste sopram. Dezesesseis por seis, irmão, e abaixo vamos nós!*

As palavras e os números giram à sua frente, alguns deles parando brevemente na frente de seus olhos antes de continuar. As sequências que param na realidade... E ele acha uma lógica...

SHERLOCK: Oh, Deus.

(Pegando a lanterna, ele corre de volta para a casa. No poço, John olha para cima enquanto a água continua subindo. No avião, a garota grita em pânico.)

MENINA: Nós vamos cair! Vou morrer!

(John respira com esforço, seus braços sob a água e aparentemente puxando as correntes ao redor de seus pés. Sherlock corre pelo portão ao lado da casa, dá a volta pela lateral para a frente, irrompe pela porta da frente e, então, sobe as escadas correndo.)

SHERLOCK: Acho que é hora de você me dizer seu nome verdadeiro.

MENINA (no avião): Não tenho permissão para dizer meu nome a estranhos.

(Sherlock chega a uma porta fechada no patamar e para na frente dela.)

SHERLOCK (baixinho): Mas eu não sou um estranho, sou?

(Ele abre a porta e, do outro lado, nós o vemos abrir a porta da cabine de comando do avião e entrar. Ele olha intensamente para o que vê.)

SHERLOCK: Eu sou seu irmão.

(A garota se vira no assento do copiloto e olha para ele. Mas Sherlock não está na cabine de comando e não há alguma menina. Ele está em um quarto queimado na casa de sua família, abaixa a lanterna para o chão e estende a outra mão em direção à figura a sua frente.)

SHERLOCK (tranquilizador): Estou aqui, Eurus.

(Ainda vestindo as roupas que usava em Sherrinford, Eurus está sentada no chão com os joelhos dobrados a sua frente e as mãos em volta deles. Seus olhos estão fechados.)

A imagem da garota no avião retrocede rapidamente em todas as cenas que vimos dela até que ela esteja de volta em seu assento, olhando inquieta para fora da janela. A filmagem reverte rapidamente ainda mais e desacelera até o primeiro momento em que, ao contrário do que vimos pela primeira vez, vemos um *close-up* de seu olho se fechando. *Flashback* da jovem Eurus correndo pela praia com seu avião de brinquedo. Em seu quarto, a adulta Eurus mantém os olhos fechados e fala com uma voz infantil.

EURUS: Você está jogando comigo, Sherlock. Estamos jogando o jogo.

SHERLOCK: O jogo, sim. Agora eu entendi. (Ele se aproxima dela.) A música nunca foi um conjunto de instruções.

EURUS (seus olhos ainda fechados e sua voz infantil e assustada): Eu estou no avião e vou cair. (Sherlock se agacha na frente dela.)

EURUS (infantil): E você vai me salvar.

SHERLOCK: Veja como você é brilhante. Sua mente criou a metáfora perfeita. Você está bem acima de nós, sozinha no céu, e entende tudo, exceto como pousar. (Ele se vira e se senta à frente dela, sem fôlego e ansioso.) Agora, eu sou apenas um idiota, mas estou no chão. (Ele estende a mão e coloca os dedos nas mãos dela.) Posso te levar para casa.

EURUS (com os olhos ainda fechados, queixosa): Não. (Sua voz volta ao tom adulto.) Não, não. (Ela estremece.) Agora é tarde demais.

SHERLOCK (aproximando-se dela e abaixando a mão): Não, não é. Não é tão tarde.

(Ela chora, seus olhos apertados com força e seu rosto contorcido de medo.)

EURUS: Sempre que fecho os olhos, estou no avião. Estou perdida, perdida no céu e ... Ninguém pode me ouvir.

(Ela puxa os joelhos para mais perto de si mesma, chorando silenciosamente. Sherlock estende a mão e gentilmente coloca a mão na dela novamente.)

SHERLOCK (em um sussurro): Abra os olhos. Estou aqui.

(Ela abre os olhos e lentamente levanta a cabeça.)

SHERLOCK (em um sussurro): Você não está mais perdida.

(Ele se aproxima ainda mais e estende a mão para abraçá-la. Ela se move para frente e envolve os braços ao redor dele e eles se abraçam com força, enquanto ela chora.)

SHERLOCK (suavemente, acariciando seu cabelo): Agora, você... Você apenas... Você apenas foi para o lado errado da última vez, apenas isso. (Sua voz começa a chorar.) Desta vez, acerte. (Ainda suavemente, mas com mais clareza) Diga-me como salvar meu amigo.

(No poço, John geme com o esforço para tentar manter a cabeça acima da água. No quarto, Sherlock se afasta um pouco.)

SHERLOCK: Eurus...

(Ele embala a cabeça de sua irmã com uma mão e olha suplicante nos olhos dela.)

SHERLOCK: Ajude-me a salvar John Watson.

(Ela o encara, tremendo e chorando enquanto ele acaricia suavemente seus cabelos. No poço, John faz uma careta e depois geme, erguendo o queixo da água enquanto se esforça para tentar puxar as correntes. Então, uma luz brilha sobre ele do topo do poço e uma corda é jogada para ele. Ofegando de alívio, ele a segura se mantendo acima da água até o resgate. Mais tarde, Eurus está sendo levada para fora de casa por dois policiais. Ela ainda parece chorosa. Carros de polícia e vans estão estacionados ao redor e o motor de um helicóptero pode ser ouvido nas proximidades. À distância, Sherlock observa. John está ao lado dele, enrolado em um cobertor cinza. O Inspetor Lestrade vai até eles.)

LESTRADE: Acabei de falar com seu irmão.

SHERLOCK (quando ele e John se voltam para ele): Como ele está?

LESTRADE: Ele está um pouco abalado, somente isso. Ela não o machucou; apenas o trancou em sua antiga cela.

JOHN: O que vai, volta.

LESTRADE: Sim. Dê-me um momento, meninos.

(Ele começa a passar por eles, mas se volta quando Sherlock fala baixinho.)

SHERLOCK: Oh, um. Mycroft, certifique-se de ter alguém cuidando dele. Ele não é tão forte quanto pensa que é.

LESTRADE (acenando com a cabeça): Sim, eu vou cuidar disso.

SHERLOCK: Obrigado, Greg.

(John, que estava aninhado em seu cobertor, levanta a cabeça e Greg se vira novamente e olha para ele surpreso antes de ir embora. Sherlock nunca o havia chamado pelo primeiro nome, e quando o fazia, eram nomes diversos. O agradecimento do detetive é sincero e emocionado, depois de tudo que passou. Eurus foi colocada em uma cela reforçada dentro de uma das vans da polícia. Ela se senta em um banco lateral enquanto um policial fecha a porta.)

LESTRADE (para um policial próximo): O helicóptero está pronto?

(Lestrade se encaminha em direção a ele)

JOHN (baixinho para Sherlock): Você está bem?

SHERLOCK (baixinho, pensativo): Eu disse que a traria para casa. Eu não posso, posso?

JOHN: Bem, você deu a ela o que ela procurava: contexto.

SHERLOCK (olhando para ele): Isso é bom?

JOHN: Não é bom, não é ruim. Está... É o que é.

Figura 15 – Principais Personagens da Série



Fonte: elaborada pela autora a partir de Sherlock Brasil (2021b)

E a jornada do detetive metódico chega a um outro patamar na narrativa audiovisual. Depois da apresentação de conflitos, jogos, mortes, suspense e mistérios, as habilidades presentes no texto de partida se congridam com as relações afetivas construídas na caminhada de Sherlock na tela. Todos estão salvos: John, Mycroft, Eurus, Molly, Sr.a Hudson, Lestrade. O mistério da

morte de seu amigo na infância também é resolvido. Assim, não há mais bloqueios emocionais, não há mais a dificuldade de cultivar amizades, e o detetive, portanto, se liberta de seus fantasmas.

Cena 39C – Nossos garotos da Baker Street (T1E1, 30min2s)

Sherlock sorri, brincando com Rosamund, pois retirou o peso de seus ombros: salvou seus amigos, descobriu o que aconteceu com seu amiguinho de infância, salvou sua irmã e estabeleceu com ela uma comunicação, a partir da linguagem da música. Se a jornada não terminou, ela pode continuar, mas agora o detetive está mais completo, mais humano. Entendeu as limitações de seus parceiros, mas também a força de uma amizade sincera; resta agora, junto com John, se colocar pronto para novas aventuras.

O conjunto de cenas que destacamos no Bloco C denota a transição de comportamento da personagem, do racional para o afetivo, e mostra que ela percebe o que se passa em seu entorno. Em um diálogo (T2E2) entre Mary e Sherlock, ela lhe pergunta o seguinte: “Você não sabe nada sobre a natureza humana, não é?” E o detetive responde: “Não”. Mary Watson se sensibiliza com Sherlock, entendendo que suas posições intransigentes não são inatas, mas resultam de algo que aconteceu em sua vida de maneira traumática, por isso ele se esconde atrás de uma postura racional como autodefesa. Em consequência, ele não tem muito tato para se relacionar com os outros como acontece na intromissão do detetive na vida particular de Donovan e Anderson, o que vai fomentar ainda mais a raiva da policial, que não poupará esforços para convencer Watson e Lestrade de que o detetive é um risco para todos, como mostra a cena 26C.

No seguimento dessa cena, Holmes sai do local deixando Watson para trás, desconsiderando que o médico tem limitações de locomoção e que havia sido ele a levá-lo ao local para ajudá-lo. Watson, surpreso, procura por ele e encontra Donovan na calçada sorrindo sarcasticamente. Watson pergunta: “Onde está Sherlock?” E ela responde: “Ele se foi. Ele sempre faz isso, simplesmente sai”. Watson ainda indignado começa a caminhar, e a moça o chama: “Ei, você não é amigo dele?” “Ele não tem amigos! Eu acabei de conhecê-lo.” – responde o médico. “Então, vou lhe dar um conselho: fique longe desse homem! Você sabe por que ele está aqui? Ele não é pago ou qualquer coisa assim. Ele gosta disso, ele se delicia com isso, quanto mais estranho o crime, mais ele se delicia. E você sabe o que acontecerá? Um dia não será suficiente investigar um crime, um dia estaremos em pé diante de um corpo e Sherlock Holmes será aquele que o colocou lá”. Horrorizado, Watson responde: “E por que ele faria isso?” “Porque ele é um psicopata e psicopatas ficam entediados.” – afirma Donovan. John olha abismado e uma dúvida passa por sua cabeça: isso poderia ser verdade?

Como podemos ver, Donovan é a personagem que manipula, que tenta convencer seus parceiros de que o detetive é um risco. No corpo policial, ela é a antagonista que se contrapõe ao Inspetor Lestrade, que está sempre tentando defender Sherlock a ponto de avisá-lo para fugir quando um mandado de prisão é expedido contra ele, uma vez que Donovan convencera o chefe dos investigadores de que somente alguém com tantos detalhes sobre os crimes poderia tê-los cometido. Destacamos que quanto mais a policial – que aparece em quatro episódios – tenta difamar a imagem de Sherlock, mais Lestrade se aproxima dele e o respeita.

Figura 16 – Percepções do Inspetor Lestrade



Fonte: elaborada pela autora a partir de Sherlock Brasil (2019)

Além das relações profissionais com o corpo policial, precisamos atentar também para os clientes, que são diversos e variados. No romance *O Signo dos Quatro*, Holmes expressa claramente qual o papel dos clientes em sua atividade profissional, afinal são eles que alimentam o cérebro do detetive com enigmas a serem desvendados.

Não consigo viver sem trabalho cerebral. Para que mais vale a pena viver? Fique aqui ao lado da janela. Já reparou em como este mundo é melancólico, sombrio e inútil? Veja como a neblina amarelada desce para as ruas e envolve as casas de cores mortas. O que poderia ser mais desesperadamente prosaico e material? Doutor, qual é a utilidade de se ter uma habilidade quando não se tem campo para pô-la em prática? (DOYLE, 2003, p. 42).

Muitos são os clientes que procuram Sherlock: de uma nobre da realeza britânica a um marinheiro. Casos também chegam pela polícia e pela Scotland Yard, uma vez que Mycroft ocupa um alto cargo na Coroa Britânica. Casos simples ou complicados são resolvidos e todos partem de um sentimento único: a confiança. Em *Um Estudo em Vermelho*, o detetive declara: “Eu tenho um ofício, acho que sou o único no mundo. Sou um detetive consultor.” (DOYLE, 2016, p. 31). Análoga ao texto de partida, a série representa clientes que estão nas narrativas doyleanas, mas há algumas junções entre histórias. Na maior parte delas, os clientes são tratados como tal, pessoas procurando um consultor para resolver uma questão embaraçosa ou criminosa para si. Um exemplo de vínculo cliente-detetive que extrapola a esfera profissional e se torna uma amizade sólida está na relação de Sherlock com a Sr.a Hudson.

Outra referência desse processo é apresentada no episódio denominado *O Último Juramento* (T3E3, 2014), no qual um homem chantageia Mary, esposa de Watson. Mary se casa com Watson e se torna admiradora de Sherlock, mas tem um passado que mantém escondido. O criminoso Charles Magnussen ameaça entregar provas desse passado a Watson. Sherlock tenta, então, prender o criminoso, salvar sua amiga Mary e, por extensão, não causar a Watson sofrimento. Nesse mesmo caso, Sherlock se compadece de uma de suas clientes que também sofre nas mãos do chantagista. A cena 29C nos mostra como se dá o processo de construção das relações de proximidade entre detetive e seus clientes.

Na cena 28C, além da situação cômica do evento “casamento”, surge uma pergunta que surpreende o telespectador que é: quem é Barba Ruiva? Esse mistério compartilhado entre os irmãos evidencia que, em algum momento, Holmes se envolveu demais com alguém e sofreu. Mycroft teme que isso possa acontecer novamente, pois percebe que Sherlock solidifica uma amizade com Watson. O que ele não conseguiu perceber é que a chegada de Mary não afastará os dois protagonistas, pelo contrário: Mary será parceira de aventura e do convívio entre os dois homens da Baker Street. Ademais, há espaços de interação nesse relacionamento triangular também com Mycroft – a própria personagem declara “Acho que verei muito mais você de agora em diante.” e informa que não vai ao casamento porque já se envolveu anteriormente em situações de aproximação com outras pessoas, e isso não foi bom. Os dois irmãos Holmes têm dificuldades de consolidar amizades.

Cena 40C – O discurso de padrinho de casamento (T3E2, 19min2s)

Na cena do casamento, Lestrade, Molly Hooper e Sr.a Hudson também são convidados e estão aguardando o pronunciamento de Sherlock que, depois da leitura de alguns cartões de felicitações, começa:

SHERLOCK: Quando John abordou pela primeira vez o assunto de ser o padrinho, fiquei confuso e passei a sugerir nome de pessoas para ser seu padrinho, Stamford, Lestrade... E ele me respondeu: “Olha, Sherlock, este é o maior e mais importante dia da minha vida e eu quero estar lá com as duas pessoas que mais amo e me importo no mundo”. Prometi que faria o melhor que pudesse diante de uma tarefa que para mim era tão difícil quanto qualquer outra que já havia pensado, e agradei sua confiança. A fala emociona os convidados e Sherlock lembra a cena. Pensa por um momento e John o encoraja.

SHERLOCK: Você quis dizer...

JOHN: Sim.

SHERLOCK: Eu sou seu... (John concorda.)

SHERLOCK: Melhor...

JOHN: Cara.

SHERLOCK (quase simultaneamente): Amigo?

JOHN: Sim, claro que você é. Claro que você é meu melhor amigo.

(Ele sorri. Sem olhar para baixo, Sherlock pega distraidamente uma taça na mesa e a levanta em direção à boca. Todos os olhos se voltam para ele.)

SHERLOCK: Tenho medo, John, não posso parabenizá-lo. (Mary parece surpresa e John olha para ele.)

SHERLOCK (olhando para os convidados): Todas as emoções, em particular o amor, se opõem à razão pura e fria que prezo acima de todas as coisas. Um casamento é, na minha opinião, nada menos que uma celebração de tudo o que é falso, ilusório, irracional e sentimental neste mundo enfermo e moralmente comprometido. (Os convidados parecem desconfortáveis). [...] O que estou tentando mostrar é que sou o babaca mais desagradável, rude, ignorante e detestável que qualquer um poderia ter o azar de conhecer. (Olha para o casal.) Para mim é incompreensível essa felicidade dos dois, se eu não entendi por que me pediram para ser padrinho é porque nunca esperei ser o melhor amigo de alguém. Certamente não o melhor amigo do ser humano mais corajoso, mais amável e mais sábio que já tive a sorte de conhecer. (Mary sorri com orgulho para o marido, Lestrade e Molly se entreolham emocionados.)

SHERLOCK: John, eu sou um homem ridículo... (John sorri e acena em concordância.) Redimido apenas pelo calor e constância de sua amizade. Mas, como aparentemente sou seu melhor amigo, não sei se posso parabenizá-lo por sua escolha, sorri timidamente. Volta-se para Mary e diz: – Mary, quando digo que você merece este homem, é o mais alto elogio de que sou capaz de fazer. John, você suportou guerra, ferimentos e perda trágica... (Ele se inclina para mais perto de John) Sinto muito... (Ele se endireita novamente) Então saiba disso: hoje você se senta entre a mulher que você tornou sua esposa e o homem que você salvou – em resumo, as duas pessoas que mais o amam neste mundo. E sei que também falo por Mary quando digo que nunca vamos decepcionar você e temos uma vida inteira pela frente para provar isso. (Sr.a Hudson enxuga uma lágrima).

A declaração de Holmes está sintetizada em uma das virtudes mais importantes do ser humano na afirmação de Aristóteles¹²⁵: “[...] a amizade não é apenas necessária, mas também nobre, pois louvamos os homens que amam os seus amigos e considera-se que uma das coisas mais nobres é ter muitos amigos”. A cena não deixa dúvida de quanto a amizade entre os dois companheiros de aventuras se fortaleceu e se tornou agregadora de outras personagens como a própria Mary, Molly, Lestrade, Anderson, Sr.a Hudson. No final da festa, Sherlock revela que Mary

¹²⁵Para saber mais, consulte: Aristóteles (2019, p. 173).

está grávida, e John, surpreso, não se conforma que, como médico, não houvesse percebido tal fato. O casal diz estar apavorado com a condição de pais, mas Sherlock os tranquiliza: vocês cuidaram de mim, ter um filho será uma tarefa muito mais fácil, o que reforça o vínculo afetivo da personagem com os amigos, expondo, assim sua reconfiguração na tela.

Figura 17 – O Maior Desafio – O Discurso de Padrinho de Casamento



Fonte: elaborada pela autora a partir de Sherlock Brasil (2021a)

A escolha de Mary Watson por Gatiss e Moffat foi assertiva, pois trouxe um elemento de ligação de amizade a uma relação afetiva mais profunda – cena 29C. O fato de ela ter um passado misterioso ajuda na ambientação da trama e traz uma pista fundamental para a compreensão da passagem de detetive racional, dedutivo e lógico para uma personagem que, diante de um envolvimento emocional, “perde suas habilidades”, como demonstrado no fato de que Mary convive com Sherlock e este não percebe que ela tem segredos guardados. É uma constatação bastante pertinente, pois isso acontecerá ainda uma outra vez, com Irene. Sua preocupação com os amigos o deixará vulnerável, mas, paradoxalmente, somente ele poderá salvá-los com seu método e sua lógica.

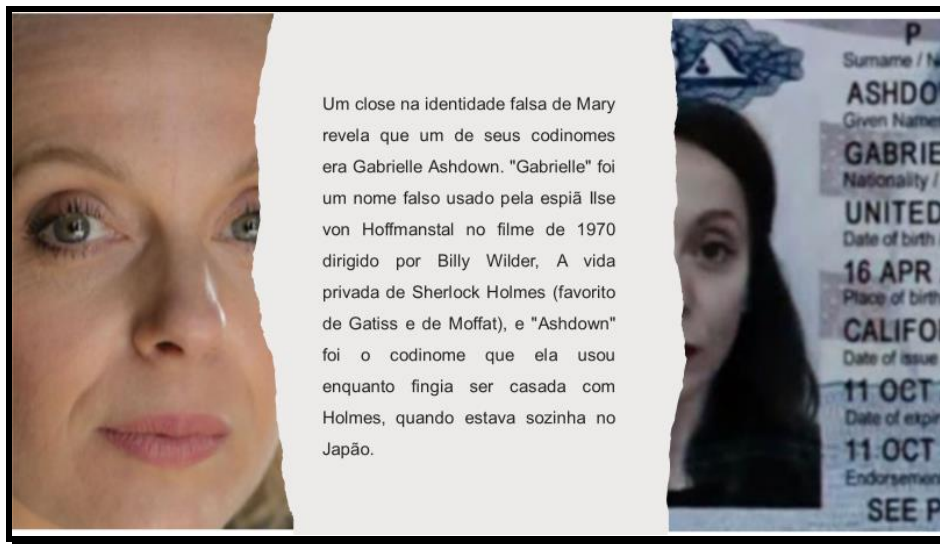
A personagem Mary é introduzida em cenas divertidas; porém, no decorrer da história, um lado sombrio começa a ser desvendado, levando-a a um fim ilustrativo de sua gratidão a Sherlock. Ela morre na quarta temporada, no episódio *As Seis Thatchers* (T4E1), depois de passar

bons momentos com seu esposo, com sua filha e com seu amigo Sherlock. Segundo Baumgarten-Trames (1938), a gratidão é um sentimento reativo ou retributivo de um indivíduo a uma ação generosa de outro. A capacidade de sentir satisfação ou de atribuir um valor positivo a uma ação benevolente é uma condição necessária à gratidão. Assim, as ações generosas de Sherlock são exemplificadas na investigação do roubo de bustos da ex-primeira-ministra britânica Margareth Thatcher, conduzida por ele e Watson, que se entrelaça com a vida misteriosa de Mary. Em cada um dos bustos roubados havia um *pen drive* com informações sobre o grupo no qual Mary trabalhava em ações de espionagem. Um ex-companheiro de Mary buscava vingança por achar que ela os havia traído.

Mary explica a Sherlock que ela fez parte de uma força tarefa chamada AGRA, iniciais dos nomes dos agentes. Fugindo dessa vingança, Mary vai para Marrocos, tentando se esconder e salvar sua família. Enquanto ela tenta despistar seus inimigos, Sherlock se empenha em montar o quebra-cabeça em busca de uma saída para salvá-la. Depois de se esconder por um tempo, Mary volta a Londres e vai se encontrar com Sherlock no Aquário da cidade, porém o perseguidor de Mary – ou melhor, a perseguidora – descobre onde ela está e vai até lá para matá-la. Sherlock chega e conversa com Mary, mas são surpreendidos pela vilã. O detetive tenta negociar, contando a verdade que não fora Mary quem entregara o grupo, mas a vilã, considera tarde demais para a revelação e, enraivecida atira em Sherlock. A rápida e dramática cena surpreende o telespectador: Mary pula na frente do detetive e acaba por receber o tiro. Ela morre em seus braços, pedindo que seu grande amigo cuide da pessoa que ela mais ama: John Watson.

Quando um indivíduo recebe uma ação generosa de outros, esta ação normalmente, dá origem a um bom sentimento. Mary e Sherlock são personagens que desenvolvem ações generosas que resultam em uma amizade sincera e sólida entre eles. Mary não chega para afastar John do detetive, ela chega para solidificar essa parceria porque entende a importância da amizade na transformação dos traumas vivenciados pelos dois protagonistas antes de se conhecerem.

Figura 18 – Quem é Mary Watson?



Fonte: elaborada pela autora a partir de Sherlock Brasil (2021c)

Os diretores Gatiss e Moffat já haviam delimitado a participação da personagem na série desde o início. Ela proporcionaria à dupla uma perspectiva triangular de identidade, amizade e afetividade em um contexto de valorização de uma rotina familiar. A sagacidade de quem entendia as deduções de Holmes a tornaria facilmente uma parceira do detetive, mas seu propósito maior acabou sendo salvar o detetive – literal e metaforicamente.

O episódio final da série revela o carinho de Mary por seus dois homens em uma gravação em *compact disc* (CD) encontrada no 221b. Nessa gravação, Mary reafirma seu orgulho de ter sido companheira dos dois. A promessa feita no casamento de que nunca abandonaria John somente pode ser cumprida com a mediação de segurança para Mary, pois a perda da esposa seria devastadora para o médico. Dessa maneira, Mary é muito mais do que uma simples cliente do detetive, ela deposita nas mãos de Sherlock o cuidado das pessoas que mais ama no mundo. Por essa razão, a personagem, que no texto de Conan Doyle era coadjuvante e estabelecia certa competição com o detetive, na série passa a ser totalmente entrosada no enredo de maneira a se tornar peça fundamental no desenrolar de toda a narrativa desse novo detetive que, por ter seus amigos, corre riscos, mas não poupa esforços para salvá-los, dispondo-se até a dar sua vida, se necessário fosse. Nenhum sentimento de gratidão é possível entre seres humanos sem que antes haja uma aproximação e respeito mútuo, logo há, por parte de Mary, a grata satisfação de ter convivido com Sherlock Holmes e John Watson.

Molly Hooper é a outra mulher que é inserida na série para ajudar na transformação do detetive, como exemplifica o fragmento na cena 30C. O ponto alto da relação de confiança que se estabelece entre as personagens se dá no episódio três da temporada dois denominado de *A queda de Reichenbach* (T2E3), no qual Sherlock simulará sua morte. Entendendo que essa simulação deve ser mantida em total segredo, nem John, nem Lestrade, nem a Sr.a Hudson ficam sabendo dos planos do detetive. A morte fora imposta por Moriarty, como forma de descrédito máximo das habilidades de Holmes, em troca exatamente da vida de seus amigos – Lestrade, John e Sr.a Hudson, contudo, o vilão desconsidera desse grupo a ingênua Molly e isso se torna uma vantagem na armação criada pelo detetive, que pede ajuda a ela. São várias situações em que Holmes encara Molly apenas como alguém a seu dispor, insensível aos seus sentimentos. Mas isso, aos poucos, vai mudando. O diálogo, a seguir, comprova essa construção.

Cena 41C – Uma mulher a seu dispor (T2E3, 36min5s)

No St Bartholomew's Hospital, Molly Hooper caminha por um corredor vestindo um casaco. Assim que ela chega às portas corta-fogo no final do corredor, Sherlock e John passam por elas.

(Ele abre a boca, mas ela interrompe antes que ele possa falar.)

(MOLLY): E não diga apenas que você é, porque eu sei o que isso significa, parecer triste quando você acha que ninguém pode ver você.

(SHERLOCK): Mas você pode me ver.

(MOLLY): Eu não conto.

(Sherlock pisca e realmente olha para ela, possivelmente pela primeira vez desde que a conheceu.)

(MOLLY): O que estou tentando dizer é que, se houver algo que eu possa fazer, qualquer coisa que você precisar, qualquer coisa, você pode me ter.

(Ela recua e desvia o olhar brevemente.)

(MOLLY): Não, só quero dizer... Quero dizer, se houver alguma coisa que você precise...

(Ela balança a cabeça e se vira. Sherlock parece abalado.)

(SHERLOCK): O que eu poderia precisar de você?

(MOLLY) (voltando-se para ele): Nada. (Ela encolhe os ombros.) Não sei. Você provavelmente poderia dizer obrigado, na verdade.

(Ela balança a cabeça nervosamente, mas com firmeza. O lado da boca de Sherlock se contorce como se não soubesse como dizer as palavras.)

(SHERLOCK) (hesitante): Obrigado.

(Ele franze a testa e vira sua cabeça como se estivesse surpreso por ter dito isso. Molly começa a caminhar em direção à porta.)

(MOLLY): Eu só vou pegar algumas batatas fritas. Você quer alguma coisa?

(Ele começa a abrir a boca, mas ela se vira e bate nele.)

(MOLLY): Está tudo bem, eu sei que não.

(SHERLOCK): Bem, na verdade, talvez eu...

(MOLLY): Eu sei que não.

(Ela se vira e se afasta, saindo da sala. Ele a observa ir embora, então olha para a distância pensativamente por um momento...)

Nessa perspectiva de construção, Molly ganhará espaço na trama participando de eventos sociais e familiares do detetive, escutando suas teorias, oferecendo sua ajuda profissional, liberando o laboratório e ainda sendo ajudante de Sherlock, enquanto Watson estava enfurecido com ele. Molly também observa a tristeza de Holmes quando John não exalta suas habilidades, isso porque o detetive precisa permanentemente de plateia, de alguém que massageie seu ego. Por analogia, Molly sabe o que é ser carente de atenção e se sensibiliza com o que Sherlock sente ao ser ignorado. Ao oferecer ajuda, a patologista demonstra sua angústia de ver Sherlock sofrendo por essa falta de atenção. As palavras ditas carregadas de emoção fazem Sherlock parar por instantes e, de fato, perceber a presença da moça.

Ao chamá-la para acompanhá-lo nas investigações, o detetive se torna mais atencioso com relação aos sentimentos da moça, olhando-a com mais respeito.

Cena 42C – Atenção para Molly, uma mudança de comportamento (T3E2, 38min12s)

MOLLY: Você tem certeza disso?

SHERLOCK: Com certeza.

MOLLY: Devo fazer anotações?

SHERLOCK: Se isso te faz sentir melhor.

MOLLY: É isso que John diz que ele faz, então, se eu estou sendo John...

SHERLOCK (sentando-se em sua cadeira): Você não tem que ser o John – você deve ser você mesma.

(Molly sorri com orgulho.)

Depois de algumas incursões e averiguações o dia termina e Sherlock vai se despedir de Molly. Em seu dedo um anel de noivado, ele observa e diz:

SHERLOCK: Espero que você fique muito feliz, Molly Hooper. Você merece isso. Afinal, nem todos os homens por quem você se apaixona são sociopatas !

MOLLY: Não?

SHERLOCK: Não.

(Aproximando-se dela, ele lhe dá um lindo sorriso, então se inclina e a beija na bochecha. Ela fecha os olhos e os mantém assim enquanto ele se vira e sai pela porta da frente. Depois de um momento, ela se vira e olha para seu desaparecimento de volta.)

MOLLY: Talvez seja este o meu tipo – murmura.

