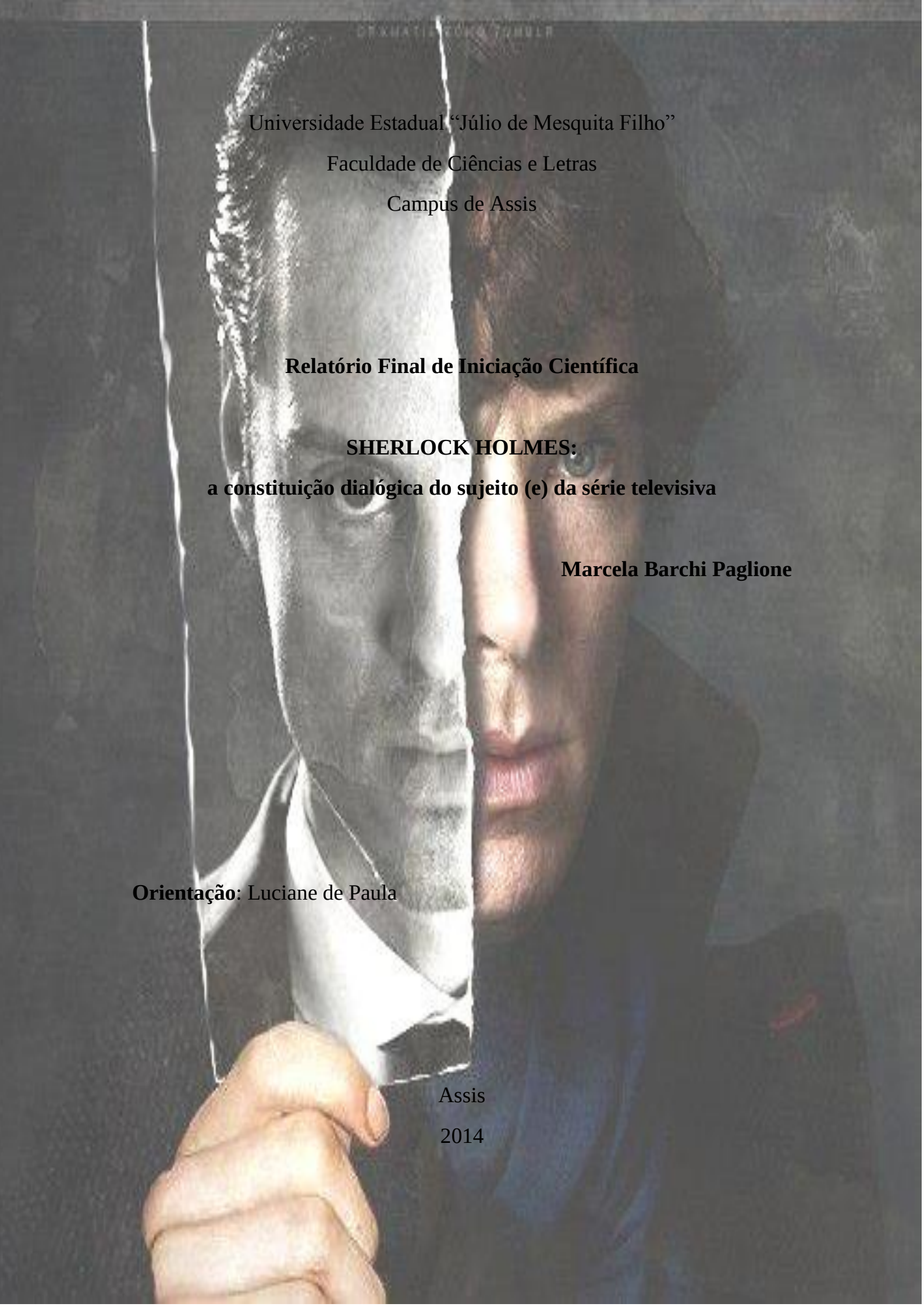


Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho"

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Assis

Relatório Final de Iniciação Científica

SHERLOCK HOLMES:
a constituição dialógica do sujeito (e) da série televisiva

Marcela Barchi Paglione

Orientação: Luciane de Paula

Assis

2014

Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho"

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Assis

Relatório Final de Iniciação Científica

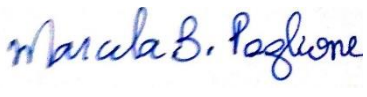
SHERLOCK HOLMES:

a constituição dialógica do sujeito (e) da série televisiva

Marcela Barchi Paglione

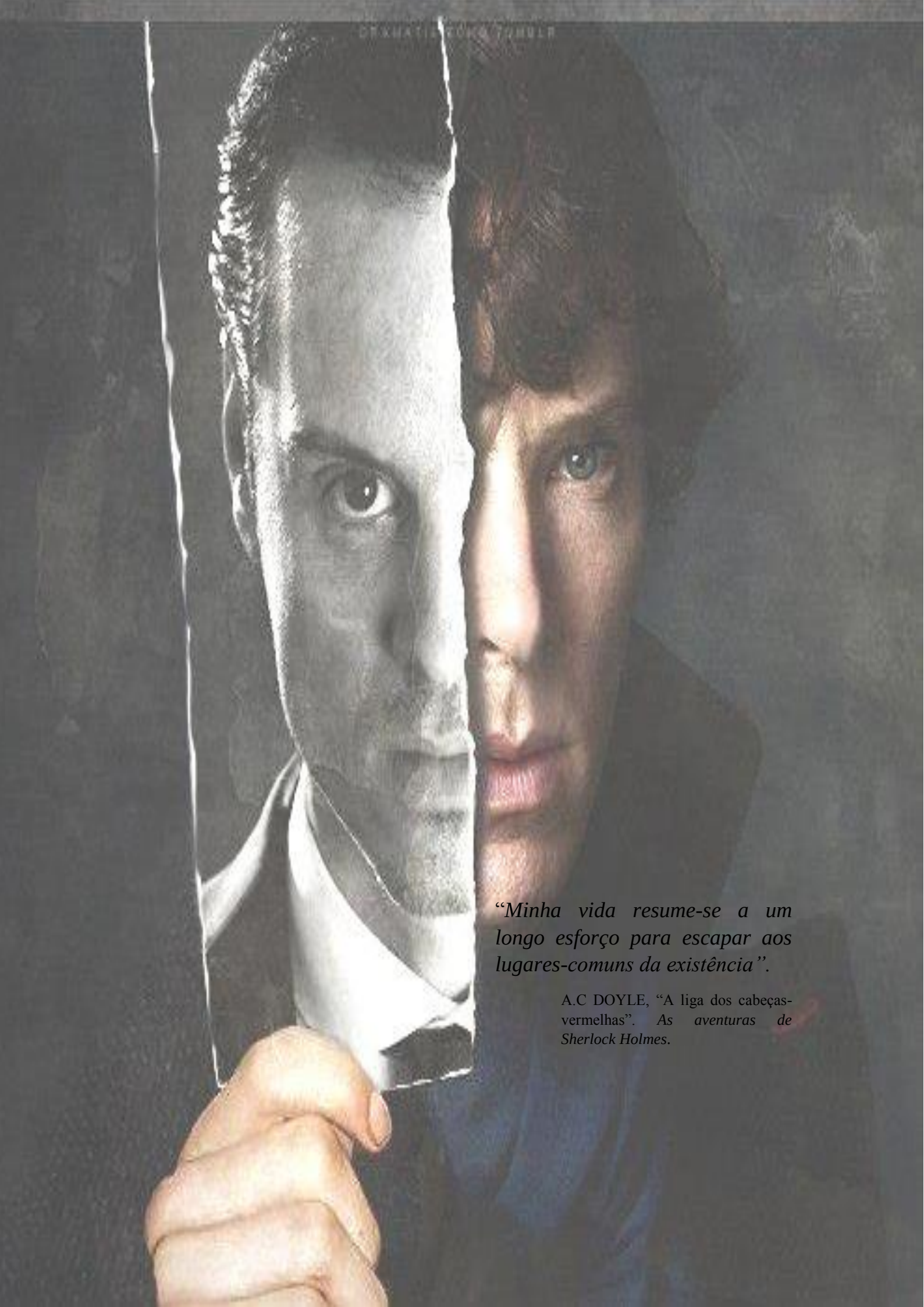
Relatório Final de Iniciação Científica
FAPESP – Processo Número 2013/26027-2

Orientação: Luciane de Paula



Assis

2014



"Minha vida resume-se a um longo esforço para escapar aos lugares-comuns da existência".

A.C DOYLE, "A liga dos cabeças-vermelhas". *As aventuras de Sherlock Holmes*.

Fonte: Dramatisecho

Resumo

A minissérie televisiva inglesa *Sherlock*, ao recriar as personagens e o enredo da série literária centrada nas aventuras de Sherlock Holmes – originalmente de Conan Doyle – transpondo-os para os dias atuais, ressignifica a obra, construindo uma outra trama, num outro gênero discursivo. Entre os dois discursos é mantida uma relação de interdiscursividade/intertextualidade, ainda que sejam enunciados distintos. Este projeto se propõe a analisar o diálogo travado entre os dois discursos, calcando-se na construção do sujeito Sherlock, mais especificamente em relação ao antagonista Jim Moriarty. Para fundamentar o quanto protagonista e antagonista se constituem são utilizados os conceitos de sujeito, signo ideológico, gênero, enunciado e dialogismo, conforme discutidos pelo Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov, a fim de compreender como a composição do herói da série televisiva é construída, principalmente ao considerar o seu deslocamento no tempo e entre gêneros – do romance policial do século XIX à série televisiva contemporânea.

Palavras-chave: Dialogismo; Sujeito; Bakhtin; *Sherlock.*

Abstract

When the british television show *Sherlock* recreates the characters and the plot of the book series centered in the adventures of Sherlock Holmes - originally Conan Doyle's-, for now-a-days, gives a new signification for the work and constructs a new plot in another discoursive genre. Between the two discourses a relation of intertextuality/interdiscoursivity is kept, even if they are distinct utterances. This project proposes to analyze the dialog taken between the two discourses, focusing on the construction of the subject Sherlock, more specifically on his relation to the antagonist Jim Moriarty. To ground how much the protagonist and antagonist constitutes themselves, there will be used the concepts of subject, ideological sign, genre, utterance and dialogism according to what is discussed by the Bakhtin, Medvedev, Volochinov Circle, to comprehend how the composition of the discursive hero of the television series is constructed, specially considering its shift over time and across genres – from the detective novel of the nineteenth century to the contemporary television series.

Keywords: Dialogism; Subject; Bakhtin; *Sherlock.*

Sumário

INTRODUÇÃO: SHERLOCK HOLMES NO SÉCULO XXI?..... 9

1. AS PISTAS.....15

1.1 A CENA DO CRIME..... 15

1.2 ELEMENTAR, MEU CARO”..... 28

2. ENSAIO E TÉCNICA..... 39

2.1 A MONTAGEM DA ANÁLISE: EM TORNO DO GÊNERO DISCURSIVO..... 39

2.2 COLETA DE DADOS: SUJEITO, CRONOTOPIA E EXOTOPIA..... 50

2.3 ASSOCIAÇÃO DE IDEIAS: SIGNO IDEOLÓGICO..... 56

2.4 EMBATE COM O CRIMINOSO: ENUNCIADOS DIALÓGICOS..... 62

2.5 RESOLUÇÃO: AUTOR, PERSONAGEM E HERÓI..... 68

3. NO LABORATÓRIO DIALÓGICO DA LINGUAGEM..... 74

3.1 SOB O MICROSCÓPIO: SUJEITO FRAGMENTADO NO CRONOTOPO CONTEMPORÂNEO..... 74

3.2 NO TUBO DE ENSAIO: ENIGMAS LINGUÍSTICOS..... 82

3.3 CONTAMINAÇÃO: SUJEITO CIBERNÉTICO..... 98

3.4 (DE) COMPOSIÇÃO QUÍMICA: INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE..... 119

3.4.1 SHERLOCK: A ERA VITORIANA E A CONTEMPORANEIDADE..... 119

3.4.2 O ATO FINAL: INFLUÊNCIAS DA MÚSICA..... 126

3.4.3 SILENCE OF THE LAMBS E HAND WITH REFLECTING SPHERE: VISLUMBRES DE VOZES-OUTRAS..... 146

3.4.4 “TODO CONTO DE FADAS PRECISA DE UM BOM E VELHO VILÃO” ... 153

3.5 REAGENTES: SHERLOCK E SEUS OUTROS..... 164

CONCLUSÃO: A RESOLUÇÃO DO ENIGMA..... 186

REFERÊNCIAS..... 188

DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES REALIZADAS..... 194

ANEXOS..... 195

Introdução: Sherlock Holmes no século XXI?

A personagem criada em 1887 pelo escritor escocês Conan Doyle é um dos ícones da cultura ocidental e o detetive ficcional mais famoso do mundo. Sherlock Holmes foi e é amplamente recriado, ressignificado ao longo dos anos. A partir de sua origem, ou seja, os contos e romances de Doyle, divulgados em folhetins, principalmente na *Strand Magazine*, antes de serem publicados e livros, Holmes assume o papel de herói em diversas obras, dentre elas, na atualidade, a minissérie *Sherlock* (2010), produzida e veiculada pelo canal britânico BBC. Este é o nosso objeto de pesquisa.

Como se trata de uma recriação, a obra se insere em uma cadeia de enunciados sobre Sherlock Holmes em que cada obra é um elo, sempre mantendo ligações e referências às obras anteriores a ela, assim como antecipa as que virão futuramente. Nesse sentido, analisamos a minissérie como um enunciado que se relaciona *dialogicamente* com outros acerca do tema holmesiano, sem tirar de vista sua unicidade, seu estilo e composição arquitetônica próprios, que são determinados por uma marca autoral. Utilizamos os conceitos do Círculo de Bakhtin como base para nossa análise, centrada no dialogismo, conceito chave do Círculo que determina a sua filosofia da linguagem. Entendemos o dialogismo tanto entre sujeitos quanto entre discursos ou, como trata Fiorin (2006), só entre enunciados, uma vez que os sujeitos se relacionam uns com os outros e com o mundo via linguagem, discursivamente.

De acordo Bakhtin (2003), todo enunciado é constitutivamente dialógico uma vez que se insere em uma cadeia de enunciados que nunca é finita nem linear. Esse é o motivo de considerarmos um enunciado como inacabado: ele sempre estabelece diálogo com outros enunciados, anteriores e posteriores (por meio de sua memória de futuro), de maneira constitutiva. Logo, não poderia deixar de ser assim em *Sherlock*, obra que, em sua própria constituição, toma como base as obras de Doyle, com as quais dialoga intertextual e interdiscursivamente.

Inserimos nossa pesquisa no contexto das Ciências Humanas, campo onde não há consenso sobre seu objeto e seu método, uma vez que, diferentemente das Ciências Exatas e das Biológicas, não há um objeto acabado, fixo, sobre o qual dissertamos. Segundo Amorim (2002), a pesquisa em ciências humanas tem o diferencial de estudar discursos e textos como formas de concretização representada do universo humano. Não se estuda o homem, pois isso seria o objeto da Biologia, mas a manifestação de sua singularidade na existência, sempre em contato com o outro. Para a autora, uma leitura

crítica dos textos dessa área se dá na apreensão das diferentes vozes que se manifestam por conta da natureza dialógica da linguagem, uma vez que se constrói na interação entre sujeitos sociais enunciados, considerado como unidade de comunicação da linguagem. Nesse sentido, ela se refere aos estudos do Círculo de Bakhtin categorizados como análise dialógica do discurso, tendo como base a condição de interação social da linguagem. Na Análise Dialógica do Discurso (ADD), compreende-se o enunciado constituído por vários outros, transmitindo vozes outras que lhe complementam, sendo que essa relação dialógica é imprescindível para o processo de construção de sentido do texto/discurso, nunca acabado, mas sim num constante processo de vir-a-ser.

Assim, a ADD se volta a pesquisar enunciados, considerados, como dissemos, concretude da linguagem em uso por sujeitos situados em locais únicos do existir/evento translinguísticamente, ou seja, partimos das marcas linguísticas de um texto e as transgredimos ao relacioná-las ao contexto sócio histórico de produção, circulação e recepção enunciativa, os quais lhes conferem sentido. Consideramos o método bakhtiniano como sociológico,tal qual denomina Volochinov no ensaio *Discurso na vida e Discurso na arte*, pela relação estabelecida com o material translinguístico, sócio-histórico-cultural que ativamente participa da construção do sentido dos enunciados, conforme é discorrido por Medvíedev em *Método formal nos estudos literários* em oposição à linguística (estrutural), que concebia a língua como objeto, vista como "material", alheia à existência.

Para o Círculo, o signo linguístico é ideológico (mais uma marca de sua preocupação sociológica), pois é parte material da realidade, mas também representa semioticamente (tal qual entende Lótman) uma outra visão. Nele, além de sua massa acústica (significante) e conceito abstrato (significado), está presente a luta de classes materializada nas vozes em embate que se digladiam na "arena" discursiva ao veicular valores de acordo com determinado grupo sócio cultural e a ideologia, o homem e a história não são vistos como "referentes" ou elementos "extralinguísticos", ao contrário, constituem o signo sendo, inclusive, traços essenciais que podem marcar o que nos remete, como analistas, ao que Bakhtin denomina translinguística - chegar a ela é o intuito da filosofia da linguagem proposta pelo Círculo.

Tendo em vista a proposta conceitual do Círculo como perspectiva filosófica que fundamenta nosso trabalho, nós nos centramos, em nossa pesquisa, de maneira delimitada, na análise do terceiro episódio da segunda temporada da série Sherlock: *The*

Reichenbach Fall (2012)[1], tomado tal episódio como enunciado representativo de toda a série, na medida em que este se compõe em diálogo com os outros e com a obra de Conan Doyle, principalmente com o conto *The Final Problem* (1893)[2], dadas as marcas intertextuais e interdiscursivas que o constituem, com situações e frases inspiradas ou retiradas do conto e reintroduzidas como parte da composição do enunciado do episódio da série. De acordo com a filosofia da linguagem proposta pelo Círculo, analisamos a composição desse enunciado no que diz respeito à obra em suas relações com o discurso holmesiano, bem como com os gêneros narrativa e série policiais, uma vez que o enunciado e a linguagem são fundamentalmente interativos, plenos de memórias do passado e do futuro. Há um embate entre os discursos materializados em gêneros distintos, situados em cronotopos determinados, proferidos por sujeitos responsivos e responsáveis, de tal modo que criam um confronto nos sentidos possíveis quando um determinado extrato de Doyle está presente na minissérie, como veremos.

