

A TRANSGRESSÃO DO PERSONAGEM DETETIVE NAS SÉRIES TELEVISIVAS “*ELEMENTARY*” E “*CSI - CRIME SCENE INVESTIGATION*”

THE TRANSGRESSION OF THE DETECTIVE CHARACTER IN THE "ELEMENTARY" AND "CSI - CRIME SCENE INVESTIGATION" TELEVISION SERIES

Cristina Santana Oliveira
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Presenciamos um crescente interesse em torno das séries de televisão, em especial as norte-americanas que atingem múltiplos mercados e têm, em sua retaguarda, uma experiência cinematográfica de sucesso. Consolida-se um acervo de pesquisas que relaciona essas séries às narrativas literárias - caso do detetive Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle. Procuraremos analisar como grandes produtores de Hollywood e as novas tecnologias revitalizam esse personagem criando possibilidades de manutenção e incentivo a novos leitores para o gênero policial. A breve reflexão sobre os gêneros de discurso (Bakhtin e Todorov) demonstra que sua maleabilidade pode trazer novos olhares para esse segmento literário, movimentar o cenário editorial, televisivo-cinematográfico e acadêmico.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa Policial. Sherlock Holmes. Detetive. Séries de Televisão

ABSTRACT

We are seeing a growing interest in television series, especially the North American that reach multiple markets and have a successful cinematic experience behind them. It consolidates a collection of research that relates these series to the literary narratives - case of the detective Sherlock Holmes of Arthur Conan Doyle. We will try to analyze how great producers of Hollywood and the new technologies revitalize this character creating possibilities of maintenance and incentive to new readers for the police genre. The short reflection on the genres of discourse (Bakhtin and Todorov) shows that its malleability can bring new views to this literary segment, for the editorial, television-cinematographic and academic scenery.

KEYWORDS: Police narrative. Sherlock Holmes. Detective. TV Series

INTRODUÇÃO

Este artigo tem por objetivo apontar alguns elementos que, na adaptação do romance policial para o meio televisivo, ganha uma nova dimensão do personagem detetive. Para isso faz-se necessário uma pequena discussão sobre gêneros e seus tênues limites. Limites esses que permitem ao leitor criar um horizonte de expectativas e que norteiam escritores na composição de suas narrativas. O gênero policial está dentro do grande guarda-chuva conceitual de gêneros do discurso, analisado por Bakhtin (2010) e Todorov (1980) e alguns outros semióticos. A conceituação,

mesmo que de maneira ampla, de gênero é importante, pois a narrativa policial é entendida como um subgênero que apresenta características próprias e peculiares.

Para Bakhtin (1979) os gêneros discursivos são enunciados, relativamente estáveis, com um conteúdo temático em uma composição específica. Esses gêneros modificam-se de acordo com o propósito comunicacional e levam em conta formas de produção, estilo, linguagem, etc. Ao acrescentarmos a criatividade humana, potencializamos inúmeros e variados tipos de discurso. Os gêneros do discurso são incontáveis e heterogêneos resultando em “*traços gerais [...] demasiadamente abstratos e vazios*” (Bakhtin, 2010, pag. 266).

Para melhor esclarecer o que seria então um gênero de discurso, já que sua definição parece excessivamente aberta e ampla, Bakhtin, o divide em dois grupos: um primário ou simples e um secundário ou complexo. Os gêneros discursivos complexos são os romances, os dramas, textos científicos, etc...., *pois carregam consigo uma ideologia*. (Bakhtin, 2010, pag. 263)

Tzvetan Todorov¹ também investigou os gêneros do discurso e apresentou sua conceituação. Para ele os gêneros são *classes de texto*, sendo que a palavra discurso deve ser entendida como sinônimo de *texto* (Todorov, 1980, pag.46). Destaca também que um discurso se compõe de enunciados inseridos em um contexto de enunciação. Bakhtin denomina esse contexto de *campo de atividades* porque contém um sujeito enunciator dentro de certas condições e finalidades específicas.

Um dos mais renomados pesquisadores brasileiros da Análise do Discurso, José Luiz Fiorin aponta em seu livro *Introdução ao pensamento de Bakhtin* (2008) que a noção de gênero é entendida, via uma visão bakhtiniana, como “*um conjunto de propriedades formais a que um texto deve obedecer*” (Fiorin, 2006, pag.60). Ressalta o linguista que a preocupação de Bakhtin estava mais no processo de produção dos gêneros discursivos do que na definição de gênero propriamente dita. Isto porque há uma relação inerente entre o uso da linguagem e as relações humanas.