(Lá fora está nevando. Sherlock desce o caminho, suspirando um pouco e se enrolando no casaco. Ele vira para a direita e sai andando pela estrada. Molly segue pelo caminho, puxando as luvas e as calçando. Ela para, fica na calçada e observa Sherlock se afastando, depois se vira e sai na direção oposta.)

Assim, a personagem, que não aparece em nenhum texto de Conan Doyle, passa a ser peça-chave de possíveis desdobramentos amorosos para Holmes em uma sequência da série, o que não foi descartado pelos produtores e pela BBC. A dimensão dos sentimentos de Molly tem seu ápice no episódio final da série, *O Problema Final* (T4E3), no qual a irmã de Sherlock, Eurus, por vingança e influenciada por Moriarty, planeja explodir uma bomba no apartamento de Molly,

caso o detetive não a convença de confessar seu amor por ele. Com sadismo e crueldade, Eurus decide se vingar de seus dois irmãos: Mycroft e Sherlock. Para tal, ela monta armadilhas com charadas e obstáculos a serem transpostos pelos irmãos. A insanidade dessa irmã se revela quando, não se importando com a vida de outras pessoas, em especial a dos amigos de seus irmãos, planeja provocar neles sofrimento, como reação a uma situação de quando era criança em que, Mycroft nunca se interessou em brincar com ela, e Sherlock tinha outros amigos. O ciúme e o isolamento imposto a ela a faz entrar em um jogo que pode ser fatal para os envolvidos. Das personagens da série, Molly é uma das que mais aparecem na produção artesanal dos fãs, carentes de demonstrar o lado afetivo-amoroso que combina com a configuração contemporânea desse detetive criado por Gatiss e Moffat.

Figura 19 – Molly, Diga que me Ama!



Fonte: elaborada pela autora a partir de Sherlock Brasil (2017)

Gatiss e Moffat escolheram combinar elementos de caracterização da patologista a partir de uma composição lógica e precisa delimitada por um contexto, inicialmente profissional, mas que se fortalece na construção de uma amizade, por parte dele, e de amor, por parte dela. Solitária e tímida, lidando com pessoas mortas e com dificuldades de relacionamentos, a personagem se apega de forma platônica ao homem que admira, apesar de toda sua excentricidade. Passa a ser parte de seu círculo de amizade e todos que dele participam sabem de seus sentimentos,

o que a torna um alvo quando se quer atingir Sherlock. Por isso, Eurus a escolhe e, para que seja salva, o detetive deverá demonstrar seu carinho, a ponto de condená-la a morte, caso não a convença de que seus sentimentos são verdadeiros – cena 31C. Tal intensidade emocional justifica a seleção da cena apresentada.

Em situações como essa, em que as personagens adentram em uma camada mais profunda de suas vidas, percebemos a importância do texto de Conan Doyle, criador de um detetive moldável em outros panoramas, e moldável de tal forma que possibilitou a inclusão da perspectiva amorosa explorada pelos produtores da série. Nesse sentido, os produtores tiveram a liberdade necessária para inovar, sustentando com naturalidade acréscimos no caráter e nas ações das diversas personagens. Ainda, sem se afastar de suas fontes, os produtores buscaram atualizar o detetive não só física e tecnologicamente, mas também nos conflitos contemporâneos de pessoas reais.

De acordo com Prado (1970, p. 101), a personagem constitui um paradoxo, porque a criatura nascida na imaginação do escritor somente começa a ter existência quando se liberta de qualquer tutela. Sherlock, na imaginação de Conan Doyle, já trazia traços marcantes que são explorados no seriado. A própria personagem detetive é um mistério a ser desvelado no decorrer das temporadas e quem o ajuda são os parceiros-coadjuvantes que deixam aflorar seus conflitos e fragilidades. A densidade narrativa e o natural aumento da complexidade impressos na trama serializada mostraram que o sucesso, em termos de crítica e de público, foi resultado das escolhas dos produtores, sem nunca desprezar as influências recebidas do texto-fonte e de outras adaptações anteriores à série.

Essa premissa também valerá para a personagem Irene Adler, mais uma mulher na vida de Sherlock que preenche uma lacuna aberta por Conan Doyle. Tanto na série quanto no texto de partida, Irene impressiona o detetive com sua beleza e sensualidade. Porém, na série, a personagem protagoniza cenas mais ousadas com o detetive, desestabilizando-o, uma vez que, pelas insinuações de Mycroft, seu irmão caçula nunca havia estado com uma mulher.

Figura 20 – Irene Adler, a Mulher!



Fonte: elaborada pela autora a partir de Sherlock Brasil (2015)

A interação entre as duas personagens, Irene e Holmes, se estabelece sob uma perspectiva de atração física e mistério. A sedução possui uma abertura para o outro, para o mundo exterior, e é isso que Irene faz ao retirar Sherlock de sua zona de conforto, racional e lógica, despertando nele sensações que já existiam na personagem detetive, mas que afloram com a provocação carnal da dominatrix. O desejo, afinal, é uma das forças de transformação, pois está entre um interior desejante que estimula o corpo – a libido – e o exterior – o objeto – que impulsiona o eu, fazendo com que os envolvidos invistam nesse jogo de sedução para sua própria satisfação. “É um regime completo da lama e do corpo [...]”, como afirma Foucault (1985, p. 137). O poder de sedução de Adler está na habilidade de se manter um enigma para o detetive, no qual a vaidade é um componente importantíssimo, pois ambos querem ser desafiados; entretanto, é a mesma vaidade que os torna alvos expostos ao medo, inseguros a respeito de si mesmos, o que reacende as esperanças de se sentirem desejados de novo, em um ciclo contínuo.

A família é outra perspectiva de análise que pode ser aprofundada no seriado. Os Holmes não são exatamente uma família padrão, mas sofrem com problemas comuns, como a dificuldade de interação com outras pessoas que não têm suas capacidades mentais – todos são

brilhantes –, a competição entre irmãos, a preferência dos pais por um dos filhos etc. De mesmo modo, o isolamento da família em uma propriedade rural, a presença de poucas crianças para conviver com os irmãos Holmes na infância e a pouca tolerância com sentimentalismos tornaram os membros da família suscetíveis a carências afetivas. Criados dessa maneira, os pais não percebem que os filhos adultos sofrem, em graus diferentes, com tal lacuna sentimental – cena 35C.

Eurus é a que mais perigo oferece à sociedade, e supostamente morrera em um incêndio provocado por ela mesma. Os pais são enganados por Mycroft, mas coadunam com a mentira à medida que apagam a filha de suas memórias. Não nos é possível inferir se a insensibilidade é parte da personalidade dos pais, pois pouco sabemos sobre eles, mas podemos presumir que, assim como os filhos, eles também passaram por provações de convívio social.

Mycroft deixará Eurus aos cuidados de estranhos, isolando-a em uma ilha e visitando-a de tempos em tempos. Repete, então, o padrão da família: ela tem tudo de material necessário para viver bem, exceto a presença da família. A relação mãe-Mycroft é também delicada, ela o repreende de forma impetuosa, chamando-o de idiota – cena 34C –, e não percebe a intenção nobre do filho de lhe poupar do sofrimento de ter uma filha assassina ainda criança. Por conseguinte, não se podia esperar de Mycroft sentimentos de afeto pela irmã que não foram construídos quando eles eram crianças. É Mycroft que se assusta com a insensibilidade da irmã e se coloca como responsável por cuidar dela.

Quando Sherlock tenta defender o irmão – percebemos uma diferença de tratamento da mãe para com os dois filhos –, Mycroft olha agradecido. As informações que são disponibilizadas vão se encaixando; afinal os Holmes também estão envoltos em um enigma cujas perguntas serão respondidas somente no episódio final: por que Sherlock se transformou no detetive Sherlock? Por que Mycroft é solitário e dedicado ao seu trabalho? Por que Eurus se deixa manipular por Moriarty e planifica a morte dos irmãos?

Como estratégia, os produtores recorrem a mais esse recurso para ambientar a série em um contexto contemporâneo: uma família diferente, mas com traços da família tradicional, pois tem conflitos e carências semelhantes aos vividos pelos telespectadores, tais como o ciúme entre irmãos, a preferência dos pais por um dos filhos, a necessidade de provar seu valor como filho aos pais, a preservação de recursos e formação intelectual, a pouca afetividade e convívio regular entre outros.

Figura 21 – Família Holmes



Fonte: elaborada pela autora a partir de Sherlock Brasil (2021)

Na série, a presença da personagem Mycroft é fundamental porque ele é o elo entre a história atual e a infância dos Holmes. Ele está em todos os episódios e, ao se aproximar do irmão caçula, estabelece relações com os amigos dele. Como dois irmãos inteligentes, mas com dificuldades de fortalecer laços afetuosos, ao se aproximarem, ou seja, ao se tornarem amigos, eles mutuamente se ajudam.

Não sabemos se Mycroft tem algum relacionamento afetivo, pois ele aparece, na maior parte do tempo, trabalhando. Tem um olhar nostálgico quando revê uma série de vídeos nos quais seus irmãos aparecem brincando, cada um a seu modo, e os assiste com lágrimas nos olhos. Acompanha, de longe, tudo que Sherlock faz e o ajuda secretamente quando necessário. Exemplo claro dessa responsabilidade está na sua iniciativa de interrogar Watson quando este passa a dividir o apartamento com o detetive, bem como na decisão de mandar sua irmã Eurus para a Ilha Sherrinford, minimizando o sofrimento da família e dando as melhores condições materiais para que ela seja tratada.

Ao participar mais da vida de Sherlock, ele também vai interagindo com as demais personagens e passa a ter, de forma indireta, amigos nessa intermediação. Também demonstra respeito por Watson, ao perceber que ele tem contribuído para a transformação de Sherlock em

alguém mais acessível e paciente com as pessoas. Como gratidão, ele se dispõe a se sacrificar para salvar o irmão e Watson. Essa condição aparece descrita no fragmento do episódio *O Problema Final* (T4E3), no qual Eurus impõe que Sherlock atire em Watson ou em Mycroft para que seu jogo continue. Mycroft, sabendo da importância de John na vida de seu irmão, encena uma estratégia – cena 36C.

O membro mais desconcertante da família Holmes é a filha, Eurus. Desde criança, Eurus se mostrara totalmente insensível ao sofrimento alheio. Uma cena resgatada da memória de Mycroft mostra a menina fazendo um corte em seu braço. Os pais assustados pensaram que ela estaria tentando suicídio e, aterrorizado, Mycroft perguntou o que ela estava fazendo. E ela respondeu: “Eu quero ver como meus músculos funcionam”. E ele ainda mais atônito perguntou: “Você não sente dor?” e ela respondeu: “Dor de quem?” Ciente dessa indiferença, Moriarty convence Eurus de que Mycroft e Sherlock a afastaram da família porque nunca gostaram dela. Na infância, a menina brincava sozinha, sempre olhando com raiva Sherlock se divertindo com um amiguinho. Mycroft, já mais adulto, não tinha paciência em ficar com a menina. Assim, um sentimento de rejeição fica adormecido e, quando Moriarty descobre esse distúrbio, manipula as emoções de Eurus.

Entretanto, o afastamento de Eurus se dá porque, em um de seus momentos de raiva, ela mata o melhor amiguinho de Sherlock e o enterra em um local que ninguém consegue achar. Além do desespero de não saber o que havia acontecido, Sherlock passa a se culpar porque, mesmo com toda sua dedução e lógica, não conseguira desvendar o mistério gerado pela irmã. Os anos vão passando e, mesmo com as súplicas de Sherlock, a irmã não lhe revela o local. Ela simplesmente cantava uma canção cuja letra falava que o vento leste estava chegando... E apontava para algumas lápides que havia na propriedade da família, mas o menino já havia vasculhado tudo e nada fora achado. Essa situação pode ser vista como a principal forma de mudar o comportamento da criança Sherlock, que pouco a pouco foi se tornando um adulto solitário e mergulhado em seus pensamentos.

Figura 22 – A Tensão entre os Irmãos Holmes



Fonte: elaborada pela autora a partir de Sherlock Brasil (2021)

Os eventos que desestabilizam o equilíbrio da família Holmes se centram na raiva de Eurus – cenas 37C e 38C –, uma vez que, mesmo com a morte do amigo, Sherlock resiste em brincar com ela, o que a leva a planejar a morte do irmão. Ela, então, incendeia Musgrave Place, a residência dos Holmes. No tumulto das chamas, Eurus é dada como morta, mas o que acontece é que um tio e Mycroft a internam em Sherrinford. No exílio, ela passa a ser tratada como um experimento, sem contato com o mundo externo, mergulhada em um espaço particular, recebendo eventualmente a visita do irmão mais velho. Porém, eles não se falam, pois Eurus apenas o observa e toca seu violino. Nessa conjuntura, a inteligência da moça se confunde com sua insanidade e ela, não só não consegue sair de sua cela, como também atrai seus irmãos para a ilha. Para compreender o episódio final, em especial sua terceira e quarta parte, o espectador precisa dedicar atenção maior às cenas, pois pode ficar confuso com a apresentação de duas histórias paralelas – assim como em *Um Estudo em Vermelho*, no qual Conan Doyle nos mostra duas histórias distintas que se interligam no final: a policial e o romance –, cada uma com um enigma distinto: no primeiro deles, Sherlock recebe um pedido de socorro de uma menina que está em um avião que vai cair – todas as pessoas dentro do avião estão desacordadas e o detetive deve guiar a menina para que ela possa pousar em segurança. Quem é essa menina?

A tarefa seria até fácil para o detetive, porém outros obstáculos precisam ser removidos antes. Sherlock somente conseguirá falar com a garota se resolver alguns enigmas organizados na ilha por Eurus e Moriarty. Cenas de tensão, raiva, medo, tristeza, impotência nos deixam conhecer um Sherlock diferente. Remover esses obstáculos significa também salvar as vidas de Mycroft, Hudson, Molly, Lestrade e, por fim, de John, é o que mostram as cenas 36C e 37C. O segundo enigma a ser desvendado é: quem é Sherlock e por que Sherlock se tornou um detetive metódico. A primeira história fala dos laços familiares; a segunda, de vingança – assim como no texto de partida –, porém ambas levarão as personagens a se redimirem de seus erros e a se transformarem em pessoas mais humanizadas.

No encerramento da série, depois do pungente episódio final, Gatiss e Moffat prepararam momentos de maior leveza – cena 39C. As personagens se encontram na limpeza do apartamento da 221b, que havia sido quase destruído por Eurus concomitantemente a Sherlock se deslocando para Sherrinford em um helicóptero.

Por meio do uso de recursos de *cross cut* e *fusão* apresentam-se cenas em que as personagens estão descontraídas limpando o apartamento, varrendo o chão, sorrindo, brincando com a filha de John, e se misturam às cenas de Sherlock chegando à Ilha Sherrinford, retirando seu violino da caixa e tocando diante da cela de Eurus. Isso se repete várias vezes – cena 39C. No início, Sherlock chega em frente à cela e toca enquanto Eurus apenas observa. Aos poucos ela começa a estabelecer uma conexão com ele a partir das notas musicais até o dia em que ela sorri. Depois de vários encontros entre Sherlock e Eurus, nessa troca de mensagens sonoras, o detetive leva seus pais e Mycroft para vê-los tocar. Todos estão serenos. Há gratidão no olhar dos pais e de Mycroft, sugerindo que Sherlock libertou-os de traumas guardados por muitos anos. De volta ao apartamento, John encontra um CD gravado por Mary, em que existe uma declaração de amor e amizade deixada por ela para a dupla de parceiros que ainda poderiam viver juntos muitas aventuras.

A reconstrução do apartamento da 221B, então, pode ser interpretada como uma metáfora análoga à vida das personagens, que parecem ter um recomeço, outra chance para se tornarem mais próximas aos anseios dos telespectadores. A série termina com um tom leve, aberta a outras adaptações ou mesmo a sua continuação sob a produção de Gatiss e Moffat. É o que reforça a fita deixada por Mary aos meninos da Baker Street.

Cena 43C – Meus meninos da Baker Street! (T4E3 parte II, 43min44s)

John coloca o CD no aparelho. Durante toda a exibição da fita, cenas se intercalam resgatando momentos de convivência entre as personagens. Molly sorri, Lestrade ajuda a Sr.a Hudson a colocar os pratos na mesa, Sherlock continua visitando Eurus, John organiza suas anotações, Mycroft está tranquilo, Sherlock brinca com Rosie Watson. A trilha sonora é animada, leve, dinâmica. O conjunto se completa com a fita de Mary. MARY (narrando inicialmente, depois na tela): Eu conheço vocês dois; e se eu for embora, sei o que vocês podem se tornar.

(Sherlock se vira para olhar para John. John sorri de modo breve para a tela, seus olhos cheios de lágrimas, e Sherlock se volta para a TV enquanto Mary continua.)

MARY (narrando): Porque eu sei quem vocês realmente são.

(*Flashback* da nossa primeira visão de Sherlock anos atrás, seu rosto de cabeça para baixo na tela enquanto ele abre um saco de cadáver e olha dentro.)

MARY (narração): Um viciado que resolve crimes para ficar chapado.

(No *flashback*, Sherlock olha para o corpo e torce um pouco o nariz ao cheirar, e a nossa primeira visão de John, pulando na cama em seu quarto solitário após seu último pesadelo.)

MARY (narrando): E o médico que nunca voltou da guerra.

MARY (na tela da TV): Bem, me escutem: quem você realmente é não importa.

MARY (narração): É tudo sobre a lenda, as histórias, as aventuras...

MARY (narrando): Existe um último refúgio para os desesperados, os não amados, os perseguidos. Existe um tribunal final de apelação para todos. Quando a vida fica muito estranha, muito impossível... Muito assustadora, sempre há uma última esperança. Quando tudo o mais falhar... Há dois homens sentados discutindo em um apartamento desorganizado, como se eles sempre tivessem estado lá... E sempre estarão. Os melhores e mais sábios homens que já conheci. Meus meninos da Baker Street!

(Ela sorri da tela da TV.)

MARY: Sherlock Holmes e o doutor Watson.

(E em câmera lenta Sherlock e John – nossos meninos da Baker Street – correm lado a lado para fora da entrada de um grande edifício de pedra, identificado por placas de cada lado da varanda como "Rathbone Place"¹²⁶, em direção à próxima aventura.

Com essa cena, encerramos nossa análise do Bloco C de situações que demonstram o caminho percorrido pelo detetive em sua transformação na narrativa audiovisual.

A percepção de uma transformação comportamental desenvolvida na série reforça a afirmação de Pallottini (1989), para quem o protagonista não é uma pessoa real, mas sua construção se aproxima de maneira bastante realista a um ser humano comum:

Não se trata de se ter um personagem que seja cópia real de uma pessoa qualquer viva, existente conhecida do autor, mas de criar um ser de ficção que reúne em si, condições de existência, que tenha coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que poderia ter sido, não necessariamente um ser que é. (PALLOTTINI, 1989 p. 12).

Para explicar a formação de um Sherlock que não se envolve com pessoas e valoriza seu trabalho acima de tudo, tal qual no texto de partida, os produtores da série, mais do que

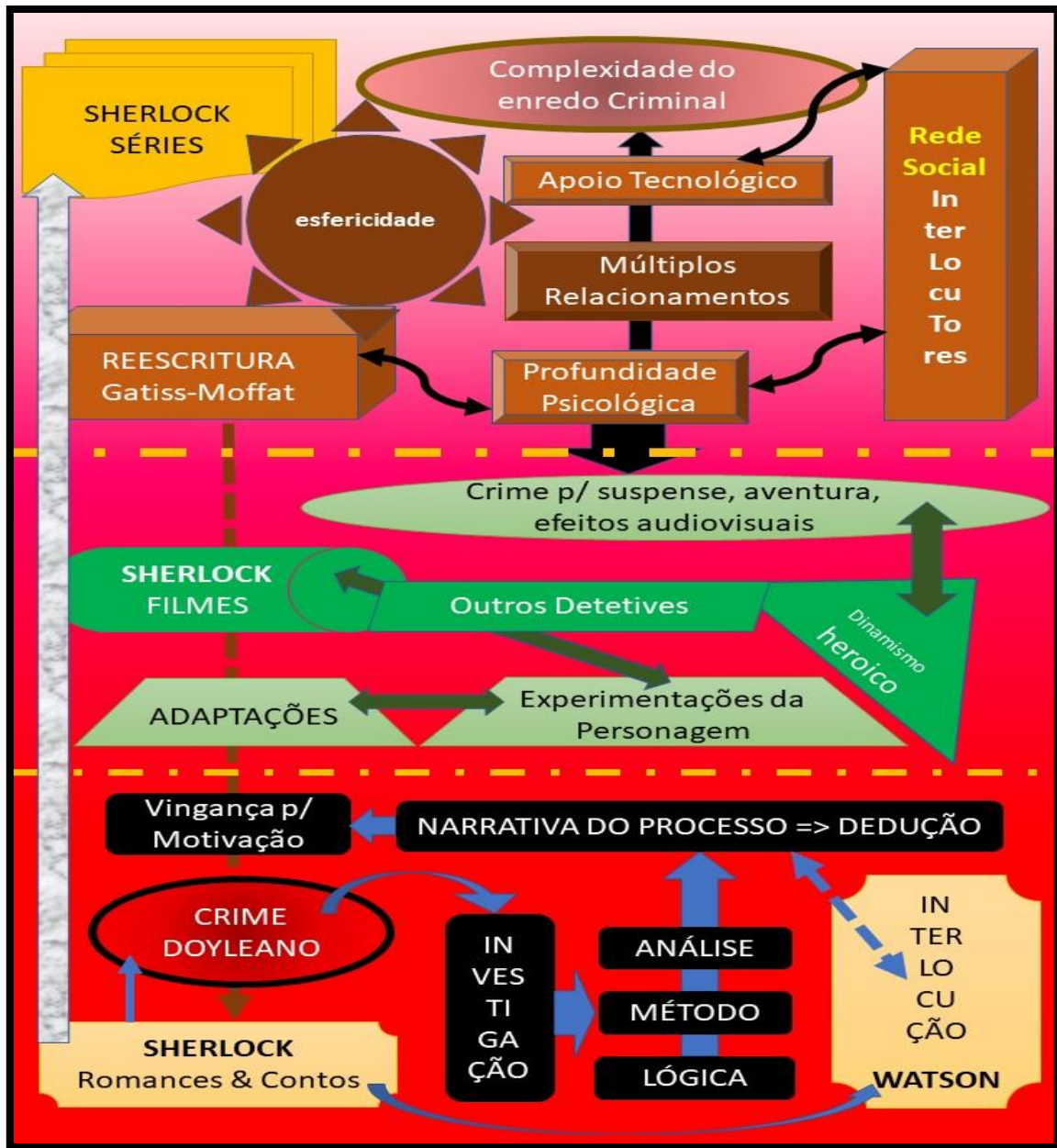
¹²⁶Homenagem ao ator Basil Rathbone, que protagonizou uma série de 14 filmes como Sherlock entre 1939-1946.

apresentar uma narrativa simples – afinal estamos em um romance policial imbricado de mistérios e enigmas –, estruturam uma trama que, passo a passo, vai esclarecendo por que Sherlock é quem ele é. Mas essa configuração não é estática e, na série, a própria construção da personagem é símbolo de sua mudança. Sherlock é um detetive metódico, dedutivo, cuidadoso com as relações de proximidade porque, na infância, perdeu seu melhor amigo. A situação o traumatizou lhe causando medo de gostar de alguém e a possibilidade de perder; ou ainda gostar de alguém e não poder minimizar seu sofrimento diante dos conflitos vividos. De criança feliz, ele se tornou um adulto introspectivo, reflexivo, concentrado em suas habilidades mentais. Isso o afastou do convívio com seus pais e irmãos, gerando certa dificuldade de confiar em alguém a ponto de se tornar seu amigo. Como consequência, podemos inferir que sua atividade mental foi usada como escudo contra a possibilidade de sofrer novamente.

Na série, a trajetória de Sherlock Holmes não necessariamente terminou com o fim da quarta temporada, pois as cenas finais deixaram lacunas que poderão ser preenchidas com novas histórias e, é claro, novos relacionamentos. Alguns desdobramentos podem ser pensados, será que Watson se casará de novo? Sua filha, Rose, terá Sherlock como um padrinho-mentor? Molly se apaixonará por outra pessoa e se casará? Lestrade se aposentará e se tornará consultor coadjuvante do detetive? Sherlock cederá aos encantos de Irene Adler? Mycroft cuidará de seus pais? Se depender das produções artesanais dos fãs, inúmeras adaptações poderão ser criadas, sem que se perca o elo com o texto de Conan Doyle. A transformação do detetive não foi concluída, mas está mais próxima de ser na medida em que ele se livrou do trauma de infância que tanto o havia afligido.

Reforçando o que já havia sido apresentado, o mapa conceitual, a seguir, refaz o caminho de criação da adaptação pelo qual percorreu a personagem protagonista do texto original de Conan Doyle para a produção da série idealizada e executada por Gatiss e Moffat.

Figura 23 – Mapa Conceitual da Adaptação de Sherlock



Fonte: Oliveira (2020)

Na obra original, Conan Doyle, com todas as influências recebidas de outros autores do gênero policial, criou um detetive que se apresenta por intermédio de um processo de raciocínio lógico, baseado em três pilares: análise, método e lógica. No entanto, a ênfase maior inicial é o convívio entre as personagens Sherlock e Watson que é detalhado à medida que a investigação se desenvolve. John almeja, assim como o leitor, descobrir quem é Sherlock Holmes e, para tal, passa

a interagir com ele na condição de averiguador. Há, portanto, uma interlocução entre as personagens tendo como pano de fundo um enigma e seu processo de solução. Na segunda parte do romance de Doyle, o predomínio narrativo está centrado em uma história de amor e vingança; na qual o criminoso utiliza de uma estratégia para punir aqueles que considera os responsáveis pela morte de seu grande amor. Ele obriga suas vítimas a uma escolha entre duas pílulas, uma com veneno; outra, um simples placebo. “Tire uma das pílulas e engula. Há morte numa delas e vida na outra. Eu tomarei a que você deixar. Vamos ver se há justiça sobre a terra, ou se somos governados pelo mero acaso.” (DOYLE, 2016, p. 176). O criminoso tem uma doença fatal, um aneurisma na aorta e está condenado à morte, mas a vingança o impulsiona até concretizar seu plano. Os dois homens mortos estavam fugindo dele por um longo período, conscientes de que haviam tirado a vida de uma jovem e de seu pai, injustamente. Confrontados e julgados, cabia-lhes uma última chance de pegar o placebo, mas isso não acontece.

Um recorte desse quadro é resgatado pelos produtores da série que, a partir dele, criam a trama do primeiro episódio da série, isto porque se mantem uma proximidade com o texto de partida. Na produção audiovisual também haverá um criminoso que colocará diante de suas vítimas duas pílulas, sendo uma delas fatal. Contudo, na série, esse criminoso age por dinheiro, e não por uma vingança passional. Patrocinado por Moriarty, este criminoso convence quatro pessoas a tomarem a pílula envenenada, forjando suicídios. O crime quase perfeito é descoberto por Sherlock, mas o detetive acaba caindo na conversa do criminoso e quase se torna sua quinta vítima. Começamos a perceber a transformação da personagem quando, além das referências aos romances e contos de Conan Doyle, Gatiss e Moffat recorrem a outras tantas adaptações anteriormente produzidas para cinema e televisão, em especial o conjunto de filmes protagonizados por Basil Rathbone e Nigel Bruce e a produção cinematográfica norte-americana intitulada *A Vida Secreta de Sherlock*, roteirizada por Billy Wilder, I. A. L. Diamond e lançada em 1970. Este último, como uma experimentação, trouxe elementos que não estavam presentes no texto doyleano, como a possibilidade de Sherlock ser pai de um filho de uma bailarina russa que o procura porque quer ter um filho superinteligente. Diante da insistência da mulher, Sherlock se esquiva, dizendo ser o namorado de Watson. O filme também falava de vícios, de homossexualidade, de amor, de paixão, ingredientes vistos como interessantes pelos produtores da série. Essas aberturas propostas na produção cinematográfica serviram de base para a criação da série, como os próprios produtores

declararam em inúmeras entrevistas¹²⁷ e coadunam com Guimarães (2003), quando este afirma que a adaptação gera uma cadeia infinita de referências a outros textos.

O curso seguido no processo de criação de Holmes chegou ao seriado com um repertório no qual estão filmes, livros, série para a televisão, atuações de protagonistas que deixaram uma marca em suas interpretações e experimentações. Às investigações são acrescentados recursos e novas tecnologias audiovisuais; entre as quais a possibilidade de o telespectador acompanhar “em tempo real” todo o processo mental do detetive – o que somente ele percebe em uma cena de crime. Essa simultaneidade incorpora dinâmica e ritmo à investigação e possibilita uma cumplicidade entre detetive e público, o que deixa o método mais claro e possível de ser acompanhado por alguém que não está de fato dentro da trama, nem familiarizado com a Ciência da Dedução.

Outra camada é construída quando os produtores optam por incluir uma profundidade psicológica à personagem protagonista se valendo de relacionamentos múltiplos. Essa perspectiva amplia conflitos e, por consequência, novas possibilidades de apresentação da investigação criminal. Afinal, os relacionamentos estão imbricados nas investigações e amigos passam a vítimas dos algozes que querem destruir o detetive. Ao ser colocado em situações de extremo risco para salvar a vida dessas pessoas, a personagem sofre e faz tudo para ajudá-las. A cada risco, sua sensibilidade aflora e ele vai descobrindo a importância que as demais personagens têm em sua vida. Gatiss e Moffat exploram, então, diversas nuances dessa sensibilidade: ciúme entre irmãos, paixão platônica, egos inflamados, segredos, traumas dosados dentro de uma narrativa policial, – com alguns momentos de leveza e humor – etc. Sherlock, como protagonista, incorpora elementos de uma esfericidade solidificada na trama que o tornam uma pessoa possivelmente real e contemporânea. Além disso, na série, a importância dada à construção da personalidade de Sherlock já não mais se organiza apenas nas relações profissionais e de parceria com Watson, mas de codependência entre eles e com as demais personagens que habitam o mundo sherlockiano da série.