A fim de compreender o processo de construção de sentido de *Sherlock* e do episódio em questão, debruçaremo-nos sobre a questão do gênero (bem cara ao Círculo e às reflexões do GED - Grupo de Estudos Discursivos, da Unesp de Assis, do qual fazemos parte). O gênero seriado conta com grande recepção do público jovem. Contemporâneo em sua composição estética, tanto no quesito conteúdo (tratar do tema Sherlock Holmes sem ser repetitivo, tendo em vista a imensa gama de recriações das obras de Conan Doyle), quanto na forma (a maneira como o seriado e a personagem são construídos) e no estilo (a assinatura da equipe de produção que concebeu a série), , o gênero seriado possibilita refletir e refratar a ideologia do cotidiano, especificamente o londrino burguês, sua cultura, em especial a elevada, quase aristocrática, como o estilo de vida de Mycroft, irmão de Sherlock e o conhecimento de música clássica, o violino, até o chá da tarde partilhado por Holmes e Moriarty, mas com momentos de contato com o popular, como o estilo "boêmio" de Holmes, apesar de sua educação clássica, os contos de fadas, a música jazzística e os marginais, o que mostramos ser constitutivamente significativo.

O cerne desta pesquisa está na construção do sujeito Sherlock Holmes, no que tange às aproximações e afastamentos em relação ao detetive do século XIX, mas, principalmente, no que concerne à relação de alteridade que lhe é constituinte, representada por Jim Moriarty, seu arqui-inimigo, além de seu *boswell*, John Watson. Uma vez que o sujeito, para o Círculo, é constituído por seu outro ao mesmo passo que o

[1] Tradução nossa: *A queda de Reichenbach*.
[2] Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges: *O problema final.*

constitui, nós nos voltamos a investigar em que ponto Moriarty e Watson são, de certa forma, pilares para Holmes, componentes de sua vida social, pessoal e profissional.

A escolha do episódio *The Reichenbach Fall* se deve justamente por ter como pauta a aproximação entre os dois inimigos, inclusive de maneira reconhecida pela sociedade, que começa a duvidar da capacidade investigativa de Holmes e colocá-lo no lugar de Moriarty, como criminoso, ao mesmo tempo em que Moriarty procura uma identificação com Sherlock, dadas as suas genialidades intelectuais para fins opostos, a incompreensão e a exclusão social partilhada por ambos. Para pensar nesse aspecto, buscamos estabelecer um diálogo com o episódio *The Great Game* (2010)[3], no qual ambos se conhecem e jogam um com o outro. Em relação à John, seu relacionamento é explorado desde o primeiro episódio, com a aproximação das personagens, que necessitam do *thriller* que a convivência lhes oferece. Nesta pesquisa, a proposta é vermos mais a fundo a relação de Holmes com cada um e com os dois, formando um triângulo (inclusive amoroso, pois há um possível interesse homossexual entre as partes) e de que forma isso interfere na construção do sentido no episódio e da série escolhidos como objeto desta pesquisa analítico-reflexiva.

Com este trabalho, acreditamos contribuir com os estudos bakhtinianos no que tange às reflexões sobre os discursos e sujeitos dialógicos, construídos na interação sócio historicamente definida, a qual considera relevantes tanto a produção dos enunciados, quanto sua recepção e circulação social enquanto construtoras de sentidos. Além disso, pensamos ser de suma importância a análise de um objeto que se constitui como tipicamente contemporâneo, o seriado, e tem se caracterizado, cada vez mais, como um fenômeno de sucesso midiático (devido à adesão massiva crescente, em especial entre os jovens), o qual será analisado como gênero discursivo.

Por uma questão didática, estruturamos este trabalho em cinco seções: a introdução, que apresenta o problema da pesquisa, os objetivos e a importância da mesma; uma primeira seção que traz uma contextualização histórica panorâmica a respeito de Sherlock Holmes (como se deu sua construção literária e a composição das personagens até chegarmos à constituição do gênero seriado e das peculiaridades da série televisiva analisada); uma seção teórica, em que expomos as considerações do Círculo à respeito dos conceitos de enunciado, signo ideológico, gênero discursivo, sujeito, cronotopia e exotopia, autor, personagem e herói; uma terceira seção, analítica, na qual

[3] Tradução nossa: O Grande Jogo.

compreendemos o processo de construção de sentido no episódio e o relacionamos com os conceitos previamente abordados; por fim, as considerações finais, onde refletimos acerca dos resultados alcançados com a pesquisa realizada.

Tratamos da questão do sujeito fragmentado, pois, para nós, Sherlock é como um quebra cabeça composto por diversas partes de si, as quais são dadas pelos sujeitos com os quais convive, bem como pelos reflexos e refrações dos cronotopos vitoriano e contemporâneo. Analisamos a importância dos enigmas discursivos para a construção do sujeito, uma vez que eles se inserem no embate entre Sherlock e seus outros (no caso, Irene Adler, Jim Moriarty, John Watson e Mycroft Holmes). Discorremos sobre a "contaminação" do cronotopo na constituição de Sherlock, pois o sujeito tem traços robóticos em parte característicos de um discurso psiquiátrico que o insere na categoria de sociopata e, em parte, traços extremamente racionais, próximos do "culto" da razão, típico do positivismo. Refletimos sobre os diversos discursos outros que constituem a arquitetônica dialógica de *Sherlock*, especialmente no episódio *The Reichenbach fall* (dentre eles, o discurso romanesco de Conan Doyle). E, por fim, apontamos a construção dialógica do sujeito Sherlock Holmes, composto no embate com seus outros. No entanto, apesar da divisão um tanto quanto estrutural do texto, presamos por um diálogo constante do objeto com a teoria, o que fica expresso pela presença de fragmentos de análise e pela presença de exemplos ao longo de todo o texto.

A nossa pesquisa se centra na construção dialógica do seriado *Sherlock*, constituída no embate de vozes entre o discurso romanesco de Doyle presente na construção de sentidos do episódio *The Reichenbach Fall* e de todo o seriado, além de analisar a construção do sujeito Sherlock Holmes, em sua relação com seus outros. Pretendemos, ao final desse trabalho, provar a tese de que Sherlock, assim como o seriado de título homônimo, é composto em interação, principalmente com seu arqui-inimigo Jim Moriarty, mas também com Watson, Donavan, Lestrade, Molly e Mycroft.

BBC one HD

1. As pistas[4]

> *"[Holmes] Continuava, como sempre, profundamente atraído pelo estudo do crime e dedicava suas portentosas faculdades e seus extraordinários poderes de observação a seguir pistas e desvendar mistérios abandonados como insolúveis pela polícia oficial". (Conan Doyle, Um escândalo na Boêmia)*

Dedicamo-noss aqui a procurar, à luz da lupa, como Holmes, os vestígios de Sherlock Holmes na história e temos como norte os contos de Conan Doyle e a recriação específica de sua obra, por meio da minissérie *Sherlock*, da BBC. Em um primeiro momento, relatamos as origens do detetive no século XIX e as influências que este meio lhe causou (como por exemplo, a filosofia positiva e o surgimento dos *serials* a partir da Revolução Industrial), tanto na constituição identitária quanto na própria criação pertencente ao gênero policial. Posteriormente, depois de tratar da criação literária de Sherlock e seus entornos, sempre dialogada à série, acrescentamos uma subseção que trará como destaque a criação do gênero seriado como um meio de *mass media* com acabamento estético (ou será o contrário?), bem como a constituição da minissérie televisiva inglesa *Sherlock* e suas marcas estilísticas. Com isso, invertemos os papéis: agora os detetives somos nós, que seguimos as pistas de Sherlock, seus traços identitários e dialógicos, bem como sua situação sócio-histórico-cultural, que faz veicular determinados sentidos, pois reflete e refrata determinados valores ideológicos e representam características humanas.

1.1A cena do crime

[4] A imagem utilizada como capa e marca d'água da seção é de nossa autoria e foi feita a partir da imagem do seriado.

Com E.A. Poe, segundo Boileéau-Narcejac (1991), houve o nascimento da narrativa, romance ou gênero policial com sua obra *Os assassinatos da rua Morgue* (1841), o qual cria um modelo de crime e investigação detetivescos a procura da solução de um enigma. Esse estilo é retomado por Conan Doyle e modificado ao longo dos anos, conforme a ênfase que se for dar a um dos elementos. Esse tipo de narrativa é chamado romance policial tradicional, de enigma ou de pura detecção, segundo Boileau-Narcejac (1991), em que há um enigma a ser resolvido a partir de deduções lógicas.

> (...) um assunto criminal poderá ser estudado pelos mesmos processos que os do laboratório (...) o cientista transformado em detetive, não se deixará mais prender pelas aparências, mas, armado da lógica a serviço da observação, remontará dos efeitos às causas, deduzirá das causas novos efeitos e, pouco a pouco, prenderá o culpado em uma rede de provas (idem, p. 18).

Esse aspecto apontado pelos autores dialoga com o método de análise de Holmes, principalmente com o fato de ele ser um homem de raciocínio lógico, autoproclamado o inventor da ciência da dedução, ou seja, dedução tratada seriamente com base em observação dos fatos. Com base na dedução e na rede lógica elaborada por ele é que se depreenderá quem é o criminoso, o autor do mistério e assim se resolve o enigma. Interessante, inclusive, considerarmos o seu ponto de vista acerca da dedução (tomada como ciência), pois o racionalismo e o cientificismo são noções caras ao positivismo e ao século XIX.

Boileau-Narcejac, ao tratar do detetive Dupin, de Poe, expõem uma condição geral do detetive enquanto sujeito. Segundo eles, "o homem que nunca se engana exclui-se da comunidade humana" (idem, p.24), e essa exclusão, esse deslocamento do sujeito frente à sociedade também se encontra presente em nosso objeto e será abordada em uma seção analítica, uma vez que constitui o protagonista (Sherlock). No que tange o discurso de Doyle, além dos outros detetives dessa primeira subcategoria, podemos verificar o quanto o sujeito é excêntrico, com hábitos e predileções esdrúxulos (muitas vezes, beirando a inadequação social), como o gosto por levar uma vida boêmia, por exemplo, como o aponta Watson, no conto *A Scandal in Bohemia*[5].

> Enquanto isso, Holmes, que detestava toda forma de sociedade, com sua alma inteiramente boêmia, continuava lá, em nossos aposentos em Baker Street, enterrado entre seus livros antigos, e alternando, semana a semana, a cocaína com a ambição, o torpor da droga com a energia impetuosa de sua personalidade intensa. (DOYLE, 2011a, p.8)

[5] Um escândalo na Boêmia – Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Os títulos aqui apresentados serão apresentados no original em inglês no corpo do texto e a tradução se encontrará nas notas de rodapé.

Holmes é descrito como portador de alma boêmia, personalidade impetuosa que detesta o convívio em sociedade, inadequado, voltado a valores antigos", drogado, ambicioso e intenso. Em suma, um "herói" marginal. Tais características se contrapõem ao perfil heroico canônico, principalmente quando consideramos a composição romântica e dos contos de fada, em que os protagonistas masculinos são príncipes ou supra-humanos. Na literatura policial, os protagonistas possuem características que, de acordo com a concepção daquela escola, poderiam dotá-los de humanidade. Logo, a composição de Sherlock condiz com o espírito detetivesco dos inícios do gênero policial. O uso de drogas pela personagem é explicitado na obra devido ao contexto vitoriano, no qual algumas substâncias (como cocaína e morfina, por exemplo) eram utilizadas de forma legalizada, daí o seu registro, materializado textualmente por Doyle.

Segundo Boileau e Narcejac (1991), os detetives são personagens "cerebrais ao extremo, parecem incapazes de amar". Sobre este aspecto, há, no conto supracitado, um comentário de Watson a respeito da possibilidade de amor em uma máquina de raciocinar como característica metafórica voltada a seu amigo, Sherlock:

> Todas as emoções, e essa em particular, eram detestáveis à sua mente fria, precisa, mas admiravelmente equilibrada. Ele era, na minha opinião, a mais perfeita e observadora máquina de raciocinar que o mundo já viu; como amante, porém, teria metido os pés pelas mãos. Nunca falou das paixões mais ternas senão com zombaria e um sorriso de desdém. Esses sentimentos eram admiráveis para o observador – excelentes para revelar os motivos e as ações dos homens. Para o homem de raciocínio treinado, porém, admitir tais interferências em seu temperamento sensível sutilmente equilibrado, era introduzir um fator de perturbação capaz de abalar todos os seus julgamentos. Areia num instrumento sensível, ou uma rachadura em suas potentes lupas, não causaria mais estorvo que uma emoção forte numa natureza como a sua. (DOYLE, 2011a, p.7)

Reparamos em sua descrição mental a repetição das expressões ligadas à mentalidade cientificista da época (tais como: máquina de raciocinar, observador, homem de raciocínio), além das qualidades atribuídas a ela (como instrumento sensível, mente fria, precisa e equilibrada), todas, normalmente, referindo-se à sua mente como um objeto refinado, capaz, como uma máquina, de obter os mais precisos julgamentos. No entanto, o amor, assim como as demais emoções, é descrito como perturbação, como um fator a ser desprezado em uma equação por sua interferência inexata e capaz de prejudicar os fatores essenciais (os fatos).

Segundo Narcejac apud Coelho (2009), Conan Doyle e Poe estão inseridos em uma tradição anglo-saxã, que dá preferência às peripécias e à investigação ao invés do mistério, como na tradição francesa (com Simenon, por exemplo). A tradição anglo-saxã

seria composta por Poe, Doyle e Cherleston, com seus respectivos detetives Dupin, Holmes e padre Broum. Esses detetives são homens de raciocínio, teóricos, homens "de gabinete".

O foco das narrativas está na investigação e no raciocínio dos detetives, ao contrário dos homens de ação franceses. Os detetives anglo-saxões são "máquinas de raciocinar" e, como tal, não estão sujeitos à emoções e dramas pessoais. Eles são homens tomados pelo espírito da geometria, baseado na precisão matemática. A investigação, nesse sentido, não é abstrata adivinhação, mas lógica "precisa", baseada em fatos e raciocínio mental. Segundo Coelho (2009, p.1) "sabemos que o drama das personagens é supérfluo, o que importa é a desenvoltura mental do investigador, que, ao final da narrativa, soluciona o enigma".

O método dedutivo de Holmes, assim como o "espírito da geometria" dos primórdios da literatura policial, é aproximado da filosofia positivista de Comte, vigente no século XIX. Essa se julga capaz de explicar todas as leis que regem os fenômenos, inclusive o homem, seus processos físico-químicos e os mecanismos de seu pensamento (BOILEAU-NARCEJAC, 1991). Há uma fé determinista que julga o homem também como investigável e isso caracteriza a época. Segundo os autores (idem, p.16), "o mundo é uma máquina, e o homem, que faz parte do mundo, também. Mas o que é próprio de uma máquina é desmontar-se. O homem é, portanto, desmontável. Seus raciocínios são associações de ideias".

De acordo com a obra *Curso de filosofia positiva* (1842), Comte aponta que o progresso humano (ideia chave de seu pensamento e cara à sua época), caminhava da era teológica e metafísica até a era positiva, considerada por ele a mais avançada, na qual tem lugar o pensamento científico, baseado em um sentido, caminho para o qual a humanidade se dirige. Ao contrário da era teológica, na qual a explicação de mundo era dada pela religião e a metafísica, pela filosofia, a era positiva tem o mundo e seus fatos, suas leis explicadas pela ciência, pela técnica. Segundo essa perspectiva, há uma valorização da observação dos fatos e do empirismo, que afasta atos cognitivos baseados na pura abstração. "O estado positivo caracteriza-se, segundo Comte, pela subordinação da imaginação e da argumentação à observação. Cada proposição enunciada de maneira positiva deve corresponder a um fato" (GIANNOTTI, 1978, p. XI).

Houve uma primazia no desenvolvimento da técnica sob a égide do pensamento positivista, uma vez que se buscava a "investigação do real, do certo e do indubitável" de modo a prever acontecimentos futuros. Esse era o papel das ciências.

> Enfim, no estado positivo, o espírito humano, reconhecendo a impossibilidade de obter noções absolutas, renuncia a procurar noções absolutas, renuncia a procura a origem e o destino do universo, a conhecer as causas íntimas dos fenômenos, para preocupar-se unicamente em descobrir, graças ao uso bem combinado do raciocínio e da observação, suas leis efetivas, a saber, suas relações invariáveis de sucessão e similitude. A explicação dos fatos, reduzida então a termos reais, se resume de agora em diante na ligação estabelecida entre os diversos fenômenos particulares e alguns fatos particulares (COMTE, 1978, p.4).

Além da ciência positiva e sua fé determinista, Boileau-Narcejac (1991) indicam circunstâncias as quais possibilitaram o "surgimento" do gênero policial. Dentre elas, a civilização urbana e a hierarquia de classes que se formou no contexto das revoluções francesa e industrial, dando lugar ao nascimento da instituição da polícia e o desenvolvimento da imprensa e de um público leitor.

> A Revolução e as guerras napoleônicas já tinham provocado uma desclassificação geral. O prodigioso desenvolvimento do comércio e da indústria terá por resultado fazer e desfazer as fortunas, elevar um, abaixar outro, fornecer bando de mendigos e pessoas sem escrúpulos (...) Paralelamente ao desenvolvimento da cidade, assiste-se ao da polícia (...) Mas era um policial sem gênio, porque sem método. Apoiava-se em uma multidão obscura de delatores e contava mais com a denúncia do que com a dedução, para deter os culpados. (...) Em frente a ele, há o criminoso, proteiforme. Pois o disfarce empresta-lhe mil aparências. (...) Começa a guerra de astúcia, o duelo entre o Bem e o Mal, que vai apaixonar um vasto público.
> Pois agora há um público, graças ao rápido desenvolvimento dos jornais. (...) É o momento em que nasce o folhetim, que põe ao alcance do maior número de pessoas as tragédias de ressurgimento do teatro romântico (p.15).