Os seres humanos agem em determinadas esferas de atividades, as da escola, as da igreja, as do trabalho num jornal, as do trabalho numa fábrica, as da política, as das relações de amizade e assim por diante. Essas esferas de atividades implicam a utilização da linguagem na forma de enunciados. (Fiorin, 2006, pag.61)

Corroborando com essa observação apontada por Fiorin, é importante também ressaltar que Bakhtin também investiga a Estilística como um aspecto da Linguística, pois ela está intimamente relacionada aos gêneros do discurso. Um estilo se liga as formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso. Se o enunciado é algo particular, nele encontraremos traços de um estilo individual. O campo da Literatura é promissor para esse processo. Cada gênero discursivo corresponde a determinado estilo por causa dessa maleabilidade, ou como prefere ressaltar Bakhtin “*os gêneros do discurso são relativamente estáveis*” (BAKHTIN, 2010).

O aparecimento de um “novo” gênero de discurso é delimitado por uma série de características, mas ele ganha destaque a partir do momento em que diferentes autores passem a explorá-lo.

Para Todorov, os gêneros do discurso podem ser avaliados sob dois aspectos distintos: a observação empírica e a análise abstrata. O primeiro ligado à percepção da relação de codificação que compõe o gênero e a segunda relacionada à codificação das propriedades discursivas (TODOROV, 1980). Segundo sua óptica, as diferenças entre os gêneros podem mostrar, por exemplo, porque o romance de suspense não seria considerado uma narrativa policial clássica. Considerando então o horizonte de expectativas é possível se pensar: que aspectos e características o leitor do romance policial espera desse gênero?

¹ *Les genres du discours* (1980 – edição em Língua Portuguesa)

Fiorin (2008, pág 63) ressalta a relevância na compreensão do por que determinados enunciados são produzidos de uma forma e não de outra. Que elementos da esfera literária levam ao aparecimento desse tipo de enunciado. O gênero surge em certa época, lugar, sob certos critérios que lhe passa a ser “típicos”. Entretanto, ao transitar no meio social ele se transforma. Para o semiótico há uma combinação de critérios que acarreta um remanejamento e mudança de valor em função de seu entorno cultural.

Todorov assim como Bakhtin consideram a existência de enunciados para formação de textos, mas Todorov não via com bons olhos as transgressões das regras de um gênero. Isso denotaria a pretensão de criação de um novo gênero. Ambos os linguistas não deixam de afirmar a questão ideológica que perpassa a formação de gêneros discursivos; entendem que ela regula a relação entre autores e leitores de textos pertencentes a um gênero específico.

Mesmo se ponderarmos que há diferenças entre as narrativas literárias e as traduções/adaptações para outras linguagens, não se deve desprezar as afinidades complexas vindas das relações intertextuais, o que possibilita conexões com as mais variadas áreas de conhecimento. Parafraseando Leila Perroné Moises (1998), ao inserir em seus estudos os conceitos de dialogismo e intertextualidade², compostos de vozes diversas, reafirma que o objetivo desses processos é examinar *de que modo acontece à produção de um “novo” texto, os processos de raptó, absorção e integração de elementos externos na criação da nova obra*. A tradução da narrativa literária para outras linguagens configura-se como *novo produto*, com novas significações e sentido.

Even-Zohar (1990), linguista israelense, dirigiu seus estudos investigando estas relações comunicacionais como sistemas integrados em sua Teoria dos Polissistemas onde ele retrabalhou algumas categorias afirmando que a Literatura não pode ser considerada apenas como *um conjunto de textos acabados e encerrados em si mesmos*. Ela é, antes de tudo, uma resultante de atividades que, em seu todo, constitui um sistema que interage com outros sistemas. Para organizar os elementos que formam essa noção de sistemas, o crítico israelense, buscou referências nos estudos de Roman Jakobson e os adequou à Literatura. Esquematizou então, sua reflexão, redefinindo alguns termos fundamentais para compreensão desse funcionamento sistêmico. Entende que *Instituição* é contexto; *Repertório* é código, *Produtor* é emissor/escritor, *Consumidor* é o receptor/ leitor (e telespectador), *Mercado* é o canal e *Produto* a mensagem. Declara que é preciso pensar “os textos” como produtos em diálogo com o meio social, vinculado a um discurso de poder moldado a partir de certo repertório legitimado e aceito. Como Kristeva e Bakhtin, nas palavras de Leyla Perrone-Moisés “*a literatura é como um sistema de trocas, onde as questões da propriedade, da originalidade se relativizam e a questão da verdade se torna impertinente*”. (MOISÉS, p.94, 1990)

Feitas estas considerações, adentremos ao *mundo emocionante do romance policial* e suas particularidades de discurso na contemporaneidade.

1. Narrativa Policial: um gênero literário

É fator de consenso que a leitura é uma atividade fundamental para o aprimoramento intelectual. Pode-se dizer que lemos muito, mas as leituras são rápidas e superficiais. Apesar da acessibilidade aos meios tecnológicos e as redes de informação como a *internet* e as redes sociais, a maioria de brasileiros continuam desconhecendo nossa Literatura. Mas se não há um hábito de leitura consistente de obras literárias, não se pode dizer o mesmo do hábito de assistir televisão. A presença de um aparelho de TV's nos lares brasileiros é um fator cultural já há algumas décadas.