Completando esse percurso de transformação da personagem, encontramos um ambiente favorável à indústria televisiva com o lançamento de um número considerável de séries. Nesse formato, a ficção investigativa vem se consolidando como um dos produtos mais prolíficos

¹²⁷Para saber mais, consulte: Sherlock Brasil (2021).

da televisão transnacional. Em cinco anos (2005-2010), a Movie Database¹²⁸ contabilizou cerca de cinco mil títulos de seriados de ficção criminal em exibição no mundo, o que corrobora a afirmação de Esquenazi (2005, p. 101): “[...] no domínio do policial, nem o cinema nem o romance podem rivalizar com as inúmeras séries, concebidas por argumentistas-produtores com ambições e meios perfeitamente adaptados ao estado atual do suporte”.

Em consonância a esse cenário, as pesquisas sobre o estilo televisivo têm se voltado para a observação das inovações audiovisuais empregadas nas séries, as quais se alargaram, sobretudo com a transformação tecnológica dos meios digitais e com o consumo televisivo mais imersivo, que possibilitam usos sofisticados das formas audiovisuais contemporâneas. Em adição, verificamos um empenho na análise de ficções serializadas focada, quase sempre, no produto – série, episódios – e que desconsidera o processo de criação e suas influências quando se trata de uma adaptação. Em termos estilísticos, *Sherlock* tem típicos episódios de investigação que se associam a uma longa tradição de histórias de ficção seriada, o que permite o reconhecimento imediato da lógica interna de funcionamento do sistema de averiguação. Mas essa lógica é apenas uma parte em *Sherlock*.

5.2 CONVITE AO ESPECTADOR – INTERAÇÃO ENTRE PRODUTORES E FÃS

Integrando o conjunto de escolhas dos produtores da série e em sintonia com os anseios das Rede BBC One, que reconheceu uma demanda de público interessado em novos olhares para antigas histórias, um elemento fundamental é acolhido na trama: o espectador como torcedor, o camisa 12 de um time de futebol. Trata-se do *fandom*, ou comunidades de fãs que compartilham de forma ativa, por meio das redes sociais, conteúdos e criações pessoais que enriquecem o mundo da série e acabam influenciando os produtores e as emissoras que veiculam os programas, como mencionamos em capítulos anteriores desta tese. *Sherlock* transita mais nas mídias do que em toda sua existência doyleana pelas ruas de Londres. É essa força dos fãs – que contribuem com os produtores, seja criticando, seja elogiando – que organiza conteúdos chamados de extensões transmídias, ou ações que multiplicam públicos e mercados.

¹²⁸Para saber mais, consulte: The Movie DB (2021).

Para fortalecer essa participação, foram incluídos recursos modernos de comunicação dentro da própria série, como o *blog* de Watson, os *sites* de informação, o GPS e, é claro, os celulares, que servem de ponte entre o mundo ficcional e o mundo virtual contemporâneo. Como elementos de identificação social, esse aparato tecnológico funciona análogo à cidade de Londres no texto doyleano, como um instrumental de apoio e incentivo à interação.

Figura 24 – Recursos Tecnológicos na Série



Fonte: elaborado pela autora a partir de Sherlock Brasil (2020)

Destarte, as práticas criativas que deslocam um conteúdo monomidiático para um complexo universo de diversas mídias e plataformas digitais são chamadas de narrativa transmídia. Por ser uma estrutura particular que se expande por linguagens e mídias diferentes, essa dispersão textual se tornou uma das mais importantes fontes de complexidade da cultura popular (SCOLARI, 2009, p. 587).

O universo transmídia é muito amplo, mas, nesse contexto, ele se concretiza, principalmente, pelas mãos dos *fandoms*. Para Jenkins (2006), um espectador comum traduz o que vê em algum tipo de atividade cultural, mas o fã compartilha sentimentos e pensamentos a respeito do conteúdo do programa com outras pessoas, fãs ou não, formando comunidades de interesses comuns. O termo *fandom* vem ganhando relevância nas últimas décadas e tem sido repensado no contexto de transformação da cibercultura.

A participação ativa de fãs é um propulsor de circulação de informações sobre um programa, mas é também um obstáculo para os produtores que ainda não sabem como lidar com esse capital emocional chamado de *lovemarks*¹²⁹, uma vez que esses fãs podem responder muito bem a uma série, por exemplo, com adoração e fascínio, mas também podem gerar antagonismo e frustração de expectativas e se mobilizar para expressar isso à emissora. Os *fandoms* são parte do formato seriado e se reúnem pelo mundo a inúmeras outras comunidades que, hoje, assistem a séries com fidelidade. A internet como veículo de circulação de conteúdo é um espaço de ações coletivas e isso impacta de maneira direta o consumo do produto exibido. Segundo Jenkins (2006), os fãs são fundamentais na maneira como a cultura opera. A noção de audiência ativa, desconsiderada e controversa há algumas décadas, agora é foco dos envolvidos com a indústria audiovisual e seus impactos na sociedade cultural.

As emissoras de televisão monitoram fóruns de discussão, testam espectadores medindo sua reação às mudanças controversas na série, chamam a atenção para pistas falsas e usam a proximidade criada com as comunidades para que a trama seja mais palatável possível às expectativas dos fãs. Até a escolha do elenco e o próprio argumento do seriado podem ser influenciados pela opinião desse público. A condição de fã incita o espectador a produzir seus próprios textos, os quais podem se materializar em um poster em seu quarto, na camiseta que veste, em seu corte de cabelo, em sua maquiagem ou nas redes com postagens capazes de transformar perfis em vitrine de suas alianças culturais e sociais. “Eu sou tão louca por Sherlock!”¹³⁰ E essa dedicação é recompensada no discurso de pertencimento ao *fandom*, que enaltece a produtividade do fã no espaço virtual circundado de outros fãs. “O fã é reinterpretado como herói do admirável mundo novo da convergência midiática.” (FREIRE FILHO, 2007, p. 98).

Um espectador pertencente ao *fandom* pode até não ser um especialista em literatura – não conhecer o texto de Conan Doyle, por exemplo, mas tem competências suficientes para selecionar narrativas seguindo critérios definidos e partilhados em comunidades que vão se organizando também segundo motivações e necessidades próprias. Ele pode agir de forma protetora à narrativa de partida, mas também pode moldar o universo ficcional de acordo com seus gostos, originando novos textos transmidiáticos não oficiais – o que pode ser um fator negativo se

¹²⁹O termo usado pela propaganda e *marketing* se refere a grupos de consumidores de uma marca que se comportam de maneira apaixonada, defendendo-a. No caso da série, são os fãs dispostos a participar ativamente da construção do programa.

¹³⁰Para saber mais, consulte: Sherlock Brasil (2019).

for recriado tantas vezes a ponto de não mais ser reconhecido no original. Bolter e Grusin (1999) discordam desse aspecto desfavorável e preferem afirmar que há uma remediação que renova conteúdos antigos, transformando-os; porém, ressaltam os autores que o novo conteúdo não substitui o original, pois é estabelecida uma semântica entre os dois: para que exista um *fandom*, é preciso que haja um texto original no qual o fã se baseie para criar seu conteúdo. Os fãs trabalham para resolver lacunas, explorar os detalhes potenciais não desenvolvidos; são espectadores que respondem às emissoras e produtores e que asseguram seu direito de julgar e expressar opiniões sobre o desenvolvimento de seus programas favoritos.

No caso de fãs de Sherlock Holmes, os sherlockianos se relacionam em um espaço social, o *fandom do detetive*. Suas práticas se pautam na apropriação do texto cultural, em um processo de consumo produtivo, em meio a um contexto sistemático de cultura participativa. Segundo Guschwan (2012), os produtos culturais proporcionam aos fãs, como consumidores particulares, matérias-primas sobre as quais são construídas identidades. Jenkins (2009) declara que a rede de relações estabelecidas entre fãs, dentro de um contexto contemporâneo, se edifica por meio de uma construção colaborativa relacionada ao consumo de um produto polissêmico, que se instaura globalmente como um comportamento típico dessa cultura participativa. Ou seja, os fãs consomem produzindo e transformando produtos culturais até então produzidos e distribuídos apenas pela indústria. Esse grupo de fãs tem sido chamado de *prossumidor* – produtor + consumidor – por pesquisadores como Cova e Cova (2012), Dujarier (2014) e Eden (2015), porque atuam com forte traço emocional e compulsão por adquirir tudo o que se refere ao produto idolatrado.

Essa estreita relação entre comunidades de fãs e produtores recria significados e valores que beneficiam a ambos e podem agregar elementos que trazem à tona o texto de partida, despertando interesse no conhecimento dessa origem.

Para além do aspecto comercial, o comportamento do fã é perpassado pela sua relação de afeto com a série, de modo apaixonado, militante, ativo, criativo e colaborativo. Os fãs são os leitores que escrevem, os espectadores que participam da experiência transmidiática e os consumidores que produzem.

A popularização da internet ampliou e tornou mais acessível a atividade dos *fandoms* em escala global, transpondo barreiras geográficas para alcançar um número muito maior de pessoas que compartilham conteúdos de maneira instantânea e capilarizada. Duffet (2013, p. 23),

separa as práticas de fãs em três tipos: conexão, apropriação e performance. A conexão engloba as práticas que ligam os fãs ao produto midiático a partir de contatos presenciais, por exemplo, uma sessão de fotos com o elenco. No caso de Sherlock, essa conexão também é estabelecida pela visita aos locais descritos por Conan Doyle, ou que aparecem na série, como o St Bartholomew's Hospital, As Quedas de Reichenbach ou o próprio museu instalado no 221b da Baker Street. A apropriação, segunda prática, diz respeito ao conteúdo apropriado da narrativa doyleana e seriada pelos fãs para produzirem novos conteúdos, chamados de *fanfictions*. E a terceira, nomeada de performance, se associa às práticas derivadas dos produtos de que se é fã, por exemplo, a produção de subtramas, informativos, vídeos etc.; e os relacionamentos entre Sherlock e Molly ou Sherlock e Irene Adler, com base na caracterização das personagens.

Ademais, a ação dos *prossumidores* se intensifica nas próprias práticas cotidianas entre espectadores, série e produtores. Por exemplo, no episódio da suposta morte do detetive, os fãs foram instigados a descobrir pistas que pudessem explicar como Holmes havia forjado sua morte. Para isso, os fãs precisaram, em primeiro lugar, conhecer o método, estar atentos às pistas deixadas ao longo dos episódios anteriores e compreender o fluxo de pensamento de Conan Doyle, Gatiss e Moffat. A condição de conhecimento desse panorama implica, tal como ocorre na série, a predisposição de se colocar como parceiro do detetive em suas aventuras e com ele desvendar o enigma.

No *fandom*, as teorias são levadas a sério, mesmo que pareçam estar fora da realidade ficcional. Parte do *fandom* está engajado nos questionamentos acerca de valores sociais estabelecidos, muitos dos quais afetam suas escolhas na vida social. Assim, algumas práticas se revelam como posicionamentos políticos direcionados a certos valores que consideram injustos e são contestados por valores presentes na saga com os quais eles se identificam, como é o caso da posição das mulheres na trama – Mary, Molly, Irene. Esse novo posicionamento das personagens na narrativa sherlockiana indica o valor da força feminina para o público da série, não permitindo, entre outras, que ficassem escondidas atrás das habilidades do detetive.

Outro ponto de discussão presente em diversas cenas diz respeito à percepção da relação de Sherlock e Watson como homoafetiva. Entendida de maneira mais profunda, a relação revela uma amizade tão profunda que os telespectadores os veem como um casal, e isso é pertinente, como sugerido no filme *A vida privada de Sherlock*. O uso de drogas ilícitas, por sua vez, é apresentado como um alívio para o sofrimento de uma mente ativa que precisa de uma

ocupação desafiadora. Tais comportamentos se tornam possíveis na medida em que o *fandom* se revela como um espaço de acolhida e apoio socioemocional para seus integrantes que têm, em sua realidade, conflitos como os apontados na série.

Desse modo, podemos perceber que a singularidade do fã como consumidor de alto envolvimento emocional com a série e sua dedicação às atividades relativas a esse produto cultural ao qual está vinculado se caracterizam como um espaço baseado nos saberes adquiridos desse produto – tudo o que se relaciona às narrativas e adaptações sherlockeanas –, tornando-o ambiente de segurança e apoio na forma de lidar com os desafios da vida real.

Assim como os fãs criam e compartilham informações sobre a série, a emissora também tem seus canais de veiculação oficial. A BBC utiliza inúmeros paratextos associados aos seus produtos, e a série não foge à regra. *Sites*, redes sociais, *promos*, anúncios em mídias impressas¹³¹, cartazes em paradas de ônibus, o próprio carro fúnebre circulando pelas ruas – que citamos anteriormente –, DVD, *Blu-ray*, livro, trilha sonora em CD ou digital, disponibilizada também como toque de celular são alguns dos recursos explorados.

Ressaltamos que as extensões paratextuais podem também se comportar como suporte para as extensões ficcionais, ou seja, dentro de paratextos oficiais da série, como *site* ou canal Youtube, podemos encontrar conteúdos propriamente paratextuais: notícias dos bastidores, *trailers*, vídeos avulsos, entre outros, que ampliam a história. Essa estratégia é comum na comercialização de DVD, cujo conteúdo extra agrega informações ao comprador.

Na página inicial do *site* oficial da série criado pela BBC¹³², no Reino Unido¹³³, organizados no menu, há entrevistas com os atores e produtores, *spoilers* dos episódios e bastidores na aba *Home*; uma seção de deduções pelo método sherlockiano na aba *Scripts*; um pequeno resumo de cada um dos episódios, galeria de fotos e curiosidades na aba *Episodes*; pequenos vídeos com o elenco e equipe técnica na aba *Clips*; inúmeras fotos das gravações, cenário, personagens etc. na aba *Galleries*; a apresentação das personagens, suas características, em que episódios aparecem, ligação com o detetive, profissão na aba *Characters*; as origens da série e seus produtores na aba *About*. Ainda se pode conectar o *site* ao Twitter, que disponibiliza os comentários

¹³¹Da terceira para a quarta temporada, Watson e Mary tiveram um bebê, Rosamund, e o jornal *The Telegraph* noticiou o nascimento como se ela fosse uma criança real.

¹³²Para saber mais, consulte: BBC (2021).

¹³³ Ressaltamos que, nos países que exibiram ou ainda exibem a série, se pode criar *sites* “oficiais” específicos para a reprodução dos conteúdos da BBC.

dos internautas, além de fazer um convite para a entrada em um jogo de dedução. O interessante dessa aba é o esforço da BBC em criar um fórum constante de discussões que fomenta a participação do fã dentro de um ambiente institucional controlado.

Mas o *site* oficial não é a única ferramenta digital usada pela BBC, a emissora investiu também em perfis no Facebook¹³⁴ e no Twitter¹³⁵ gerenciados pelos estúdios Hartswood Films – coprodutora da série com a BBC. No acompanhamento dos perfis durante os anos de 2019-2020, percebeu-se que, mesmo com limitações de espaço e de funcionalidades do Twitter, ocorreu uma interação dinâmica mútua com seus seguidores e entre os fãs. Os *tweets*¹³⁶ com perguntas e comentários também eram, e continuam sendo, respondidos e compartilhados pelo perfil oficial. Outro impulsionador rápido de conteúdo são as *hashtags* – #Sherlocklive, #Sherlock, #Sherlockcreates, #10YearsOfSherlock –, sempre incentivadas pelo perfil oficial para criar um corredor de conversações entre os usuários que podem rastrear uma *hashtag* e acompanhar – em tempo real – o debate. Esse recurso tem sido usado largamente por outros programas televisivos, até mesmo em alguns programas jornalísticos nacionais. Além da interação entre emissora e fãs, o perfil posta conteúdos de outros *sites*, reportagens, artigos sobre a série, promove sorteios, “retuita” mensagens dos perfis do elenco, dos produtores e das situações e das frases marcantes de um episódio.

Oferecendo maiores possibilidades de interação ao internauta, o Facebook incentiva a interação entre emissora e fãs e entre usuários e outros fãs, em um ambiente mais amplo e único para os participantes. A página, chamada de *fanpage*, é semelhante à de um perfil de Twitter, porém mais atrativa comercialmente, uma vez que marcas e produtos também podem interagir com seus consumidores. No Facebook, uma grande movimentação de milhares de seguidores alcança rapidamente uma adesão e participação que se manifesta com *posts*, fotos ou vídeos. Assim como o Twitter, o Facebook também explora seu espaço com *links* para *sites* e *blogs*, matérias na imprensa e enquetes, além de citações do seriado. A personagem Sherlock é carismática e tem um conjunto de “frases marcantes”, - a mais conhecida *I Believe Sherlock*, que viraliza, ou seja, atinge, quase instantaneamente, fãs em todas as partes do mundo. A página oficial¹³⁷ de *Sherlock* contava com cerca de 5,8 milhões de seguidores até setembro de 2020 e um total de quase 6 milhões de

¹³⁴ Para saber mais, consulte: Sherlock (2021).

¹³⁵ Para saber mais, consulte: BBC One (2014).

¹³⁶ Termo associado ao ícone do Twitter, em tradução livre, pio do passarinho, pequenas postagens nessa rede social.

¹³⁷ Sherlock (2021c)

curtidas nas postagens realizadas. Nela, também verificamos ganchos para outros *sites* e perfis disponíveis no lado esquerdo da página, por meio dos quais o internauta pode navegar para o Youtube, Twitter, *hashtags* e publicações.

O Youtube é também um dos recursos que integram esse universo virtual de compartilhamentos. Sem deixar amplo espaço para interferência direta, o foco dessa ferramenta é a disponibilização de vídeos que podem ser compartilhados tanto pela audiência quanto pela emissora oficial da série. A interação é limitada porque permite ao usuário apenas assistir ao conteúdo, ainda que seja possível dar uma nota positiva ou escrever algum comentário em cada vídeo, tornando-se um termômetro de conteúdos visuais. O canal oficial de *Sherlock*¹³⁸ disponibiliza *trailer* de cada temporada/episódio, comentários dos atores e produtores e lança teorias embasadas em trechos dos episódios. O vídeo intitulado *Sherlock Meets Irene Adler*, no episódio *Um Escândalo na Belgrávia* (T2E1), chegou a quase 28 milhões de visualizações e mais de 57 mil curtidas. Lembramos ainda que o Youtube pode ser o local de postagem de vídeos que se configuram como extensões ficcionais por ampliar o universo do seriado.

Em adição a essas plataformas, a BBC criou, no lançamento da série, o *blog* do Dr. John Watson, uma versão atualizada do diário com as anotações do médico no texto doyleano. O *blog* funcionou em “tempo real”, no período de exibição do seriado, com notícias e informações sobre a rotina de produção e comentários do médico sobre as investigações do detetive. Foi utilizado, ainda, para dar pistas que pudessem ajudar os seguidores a descobrirem os enigmas averiguados por Holmes. O *blog* era alimentado pelo Dr. Watson, o que proporcionou uma similaridade à função de narrador no texto de partida, pois nele o médico colocava informações diversas e suas impressões. Mesmo com espaço de interação restrito – apenas comentários em caixas por *posts* –, o *blog* estreitou a relação da personagem com o telespectador.

Com todas essas possibilidades de interação, a indústria televisiva ainda mantém anúncios em jornais e revistas e *outdoors* que divulgam horários de exibição e lançamentos de suportes físicos como DVDs, *Blu-ray* e livros impressos. Mesmo que pareça haver certa mistura de produção de conteúdo por parte das emissoras e fãs, estes utilizam os espaços criados institucionalmente, mas também têm sua própria maneira de fazer circular informações e conteúdo das séries.

¹³⁸ Sherlock (2021b).

5.2.1 A produção artesanal na construção da narrativa seriada

De modo bastante concreto, a relação de lealdade, oposição e codependência que marcará a parceria entre Sherlock e Watson ao longo de toda a série se inicia logo no primeiro episódio, e não é por acaso que a imagem que o encerra é um plano em que os dois caminham, lado a lado, depois de terem solucionado o crime. Essa imagem da dupla será repetida em outros episódios e, no final da quarta temporada, os dois saem de um edifício chamado Rathbone Place, alusão a Basil Rathbone, um dos atores que mais interpretaram o detetive em filmes passados, indicando que novas aventuras poderão vir adaptadas do texto de partida e das adaptações que se seguiram a ele. Trata-se de uma metáfora deixada para outros produtores e fãs.

Como esclarecemos nesta tese, a série *Sherlock* se associa diretamente ao texto de partida, bem como a adaptações produzidas ao longo dos anos que a antecederam, e isso denota implicações relevantes, pois não estamos apenas falando de um texto, mas da relação dele com muitos outros. Nesse sentido, a popularidade do detetive conquistada no século XIX pode gerar vantagens para as adaptações, uma vez que ele e seu método são conhecidos, mas também desafios, pois os diretores devem atualizar personagens consolidadas em um cenário competitivo comercialmente como é o da ficção serializada. Gatiss aponta que uma de suas preocupações foi exatamente não abandonar, mas sim se aproximar do texto de Conan Doyle (TRIBE, 2014). Sua declaração é representativa da delicada relação que se estabelece entre o material de partida e suas adaptações derivadas, sobretudo quando essa personagem possui uma rede de comunidades de fãs atuantes. Porter (2014) aponta que qualquer modernização televisiva de Sherlock Holmes precisa se referir, ainda que de maneira superficial, ao texto de partida:

Os diálogos devem conter traços suficientes da obra original para satisfazer sherlockianos de que os autores conhecem o assunto ou que tenham, pelo menos, feito alguma pesquisa, mas os personagens também devem ser atualizados para que todos os espectadores sejam surpreendidos e entretidos a cada episódio. (PORTER, 2014, p. 176, tradução nossa) ¹³⁹

¹³⁹“But any television modernization should be at least tangentially linked to canon. Dialogue should contain enough lines from the original works to satisfy Sherlockians that the writers know the subject or have at least done some research, but characters must also update so that all viewers are surprised and entertained by each episode.” (PORTER, 2014, p. 176).

Percebemos, de forma clara, que os diretores Gatiss e Moffat buscaram se aproximar do texto doyleano, focalizando o método investigativo, a inteligência e a personalidade peculiar de Holmes em parceria com Watson. Sem dúvida, o convívio dos dois protagonistas é tratado com grande cuidado, assim como a busca pelo equilíbrio – às vezes cômico, às vezes irônico – entre as referências anteriores e as novidades trazidas pelo gênero, sobretudo quando se diz respeito às investigações forenses exploradas em outras séries policiais. Notamos, então, que *Sherlock* recorre aos mesmos recursos técnicos audiovisuais de outras séries contemporâneas – jogo de câmeras, fotografia, trilha sonora, efeitos visuais etc. –, mas com um objetivo peculiar: o foco não é ilustrar apenas o método, mas sim esclarecer o funcionamento de um cérebro altamente capacitado que precisa de reconhecimento e ações participativas de seu parceiro.

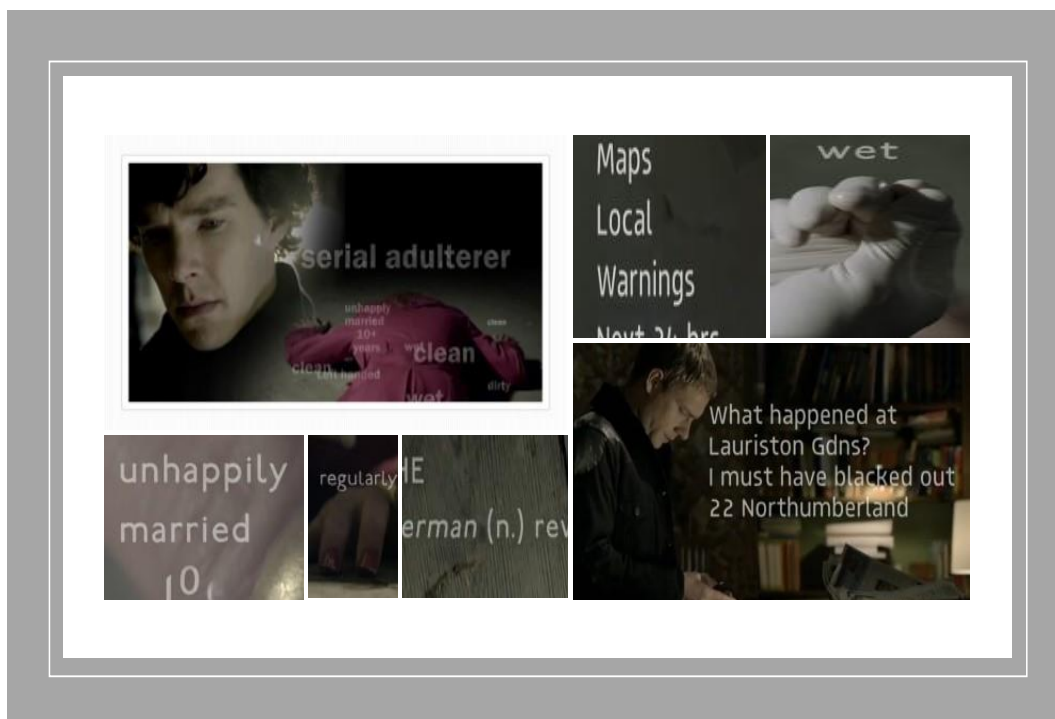
O recurso estilístico mais peculiar da série, que consegue colocar o telespectador ciente das descobertas do detetive, são as inserções gráficas de textos e símbolos na tela. Em *A Study in Pink* (T1E1), na análise do corpo da vítima – mulher vestida com um casaco rosa –, essas inserções são feitas em branco e rosa, como se as palavras saíssem da própria vítima contando para o detetive o que é relevante. À medida que ele examina o corpo, essas inserções vão aparecendo e sumindo na tela conforme a rapidez do raciocínio de Sherlock. Assim, os policiais e Watson saberão dessas pistas depois do telespectador, que acompanhou em tempo real as informações observadas e armazenadas no palácio mental de Holmes. É claro que sempre haverá detalhes que ele guardará para si, pois o detetive deve possuir um conhecimento enciclopédico de modo a dispor à mão o conjunto finito e pré-determinado de imediatas e adequadas possíveis soluções hipotéticas; porém, esse recurso facilita a compreensão até mesmo do público, que não conhece bem o método do detetive.

Destacamos, entretanto, que esses recursos não são *flash* de memórias, mas sim, e concomitantemente, as próprias deduções do detetive. O telespectador não é, nesse momento, simples observador; ele é um partícipe que, como há um século e meio, abriu as páginas do livro de Flaubert, *Madame Bovary*, afirmando “*Nous étions à l’Étude...*” – Nós estávamos na sala... – junto com o detetive. Essa escolha corrobora a afirmação de Bordwell (1985, p. 21) de que a “[...] experiência filmica depende das imagens e do som que as acompanha, sentidas intensamente”.

Outras situações em que esse recurso estilístico foi registrado são as trocas de mensagens de texto entre as personagens, as consultas na internet ou os textos na tela de computadores. Em cenas diversas, a personagem não faz uma leitura oral do texto, mas o

telespectador a escuta – as mensagens aparecem na tela simultaneamente à visão da personagem. Ambos, personagem e espectador, têm acesso sincrônico às mensagens. Se os produtores optassem por manter a investigação semelhante ao texto, teriam perdido a possibilidade de um envolvimento maior do espectador. Ele continuaria esperando o detetive esclarecer o mistério sozinho e ficaria a maior parte da trama às escuras. Na Figura 23 exemplificamos como as pistas são apresentadas ao espectador na tela – *dry, wet, unhapily married, left handed* –; a palavra “*rache*” aparece como um vocábulo retirado de um dicionário; os aparelhos celulares usados de forma excessiva mostram Sherlock consultando um *site* de meteorologia e Watson enviando uma mensagem de texto.

Figura 25 – Recursos Estilísticos de Compartilhamento de Informações



Fonte: elaborado pela autora a partir de Sherlock Brasil (2020)

Para além dos efeitos especiais, os recursos estilísticos também estão presentes no figurino, na trilha sonora, na cidade cosmopolita como elementos de atualização da narrativa doyleana. A ambientação é um fator também pensado para precisar uma verossimilhança, tornando Sherlock uma personagem possível também em um cenário contemporâneo, coerente com a aceleração e mundialização das relações humanas advindas da hipermodernidade. Para Mckee (2006, p. 106), “[...] o verdadeiro personagem é revelado nas escolhas que um ser humano faz sob

pressão, quanto maior essa pressão, maior a revelação e mais verdadeira a escolha para a natureza essencial da personagem”. Dessa maneira, a caracterização não se opõe ao personagem verdadeiro, mas o complementa e fornece a ele a normalidade a ser quebrada pelas revelações que mostram seus valores.

Destarte, a personagem é uma sucessão de revelações que suas escolhas expõem e elas devem crescer em intensidade e profundidade ao longo da série, causando-lhe mudanças. O objetivo da trama é criar pressões cada vez mais difíceis – pôr em risco a vida de amigos, por exemplo – que forcem a personagem a enfrentar seus dilemas complexos – como um trauma de infância. Já a função da caracterização é apresentar uma combinação de qualidades que permita ao espectador acreditar que a personagem poderia agir, e agiria, daquela maneira na série (MCKEE, 2006, p. 110).

Essas escolhas resultam na construção de um bom arco narrativo que desenvolve a personagem de forma clara e ressoante com o público, ao mesmo tempo que transmite a mensagem temática da série, inspirando sensações, reações e um retorno emocional das pessoas que a estão assistindo. As mudanças propostas na série impactam a personagem, seus relacionamentos pessoais, suas escolhas, o destino delas ou uma combinação de tudo isso. Para entender essa transformação, devemos observar que o protagonista se empenha em uma jornada e nela deve passar por obstáculos que o ajudem a crescer.

Percebemos até este ponto que os elementos que foram acrescentados ao texto de partida são essenciais na compreensão da transformação ocorrida com o detetive na série. Essa entrada ou esse alargamento do papel de outras personagens outorga a condição de parceiros-aliados capazes de mudar o comportamento de Sherlock. De acordo com Vogler (2006), um aliado é alguém que acompanha o herói em sua jornada e serve de alguma forma como propulsor de sua mudança. Watson é o aliado mais importante, mas ele não impactaria de maneira tão profunda Sherlock se não houvesse outras personagens para tirar o detetive de seu palácio mental e de sua racionalidade.