Como as revoluções ocorreram onde era considerado o centro econômico da Europa (e do mundo) nos séculos XVIII e XIX, a Grã Bretanha e a França, houve grande impacto no desenvolvimento da sociedade ocidental, de forma que conceitos como civilização, cidade, ideologia e indústria, entre outros, só passaram a existir nesse período, segundo Hobsbawm. A classe social burguesa e sua ideologia, em oposição a do proletariado (trabalhador nas indústrias), alcançaram pleno desenvolvimento nessa época. Período de reboliço social causado pela ascensão da classe burguesa e ênfase na importância do trabalho e consequente desenvolvimento do comércio. Essa foi também a era vitoriana, durante a qual a Inglaterra alcançou seu auge de desenvolvimento industrial e comercial, além da expansão do império para os continentes da África e Oceania. Não nos cabe aqui adentrar a fundo sobre detalhes das Revoluções, pois nos requereria um trabalho à parte, visto a complexidade e extensão do assunto. No entanto, é cara a ideia da ascensão da classe burguesa e do conflito de classes para compreendermos a produção literária policial desenvolvida nesse momento histórico, bem como seu desdobramento na contemporaneidade capitalista pós-revolucionária, a partir da série Sherlock, objeto

desta pesquisa. Por isso, voltaremos a tratar dessa ascensão no momento em que falaremos sobre o conceito de signo ideológico.

O que nos é central neste trabalho é a forte industrialização e o desenvolvimento da imprensa na época em que possibilitou a criação dos folhetins (*feuilleton* ou *serials*). No Brasil, temos o estudo de Meyer (1996), por exemplo, sobre as origens desse gênero na França e seu impacto na imprensa brasileira, com enfoque na evolução do folhetim para o romance. Segundo a autora, folhetim designava, inicialmente, uma área "vale-tudo" do jornal, em que se aceitavam novos escritores. "Lançando a sementeadeira de um *boom* lítero-jornalístico sem precedentes e aberto à formidável descendência, vai-se jogar ficção em fatias no jornal diário, no espaço consagrado ao folhetim vale-tudo" (p. 59).

Deu-se o começo de narrativas entrecortadas pela forma seriada, de maneira a atrair a atenção do leitor e o deixar aguardando ansiosamente pelo próximo capítulo. A autora comenta que, por volta de 1836, essa estética do corte e do suspense havia criado uma fórmula que se concretiza em 1840, tornando-se a isca do jornal para atrair um público leitor. Primeiramente, eram os autores que se beneficiavam com a segurança de publicação e o alcance público dos jornais, mas, com o sucesso da fórmula conhecida como seriada, eram os jornais que dependiam dos autores para assegurar o leitor.

Segundo Alvim (2008), a conjunção dos fatores crescimento da taxa de alfabetização, que no século XIX atingiu a massa; menor jornada de trabalho; e diminuição dos preços dos jornais; possibilitaram o fortalecimento do gênero, uma vez que a classe trabalhadora, agora alfabetizada e com mais tempo livre, pôde passar a comprar e usufruir da leitura dos jornais e folhetins. Para Meyer, nas datas supracitadas houve um intuito de baratear os jornais para o "novo público nascido da Revolução de Julho" (1996, p. 66), o público burguês. Na medida em que o público burguês se fortalecia, sua ideologia se tornava mais e mais presente na sociedade e, para Alvim, a imprensa e o ato de leitura extensiva (em vista do grande número de obras que passaram a ser publicadas) são fatores que tornam visível sua hegemonia social: "(...) Ocorria um processo de 'aburguesamento' da sociedade, da cultura e da literatura. A palavra imprensa tornou-se um meio privilegiado de expressão dessa identidade burguesa e a leitura assume um lugar fundamental na vida sociocultural" (2008, p.5).

No que tange à indústria jornalístico-literária no século XIX na Grã-Bretanha, a imprensa chamada "popular" (larga escala de tiragem e preços reduzidos, passível de atingir um vasto público leitor) só se firmou em 1840, tanto na Inglaterra quanto na França, devido a reduções de taxas e impostos pelo governo. O termo folhetim não é tão

utilizado na Inglaterra no sentido das narrativas seriadas. Para esse conceito, prefere-se o termo *serials*, que se refere à produção partida/fatiada/seriada, enquanto que *feuilleton* guardava em si o sentido do local "vale-tudo" do jornal. Conforme consta no *Dictionary of nineteenth-century journalism in Great Britain and Ireland*:

> Serial publication was not a Victorian invention (...). The principal motivations underlying the rise of serial publication were speed and economy. Serial issue itself, and the more dispersed channels for the distribution of serial (...), offered the reader an immediacy of access to written information that traditional booksellers could not match. At the same time, publishers were able to spread the cost of production, and readers the purchase price (BRAKE; DEMOOR, 2009. P 567).[6]

Também houve, na Inglaterra, um aumento na distribuição dos *serials* coordenado com um abaixamento nos custos de produção e aquisição nos jornais e revistas, sendo essas motivadas pelo desenvolvimento da imprensa após a Revolução Industrial. Apesar de as publicações seriadas não serem uma invenção do período vitoriano, foi durante o começo deste que o termo se tornou comum e houve preocupações estéticas com a composição seriada e a recepção pelos leitores, além dos novos mecanismos de publicação em série. Ainda segundo os autores, "the early Victorian serial bloom is the clearest evidence of the emergence of print-capitalism in Britain, that is, of the shift from petty-commodity-text to commodity-text production (Feltes)" (idem).[7] Observamos aqui uma ligação entre a imprensa e a produção para o mercado, que passa de pequena para larga produção e recepção de textos. Por conta da ligação entre a vasta produção e circulação barata dos textos seriados, houve uma espécie de rejeição do gênero *serials* ou folhetim por conta dos críticos literários.

As narrativas policiais, ou *crime fictions*, objeto de nossa pesquisa, são inspiradas nos *crime reports*, notícias sobre crimes presentes nos jornais, semelhantes aos *fait-divers* na França. Fruto dessas publicações seriadas de vasta circulação pela imprensa, o gênero policial também é visto com maus olhos até os dias de hoje, como forma não-literária ou literatura de consumo massivo. Sua origem na cultura de massa é inegável, no entanto a sua concepção enquanto forma artística é controversa.

---

[6] A publicação seriada não foi uma invenção vitoriana (...). As principais motivações subjacentes no crescimento da publicação seriada são a velocidade e economia. A seriação em si mesma, e o maior número de canais dispersos para a publicação do serial (...) ofereceram ao leitor um imediatismo de acesso à informação escrita com a qual os tradicionais vendedores de livro não podiam competir. Ao mesmo tempo, editores foram capazes de dispersar o custo da produção, e leitores o preço de consumo. (tradução nossa)

[7] O desabrochar do início do período vitoriano é a maior evidência da emergência da imprensa capitalista na Bretanha, ou seja, da mudança do texto "petty-commodity" para o "commodity". (tradução nossa)

Sherlock Holmes faz parte desse universo industrial, burguês, positivo, científico e progressista que lhe cerca. Isso faz com que a ideologia da época se materialize em seu enredo, na composição da personagem e no próprio gênero policial. Segundo Boileau e Narcejac (1991), Holmes é um "policial de laboratório" que se aproveita dos conhecimentos medicinais de Conan Doyle. De fato, o público teve o primeiro contato com o detetive no romance *A Study in Scarlet*[8], no qual Sherlock Holmes e Dr. John Watson se conhecem, precisamente no hospital São Bartolomeu. Nesse primeiro encontro, Holmes está extremamente entusiasmado com a descoberta de um reagente químico da hemoglobina, o qual, segundo ele, será extremamente útil para os estudos criminais. Já no primeiro encontro, precedido pelas informações de Stamford para Watson sobre as excentricidades do seu colega, caso este realmente queira dividir um apartamento com ele, podemos ver seu interesse pela química no âmbito da medicina legal. Acima de tudo, Holmes é visto, num primeiro momento, dentro de um laboratório no hospital, não no campo de ação.

Quanto à capacidade dedutiva de Holmes, sua figura excêntrica e aquilina e sua tendência à observação, visto como método científico exato, Doyle confessa sua inspiração para a criação de Holmes a partir de seu mestre da faculdade de medicina.

> Pensava em meu antigo mestre Joe Bell, em sua figura de águia, em seu comportamento bizarro, em seu estranho dom de observar certos detalhes. Se ele fosse detetive, chegaria certamente a fazer desse exercício cativante, mas sem objetivo, algo de mais parecido com a ciência exata. (DOYLE apud BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 31)

Em *A Study in Scarlet*, Watson, intrigado com as habilidades excêntricas de seu colega e com as quais poderia se desenvolver, direcionando de fato sua profissão, elabora uma lista com as habilidades e conhecimentos de Holmes:

> *Sherlock Holmes — suas limitações*:
> 1. Conhecimento de Literatura: Zero.
> 2. Conhecimento de Filosofia: Zero.
> 3. Conhecimento de Astronomia: Zero.
> 4. Conhecimento de Política: Fraco.
> 5. Conhecimento de Botânica: Variável. Bem informado em beladona, ópio e venenos em geral. Nada sabe de jardinagem prática.
> 6. Conhecimento de Geologia: Prático, mas limitado. Identifica à primeira vista diferentes tipos de solo geológico. Voltando de uma de suas caminhadas, mostrou-me manchas na calça e disse-me, pela cor e consistência da terra, em que parte de Londres adquiriu-as.
> 7. Conhecimento de Química: Profundo.
> 8. Conhecimento de Anatomia: Preciso, mas assistemático.

[8] Um estudo em vermelho – Tradução de Alda Porto.

> 9. Conhecimento de Literatura Sensacionalista: Imenso. Parece conhecer cada detalhe de todos os horrores perpetrados no século.
> 10. Toca bem violino.
> 11. Exímio boxeador e esgrimista de porrete e espada.
> 12. Tem um bom conhecimento prático do código legal britânico. (DOYLE, 2012b, p. 26-7)

Destacamos que as principais habilidades de Holmes estão focadas no que era útil à sua chamada ciência da dedução, que pretendia ser uma ciência exata a respeito da investigação criminal. Tudo o que não for útil à investigação, como literatura, filosofia e astronomia, são descartados de seu cérebro, até mesmo a descoberta básica de Copérnico a respeito do sistema solar, o que causa grande espanto em Watson.

> O fato de qualquer homem civilizado em pleno século XIX não saber que a Terra gira em torno do Sol pareceu-me tão extraordinário que eu mal conseguia entender.
> — Você parece estupefato — ele disse, sorrindo diante de minha surpresa. — Agora que já sei, farei o possível para esquecê-lo.
> — Esquecê-lo!
> — Entenda — explicou —, considero o cérebro humano, quando a gente nasce, semelhante a um sótão vazio que temos de estocar com os móveis que escolhemos. Um tolo enche-o com todos os trastes que encontra, de modo que o conhecimento que talvez lhe fosse útil não cabe ou, na melhor das hipóteses, mistura-se desordenado com um monte de outras coisas, e dificulta-lhe encontrá-lo. Agora, o profissional talentoso é muito cuidadoso com o que armazena no sótão de seu cérebro. Guardará apenas as ferramentas que possam ajudá-lo a fazer seu trabalho, mas dessas, ele possui um grande sortimento, e todas na mais perfeita ordem. Constitui um engano supor que o pequeno sótão tem paredes elásticas e podem ampliar-se por infinitas extensões. Com certeza, chega uma hora em que a cada acréscimo de conhecimento você se esquece de algo que sabia antes. Portanto, é da maior importância não deixar que fatos inúteis se afastem e tomem o lugar dos úteis.
> — Mas o sistema solar! — protestei.
> — Que diabo tem isso a ver comigo? — ele interrompeu--me, impaciente. — Você disse que giramos em torno do Sol. Se girássemos em torno da Lua, não faria a mínima diferença para mim nem para meu trabalho (Idem, p. 25-6) (grifo nosso).

Seu cérebro é assemelhado a um sótão, no qual só faz sentido guardar ferramentas que lhe sejam úteis futuramente. Notamos que tanto o cérebro quanto as informações são descritas de maneira materialista, exata, como explicação metalinguística do seu funcionamento (quase que de maneira anatômica). Holmes se proclama o único detetive consultor do mundo, procurado pela polícia (Scotland Yard) quando essa não conseguia resolver um caso, por conta, segundo a opinião expressa de Holmes, de sua incompetência. Ao longo da obra e com o desenrolar das narrativas e o desvendamento dos casos, temos a impressão, tanto pela postura da personagem quanto pelo que se diz sobre ele, que ninguém é páreo para o talento de Holmes.

No entanto, o Professor Moriarty, em *The Final Problem*[9], é descrito como sua nêmese. O próprio Holmes afirma que Moriarty era seu antagonista intelectual. Conforme Boileau-Narcejac, "Doyle não tardou a perceber que o Representante do Mal podia ser tão hábil quanto o Servidor do Bem, e introduziu, no cenário do teatro, o Prof. Moriarty" (1991, p. 32). Moriarty surge como um adversário à altura de Holmes. Ele pode, com as mesmas armas e capacidade intelectual, atuar do lado do crime. Segundo Holmes, ele é o Napoleão do crime, que nunca se deixa ser apanhado, pois fica no centro da rede enquanto comanda o crime organizado de Londres.

Está travada a eterna batalha entre o Bem e o Mal típica do gênero policial, a qual se inspira na tradição folhetinesca do melodrama, posta à prova no conto supracitado, de forma que os dois arqui-inimigos se enfrentam intelectualmente e depois fisicamente, nas cataratas de Reichenbach. Holmes e Moriarty precisam um do outro, como a "polícia" não existe sem criminais e vice-versa e o Bem e o Mal precisam da existência mútua para se caracterizarem como tal. São forças intelectuais extremamente semelhantes, mas que estão sob o domínio de polos sociais opostos. Vemos, ao longo deste trabalho, que essa relação antagônica se estabelece de maneira dialógica, em embate, pois, segundo o Círculo, o sujeito é sempre constituído em interação com seu outro, e essa relação tensionada entre semelhança e oposição é levada ao extremo no episódio selecionado como *corpus* desta pesquisa, uma vez que os papeis sociais de criminoso e inocente se diluem.

Além disso, acreditamos que Watson tem papel essencial no que tange a constituição de Holmes, devido à relação de companheirismo dos dois (Watson é praticamente um escudeiro de Holmes). E essa relação também é aprofundada e recriada na série aqui analisada.

Em pouquíssimos momentos temos vislumbres de emoções na dura carapaça científica de Holmes e, fora o caso de Irene Adler, a única mulher por quem o detetive prestou alguma atenção, elas se afloram quando Watson entra em perigo:

> — Você não está ferido, não é, Watson? Pelo amor de Deus, diga-me que não foi atingido. Valia bem um ferimento, ou muitos ferimentos, para saber o tamanho da lealdade e afeição que se escondiam por trás daquela máscara impassível. Aqueles olhos claros e duros se embaciaram por um momento, e os seus lábios firmes se puseram a tremer. Pela primeira e única vez na minha vida senti bater o grande coração digno do grande cérebro. Aquela revelação compensou-me de todos os meus anos de serviço humilde e desinteressado (DOYLE, 2011b, p. 127).

[9] O problema final

Watson comenta que quando foi ferido e Holmes pensou que fosse morrer, viu pela primeira e única vez o sentimento de seu amigo perante sua lealdade. Ele acrescenta que fora tão inesperado, vindo da "máscara intransponível", que pôde vislumbrar o coração de Holmes além do cérebro, assim como o leitor que fica chocado ao se deparar com a humanidade do detetive-máquina.

Essas foram as considerações a respeito da obra romanesco-folhetinesca de Doyle. No que tange às suas adaptações ao longo dos anos, consideradas aqui como recriações, pois se trata de um outro enunciado com outra configuração, inclusive autoral, temos uma alta gama de discursos, de diversos gêneros, todos com interpretações de atores e produções diversas. Dentre as personificações desse detetive que mais se destacam, encontra-se a de Gillette (1853-1937), que estrelou na peça *Sherlock Holmes* e teria consolidado a imagem do detetive com um cachimbo curvo ao invés do de cano reto, tal qual é descrito nas narrativas de Doyle. A partir dele é que a imagem de Holmes é difundida nas representações futuras.

A dupla Rathbone-Bruce, de grande aceitação, tamb[em merece ser mencionada, uma vez que estrelaram a versão cinematográfica de *O Cão dos Baskervilles* (1939) e de *As Aventuras de Sherlock Holmes* (1939), assim como, a partir de 1942, fizeram uma série de filmes: *Sherlock Holmes and the Voice of Terror*, *Sherlock Holmes and the Secret Weapon* (1942), *Sherlock Holmes in Washington* (1943), *Sherlock Holmes Faces Death* (1943), *The Scarlet Claw* (1944), *Sherlock Holmes and the Spider Woman* (1944), *The Pearl of Death* (1944), *The House of Fear* (1945), *The Woman in Green* (1945) (este aparece como uma referência na minissérie *Sherlock*, na cena em que Moriarty sobe a escada), *Pursuit to Algiers* (1945), *Terror By Night* (1946) e *Dressed to Kill* (1946).

Imagem 1 Henry Daniell (1945) e Andrew Scott (2012) como Professor Moriarty

O criador de *Sherlock*, Mark Gatiss, admite em entrevista que fizeram em *The Reichenbach Fall* uma referência direta à cena em que Moriarty sobe as escadas ao som do violino de Holmes no filme de *The Woman in Green*, como ocorre na minissérie. Essa construção em espelho nos coloca em posição de examinadores diante do declarado aspecto dialógico da série. Mas essa é somente uma das diversas referências explicitamente marcadas a enunciados outros presentes na minissérie.

Tivemos ainda o inglês Jeremy Brett (1933-1995) como personificação de Holmes. Brett atuou na série *Sherlock Holmes* produzida por *Granada Television* e transmitida no canal inglês ITV, além de filmes como *The Adventures of Sherlock Holmes* (1984), *The Return of Sherlock Holmes* (1986), *The Casebook of Sherlock Holmes* (1990), entre outros. Não podemos deixar de notar que temos aqui, pela primeira vez, o detetive em uma produção seriada, o que virá a ser retomado pela série *Sherlock*. Na primeira, o detetive é ambientado na era vitoriana, ao contrário do que ocorre na produção da BBC aqui analisada. Além disso, podemos detectar algumas semelhanças na atuação e composição da personagem com características assumidas na produção fílmicade nosso *corpus*.