Considerar este panorama é importante, bem como as várias pesquisas de áreas de conhecimento diversas que são realizadas para compreensão do processo de chegada e instalação

² Kristeva (1966) concebe o termo intertextualidade como uma propriedade inerente ao texto literário que se constrói como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto, em outras palavras, o que antes era entendido como uma relação intersubjetiva passa a ser coletiva.

desse meio de comunicação no país. Dentro desse universo cultural, muitos são os caminhos pelos quais se pode desenvolver um trabalho acadêmico que nos auxilie a compreender o *consumo* de Literatura via meios televisivos. O diálogo entre esses dois elementos “Literatura” e “Televisão” vem crescendo e se diversificando. Mesmo que alguns brasileiros desconheçam obras de grandes escritores brasileiros, eles os assistem sem, muitas vezes se dar conta disso. Novelas de época, minisséries, casos especiais, e mais recentemente seriados ganham espaço na programação e divulgação, mesmo que com algumas restrições de críticos especializados, narrativas literárias.

Esse artigo procura então, analisar, com foco na investigação dos processos de tradução de narrativas literárias policiais para a televisão (séries), a personagem clássica do detetive revitalizado a partir da inserção de novas características (conjuntos investigativos e figura feminina) como forma de reposicionar o gênero no mercado editorial e alcançar leitores que não conheciam ou não se interessava pela narrativa policial.

Entrar no mundo misterioso do romance policial é, antes de tudo, buscar aventuras, emoções, enigmas e mistérios. Mas é também conhecer, pelas exímias mãos dos escritores³ que se dedicaram a esse gênero, as controversas, excêntricas e admiráveis personagens chamadas de “detetives”. Concebidos no campo da ficção, esses heróis ganham vida e ultrapassam as páginas dos livros. Para Medeiros Albuquerque, autor de *O emocionante mundo do romance policial* (1969), as narrativas que conhecemos hoje como *romance policial* têm suas origens no *romance de aventuras*. Por um longo período os dois gêneros permaneceram ligados intimamente, mas com a valorização do raciocínio e da lógica, o romance policial passou a se destacar e ganhou certa autonomia (ALBUQUERQUE, 1969, pag.1-11). Contudo, o romance de aventuras é parte da história da humanidade e está presente nas narrativas que contam as grandes epopeias mitológicas, os relatos bíblicos, lendas, fatos históricos relevantes, etc., são representativos do grande desafio que é a sobrevivência e a evolução do homem na Terra. Por séculos a aventura dominou a literatura mundial.

As transformações culturais, econômicas e sociais criaram novos nichos de leitores e o romance de aventuras sofreu algumas modificações. Albuquerque (1979, pag. 3) observa que o romance de aventuras se dividiu em três fases: a primeira preservou o espírito, ampliando apenas seu campo de ação. Em um segundo momento inter-relaciona-se com o romance de espionagem e, em seguida surge então o romance policial onde a razão e a lógica se faz maior que a ação e a força. Alguns autores preferem denominar esse gênero de *romance de mistério*, de *ação*, ou até mesmo *criminal*, uma vez que sempre existirá um crime a ser resolvido. É pertinente também a denominação de romance de mistério já que sempre haverá um enigma a ser desvendado.

2. Allan Poe: o pioneiro no gênero policial moderno

O marco inicial para o reconhecimento do gênero policial deu-se a partir de três contos escritos por Edgar Allan Poe no século XIX. São eles: “*Os crimes da rua Morgue*” (1841), “*O mistério de Marie Rogel*” (1842) e “*A carta roubada*” (1845). É nesse primeiro conto que Allan Poe nos apresentará seu célebre detetive C. Auguste Dupin que aparecerá nos dois contos seguintes. O protagonista é uma figura extraordinária, dotado de uma inteligência fora do normal. O próprio escritor nos dá pistas da personalidade da personagem.

Residindo em Paris, durante a primavera e parte do verão de 18..., travei conhecimento com um senhor C. Auguste Dupin, jovem cavalheiro de excelente e ilustre família. Em consequência de uma série de acontecimentos desastrosos, ficara reduzido a tal pobreza que a energia de seu caráter sucumbira aos reveses, tendo ele deixado de frequentar a

³ Edgar Allan Poe, Conan Doyle, Agatha Christie são alguns deles.

sociedade e de esforçar-se em recuperar sua fortuna. Graças a condescendência de seus credores, mantinha-se ainda de posse de resto de seu patrimônio, com cuja renda conseguia, com rigorosa economia, prover-se do necessário, sem cuidar das coisas supérfluas. Tinha na verdade um único luxo: os livros, que em Paris, podem ser adquiridos a baixo custo. (...). Tinha uma esquisite, que era amar a noite por amor da noite. (...). Em tais condições não podia deixar eu de notar e de admirar certa habilidade peculiar. Dizia-se, com vangloria e com uma risadinha escarninha, que a maioria dos homens tinha para ele janelas no coração, acompanhando geralmente tal afirmativa de provas diretas e bem surpreendentes de seu profundo conhecimento de minha própria pessoa. (POE, [1841]1960, pag.18)