O mundo originário da série começa com uma apresentação peculiar de Sherlock. Ele está no laboratório do St Bartholomew’s Hospital, mas a câmera não focaliza esse espaço. A cena começa de um fundo escuro para um claro. Recorrendo a Ward (2003), as pesquisadoras Carvalho e Valle (2019) chamam a atenção para dois contrapontos nas apresentações de Watson e Sherlock: no primeiro, a imagem de Watson é apresentada de cima para baixo e ele está deitado em sua cama em posição vertical, indicando estabilidade, ordem. O quarto em que ele está é austero e com pouca

luz, destacando-se as imagens vistas como *flashback* do campo de batalha. Já Sherlock aparece de baixo para cima e de cabeça para baixo “[...] saindo de um saco preto, usados para embalar corpos [...]”, implicando uma personalidade instável, fora dos padrões convencionais.

O segundo ponto se centra nos símbolos que compõe o cenário. A figura de Watson, seu quarto e sua apresentação são limpos, sem detalhes, sem particularidades, mas há indícios para quem olha de maneira mais atenta: uma cama, uma escrivaninha, uma bengala, uma pistola e uma caneca com o emblema de Medicina se juntam às imagens de homens feridos gritando, sons de tiros e fumaça. Essa organização mais clara de quem Watson é se opõe à figura de Sherlock no laboratório e, depois, no apartamento da Baker Street, onde uma confusão de objetos empilhados e desorganizados mostram que o detetive acumula muitas informações e é hiperativo, pois notamos indícios de tarefas iniciadas e não terminadas, além de objetos inusitados como um crânio e partes de corpos em vidros.

Na sequência do laboratório, Sherlock chicoteia um cadáver sob o olhar assustado de Molly; já temos nas primeiras cenas ações imprevisíveis e de insensibilidade atribuídas a Holmes. Os atos de surrar o cadáver são tão vigorosos que se poderia pensar que os produtores seguiriam uma linha de construção de personagem embrutecida. Mas quem observa a presença de Molly e seu olhar devocional para aquele homem gesticulando e chicoteando um cadáver suspeita que outras histórias podem surgir dali. Além disso, a fala da personagem afirmando que o cadáver era uma boa pessoa mostra que, mesmo com a violência da cena, outras perspectivas seriam exploradas.

O convite à aventura se assemelha ao do texto de partida. Watson se muda para a Baker Street e, ali, o detetive recebe o Inspetor Lestrade que lhe pede ajuda. Sherlock fica animado com a perspectiva de descobrir o que aconteceu com quatro vítimas e pede ao médico que o acompanhe. O detetive pergunta ao médico se ele vira sofrimento e morte no campo de batalha e se, agora, ele quer sentir novamente as sensações vividas lá. O convite é estranho, mas denota exatamente o ponto em comum que os une: a busca por aventuras, por adrenalina. Watson prontamente segue Holmes, mesmo sem saber para onde vão ou quem é Sherlock. A sintonia cresce com os casos que vão surgindo na trama.

Como peças que se completam, cada uma das personagens desperta lados escondidos do detetive, como o medo da perda, o ciúme, a paixão, a competição e até o perdão. Essas camadas que são pouco a pouco expostas incentivam a participação do público, que torce com fervor para

que o detetive se mostre mais sensibilizado. O impacto das mudanças em *Sherlock* pode ser mensurado pela participação das comunidades de fãs na internet via *sites*, *blogs*, Twitter, Facebook, Youtube, Instagram e em outras plataformas. Sobre esse aspecto, defendemos que a participação ativa dos espectadores é mais um dos elementos atribuídos à produção da BBC, que motivou e moldou os episódios da série, ampliando a ressonância espectral da narrativa de Conan Doyle pela adaptação serializada.

O *fandom* de Sherlock Holmes do final do século XIX é um exemplo do comportamento atuante de leitores que, diante da decisão de Conan Doyle de não mais escrever as aventuras do detetive, geraram uma onda de ativismo e resistência com um efeito nunca visto até então. Mesmo que outras personagens tenham caído no gosto do público, como Werther, de Goethe, e Little Nell, de Dickens, o detetive foi o primeiro a inspirar sérias biografias dedicadas a celebrá-lo como uma pessoa “real”¹⁴⁰ com referências em ambos os lados do Atlântico (SALER, 2004, p. 145). Com quatro romances (1887-1915) e seis coleções de contos (1892-1928) sobre o detetive, Conan Doyle conquistou um *fandom* sem comparação já naquela época.

Semelhante ao que aconteceu no século XIX, a série *Sherlock* preservou a proximidade com as comunidades de fãs em produções que seguem ganhando espaço no universo transmidiático. A série da BBC se junta a outras adaptações para a televisão, todavia, com o advento da internet, o número de pessoas que chegam, hoje, ao texto de partida, pelas mãos dos produtores da série, é ainda maior. Enquanto os fãs tradicionais experimentam as narrativas do escritor britânico nas telas de televisão, outros espectadores podem ser motivados a ler os textos vitorianos justamente por causa da série contemporânea. Seja como for, experimentamos as múltiplas adaptações que existem e seus traços que não se referem apenas às impressões digitais do criador, mas também às impressões de cada um de seus intérpretes (HUTCHEON, 2013, p. 111).

Gatiss e Moffat não são somente fãs de Conan Doyle, são também pesquisadores e admiradores de todo o legado de adaptações nas quais puderam se basear. Esse conhecimento e trabalho arqueológico¹⁴¹ de buscar adaptações de qualidade lhes permitiu criar um produto singular e reinterpretaivo, pois já estavam entre os fãs do detetive muito antes de pensarem em produzir

¹⁴⁰ “[...] was the first to inspire sober, scholarly biographies (with footnotes as well as societies on both sides of the Atlantic dedicated to celebrating him as a ‘real’ person.” (SALER, 2004, p. 145).

¹⁴¹ Gatiss e Moffat declararam publicamente que se inspiraram principalmente na série *Sherlock Holmes* (1939-1956) estrelada por Basil Rathbone e Nigel Bruce.

uma série sobre ele, atestando a declaração de Hutcheon (2013), segundo o qual, por sua própria existência, as adaptações nos lembram que não há algo como um texto autônomo.

Gatiss e Moffat se apropriam não só das histórias originais e do que gostam nelas, mas também exploram as inúmeras possibilidades deixadas por outras adaptações, pois, como fãs, têm interesse específico pelas contribuições do *fandom*. Um exemplo é o espaço que a personagem Molly ganha nos episódios, quando passa de coadjuvante a uma das mulheres protagonistas para as mudanças do detetive. Gatiss e Moffat sabem que os fãs estão dispostos a rastrear dados espalhados por várias mídias, examinando cada texto em busca de informações sobre a narrativa, e esses fãs são, é claro, consumidores. O conhecimento do legado de Conan Doyle e do universo holmesiano é, sem dúvida, uma das marcas no poder criativo de Gatiss e Moffat. É, provavelmente, devido a esse conhecimento que a série *Sherlock* alcançou expressividade como adaptação contemporânea. Hills (2012, p. 29) afirma que “[...] o conhecimento é o componente privilegiado dentro da cultura quase instantânea da série e do abraço dos fãs”. Não há nada de ruim em um processo criativo de produção que recorre a outros textos, o que é, na verdade, a própria natureza de uma adaptação, pois qualquer texto é construído como um “mosaico de citações”, como declarou Kristeva (1986, p. 37).

Mesmo com essa propensa abertura à participação das comunidades de fãs na produção de conteúdo, há uma linha demarcatória do que pode ser considerado uma extensão da série e uma produção artesanal que se distingue dela. Stein e Busse (2012, p. 14) declaram que a ampla gama de transmídia influenciada por fãs estão em tensão com sua limitação e controle em termos de extensões. Explorando esse aspecto flexível entre controle e extensão, Mark Gatiss relata a decisão de inserirem na série um *blog* para Watson, no qual o médico registrava os casos a partir de sua visão particular, por exemplo. Desse modo, quando o espectador acompanhava a narrativa do médico, ele dialogava com as percepções de Watson em relação as ações ocorridas. “Queríamos encontrar um equivalente moderno das histórias do Dr. Watson e decidimos que ele deveria ter um *blog*.”, explicou Gatiss (2017). A BBC encampou, então, a ideia de que o *blog* pessoal de Watson deveria ser disponibilizado como uma extensão de mídia para que os espectadores o lessem. Jenkins (2006, p. 101) define essa extensão como parte de um processo no qual elementos de uma ficção são distribuídos, de forma sistemática, em vários canais de entrega, no intuito de criar uma experiência de entretenimento, uma experiência unificada e coordenada.

Acompanhando essa iniciativa, foi lançado oficialmente o site *The Science of Deduction*¹⁴², que se assemelha à uma sala digital, na qual os fãs contam com a presença do “próprio Sherlock”, contratam seus serviços de consultoria e vivenciam a experiência de interação “como potenciais clientes”.

As duas extensões transmídias oficiais são direcionadas ao *fandom* da série e, nelas, se podem encontrar adições cômicas, comentários nos quais personagens se envolvem uns com os outros, porém, como transmídias oficiais, permanecem restritas a decisões dos produtores e da BBC. Mesmo assim, os diretores incentivam a participação dos fãs. Em uma entrevista ao site *Den of Geek*¹⁴³, falando da morte de Sherlock nos braços de Watson, Gatiss e Moffat argumentaram que Conan Doyle deu ao seu detetive um fim solitário e que cabia, na série, uma morte mais epopeica diante do olhar de todos. Contudo, o plano para a morte de Holmes se tornou um mistério a ser desvendado no hiato entre as temporadas, debatido à exaustão pelo *fandom*. Estrategicamente, o detetive aparece vivo no final do episódio *A queda de Reichenbach* (T2E3), mas apenas para o público, atestando, é claro, que a série iria continuar, assim o fim do detetive não poderia ser naquele episódio. Logo, o grande enigma deixado foi saber como o detetive fez para enganar Watson e, por cumplicidade, também o público.

Uma série de teorias foram elaboradas e publicadas no Twitter explicando como se deu essa morte, em detalhes, enquanto cenários diversos para essas teorias eram compartilhados. Esse conjunto de teorias causou, semelhante à decisão de Conan Doyle de parar de escrever no século XIX, uma movimentação imensa entre os fãs com o uso de *hashtags* como #ibelieveinsherlock, #sherlocklives ou #moriartyisreal com o objetivo de facilitar a pesquisa sobre o assunto e rapidamente alcançar outros usuários da rede. Grupos de fãs foram ao St Bartholomew’s Hospital – local da filmagem – colher pistas do crime para montar suas versões.

Outra grande movimentação de conteúdo se deu quando os autores disponibilizaram uma extensão – oficial – do episódio *A Última Promessa* (T3E3), sugerindo que Moriarty pudesse estar vivo. Em entrevista no Festival de Edimburgo (2017), Gatiss e Moffat afirmaram ser interessante que se possam ter teorias diversas, pois isso mostra o interesse dos fãs em contribuir com a produção seriada. Essa forma de jogar com os fãs tem levado muitos a acreditarem que eles permitem interferências na construção de modo extraoficial, o que reforça uma postura bastante

¹⁴² Para saber mais, consulte: *The Science of Deduction* (2021)

¹⁴³ Para saber mais, consulte: *Leader* (2015).

ativa dos diretores na rede que instiga os fãs a criarem produtos interativos compartilhados em múltiplas plataformas.

5.2.2 A produção artesanal do *fandom*

Ao longo da análise, observamos as relações diretas entre o protagonista e seus parceiros, buscando verificar se os laços de afeto se aproximam do texto de partida. Percebemos que, a princípio, as relações de Sherlock se estabeleciam sob um aspecto eminentemente profissional e que seus coadjuvantes exerciam uma função passiva, sendo conduzidos por ele. Na série, observamos que as relações do detetive alcançam outro patamar, deixando não só que seus parceiros interfiram e ajudem em suas investigações, como também passem a ter influências no comportamento sentimental e afetivo do detetive. Essa reconfiguração adotada na série busca preencher lacunas interpretativas abertas no texto de partida. Com isso, a ampliação, tanto em nível de espaço quanto numérico de personagens alavancou um crescimento da personagem central deixando-a mais esférica e humanizada.

Notamos que as decisões tomadas pelos diretores não afastaram os fãs das histórias de Conan Doyle ou de suas adaptações. A série acrescentou conflitos que permitiram a criação de situações de fragilidades do detetive, de solidariedade e compaixão por parte de seus parceiros, o que trouxe maior consistência na construção da trama. Watson, com seus traumas de guerra, ganhou um amigo que compartilha sua necessidade de se sentir vivo depois de ter estado tão perto da morte; Mary recebeu um padrinho protetor, e percebe que há uma justificativa para o retraimento de Holmes; a Sr.a Hudson, com seus gestos, ocupa um papel materno; e Lestrade, com seus conselhos, se torna paternal, e assim por diante. A área profissional se mantém presente na série, mas vai se tornando mais efêmera com a esfericidade do protagonista.

Quatro temporadas e 13 episódios depois, pudemos observar algumas mudanças do texto de Conan Doyle ao ser adaptado para a televisão. Por exemplo, se Conan Doyle nos presenteou com uma narrativa edificada em uma detecção forense, como mostrar hoje um detetive que convive com técnicas avançadas como as digitais, exames de DNA, perfis psicológicos criminais que antes eram analisados apenas pelos atributos únicos e habilidades de Sherlock. A resposta dos produtores para essa questão é que Sherlock continua sendo um dos homens mais

sábios que existem na literatura e, mesmo que haja recursos tecnológicos à disposição do corpo policial, ainda é o detetive que os organiza, pela lógica da dedução. Isso está claro no primeiro episódio, *A Study in Pink* (T1E1), visto que a polícia tem todos os recursos, mas segue uma direção errada, e somente o detetive pode associar os acontecimentos para chegar, então, à solução.

Desse modo, percebemos quanto esse detetive doyleano tradicional ainda dialoga com o leitor contemporâneo e quanto as séries são produtos culturais importantes para a projeção de imagens do universo literário. Segundo Silva (2014b, p. 248), “[...] a relação entre as séries e seu público é o vértice derradeiro do esquema conceitual que criamos para entender a cultura das séries”. E para que esse diálogo tenha fluência é essencial considerar as produções do *fandom*, que não só modernizaram o detetive dentro de um complexo de dinâmicas espectatoriais, como também proporcionaram experiências e práticas participativas com a criação de *fanarts*, *fanfictions* e *fanfilms*, que transitam com facilidade pelo mundo digital e permitem assistir a episódios que vão além do fluxo televisivo, abrindo espaços para a demonstração de conhecimentos sobre modos de encenação, caracterização das personagens, desenvolvimento da trama e das subtramas, assim como de possíveis produções que partam de sua observação. O *fandom* de Sherlock não apenas vê, ele observa e interfere ativamente no processo de adaptação da série. A sequência de recortes, cenas e imagens, a seguir, corroboram a importância do *fandom* para a série e completam, assim, a hipótese desta tese de que o detetive Sherlock Holmes passa a mostrar nas telas a força de uma personagem polissêmica literária ao assumir, no decorrer de sua trajetória, a necessidade de um envolvimento coletivo que adensa suas fragilidades emocionais. Assim, cada uma das produções do *fandom* demonstrará essa faceta sentimental, humana, solidária, às vezes de maneira cômica, às vezes de maneira densa, mas sempre preservando a narrativa doyleana – maleável, aberta, rica em novas interpretações.

A escolha da cena/situação, a seguir, retirada do episódio *A queda de Reichenbach*, se justifica porque muitos são os exemplos de criação artesanal elaborados pelo *fandom* a partir dela, permitindo, além do surgimento de teorias sobre a morte do detetive, debates sobre os desdobramentos finais de cada uma das personagens. A cena inicia com o momento de confronto direto entre Sherlock e Moriarty.

Cenas Bloco D

Cena 44D – Um ato final (T2E2, 24min10s)

Amanheceu. No telhado do hospital, Moriarty – agora de volta em um típico terno elegante e sobretudo e com o cabelo penteado para trás – calmamente se senta na saliência na beirada do telhado com o telefone na mão enquanto *Stayin' Alive*, dos Bee Gees, toca nele. Ele não olha para Sherlock quando sobe no telhado e caminha em sua direção.

MORIARTY: Ah, aqui estamos nós, finalmente – você e eu, Sherlock, e nosso problema – o problema final. (Ele segura o telefone mais alto.)

MORIARTY: Ficar vivo! É tão chato, não é? (Furioso, ele desliga o telefone.)

MORIARTY: É só... (Ele estende a mão espalmada com a palma para baixo e a desliza lentamente pelo nível do ar até o telhado... Ele puxa a mão para trás e rapidamente afunda a cabeça nela enquanto Sherlock anda pelo telhado na frente dele.) Toda minha vida estive procurando distrações. Você foi a melhor distração e agora eu nem mesmo tenho você. Porque eu venci você.

(A cabeça de Sherlock vira bruscamente em sua direção enquanto ele continua a andar.)

MORIARTY: E quer saber? No final, foi fácil.

(Sherlock para e cruza as mãos atrás das costas.)

MORIARTY (baixo, desapontado): Foi fácil. Agora eu tenho que voltar a brincar com as pessoas comuns. E acontece que você é comum como todos eles.

(Ele abaixa a cabeça novamente e esfrega o rosto antes de olhar para Sherlock.)

MORIARTY: Bem.

(Ele se levanta e se aproxima, depois começa a andar lentamente ao redor do detetive.)

MORIARTY: Você quase começou a se perguntar se eu era real? Eu quase peguei você?

SHERLOCK: Richard Brook.

MORIARTY: Ninguém parece entender a piada, mas você sim.

SHERLOCK: Claro, Richard Brook, Reichenbach. (...)

MORIARTY: Eu sabia que você cairia nessa. Essa é a sua fraqueza – você sempre quer que tudo seja inteligente. Agora, vamos terminar o jogo? Um ato final. Que bom que você escolheu um prédio alto – uma ótima maneira de fazer isso.

Como podemos perceber, o diálogo entre os dois se estende, e o criminoso explica tudo que fez para incriminar Sherlock e o deixar desacreditado na mídia, população e polícia. Ele havia chantageado o governo dizendo ter encontrado uma sequência numérica, uma senha universal, capaz de acionar qualquer armamento bélico. Todos acreditam ser verdade, até mesmo Sherlock, que busca desvendar qual é esse código. No entanto, isso foi um estratagema e, por isso, Moriarty se vangloria de ter feito Sherlock de idiota, ou seja, tornou-o uma pessoa comum, desinteressante. O ato final proposto pelo vilão era o suicídio do detetive, o que comprovaria para a sociedade que ele era uma farsa. Para obrigar Sherlock a pular do prédio, Moriarty ameaça matar seus amigos. A cena 45D descreve a chegada de Watson ao local, e a chamada em seu celular é o “bilhete de despedida do detetive”.

Cena 45D – Adeus, John (T2E3, 42min20s)

Na rua abaixo, o táxi de John para. Sherlock pega seu telefone e seleciona uma discagem rápida. A secretária eletrônica começa a tocar abaixo dele quando John sai do táxi e leva o telefone ao ouvido enquanto trota em direção ao hospital.)

JOHN: Alô?

SHERLOCK: John.

JOHN: Ei, Sherlock, você está bem?

SHERLOCK: Vire-se e volte pelo caminho por onde veio agora.

JOHN: Não, estou entrando.

SHERLOCK (freneticamente): Apenas faça o que eu peço. Por favor.

JOHN (voltando-se e olhando em volta perplexo): Onde?

(Sherlock pausa por um momento enquanto John caminha de volta ao longo da estrada, então fala com urgência.)

SHERLOCK: Pare aí.

JOHN (parando): Sherlock?

SHERLOCK: Ok, olhe para cima. Eu estou no telhado.

(John se vira e olha para cima, seu rosto se enchendo de horror.)

JOHN: Oh Deus.

SHERLOCK: Eu... Eu... Eu não posso descer, então nós vamos... Nós apenas teremos que fazer assim.

JOHN (ansioso): O que está acontecendo?

SHERLOCK: Um pedido de desculpas. É tudo verdade.

JOHN: O quê?

SHERLOCK: Tudo o que disseram sobre mim. Eu inventei Moriarty.

(Ele olha em volta rapidamente para o corpo sorridente de seu inimigo deitado atrás dele. No chão, John encara seu amigo sem acreditar.)

JOHN: Por que você está dizendo isso?

(Sherlock se vira para olhar para ele. Sua voz falha.)

SHERLOCK: Eu sou uma farsa.

(JOHN): Sherlock...

SHERLOCK (com a voz chorosa): Os jornais estavam certos o tempo todo. Eu quero que você diga ao Lestrade; quero que diga à Sr.a Hudson e à Molly... Na verdade, diga a quem quiser ouvir que criei Moriarty para meus próprios objetivos.

JOHN: Ok, cale a boca, Sherlock, cale a boca. A primeira vez que nos encontramos... A primeira vez que nos encontramos, você sabia tudo sobre a minha irmã, certo?

SHERLOCK: Ninguém poderia ser tão inteligente.

JOHN: Você poderia.

(Sherlock ri e olha para o amigo, uma lágrima escorrendo de seu queixo.)

SHERLOCK: Eu pesquisei você. Antes de nos conhecermos, descobri tudo o que pude para impressionar você. (Ele fareja baixinho.) É um truque. Apenas um truque de mágica.

(John está com os olhos fechados e balançando a cabeça repetidamente.)

JOHN: Não. Tudo bem, pare com isso agora.

(Ele começa a caminhar em direção à entrada do hospital.)

SHERLOCK Pare!!! Não se mova. Mantenha seus olhos fixos em mim. (Sua voz fica frenética.) Por favor, você fará isso por mim?

JOHN: Fazer o quê?

SHERLOCK: Este telefonema – É, é... É o meu bilhete. É o que as pessoas fazem, não é? Deixam um bilhete?

(John balança a cabeça, momentaneamente tirando o telefone do ouvido quando o estresse do que ele está começando a entender o atinge, então, ele se levanta, novamente, com a voz trêmula.)

JOHN: Deixam um recado quando?

SHERLOCK: Adeus, John.

JOHN (balançando a cabeça): Não. Não.

(Sherlock olha para o amigo por vários segundos, depois abaixa o braço e deixa o telefone cair no telhado, olhando para a frente. John abaixa o próprio telefone e grita para cima.)

JOHN: Não. SHERLOCK!

(Sherlock abre os braços para os lados e cai para a frente, caindo em direção ao chão. John olha com horror absoluto.)

Tudo é muito rápido, John sente que vai desfalecer, a vista se torna turva. Tenta caminhar em direção ao corpo caído no chão, mas um ciclista lhe atropela. Ele cambaleia e cai, tentando manter os sentidos. Ouve vozes, médicos descem de uma ambulância, sangue na calçada. Lentamente se levanta e tropeça em direção as pessoas que se reúnem em volta do corpo. “Eu sou um médico, deixem-me passar. Deixem-me passar, por favor. Ele é meu amigo, ele é meu amigo...”. Enquanto a cena acontece, uma câmera foca um atirador cuja mira era Watson, e outros estavam com Lestrade e a Sr.a Hudson. Os assassinos desmontam suas armas, empacotam-nas em uma bolsa e vão embora. Sherlock os salvou, novamente.

O episódio *The Reichenbach Fall* (T2E3), como destacamos, foi um dos mais comentados nas extensões transmídias da série. Instigados pelos produtores, os fãs se desdobraram para criar teorias sobre a planejada morte do detetive. É possível analisar como isso repercutiu nas vozes dessas comunidades a partir de *posts* no Tumblr, *sites*, vídeos, *fanarts*, *fanedits*, *cosplays*. Nessas produções reconheceremos a interação ativa de fãs que investigaram vários ângulos usando o próprio método do detetive criado por Conan Doyle, e, nesse panorama de apropriação pelos fãs, suas extensões demarcaram posicionamentos.

Tumblr é uma plataforma de *blogs* que funciona como espaço de compartilhamento de vídeos, imagens, músicas e textos que podem ser curtidos e comentados por cada usuário. Os *posts* que repercutiram teorias sobre a morte do detetive – Teorias de Reichenbach – foram elaborados a partir de elementos retirados do episódio de mesmo nome.

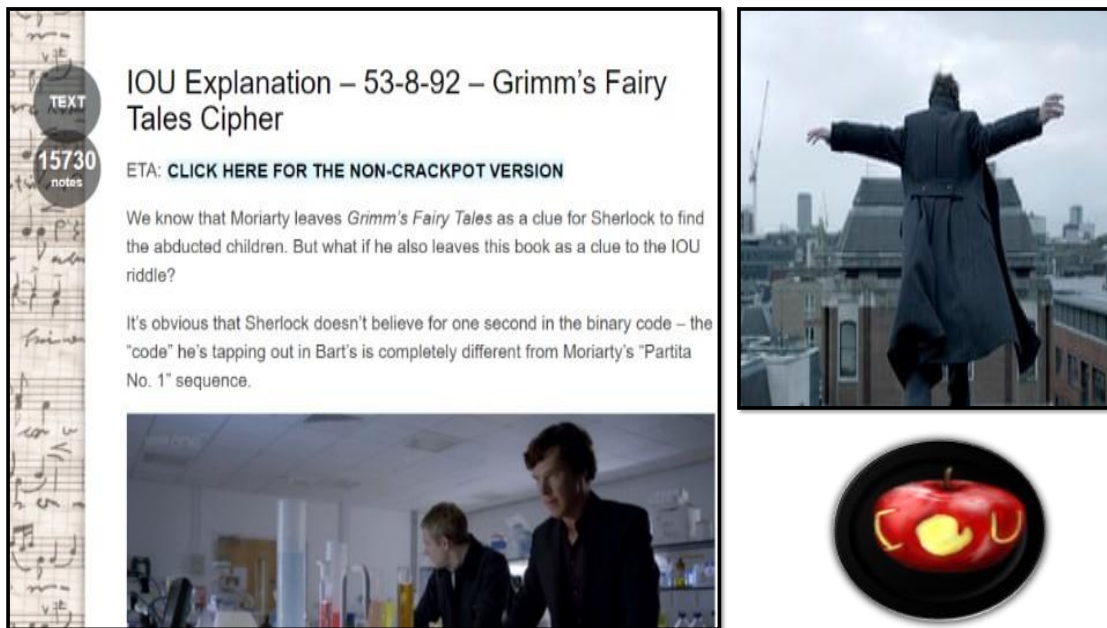
Por sua expressividade no *fandom* e pela alta repercussão no Tumblr, tomamos o exemplo da teoria elaborada pela fã Eva-Christine¹⁴⁴ em *Reichenbach Explanation – Richard Brook was real – Rumpelstiltski*. O texto apresenta a teoria por meio de diálogos, com inúmeras referências a expressões já utilizadas pelas personagens demarcadas por aspas, como o trecho: “É fácil deduzir que Moriarty quer Sherlock morto e sua reputação arruinada; ele prometeu queimar o coração dele e matá-lo, de qualquer maneira, algum dia”¹⁴⁵ (VIDANI, 2012, tradução nossa). A autora, chama a atenção para o fato de que Moriarty já planejava uma morte “em grande estilo”. As repetições e referências a Reichenbach também revelam uma indicação do caminho de análise

¹⁴⁴Para saber mais, consulte: Vidani (2012).

¹⁴⁵“It is easy to guess that Moriarty wants Sherlock dead and his reputation ruined; he does promise to burn the heart out of him and kill him ‘anyway, someday’.” (VIDANI, 2012).

feito pela fã. A relação de dependência entre as duas personagens – herói e vilão – é explorada por Vidani (2012), que ressalta o jogo de poder entre eles. Tudo começa quando Holmes recebe em seu apartamento um pacote com um biscoito de gengibre – associação ao conto de fadas no qual *Rumpelstiltskin* era um demônio que propunha um jogo de adivinhação. No episódio, Moriarty seria esse demônio, e Sherlock deve resolver o enigma de seu nome. A teoria resgata elementos de outros episódios a fim de argumentar que o trágico fim do detetive e de Moriarty está intimamente ligado à identidade dos dois: ambos gênios, um é do bem; outro, do mal. Ambos sofrem de uma mesma fraqueza: querem ser reconhecidos, portanto são narcisistas e egoicos.

Figura 26 – Tumblr Teoria de Reichenbach



Fonte: elaborada pela autora a partir de Vidani (2012)

Ao proceder assim, a fã optou por não fazer uma análise literal da queda de Sherlock, preferindo buscar metáforas sutis, de fácil compreensão pelos conhecedores da narrativa, ao longo da trama.

Além das teorias postadas, também movimentam a plataforma as análises dessas teorias, sendo comum a organização de fóruns de notícias para chamar a atenção dos espectadores. Um desses modelos ficou disponível no *site* nacional de fãs do detetive no Brasil ao longo de toda a série. A teoria parte de um texto liberado pelos diretores com o título *O que Sherlock fez tão fora*

*da personagem?*¹⁴⁶. Os fãs que se dispuseram a responder o enigma recorreram ao enunciado de Moffat e, dele, partem suas análises: Sherlock fez alguma coisa diferente? Eis a questão: diferente de quê? Do Sherlock doyleano é a provável resposta. Então, o que o Sherlock da série fez que não está no texto de Conan Doyle? Ele não morre. Logo, há um plano arquitetado para convencer o vilão de que, por certo, ele pulou do prédio como Moriarty desejava, mas de alguma forma, ressuscitou. O telespectador sabe que Sherlock não morreu, então o que o aconteceu foi uma ilusão de ótica com recursos tecnológicos, mas com a cumplicidade de alguém, uma vez que ele não poderia fazer tudo sozinho. John sabia e estava fingindo? Lestrade participou e está escondendo o que aconteceu? A Sr.a Hudson teria coragem de participar dessa armação? Todas essas personagens estão consternadas. E Molly Hooper? Ela trabalha no laboratório que fica no mesmo prédio do qual o detetive saltou. Sabemos que ela é apaixonada pelo detetive e, por isso, faria qualquer coisa por ele. Ela aceitaria participar de um plano?