Imagem 2 Jeremy Brett (esquerda) e Benedict Cumberbatch (direita)[10]

[10] Imagens de Jeremy Brett disponíveis nos links: http://myteleisrich.hautetfort.com/archive/2010/08/11/uk-sherlock-holmes.html. e http://www.pinterest.com/pin/499055202430904911/

Um diálogo entre as personagens nos dois discursos no que tange sua construção imagética (seja pela ambientação seja pela interpretação da personagem – postura corporal, gestos, expressão facial) se explicita quando colocamos as obras lado a lado (como fizemos na figura 3, acima). Isso se confirma ao assistirmos e compararmos as performances dos atores, sem desconsiderar a unicidade de nossa série, uma vez que se trata de um enunciado, carregado de singularidade, uma vez que compreendemos que cada enunciado é único na existência.

Dentre a cadeia dos discursos holmesianos, as adaptações mais recentes para o cinema e a TV são, respectivamente, os filmes *Sherlock Holmes* (2009) e *Sherlock Holmes 2: A game of shadows* (2011), de Guy Ritchie, produzido pela companhia Warner Bros; e a minissérie inglesa *Sherlock* (2010), criada por Steven Moffat e Mark Gatiss, transmitida pelo canal BBC e objeto de nossa análise.

1.2 "Elementar, meu caro"

Antes de tratarmos especificamente de nosso objeto, compete-nos trazer à tona a sua construção inserida no gênero seriado. O seriado é um gênero discursivo contemporâneo, inserido na esfera de atividade midiática, especialmente exibido no campo televisivo, o que implica que este possui uma construção formal relativamente estável, um "formato" característico fragmentado, apresentado, como diz o nome, de maneira seriada, uma vez por semana em um horário fixo dentro de um determinado canal. Esses fragmentos dispostos regularmente ao público são chamados episódios e, geralmente, apresentam uma linha de desenvolvimento narrativo contínuo. Diferentemente da característica independente de filmes em sequência, geralmente os *blockbusters*, os episódios mantêm uma progressão contínua do enredo e remetem-se mutuamente, de forma que é impossível analisar um episódio de um seriado sem levar em conta toda a produção, eis o motivo de nos referirmos à minissérie *Sherlock* como um todo neste trabalho, apesar de nosso foco ser no episódio *The Reichenbach Fall*.

Há diversos tipos de seriados. Assim como os filmes, eles podem ser de drama, comédia, policiais, *thriller*, suspense/terror, musicais, entre outros. Como veremos adiante, a escolha temática, a construção formal e o estilo de um discurso se influenciam mutuamente na construção do gênero. Assim, apesar de serem parte do gênero seriado,

que possui uma construção específica, suas ramificações podem proporcionar diferentes formatos. Dessa forma, os seriados de comédia, tanto *sticoms* (comédias de situação), como *Friends* (1994) e *The Big Bang Theory* (2007), ou *mockumentaries* (paródia de documentário), como *The Office* (2005), possuem, geralmente, 20 minutos enquanto as séries dramáticas, como *Hannibal* (2013), por exemplo, possuem 40 minutos (o dobro).

O seriado teve origem na televisão americana, com a série *I Love Lucy* (1951), previamente difundida nas rádios, principal meio de comunicação até o advento da televisão. Nos anos 50 houve uma difusão do aparelho televisivo dos Estados Unidos para o mundo, inclusive para o Brasil, apesar de ser ainda aqui um artigo de luxo, principalmente pelo crescimento tecnológico alcançado devido à Segunda Guerra Mundial.

As produções americanas são globalmente difundidas, não só na televisão, mas em todos os setores culturais e isso ocorre devido à influência econômica exercida pelo país, o qual vende seu modo de vida (*american way of life*). Há uma implicação sócio cultural no fenômeno seriado, de origem americana, pois fora construído para o público que tinha acesso à televisão nos anos 50, logo, a classe média alta, e, dessa forma, os valores ali veiculados eram conformes os valores da elite e os que se queriam difundir, no caso, o estilo de vida americano. Eis o motivo do "prestígio" social das séries americanas em detrimento de outras, como a inglesa, por exemplo.

Há um certo embate entre as duas indústrias (a norte-americana e a inglesa, especificamente), pela tendência a opor, em generalizações perigosas, as produções americanas como puramente comerciais, tidas como "sem qualidade"; e as britânicas, que, ao contrário, estariam mais ligadas à arte, apesar de as duas serem veiculadas na esfera de atividade televisiva e divulgarem, em meio à programação, propagandas destinadas a um público telespectador específico. Quanto às produções inglesas, apesar do cenário de desvantagem, a indústria televisiva começa a angariar público brasileiro, principalmente com o seriado *Game of Thrones* (2011), transmitido pela HBO; e pelo nosso objeto de pesquisa, *Sherlock* (2010), da BBC.

No Brasil, a grande maioria da população tem acesso somente à rede aberta de televisão, de forma que só entra em contato com os seriados quando os de maior alcance populacional algumas vezes são transmitidos em versão dublada na TV aberta, como foi o caso de *24 horas* (2001), mais recentemente *Revenge* (2011) e *Breaking Bad* (2008), que ganharam uma versão compatível com o público massivo brasileiro, apesar das exibições serem fora da grade normal de programação, geralmente tarde da noite, o que

afunila o público visado. Já nos canais fechados da TV por assinatura, há uma gama de seriados transmitidos por cada um em canais que se tornaram célebres pela exibição desses, como Sony, Warner, HBO, AXN, entre outros, que os mantêm como parte da grade.

Além da televisão, há outras plataformas na atualidade que possibilitam o acesso aos seriados, como a internet, tanto legalmente em *sites* pagos como *Netflix*, os quais funcionam como uma televisão a cabo pelo computador, quanto ilegalmente, como os bancos de dados que viabilizam *download* gratuito por *torrent*, os quais são de extrema importância ao pensarmos a recepção e circulação dos seriados na sociedade, tanto brasileira quanto inglesa, assunto de suma importância nesta pesquisa e nos estudos acerca da recepção e circulação dos gêneros, pois apesar dos canais pagos, grande parte da população jovem brasileira tem acesso ilegal aos seriados por meio de *torrent*, como é o caso de nosso objeto de estudo, que chegou no Brasil por meio da pirataria, mas é transmitido desde 2012 pelo canal pago BBC HD.

Sherlock (2010) é uma minissérie policial inglesa criada por Mark Gatiss e Steven Moffat, conhecidos por seu trabalho de criação no seriado de ficção científica *Doctor Who* (2005), também do canal BBC. Como é indicado pelo próprio nome, trata-se de uma obra com temática holmesiana, a qual traz para o século XXI o famoso detetive londrino Sherlock Holmes da obra romanesca de Conan Doyle, do século XIX. Munido de internet, computadores e *smartphones*, Sherlock é um excêntrico sujeito que em sua primeira cena chicoteia cadáveres no Hospital Saint-Bartholomew. Começamos a acompanhar sua jornada a partir do momento em que ele conhece o solitário John Watson, médico do exército ferido em combate e retornado à vida civil. Ambos dividem o apartamento 221B em Baker Street no primeiro episódio intitulado *A Study in Pink* (2010), o qual dialoga com o primeiro romance de Doyle, no qual Sherlock Holmes e John Watson se conhecem, *A Study in Scarlet (1887)*[11]. Por ser um ícone da cultura ocidental ou mundial, essa história é conhecida, mas ao se tratar de uma recriação, Gatiss e Moffat constroem um novo sujeito, colocado num outro tempo, com nova ambientação. A construção desse sujeito é objeto de investigação deste trabalho - Holmes, cercado por aventuras que condizem com sua personalidade ácida e sociopata, em diálogo com Moriart, seu arqui inimigo (sem contar Watson, seu "fiel escudeiro" e seu irmão).

[11] *Um estudo em rosa* e *Um estudo em vermelho*.

O fato de ser uma série inglesa acarreta peculiaridades já na duração e números dos episódios, pois, de certa forma, *Sherlock* possui um estilo específico dentro do gênero seriado. O formato geral é de 50 minutos, maior que o comum americano, normalmente de 40 min, sendo o gênero específico o dramático, conhecido como forte no estilo do continente europeu. Além disso, o seriado inglês gira em torno de dez a quinze episódios por temporada, enquanto que uma série norte-americana tem entre 20 e 25 episódios. *Sherlock* pode ser considerada uma minissérie, pois conta com somente três episódios de 90 min cada por temporada, os quais têm uma estrutura de apresentação e desenvolvimento da trama mais semelhante a de filmes, o que revela uma peculiaridade composicional.

Os episódios, três por temporada, abarcam um enunciado que mescla elementos de filmes de suspense, *thriller* com *comic reliefs*, de forma a se estabelecer um diálogo com o discurso folhetinesco/romanesco do século XIX e com demais trabalhos holmesianos posteriores, ao mesmo tempo em que constrói um enunciado "novo", com forma, conteúdo e estilo próprios.

O fato de ser uma série criada e ambientada no século XXI permite construções gráficas e explorações temáticas que condizem com a realidade do público da época. O discurso da série apresenta reflexos e refrações do cronotopo contemporâneo em sua constituição, de forma que vemos, desde o primeiro episódio, Sherlock Holmes servindo-se de itens como *internet*, *notebooks* e *smartphones* para o auxiliarem em uma busca mais completa e rápida por evidências na investigação criminal. Além disso, sua realidade (de construção entrecortada) facilita sua aceitação por um público adepto ao audiovisual e à rapidez informativa, característico da contemporaneidade, em sua maioria jovens de 15 a 25 anos.

Em meio a construções tipicamente contemporâneas, há o fenômeno transmídia, que surge com a possibilidade de permitir um contato maior do telespectador com o discurso veiculado, pois esse se encontra na comunhão de diferentes mídias, ou diferentes plataformas de acesso. Segundo Jenkins, transmídia é um "processo onde os elementos integrais da ficção são sistematicamente dispersos através de múltiplos canais de distribuição para criar uma experiência unificada e coordenada de entretenimento" (JENKINS apud ARAÚJO, 2010, p. 10). De acordo com esse processo de dispersão do discurso que transgide uma só mídia, é possível que o público tenha, tanto maior acesso

a diferentes aspectos das "aventuras" quanto maior liberdade para interagir com elas e com os sujeitos das mesmas, atuando sobre o que vê/lê/ouve.

Nesse sentido é que entendemos o discurso de *Sherlock* como transmidiático, pois os fãs adquirem a possibilidade de adentrar no universo sherlockiano primeiramente pelos *blogs* de Sherlock e Watson (além do de Molly, uma personagem não tão secundária quanto parece)[12], nos quais John Watson comenta sobre os casos de Holmes à maneira de um *boswell* tipicamente contemporâneo (não mais escrevendo contos mas blogando); Sherlock, por sua vez, publica seus experimentos científicos e Molly comenta sobre sua vida. O mais intrigante é a relação entre os mesmos, pois as personagens, como participantes do mundo "real", comentam nos *blogs* uns dos outros. Dessa maneira, encontramos uma construção contemporânea que permite acesso aos fãs a respeito de casos que não foram "ao ar", no caso do *blog* de Watson, bem como oferece a eles possibilidades de tentarem resolver enigmas deixados por Holmes em seu *blog*[13].

Os blogs são elementos que possibilitam a interação entre os telespectadores e o seriado. Com isso, aumentam o envolvimento desses com o discurso da BBC. Outro exemplo de interação é o jogo para celular e *tablet* chamado *Sherlock: The Network*[14], no qual o usuário pode participar da resolução dos crimes e investigações de Holmes e Watson como um integrante da rede de pessoas sem-teto que o auxilia a coletar informações no seriado. Dessa maneira, o telespectador se torna participante ativo e, por meio de outra mídia, adentra e age na história. A partir desse processo, o usuário é levado a crer que, além de adentrar na trama televisiva ao se tornar parte do time de Sherlock, este passa para o mundo "real", como demonstra a frase ao final do vídeo de apresentação do aplicativo[15]: "Now Sherlock really lives"[16].

Apesar de refratarem o cronotopo cotidiano na temática e na construção formal, os seriados têm em sua origem uma similaridade em relação aos folhetins e *serials*, os quais, por sua vez, foram inspirados nos *faits-divers* e *crime reports*. Este é o caso em que se insere nosso objeto de estudo, *Sherlock*, uma série televisiva que recria uma

[12] http://johnwatsonblog.co.uk/, http://thescienceofdeduction.co.uk/ e http://www.mollyhooper.co.uk/.
[13] Trataremos especificamente dessa questão em nosso mestrado, a ser iniciado a partir de 2015, em continuação a esta pesquisa, uma vez que já fomos aprovadas no Processo Seletivo e nos matriculamos no Programa de Pós-Graduação de Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, câmpus de Araraquara, sob a orientação da Profa. Luciane de Paula.
[14] Sherlock: a rede. Maiores informações no link: http://www.sherlockthenetwork.com/
[15] Vídeo disponível no link http://www.youtube.com/watch?v=FMhgJ2Fvj78#t=108.
[16] Agora, Sherlock está vivo de verdade (tradução nossa).

personagem famosa advinda dos contos policiais de Doyle, publicados em *serials* e, depois, recolhidos em coletâneas.

Um gênero próximo aos seriados, no contexto brasileiro, é a novela. Meyer (1996) indica a semelhança entre esses gêneros no que se refere à forma (ambos possuem uma construção "estilhaçada", envolta em "ganchos"), aberta à vontade das empresas e do público. Segundo a autora,

> Não seria a telenovela a "tradução" atualizada de um velho gênero que jornais, revistas (a Fon-Fon), fascículos, prolongaram pelo século XX adiante, recontando através de novos veículos? Um produto novo, de refinada tecnologia, nem mais teatro, nem mais romance, nem mais cinema. Onde reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas múltiplas enganchadas no tronco principal, compondo uma "urdidura aliciante", aberta às mudanças segundo o gosto do freguês, tão aberta, que o próprio intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino de seu personagem. Precioso freguês que precisa ficar amarrado de todo jeito, amarrado por ganchos, chamadas, puxado pelo suspense que as antecipações anunciadas na imprensa especializada e até cotidiana não comprometem, na medida em que a curiosidade é atraída tanto pelo como, quanto pela expectativa dos diversos reconhecimentos que dinamizam as tramas. (1996, p. 387)

De acordo com Meyer, a proximidade entre o folhetim e a telenovela, próxima à nossa preocupação com o *serial* e o seriado policial, ultrapassa a mera semelhança na construção formal. A autora defende que se trata do mesmo gênero em plataformas diferentes, ou seja, ao invés de ser uma narrativa entrecortada e disposta de maneira a conquistar o freguês em folhetins, é publicada na esfera televisiva. Entretanto, defendemos que se tratam de gêneros similares pela sua construção formal, porém singulares e independentes, já que constituídos em esferas específicas de atividade que movimentam características e necessidades diferentes.

A circulação na televisão é ponto discordante no diálogo entre *serials* e seriados. Calcados nos estudos do Círculo, podemos dizer que a comparação é feita no embate(aproximações e distanciamentos) entre os elementos. A esfera é que determina o público, pensado desde a produção (no caso da televisão, o canal especifica transmissões em diferentes horários segundo o público visado, mais abrangente para as redes abertas, consequentemente com uma maior variedade de programas e mais restrito para a televisão a cabo).

Serials e seriado não são equivalentes, pois cada um é criado com vistas a um grupo com certas "necessidades" e cada um é estabelecido em um tempo/espaço que lhe é característico, de forma que esse é refletido e refratado em sua construção. Os seriados apresentam uma construção genérica (temática, formal e estilística) que satisfaz as

exigências do público contemporâneo; enquanto os *serials* eram feitos em uma sociedade acostumada a uma literatura jornalística que transmitia uma leitura leve, porém intrigante, para assegurar a compra do próximo exemplar, a fim de movimentar a indústria jornalística.

Quanto às aproximações, a fórmula de sucesso das narrativas policiais, previamente relatadas no item 1.1, é recorrente também no seriado, inclusive no policial. Há vários tipos disponíveis ao público, com tendência ora voltada à ação de combate ao crime, ora à inteligência investigativa, como é o caso do nosso objeto de estudo, *Sherlock*. A narrativa policial foi uma das medidas para os jornais angariarem público consumidor justamente por sua característica excitante (*thrilling*), causada pela busca de pistas, a investigação e a luta contra o bandido. Do mesmo modo, o seriado policial utiliza essas escolhas temático-formais para, fundado em uma construção multissemiótica ou verbo-voco-visual, criar um discurso genérico capaz de captar a essência envolvente da investigação criminal, pela agilidade das imagens, falas ou músicas dispostas estrategicamente em cenas importantes.

As histórias de Sherlock Holmes eram incessantemente demandadas pela *Strand Magazine* para agradar ao público leitor e a pressão editorial para a publicação de suas aventuras era tamanha que Conan Doyle resolveu assassiná-lo em *The Final Problem*, o que piorou ainda mais a situação e, mais uma vez pela pressão que sofreu, o autor se viu obrigado a ressuscitá-lo em *The Empty House* (1903).

De maneira semelhante, os canais e companhias televisivas também exercem grande influência no nascimento, desenvolvimento e morte de uma série. O criador produz um episódio-teste, chamado piloto, enviado a uma companhia de televisão e examinado: se esse estiver de acordo com o público visado e com os interesses da empresa, a série é aceita e só então se produz a continuação da história. Toda a construção genérica sofre interferência das vontades da empresa e do público, tais como formato, estilo e tema. A cada temporada, o contrato é reassinado e, quanto não o é (por falta de interesse da emissora, muitas vezes, calcada no consumo da trama), a série vai ao fim (existem várias séries que são canceladas após somente uma temporada). *Sherlock* também foi criado a partir de um piloto, gravado em 2008 e que não foi ao ar (mas está disponível para *download* em *torrent*), pois não foi aceito quando enviado à BBC de Londres. Ao examinarmos o primeiro episódio da série já aceita e o episódio piloto, percebemos que se trata da mesma história em essência, porém com ajustes quanto a elementos que a tornaram mais bem produzida, tais como o figurino, as cores mais frias

das cenas, a decoração do apartamento de Sherlock e John, a aparição de Mycrofy, entre outros. A série seria, em essência, composta por quatro episódios de 60 minutos de duração cada. Quando o primeiro episódio foi reescrito e reelaborado, adotou-se o formato já de sucesso em outras produções da BBC, 3 episódios de 90 minutos. Isso pode parecer insignificante, mas faz toda a diferença na constituição da série.

Há uma filiação comercial na criação do gênero seriado, assim como nos *serials*. Por conta dessa condição de dependência das empresas televisivas e por ser um produto que se encomenda e vende para outros canais ao redor do mundo, é possível discutirmos sobre a consideração do gênero seriado como um fenômeno massivo.