Dupin é encarregado de encontrar a identidade de um criminoso e, para isso utiliza um método de investigação preciso e particular, baseado no raciocínio lógico. A trilogia criada por Allan Poe foi responsável por determinar as características da personagem “detetive” na narrativa policial moderna e contemporânea. Muitos outros autores nos anos seguintes, não só nos contos policiais, foram influenciados por ele. Das características criadas por Allan Poe pode ser ressaltar que o detetive não podia pertencer à polícia, uma vez que no contexto histórico da época, a população não confiava nessa instituição; trabalharia sozinho, pois era dotado de extrema inteligência e porque seu adversário, o criminoso, também agia só; e o fator mais relevante; deveria, obrigatoriamente, utilizar um método de investigação de natureza racional, lógica.

Além do detetive, na narrativa policial deveria existir impreterivelmente um criminoso e, é óbvio, pelo menos uma vítima. A vítima tem para o criminoso um valor (de revelação de um segredo, de usurpar-lhe uma fortuna, de interromper um relacionamento amoroso, etc.).

Observa Lins (1947, pag. 19) “[...] *o verdadeiro núcleo do romance policial está no assassinato, que tem além de tudo o privilégio de colocar o leitor diante do mistério da morte, aquele que mais excita, inquieta e apavora a natureza humana.*”. Após o crime, o criminoso deve preservar sua identidade em segredo, e o fará mesmo que para isso precise cometer novos crimes. Ao detetive cabe a missão de capturá-lo, evitar novos crimes e reestabelecer o equilíbrio das regras sociais desrespeitada pelo criminoso diante da sociedade em que vive.

Em uma sociedade em ebulição do século XIX, com suas teorias evolucionistas e avanço no conhecimento científico, aumento da burguesia, e desenvolvimento e barateamento de impressões, o crescimento da alfabetização, a concentração em meios urbanos, a melhoria do poder aquisitivo, o progresso tecnológico e a própria configuração dos jornais, que surgirá aquele que originalmente é o mais clássico dos detetives da narrativa policial: Auguste Dupin. Será ele o responsável por desvendar três crimes “diferentes”. No primeiro caso, “*Os Crimes da Rua Morgue*” sucedem-se crimes violentos e chocantes, com aspectos do gênero fantástico centrados em um quarto fechado. O uso de um ambiente fechado não era novidade nos romances⁴, e atrai ainda mais a atenção dos leitores, pois desafia sua percepção e inteligência. Neste conto o assassino é um macaco que age brutalmente.

No segundo conto “*O Mistério de Marie Rogêt*”, Allan Poe inspira-se em um caso verídico ocorrido em Nova York, e Dupin a partir de artigos de jornais consegue desvendar o crime. Em “*A Carta Furtada*”, não há um assassinato, mas o desfecho é inusitado por estar o tempo todo diante dos olhos dos leitores. Poe é o pai da narrativa policial criando três trabalhos, que mostra cada um, sob um ângulo de mistério diferente: o crime em um quarto fechado cujo assassino é um macaco; um crime real transposto para a ficção e uma carta escondida em um lugar visível a todos.

⁴ “Le Mystère de la Chambre Jayne” de Gaston Leroux; “Na pista do Alfinete Novo” de Edgar Wallace, John Dickson Carr e Carter Dickson, dentre outros exploraram esse recurso.

Em uma das falas do personagem-detetive, August Dupin, Poe destaca como se deve encaminhar a investigação a partir dessa personagem que lida com a lógica e os fatos.

“(...) Em investigações como esta que estamos fazendo, não se deve perguntar ‘o que aconteceu’, mas sim ‘o que aconteceu desta vez que nunca aconteceu antes’. Na verdade, a facilidade com a qual eu chegarei, ou já cheguei, à solução deste mistério está na razão direta de sua aparente insolubilidade aos olhos da polícia”.

(Auguste Dupin “Os assassinatos na Rua Morgue” - 1841)

A iniciativa de Poe inaugurou o romance policial e arrebanha seguidores e leitores até os dias de hoje, permanecendo atual e instigante.

3. Conan Doyle e Sherlock Holmes

[.] Sim. Tenho tendência a observar e a deduzir. As teorias que expus aí, e que lhe parecem tão fantasiosas, são extremamente práticas, tanto que dependo delas para comer e beber.

- E como? - Perguntei sem querer.

- Bem, trabalho por conta própria. Imagino que seja o único no mundo com meu ofício. Sou detetive-consultor, se entende o que quero dizer. Aqui, em Londres, há muitos detetives particulares e a serviço do governo. Quando eles têm dificuldades, procuram por mim e tento colocá-los na pista certa. Apresentam-me todos os indícios e, graças a meus conhecimentos da história do crime, geralmente consigo encaminhá-los corretamente.