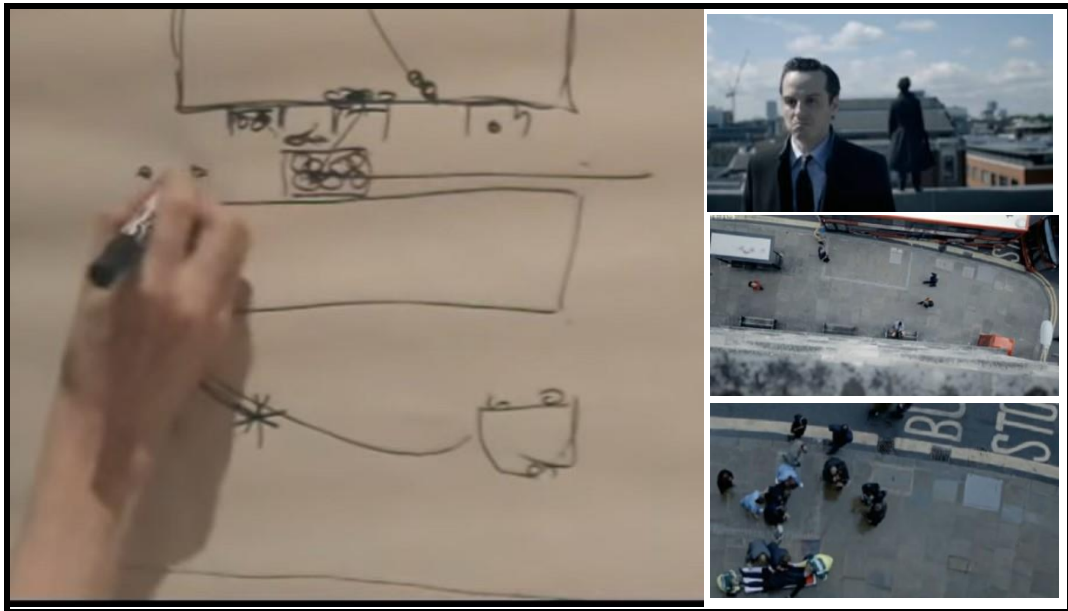
A partir de muitas pistas, cada fã organiza sua teoria e passa a buscar, nas cenas finais, algo que pareça “fora de contexto”, focando na conversa entre Sherlock e Moriarty. O plano de Sherlock indicava que ele queria obter uma confissão do vilão, gravada secretamente no celular do detetive. Quando ele liga para Watson e diz que o bilhete de suicídio era a própria ligação, gravados no celular estão também a confissão de Moriarty e seu plano maquiavélico. Assim, ao deixar a confissão do vilão gravada, Holmes consequentemente seria absolvido dos crimes que Moriarty havia convencido a polícia de terem sido cometidos por ele. Sherlock sabe que Moriarty, assim como ele, precisa de reconhecimento dos seus atos: é carente de aplausos e isso o induz a confessar.

Como é comum em outras mídias, nos *blogs* da série há um *call to action* ao final da postagem convidando o leitor/fã a comentar sobre as teorias e se engajar no enigma e no *site*, com a seguinte pergunta: “E você, o que acha?”. Incentiva-se, assim, a construção de forte laço na interação com os fãs. Em adição, o tom informal do convite é mais uma das estratégias usadas para alcançar a atenção de diversos públicos interessados na narrativa detetivesca. De mesmo modo, diversas criações foram construídas pelo *fandom* e distribuídas entre os grupos de compartilhamento a partir de cenas marcantes durante toda a série, exemplificadas nas figuras 26, 27 e 28, que chamaremos de criação artesanal.

¹⁴⁶Para saber mais, consulte: Sherlock Brasil (2021a).

As teorias também reverberaram na plataforma de compartilhamento de vídeos – Youtube –, que é outra ferramenta utilizada pelos fãs para postar vídeos com suas teorias. Em um desses vídeos¹⁴⁷, intitulado *How Sherlock faked his dead*, o autor usa um modelo tipo videoaula, com lousa, para explicação de sua teoria. Como um professor, o internauta assume uma postura didática diante dos demais fãs e, com imagens, desenhos e repetições, vai esmiuçando fatos que comprovam sua teoria. Usa ainda frases curtas e retiradas dos episódios para deixar a interpretação dinâmica e atrativa. Assim como em outras postagens, as teorias em vídeo centralizam sua análise na organização de ideias que se baseiam em um método lógico.

Figura 27 – *How Sherlock Faked his Dead* – Videoaula



Fonte: elaborada pela autora a partir de *How Sherlock...* (2004)

O esquema desenvolvido pelo fã se inicia com um desenho simples e se completa com trechos retirados do episódio. Ele destaca pontos que devem ser observados, de maneira mais específica, afirmando que as respostas ao enigma estão na própria cena.

Uma plasticidade barroca está expressa nas imagens elaboradas pelos *fanarts* que, com frequência, causam grande impacto e podem ser compartilhadas rapidamente. Esse é outro recurso rápido de disseminação de informações, a exemplo do desenho – primeira imagem no topo à

¹⁴⁷Para saber mais, consulte: *How Sherlock...* (2004).

esquerda da Figura 28 – elaborado pelo fã que capturou o exato momento em que Sherlock se despede de Watson e salta do prédio do St Bartholomew’s Hospital no episódio *A Queda de Reichenbach*. As cores preta e vermelha dão ao desenho um tom triste, apontando que a morte do detetive é um sofrimento. O uso de materiais simples – grafite e aquarela – mostra que a construção de conteúdos no *Naturalshocks*¹⁴⁸ prima por uma plasticidade fotográfica realista, mas de traços simples. O estilo do fã denota fortemente sua posição em relação ao fato: a morte do detetive é trágica e sofrida, consequência do jogo desleal do vilão. Entrementes, apesar de o episódio trazer uma carga grande de intensidade aos sentimentos das personagens, há momentos de certa descontração quando os fãs observam e retiram trechos nos quais colocam os protagonistas trocando carinhos. São exemplos as imagens reunidas na Figura 28.

Figura 28 – O Impacto Gráfico das Imagens Criadas pelo *Fandom*



Fonte: elaborada pela autora a partir de JOHNLOCK (2020)

O uso de desenhos de traços simples também facilita a rápida compreensão das imagens resgatadas do universo dos quadrinhos e mangás. Essa linguagem é elemento de identificação para grupos de fãs mais jovens, acostumados a esses gêneros. Os desenhos que se expressam em cenas comuns, podem, nas extensões transmídias, ser ponto de partida para outros textos verbais e não

¹⁴⁸Para saber mais, consulte: Liberty in death (2012).

verbais. Demonstram, ainda, o olhar particular do fã para determinada cena da trama, o que pode ser um quantitativo a ser analisado pelos produtores do que está ressoando nas redes sociais e, com isso, disponibilizar episódios de melhor qualidade.

A rapidez é um fator preponderante para os usuários da internet e redes sociais. Um universo de informações é veiculado o tempo todo, trazendo à tona debates acalorados, participações apaixonadas e necessidades de compartilhamento imediato. O uso de imagens nas redes sociais e plataformas de compartilhamento visual é constante e desperta a atenção do usuário. Procurando formas de apresentar essas imagens de maneira compacta e versátil, foi criado, em 1987, o Formato de Intercâmbio de Dados, ou *Graphics Interchange Formats (Gif)*. Os *gifs* são largamente utilizados nas redes sociais e também promovem a série. O *gif* animado resulta do armazenamento de uma série de animações em um único arquivo com a possibilidade de alterná-las em determinada velocidade. Os sherlockianos tem uma relação lúdica com os *gifs* e os utilizam em grande escala, inspirados em cenas da série. Reunidos na Figura 29, apresentamos exemplos dessas produções também elaboradas pelo *fandom*. No primeiro deles, Sherlock está no alto do prédio – outra alusão à cena da morte do detetive – e salta repetidamente, mas a frase explica que o detetive apenas “voou”¹⁴⁹. A junção da imagem com a frase – verbal e não verbal – complementam a intenção do fã de demonstrar, utilizando eufemismo, que a morte de Sherlock seria apenas mais um de seus voos.

¹⁴⁹Para saber mais, consulte: Wiffls (2021).

Figura 29 – *Gifs* na Produção de Fãs

Fonte: elaborada pela autora a partir de Sherlock Brasil (2020)

Os *gifs* são, portanto, pequenos vídeos que reforçam uma ideia. Nas criações dos fãs temos um John, exaltado, declarando à Sr.a Hudson que ele e Sherlock não são um casal. O *gif* de Sherlock e Molly repete o beijo que o detetive deu na patologista, logo após forjar seu suicídio; e, com Irene Adler, o fã decidiu usar o telefone celular – fundamental no episódio – para afirmar que o detetive estava vivo e que a convidava para jantar naquela mesma noite. Novamente, nessas produções artesanais, os anseios dos fãs estão expressos, não só na função de cada personagem dentro da trama, mas também na sua interação relacional com o detetive.

Acreditar em Sherlock é uma máxima que encontramos em vários momentos de expressão do *fandom*; o episódio final da série também foi usado como inspiração na produção de fãs inseridos no grupo denominado de *cosplay* – pessoas que se travestem e agem como uma personagem que admiram, sendo essa personagem advinda de algum tipo de mídia ou segmento cultural, como cinema, televisão, quadrinhos, mangás, entre outros. Um *cosplay* é mais do que estar em um vestuário: *cos* vem de costume; e *play*, de brincar. O objetivo é homenagear seu ídolo e seus criadores não só se vestindo igual a ele, mas agindo de forma similar, como o jeito de andar, de falar, por exemplo, reforçando que a interpretação é tão importante quanto a roupa vestida.

Como parte da produção artesanal, os *cosplays* estão presentes em grandes eventos direcionados, bem como nas redes sociais e em diversas plataformas tecnológicas que veiculam conteúdos fortemente associados à admiração ao detetive. Cada uma delas é uma estratégia mercadológica, mas também elo com a narrativa de partida e com a série. Na Figura 30, capturando a cena de suicídio de Sherlock, vemos uma fã com os trajes do detetive, deitada no local onde o detetive, ao que tudo indica, teria caído, mas ao contrário do que está na série, a *cosplay* está viva e olhando fixamente para a câmera. Seus olhos estão abertos, azuis como os de Cumberbatch: o detetive sobreviveu.

Ainda voltado para o público mais jovem, o *fandom* também se vale dos chamados *smileys* – pichação¹⁵⁰, no estilo das máfias chinesas –, também mostrado na Figura 30, no qual há uma fusão das duas técnicas: o *cosplay* e o *smiley*. A frase *I believe Sherlock* é a declaração de que os fãs acreditam na inocência do detetive. As letras grafitadas em um fundo escuro reforçam uma certa atmosfera de mistério, mas também de um cotidiano desses jovens fãs.

Figura 30 – Sherlock Vive, Posso ser Ele



Fonte: elaborada pela autora a partir de Sherlock Devian Art (2020)

¹⁵⁰ A pichação, no centro da fotografia, destaca-se tanto por sua posição como pela escrita em tinta amarelo vibrante, similar ao episódio *The Blind Banker* (T1E2-2010).

Mesmo que os diretores incentivem os fãs a se aprofundarem na narrativa, buscando conexões e pistas para o universo holmesiano, sabem que há, nas comunidades, grupos de antagonistas – *fan-tagonism* – que constroem “verdades” concorrentes sobre a série, sobre seus diretores e sobre a relação com o *fandom*. Paradoxalmente, são as declarações desses antagonistas que, em geral, causam maior impacto no volume de mensagens que circulam de apoio à série. Nesse caso, o adágio popular “falem mal de mim, mas falem” cabe bem em tal panorama, no qual até ruídos e produções críticas ajudam a fortalecer o *fandom*, que responde retroalimentando o repertório de informações do seriado.

Respeitando a narrativa de partida, Gatiss e Moffat reafirmam o discurso de interpretação contemporânea do detetive. De acordo com Poore (2012 p. 164), os produtores acertaram a direção quando decidiram atualizar um relógio por um celular, uma cantora de ópera por uma dominatrix ou fornecer pistas aos fãs para que participassem, de modo efetivo, da transformação do detetive, pois essas escolhas os ajudaram a construir a série de maneira inovadora. E uma dessas escolhas foi preencher o universo do protagonista com relações afetivas que não são escavadas no texto de Doyle, mas estão bastante presentes no compartilhamento das extensões artesanais dos fãs, espectadores da série.

Outro conjunto bem importante de informações que transitam na rede e nas mídias sociais são os possíveis desfechos que o *fandom* gostaria que a série considerasse: a busca por um final feliz para o detetive. Algumas cenas apenas mostram sutilezas, como a descrita, a seguir, entre a Sr.a Hudson e Watson; outras, mais claras, apontam que o desejo de Sherlock por Irene deve resultar em uma paixão arrebatadora e impetuosa. Mas há também a torcida para que Sherlock se case com Molly e tenham uma família padrão com filhos, cachorros e problemas normais. Em paralelo há torcidas por um novo casamento de Watson, pela aposentadoria de Lestrade, pela melhoria do estado mental de Eurus etc.

Cena 46D – Uma grande bagunça (T1E1, 13min50s)

Watson e Sherlock se encontram em frente ao apartamento da Baker Street, John vai conhecer o apartamento antes de se mudar. Eles sobem e Sherlock apresenta a Sr.a Hudson, que lhe recebe efusivamente. John olha o apartamento já entulhado de coisas de Sherlock, que já havia se mudado.

(A Sr.a Hudson os seguiu para dentro da sala. Ela pega uma xícara e um pires enquanto Sherlock tira o sobretudo e o cachecol.)

SR.A HUDSON: O que você acha, então, doutor Watson? Há outro quarto no andar de cima se vocês precisarem de dois quartos.

JOHN: Claro que vamos precisar de dois.

SR.A HUDSON: Oh, não se preocupe, há todos os tipos por aqui. (Confidencialmente, baixando a voz para um sussurro no final da frase) A Sr.a Turner da porta ao lado se casou...

(John olha para Sherlock, esperando que ele confirme que ele e John não estão envolvidos dessa forma, mas Sherlock parece alheio ao que está sendo insinuado. A Sr.a Hudson caminha até a cozinha, então se vira e franze a testa para Sherlock.)

SR.A HUDSON: Oh, Sherlock. A bagunça que você fez.

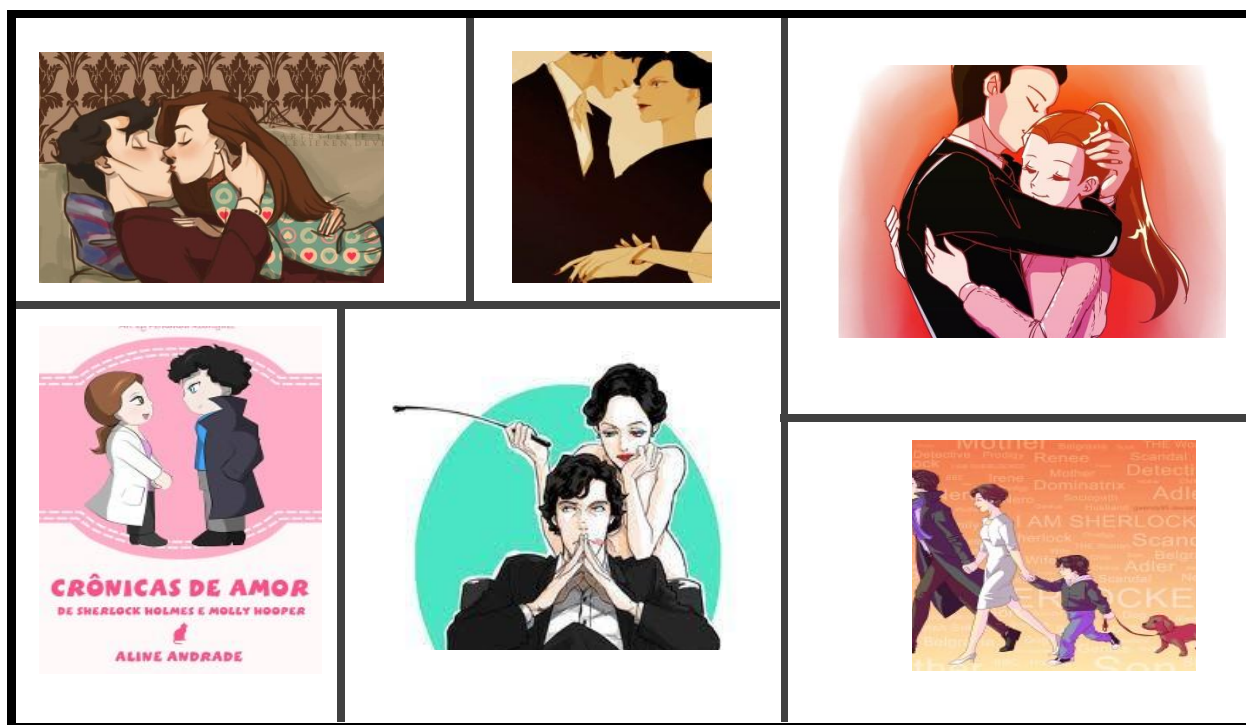
Agregando valor às extensões transmídias – institucional e artesanal –, os diretores também se preocuparam em incluir personagens que ajudassem a potencializar conflitos, minimizando o lado racional lógico do detetive doyleano, o que resultou em personagens complexas – suscetíveis a sentimentos desestabilizadores, tais como o ciúme, o desejo, a raiva, a paixão –, envolvidas em disputas de poder, sofredoras de *bullying* e carentes de uma vivência familiar análoga a do sujeito contemporâneo. Nesse contexto, o modo de vida do sujeito atual é afetado por grandes e rápidas transformações que resultam na formação de identidades também balizadas pelas relações socioafetivas.

Ao promover a proximidade entre essas personagens construídas ficcionalmente e esse sujeito contemporâneo, a série desperta uma demanda de consumo por novas necessidades e desejos. Testemunhar o detetive em uma situação de fragilidade cria a possibilidade de catarse diante do peso de um mundo real. Isso porque, mesmo com todas as habilidades mentais que denotam uma inteligência acima da média, o detetive precisa receber reconhecimento e carinho dos outros. Assim, participar da produção de um produto serializado, interferir no rumo dos acontecimentos, vivenciar experiências dentro de uma comunidade de pessoas com interesses iguais podem ser vistos como formas atuais de formação social dos sujeitos.

Uma produção audiovisual que não cria amiúde perspectivas perde força de mercado e de público em uma sociedade em que a opinião espontânea dos consumidores é que, por natureza, o novo carrega certa superioridade com relação ao antigo. Por essa razão, é essencial não só satisfazer os anseios do público, mas também provocar novas necessidades e vontades, novos desejos de consumir um produto televisivo. Em outras palavras, o que começa como necessidade deve ser estimulado ao ponto de se transformar em uma compulsão ou vício. As comunidades de fãs servem a esse papel, bombardeando de forma sistemática informações que despertam a busca por maior conhecimento da série e seus desdobramentos. E para que haja desdobramentos e novidades, o texto narrativo de partida deve ser ampliado em possibilidades múltiplas (JAMERSON, 1983).

A Figura 31 demonstra os horizontes de expectativas manifestados na produção artesanal dos fãs. Há aqueles que desejam que o detetive saia de uma condição mítica para um sujeito comum com vida normal, família e contas para pagar. Para esse grupo, um casamento com Molly Hooper seria desejável. Para aqueles que perceberam o impacto sensual causado por Irene Adler no detetive, um caso tórrido entre eles renderia muitos *likes* e extensões. Ainda há os que torcem pelo relacionamento entre Watson e Sherlock como um casal homoafetivo. Para Mondin (1981, p. 108), o homem não é pura razão, nem puro espírito, mas também carne e sentidos. Para que ele alcance a felicidade é necessário que sejam satisfeitas todas as faculdades, também as dos sentidos. De acordo com os fãs, a personagem deve dosar uma mistura de prazer e de razão para que ela possa crescer e conviver de maneira plena com os outros. É nessa linha de raciocínio que são sugeridos os relacionamentos com o protagonista.

Figura 31 – Finais Felizes para Sherlock



Fonte: elaborada pela autora a partir de Facebook (2021), Twitter (2021), Pinterest (2021)

Refletir sobre essas novas perspectivas robustece a compreensão da importância da adaptação, descortina novos usos estilísticos tecnológicos e alarga possíveis inserções ou modificações em personagens já conhecidas e a criação de novos perfis de detetives

contemporâneos, como é possível perceber em outras séries lançadas durante a exibição de *Sherlock* ou mesmo logo após a sua finalização. A título de exemplo, lançado em 2020, pela Netflix, com produção de Harry Bradbee, mencionamos uma versão infanto-juvenil das histórias de Conan Doyle intitulada *Enola Holmes*. O enredo apresenta Sherlock e Mycroft adultos, que devem voltar a sua casa porque a mãe desapareceu. A novidade – já não tão nova assim, já que Gatiss e Moffat criaram *Eurus Holmes* – é que eles têm uma irmã. Enola foi educada pela mãe, separada dos irmãos, sendo tão inteligente quanto eles, mas vive ainda em uma sociedade – Inglaterra (1884) – em que a mulher deve ser preparada para o casamento, e assim pensa Mycroft, que ficará com a guarda da menina depois do desaparecimento da mãe. Enola, no entanto, não quer seguir esse caminho e se propõe a achar a mãe sem a ajuda dos irmãos. Nessa busca ela saberá que a mãe é uma mulher à frente de seu tempo e que luta pelos direitos femininos. Enfrentando criminosos nesse percurso, a menina se torna uma heroína nos moldes de um recorte infanto-juvenil. Baseada no primeiro livro, de um total de seis, de Nancy Springer, *Os Mistérios de Enola Holmes* (2010), a trama se inspira na jornada do herói, na qual a protagonista deve sair de seu mundo comum, passar por várias etapas de amadurecimento até voltar para casa transformada. Os primeiros obstáculos a serem enfrentados são a visão tradicional do irmão mais velho, que quer transformá-la em uma dama, e a indiferença do irmão do meio, Sherlock, que não presta atenção nas suas habilidades mentais. Como a protagonista aponta em um dos diálogos, Enola é, de trás para frente, *alone* – sozinha –, assim como Eurus, a jovem foi afastada do convívio com os irmãos, é sozinha e tem sua jornada particular de desenvolvimento; semelhanças que atestam a intertextualidade entre Conan Doyle e Springer, Gatiss-Moffat e Bradbee.

A série *Elementar* (2010-2019), que também dialoga com o texto de Conan Doyle, transporta Sherlock para Nova York, onde ele será acompanhado pela médica Joan Watson, contratada pelo pai de Sherlock para fiscalizar a reabilitação do filho contra as drogas. A inserção de Watson como uma mulher é outra das muitas possibilidades abertas na narrativa doyleana, pois preenche uma lacuna de cuidados com o frágil detetive. Ambos, detetive e médica, vêm de traumas afetivos que os desestabilizaram, o que resulta em conflitos, mas também cumplicidade e parceria.¹⁵¹

¹⁵¹ Uma curiosidade entre as séries *Sherlock* e *Elementary* é a dublagem, ambos os protagonistas são dublados pela mesma pessoa, Nestor Chiesse.

Em 2015, outra produção lançada para o cinema e, depois, disponibilizada na televisão, intitulada *Sherlock Holmes*, nos apresenta a uma personagem com 93 anos, aposentada e reclusa em uma casa em companhia apenas de uma governanta e seu jovem filho. Porém, ela é motivada a resolver um enigma. Lidando com um quadro de saúde delicado, a velha personagem ainda tem suas habilidades mentais preservadas, ingressa em uma aventura que se passa em 1947. A personagem idosa também é possível no universo sherlockiano, uma vez que no curso normal da vida, ele também envelhecerá. *Miss Sherlock*, lançado em 2017, por sua vez, é um filme ambientado no Japão, no qual tanto Sherlock quanto Watson são mulheres, com uma mistura de suspense e terror, a produção explora a investigação da dupla sobre crimes bizarros ocorridos em Tóquio.

Como demonstramos, novas produções partem do texto de Conan Doyle, mas também de referências criadas a partir de suas adaptações, como a série *Sherlock*. Essas inserções levam o detetive a permanecer no imaginário de leitores e espectadores que estão sempre aguardando outras criações, tanto dos meios de comunicação formal quanto das comunidades de fãs, as quais fomentam, artesanalmente, ideias e possibilidades de referenciar, de maneira contínua, a personagem detetive.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A centenária personagem Sherlock Holmes foi criada pelo escritor britânico Conan Doyle, em 1887, para o romance *Um Estudo em Vermelho*, lançado na revista *Beeton's Christmas Annual* e, em seguida, como livro, pela editora Ward, Lock & Co, em 1888, com as ilustrações do pai de Conan Doyle. Dois anos depois, a história do detetive chegava nos Estados Unidos publicada pela J. B. Lippincott Co. Desde então, essa narrativa se tornou referência para o gênero policial detetivesco.

No século XX, a personagem saiu das páginas dos livros e da criação individual do escritor para o formato televisivo seriado que, diante de um contexto tecnológico dinâmico, se transpõe para outras telas assentadas na internet e nas redes sociais. Essa produção seriada deixou de ser única pelas mãos do autor e se tornou coletiva e resignificada em um contexto atual. Isso é possível porque as adaptações produzidas entre o texto de partida e a série dialogam intensamente, fazendo parte de um polissistema (EVEN-ZOHAR, 1999) audiovisual. O sistema literário é autônomo e heterogêneo e, ao mesmo tempo, é um sistema específico, com elementos observáveis isolados ou não que compõem também outros sistemas semióticos, ocupando diferentes posições hierárquicas (centrais ou periféricas) em um sistema maior, o sistema da cultura.

Como mencionamos no decorrer de nossa análise, as adaptações das histórias de Sherlock tendem a usar elementos da obra doyleana e de outras adaptações. E isso também aconteceu em relação ao seriado na televisão. Segundo Mittell (2006), uma grande mudança na programação da televisão aconteceu na década de 1990, quando as séries começaram a apresentar maior complexidade narrativa. De lá para cá essa perspectiva se ampliou e chegou aos estudos acadêmicos, não só na área de Comunicação Social. Para Polasek (2013, p. 386, tradução nossa), a “[...] concepção de um Holmes como gênio fora de controle que precisa ser administrado tem se tornado mais forte a cada adaptação”¹⁵². A convivência com as demais personagens são os contrapesos entre essa inteligência e a possibilidade de relacionamentos de cunho mais afetivo que dão dinâmica à trama.

Destarte, os veículos de comunicação de massa têm sido propagadores dos textos literários e atingem um público maior do que aquele que adquire um livro. Por intermédio de

¹⁵² “[...] This conception of Holmes as an out-of-control genius who needs to be grounded and managed has grown stronger with each new adaptation since.” (POLASEK, 2013, p. 386).

adaptações, histórias canonizadas e não canonizadas chegam a públicos diversos e, a partir deles, movimentam o mercado editorial e outros nichos que se aproveitam dessas produções. Verificamos, todavia, que a sequência de acontecimentos empregada na literatura é diferente da utilizada na televisão. Uma narrativa, lida em seu texto de partida, se distingue na combinação de sentidos e sensações de uma adaptação. O processo de adaptação gera uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, pertencentes a um sistema cultural integrado à dinâmica de transferência, tradução e interpretação de significados. O texto literário, por sua vez, está cercado de outros textos que reforçam sua interlocução com outros sistemas de linguagem.

Buscamos, em Even-Zohar (1999), o caminho para compreender como o sistema literário se insere no amplo sistema cultural e dialóga com outros sistemas, como o cinematográfico, o teatral, o audiovisual. Ampliamos o conceito de produtor associando-o, no escopo da serialização, de modo fundamental à construção do roteiro. Nesse sentido, se esse produtor assume funções no percurso entre roteiro inicial e distribuição transmidiática, torna-se conhecedor e controlador de todo o processo. Isso não quer dizer que seu trabalho seja solitário, muito pelo contrário, a produção de uma série envolve uma complexidade grande e, de certo modo, inovadora. A série *Sherlock*, como uma das muitas adaptações da obra doyleana, necessitava de uma discussão sobre os conceitos de adaptação (STAM, 2006; HUTCHEON, 2013) e reescritura (LEVEFERE, 1992, 2007) que nos permitisse ampliar e apresentar a adaptação como um processo de transposição do texto literário para outro veículo que gera uma cadeia produtiva de referências a outros textos (GUIMARÃES, 2003).

Ao fazer um recorte da adaptação de uma narrativa policial para o meio televisivo, apresentamos os elementos basilares do gênero e como ele foi ampliado, tornando-se um dos mais conhecidos na literatura ocidental e, mais recentemente, na adaptação em séries de televisão. Para esse percurso, iniciamos o estudo com o romance de Conan Doyle *Um Estudo em Vermelho* (1887), analisando suas personagens, seu contexto e as características do detetive e seu método de dedução e lógica no contexto vitoriano. Os contos e os romances de Conan Doyle já acumulavam um número significativo de leitores nas páginas de folhetins, mas a série de televisão abriu espaços não só para novos fãs, por meio do texto de partida, como também ampliou as possibilidades de produções artesanais e de extensões, incrementadas pela inserção de novas personagens e seus conflitos pessoais.

Essas extensões estão imersas em um panorama de transmídiação e de cultura das

séries, assim, se, no século XIX, as narrativas holmesianas chegavam aos leitores pelo folhetim, agora chegam por múltiplas plataformas digitais. Igualmente, se a televisão se solidificou com gêneros como *sitcoms*, telenovelas, filmes, hoje ela se expande em telas de computadores e *smarthphones*, exibindo inúmeras séries. As gerações do século XXI conhecem essas telas pelo formato seriado. Para Jenkins (2006), as narrativas transmídias são uma versão hiperbólica da narrativa seriada, na qual pedaços de informações significativas da história não estão dispersados em vários segmentos dentro de um mesmo meio, mas sim em múltiplos sistemas de mídias.

Como essas telas são, em sua maioria, interativas, examinar o papel das comunidades de fãs é fundamental para entendermos que há uma construção de repertórios que possibilita a circulação de conteúdos diversos, atraindo novas audiências. De modo geral, todos nós somos fãs de alguém ou de algum produto cultural. Ao explorar as obras literárias tornando-as audiovisuais, observamos detalhes narrativos de sua construção e as estratégias usadas que contribuem para a caracterização de cada meio, como o resgate do texto de partida, a revisitação de adaptações diversas, o uso de recursos estilísticos e de novas tecnologias etc.