Segundo Morin, a cultura de massa é "produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial (...); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família etc.)" (1997, p. 14). Trata-se de uma produção cultural originada nos Estados Unidos do século XX e destinada a grupos sociais homogeneizados, pois pretendem angariar o maior número possível de público consumidor, como por exemplo as produções cinematográficas hollywoodianas, as quais são consideradas massivas, uma vez que apagam as diferenças do público e trazem um pouco de tudo (comédia, drama e ação) em sua constituição.

Seguindo uma "determinação mercantil e a orientação consumidora", visa-se o máximo de lucro a partir das produções culturais que, segundo os críticos, "destrói a autonomia e a hierarquia estética próprias da cultura cultivada (Idem, p.18). De acordo com Morin, a cultura de massa é compreendida pelos críticos como oposta à cultura oficial propriamente artística, a qual tem fins estéticos. No entanto, tudo o que é renovador, como foram as vanguardas europeias, também se opõe à cultura estética vigente, logo, não é possível simplesmente opor o que é clássico, artístico e esteticamente autônomo ao ligado à indústria cultural. Afinal, é possível ser estético e massivo ao mesmo tempo.

Ao invés de opor criação industrial, produção massiva, à criação artística, estética, Morin defende que é possível uma dialética entre ambos, de forma que o que não é socialmente compreendido enquanto artístico em determinado momento pode vir a ser em outras circunstâncias, como o gênero romance, de origem folhetinesca.

Classificar as produções entre artísticas e massivas é simplificar a produção de diversos produtos culturais e reduzi-los à dicotomia estética e entretenimento. No caso dos seriados, por estarem voltados a um público consumidor, há um ramo que procura

entreter, porém também há outro que aspira uma construção estética, com produções elaboradas, como é o caso de *Sherlock.*

A minissérie aqui estudada contém ambos os ramos da produção seriada. Ela foi produzida para ser vendida e agradar ao público, o que se torna mais cobrado com o aumento dos fãs ao passar das temporadas (e pode ser entendido como um resquício da literatura policial oitocentista), porém o que também agrada ao público é justamente a preocupação estética da obra: muitas informações são deixadas como enigmas para o telespectador, como, no episódio *The Reichenbach Fall,* em que a sigla IOU deixada na maça por Moriarty é desvendada, mas também sugere diversas possibilidades de concretização. Além disso, não se sabe ao certo quem é Sherlock Holmes, pois quando pensamos que o conhecemos, nos é apresentada uma nova faceta de sua psique.

De acordo com Bakhtin, é possível fazermos um paralelo da cultura de massa com a questão da cultura popular e cultura erudita, conforme discutida em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987). Para o filósofo russo, a cultura popular é a cultura das massas, normalmente abafada pela oficial. Há uma hierarquia entre as culturas aceitas e aquelas referentes ao povo, rebaixadas. Seu único local de sobrevivência na Idade Média e no Renascimento é a praça pública no/do carnaval, momento renovador em que as hierarquias são desconsideradas e todos os extratos sociais se fundem em um só corpo festivo.

Há uma discussão ideológica a respeito do que é oficial e não-oficial, uma vez que cultura oficial simboliza grupos sociais dominantes e, portanto, reflete e refrata sua ideologia, seus valores manifestos no signo linguístico, como nos chamados gêneros solenes (dedicados a temas de grande relevância para a humanidade, geralmente em tons sérios). Ao mesmo tempo, a cultura não-oficial é o popular que, rebaixado na hierarquia social, veicula valores que põem em cheque a cultura dominante. Por conta disso, Bakhtin considera que no popular reside a faísca renovadora dos valores e gêneros. Na cultura popular da Idade Média, materializada no realismo grotesco, está presente, principalmente, o riso renovador, o qual reposiciona todos os grupos sociais por baixo e permite uma outra visão e formação social.

O que é do povo pode vir a se tornar oficial com o passar do tempo (ou não). Essa dinâmica dialética está manifesta nos gêneros. Ao considerarmos que a ideologia e a cultura estão presentes no discurso e que este se manifesta por meio de dos enunciados, que se materializam em gêneros, podemos dizer que, assim como na época de Rabelais,

a cultura popular e a renovação se concretizavam pelas paródias, no nosso caso, no tempo/espaço do século XXI, o seriado é um dos gêneros que, de certa forma, representam a renovação da cultura popular.

Apesar do seriado estar prestes a ser reconhecido como um gênero "oficial", ele tem, em suas origens, o elemento massivo, pois ele se destina ao povo e veicula, em sua construção arquitetônica, a ideologia popular contemporânea.

Por se tratar de um ato cultural, a produção de um seriado é sempre marcada por um posicionamento axiológico do autor-criador voltado ao herói e ao público. O autor perpassa, em toda a organização formal da obra, seus valores frente a ela e frente à sociedade. "Em outras palavras, todo ato cultural se move numa atmosfera axiológica intensa de inter-determinações responsivas, isto é, em todo ato cultural assume-se uma posição valorativa frente a outras posições valorativas" (FARACO, 2005, p. 38). Em razão disso, podemos dizer que o autor se posiciona no ato criativo, o que torna a obra mais propensa a determinados valores. Assim, dependendo do autor, um seriado pode refratar mais ou menos valores massivos, em face dos da cultura hegemônica.

Conforme já mencionamos, estudaremos o seriado do ponto de vista bakhtiniano a partir de *Sherlock*, a fim de vermos como toda a sua escolha temática, formal e estilística está de acordo com os valores da sociedade em que se inserem o autor-criador e o herói da obra, a sociedade inglesa da Londres do século XXI.

Motor cortex
Frontal lobe
Broca's area
Olfactory bulb
Olfactory tract
Auditory receptive area
Temporal lobe
DAY TWO

2. Ensaio e técnica[17]

"A investigação é, ou deveria ser, uma ciência exata, e é preciso ocupar-se dela com frieza e sem emoção" (Conan Doyle, O Signo dos Quatro).

Diferentemente da visão de Holmes, nossa abordagem investigativa, como já apontamos, não é uma ciência exata que possui um método cartesiano de análise, assim como não consideramos possível a abstração do sujeito que enuncia, que sempre carrega em seu discurso, seus juízos de valores. Trata-se esta de uma pesquisa dialógica, que insere o sujeito e a arte na vida, no seu contexto interacional e ideológico, refletido na arte. A citação escolhida como epígrafe retrata a visão de ciência para Holmes no século XIX, aproximada das chamadas ciências naturais, "exatas". Dessa concepção, herdamos a importância do método para a análise que, nesse caso, é anti-metódico (anti-cartesiano). O método dialético-dialógico fundamenta esta pesquisa, por isso trazemos a teoria para o foco da lente, metaforicamente como técnica, tal qual informa o título: não isenta do valor do sujeito único e insubstituível na existência.

Tratamos aqui mais profundamente dos conceitos bakhtinianos centrais para a pesquisa, sendo que alguns foram pincelados na seção anterior. Pela própria definição interacional, optamos por tratar dos conceitos em diálogo, de forma que sua compreensão seja a mais próxima possível do método dialógico, sem deixar de lado sua especificidade e importância para a filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin. Assim, este item se volta às concepções de gênero discursivo, signo ideológico, enunciado dialógico, sujeito, cronotopia, exotopia, autor personagem e herói, elencadas por subitens, conforme segue.

2.1 A montagem da análise: em torno do gênero discursivo

Partiremos do conceito de gênero por sua importância na construção deste trabalho. Nas discussões do Círculo, temos que o gênero discursivo ocupa um lugar significativo como contribuição para a linguística e a literatura. Convém, por início, situar a própria definição do conceito no contexto em que foi desenvolvido.

[17] A imagem utilizada como capa e marca d'água da seção é de nossa autoria e foi feita a partir da imagem do seriado.

De acordo com Medviedev (2012), após um período em que o formalismo se fez hegemônico nos estudos literários, ou seja, uma vertente que, no contexto russo, concebia a obra como um sistema fechado em si, no qual o que está em voga não é a capacidade representativa e ideológica das palavras e das obras, mas sim seu caráter de construção artística (sua forma), faz-se necessária uma poética sociológica alicerçada no marxismo, que possibilita uma relação da literatura com a situação econômica e o horizonte ideológico de uma determinada época e sociedade.

Segundo o autor, uma obra literária reflete e refrata duplamente a ideologia, uma vez que é influenciada pela economia e demais valores sociais, os quais modificam e são modificados pela obra, ao mesmo tempo em que esta se encontra em um grupo de obras, a literatura, que também reflete e refrata um horizonte ideológico determinado e o modifica. Ela não seria, então, um sistema fechado em si, focado em seu aspecto construtivo/formal em restrição do contexto semântico e ideológico da palavra, e sim uma construção ideológica que, por natureza, contém em si os valores sociais de um grupo e de uma época. Essa concepção da literatura condiz com a questão da supremacia ideológica da palavra, o signo ideológico por excelência, segundo Volochinov, discutida em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, uma vez que nela está presente a arena de vozes sociais que trazem para a cena o embate ideológico. Trataremos com mais afinco dessa questão no item destinado ao signo ideológico.

No caso do gênero seriado, a sua existência representa uma forma típica da sociedade contemporânea, repleta de inovações tecnológicas e rápido acesso a informações e conhecimento. Diferentemente do filme, ele tem caráter e alcance fundamentalmente massivo, principalmente entre os jovens, e é ditado pelas regras do mercado consumidor e pela empresa que o produz. Segundo a perspectiva do Círculo de Bakhtin, a esfera de atividade em que um gênero está inserido é fundamental para sua constituição, por seu poder de influência no formato, estilo e conteúdo do discurso. No caso, o campo televisivo, que estabelece condições e formatos para as construções artísticas dentro de suas fronteiras, como ocorre com as séries.

O seriado televisivo se constitui como um discurso verbo-voco-visual (verbo, voz e imagem interligadas e em alta velocidade e definição), que passou a existir na época contemporânea e pode ser tratado como uma versão fluida, fragmentada e mais comercial de um filme. Foi o formato típico americano (40 ou 20 min de duração, sendo 12 ou 24 episódios por temporada) que tornou esse gênero consagrado, principalmente, entre o público jovem contemporâneo. A própria preferência do público (entre 15 e 25 anos)

indica o caráter contemporâneo do gênero. Os seriados americanos são os mais famosos, pois possuem mais verba e maior alcance e aceitação do público. Esse é um gênero popular no Brasil, mas uma produção seriada brasileira não é típica, sendo mais conhecidas as telenovelas. O público inglês, no entanto, apesar de consumidor das produções norte-americanas, alcança um público considerável com suas próprias produções, principalmente aquelas financiadas pela BBC, dentre elas, o objeto desta pesquisa (*Sherlock*), que teve tamanho sucesso em nossas terras a ponto de ter provocado a vinda de um dos produtores da série, Mark Gatiss, para o Brasil em março de 2014 para palestras e entrevistas sobre a série no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Todos esses aspectos da sociedade consumidora afetam a construção e a circulação das criações artísticas, inclusive as massivas, as quais estão, como produtos, estão sujeitas ao mercado, uma vez que pertencem a uma sociedade e seus valores histórico econômico culturais.

No caso de *Sherlock*, apontamos ainda, em sua construção, um diálogo com o gênero romanesco/folhetinesco, dentro do qual se insere o discurso de Doyle. O gênero seriado tem em sua construção histórica um parentesco com o folhetim, por sua composição fragmentária e veiculação por esferas significativas midiáticas, no caso, a televisão e o jornal ou folhetim, mídia característica do século XIX e ambiente no qual a narrativa policial se consolidou e ganhou prestígio popular. Sua aceitação ou não pelo público leitor poderia interferir na obra, a ponto de modifica-la, interrompe-la ou até mesmo, reinicia-la, como se deu com os contos de Doyle, quando o autor decidiu matar o herói (Holmes) justamente pela cobrança da imprensa e dos leitores.

O centro da investigação estética voltada ao gênero, tal qual preconiza o Círculo, não decai no material da obra artística como o era na análise formalista, que persistia em uma compreensão da forma em sua determinação física, no caso da literatura, linguística, e não concebia a forma em sua devida relação com o momento axiológico e a tensão emocional e volitiva ali refletida, uma vez que o elemento formal em si, na sua entoação ativa e na escolha de um termo e uma construção em detrimento de outros, traz aí a marca do sujeito que enuncia, sua tensão emocional e volitiva (BAKHTIN, 1988). O aspecto composicional ou formal da obra passa a ser uma das partes indissociáveis de sua construção, de acordo com a poética sociológica bakhtiniana, juntamente com o conteúdo e o estilo autoral. Para o Círculo, essas três categorias são indissociáveis e constituem os gêneros do discurso. Segundo Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2003),

> O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. (p.261)

Não há discurso sem gênero. Todos os discursos e enunciados são materializados em gêneros do discurso e esses são tipos de enunciados, os quais refletem e refratam o horizonte ideológico e as especificidades das esferas de atividade em seu conteúdo (tema), estilo ou preferências linguísticas, que simbolizam a posição do autor, e principalmente, a forma, chamada de construção composicional. A construção formal é um dos principais meios de se deferir a orientação ideológica do autor, da sociedade, da época e da esfera de atividade. Bakhtin define os gêneros discursivos como tipos relativamente estáveis de enunciados, ou seja, utilizações da língua de forma concreta, situada no tempo/espaço e num dado campo ou esfera de atividade, as quais são materializações de certas formas típicas que se modificam por estarem ligadas à vida, ao intercâmbio social. De acordo com o filósofo russo,

> Todos esses três elementos – conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 2003, p.262) (grifo do autor).

Sob esse ponto de vista, *Sherlock* faz parte do gênero seriado, o qual se insere no campo de comunicação da televisão, especificamente a televisão britânica, e possui, enquanto tal, um formato típico que o caracteriza como seriado, ao mesmo tempo em que esse formato é passível de mudança, conforme o tipo. Por exemplo, o formato recorrente americano é 40 min para dramas ou outros, enquanto que comédias são geralmente de 20 min. No entanto, a televisão inglesa explora outros formatos, como 40 ou 50 min para dramas (não há muitas comédias de grande alcance), assim como as temporadas têm duração menor e são mais espaçadas do que na versão americana. Outra mobilização do formato genérico possível é a minissérie (também concebida como subgênero), composta por um número reduzido de episódios e, por vezes, com uma duração maior, como é o caso de *Sherlock*, que tem três episódios de 90 min por temporada, sendo que a média de tempo entre elas é de dois anos.

O que determina a construção formal é o estilo do(s) autor(es), os quais, no caso, decidiram criar os episódios com estrutura fílmica, assim como a própria esfera de

atividade televisiva, que dita as regras conforme o gosto mercantil. Com efeito, a série em questão teve sua duração definida pela BBC após um outro seriado com tal formato ter tido sucesso, conforme aponta Gatiss em sua entrevista no Rio de Janeiro[18].

Além desses elementos, o próprio tema se faz importante para a construção do gênero (como vimos, a mera menção à comédia ou ao drama já acarreta uma duração específica) e do estilo, que, para o Círculo, é "indissociável de determinadas unidades temáticas e (...) de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento (...)" (BAKHTIN, 2003, p.266).

Segundo Discini (2010, p.115), o estilo está associado a uma marca do sujeito no discurso, e, diferentemente da estilística linguística, que prescinde um desvio da norma nas unidades linguísticas, a pensadora concebe uma estilística discursiva, na qual "estilo é recorrência de um modo de dizer que remete a um modo próprio de ser". A identidade do sujeito dá caráter único ao discurso e ao texto, como materialização desse, no entanto, como veremos mais adiante, a própria identidade, assim como os discursos, se cria na interação social. Depreendemos, pois, que o estilo é individual, concebido como construção formal de uma identidade e, ao mesmo tempo, dialógico, uma vez que a identidade é constituída na interação, assim como os discursos. De acordo com Discini, ao tratar do estilo, consideramos o sujeito e, segundo a autora, "Temos um sujeito realizado por meio de uma ´imagem plástica criativa´ dada sincreticamente, isto é, por meio da concomitância inevitável da presença do *eu* e do *outro*" (2010, p. 116). Nos enunciados, há uma representação de um sujeito *inacabado*, ou seja, um sujeito que está sempre em interação com o outro, com o social, que o modifica e, por consequência, modifica a materialização discursiva de dado gênero.

Ainda segundo a autora, todo texto tem autoria, tem a marca estilística de um sujeito-autor que cria discursos/textos em diálogo com uma dada intenção. Por isso, podemos dizer que temos a marca do eu em contato com o outro na interação social, na dialética-dialógica da palavra de outrem, que passa a ser minha e vice-versa.

Segundo Brait em seu artigo sobre o estilo (2005), no qual trata de diversas acepções de estilo que percorrem a obra do Círculo, a autoria também se inscreve como a atitude avaliativa do autor, a qual impregna o estilo. Trata-se da chamada entoação avaliativa, a posição do autor que se materializa via forma, na maneira como o conteúdo é disposto – isso vai ao encontro da acepção descrita por Bakhtin no capítulo "Gêneros

[18] A entrevista encontra-se disponível em http://youtu.be/k7teH1I2_b4

do Discurso", em *Estética da Criação Verbal*. Brait revela ainda, ao retomar as diversas formas de citação do discurso de outrem discorridas por Bakhtin/Volochinov, em *Marxismo e Filosofia da linguagem*, que

> (...) as formas possíveis do discurso citado, que têm historicidade e não permanecem idênticas ao longo do tempo e nas diferentes culturas, assumem também a condição de estilo, confirmando a ideia de que o estilo, longe de se esgotar na autenticidade de um indivíduo, inscreve-se na língua e nos usos historicamente situados. (BRAIT, 2005, p.83)

Nesse sentido, as formas de manifestação do estilo que se materializam no texto estão também inseridas, juntamente com o sujeito que enuncia, na historicidade e no vir-a-ser da existência. O discurso é sempre criado num contexto sócio histórico cultural que determina, em parte, os sentidos aí veiculados. Para explicitar essa questão, aponta-se o conceito de cronotopo da filosofia da linguagem do Círculo, o qual será aqui referenciado para entendermos sua influência nos gêneros e discursos e tratado com mais afinco posteriormente.