S. Holmes (Um estudo em vermelho,

1887)

Arthur Conan Doyle (1859-1930) é declaradamente um dos autores que leram Poe e retirou dele as bases para criação de outro detetive. Médico britânico, criador de Sherlock Holmes (e seu companheiro também médico, Dr. Watson), foi responsável pelo desenvolvimento da criminologia e de técnicas científicas para solucionar os crimes nos contos policiais. O amplo acervo de obras que relatam as aventuras de Holmes e seu companheiro é conhecido como o cânone holmesiano e é formado por quatro romances e 56 contos⁵.

O detetive aparece pela primeira vez em *A study in scarlet*⁶(1887), quando se apresenta um detetive de inteligência cortante, violinista, amante dos conhecimentos científicos, curioso, arrogante e que usa morfina para aliviar as tensões provocadas pelo seu exercício mental profundo. Em contraste com seu ingênuo amigo dr. Watson, Holmes é capaz de traçar um perfil a partir de um simples cartão de visitas de seu dono, ou até de um chapéu causando o espanto e, por vezes, o desconforto, daqueles aos quais expõe fraquezas e segredos.

(...) Esta brincando. Que informação pode tirar desse velho chapéu amarrotado? Perguntou Watson. (...) Tiro dele algumas deduções muito claras e outras baseadas em probabilidades sérias. É evidente que o dono desse chapéu era muito inteligente e vivia bem nos últimos três anos, embora esteja em situação difícil. Era prevenida, mas o é muito menos

⁵ A obra relativa a Sherlock Holmes é formada por quatro romances fechados: *A study in scarlet*, *The sign of four*, *The hound of Baskerville* e *The Valley of Fear*, e cinco compilações de contos: *The adventures of Sherlock Holmes* e *The memoirs of Sherlock Holmes*, com 12 contos cada; *The return of Sherlock Holmes*, com 13 contos; *His last bow*, com 7 contos, e *The case-book of Sherlock Holmes*, com 12 contos, o que contabiliza 60 histórias protagonizadas pelo personagem.

⁶ Publicado no *Beeton's Christmas Annual*, de 1887

agora o que prova uma decadência moral, que somada ao financeiro parece indicar algum vício em sua vida, provavelmente embriaguez... (As aventuras de Sherlock Holmes, O Carbúnculo Azul, pag.157).

O universo sherlockiano tem alguns personagens que se apresentam em mais de uma de suas aventuras. *Elementar, meu caro Watson!*⁷ O fiel companheiro do detetive que, segundo Doyle é seu alter-ego, ocupa fundamental papel na divulgação dos casos do detetive e na condução e construção de Sherlock Holmes literariamente. Ele é o narrador de todas as histórias. É então o elemento de valor literário da criação doyleana, dispositivo que autentica o fazer literário do autor. Sob a voz de Watson conhecemos Holmes. Watson é o leitor que tenta seguir o raciocínio de Holmes, mas a inteligência de Sherlock não se compara aos simples mortais. Ressalta ele para seu amigo: *you see e não observa* (Um escândalo na Boêmia, pag.14). Sempre impressionado pelos crimes que lhes chega, Watson é o lado humano e emocional. Holmes por sua vez atenta-se à lógica e declara “*Os crimes são comuns. A lógica é rara. Portanto é preciso enfatizar mais a lógica do que os crimes*” (As faias cor de cobre, pág. 271). Nesse sentido aproximam-se Auguste Dupin e Sherlock Holmes das temáticas de investigações truncadas, soluções problemáticas criadas por Allan Poe. Conan Doyle resgata esse jogo narrativo que prende o leitor e dá aos seus contos uma solução possível, o que em Poe ainda era embrionário.

Dois outros personagens enriquecem a trajetória de Sherlock Holmes: Irene Adler – que aparece em “*Um escândalo na Boêmia*” – e consegue impressionar o detetive que até então se mostrava descrente da inteligência feminina.

Foi assim que se evitou um grande escândalo na Boêmia, e que os planos mais perfeitos de Sherlock Holmes foram frustrados por uma mulher. Ele tinha o hábito de ironizar sobre a esperteza feminina, mas daquele dia em diante nunca mais o ouvi fazê-lo. E quando fala de Irene Adler, ou quando se faz alusão à sua fotografia, é sempre com o honroso título *de a mulher*. (Um escândalo na Boêmia, pag.37).

Na adaptação estadunidense-alemã para as telas de cinema, o filme *Sherlock Holmes* de 2009, dirigido por Guy Ritchie, à personagem de Irene Adler (Rachel McAdams) ganha destaque e se envolve emocionalmente com Sherlock Holmes que é interpretado por Robert Downey Jr.. Estes dois personagens se juntam ao Dr. Watson que é representado pelo ator Jude Law em mais duas outras produções.