As narrativas criadas por Conan Doyle são modelares do gênero detetivesco. Os leitores se apaixonaram por Holmes e Watson porque havia uma história de amizade sendo pavimentada a cada nova aventura, e é essa a história mais importante do primeiro romance escrito por Conan Doyle, e talvez isso explique porque suas tramas se perpetuaram por mais de 100 anos e elevaram a ficção policial a um dos gêneros de maior sucesso no sistema literário ocidental. Notadamente, o romance policial apresenta um crime, um enigma e, como cita Cawelti (2004), certo fascínio humano pelo sórdido. É um jogo de adivinhações que incorpora a função de, dentro de uma cultura, entreter ou criar padrões aceitáveis de escape temporário da limitação da vida humana (DOVE, 1997, p. 20).

O cinema e a televisão do século XX usaram essa premissa para adaptar as histórias de Conan Doyle. Entretanto, novas demandas espectatoriais estão surgindo, assim como as redes de televisão e de produção fílmica estão procurando retomar audiências perdidas, alcançar e fidelizar novos públicos. No panorama atual, a serialização tem se mostrado vantajosa nesses quesitos e no resultado financeiro que alcançam.

Os produtores Gatiss e Moffat, que estão envolvidos na produção de séries há algum tempo, com suas experiências no cinema, no teatro e na televisão, além de suas leituras de Conan Doyle, somadas a outras adaptações de obras do autor, compõem seu próprio repertório. Como

produtores, perceberam que o *fandom* tem papel fundamental para a produção da série e declaram notar que a opinião dos fãs pode ser o berço da próxima geração de leitores da obra de partida. A recepção do seriado também é a própria produção do seriado que leva em conta a contribuição dos fãs na rede. É uma via de mão dupla entre produtores e fãs, que são interdependentes como sujeitos de um diálogo. Nesse contexto, analisamos a adaptação de um seriado dentro do sistema de circulação em ambiente virtual e midiático, posto que o seriado está em constante mobilidade dentro de um sistema polissistêmico cultural.

Entretanto, sem compreender como as estratégias transmidiáticas escolhidas pelos produtores afetam a série, para além de sua franquia, seria mais difícil perceber seu alcance na cultura das séries. É fato que as extensões – oficiais ou não – foram essenciais para a permanência de um fluxo de informações entre os hiatos gerados pelas temporadas espaçadas entre si – cerca de dois anos. Sem um material elaborado de forma criteriosa e uma base de fãs fiéis e ativos, *Sherlock* poderia ter sido um fracasso e cair no esquecimento do público com facilidade. A fidelidade e dedicação dos fãs se deve, em especial, ao forte imaginário construído acerca da personagem, sem desconsiderar, é claro, a qualidade da produção e o apelo dos protagonistas. Benedict Cumberbatch participou de grandes produções, como *Star Trek, Além da Escuridão* (2013) e *The Imitation Game* (2014), mas o que o tornou mundialmente conhecido foi a série *Sherlock*. Martin Freeman, por sua vez, se destacou como o protagonista da trilogia *O Hobbit*, também uma adaptação – serializada – da obra de J. R. R. Tolkien.

A BBC, com a criação dos *blogs* do Dr. Watson e da Ciência da Dedução, atualizou o diálogo com o público, e os aplicativos intensificaram a imersão no universo da série. As plataformas digitais alimentadas pelos produtores, emissora e fãs são estimuladas ainda hoje, pois cada vez mais a programação televisiva busca uma experiencição com os mundos ficcionais. Os textos, de acordo com Evans-Zohar (2011), estão se tornando experiências diversas de engajamento. Nesse cenário contemporâneo, não só conteúdos e indústria de entretenimento mudam, mas também os modos de acesso aos conteúdos e de interação e consumo.

Precisamos destacar que a criação artesanal dos fãs está firmemente assentada no panorama tecnológico de disponibilização de ferramentas e plataformas de produção de material de compartilhamento, ou seja, esse cenário se sustenta em um tripé, segundo Silva (2014a), constituído de: forma, contexto e consumo da ficção seriada na contemporaneidade, o que ele chamou de cultura das séries. As novas formas de sofisticação despontam na série *Sherlock* pela

emergência do escritor-produtor – o *showrunner* – que é o centro criativo da série, ocupado por Gatiss e Moffat. Em adição, profissionais que garantem a unidade de sentido no programa, vindos do teatro, do cinema e de outras séries televisivas são os responsáveis pela encenação, pelos modos de produção, pelo roteiro e pela direção. *Sherlock*, da BBC, por Gatiss-Moffat, converge para essa perspectiva. A forma, segundo Silva (2014a), está ligada tanto ao desenvolvimento de novos modelos narrativos quanto à permanência e reconfiguração de clássicos. Os diretores da série fizeram sua arqueologia como diretores e como fãs e insistem em afirmar que retomam o texto de partida a todo momento, bem como às adaptações realizadas, anteriormente à *Sherlock*, citando até mesmo suas referências de roteiro e personagens mais marcantes. Ou seja, percebem a importância dessa forma mantendo a aproximação e reconhecimento do texto doyleano.

O aparato tecnológico se torna suporte no trabalho dos produtores quando, além da exibição tradicional pelo aparelho de televisão, os espectadores se veem diante de ferramentas de participação ativa, como foi demonstrado nos exemplos da criação artesanal do *fandom*. Essa participação ativa inside em uma forma de consumo que perpassa estratégias de engajamento com a ocupação de espaços virtuais de compartilhamento de informações focados nas séries. Nesse aspecto, podemos dizer que a série *Sherlock* é particularmente agraciada com um volume de conteúdos que circulam entre as redes oficiais e o público. Conan Doyle construiu um balão de ensaio com seus leitores de folhetins, deles surgiram as associações, que se expandiram para fora do Reino Unido, rompendo fronteiras geográficas. A série, por sua vez, alcançou uma audiência global, ultrapassando não só as fronteiras geográficas, mas também as de tempo e de grupos sociais.

Entre os recursos usados pelos diretores da série, a adição de personagens que, no texto de partida, são pouco exploradas – porque não era esse o objetivo –, possibilitou uma nova configuração narrativa para a série, com um maior número de cenas de humor, de paixão, de tensão etc. Nas cenas que precedem um momento mais tenso – a análise da cena de um crime, por exemplo –, os produtores inseriram momentos de embate entre policiais e o detetive, mas isso é feito com ironia e sarcasmo. É o caso em que, o perito Anderson reclama dizendo que Sherlock adulterará a cena do crime, tentando impedi-lo de entrar. Isso reflete traços do senso de humor do protagonista que foi explorado na adaptação audiovisual.). A escolha pelo humor na série retira parte da atmosfera da narrativa policial tradicional criada por Poe, por exemplo, mas isso não descaracteriza o texto de partida de Conan Doyle.

Outro elemento de configuração da narrativa da série foi a ampliação das relações

afetivas do protagonista. Todas as relações que Sherlock tinha no texto de partida com as demais personagens, se alargam na série. Entretanto, o que foi melhor explorado são as formas de relacionamento entre elas. No texto de Doyle, Watson se torna amigo de Sherlock; Mycroft é o irmão; a Sr.a Hudson é a senhoria; Lestrade é o parceiro profissional no trabalho; Mary é a esposa de John; os antagonistas são os criminosos que desafiam o detetive. Na série, em outra perspectiva, John e Sherlock são amigos, compadres, parceiros; Mycroft é o irmão que se reaproximará e cuidará de Sherlock, dos pais e da irmã Eurus. Também se estreitam os laços de amizade com todos que convivem com Sherlock. A Sr.a Hudson é a senhoria que cuida dos dois homens com sentimentos maternos. Mary é confidente de Sherlock e quem entende a dificuldade do detetive de compreender a natureza humana e se comove com sua carência. Molly Hooper entra como uma proposta de relação amorosa; Adler, de paixão avassaladora. Moriarty se deixa levar pelo o ciúme e isso o destrói. Contudo, a presença do antagonista é ponto-chave, pois é ele quem resolve o grande enigma que perpassa o seriado e que é posto desde o início: quem é e por que Sherlock é tão Sherlock? Portanto, aqui apontam-se as principais conclusões dessa dissertação: uma nova configuração narrativa da série com traços humorísticos e a transformação do protagonista com a exposição de suas fragilidades.

Outro ponto que diferencia a série do texto de partida é quanto ao papel profissional exercido pelo detetive. Se observarmos, no texto do livro e na série, Sherlock está comprometido com sua função de consultor e solucionador de enigmas; todos que giram ao seu redor participam, em estágios diferentes, desse desvendamento. Sua firmeza e crença no método dedutivo o faz desprezar o entorno e, por isso, provoca em seus pares sentimentos de admiração, mas também de inveja. Essa insatisfação, portanto, deveria gerar conflitos, brigas, ofensas. Na série, diferente do texto literário, a narrativa propicia a abertura para esses enfrentamentos, usado em alguns casos, mas sempre aproveitando os ganchos deixados pelo texto de partida.

Por exemplo, podemos citar a ênfase no envolvimento afetivo, cabível na trama na qual Sherlock possa vir a se impressionar por uma mulher. Nota-se então, de uma situação híbrida presente no texto de partida e na série Ou seja, embora esse aspecto, já esteja presente em Conan Doyle, Gatiss e Moffat o trazem para o primeiro plano. Procedendo assim, os produtores ampliam o escopo narrativo e fornecem múltiplas visões sobre ele, o que reforça seu caráter de narrativa transmídia.

Mesmo que a adaptação do romance de Conan Doyle para o meio audiovisual tenha

como característica marcante a aproximação das principais personagens e seus arcos narrativos, enfatizando sua ligação com o texto base, as demandas espetatoriais atuais chamam por produtos que transcendem esse texto-base, e a inserção de personagens que promovem divergências e desordem são pontos positivos tanto numericamente, na progressão geométrica de novas situações, quanto qualitativamente, no aprofundamento de suas jornadas. Mostramos, então, que, na série *Sherlock*, o alargamento dos núcleos emocionais foram essenciais para moldar a esfericidade e profundidade da personagem Sherlock, como a maior tolerância com Lestrade ou uma amizade sincera com Molly Hooper. A partir das alterações – algumas ousadas, outras nem tanto – dos produtores, demonstramos que o triângulo produtores-texto-fã são fomentadores de um repertório dinâmico e complexo que mantém o detetive no imaginário do público, apresentando-o a novas audiências e abrindo possibilidades de revigorar as narrativas doyleanas. Por conseguinte, a série *Sherlock* é um universo em expansão que permite o lançamento de produtos comercializáveis e, principalmente, a produção artesanal dos fãs.

Concluimos então, que as decisões dos diretores não afastaram o público que já era fã e conhecia as histórias do século XIX ou suas adaptações. Como resultado, percebemos que, no desenrolar das temporadas, os laços de convivência se multiplicaram e se completaram na compreensão dos conflitos pessoais de cada um: Watson, e seu traumas da guerra, tem em Holmes um porto seguro; Mary tem com John a possibilidade de uma vida familiar normal e Holmes os une por mais de uma vez; a Sr.a Hudson ganha dois filhos para cuidar e dar sentido a sua solidão na velhice; Molly busca a retribuição de um amor construído pela admiração ao detetive e ganha um amigo fiel e eterno; Irene Adler se apaixona pela inteligência de Holmes, que resiste ao seu apelo sexual, e é salva da morte por ele; Microft, arrogante, precisa da defesa de Sherlock diante dos pais para justificar a internação de Eurus, e ela é literalmente salva de seu mundo obscuro, pelo detetive. Cada episódio, cada temporada solidifica essas relações com ingredientes recorrentes na constituição humana. E cada personagem é retratada como um arco narrativo possível.

São essas possibilidades abertas pelos diretores que convidam a participação do *fandom* na ampliação do universo e na circulação de conteúdo da série para que ela permaneça perene. Exploramos algumas dessas produções extraídas de plataformas digitais – Facebook, Tumblr, Youtube etc. –, nas quais os fãs podem criar e postar uma infinidade de materiais como vídeos, *fanarts*, *fanedits*, *gifs* e caracterização de *cosplays*. Nossa pesquisa partiu da necessidade de entender como a série *Sherlock* se comporta em um panorama de cultura das séries, em uma

ciberfilia transnacional. Dito de outra maneira, como ela foi pensada, qual seu fio condutor, onde e como circula, qual seu público e como esse público se comporta. Corroborando a discussão de Silva (2014b), observamos que a série enseja algumas inovações ao reconstruir o gênero discursivo dentro de uma contemporaneidade audiovisual, aliada a um contexto tecnológico, dinâmico e interativo, o que nos levou a discutir a noção de transmídia. Destarte, o olhar se dirigiu à recepção dos fãs como momento crucial na arquitetura do seriado e que influencia tanto sua produção quanto sua circulação social.

Ao retornar ao texto-fonte e a outras produções realizadas, alargamos nossos horizontes até compreendermos que a série *Sherlock* se tornou um fenômeno social, sobretudo no universo virtual que e é parte de um processo cultural de recepção dos seriados. Pelo processo de criação que converge para diferentes mídias, aproximando fãs e comunidades e fãs e diretores, *Sherlock* se tornou ainda mais participativa, um jogo, pois incita a resposta ativa de fãs com produções autorais, elemento-chave para o seu destaque. Ademais, o diálogo constante dos diretores com o público resultou na ampliação da audiência e no cuidado com sua produção, já solidificada pela experiência desses profissionais, proporcionando produtivas críticas¹⁵³.

Parece-nos claro que os diretores souberam fazer da escrita solitária de Conan Doyle – e depois de suas adaptações –, uma produção não mais solitária, consolidando-a em escrita de caráter coletivo. As escolhas realizadas por eles – como adição de personagens e de subtramas – reverberaram nas comunidades de fãs e motivaram estes a participarem do processo e da jornada do protagonista. Essas intervenções, chamadas nesta tese de extensões transmídias, demandam que a personagem interaja de maneira a se mostrar mais humanizada. O detetive passou, então, a se apresentar nas telas por meio de sua força polissêmica literária e coletiva, assumindo novos papéis sociais na narrativa seriada, como de filho e de irmão, talvez de esposo ou que permitam outras adaptações e subtramas nas quais o detetive possa ser um jovem, um velho, uma mulher, um adolescente. Isso é possível porque Conan Doyle criou para a posteridade uma personagem flexível dentro da estrutura modelar de uma narrativa policial detetivesca. Esta tese demonstrou que a polissemia da personagem Sherlock Holmes pode ser um dos fatores que a torna longa, dinâmica,

¹⁵³*Sherlock* recebeu as seguintes premiações: melhor série dramática (2011, 2012), ator (Benedict Cumberbatch, 2012), ator coadjuvante (Martim Freeman, 2011 e Andrew Scott, 2012), direção, fotografia, design de produção (2012), entre outros, concedidas pela British Academy Television Craft Awards (BAFTA), Critics' Choice Television Award e Peabody Awards. Além disso, *Um Estudo em Pink* foi indicado ao Emmy, em 2011 e 2012, como melhor minissérie, filme ou especial dramático.

plural; referência essencial para adaptações em um contexto contemporâneo de compartilhamento de repertórios e experiências leitoras, audiovisuais e sensoriais.

As séries são produtos culturais importantes, profícuas para a projeção de textos literários. Assim, novas pesquisas devem continuar a discutir sobre as adaptações de outras obras de Conan Doyle e a relação de perfis de outros detetives nas séries contemporâneas como modo de contribuir com o entendimento desse fenômeno.

Ao analisar as obras literárias e audiovisuais com atenção às sutilezas de sua construção narrativa, podemos compreender como a construção de cenários, descrições – explícitas ou não –, comportamentos e outras particularidades de cada meio contribui para a caracterização do seriado. Dessa maneira, enfatizamos quanto os campos de estudos que permeiam esta tese – literário, adaptação, televisão e série – podem ganhar em suas investigações novas teorias. Esperamos que esta tese ajude na divulgação de análises similares ou que partam dela, em especial no Brasil, cujas investigações acerca da grande área de estudos que é a de personagens do romance policial detetivesco ainda são ínfimas.

Sherlock já tinha um número expressivo de comunidades e associações de fãs nos séculos XIX . Com o advento da internet e das redes sociais, seus romances e contos alcançaram um público ainda maior nos séculos XX e XXI, com espectadores que, a partir do contato com a narrativa doyleana ou com a série, passaram a declarar seu amor pelo detetive, assim como o fizeram as personagens na produção audiovisual, cujo sentimento está resumido na fala de Irene Adler: *I AM SHER LOCKED!* Estamos todos *fechados* com o detetive Sherlock Holmes criado por Conan Doyle, mas suas adaptações ampliaram e continuam expandindo o entendimento que foi sintetizado no título da exposição realizada pelo Museu de Londres em 2014, em homenagem a personagem Sherlock Holmes denominada de “o homem que nunca existiu, mas que nunca morrerá”.

REFERÊNCIAS

ALBERS, R. Quality in Programming from the Perspective of the Professional Programme Maker. *In*: ISHIKAWA, S. (ed.). **Quality assessment of television**. Luton: University of Luton Press, 1996. p. 101-143.

ALBUQUERQUE, P. M de. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1979.

AMAZON. **Avaliação de clientes**. [2020]. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Sherlock-Holmes-Arthur-Conan-Doyle/dp/852094051X/#customerReviews>. Acesso em: 7 ago. 2020.

AMAZON.COM.BR. **Portal virtual**. [2021]. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/>. Acesso em: 30 maio 2021.

ANAZ, S. A. L. Processo criativo na indústria do audiovisual: do roteiro ao imaginário, **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 38, p. 98-113, maio/ago. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/n38/1519-311X-gal-38-0098.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2020.

ANAZ, S. A. L. Processo criativo no cinema *mainstream* na perspectiva da teoria do imaginário. *In*: LEÃO, L. (ed.). **Processos do imaginário**. São Paulo: Képos, 2016

ANJO, F. S. **A suplementação do criador e a notoriedade da criatura: a personagem em Arthur Conan Doyle**. São Paulo: Editora da UFSCAR, 2018. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/34012800/a-personagem-em-arthur-conan-doyle>. Acesso em: 5 jan. 2019.

ARAÚJO, Y. B. de. **Jornalismo e narrativas transmídias: a reportagem no contexto da convergência**. 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Mídia e Práticas Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Mídia e Práticas Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. [S.l.]: Independente, 2019. Disponível em: <https://www.baixelivros.com.br/ciencias-humanas-e-sociais/filosofia/arte-poetica-pdf>. Acesso em: 12 maio 2021.

ARNT, H. Michel Maffesoli: estilo estético, uma maneira de estar no mundo. **Logos: Comunicação e Universidade**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 1-5, 1997. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14578>. Acesso em: 21 maio 2021.

BAHIANA, A. M. Confissões de um homem muito estranho: uma conversa com Guillermo del Toro. [Entrevista cedida a] **Ana Maria Bahiana**, 31 jul. 2014. Disponível em: <https://anamariabahiana.blogosfera.uol.com.br/2014/07/31/confissoes-de-um-homem-muito-estranho-uma-conversa-com-guillermo-del-toro/>. Acesso em: 31 mar. 2019.

BALOGH, A. M. **Conjunções, disjunções, transmutações**. [S.l.]: Annablume, 2004.

BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da USP, 2002.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1998.

BARBOSA, M. N. **Sherlocked**: estudo da narrativa transmídia no seriado Sherlock, da BBC. 2014. 78 f. Monografia (Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo) – Curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2014.

BARKER, C. **Televisión, globalización e identidades culturales**. Barcelona: Paidós, 2003.

BARTHES, R. **Aventura semiológica**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, R. **La préparation du romance**. Paris: Seuil, 2003.

BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (org.). **Translation, history and culture**. London: Pinter, 1990.

BARNES, J. A. Class, and committees in a norwegian island parish. **Human Relations**, [s.l.], v. 7, p. 39-58, 1954.

BARNES, A. **Sherlock Holmes On Screen: the complete film and tv history**. Introdução de Stevem Moffat. Updated Edition. [S.l.]: Titan Books, 2011.

BARROS, A. T. P. Comunicação e imaginários: algumas contribuições da Escola de Grenoble. In: LEÃO, L. (ed.). **Processos do imaginário**. São Paulo: Képos, 2016.

BARTHES, R. **Roland Barthes par Roland Barthes**. Paris: Seuil, 1975.

BASTOS, J. D. **Sherlock/Watson: Slash Fiction como tradução queer**. 2019. 98 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28840>. Acesso em: 2 jan. 2019.

BBC. **Iplayer** [2020]. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/iplayer/search>. Acesso em: 5 set. 2020.

BBC One. **Line of Duty**: New series. Streaming now on iPayer. [S.l.], jan 2014. Twitter: @BBCOne. Disponível em: <https://twitter.com/BBCOne>. Acesso em: 10 jun. 2021.

BBC. **Portal virtual** [2019]. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/iplayer/guide>. Acesso em: 15 mar. 2019.

BBC. **Sherlock** [2021]. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b018ttws>. Acesso em: 12 maio 2021.

BBC Studios. London, jan. 2014. Twitter: @Sherlock221B. Disponível em: <https://twitter.com/Sherlock221B>. Acesso em: 10 jun. 2021.

BBC WORDWIDE. **Portal virtual** [2011?]. Disponível em: <https://www.bbc.com/>. Acesso em: 21 maio 2021.

BEEKAYONYOUTUBE. **How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall'** BBC one. [S.l.]. [2004?]. 1 vídeo (6:37 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nrhWfuw9Pqs>. Acesso em: 30 maio 2021.

BEHLING, H. P. Propriedades e prazeres estéticos do ciberespaço. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL (SC), 31 maio a 2 jun. 2012, Chapecó. **Anais [...]**. Chapecó: UNIVALI, 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-0425-1.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2020.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. *In*: CIVITA, V. (ed.). **Textos escolhidos**: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. Traduções de José Lino Grünnewald *et al.* 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 3-28. (Os pensadores).

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, W. **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e a história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. Obras Escolhidas. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense. 2012.

BLACKBURN, E. **Liberty in death**, 2012. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/545639311074797596/>. Acesso em: 24 nov. 2020.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BLUMLER, J. G. **Pursuit of Programme Range and Quality**. [S.l.]: Studies of Broadcasting, 1991.

- BOLTER, J.; GRUSIN, R. **Remediation**: understanding new media. Cambridge, Massachusetts: MIT Pres, 1999.
- BOILEAU-NARCEJAC. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.
- BOOTH, P. **Digital fandom**. New Media Studies. New York: Peter Lang, 2010.
- BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Madison: WI, The University of Wisconsin Press, 1985.
- BORGES, G.; GOSCIOLA, V.; VIEIRA, M. (ed.). **Televisão**: formas audiovisuais de ficção e de documentário. São Paulo: Faro, São Paulo, 2015. v. IV.
- BOURDIEU, P. O mercado de bens simbólicos. *In*: BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução de Sergio Miceli. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 99-181.
- BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2017 [1985]
- BRITO, J. B. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BUSSE, K.; GRAY, J. Fan cultures and Fan communities. *In*: NIGHTINGALE, V. (ed.). **The Handbook of media audiences**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2014. p. 425-433.
- BUTLER, J. G. **Television**: critical methods and applications. Belmont, CA: Wadsworth., 1994.
- BUXTON, D. **Les séries télévisées**: forme, ideologie et mode de production. Paris: L'Harmattan, 2010.
- CALABRESE, O. **A Idade Neobarroca**. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix-Pensamento, 1997.
- CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, [1968].
- CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000. (Coleção reconquista do Brasil. 2. série; v. 177/178).
- CANCLINI, N. Ga. **Consumidores e cidadãos**; conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.

CARLI, E. de. **The role of adaptations in the reconfiguration of Dr. John Watson within the Sherlock Holmes canon.** 2017. 182 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/170417>. Acesso em: 2 jan. 2019.

CASTELLS, M. **A galáxia da internet:** reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Tradução de Maria Luiz X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede.** São Paulo: Paz e Terra, 1999a. v. 1.

CASTELLS, M. O poder da identidade. **A Era da Informação:** economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 1999b. v. 1.

CARLOS, C. S. **Em tempo real:** Lost, 24 horas, sex and the city e o impacto das novas séries de TV. São Paulo: Alameda, 2006.

CARR, J. D. **Life of Sir Arthur Conan Doyle.** Nova York: Harper & Brothers, 1949.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada.** 4. ed. São Paulo: Ática, 2004.

CARVALHO, L. M. M.de; VALLE, E. F. M de. Atualizando Sherlock Holmes para o século XXI: uma análise estilística dos protagonistas da série *Sherlock*. **Revista Fameco:** Mídiacultura e Tecnologia. Porto Alegre, v. 26 n. 3, e31119, set./dez. 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/31119>. Acesso em: 1º ago. 2020.

CATTRYSSE, P. **Descriptive adaptation studies:** epistemological and methodological issues. Antwerp, BE: Garant Publishers, 2014.

CATTRYSSE, P. **Pour une theorie de l'adaptatio filmique.** Leuven: Peter Lang, 1992.

CAWELTI, J. T **Adventure, mystery and romance formula stories as art and popular culture.** Chicago: University of Chicago Press, 2004.

CHATMAN, S. **Story and discourse narrative structure in fiction and film.** Ithaca, London: Cornell University Press, 1986.

COLLINS, R. The BBC and public value. **Medien & Kommunikationswissenschaft**, [s.l.], v. 52, n. 2, p. 164-184, 2007.

COLONNA, V. **L'Art des Séries Télé:** ou comment surpasser les américains. Paris: Payot & Rivages, 2010.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Humanitas, 1999.

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro**. São Paulo: Summus, 2009.

COMPARATO, D. **Roteiro**: arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

COVA, B.; COVA, V. On the road to prosumption: marketing discourse and the development of consumer competencies. **Consumption Markets & Culture**, [s.l.], v. 15, Issue 2, p. 149-168, 2012.

DATAREPORTAL. **Digital 2021 April Global Statshot Report v01** 2021. Disponível em: <https://www.slideshare.net/DataReportal/digital-2021-april-global-statshot-report-v01#>. Acesso em: 1 jun. 2021.

DEBNATH, N. **Sherlock**: Louise Breale enjoyed kissing Benedict Cumberbatch but slapping him was “great”. [S.l.], 29 set. 2015. Disponível em: <https://www.express.co.uk/showbiz/tv-radio/608647/Sherlock>. Acesso em: 12 maio 2021.

DELWICHE, A. Still Searching for the Unicorn: Transmedia Storytelling and the Audience Question. In: KURTZ, B. W. L. D.; BOURDAA, M. **The rise of transtexts**: Challenges and opportunities. New York: Routledge, 2017. p. 33-48.

DEVIAN ART. **Sr.a Hudson pelos fãs** [2020]. Disponível em: <https://www.deviantart.com>. Acesso em: 13 maio 2021.

DIAZ-CINTAS, J. **El subtulado en tanto que modalidad de traducción fílmica dentro del marco teórico de los Estudios sobre Traducción (Misterioso asesinato en Manhattan, Woody Allen, 1993)**. 1998. Tese (Doctoral) – Universitat de Valencia, Valencia, 1998.

DOURADO, A. **Uma poética de romance**: matéria de carpintaria. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DOVE, G. N. **Suspense in the Formula Story**. Bowling Green, Ohio: Popular Press, 1989.

DOVE, G. N. **The Reader and the Detective Story**. Bowling Green, Ohio: Popular Press, 1997.

DOYLE, A. C. Sherlock Holmes e espiritismo. [Entrevista cedida a] **Letras in.verso e re.verso**. Facebook: @Letrasinverso. 25 mar. 2018; [1927]. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1788845077821124>. Acesso em: 3 jun. 2021.

DUFFETT, M. **Understanding Fandom**: an introduction to the study of media fan culture. New York, London: Bloomsbury, 2013.

DUJARIER, M. A. The sociological tipes of consumer work. **Journal of Consumer Culture**, [s.l.], v. 16, Issue 2, p. 555-571, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1469540514528198>. Acesso em: 3 jan. 2021.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, U. **Sobre literatura**. São Paulo: Record, 2002.

ECO, U. **A Inovação do seriado**. Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1989a.

ECO, U. **The Open Work**. Traduzido por Anna Cancogni. Introdução por David Robey. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989b.

EDEN, S. **Blurring the boundaries**: prosumption, circularity and online sustainable consumption through Freecycle. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1469540515586871>. Acesso em: 3 jan. 2021.

EIKHENBAUM, B. *et al.* **Teoria da Literatura**: formalistas russos. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Tópicos.

ELIOT, T. S. **Burnt Norton**. Collected Poems 1909-1962. London: Faber and Faber, 1963.

ESQUENAZI, J. P. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

ESQUENAZI, J. P. **Les séries télévisées**: l'avenir du cinéma? Paris: Armand Colin, 2010.

EVANS, E. **Transmedia television**: audiences, new media, and daily life. New York: Routledge, 2011.

EVEN-ZOHAR, I. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Tradução de Leandro de Ávila Braga. **Revista Translation**, [s.l.], n. 3, p. 3-10, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/34674>. Acesso em: 30 maio 2010.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Theory: Introduction – The Position of Translated Literature in the Literary Polysystem. **Poetics Today**, [s.l.], v. 1, n. 1, p. 1-8; 45-52, 1990. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf.ano>. Acesso em: 25 maio 2010.

EVEN-ZOHAR, I. **El Sistema Literário**. Tradução de Luis Fernando Marozo, Yanna Karlla Cunha. Madrid: 1999. (Serie Lecturas). Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/download/42900/27135>. Acesso em: 8 dez. 2019.

FECHINE, Y. Televisão transmídia: conceituações em torno de novas estratégias e práticas interacionais da TV. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, XXII., Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Editora da UFBA, 2013.

FECHINE, Y.; FIGUEIRÔA, A. Transmídiação: explorações conceituais a partir da telenovela brasileira. *In*: VASSALLO DE LOPES, M. I. (org.). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais**. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 17-59.

FERRÃO NETO, J. C. BBC e Isenção Jornalística: por trás dos mitos da radiodifusora que traz o mundo na sua língua. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, V., 31 maio a 2 jun. 2007, São Paulo. **Resumo** [...]. São Paulo: [s.n.], 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/outros/hmidia2007/resumos/R0110-1.html>. Acesso em: 12 maio 2021.