Pensamos, nesta pesquisa, em um cronotopo contemporâneo amplo, o qual se concretiza num todo artístico geral (não só literário, mas também seriado televisivo, por exemplo). Como, segundo Bakhtin, "o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo" (1988, p.212), analisamos o seriado como gênero determinado pela contemporaneidade, sobre o qual discorreremos adiante, na seção dedicada à análise do *corpus* e o folhetinesco, próprio do discurso de Doyle, com o qual dialogamos, tipicamente oitocentista.

Segundo Grillo (2008, p. 66),

> O cronotopo serve de fio condutor para a análise de três aspectos do romance: a sua variedade, a sua temática e as relações entre as diversas esferas da cultura (...). Eles funcionaram como formas literárias para representar o contexto sócio histórico em que os romances foram produzidos. Em segundo lugar, os cronotopos são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. Nesse sentido, o cronotopo determina o enredo do romance com seus temas e, portanto, materializa a articulação dos aspectos temáticos e composicionais desse gênero (grifo nosso).

Ao tratar do cronotopo, Bakhtin aponta, como objeto estético de sua materialização, o romance, no qual os temas e o enredo são perpassados pelas categorias relativas e dialógicas de tempo-espaço, o que engendra composições formais específicas. Em *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* (1924), o filósofo afirma que os elementos formais e conteudísticos, além de refletirem o cronotopo, estão em profunda interação e não podem ser analisados separadamente, uma vez que o conteúdo é abarcado de fora pela forma, que remonta à estilística chamada de

material, recusada pelo Círculo por não abarcar os índices axiológicos dos sujeitos éticos e sociais que enunciam, os quais estão no conteúdo.

O conteúdo deve ser dividido na análise estética em uma dimensão teórica ou cognitiva, a qual será relacionada à do sujeito ético, inacabado e participante do acontecimento da vida e só assim entendido no "conjunto do objeto estético, isto é, precisamente como o conteúdo da forma artística dada, e a forma precisamente como a forma do conteúdo dado" (BAKHTIN, 1988, p. 43).

A forma para o autor deve ser entendida na direção do material da obra e na direção da forma composicional axiológica, dita arquitetônica, voltada para o conteúdo. Nesta, o autor-criador (categoria explicitada em *Estética da Criação Verbal*) se torna constitutivo, tendo em vista que o autor se utiliza de um material específico (no caso, verbal, vocal e visual, em síncrese)e, a partir dele, exerce sua valoração, sua relação axiológica para com o conteúdo. Ao mesmo tempo, Bakhtin enfatiza a importância da compreensão ativa do "contemplador" sobre a forma, superando seu caráter determinado, material e extra estético que se transforma "na expressão de uma atividade valorizante que penetra no conteúdo e o transforma" (BAKHTIN, 1988, p. 59). Há uma relação subjetiva e ativa do autor e do contemplador com o conteúdo que se expressa na forma, no caso, em todos os aspectos materiais da palavra (sintática, semântica, fonética e morfológica) e da construção imagética (cores, tomadas da câmera, encenação, movimentação das personagens, velocidade das informações etc) e sonora (entoação, musicalidade etc), as quais se tornam "matizadas" com a valoração ativa do autor/contemplador (chamada entonação ativa), pois ele elege, de acordo com seu projeto artístico e axiológico, palavras, significados, construções sintáticas, fones e morfes, ângulo, prosódia, trilha sonora etc.

De fato, as três categorias definem-se em diálogo: a composição formal nunca é dissociada da temática e da estilística, ao passo que o estilo é sempre parcialmente determinado por uma época, gênero e tema, para que, enfim, seja materializado no aspecto construtivo do discurso.

Segundo Brait (2005, p.89), o Círculo

> Considera, ainda, que cada esfera conhece gêneros apropriados a suas especificidades. A esses gêneros correspondem determinados estilos. Uma dada função, seja ela científica, técnica, religiosa, oficial, cotidiana, somada às condições específicas de cada uma das esferas de comunicação, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico.

Os gêneros nascem das especificidades funcionais de um determinado campo de atuação e, enquanto tipos de enunciados, pedem um determinado estilo que os caracteriza, o qual será materializado na construção formal do gênero, mas esses elementos, ao dialogarem com outros discursos, de outros sujeitos e gêneros, modificam-se, por isso não são estáticos e não podem ser "catalogados".

Como exemplo, podemos apontar o sucesso das narrativas policiais no século XIX, as quais, como vimos, circulavam numerosamente por folhetins após a revolução tipográfica da época. Há uma correlação naquele cronotopo de uma crença no indivíduo racional moderno, capaz de resolver os mistérios do mundo pela razão, e sua materialização na figura do detetive, nas primeiras manifestações do gênero. Ao analisarmos os contos de Doyle veiculados em tais mídias (*Strand Magazine*), podemos notar um certo "esquema" discursivo, uma construção que será tomada como característica do chamado gênero narrativa policial de enigma. Nele estão combinados o estilo de Doyle, a construção formal e o próprio tema policial.

No caso do seriado escolhido como *corpus*, o fato de ser policial já traz consigo uma série de motivos que se repetem em construções do gênero, momentos de *thriller* e ação, por exemplo, e a grande área temática em que se inscreve é nos discursos holmesianos, que supõe a figura do detetive e sua personalidade ímpar, além de algumas histórias e personagens, os quais estão sujeitos à reavaliação. Em *Sherlock*, por exemplo, vemos um sujeito em descompasso com a sociedade por conta de sua alta capacidade de dedução e inteligência, ao mesmo tempo em que ele se mostra "ignorante", ou melhor, alheio às regras de convivência social e aos sentimentos. Essa sua desidentificação com a sociedade estava presente na obra de Doyle, mas a maneira como os criadores retratama questão, ao torna-lo um *nerd* andrógeno que chega a ter seu envolvimento nos crimes questionado no episódio analisado neste trabalho, é uma marca da minissérie em especial, assim como a maneira que o telespectador pode seguir a linha de pensamento de Holmes, pois ao dar *close* ao movimento de seu olho e, em seguida, fazer o mesmo em algum objeto, seguimos seu olhar, além dos signos linguísticos que surgem na tela do telespectador como deduções do detetive sobre tal objeto, as ideias de sua mente. Esse aspecto é típico desse discurso único, sua marca estilística, apesar de manter certos elementos característicos do gênero seriado e do tema holmesiano e policial.

Segundo Machado (2005), os estudos do Círculo renovaram o estudo dos gêneros pensados pela Poética e pela Retórica de Aristóteles ao focar no aspecto dialógico dos enunciados, os quais estão sempre imbricados em uma inter-relação ativa com os

enunciados alheios, uma vez que se fazem presentes no processo comunicativo entre sujeitos e esse diálogo se concretiza na construção formal dos enunciados e na própria constituição dos gêneros. Segundo a autora,

> A partir dos estudos de Bakhtin foi possível mudar a rota dos estudos sobre os gêneros: além das formações poéticas, Bakhtin afirma a necessidade de um exame circunstanciado não apenas da retórica mas, sobretudo, das práticas prosaicas que diferentes usos da linguagem fazem do discurso, oferecendo-o como manifestação da pluralidade. Este é o núcleo conceitual a partir do qual as formulações sobre os gêneros discursivos distanciam-se do universo teórico da teoria clássica criando um lugar para manifestações discursivas de heteroglossia, isto é, das diversas codificações não restritas à palavra. Graças a essa abertura conceitual é possível considerar as formações discursivas do amplo campo da comunicação mediada, seja aquela processada pelos meios de comunicação de massas ou das modernas mídias digitais. (MACHADO, 2005, p. 152)

Com base na perspectiva dialógica, foi possível, segundo Machado, pensar as diversas construções artísticas e midiáticas como manifestações discursivas da "heteroglossia" ou dos discursos do outro presentes no do eu. Nesse sentido é que podemos pensar as novas formas genéricas da atualidade, como no nosso caso, o seriado televisivo.

Pensamos também na recepção e circulação dos gêneros na sociedade. Diante da concepção escolhida, os gêneros estéticos estão inseridos no mundo material e, portanto, estão sujeitos às suas leis sociais. A recepção das obras pelos fãs e a circulação delas na sociedade são pontos de referência para a construção da arquitetônica do discurso. No contexto da série, a relação transmídia exemplifica bem essas questões, uma vez que envolve o apagamento de fronteiras entre o mundo real e o ficcional. O seriado mobiliza *cosplays*, *fanarts*, *fanpages*, *fanfics*, *blogs*[19], e até mesmo *blogs* da série[20] que ultrapassam as barreiras do mundo ficcional e existem para o acesso dos fãs, com conteúdo inédito. A própria reação dos fãs é retratada no episódio *The Empty Hearse* (2014)[21], pois, neste, Holmes prova estar vivo e ter falsificado sua morte, retratada em *The Reichenbach Falls*, e, ao saber da notícia, um grupo "twitta" #Sherlocklives (Sherlock vive), esse ato virtual nas redes sociais é feito na vida real pelos telespectadores, fora da esfera televisiva, além dela, em outras esferas de comunicação.

[19] Termos que caracterizam as diversas artes dos fãs com base em sua relação com a obra. São, grosso modo, fantasias, artes, páginas e histórias baseadas na obra e feitas de fã para fã.
[20] Os sites de Watson e Sherlock podem ser acessados por http://johnwatsonblog.co.uk/ e http://thescienceofdeduction.co.uk/.
[21] O ataúde vazio – tradução nossa.

As próprias formas de recepção dos gêneros, enquanto formas típicas de discurso em um determinado campo de comunicação, de utilização da linguagem na vida, refletem e refratam o horizonte ideológico em que os discursos estão inseridos. As formas de recepção são respostas ativas do mundo tecnológico contemporâneo. Os telespectadores se comportam, no caso de *Sherlock*, quase que como co-autores da minissérie, ao especular soluções e sugerirem enigmas, temas etc, criando uma espécie de universo paralelo que passou a integrar o seriado, transmidiaticamente – este é o foco de nosso projeto de mestrado, em andamento.

Os discursos estão inseridos na vida de maneira dinâmica. Em *Arte e Responsabilidade*, Bakhtin trata da interação entre a arte e a vida, sua inseparabilidade, o que resulta numa visão sociológica da obra. A arte responde à vida e a vida responde à arte na unidade do sujeito responsável. O sujeito, de seu lugar único no existir em um determinado tempo-espaço, cria o objeto artístico e esse discurso, por ser realizado por um sujeito situado na história, também traz consigo valores de determinada época.

Nessa relação com a vida, no "vir-a-ser dialético vivo", a arte é modificada e modifica, por sua vez, a vida, ao refleti-la e refratá-la. Há uma relação dialética no que tange os tipos de enunciado da vida cotidiana e aqueles de linguagem artística, pois, primeiramente, temos as formas de enunciado típicas da linguagem coloquial, diretamente relacionadas à vida, e, então, as formas típicas da linguagem artística, que trazem a vida refletida e refratada na obra de arte, já distanciada pelo acabamento estético. Bakhtin nomeia esses dois tipos de enunciado, respectivamente, como gêneros primários e secundários. Primários porque estão diretamente relacionados à comunicação viva da linguagem pelos sujeitos responsáveis no cotidiano; e secundários porque neles a vida é reflexo indireto, prisma realizado por formas artísticas da linguagem. No entanto, essas duas modalidades de gêneros são inseparáveis, podendo uma forma típica da coloquialidade passar a ser artística, justamente porque a arte e a vida são indissociáveis.

Bakhtin, ao definir a diferença entre os gêneros, trata da integração entre eles, uma vez que os primários são parte dos secundários, ainda que, ao integrá-los, percam o vínculo imediato com a vida, assim como os secundários, de maneira indireta, semiotizam a vida por meio de outro tipo de construção arquitetônica estética específica, típica da complexidade de dado gênero. Segundo o filósofo russo,

> Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicitários etc) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (...). No processo de sua formação eles incorporam

> e reelaboram diversos gêneros primários (simples) que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios. (BAKHTIN, 2003 p.263) (grifo nosso).

A relação dialética também é possibilitada pela própria natureza da linguagem, considerada por Bakhtin como dialógica. Segundo o autor, a linguagem se constitui na interação entre sujeitos em um grupo social. Os enunciados, como concretude discursiva, relacionados à vida, não poderiam deixar de serdialógicos, conforme trataremos com mais afinco na seção seguinte. Da mesma forma, também não o poderiam os tipos relativamente estáveis de enunciado, chamados gêneros do discurso. Daí se dá que os gêneros primários, da esfera cotidiana da vida, relacionam-se e tornam a ser complexos, ou secundários, pois são materializações dialógicas da linguagem viva. Sua vivacidade, relacionada ao vir a ser da existência, influencia as materializações do discurso, por meio dos gêneros, os quais não são estáticos, uma vez que vivos. Por isso, a caracterização de Bakhtin de que os gêneros são "tipos relativamente estáveis" de enunciados, pois eles se modificam conforme o uso interacional dos sujeitos, no universo da vida.

Sobre essa relação entre os gêneros primários e secundários, Marchezan trata da dialogia entre ambos, pois eles se constituem como diálogos do dia-a-dia e diálogos institucionalizados. A autora aponta o diálogo como o princípio constitutivo dos gêneros, os quais seriam suas formas típicas, uma vez que os enunciados e os sujeitos que os enunciam são dialógicos por natureza:

> Os diálogos que experimentamos sensível e concretamente, no dia-a-dia, são assimilados por gêneros mais complexos, os secundários, que se desenvolvem mediante uma alternância diferente entre sujeitos, não imediata ou espontânea, menos evidente. Nestes gêneros, os diálogos são mais fortemente estabilizados, institucionalizados, mas continuam a receber dos diálogos cotidianos, mais permeáveis a mudanças sociais, o alimento de mudança e transformação. (2006, p. 119)

Ao que se refere aos gêneros secundários, o Círculo acrescenta o conceito de arquitetônica, que se caracteriza pelo movimento e pela interação entre os elementos da construção genérica complexa (no caso de nosso estudo, midiática-estética). O Círculo define o mundo da arquitetônica em oposição ao mundo da mecânica, na qual as coisas significam por si, e não em diálogo. Segundo Machado,

> Diferentemente, pois do mundo da mecânica, em que nada se deixa tocar pela "unidade interna do sentido" (Bakhtin 2003, p. XXXIII), o domínio das interações arquitetônicas mostra-se um espaço de construção, de movimento em que tudo se implica mutuamente e os elementos em ação interferem uns sobre os outros. No lugar de totalidades das coisas acabadas, surge o todo

> inacabado, em construção. Com isso, arquitetônica passa a ser uma alternativa teórica para se pensar o mundo dos sentidos e não o mundo das coisas mecânicas. (MACHADO, 2010, p. 204)

Bakhtin valoriza o processo de construção do discurso, seu acabamento estético, ainda que inacabado (na medida em que se (re)constrói *ad eternum* na interação social, suscitando respostas de outros sujeitos que enunciam e dialogam com ele). Baseado no conceito de diálogo, basilar para a filosofia da linguagem bakhtiniana, a arquitetônica valoriza, como bem disse Machado, a interação entre os elementos composicionais do discurso, a "construção estética dialogicamente construída". Desse modo, a construção genérica é vista sob o ponto de vista da arquitetônica, como um processo interacional, que se constrói no mundo dos sujeitos e esses respondem a eles e (re)valoram o dito, ao criarem, inclusive, em alguns casos (como ocorre em *Sherlock*), novas formas de dizer. Conforme a autora,

> O mundo das relações arquitetônicas é o mundo do homem que fala, que se interroga sobre si, sobre seu entorno e, ao fazê-lo, articula relações interativas capazes de enunciar respostas a partir das quais constrói conhecimentos. Este é o mundo dos eventos, dos atos éticos e da atividade estética de que se ocupou Bakhtin em seus estudos. (2010, p. 204)

Nesse sentido é que analisaremos, neste trabalho, a composição arquitetônica do discurso da minissérie *Sherlock*, ao dissertar sobre sua inserção no horizonte ideológico da vida, enunciado realizado por um sujeito situado sócio histórico culturalmente, o qual se materializa por meio do gênero seriado, sem esquecer de sua característica responsiva, principalmente aos textos de Doyle, que se inscrevem em outro gênero, outro cronotopo e possuem outra ideologia. Em diálogo, seriado e literatura criam embates que contribuem para a construção de sentidos voltados ao discurso holmesiano contemporâneo.

2.2 Coleta de dados: sujeito, cronotopia e exotopia

Em *Questões de literatura e estética* (1975), mais especificamente no capítulo "Formas de tempo e de cronotopo no romance" (1937-1938), Bakhtin trata da questão do cronotopo (tempo e espaço). O próprio nome já nos remete à C*hronos*, deus do tempo da mitologia grega que simboliza o tempo chamado cronológico, sequencial, do qual não se pode fugir; e *topos*, traduzido como local, espaço, mas que, na tradição literária, é concebido como o conjunto de temas e situações recorrentes em literatura.

Logo de início, o cronotopo é definido como "a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura" (BAKHTIN, 1988, p.211). Para o filósofo russo, os aspectos de tempo e espaço em diálogo são assimilados, sendo o tempo o princípio condutor que condiciona o espaço. Não só em literatura, pois o entendemos aqui como uma assimilação valorativa do tempo/espaço (nessa ordem) por um sujeito situado em coordenadas específicas dentro de um determinado gênero, pois as coordenadas que determinam o sujeito influenciam também tanto o tema, como a construção formal do discurso.

Cronotopo é um tempo/espaço assimilado pelo gênero (no caso analisado por Bakhtin, o romance; para nós, o seriado). O que importa para o filósofo são as maneiras de reflexão e refração da realidade espaço temporal de uma sociedade nas categorias elementares do gênero discursivo. O autor começa pelo estudo do romance grego, definido pelo cronotopo do tempo de aventuras. Neste, o cronotopo é um mundo estrangeiro em um tempo de aventuras, ou seja, temos sempre um grau de abstração e não-identificação do espaço pelos sujeitos, pois ela acarretaria uma conformidade com sua ideologia, ao mesmo passo em que o tempo das aventuras nunca é definido, não corresponde ao tempo biográfico dos sujeitos que vivem inúmeras provações - trata-se de um hiato extra temporal - e os sujeitos têm uma identidade imutável que organiza a imagem do homem (indestrutível folclórico) no romance grego. O autor salienta que o homem semiotizado é particular e privado, não se sente parte do todo social, diferentemente do homem público dos gêneros clássicos gregos. O pivô central das aventuras é o amor do herói e da heroína e suas provações. O tema em destaque nesse exemplo é o do encontro, o qual caracteriza as aventuras e, segundo Machado (2010), organiza as ações das personagens no espaço da narrativa, eis o motivo de ser possível, a partir dele, uma análise cronotópica com mais naturalidade.