Há ainda (e não poderia deixar de faltar na narrativa ficcional policial) um inimigo maior a quem o detetive persegue em vários momentos: Professor Moriarty. Ao inserir um inimigo que se rivaliza em inteligência com o detetive, Conan Doyle abriu uma possibilidade “de seriação”, ou continuidade das narrativas. Mas ao contrário do que muitos fãs acreditam, o Professor Moriarty aparece apenas em duas histórias criadas por Doyle. Ele é apresentado, mesmo que rapidamente em “*O problema final. Memórias de Sherlock Holmes*” (DOYLE, 2013, pag. 252). A caracterização de Moriarty contrasta com a de Holmes, pois ele passa a ideia de plenitude e riqueza. Depois de persegui-lo por três meses, Holmes declara: *fui obrigado a confessar que afinal encontrara um adversário que, no plano intelectual, equiparava-se a mim*. (DOYLE, 2015, pág.251). Ao decidir pela morte do detetive, em *O problema Final* (1893)⁸ Conan Doyle, deixa *um que de* mistério sobre a morte dos dois, detetive e criminoso, nas cataratas de Reichenbach. A cena é, metaforicamente, uma maneira de mostrar o equilíbrio de forças intelectuais entre os dois. No cinema a personagem ganha um maior destaque pela manifestação da dualidade entre “*mentes brilhantes*”, uma que a usa para o bem e outra que a usa para o mal.

⁷ Essa frase mundialmente conhecida não foi cunhada por Conan Doyle. Ela foi criada em uma das peças teatrais baseadas em Sherlock Holmes.

⁸ O conto pertence a coletânea de onze contos *The Memoirs of Sherlock Holmes* (no Brasil, *As Memórias de Sherlock Holmes*), publicada em 1894

Na “vida real” a decisão de matar seu personagem mais famoso foi justificada pelo autor como necessária para que ele pudesse se dedicar a outros trabalhos⁹. Sherlock Holmes foi tão importante para a literatura e o gênero policial que muitos até hoje confundem autor e detetive achando-os uma só pessoa. Das páginas dos livros para a tela de cinema e televisão, Sherlock Holmes é figura ímpar da Literatura policial e da Cinematografia mundial. Dezenas de filmes, séries de televisão, peças de teatro foram produzidas a partir da criação de Conan Doyle.

4. Séries televisivas: recriando Sherlock Holmes

Considerando a ampla visibilidade que um personagem atinge através da exposição televisiva, procuraremos apresentar alguns elementos presentes na serialização das histórias criadas por Conan Doyle e a adaptação realizada para esse meio comunicativo, em particular duas séries exibidas nos canais de TV pagas (Universal Chanel, AXN e Sony) e Record (aberta) inspiradas no detetive doyleano. No primeiro trata-se da série *Elementary* e no segundo CSI (versões *Las Vegas*, *Miami e Nova York*) e *CSI Cyber*.

Elementary é uma série de televisão estadunidense criada por Robert Doherty, estreou na CBS (EUA) em 27 de setembro de 2012. É protagonizada por Jonny Lee Miller como um problemático detetive londrino, ex-viciado em drogas, consultor da Scotland Yard¹⁰ que vai para Nova York para reabilitação. Seu abastado pai impõe que ele divida um apartamento com a Dra. Joan Watson, uma médica que perdeu sua licença para clinicar em função da morte de um paciente. Watson na verdade deve acompanhar seu tratamento, mas os dois se aproximam e passam a construir uma relação de companheirismo e respeito. Ambos são criados a partir de problemas reais o que proporciona uma identificação com os telespectadores. A inteligência de Sherlock é “*um dom e uma maldição*” – como observava outro detetive cuja série circulou pela TV entre os anos de 2002/2009 – *Monk* - e isso é um fardo grande de suportar. O uso de drogas alivia sua alta tensão mental, mas também coloca toda a fragilidade e solidão que o personagem vivencia. Essa fragilidade é representada na personagem Watson que não consegue mais exercer a medicina e se afasta do seu convívio social, busca uma redenção através da *salvação* de Sherlock Holmes. A série apresenta duas transgressões se considerarmos que ela tem sua base na criação de Conan Doyle: tanto John Watson quanto Moriarty são representados por figuras femininas.

Sherlock Holmes mantém, nessa série, a genialidade, a lógica, a dedução de um Dupin de Allan Poe, mas convive com problemas da modernidade. Dos anos de 1880 até os dias de hoje, Holmes tornou-se o protótipo de detetive e um ícone na cultura e literatura inglesa. Faz parte de um seleto grupo de personagens que ofuscaram seus criadores¹¹ e entraram para o inconsciente coletivo universal.

CSI ou Crime Scene Investigation é a outra série popular americana a ser apontada nesse artigo como inovadora da narrativa policial. O foco de cada episódio é a investigação realizada por um grupo de cientistas forenses¹² do Departamento de Criminalística. A série criada no final dos anos 2000, por Anthony Zuiker estreou no Brasil no ano seguinte e já está em sua 13ª temporada. O que nos chama a atenção nessa serialização é a transformação do detetive em um coletivo de investigadores centrados num só crime. A dedução, lógica e muitos efeitos especiais trazem o telespectador para um complexo de especialistas que buscam desvendar o crime. Ela é ambientada

⁹ Conan Doyle escreveu uma quantidade significativa de livros sobre a guerra, o exército e o espiritualismo bem como alguns ensaios.