FESLKI, R. Introduction. **New Literary History**, [s.l.], v. 42, n. 2, p. V-IX, 2011.

FEUER, J.; KERR, P.; VAHIMAGI, T. (ed.). **MTM: quality television**. Londres: British Film Institute, 1984.

FIELD, S. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FISKE, J. **Television culture**. London: Routledge, 1987.

FISKE, J. The Cultural Economy of Fandom. *In*: LEWIS, L. A. (ed.). **The Adoring Audience: fan culture and popular media**. London: Routledge, 1992. p. 30-49.

FLUSSER, V. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac-Naify, 2013.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOSTER, E. M. **Aspectos do romance**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 2002.

FREIRE FILHO, J. **Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007.

FROW, J. **Character and person**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

FRYE, N.; MACPHERSON, J. **Biblical and classical myths: the mythological framework of western culture**. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

GABORIAU, E. **Monsieur Lecoq: L'enquete**, the project Gutenberg eBook, vol.I, 2004. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu008650.pdf>. Acesso em: 31 maio 2021.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004. (Série Princípios).

GATISS, M.; MOFFAT, S. **Gatiss e Moffat falam sobre o que esperar de A Noiva Abominável**. [Entrevista cedida a] SHERLOCK BRASIL, dez. [2015?]. Disponível em: <http://sherlockbrasil.blogspot.com/2015/12/gatiss-e-moffat-falam-sobre-o-que.html>. [2006?] Acesso em: 12 jul. 2020.

GAUT, B. Identification and emotion in Narrative Film. *In*: PLATINGA, C.; SMITH, G. M. (ed.). **Passionate Views: film, cognition and emotion**. Baltimore, Londres: The John Hopkins University Press, 1999. p. 200-216.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GÓMEZ, M. A. P. (org.). **Previously On: estudios interdiscipinarios sobre la ficción televisiva en la tercera edad de oro de la televisión**. Sevilla: Biblioteca da la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011.

GOODMAN, L. Disappointing Fans: Fandom, Fictional Theory, and the Death of the Author. **Journal of Popular Culture**, Boston, v. 48, n. 4, p. 662-676, 2015.

GOMES, P. E. A personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GOMES, P. E. A personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GONÇALVES, C. K. **Mistério no ar: primeiros tempos do radioteatro policial no Brasil 1919-1964**. 206 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-15102019-144144/pt-br.php>. Acesso em: 20 jan. 2019.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GOUVEIA, L. M. B. **Sociedade da Informação: notas de contribuição para uma definição operacional**. 2004. Disponível em: http://homepage.ufp.pt/lmbg/reserva/lbg_socinformacao04.pdf. Acesso em: 12 maio 2012.

GUIMARÃES, H. O Romance do século XXI na televisão: observação sobre a adaptação de Os Maias. *In*: Pellegrini T. *et. al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

GWENLLIAN-JONES, S.; PEARSON, R. **Cult Television**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

- HAMMOND, M.; MAZDON, L. **The Contemporary Television Series**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- HAMON, P. Pour un statut semiologique du personnage. *In*: BARTHES, R. *et al.* (org.). **Poétique su récit**. Paris: Seuil, 1977. p. 115-180.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- HERMANS, T. Translation Studies and a New Paradigm. *In*: HERMANS, T. (org.). **The Manipulation of Literature**. London: Croom Helm, 1985. p. 7-15.
- HEWETT, R. Canon Doyle? Getting Holmes Right (and Getting the Rights) for Television. **Adaptation**, [s.l.], v. 8, n. 2. p. 192-206, 2015.
- HILLS, M. **Fan cultures**. London: Routledge, 2005.
- HILLS, M. O fandom como objeto e os objetos do fandom. [Entrevista concedida a] Clarice Greco. **Matrizes**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 147-163, 2015.
- HILLS, M. Sherlock's Epistemological Economy and the Value of 'Fan' Knowledge. *In*: STEIN, L. E.; BUSSE, K. (ed.). **How Producer Fans Play the (Great) Game of Fandom: Sherlock and Transmedia Fandom**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2012. p. 27-40.
- HOLMES, J. S. The Name and Nature of Translation Studies. *In*: HOLMES, J. S. **Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies**. Amsterdam: Rodopi, 1988. p. 66-80. (Approaches to Translation Studies 7).
- HULU Originals. **Newly released** [2021]. Disponível em: <https://www.hulu.com/hub/originals>. Acesso em: 31 maio 2021.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- JAMES, P. D. **Segredos do romance policial**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- JAMESON, F. Pós-Modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos**, [s.l.], v. 12, p. 16-26, 1983.
- JAKOBSON, R. Metalanguage as a linguistic problem. *In*: JAKOBSON, R. (ed.). **Framework of language**. Michigan: University of Michigan, 1980. p. 81-92.

- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 2. ed. Tradução de Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix-Pensamento, 2005.
- JENKINS, H. **Convergence culture: where old and new media collide**. New York: New York University Press, 2006.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- JENKINS, H. **Textual poachers: television fans and participatory culture**. New York: Routledge, 1992.
- JENKINS, H. **Transmedia 202: further reflections**. [S.l.]: Confessions of an Aca-Fan, 2011.
- JENKINS, H.; FORD, S.; GREENE, J. **Cultura da conexão**. São Paulo: Aleph, 2014.
- JENKINS, H. *et al.* **Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century**. Chicago: John D., Catherine T. MacArthur Foundation, 2009.
- JENNER, M. **American TV Detective Dramas**. Londres: Palgrave Mcmillan, 2016.
- JOHNLOCK fanart. Imagens. [S.l.], [2021]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/korytkinaanastasiya/johnlock-fanart/>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- JOHNSON, S. **Everything bad is good for you: how today's popular culture is actually making us smarter**. New York: Riverhead Books, 2005.
- JOST, F. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- JOST, F. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KAWANA, S. **Murder most modern: Detective Fiction and Japanese culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- KNIGHT, S. **Breaking Bad secret to success is in technology: HD,DVR,Netflix**. 30 Sep. 2013. Disponível em: <http://www.techspot.com/news/54172-breaking-bad-secret-to-success-is-in-the-technology-hd-dvr-netflix.html>. Acesso em: 31 maio 2021.
- KRISTEVA, J. **The Kristeva Reader**. Edited by Toril Moi New York: Columbia U Press, 1986.
- KU KLUX KLAN. **Curiosidades**[2020]. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/ku-klux-klan.htm>. Acesso em: 15 set. 2020.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos de metodologia científica**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

LAW, G. **Serializing fiction in the Victorian**. New York: Palgrave, 2000.

LEADER, M. **Steven Moffat and Mark Gatiss interview: Sherlock 2010**. Disponível em: <https://www.denofgeek.com/tv/steven-moffat-and-mark-gatiss-interview-sherlock-2/>. Acesso em: 30 maio 2021.

LEAL, J. V. R. **Pessoa, figura, presença: o personagem cinematográfico entre o narrativo e o sensorial**, 2019. 339 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-14082019-143038/pt-br>. Acesso em: 2 fev. 2020.

LEGGATT, T. Quality in Television. The Views of Professionals. *In*: ISHIKAWA, S. **Quality Assessment of Television**. [S.l.]: University Luton Spress, 1993. p. 145-158.

LELLENBERG, J.; STASHOWER, D.; FOLEY, C. **Arthur Conan Doyle: a life in letters**. London: Penguin Books, 2008.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama Literária**. Bauru: Edusc, 2007.

LEFEVERE, A. (ed). **Translation/History/Culture: a sourcebook**. London, New York: Routledge, 1992.

LEFEVERE, A. Translation: Its Genealogy in the West. *In*: BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (ed.). **Translation, History and Culture**, London: Pinter, 1990. p. 14-28.

LESSA, R. Explorações conceituais acerca de narrativa transmídia e ficção seriada televisiva. *In*: CUNHA, I. F.; GUEDES, A. P.; SANTANA, F. C. **A ficção seriada e o espaço lusófono: conceitos, trânsitos e plataformas**. Covilhã: Labcom, 2017. No prelo.

LESSA, R. **Ficção seriada televisiva e narrativa transmídia: uma análise do mundo ficcional multiplataforma de True Blood**. 2013. 140 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LÉVY, P. **Inteligencia colectiva: por una antropología del ciberespacio**. Washington, DC: Organización Panamericana de la Salud, 2004.

LIGADO EM SÉRIE. **Portal virtual**. 2021. Disponível em: <http://www.ligadoemserie.com.br>. Acesso em: 30 maio 2021.

- LINS, A. **No mundo do romance policial**. São Paulo: MEC/Serviço de Documentação, Cadernos de Cultura, 1947.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LONG, G. A. **Transmedia Storytelling**: business, aesthetics and production at the Jim Henson Company. 2007. 185 f. Dissertation (Master in Comparative Media Studies) – Postgraduate Program in Comparative Media Studies, Massachusetts Institute of Technology, Boston, 2007.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MACIEL, L. C **O poder do clímax**: fundamentos do roteiro de cinema e TV, Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- MADAME TUSSAUDS. **The Sherlock Holmes Experience**. [2021]. Disponível em: <https://www.madametussauds.com/london/en/whats-inside/the-sherlock-holmes-experience/>. Acesso em: 12 maio 2021.
- MAIO, B. **Buffy The Vampire Slayer**. Roma: Aracne Editrice, 2004.
- MANGUEL, A. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MAROZO, L. F. CUNHA, Y. K. Teoria dos polissistemas. **Revista Translatio**, Porto Alegre, n. 4, p. 2-21, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42900>. Acesso em: 13 set. 2020.
- MARTIN, Brett. **Difficult Men**: behind the scenes of a creative revolution: from the sopranos and the wire to mad men and breaking bad. New York: Penguin Press HC, 2013.
- MASSI, F. O romance policial. In: MASSI, F. **O romance policial místico-religioso**: um subgênero de sucesso [online]. São Paulo: Editora da UNESP, 2015. p. 11-35. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/rmgfg/pdf/massi-9788568334560-02.pdf>. Acesso em 12 fev. 2021.
- MASSI, F. **O romance policial do século XXI**: manutenção, transgressão e inovação do gênero. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. (Coleção PROPG Digital-UNESP). Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/109189>. Acesso em: 10 ago. 2009.
- MATELLART, A. **História da sociedade da informação**. São Paulo: Loyola, 2002.
- MAUSS, M. Uma categoria do espírito humano: a noção de Pessoa, a noção de Eu. In: MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Editora da USP/EPE, 1983

MCCABE, J.; AKASS, K. **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. Londres: I. B. Tauris, 2007.

MCKEE, R. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MEDEIROS, R. O cinema enquanto polissistema: a teoria do polissistema como ferramenta para análise fílmica. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 95-113, jul./dez. 2009.

MEMÓRIA GLOBO. **A grande família** [2021a]. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/a-grande-familia> . Acesso em: 7 jan. 2021.

MEMÓRIA GLOBO. **A grande família**. 1. Versão [1973a] Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/a-grande-familia-1a-versao/>. Acesso em: 7 jan. 2021.

MEMÓRIA GLOBO. **A grande família**. 2. Versão [1973b] Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/a-grande-familia-2a-versao/>. Acesso em: 7 jan. 2021.

MEMÓRIA GLOBO. **Presença de Anita**: ficha técnica [2021b] Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/presenca-de-anita/ficha-tecnica>. Acesso em: 12 maio 2021.

METZ, C. On the Notion of Cinematographic Language. *In*: NICHOLS, B. (ed.). **Movies and Methods an Anthology**. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press, 1976.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Abrasco, 1996.

MINHA SÉRIE. Portal virtual [2021] Disponível em: <http://www.minhaserie.com.br/>. Acesso em: 30 maio 2021.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Revista Matrizes**, São Paulo, ano 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

MITTELL, J. **Sites of participation**: wiki fandom and the case of Lostpedia. 2009. v. 3. Disponível em: <https://doi.org/10.3983/twc.2009.0118>. Acesso em: 20 nov. 2020.

MITTELL, J. **Television and American Culture**. New York: Oxford, 2010.

MITTELL, J. Wikis and Participatory Fandom. *In*: DELWICHE, A.; HENDERSON, J. J. (ed.). **The Participatory Cultures Handbook**. New York: Routledge, 2013. p. 35-42.

MOISES, M. **Dicionário de termos Literários**, São Paulo: Cultrix-Pensamento, 2004.

MONDIN, B. **Curso de Filosofia**. Sao Paulo: Paulus, 1981. v. 1.

MONTELONE, F. **Cult Series: Le Grandi Narrazioni Televisive nell’America di Fine Secolo**. Roma: Dino Audiono Editore, 2005.

MORLEY, D. **Television audiences and cultural studies**. London and New York: Routledge, 1992.

MULGAN, G. *et al.* **The question of quality**. Londres: BFI, 1990.

MUNDO SHEROCK. **Sherlock Holmes ganha título honorário**, 2002. Disponível em: <https://mundosherlock.wordpress.com/2002/10/16/sherlock-holmes-ganha-titulo-honorario/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

MURRAY, J. H. **Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. Tradução de Elissa Khoru Daher e Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural, Unesp, 2003.

MURTHY, V. **Sherlock Holmes no Japão**. Belo Horizonte: Vestígio, 2015.

NABOKOV, W. **Lolita**. Paris, Olympia Press, 1955.

NAREMORE, J. **Film adaptation**. New Jersey, EUA: New Brunswick Rutgers University Press, 2000.

NDALIANIS, A. **Neo-Baroque aesthetics and contemporary entertainment**. Cambridge: The MIT Press, 2004.

NDALIANIS, A. **Television and the Neo-Baroque**. *In*: MAZDON, L.; HAMMOND, M. (ed.). **The contemporary television serial**. Edinburgh: University of Edinburgh, 2005. p. 83-101.

NELSON, R. TV drama: “flexi-narrative” form and a new affective order. *In*: VOIGTS-VIRCHOW, E. (ed.). **German Society for Contemporary Theatre and Drama in English: mediated drama – Dramatized media**. Germany, Trier: WVT, 2000. p. 111-118.

NETFLIX. **Portal virtual** [2021]. Disponível em: <https://www.netflix.com/browse>. Acesso em: 30 maio 2021.

NEWMAN, M. Z.; LEVINE E. **Legitimizing television: media convergence and cultural status**. New York: Routledge, 2012.

- OATES, J. C. **A Fé de um escritor**: vida, técnica, arte. Tradução de Maria João Lourenço. Cruz Quebrada: Casa das Letras, 2008.
- OLIVEIRA, C. D. M. **Mapa Conceitual, de Doyle a Gatiss & Moffat**. Fortaleza, 2020. 1 figura. Não publicado.
- OLIVER, P. J.; LAWRENCE, A. P. **Personality**: theory and research. Tradução de Ronaldo Cataldo Costa. 8. ed. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 5. ed. Campinas: Pontes, 2003.
- OROZCO, G. **Televisión, Audiencias y Educación**. Colombia: Grupo Editorial Norma, 2001.
- PAES, J. P. **A aventura literária**: ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PAGLIONE, M. B. **Fenômeno Sherlock**: a recepção social do gênero seriado. 2019. 328 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/180922>. Acesso em: 2 jan. 2019.
- PALLOTTINI, R. **Dramaturgia**: construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.
- PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PEARSON, R. The Writer/Producer in American Television. In: HAMMOND, M.; MAZDON, L. **The contemporary television series**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, p. 11-26.
- PEDROSO, E. **É preciso pensar**: manual prático de roteiro. São Paulo: Editora Sesi-SP, 2016.
- PELLEGRINI, T. *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- PENNAC, D. **Como um romance**. 15. ed. Tradução de Francisco Paiva Boleo. Lisboa: Asa, 2010.
- PEREIRA, A. C. A. **Arthur & George por Julian Barnes**: na Pista de um Crime sem Castigo. 2008. 111 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Literatura Inglesas) – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Literatura Inglesas, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, PT, 2008.
- PEREIRA, L. M.; BIASUS, F. **Transtorno e personalidade antissocial**: um estudo do estado da arte. [2012?]. Disponível em: http://www.uricer.edu.br/cursos/arq_trabalhos_usuario/2492.pdf. Acesso em: 15 jan. 2021.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

POLASEK, A. D. Surveying the Post-Millennial Sherlock Holmes: a case for the great detective as a man of our times. **Adaptation**, [s.l.], v. 6, n. 3, p. 384-393, 2013.

PORTER, L. Smart, Sexy, And Technologically Savvy: (Re)Making Sherlock Holmes as a 21st-Century Superstar. In: LAVIGNE, C. (ed.). **Remake television: reboot, re-use, recycle**. Lanham: Lexington Books, 2014. p. 171-186.

POORE, B. **Sherlock Holmes and the leap of faith**: the forces of fandom and convergence in adaptations of the Holmes and Watson stories. **Adaptation**, [s.l.], v. 6, n. 2, p. 158-171, September 2012. Doi.org/10.1093/adaptation/aps024. Acesso em: 2 fev. 2020.

PRADO, D. de A. A personagem no teatro. In: CÂNDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PROPP, V. **Morphology of the Folktale**. Austin: University of Texas Press, 2009.

QUEIRÓS, E. de. **Da colaboração no Distrito de Évora**: entre o local e o internacional, contributos para a história do jornalismo oitocentista - I (1867), crónica n.º 5 de 20-I-1867, ed. cit., p. 118. Disponível em: https://www.icnova.fcsh.unl.pt/wp-content/uploads/sites/38/2019/03/ICNOVA_NoticiasPortugal_Distrito_Evora.pdf, acesso em 31 maio 2021.

REIMÃO, S. L. **O que é romance policial**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, (Coleção Primeiros Passos).

REIS, F. S. F. **Fanfictions na internet**: um click sobre o leitor-autor. 2011. 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/2830>. Acesso em: 3 maio 2017.

REZENDE, R. A tecnologia e a transformação do dispositivo televisivo: produções sensoriais no hibridismo realidade/ficção. **Revista Brasileira de História da Mídia**, [s.l.], v. 1, n. 2, p. 11-19, jul./dez. 2012.

RHEINGOLD, H. **A comunidade virtual**. Lisboa: Grávida, 1996.

RODRIGUES, C. **Tradução e diferença**. São Paulo: Unesp, 2000.

RODRIGUES, E. **Mágico Folhetim**: Literatura e jornalismo em Portugal. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

RODRIGUES, S. **Como escrever séries**: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV. São Paulo: Aleph, 2014.

ROSS, S. M. **Beyond the box**; television and internet. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

SALER, M. Modernity, Disenchantment, and the Ironic Imagination. **Philosophy and Literature**, [s.l.], v. 28, n. 1, p. 137-149, April 2004.

SANTAELLA, L. Da cultura das Mídias à Cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 22, p. 23-32, dez. 2003. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3229>. Acesso em: 25 nov. 2020.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 6. ed. São Paulo: Cultrix-Pensamento, 1974.

SAVORELLI, A. **Beyond Sitcom**: new directions in american television comedy. Londres: McFarland & Company, 2010.

SAYERS, Dorothy L. Introduction to the omnibus of crime. *In*: HAYCRAFT, H. (org.). **The art of the mystery story**: a collection of critical essays. Nova York: Carroll & Graf, 1992. p. 71-109.

SHERLOCK BRASIL. Família Holmes. [2021]. Disponível em: <http://sherlockbrasil.blogspot.com>. Acesso em: 13 maio 2021.

SHERLOCK BRASIL. Grupo Facebook: @grupofechado, 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/sherlockbrasil/>. Acesso em: 14 maio 2019.

SHERLOCK BRASIL. Leia as fanfics enviadas pelos nossos leitores!2012. Disponível em: <http://brasilsherlock.blogspot.com/view/sidebar>. Acesso em: 12 maio 2021.

SHERLOCK BRASIL. Mulheres de Sherlock: a versão moderna de Irene Adler. [2015?]. Disponível em: <http://sherlockbrasil.blogspot.com/2015/03/mulheres-de-sherlock-versao-moderna-de.html>. Acesso em: 12 maio 2021.

SHERLOCK BRASIL. O maior desafio: o discurso de Padrinho de casamento [2021a]. Disponível em: <http://sherlockbrasil.blogspot.com/>. Acesso em: 13 maio 2021.

SHERLOCK BRASIL. Principais Personagens da Série [2021b]. Disponível em: <http://sherlockbrasil.blogspot.com>. Acesso em: 13 maio 2021.

SHERLOCK BRASIL. Quem é Mary Watson?[2021c]. Disponível em: <http://sherlockbrasil.blogspot.com/>. Acesso em: 13 maio 2021.

SHERLOCK. Práticas de distribuição da Indústria e Criação Artesanal de fãs. [S.l.], 12 maio 2021a. Facebook: Grupo privado. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/263629634112/>. Acesso em: 12 maio 2021.

SHERLOCK. Sherlock Escape Room [Trailer]/Sherlock: The Game is Now. London, [2021b]. 1 vídeo (1:06 min). Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCkp_CAX1eIc5k5SavzbhN5w. Acesso em: 10 jun. 2021.

SHERLOCK (BBC). Percepções do Inspetor Lestrade. [S.l.], 12 maio 2021. Facebook: @OfficialSherlockFans. Disponível em: <https://www.facebook.com/OfficialSherlockFans/photos>. Acesso em: 12 maio 2021.

SHERLOCK. Programa de TV. [S.l.], 2021c. Facebook: @Sherlock.BBCW. Disponível em: <https://www.facebook.com/Sherlock.BBCW>. Acesso em: 10 jun. 2021.

SCHULTZ, R. Partners in a Game Without Masters: Reconstructing the Telecommunications Regulatory System. *In*: SCHULTZ, R. **Telecommunications Regulation and the Constitution**. Quebec, Canada: The Institute for Research on Public Policy, 1982. p. 41-114.

SCOLARI, C. A. Lost in the borderlines between user-generated content and the cultural industry. **Participations**, [s.l.], v. 10, n. 1, p. 414-417, 2013. Versão eletrônica. Disponível em: <https://www.participations.org/Volume%2010/Issue%201/32%20Scolari%2010.1.pdf>. Acesso em: 14 maio 2021.

SCOLARI, C. A. Transmedia Storytelling: implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production. **International Journal of Communication**, [s.l.], v. 3, p. 586-606, 2009.

SEABRA, R. **Renascença**: a série de TV no século XXI. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SEGER, L. **Como criar personagens inesquecíveis**. São Paulo: Bossa Nova, 2006.

SHERIDAN, D. **Teaching Secondary English**: readings and applications. New York: Routledge, 2009.

SILVA, C. A. V. **Mrs. Dalloway e a rescritura de Virginia Woolf na literatura e no cinema**. 2007. 242 f. Tese (Doutorado em Lingüística e Letras) – Programa de Pós-Graduação em Lingüística e Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/19128/1/2007_tese_cavdasilva.pdf. Acesso em: 20 jan. 2011.

SILVA, C. A. V. **Adaptação Cinematográfica de “Mrs. Dalloway” como Tradução**, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbla/v2n2/10.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2020.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade, **Galáxia, Online**, São Paulo, p. 241-252, 2014a. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/20.pdf>. Acesso: 21 dez. 2011

SILVA, M. V. B. Entre a Quality TV e a Complexidade Narrativa. *In*: BORGES, G.; GOSCIOLA, V.; VIEIRA, M. (org.). **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário**. São Paulo: Faro; CIAC; Socine, 2015. c v. IV, p. 12-26.

SILVA, M. V. B. Arrested Development e o Futuro das Séries (de Tevê?). **Novos olhares: Revista de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 42-50, jan. 2014b.

SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. *In*: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (org.). **O Cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 115-148.

SMITH, A. **Transmedia Storytelling in Television 2.0**: strategies for developing television narratives across media platforms. Middlebury College, 2009. Disponível em: https://sites.middlebury.edu/mediacp/files/2009/06/Aaron_Smith_2009.pdf. Acesso em: 8 ago. 2020.

SODRÉ, M. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SODRÉ, M. **Best-seller: a literatura de mercado**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

SODRÉ, M. **A ciência do comum: notas para o método comunicacional**. Petrópolis: Vozes, 2014.

SPENCER, H. (org) **The Sherlock Holmes Book**. Great Britain, London: Dorling Kindersley Penguin Random House, 2015.

SPENCER, H. *et al.* **The Sherlock Holmes Book**. London: Penguin Random House, DK, 2016. E-book (1.136 p.).

STAM, R. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, [s.l.], n 51, p. 19-53, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/004>. Acesso em: 3 out. 2010.

STAM, R. **Introdução à teoria de cinema**. São Paulo: Papyrus, 2000.

STAM, R. **Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard**. United States: Columbia University, 1992.

STEIN, L. E. This Dratted Thing Fannish Storytelling Through New Media. *In*: HELLEKSON, K.; BUSSE, K. (ed.). **Fan fiction and Fan communities in the age of the internet: New Essays**. Oxford: McFarland & Company, 2006. p. 245-258.

STEIN, L. E.; BUSSE K. (ed.). Introduction: the literary, televisual and digital adventures of the beloved detective. *In*: STEIN, L. E.; BUSSE K. (ed.). **Fan fiction and Fan communities in the age of the internet: New Essays**. Oxford: McFarland & Company, 2012. p. 9-25.

STEIN, S. **Solutions for Writers**: practical craft techniques for fiction and non-fiction. London: Souvenir Press, 2003.

STROSSER, C. R. Sherlock and the Case of the Feminist Fans. *In*: PORTER, L. (ed.). **Who Is Sherlock?** Essays on Identity in Modern Holmes Adaptations. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2016. p. 180-193.

SYDENSTRICKER, I. Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista. *In*: BORGES, G.; PUCCI JR., R. L.; SOBRINHO, G. A. **Televisão**: Formas audiovisuais de ficção e documentário. São Paulo: Unicam/Instituto de Artes, 2012. p. 131-142.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TALK: Economics. *In*: LOSTPEDIA: the loste encyclopedia [2021]. Disponível em: <http://lostpedia.wikia.com/wiki/Talk:Economics>. Acesso em: 12 maio 2021.

TEZZA, C. De onde vem minhas personagens. *In*: BRAIT, B. (org.). **A personagem**. São Paulo: Contexto, 2017. p. 103-104.

THE ART of Sherlock Holmes. **Sherlock vitoriano**. [S.l.], 12 maio 2021. Facebook: @theartofsherlockholmes. Disponível em: <https://www.facebook.com/The-ART-of-Sherlock-Holmes-608467505931957>. Acesso em: 12 maio 2021.

THE SCIENCE of deduction – Private Investigator London – Confidentiality Guaranteed. **IS Employee Absenteeism a problem**, London, jun. 2021. Disponível em: <http://www.thescienceofdeduction.co.uk/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

THE SHERLOCK HOLMES MUSEUM. **Portal virtual** [2018]. Disponível em: <https://www.sherlock-holmes.co.uk/>. Acesso em: 20 dez. 2018.

THE MOVIE DB. **Portal virtual** [2021]. Disponível em: <https://www.themoviedb.org/?language=pt-br>. Acesso em: 30 maio 2021.

THOMPSON, R. J. **Television's second golden age**: from Hill Street Blues to ER. Syracuse: Syracuse University Press, 1997.

TODOROV, T. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TODOROV, T. **Tipologia do romance policial**. As estruturas narrativas. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOUCHGAMEPLAY. **Sherlock**: The Network by The Project Factory, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3dlcOqgtZ-I>. Acesso em: 30 maio 2021.

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

TRIBE, S. **Sherlock Chronicles**. Londres: Ebury Publishing, 2014.

TYNIANOV, I. A noção de construção. *In*: TOLEDO, D. de O. (org.). **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Tradução de Ana M. R. Filipouski, Maria A. Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio C. Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971b. p. 99-104.

TYNIANOV, I; JAKOBSON, R. Os problemas dos estudos literários e linguísticos. *In*: TOLEDO, D. de O. (org.). **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Tradução de Ana M. R. Filipouski, Maria A. Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio C. Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971a. p. 95-98.

TULLOCH, J.; JENKINS, H. **Science fiction audiences, watching Doctor Who and Star Trek**. London: Routledge, 1995.

VARGAS, M. L. B. **O fenômeno fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico**. Passo Fundo: Editora da UPF, 2005.

VIDANI, P. **Pretty Things & Monsters: IOU Explanation – 53-8-92 – Grimm’s Fairy Tales Cipher**, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2Tu5W9Z.ales>. Acesso em: 20 set. 2020.

VIEIRA, E. R. P. (org.). **Teorizando e contextualizando a tradução**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996.

VOGLER, C. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. Tradução de Ana Maria Machado. São Paulo: Aleph, 2006.

XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Leitura e Crítica).

WIFLLES. **Falling Is Just Like Flying** [2021]. 1 Gif. Disponível em: <https://wiflegif.com/gifs/533656-benedict-cumberbatch-sherlock-homes-gif>. Acesso em: 30 maio 2021.

WILLIAMS, R. **Post-object Fandom: television, identity and self-narrative**. London: Bloomsbury, 2015.

WOLF, L. **Como Sherlock Holmes resolveu o caso de Um Estudo em Vermelho?**[2017?]. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-sherlock-holmes-resolveu-o-caso-de-um-estudo-em-vermelho/>. Acesso em: 30 maio 2021.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mário Quintana. 12. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

WOLTON, D. **Internet, e depois?** Uma Teoria Crítica das novas Mídias. Porto Alegre: Sulina, 2003.

WULFF, H. La perception des personages de film. **Iris**, [s.l.], n. 24, p. 15-32. 1997.

REFERÊNCIAS FICCIONAIS

BARRETO, L. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. 17. ed. São Paulo: Ática, [2011?]. (Bom Livro). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000159.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2021.

CERVANTES, M de. **Dom Quixote de La Mancha**. 1.Parte,1605. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00008a.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2020.

CHRISTIE A. **Autobiografia**. Tradução de Maria Helena Trigueiros. Rio de Janeiro: Record, [1965].

DICKENS, C. **The old curiosity shop**. Boston: Lee Sherpard Publishers, 1877.

DOYLE, C. A. A Case of Identity. *In*: DOYLE, C. A. **The Complete Stories of Sherlock Holmes**. Great Britain: Wordsworth Editions Limited, 2007a. p. 469-483.

DOYLE, C. A. A Scandal in Bohemia. *In*: DOYLE, C. A. **The Complete Stories of Sherlock Holmes**. Great Britain: Wordsworth Editions Limited, 2007b. p. 429-448.