O tempo/espaço contemporâneo em *Sherlock* se encontra na própria escolha pelo gênero seriado, típico da contemporaneidade. Dentro desse gênero, o cronotopo do herói Sherlock Holmes, que se situa na Londres do século XXI, é o da androginia e tecnologia. Sherlock conta com o auxílio de seu *smartphone* – tão escudeiro quanto Watson – para solucionar os enigmas com os quais se envolve.

A construção formal do seriado é fragmentada e, apesar de remeter ao passado folhetinesco do século XIX, ganha força na contemporaneidade com a veiculação pela mídia televisiva e por sua força transmidiática. Dialogicamente, o tema da série também é implicado por uma concepção de um Sherlock contemporâneo, típico do século XXI. A

personagem participa de aventuras que só poderiam se passar nesse momento da história da humanidade, como, por exemplo em *The Hounds of Baskerville*[22] (2012), episódio no qual se acredita que há um cão gigantesco geneticamente modificado, em um momento em que as questões de melhoramento genético estão em pauta.

A partir do discurso, há uma concretização em uma construção formal das categorias de tempo e espaço, pois "No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto" (BAKHTIN, 1988, p.211). Esse todo arquitetônico de que trata Bakhtin não pode ser entendido fora da discussão cronotópica, uma vez que toda a construção genérico discursiva é formal, temática e estilisticamente determinada pelas coordenadas do sujeito que enuncia a partir de um determinado tempo/espaço únicos na existência.

O sujeito, de seu local único e insubstituível na vida como evento, pode ser concebido, por um lado, como pertencente a um tempo e espaço individuais, os quais estão extrapostos a outros de outros sujeitos. Essas coordenadas não entram propriamente para a História, coletiva, mas são momentos que marcam a história do sujeito individual, pois adquirem um valor para o sujeito. Por outro lado, há o *grande tempo* a que pertence o sujeito público, coletivo (AMORIM, 2006), que se relaciona a uma geração e a uma época (no caso do seriado em questão, o século XXI). Essas concepções não estão isoladas umas das outras. Dialogicamente, um tempo/espaço do pequeno tempo pode adquirir valor coletivo e faz parte da história da humanidade, ou ainda, um evento pode pertencer simultaneamente ao tempo individual e coletivo, pois um sujeito (com sua história individual) está inserido em um grupo sócio histórico.

Os sujeitos, para Bakhtin, são dialógicos, pois se constituem na interação social (via discurso). Nessa interação constitutiva, temos que cada um está em um tempo/espaço único no existir. A partir de seu local singular, irrepetível e insubstituível, o sujeito é capaz de se posicionar fora do outro. Machado (2010) aponta a existência de uma pluralidade de temporalidades que são específicas de cada sujeito a partir de seu lugar insubstituível na existência, as quais dialogam com o outro e seu olhar extraposto. Cada sujeito, a partir de seu local único no tempo/espaço individual, está extraposto a outros sujeitos, ou seja, está na posição "de fora", do qual deriva seu excedente de visão. Veremos sempre algo que o outro, de seu local, não pode ver, nosso horizonte de visão

[22] Os cães de Baskerville – tradução nossa.

não coincide, eis a compreensão do Círculo de exotopia – vista como deslocamento. Para o filósofo russo,

> Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – *excedente* sempre presente em face de qualquer outro individuo – é condicionado pela singularidade e pela insubstitutibilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que eu sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstancias, todos os outros estão fora de mim. (BAKHTIN, 2003, p.20) (grifos do autor).

As categorias do "eu" e "outro" se constituem enquanto tais no seu local único, que não coincide com o do outro e, a partir deste, os dois podem entrar em relação, pois só eu posso completar o horizonte de visão do outro, só eu o vejo enquanto corpo "acabado", mas, ao mesmo tempo, só ele pode me completar e me constituir enquanto sujeito. Bakhtin (2003) considera que não só a visão, mas o conhecimento e posse do eu o difere do outro e os coloca em uma posição de mútua dependência. Cada um de seu local único pode completar o outro, pois possui um outro horizonte de visão, outro conhecimento e, como assinala Machado (2010), outro ponto de vista:

> O que dissermos aqui, ou em outro lugar, será sempre um ponto de vista posicionado num espaço de relações que extrapolam o ambiente vivencial de quem percebe o mundo daquele lugar, deixando à mostra os excedentes de visão que interagem neste mesmo espaço (2010, p.206)

A autora estabelece uma relação do olhar com o ponto de vista não coincidente do eu e do(s) outro(s). O posicionamento exotópico é um local de fora de cada sujeito (não se deixa de ser quem é, mas desloca-se, ao encontro do outro, sem apagar sua história) e, a partir desse local, temos um outro ponto de vista que contribui para a concepção de diálogo enquanto embate que cria as variações de sentido no signo. Amorim (2006) também trata da tensão entre dois pontos de vista condizentes com dois locais extrapostos na existência. Há um embate entre eles e não uma fusão, se não teríamos um sentido monologizante.

As categorias de tempo e espaço, para o Círculo, se definem mutuamente: "Os índices do tempo descobrem-se no espaço e este é percebido e medido de acordo com o tempo" (BAKHTIN apud AMORIM, 2006, p. 102). Para o autor, é impossível compreendermos as categorias de tempo e espaço isoladas, sendo o tempo a quarta dimensão do espaço. Para dar conta da complexidade do assunto, foram cunhados os termos *cronotopo* e *exotopia*, sendo que ambos tratam da relação tempo/espaço, mas no primeiro há a primazia do tempo (*chronus*) enquanto que no segundo o espaço ganha destaque (*topus*).

No entanto, mesmo que o tempo seja condicionado pelo espaço, ele é importante na concepção de exotopia, uma vez que os sujeitos que interagem e se posicionam no local de fora, localizam-se em temporalidades individuais. Segundo Machado, é essa variedade de temporalidades que cria o sentido dialogicamente construído. Não há mais uma concepção de tempo absoluto, físico, mas um tempo relativo, dimensionado pelo sujeito responsável. Conforme Machado,

> O cronotopo foi concebido como uma forma arquitetônica da narrativa que configura modos de vida em contextos particulares de temporalidades. O tempo, para Bakhtin, torna-se pluralidade de visões de mundo: tanto na experiência como na criação, manifesta-se como um conjunto de simultaneidades que não são instantes, mas acontecimentos no complexo de seus desdobramentos. A pluralidade de que fala Bakhtin só pode ser apreendida no grande tempo das culturas e das civilizações, quer dizer, no espaço. (2010, p.215)

Há uma pluralidade de temporalidades condizente com o tempo e espaço relativos, conforme a teoria da relatividade de Eistein citada por Bakhtin, e não mais categorias absolutas dos mesmos. A autora aponta um tempo e espaços dialógicos, que se situam no entrelugar das relações humanas do pequeno tempo. Da mesma forma, as simultaneidades só são percebidas no grande tempo das civilizações.

O sujeito, de acordo com essa filosofia da linguagem, não é egocentrado e sim constituído na interação com o outro. O centro axiológico de sua constituição encontra-se deslocado para a relação eu-outro. A esse princípio da construção do eu calcado no embate entre o que é meu e o que é outro, portanto externo, extraposto a mim, mas que somente deste lugar pode me completar, Bakhtin chama alteridade. Segundo Discini,

> Se voltarmos ao fundo dialogizante como embate de vozes sociais, acrescentamos que esse conceito concerne ao contexto de qualquer enunciado visto segundo o gênero que o materializa. Esse fundo dialogizante, juntamente com ideia da *cadeia* consolida a noção de sujeito discursivo como identidade não limitada a si: "O limite não é o *eu*, porém o *eu* em correlação com outras pessoas, ou seja, o *eu* e o *outro*, *eu* e *tu*" [Estética da Criação Verbal, 1997, p. 411]. O sujeito, confirmado então como dialógico por excelência, o que significa não –decorrente de um diálogo face a face com um interlocutor, mas uma identidade concebida na relação com a alteridade, radica a noção de discurso como resultado do interdiscurso. (2010, p. 120-121)

Os sujeitos são responsáveis por seus atos (de linguagem) e são responsáveis pelos outros com os quais interagem, aos quais respondem. O sujeito é responsivo-responsável, uma vez que responde aos outros com os quais interagem e, por estar situado em uma determinada localidade espaço/temporal extraposta a outras, é responsável por completa-los via interação. A responsabilidade decorre de uma não-indiferença em relação ao outro, uma vez que se considera a singularidade do outro, do seu local

insubstituível e, consequentemente, de sua palavra. Conforme Ponzio, não se trata de "uma relação indiferente com o outro genérico" (2010, p.35), mas de um envolvimento concreto entre os sujeitos que se respondem ativamente. Características indissociáveis: o "eu" responde ao "outro" e, nessa resposta, o constitui e vice versa. Segundo Ponzio (idem, p. 38), "a arquitetônica do eu se caracteriza em termos de alteridade", ou seja, sua construção depende do diálogo entre o "eu" e o "outro".

O nosso objetivo central é analisar a construção do sujeito Sherlock, entendido juntamente com a construção da minissérie, ambos dialógicos em relação aos outros em outros tempos/espaços, principalmente, o Sherlock Holmes de Conan Doyle e, no caso do sujeito, com seus outros que lhe constituem ao decorrer dos episódios, principalmente John Watson e Jim Moriarty, seu arqui-inimigo, além de seu irmão Mycroft, Ms. Hudson, Lestrade e Molly, conforme analisaremos posteriormente neste trabalho.

Entendemos a construção discursiva de *Sherlock* como constituinte de um cronotopo contemporâneo o qual é concretizado na arquitetônica do discurso: escolha do gênero seriado e da construção formal/temática/estilística dos episódios e na relação entre os sujeitos que ali se constroem em interação. Sherlock está em diálogo com seus outros, principalmente com os sujeitos do cronotopo vitoriano. Segundo Amorim, é na mudança do tempo que vemos a mudança do homem (sujeito), uma vez que a dimensão do tempo é a da mudança. Analisaremos, nesse trabalho, como se dá concretamente a mudança na construção dialógica do sujeito situado.

> A concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem. Parte, portanto, do tempo para identificar o ponto em que este se arrisca com o espaço e forma com ele uma unidade. O tempo (...) é a dimensão do movimento, da transformação. [...] estamos diante de uma análise que põe em relevo a relação alteração/identidade. As questões centrais da história do romance são: como o herói se torna outro? Como o herói acaba por ser identificado ou que provas lhes são exigidas para que confirme sua identidade? Estamos, portanto, no campo das transformações e dos acontecimentos. E este é o campo do tempo. (AMORIM, 2006, p. 103)

Conforme Amorim, o tempo é a dimensão que possibilita a mudança, a transformação do sujeito e, por meio dele, o herói discursivo se torna outro. Assim, em *Sherlock*, há um novo sujeito de um novo tempo, situado em outro tempo/espaço diferente do detetive do século XIX, na Londres contemporânea do século XXI, e essas coordenadas dão indícios aos valores vigentes em cada época, valores intersociais que são analisados conforme a ideologia manifesta nos signos.

2.3 Associação de ideias: signo ideológico

Compete-nos agora tratar da questão ideológica segundo a perspectiva do Círculo, indissociável de sua dimensão semiótica.

Quanto ao signo, Bakhtin/Volochinov (1997) refuta a concepção dada pelo "objetivismo abstrato" da perspectiva estruturalista de Saussure. Nessa visão, o signo representa a realidade, de maneira arbitrária na medida em que seus elementos, o conteúdo expressivo (massa acústica ou *significante*) e o conceito (*significado*), não são condicionados por uma semelhança entre si. Segundo Borba (1984, p. 10), "como toda comunicação se faz com base nesse processo de simbolização, resulta que ele é totalmente arbitrário com relação ao que comunica".

Segundo a concepção estruturalista, a língua é um sistema entre unidades que se definem na relação umas com as outras, uma estrutura fechada em si mesma que o falante e o ouvinte devem dominar para que a comunicação seja possível. Há uma estrutura profunda que não deve sofrer modificações para que a comunicação não seja prejudicada. Em oposição à língua, sistêmica, abstrata e homogênea, temos a fala, vista por Saussure como realização concreta desse sistema, passível de modificações superficiais, de acordo com a região, registro ou estilo.

O autor considera o estudo sincrônico da língua, uma vez que não é possível, segundo sua concepção, entende-la fora da situação social de uso por sujeitos que interagem e, enquanto tal, modificam as significações e as formas linguísticas. Para ele, o signo é semiótico, tem um valor representacional, mas também é *ideológico*, na medida em que reflete e refrata uma outra realidade, fora a que pertence e está sujeita aos julgamentos de valor intersociais.

O Círculo remete a um diálogo com a teoria marxista, implicada já pelo título da obra que tomamos como base para a questão, *Marxismo e filosofia da linguagem*. Nesta, Bakhtin/Volochinov trata da ideologia calcada nas suas representações semióticas, preferencialmente pela palavra (o Círculo se volta, mais especificamente, ao universo verbal, ainda que, ao tratar da linguagem em seu sentido amplo, abre possibilidades de estudo, como temos feito, voltados ao não-verbal – musical, visual e/ou sincrético). Todavia, ao que se refere à ideologia, não se trata da concepção marxista comumente entendida como "falsa consciência", a qual estaria ligada ao problema da produção em que Marx estaria inserido. Este entende que a ideologia burguesa tem a intenção de

mascarar a realidade dos sujeitos proletários tornando a sua realidade e ideias as únicas possíveis, alienando-os de seus centros de valores. Segundo Paula et ali (2011, p. 87),

> Para Marx, a ideologia está calcada em uma separação entre produção das ideias e condições sociais e históricas nas quais essas ideias são produzidas. Essa separação está na base da organização social capitalista que tem como base os processos de alienação dos sujeitos.

Entendemos que essa concepção de ideologia, em Marx, refere-se a um mascaramento da realidade do proletário em favorecimento da manutenção da ideologia burguesa enquanto ideologia oficial, "instrumento de dominação da sociedade de classes [que] oculta essas relações de poder e exploração entre os homens, transformando ideias particulares (dominantes) em ideias universais" (PAULA et ali, 2011, p.88). Ideologia tem aqui a função de manter a divisão de classes, mascarando as contradições e oposições de valores.

Segundo Ponzio (2012), não é esse o sentido empregado na obra de Bakhtin, ou melhor, não é só o mascaramento da realidade, que torna opacas as contradições da sociedade em prol da ideologia burguesa dominante, mas é também a ideologia do cotidiano, do proletário, na infraestrutura, que não é apagada dos signos ideológicos. Assim, não podemos falar em ideologia em Bakhtin, mas sim em ideologias. Afinal, a luta de classes é o foco central dos estudos bakhtinianos, sempre voltados aos enunciados. O discurso é visto como o lugar por excelência onde o embate entre grupos, sem apagamento da heterogeneidade das vozes sociais, aparece. Dessa forma, podemos entender o movimento ideológico-discursivo como fonte dos estudos do Círculo. O embate entre super e infraestrutura é o material semiótico que re-vela as relações entre os sujeitos históricos, materializados concretamente nos enunciados. Nesses estão presentes o embate entre as ideologias, o que compõe os múltiplos fios ideológicos correspondentes ao grupo sócio histórico cultural (e econômico) em que for enunciado. Os valores como encontro (seja ao encontro de seja de encontro a) entre os sujeitos, como embate entre vozes, é o interesse central. Segundo Ponzio,

> Bakhtin insiste que as estruturas e as superestruturas se relacionam de forma dialética, 4 os signos são o elemento mediador entre ambas. Portanto, podemos dizer que ideologia, para Bakhtin, não é uma simples "visão de mundo", mas uma projeção social, no sentido em que define Rossi-Landi: a mesma pode reproduzir a ordem social existente e manter como "definitivos" e "naturais" os sentidos que as coisas têm em um determinado sistema de relações de produção ou, ao contrário, discutir e subverter na prática estas relações e sua articulação sígnico-ideológica quando impedem o desenvolvimento das forças de produção. Numa realidade social que apresente contradições de classe, as ideologias respondem a interesses diferentes e contrastantes. Os signos

> ideológicos refletem – "refratam" – a realidade segundo projeções de classe diferentes (2012, p. 116).

O ideológico é uma superestrutura a qual só é materializada nos signos criados pelos homens no momento de sua comunicação. Segundo Bakhtin/Volochinov, a infraestrutura, condicionada, por sua vez, pelas leis socioeconômicas, influencia a ideologia enquanto superestrutura, não de forma casual e mecânica, mas sim de maneira dialética. Um fenômeno da realidade acarreta uma reação no terreno ideológico e a mediação é realizada pelo signo, o qual possui dimensões semióticas e ideológicas: o signo "reflete e refrata a realidade em transformação" (1997, p.41).

Segundo Paula et all (2011, p. 84), "Bakhtin/Volochinov apresenta sua proposta alternativa de emprego metodológico de destaque ao estudo do material verbal, ou seja, a semiose como ideológica, uma vez que todos os domínios estão irremediavelmente embebidos na luta simbólica, que se apoia sempre na palavra".

Dentre os signos ideológicos, o autor aponta a palavra como "signo ideológico por excelência", uma vez que ela está presente em todas as relações de comunicação, tanto no enunciado da burguesia, tanto no do proletário, tanto num discurso político, religioso ou científico, quanto na comunicação cotidiana. "As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais" (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1992, p. 41). Grifo do autor). Por meio do mesmo material expressivo (comunidade semiótica) é que opressor e oprimido se comunicam. Eis o motivo de, na palavra, desenvolver-se a luta de classes. Por meio dela, enquanto signo ideológico, veiculam-se índices de valor contraditórios, os quais possibilitam mudança e transformação dos próprios signos na vida social. O signo "polícia" possui, por exemplo, índices de valor que divergem, conforme o grupo social em que se insere (para grupos de direita e esquerda ou ainda no contexto de seu surgimento no século XIX e atualmente). A construção "formal" (fonético-morfológico-sintática) se mantém, ao passo que o sentido é adquiro conforme o horizonte social em que este se insere. Conforme Bakhtin/Volochinov,

> Qualquer palavra, dita ou pensada, exprime um *ponto de vista* a respeito de vários acontecimentos da realidade objetiva [história], em diferentes situações (...). A palavra, ao refletir esta história, não pode não refletir as contradições, o movimento dialético, a sua "constituição". Qualquer palavra dita ou pensada não é somente um ponto de vista mas um ponto de vista *avaliativo* (...) Por isso, na comunicação verbal viva, na interação verbal viva, nós não avaliamos a palavra enquanto som articulado, carregado de um significado, nem avaliamos a palavra enquanto objeto de estudo gramatical, mas avaliamos o

> *significado*, o *conteúdo*, o *tema*, incluídos na palavra por nós escutada ou lida (2013, p. 196. Grifos do autor).