¹⁰ Polícia metropolitana instituída a partir de 1829, quando a população desacreditava dos policiais na resolução de crimes e proteção da sociedade inglesa vitoriana. Londres, mergulhada em seu nevoeiro, povoada de uma multidão de anônimos, labirintos de ruas escuras era o cenário que amedrontador.

¹¹ Frankenstein de Mary Shelley, Drácula de Bram Stoker, Dom Quixote de Cervantes, etc.

¹² Compreendido como o conjunto de todos os tipos de conhecimentos científicos e tecnológicos existentes, utilizados para desvendar crimes.

em *Las Vegas* (original), *Miami ou Nova York* (franquia). A narrativa é construída a partir das cenas do crime, e foca principalmente o processo de análise das pistas em laboratórios recheados de equipamentos de alta tecnologia. O detetive é um cientista e usa todo um aparato de equipamentos para chegar à solução.

Curioso e interessado pela ciência forense, Anthony Zuiker, visitou o laboratório de criminologia de La Vegas. Com uma ideia e proposta clara, chamou o produtor Jerry Bruckheimer¹³ para trabalhar com ele na produção da série. Reunidos, decidiram quais seriam os elementos essenciais da série: intriga e suspense, um cadáver, o processo de descobrimento dos casos. A tecnologia e os efeitos especiais - marca do seriado - ficaram a cargo de Danny Cannon¹⁴. Com este cenário, conseguiu-se certo glamour à profissão, até então tratada como de segundo escalão. Exemplo do que citado anteriormente essa equipe resgata sua experiência com o cinema e agrega à série um padrão de qualidade e meticulosidade que convence o telespectador num emaranhado de especialistas que recolhem e analisam as pistas.

Na captação de recursos para iniciar a série, muitas portas de fecharam, pois, o custo de produção estava orçado em 2.500,00 dólares por episódio. (Hernando, 2003, pág. 112). Um custo alto para se arriscar. A Rede CBS, buscando modernizar sua grade adquiriu a temporada de 2000/2001. Ficaram surpreendidos com o êxito. A CBS se aliou à *Disney Touchstone* para a produção dos episódios seguintes. As produtoras de televisão Carol Mendelsohn¹⁵ e Anny Donahue¹⁶ se uniram ao projeto consolidando a equipe de produção. Um cuidado especial foi dado à trilha sonora com o uso de bandas clássicas como o *The Who* ou de sucesso no período de exibição dos episódios. Recorreu-se ainda a produção de episódios especiais escritos por grandes diretores de Hollywood como é o caso de Quentin Tarantino. Mesmo com todo o cuidado, os produtores avisam que algumas manipulações são realizadas e que apesar de se buscar uma realidade muito próxima ao que ocorre, a série é uma ficção.

Com um time de produção esmerado, atores que se consolidam no segmento de seriados policiais e a essencial presença do detetive multifacetado, fragmentado, mas que, no conjunto, consegue solucionar o crime, *CSI* é outra perspectiva de desdobramento da narrativa policial, revitalizando o gênero, agregando novos telespectadores e contrariando o que Paulo Medeiros e Albuquerque (1979), em seu livro *O mundo emocionante do romance policial* (1979) alertava: a ficção científica vai matar o romance policial, *CSI*, *Elementary* e outras mais abusam da tecnologia e sem fugir daqueles detetives originais que nos aguçaram nossa inteligência na resolução de seus crimes, desde o primeiro conto de Allan Poe.

Depois dele, muito se aprendeu e se criou em torno do gênero policial sem, no entanto, perder as bases do seu precursor. Nota-se diferentes possibilidades de desenvolvimento de narrativas e análises deste segmento. Independentemente de seu “tipo” (romance *noir*, de enigma, místico, suspense), o gênero tem sim seus leitores porque sua relação com a natureza humana é instantânea. O mistério em torno da verdade mantém o leitor preso às linhas do texto e a tela de TV ou cinema na busca pela solução do enigma, o que dá sentido ao romance policial. E quando o leitor chega à verdade sob a condução do detetive, uma catarse se dá e aquela indagação da Esfinge “*Decifra-me ou te devoro*”, se desfaz mitologicamente no ar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de séries é um dos grandes nichos da programação de TVs, em especial os canais pagos. Alguns fatores são destacados como fundamentais para o crescimento e estabilidade no

¹³ É um dos mais importantes produtores norte-americano de cinema e TV, foi responsável pelos filmes *Top Gun*, *Dangerous Minds*, *Armageddon*, entre outros na década de 80/90. É conhecido como o rei do entretenimento.

¹⁴ Roteirista, diretor e produtor de cinema e televisão.