DOYLE, C. A. **A Study in Scarlet**. London: HarperCollins Classics, 2012.

DOYLE, C. A. **O cão dos Baskerville**. Tradução de Maria Alice Stock. São Paulo: Grua Livros, 2016.

DOYLE, C. A. **O cão dos Baskervilles**. Tradução de Antônio Carlos Vilela. São Paulo: Melhoramentos, 1999.

DOYLE, C. A. **O signo do quatro**. Tradução de Antônio Carlos Vilela. São Paulo: Melhoramentos, 2003.

DOYLE, C. A. The Bruce-Partington Plans. *In*: DOYLE, C. A. **The Complete Stories of Sherlock Holmes**. Great Britain: Wordsworth Editions Limited, 2007c. p. 1.146-1.168.

DOYLE, C. A. The Empty House. *In*: DOYLE, C. A. **The Complete Stories of Sherlock Holmes**. Great Britain: Wordsworth Editions Limited, 2007d. p. 849-865.

DOYLE, C. A. The Final Problem. *In*: DOYLE, C. A. **The Complete Stories of Sherlock Holmes**. Great Britain: Wordsworth Editions Limited, 2007e. p. 830-846.

DOYLE, C. A. **The Hound of the Baskervilles**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

DOYLE, C. A. The Illustrious Client. *In*: DOYLE, C. A. **The Complete Stories of Sherlock Holmes**. Great Britain: Wordsworth Editions Limited, 2007f. p. 1.233-1.253.

DOYLE, C. A. The Adventure of The Red Circle. *In*: DOYLE, C. A. **Sherlock Holmes: contos**. São Paulo: Martin Claret, 2014a; [1911]. v. II.

DOYLE, The Adventure of the Stockbroker's Clerck. *In*: DOYLE, C. A. **Sherlock Holmes: contos**. São Paulo: Martin Claret, 2014b; [1883]. v. II.

DOYLE, C. A. The Crooked Man. *In*: DOYLE, C. A. **Sherlock Holmes: contos**. São Paulo: Martin Claret, 2014c; [1893]. v. II.

DOYLE, The Gloria Scott. *In*: DOYLE, C. A. **Sherlock Holmes: contos**. São Paulo: Martin Claret, 2014d; [1893]. v. II.

DOYLE, The Man with the Twisted Lip. *In*: DOYLE, C. A. **Sherlock Holmes: contos**. São Paulo: Martin Claret, 2014e; [1891]. v. II.

DOYLE, C. A. The Musgrave Ritual. *In*: DOYLE, C. A. **The Complete Stories of Sherlock Holmes**. Great Britain: Wordsworth Editions Limited, 2007g. p. 724-739.

DOYLE, C. A. The Red-Headed League. *In*: DOYLE, C. A. **The Complete Stories of Sherlock Holmes**. Great Britain: Wordsworth Editions Limited, 2007h. p. 449-468.

DOYLE, C. A. The Sign of the Four. *In*: DOYLE, C. A. **The Complete Stories of Sherlock Holmes**. Great Britain: Wordsworth Editions Limited, 2007i. p. 96-175.

DOYLE, C. A. **The Valley of Fear**. London: Penguin Books, 2011.

DOYLE, C. A. **Sherlock Holmes, contos**. São Paulo: Martin Claret, 2014f. v. II.

DOYLE, C. A. **Sherlock Holmes**. Obra Completa. [S.l.]: Casa dos Livros, 2015. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Sherlock-Holmes-Arthur-Conan-Doyle/dp/852094051X/>. Acesso em: 30 maio 2021.

DOYLE, C. A. **Um estudo em vermelho**. Tradução de Antônio Carlos Vilela. São Paulo: Melhoramentos, 1999.

DOYLE, C. A. **Um estudo em vermelho**. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2016. (Coleção Pocket).

FIELDING, K. J. (ed). **The speeches of Charles Dickens**. London: Harvester Wheatsheaf, 1988.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Porto Alegre: L&PM Pocke, 2015. v. 328.

GOETHE, J. W. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Porto Alegre: L&PM. 2016.

LAUX, A. P. **Sidney Paget foi o ilustrador de Sherlock Holmes**. 2014. Disponível em: <https://literaturapolicial.com/2016/01/28/sidney-paget-foi-o-ilustrador-de-sherlock-holmes/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

NABOKOV, W. **Lolita**, The Olympia Press, Paris, 1955.

POE, E. A. **Assassinatos Na Rua Morgue e Outras Histórias**. (Coleções Folha – Folha de S. Paulo), 2016.

POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Brenno Silveira e outros, Victor Civita Editor, 1981

POE, E. A. **O Mistério de Marie Roget**. Tradução de Bianca Pascoalini. [S.l.]: L&PM, 2007. (Coleção Aventuras Grandiosas).

POE, E. A. **Os crimes da Rua Morgue e outras histórias**. São Paulo: Saraiva, 1961.

SPENCER, H. *et al.* **The Sherlock Holmes Book**. London: Penguin Random House, DK, 2016. E-book (1.136 p.).

TELLES, L.F. O escritor tem que atuar como um vampiro *In* BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2017 [1985], p.126

WERNER. A. (org.). **Sherlock Holmes: the man who never lived and will never die**. London: Ebury Press, Museum of London, 2014.

SÉRIES PESQUISADAS

CASTLE. Criador: Andrew W. Marlowe. Produção de Andrew W. Marlowe, Rob Bowman e Barry Schindel. Estados Unidos: Rede ABC Studios, 2009. Série (45 min. aprox.).

CRIMINAL MINDS. Criação: Jeff Davis. Produção de Gigi Coello-Bannon, Erica Messer, Deborah Spera, Mark Gordon. Estados Unidos: CBS, 2005. Série (45 min. aprox.). Versão do título em português: Mentis Criminosas.

CSI: Crime Scene Investigation. Criador: ZUIKER, Anthony E. Produção de Jerry Bruckheimer, Ann Donahue, Jonathan Littman, Carol Mendelsohn e Anthony E. Zuiker. EUA: CSI, 2000 (45 min. aprox.). Versão do título em português.

DEXTER. Criador: James Manos Jr. Produção de Daniel Cerone, Sara Colleton, Charles H. Eglee, John Goldwyn, Michael C. Hall, Chip Johannessen e Clyde Phillips. Estados Unidos: Showtime, 2006-2013. Série, 96 episódios (60 min. aprox.).

ELEMENTARY. Criador: Robert Doherty. Produção de Robert Doherty, Sarah Timberman, Carl Beverly, John Coles e Alysse Bezaehler. Estados Unidos: CBS, 2012-2019. Série, 7 temporadas, Episódios 154. (45 min. aprox.).

HILL STREET BLUES. Criadores: Michel Kosoll; Steven Bochco. Produção de Scott Brazil, Gregory Hoblit e Steven Bochco. Estados Unidos: NBC, 1981-1987. Série (45 min. aprox.). Versão do título em português: Chumbo Grosso.

HOUSE M. D. Criador: David Shore. Produção de Bryan Singer, Daniel Sackheim. Estados Unidos: NBC Universal Television Distribution, 2004-2012. Série, 8 temporadas, Episódios 177 (43 min. aprox.).

I LOVE LUCY. Editores: Bob Carroll. *et al.* Produção de Jess Oppenheimer e Desi Arnaz. Estados Unidos, 1951-1957. (30 min. aprox.). Versão do título em português: Eu Amo a Lucy.

LAW & ORDER. Criador: Dick Wolf. Produção de David DeClerque, Ted Kotcheff e Dick Wolf. Estados Unidos, 1990-2010. (45 min. aprox.). Versão do título em português: Lei & Ordem.

LOST. Criadores: Jeffrey Lieber, Abrams J. J. e Damon Lindelof. Produção de Sarah Caplan, Jean Higgins, Leonard Dick. Distribuição: Walt Disney Studios Home Entertainment Estados Unidos: Rede ABC Studios, 2004-2010. Série, 6 temporadas, Episódios 121 (40-48 min. aprox.).

MISS FISHER'S MURDER MYSTERIES. Criadores: Bernero, Simon Mirren e Deborah Cox. Produção: Fiona Eagger. Austrália: Every Cloud Productions, 2012. Série, 3 seasons, 34 episódios. (60 min.). son., color

REFERÊNCIAS SÉRIE/FÍLMICAS

ELEMENTARY. Directed and Produced by: Andrew Bernstein, John David and Coles Lucy Liu. Written by: Carl Beverly and Robert A. Doherty. Elenco principal: Jonny Lee Miller (Sherlock),

Lucy Liu (Joan Watson), Aidan Quinn (capitão Thomas Gregson) e Rhys Ifans (Mycroft). EUA: CBS, 2012-2019. 8 t.

ENOLA HOLMES. Directed by: Harry Bradbeer. Written by: Jack Thorne. Produced by: Millie Bobby Brown and Paige Brown. Reino Unido: Warner Bros Pictures, 2020.

MISS SHERLOCK. Directed by: Junichi Mori, Yusuke Taki . Written by: Amane Marumo, Junichi Mori (II) and Nobuaki Kotani. Elenco: Yuko Takeuchi (Sherlock) and Shihori Kanjiya (Dr^a. Wato Tachibana), [S./I.]: HTBO e HULU, 2018.

SR. SHERLOCK. Directed by: Bill Condon. Produced by: Anne Carey, Aviv Giladi, Emile Sherman, Written by: Jeffrey Hatcher and Mitch Cullin. Elenco principal: Ian McKellen (Sherlock), Laura Linney (governanta Mrs. Munro) e seu filho Roger (Milo Parker). Reino Unido: BBC Filmes, 2015. (104 min.).

SHERLOCK HOLMES. A Game of Shadows. Directed by: Guy Ritchie. Produced by: Bruce Berman and Steve Clark-Hall. Written by: Michele Mulroney and Kieran Mulroney. USA: Warner Bros, 2011.

SHERLOCK HOLMES. A queda de Reichenbach. Direct by: Toby Haines. Written by Stephen Thompson. UK: BBC Wales, 2012c. Season 2, Episode (3, 88 min.).

SHERLOCK HOLMES. A noiva abominável. Direct by: Douglas Mackinnon. Written and Produced by: Mark Gatiss and Steven Moffat. 2016. Especial (89 min.).

SHERLOCK HOLMES A Study in Pink. Directed by: Paul McGuigan. Written by: Mark Gatiss, Steven Moffat. UK: BBC Wales, 2010b. Season 1, Episode 1. (88 min.). son., color

SHERLOCK HOLMES. As seis Thatchers. Direct by: Rachel Talalay. Produced by: Sue Vertue. Written by: Mark Gatiss. 2017a. Season 4, Episode (1, 88 min.).

SHERLOCK HOLMES. Created by: Mark Gatiss, Steven Moffat. Produced by: Mark Gatiss, Steven Moffat, Beryl Vertue, Rebecca Eaton. Elenco Principal: Benedict Cumberbatch, Martin Freeman, Mark Gatiss, Louise Brealey, Andrew Scott, Rupert Graves, Una Stubbs, Amanda Abbington, Siân Brooke. UK: BBC Wales, 2010a. Present. 4 seasons, 15 pisodes. (90 min.). son., color.

SHERLOCK HOLMES. Directed by: Guy Ritchie. Produced by: Bruce Berman. Written by: Michael Robert Johnson, Anthony Peckham and Simon Kinberg. USA: Warner Bros. 2009. (128 min.). son., col.

SHERLOCK HOLMES. Many Happy Returns. Produced and Written by: Steve Moffat and Mark Gatiss. London: BBC; EUA: PBS. 2013. Mini-websódio (8 min.).

SHERLOCK HOLMES. O caixão Vazio. Direct by: Jeremy Lovering. Written Mark Gatiss. Produced by: Sue Vertue. UK: BBC Walles. Season 3 Episode 1, (86 mib.). 2014a.

SHERLOCK HOLMES. O detetive mentiroso. Direct by: Nick Hurran. Produced by: Sue Vertue. Written by: Steven Moffat. 2017b. Season 4, Episode 2, (89 min.).

SHERLOCK HOLMES. O grande jogo. Direct by: Paul McGuigan. Produced by: Steven Moffat, Mark Gatiss, Sue Vertue and Beryl Vertue. Written by: Mark Gatiss. UK: BBC Walles, 2010e. Season 1 Episode 3 (90 min.).

SHERLOCK HOLMES. O seu último Juramento. Direct by: Nick Hurran. Produced by Sue Vertue. Written by: Steven Moffat. 2014c. Season 3 Episode 3 (86 min.).

SHERLOCK HOLMES. O sinal dos três. Direct by: Colm McCarthy. Produced by Sue Vertue and Susie Liggat. Written by: Stephen Thompson, Steven Moffat and Mark Gatiss. 2014b. Season 3 Episode 2 (86 min.).

SHERLOCK HOLMES. The Blind Banker. Directed by: Written by: Mark Gatiss and Steven Moffat. UK: BBC Wales, 2010c. Season 1, Episode 2. (89 min.). son., color.

SHERLOCK HOLMES. The Final Problem. Directed by: Euros Lyn and Paul McGuigan. Written and produced by: Steven Moffat and Mark Gatiss. UK: BBC Wales, 2010d. Season 4 Episode (3, 267 min.). (em duas partes), 2017.

SHERLOCK HOLMES. The Hounds of Baskerville. Directed by: Paul McGuigan. Written by: Mark Gatiss and Steven Moffat. UK: BBC Wales, 2012a. Season 2, Episode 2. (88min.). son., color.

SHERLOCK HOLMES. The Scandal in Belgravia. Directed by: Paul McGuigan. Produced by: Sue Vertue. Written by: Steven Moffat. UK: BBC Wales, 2012b. Season 2 Episode 1, (90 min.). Prêmio Bafta 2012 de Melhor Roteiro e Som.

GLOSSÁRIO

Blogs (abreviação para *weblog*) é uma espécie de diário *online* que aborda um assunto específico escolhido pelo seu autor. O blog é apresentado em texto, mas pode conter imagens, fotos, vídeos ou outras mídias que o autor considere importante para o assunto.

Cosplay termo de origem inglesa que vem da abreviação de costume *roleplay*, podendo ser traduzido como “representação do personagem a caráter”.

Emoticon ermo criado a partir das palavras inglesas *emotion* (emoção) e *icon* (ícone). Utilizados para expressar emoções, o que se dá essencialmente por meio de caracteres tipográficos.

Fanart designa uma obra de arte baseada em uma história, um personagem; fantasia criados pelos fãs que se aplica a livros, quadrinhos, filmes, videogames, etc. Os fãs, portanto, são os responsáveis pela invenção e criação de novas histórias baseadas. Muitos autores de *fanfics* ilustram suas narrativas com *fanarts*.

Fandom cultura de fãs, refere às estruturas sociais e práticas culturais criadas para os mais apaixonados consumidores de propriedades da mídia de massa (Jenkins, 2010).

Fanfiction são histórias ficcionais baseadas em diversos personagens e enredos que são elaborados por diversas mídias. Busca dar desdobramentos a questões abordadas pela obra, trazer novos episódios ou, ainda, apresentar outras versões à trama. Como um folhetim, costuma ter vários capítulos, que vão sendo publicados dentro de determinada periodicidade. Inúmeras *fanfics* são extremamente bem-feitas; seus autores costumam buscar um estilo que prenda seu leitor.

Fanfic abreviação do termo em inglês “*fan fiction*”, ou seja, ficção criada por fãs.

Fanpage é uma página de fãs específica dentro do *Facebook* direcionada para empresas, marcas ou produtos e associações, ou qualquer organização com ou sem fins lucrativos que desejem interagir com os usuários das redes sociais.

Fansites grupos de fãs que se dedicam de uma forma extrema aos seus ídolos favoritos acompanhando suas atividades públicas, com fotos dos eventos nos quais os artistas estão; realizam comemoração às conquistas deste ídolo e muitas vezes até recebem algum tipo de suporte de patrocinadores destes artistas.

Fan kindom conjunto de fãs de um programa de televisão, pessoa ou fenômeno em particular; reino de fãs.

Fanvídeo vídeos feitos pelos fãs que correspondem a uma reedição das cenas dos filmes, séries, novelas etc., gravados quando a obra vai ao ar ou copiados a partir de um DVD.

Ficwriters autores-escretores de *fanfics*

Gif ou **Graphics Interchange Format** é um formato de imagem que pode compactar várias cenas e com isso exibir movimentos.

Hashtag termo associado a assuntos ou discussões que se deseja indexar em redes sociais, inserindo o símbolo do jogo da velha (#) antes da palavra, frase ou expressão. Quando a combinação é publicada, transforma-se em um hiperlink que leva para uma página com outras publicações relacionadas ao mesmo tema.

On demand sob demanda, disponível de acordo com o desejo do cliente, capaz de ser assistido em qualquer momento.

Smiley é um tipo de *emoticon*, e na verdade o primeiro deles. O ícone foi criado em 1982 nos EUA.

Spin-off criação de um produto a partir da derivação de outro produto, na maioria das vezes, também audiovisual e de entretenimento como TV, cinema, série, videogames, histórias em quadrinhos, dentre outras possibilidades de narrativas, como a complementação e desenvolvimento de outros personagens, situações, histórias e temas que estão presentes de alguma forma na obra “base”, porém, com pouco detalhamento.

Teaser vídeo curto, cerca de um minuto, desenvolvido para antecipar algum lançamento de produto, filme, série, videoclipe, serviço ou qualquer conteúdo audiovisual.

Trailer peça promocional de tempo maior que o *teaser* utilizado para divulgação de um filme ou qualquer conteúdo audiovisual. No trailer é comum destacar os atores conhecidos, o gênero, a premiação, etc., com todos os créditos devidos.

Transmídia a utilização de vários tipos de mídias, usadas de forma estratégica principalmente pela área da Comunicação, no qual é criado uma variedade de conteúdos que se completam e nutrem um mesmo universo, trazendo para o indivíduo consumidor a sensação de um mar de possibilidades a serem exploradas de uma determinada marca ou produto.

Tumblr plataforma de *blogs* popular no mundo inteiro que funciona como espaço para que blogueiros compartilhem vídeos, imagens, músicas, textos e muitos *gifs* e *post* curtos.

Tweets utilizado para designar as publicações feitas na rede social do Twitter. Literalmente, o termo inglês *tweet* significa “gorjeio” ou “pio de passarinhos”. A ideia do *tweet* na rede social é uma comparação com a sequência de pequenas publicações que os usuários do *Twitter* fazem, já que só é possível apenas a postagem de textos com até 140 caracteres.

Wikis conjunto de páginas na web interligadas num sistema de hipertexto para armazenar e modificar informação, um banco de dados, onde cada página é editável por qualquer usuário com um navegador.

ANEXO A - LISTA DOS ROMANCE E CONTOS DE CONAN DOYLE

1887	<i>A study in scarlet</i>	<i>Um estudo em vermelho</i>	<i>Beeton's christmas annual</i>	A Ward, Lock & Co. lançou na forma de livro em jul/1888, com ilustrações de Charles Doyle (pai de Conan Doyle).
1890	<i>The sign of the four</i>	<i>O signo dos quatros</i>	<i>Lippincott's Magazine em Londres e Filadelfia</i>	1ª. edição na forma de livro por S. Blackett em out/1890.
1891	<i>A scandal in Boemia</i>	<i>Um escândalo na boêmia</i>	<i>The Strand Magazine</i>	10 ilustrações de Sidney Paget
1891	<i>The red headed league</i>	<i>A liga dos cabeças vermelhas</i>	<i>The Strand Magazine</i>	10 ilustrações de Sidney Paget
1891	<i>A case of identity</i>	<i>Um caso de identidade</i>	<i>The Strand Magazine</i>	7 ilustrações de Sidney Paget
1891	<i>The Boscombe Valley Mystery</i>	<i>O Mistério Do Vale Boscombe</i>	<i>The Strand Magazine</i>	10 ilustrações de Sidney Paget
1891	<i>The Five Orange Pips</i>	<i>As Cinco Sementes De Laranja</i>	<i>The Strand Magazine</i>	6 ilustrações de Sidney Paget
1891	<i>The Man With The Twisted Lip</i>	<i>O Homem Do Lábio Retorcido</i>	<i>The Strand Magazine</i>	10 ilustrações de Sidney Paget
1892	<i>The Blue Carbuncle</i>	<i>O Carbúnculo Azul</i>	<i>The Strand Magazine</i>	8 ilustrações de Sidney Paget
1892	<i>The Speckled Band</i>	<i>A Faixa Malhada</i>	<i>The Strand Magazine</i>	9 ilustrações de Sidney Paget
1892	<i>The Engineer's Thumb</i>	<i>O Polegar Do Engenheiro</i>	<i>The Strand Magazine</i>	8 ilustrações de Sidney Paget
1892	<i>The Noble Bachelor</i>	<i>O Solteirão Nobre</i>	<i>The Strand Magazine</i>	8 ilustrações de Sidney Paget
1892	<i>The Beryl Coronet</i>	<i>A Coroa De Berilos</i>	<i>The Strand Magazine</i>	9 ilustrações de Sidney Paget
1892	<i>The Copper-Beaches</i>	<i>As Faias Cor De Cobre</i>	<i>The Strand Magazine</i>	9 ilustrações de Sidney Paget
1892	<i>Silver Blaze</i>	<i>Estrela De Prata</i>	<i>The Strand Magazine</i>	9 ilustrações de Sidney Paget
1893	<i>The Cardboard Box</i>	<i>A Caixa De Papelão</i>	<i>The Strand Magazine</i>	8 ilustrações de Sidney Paget
1893	<i>The Yellow Face</i>	<i>A Face Amarela</i>	<i>The Strand Magazine</i>	7 ilustrações de Sidney Paget
1893	<i>The Stockbroker's Clerk</i>	<i>O Escriturário Da Corretagem</i>	<i>The Strand Magazine</i>	7 ilustrações de Sidney Paget
1893	<i>The "Gloria Scott"</i>	<i>A Tragédia Do "Glória Scott"</i>	<i>The Strand Magazine</i>	7 ilustrações de Sidney Paget
1893	<i>The Musgrave Ritual</i>	<i>O Ritual Musgrave</i>	<i>The Strand Magazine</i>	6 ilustrações de Sidney Paget
1893	<i>He Reigate Puzzle</i>	<i>O Enigma De Reigate</i>	<i>The Strand Magazine</i>	6 ilustrações de Sidney Paget
1893	<i>The Crooked Man</i>	<i>O Corcunda</i>	<i>The Strand Magazine</i>	7 ilustrações de Sidney Paget
1893	<i>The Resident Patient</i>	<i>O Paciente Internado</i>	<i>The Strand Magazine</i>	7 ilustrações de Sidney Paget
1893	<i>The Greek Interpreter</i>	<i>O Interpretre Grego</i>	<i>The Strand Magazine</i>	8 ilustrações de Sidney Paget
1893	<i>The Naval Treaty</i>	<i>O Tratado Naval</i>	<i>The Strand Magazine</i>	8 ilustrações de Sidney Paget
1893	<i>The Final Problem</i>	<i>O Problema Final</i>	<i>The Strand Magazine</i>	9 ilustrações de Sidney Paget
1903	<i>The Empty House</i>	<i>A casa vazia</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	7 ilustrações Frederic Dorr Steele 7 ilustrações de Sidney Paget
1903	<i>The Norwood Builder</i>	<i>O construtor de Norwood</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	7 ilustrações Frederic Dorr Steele 7 ilustrações de Sidney Paget
1903	<i>The Dancing Men</i>	<i>Os dançarinos</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	6 ilustrações Frederic Dorr Steele 7 ilustrações de Sidney Paget
1904	<i>The Solitary Cyclist</i>	<i>A ciclista solitária</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	5 ilustrações Frederic Dorr Steele 7 ilustrações de Sidney Paget
1904	<i>The Priory School</i>	<i>A escola do priorado</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	6 ilustrações Frederic Dorr Steele 9 ilustrações de Sidney Paget
1904	<i>Black Peter</i>	<i>Pedro Negro</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	6 ilustrações Frederic Dorr Steele 7 ilustrações de Sidney Paget

1904	<i>Charles Augustus Milverton</i>	<i>Charles Augustus Milverton</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	6 ilustrações Frederic Dorr Steele 7 ilustrações de Sidney Paget
1904	<i>The Six Napoleons</i>	<i>Os seis bustos de Napoleão</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	6 ilustrações Frederic Dorr Steele 7 ilustrações de Sidney Paget
1904	<i>The Three Students</i>	<i>Os três estudantes</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	9 ilustrações Frederic Dorr Steele 7 ilustrações de Sidney Paget
1904	<i>he Golden Pince-nez</i>	<i>O pincenê dourado</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	6 ilustrações Frederic Dorr Steele 8 ilustrações de Sidney Paget
1904	<i>The Missing Three-quarter</i>	<i>O atleta desaparecido</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	6 ilustrações Frederic Dorr Steele 7 ilustrações de Sidney Paget
1904	<i>The Abbey Grange</i>	<i>Abbey Grange</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	6 ilustrações Frederic Dorr Steele 8 ilustrações de Sidney Paget
1904	<i>he Second Stain</i>	<i>A Segunda Mancha</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	6 ilustrações Frederic Dorr Steele 8 ilustrações de Sidney Paget
1908	<i>Vila Glicínia</i>	<i>Wisteria Lodge</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	6 ilustrações Frederic Dorr Steele 10 ilustrações Arthur Twilte
1908	<i>The Bruce-Partington Plans</i>	<i>s planos do submarino Bruce-Partington</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	5 ilustrações Frederic Dorr Steele 6 ilustrações Arthur Twilte
1910	<i>The Devil's Foot</i>	<i>O Pé do diabo</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	7 ilustrações Gilbert Halliday
1911	<i>The Red Circle</i>	<i>O círculo vermelho</i>	<i>Strand Magazine</i> <i>(EUA)</i>	3 ilustrações H.M.Brock 1 Joseph Simon
1911	<i>The Disappearance of Lady Frances Carfax</i>	<i>O Desaparecimento de Lady Frances Carfax</i>	<i>The Strand Magazine</i> <i>American Magazine</i>	5 ilustrações de Alec Ball 5 ilustrações de Frederic Dorr Steele
1913	<i>The Dying detective</i>	<i>O detetive agonizante</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	3 ilustrações Frederic Dorr Steele 4 ilustrações de Walter Paget
1917	<i>His Last Bow</i>	<i>Seu último adeus</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	5 ilustrações Frederic Dorr Steele 3 ilustrações A. Gilbert
1921	<i>The Mazarin Stone</i>	<i>A pedra Mazarino</i>	<i>The Strand Magazine</i> <i>Heart's Internacional</i>	3 ilustrações A. Gilbert 4 ilustrações Frederic Dorr Steele
1922	<i>he Problem of Thor Bridge</i>	<i>A ponte de Thor</i>	<i>The Strand Magazine</i> <i>Heart's Internacional</i>	5 ilustrações A. Gilbert 3 ilustrações Patrick Nelson
1923	<i>The Creeping Man</i>	<i>O homem que andava de rastos</i>	<i>The Strand Magazine</i> <i>Heart's Internacional</i>	5 ilustrações de Howard K. Elcock 6 ilustrações Frederic Dorr Steele
1924	<i>The Sussex Vampire</i>	<i>O vampiro de Sussex</i>	<i>The Strand Magazine</i> <i>Heart's Internacional</i>	4 ilustrações de Howard K. Elcock 4 ilustrações T.Benda
1925	<i>The Three Garridebs</i>	<i>Os três Garridebs</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	3 ilustrações John Richard Flanagan 3 ilustrações Howard K. Elcock
1925	<i>The Illustrious Client</i>	<i>O cliente ilustre</i>	<i>Collier's Weekly</i> <i>The Strand Magazine</i>	4 ilustrações John Richard Flanagan 8 ilustrações Howard K. Elcock
1926	<i>The Three Gables</i>	<i>As três empenas</i>	<i>Liberty</i> <i>The Strand Magazine</i>	6 ilustrações Frederic Dorr Steele 4 ilustrações Howard K. Elcock
1926	<i>The Blanched Soldier</i>	<i>O rosto lívido</i>	<i>Liberty</i> <i>The Strand Magazine</i>	5 ilustrações Frederic Dorr Steele 5 ilustrações Howard K. Elcock
1926	<i>The Lion's Mane</i>	<i>A juba do leão</i>	<i>Liberty</i> <i>The Strand Magazine</i>	7 ilustrações Frederic Dorr Steele 3 ilustrações Howard K. Elcock
1926	<i>The Retired Colourman</i>	<i>O negro aposentado</i>	<i>Liberty</i> <i>The Strand Magazine</i>	4 ilustrações Frederic Dorr Steele 5 ilustrações Frank Wiles
1927	<i>The Veiled Lodger</i>	<i>A Inquilina de Rosto Coberto</i>	<i>Liberty</i> <i>The Strand Magazine</i>	4 ilustrações Frederic Dorr Steele 5 ilustrações Frank Wiles
1927	<i>The Adventure of Shoscombe Old Place</i>	<i>O velho solar de Shoscombe</i>	<i>The Strand Magazine</i>	Ilustrações Sidney Paget
1927	<i>The Retired Colourman</i>	<i>O negro aposentado</i>	<i>The Strand Magazine</i>	Ilustrações Sidney Paget

Fonte: Elaboração da autora

ANEXO B - LISTA DE EPISÓDIOS DA SÉRIE SHERLOCK
(exibição no Reino Unido entre 2010-2017)

Temporada 1 (2010)

E01 Um Estudo em Rosa

E02 O Banqueiro Cego

E03 O Grande Jogo

Temporada 2 (2012)

E01 Um Escândalo na Belgrávia

E02 Os Cães de Baskerville

E03 A Queda de Reichenbach

Mini Websódio¹⁵⁴: Muitos Retornos Felizes

Temporada 3 (2014)

E01 O Carro Funerário Vazio

E02 O Sinal dos Três

E03 Seu Último Juramento

Especial: A Noiva Abominável (2016)

Temporada 4 (2017)

E01 As Seis Thatchers

E02 O Detetive Mentiroso

E03 O Problema Final (dividido em duas partes)

¹⁵⁴ Disponível em <https://www.facebook.com/rearruda/videos/10210068798210572>
acesso em 31.05.2021