¹⁵ *Melrose Place* (1992) e *China Beach* (1988)

¹⁶ *Beverly Hills* (1990), *Murder One* (1995)

número de seguidores. A série *fideliza* o telespectador. Em artigo publicado no jornal Folha de São Paulo de 09.10.2012, intitulado “Texto sofisticado sustenta bonança das séries”, a autora Isabelle Moreira Lima, defende que a *sofisticação do texto* é um dos motivos que garante a valorização e crescimento das séries de tevês, e em especial as americanas. O motivo destacado pela autora para esse argumento é o aumento na quantidade de roteiristas, diretores e atores, já consagrados em Hollywood, que migram para o formato seriado. O discurso que se constrói é que, ao vermos um grande nome como produtor executivo da série, isso já lhe traz créditos de qualidade e excelência. O produtor (*ou showrunner*) é a mente criativa do programa, responsável pela estrutura narrativa e a encenação, mas mesmo em produções mais simples ele estará cercado de uma equipe de multiprofissionais que o ajudarão no roteiro e na direção. O escritor/diretor garantirá a unidade de sentido da série seja pela supervisão do processo, pela redação dos episódios, ou ainda pelo estabelecimento de um padrão de encenação.

Com isso, o diretor de séries de TV, ocupa um lugar análogo ao de diretor de cinema para a crítica cinematográfica. Nomes com o de 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 tornaram-se comentaristas críticos sobre a excelência das séries de TV, capazes de mobilizar o interesse do público para obras diferentes de um mesmo autor. É um raro momento em que público e crítica parecem dialogar positivamente.

Todavia, o crescimento de oferta das séries para a TV ainda alcança um restrito grupo de telespectadores, pois as transmissões no caso brasileiro, ainda estão vinculadas a canais abertos. E a transição da televisão para a internet ainda é algo distante de ser consolidado. Para que se alcance um público amplo e diversificado com produções de qualidade muitos obstáculos precisam ainda ser vencidos¹⁷.

Falar de discurso televisivo/cinematográfico implica em falar, antes de tudo de um discurso midiático. Significa refletir sobre seu papel na sociedade que é de espetáculo (Debord, 1979) e também na estetização do mundo (Lipovetsky & Serroy). “Novas linguagens” como a da televisão e do cinema exercem um papel fundamental ao ressaltar, reafirmar, recriar ideologias, diversificar, adaptar, traduzir, pequenas narrativas que ganham corpo e se universalizam. Com isso interferem no comportamento social.

Em síntese, um dos fatores relevantes nessa nova reconfiguração do mercado televisivo em relação à produção de séries está na criação de novos modelos narrativos. Aliado a isso os avanços tecnológicos - notadamente o acesso e divulgação via internet – impulsionando as transmissões globalmente. Completa o processo o consumo desses programas, que através de fã-clubes, concebem estratégias de ocupação nos meios de comunicação direcionados, o que fidelizam telespectadores. *Elementar, meu caro Watson!*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, P. de M. *O mundo emocionante do romance policial*, Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves, 1979

BAKHTIN, M. (1979). *Estética da criação verbal*. Tradução do Russo por Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 2010a.

¹⁷ Dados oficiais da Anatel apontam que o número total de assinantes no Brasil é de pouco mais de dezesseis milhões, o que equivale a uma densidade por domicílio de 28,1%. Nos Estados Unidos, em torno de 43% dos domicílios possui serviço de TV por assinatura, o que representa 56 milhões de assinantes.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

EVEN-ZOHAR, I. *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. Poetics Today. 1990; disponível em <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ezpss1990.pdf>>, acessado em 02 jun. 2016.

FIORIN, José Luiz. Os gêneros do discurso In *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo, Editora Ática, 2006

FOUCAULT, Michel - *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal, 1990a.

_____. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro, Graal, 1990b.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____. *As Palavras e as coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo, Martins Fontes, (2007 [1966])

HERNANDO D. *CSI: Confidencial* Palma de Mallorca, Dolmen, 2003.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1991.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro, Imago, 1998. p. 15-16.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Seminálise*. São Paulo, Debates, 1969.

LIPOVESTSKY, G.& SERROY J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, tradução de Eduardo Brandão, 1ª. edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2015

LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. São Paulo, Ministério da Educação e Saúde: Serviço de documentação, 1947. (Cadernos de Cultura).

MASSI, F. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo, Editora Cultura Acadêmica, 2011.

MOISES, Leila-Perroné. A Modernidade em ruínas In *Altas Literaturas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

MOISES. Leila-Perroné. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: *Flores da escrivaniinha*. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.

POE, Edgar Allan. *Os assassínios da rua morgue: e outros contos*. Tradução de Álvaro Plínio de Aguiar e Raul Polillo. São Paulo, Boa Ventura, 1960. (Coleção Grandes Autores).

_____. *Histórias de crime e mistério*. Tradução de Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo, Ática, 2000. Anais do SILEL. Volume 1. Uberlândia, EDUFU, 2009

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1980

TOUS ROVIROSA Ana. El concepto de autor em la series norte-americanas de calid, In *Autor e autoria no cinema e na televisão*, José Francisco Serafim (Org.), Salvador, EDUFBA, 2009.

Recebido em 25/02/2017

Aceito em 20/06/2017

Publicado em 21/06/2017