Conforme Volochinov, em seu ensaio "A palavra e sua função social", entendemos que a palavra, vista como signo ideológico, exprime um ponto de vista avaliativo, pois nela se reflete a realidade dos homens, a história, motivada pela luta de classes. Nela se tecem fios ideológicos de classes distintas que se materializam no tema. Portanto, ele recusa aqui a concepção puramente formal da palavra enquanto uma coordenação de elementos sonoros, morfológicos e semânticos. Ela é isso, mas também é valorada e incluída no horizonte social de comunicação verbal e embate ideológico.

Os signos são tecidos por fios ideológicos plenos de valor intersocial. Para um objeto ser valorizado socialmente, ele deve obter atenção, e, para tal, é necessário que tenha ligação com as condições socioeconômicas de um determinado grupo e, assim, desencadeie uma reação semiótico-ideológica. Ao obter valor, interindividual, o signo entra no horizonte social.

Apesar do signo ser consensual, assim como previa Saussure, uma vez que provem da interação entre indivíduos socialmente organizados, membros de uma mesma comunidade semiótica, seu tema e forma estão interligados. Tema seria a realidade, calcada na infraestrutura, condicionada socioeconomicamente, a qual torna possível a formação do signo e seu valor, e, da mesma maneira, as próprias formas do signo também o condicionam. Segundo Bakhtin/Volochinov,

> Afinal, são as mesmas condições socioeconômicas que associam um novo elemento da realidade ao horizonte social, que o torna socialmente pertinente [, com valor], e são as mesmas forças que criam as formas da comunicação ideológica (cognitiva, artística, religiosa etc.), as quais determinam, por sua vez, as formas da expressão semiótica. (1997, p.46).

As formas de comunicação ou expressão semiótica são construídas num consenso social, por meio da interação entre sujeitos. Da interação na infraestrutura é que surgem o tema e a forma do signo ideológico, ao mesmo tempo em que dialeticamente são determinados pela superestrutura. De acordo com Bakhtin/Volochinov,

> As relações de produção e a estrutura sociopolítica que delas diretamente deriva determinam todos os contatos verbais possíveis entre indivíduos, todas as formas e os meios de comunicação verbal: no trabalho, na vida política, na criação ideológica. Por sua vez, das condições, formas e tipos da comunicação verbal derivam tanto as formas como os temas dos atos de fala (Idem, p. 42).

As formas da comunicação verbal decorrentes da interação entre os sujeitos também refletem e refratam um horizonte social dado e determinam a forma e o tema dos "atos de fala", ou seja, dos enunciados. Em outras palavras, os tipos de enunciados são

determinados pelo horizonte social, ou ainda, é a partir dos tipos de enunciados, ou gêneros do discurso, que temos uma manifestação da ideologia de uma determinada época e grupo. Conforme Bakhtin, os gêneros discursivos "refletem de modo mais imediato, preciso e flexível todas as mudanças que transcorrem na vida social. Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem" (2003, p.268).

Há uma ligação entre os gêneros de uma época da "história da linguagem" que se correlaciona com as relações de produção de um contexto social dado. Como "fenômeno ideológico por excelência", a palavra é o meio pelo qual as transformações sociais, os embates ideológicos e mudanças de valor são mais visíveis, perpassando os gêneros da comunicação. Afinal, "Cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso na comunicação socioideológica. A cada grupo de formas pertencentes ao mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social, corresponde um grupo de temas" (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1992, p. 43).

Os gêneros, como já tratamos anteriormente, são constituídos pelo estilo particular de quem enuncia, por sua voz autoral, ao mesmo tempo que por uma forma e conteúdo (tema), de maneira interdependente. Aqui, podemos ver de maneira explicitada que esses elementos refletem e refratam a ideologia. Nesse sentido é que entendemos os gêneros discursivos do romance ou narrativa policial e o seriado televisivo, ambos condicionados pelas relações de produção e pela relação intersubjetiva condizentes com um dado período da história da sociedade. O primeiro no contexto pós-revolução industrial, com a evolução da imprensa e desenvolvimento de um público leitor de folhetins influenciados pelo melodrama; e o outro, influenciado pelo contexto das novas mídias, especialmente a televisão a partir dos anos 50, as quais, assim como o folhetim, transmite uma mesma narrativa de forma sequencial.

Os gêneros discursivos são tipos de enunciados formados por signos ideológicos na interação social em um determinado horizonte sócio ideológico e, enquanto tais, refletem em seu conteúdo, estilo e forma valores sociais de seus períodos, mesmo que inconscientemente. Nesse sentido, não podemos nos esquecer que o discurso de Conan Doyle se situa na Londres do final do século XIX, sob o regime monárquico de Vitória, chamada época vitoriana, a qual é associada ao período de expansão industrial, progresso econômico e imperial do Reino Unido, com um gradual desenvolvimento de uma

monarquia constitucional[23]. Portador inclusive do título de nobreza, "sir" Arthur Conan Doyle, o autor reflete seus valores e posições enquanto sujeito situado em suas obras, trazendo, por vezes inconscientemente, para os contos e romances, questões típicas da época, como a possibilidade de Holmes ser usuário de cocaína e morfina e a referência [em *The Valley of Fear* (1914)][24] à colonização da Índia, ocorrida no período vitoriano, momento no qual Vitória foi proclamada rainha da Índia. No romance apontado, o pai de Mary Morstan, a qual vem a se casar com Watson, havia encontrado um tesouro enquanto trabalhava como oficial no regimento indiano, o Tesouro de Agra, motivo causador das peripécias que se sucedem na trama.

No que tange ao uso de drogas, Sherlock Holmes é descrito primeiramente como inseparável de seu cachimbo, objeto constituinte de sua identidade imagética, sendo que a prática de fumo no tempo espaço contemporâneo é refutada enquanto parte de um discurso em prol da saúde. Além disso, o uso do cachimbo é considerado excêntrico, mantido somente em uso por colecionadores. No entanto, no século XIX, o fumo de tabaco era uma prática constante, apesar de não ser aceita pacificamente por Watson, por seu perfil médico. Além disso, o uso de cocaína e morfina não era proibido na época, inclusive, o uso medicinal de cocaína era prescrito por Freud. Não se tinha conhecimento dessas substâncias como toxicômanos altamente causadores de dependência física, eis o motivo de ser possível, para um herói como Holmes, o uso dessas substâncias, o que é impraticável em um discurso contemporâneo se se pretende manter uma imagem respeitável do detetive – há controvérsias no seriado analisado por nós, pois há um episódio (*His last vow*[25]) em que Sherlock aparece junto a viciados em craque, como usuário; bem como há um momento em outro episódio (The Hounds of Baskerville[26]) em que ele discute com Watson, por estar muito irritado sem seus cigarros, que haviam sido escondidos pelo amigo.

Também, e principalmente, refletem-se no discurso doyleano os valores da pesquisa científica de cunho positivo, conforme formulada por Auguste Comte, no que tange o privilégio da razão sobre o emocional, do cérebro sobre o corpo e a fria meticulosidade científica que prescinde o método dedutivo. Esses valores estão presentes

---

[23] Informações em http://www.royal.gov.uk/historyofthemonarchy/kingsandqueensoftheunitedkingdom/thehanoverians/victoria.aspx

[24] O vale do terror – Tradução de Casemiro Linarth.

[25] Seu último voto – Tradução nossa.

[26] Os cães de Baskerville – Tradução nossa.

não só no discurso de Doyle, mas no conjunto de obras que se inserem no chamado romance policial tradicional (de enigma), que contava com detetives, caracterizados como excêntricas máquinas de raciocinar, sendo o uso de drogas e a prática de violino uma das maneiras encontradas por Doyle para "humanizar" o detetive-máquina, diferente de outras personagens, de outros autores.

O discurso é objeto de circulação e recepção na sociedade materializado no gênero. Nessa movimentação, o discurso é atravessado por pontos de vista avaliativos sobre a sociedade. Nele está refletida a posição dos sujeitos, do locutor e interlocutor, formando, assim, as diversas vozes que se digladiam em um discurso. Segundo Sobral (2009),

> Quando se produz um discurso, esse circula em partes da sociedade, ou na sociedade como um todo, e é objeto de uma dada recepção. Mesmo quando circula e é objeto de recepção na sociedade como um todo, o discurso apresenta um dado modo de ver o mundo, a sociedade etc., que reflete a posição relativa dos que estão nele envolvidos- um dado locutor e um dado interlocutor típico, seja ele mais geral ou específico (p.120).

O discurso apresenta em sua constituição uma avaliação, um dado ponto de vista da sociedade que é construído na inter-relação entre os sujeitos. Como os valores e as formas dos discursos surgem a partir da interação social, compreendemos o sentido como fruto da interação. O sentido é construído no embate entre os discursos, entre as vozes sociais. De acordo com Sobral,

> Toda e qualquer enunciação, toda e qualquer interação, é parte de uma rede de interlocução em constante fazer-se, um festival de volta ao lar de pródigos significados temporariamente extraviados, rede que abarca os vários momentos sociais e históricos constitutivos da interação/enunciação, e que acaba por afetar as próprias formas fixadas da língua de que parte para instaurar seus sentidos (2006, p.76).

O discurso é composto por um permanente vir-a-ser, uma vez que está condicionado à interação avaliativa dos sujeitos sociais e, nessa interação, são construídos os sentidos, também denominadas como significações (chamados pelo filósofo russo de significados). O discurso é constituído no diálogo, conceito que será definido no subitem a seguir.

2.4 Embate com o criminoso: enunciados dialógicos

O diálogo nos é concebido como o princípio da filosofia da linguagem bakhtiniana, pois, como dissemos acima, os conceitos se definem em interação, não propriamente como um sistema, um em oposição ao outro, como na *langue* saussuriana, mas como uma teia de conceitos e compreensões as quais temos pontos de encontro entre os fios e não os podemos separar. Eis o motivo de termos nos referido à arquitetônica, cronotopo, responsabilidade e ideologia ao tratarmos do gênero discursivo, o qual, por si só, é concebido no diálogo entre forma, conteúdo e estilo.

Consideramos diálogo como uma interação em sentido geral, não somente enquanto forma composicional de um enunciado qualquer, mas enquanto condição *sine qua non* para a interação entre os sujeitos, verbal ou não-verbal, nos limites da arquitetônica, o que envolve, portanto, um sujeito enunciador situado concreta e unicamente na existência (FIORIN, 2006). O diálogo está imbricado na própria concepção de linguagem para o Círculo, como seu princípio constitutivo. O funcionamento desta se dá nas relações sociais entre sujeitos, os quais, por sua vez, só entram em contato com o mundo e uns com os outros por meio da linguagem, num mundo semiotizado, envolto por discursos. Conforme Fiorin,

> Os homens não têm acesso direto à realidade, pois nossa relação com ela é sempre mediada pela linguagem. Afirma Bakhtin que "não se pode realmente ter a experiência do dado puro" (Bakhtin, 1993, p.32). Isso quer dizer que o real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação entre os discursos é o dialogismo. Como se vê, se não temos relação com as coisas, mas com discursos que lhes dão sentido, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem. (2006, p. 167)

O dialogismo ou diálogo (aqui não diferenciados) seria a relação entre os discursos, intrínseca à comunicação intersubjetiva, uma vez que os sujeitos estão inseridos em uma comunidade, são históricos, sociais e interagem, se não, não seria possível a linguagem *per si* nem a própria identificação enquanto sujeito, pois, segundo o Círculo, nós nos identificamos na relação com o outro.

Se os sujeitos se comunicam e geram, assim, o discurso dialógico, e se, por sua vez, os discursos enunciados por sujeitos sócio históricos, os quais sempre se materializam em gêneros, temos marcado no discurso dialógico o cronotopo e o estilo do sujeito. Chamamos enunciado a essa unidade de comunicação da linguagem, pois situado, a qual se opõe à unidade linguística frasal, que considera somente o material da língua sujeito à investigação alheia ao sujeito e aos diálogos, sem marca estilística (ou autoral). Na concepção da análise chamada trans (ou meta) linguística, pelo Círculo, analisamos

os discursos (enunciados) considerando a existência de um contexto sócio histórico, de um saber compartilhado e de um outro. Aqui, o interlocutor está no mesmo patamar do locutor, não é mais um "ouvinte" passivo da mensagem, conforme concebido por Jakobson, mas sim um sujeito também sócio histórico que realiza uma resposta ativa do enunciado alheio, sendo essa uma refutação, aceitação, compreensão ou mesmo o silêncio. Segundo Sobral,

> O locutor e o interlocutor têm na interação tal como a entendo o Círculo, o mesmo estatuto: assim como é, retrospectivamente, uma resposta a enunciações precedentes, a enunciação do locutor responde prospectivamente ao interlocutor. (2006, p.80)

Essa resposta ativa do interlocutor pode ser uma resposta a enunciados anteriores ou aos que virão, numa antecipação das dúvidas de um possível sujeito ou público que entrará em contato com seu enunciado. Bakhtin, no artigo *Gêneros do discurso*, trata da natureza dialógica dos discursos, os quais se referem uns aos outros, numa cadeia enunciativa que não tem um início ou fim definitivos, fato que leva à ideia de inacabamento do discurso. De acordo com o filósofo russo,

> A obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seus seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um cada campo da cultura. A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo, ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso (2003, p. 279).

Para o autor, o discurso do outro está presente no do eu, ao qual se vincula como um elo, de forma que os discursos dos sujeitos formam uma cadeia de enunciados responsivos (respondem a enunciados que vieram e aos que virão, considerando sua memória de passado e de futuro). A cadeia se dá de tal forma que "os enunciados não são indiferentes entre si nem bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros" (BAKHTIN, 2003, p. 297). Ele afirma que os limites entre eles são as alternâncias dos sujeitos, semelhante ao diálogo composicional ou comunicação cotidiana, donde depreendemos que o sujeito da enunciação é essencial para a unicidade do discurso, mesmo que este esteja pleno de vozes outras. Os sujeitos que interagem pelo discurso são, portanto, respondentes uns aos outros, retomam

discursos outros, por vezes de forma inconsciente. O sujeito e o discurso são responsivos, uma vez que não é/são o(s) primeiro(s) a ser(em) proferido(s) na existência.

O enunciado implica em uma posição (responsiva do sujeito). De seu local único e irrepetível, responde a sujeitos e a enunciados outros. O sujeito é marcado por uma voz que enuncia, permeada por vários ecos, ressonâncias e reverberações de vozes outras, sendo que cada qual reflete uma tomada de posição avaliativa dos sujeitos situados sócio historicamente. Essa tomada de posição avaliativa do eu responsivo e também responsável é um ato, considerado único. Nesse sentido, podemos apontar um ato enunciativo que, mesmo repetido linguisticamente, nunca será o mesmo, pois as circunstâncias de enunciação são únicas, irrepetíveis. Conforme Marchezan,

> Lugar de interação de várias consciências – que na perspectiva adotada, são consciências socialmente construídas – o enunciado, o texto organiza-se e acontece em complexas coordenadas espaço-temporais, em que se situam ou a que se remetem essas consciências. Desse emaranhado, destaca-se, portanto, o aqui/agora dos sujeitos responsáveis pelo acontecimento do enunciado, mas também o aqui agora do herói (a personagem, ou ainda o sujeito) que habita o enunciado. (2010, p. 269)

Um enunciado é único, um acontecimento na existência, pois tanto o tempo espaço quanto o sujeito que enuncia nunca serão os mesmos ou nunca estarão nas mesmas condições. Repete-se uma frase, um lexema etc, nunca um enunciado.

O enunci-ato reflete a ideia de língua para o Círculo, pois ela é viva, nunca abstrata, mas concretamente enunciada por sujeitos responsáveis que respondem uns aos outros, discursivamente. Para Bakhtin, "o discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir" (2003, p. 274). Pelo uso concreto da linguagem (enunciado) é que o discurso existe e esse uso se dá por sujeitos responsivos e responsáveis. "Ora, a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua" (BAKHTIN, idem, p.265). Há uma inter-relação entre língua e vida, pois a língua só ganha sentido na vida, em seu uso concreto. Por sujeitos sócio históricos e a partir do uso concreto da língua em ato responsável, em sociedade, temos a vida na língua, a mudança, o embate do diálogo, a ressignificação. Nesse sentido é que Bakhtin afirma a ligação entre história da língua e história da sociedade, marcada nos gêneros, os quais são tipos relativamente estáveis de enunciados. A língua é dialógica, pois é constituída na interação entre os sujeitos sociais. A sua natureza e constituição ocorre no uso social, portanto, interacional entre os sujeitos por meio dos enunciados.

Quanto à natureza do diálogo/dialogismo, Fiorin aponta que não há uma divisão entre dialogismo de sujeitos e de discursos. Só há inter e intradiscursos. O interdiscurso seria a maneira como os sujeitos e os discursos se relacionam uns com os outros, um pelo outro, já que os sujeitos só se relacionam com o mundo e com os outros pelo discurso. De acordo com o autor (Fiorin),

> (...) não se pode dizer que haja dois dialogismos: entre interlocutores e entre discursos. O dialogismo é sempre entre discursos. O interlocutor só existe enquanto discurso. Há, pois, um embate de dois discursos: o do locutor e o do interlocutor, o que significa que o dialogismo se dá sempre entre discursos. (2006, p. 166)

O interdiscurso é o termo utilizado por Fiorin para compreender o diálogo entre discursos (e sujeitos), que pode ou não se realizar de forma aparente. Quanto à escolha do termo, o autor retoma, em seu artigo, os enunciados de Kristeva e Barthes para chegar ao entendimento do conceito de *interdiscurso* em Bakhtin. Contrariamente à noção definida por Kristeva como *intertexto*, marcado, ao usar o signo texto, semântica e ideologicamente por uma ideia de acabado, materializado que tenta guardar a linguagem da ação do tempo. O discurso é vivo, social e em permanente fazer-se (inacabado).

Nesse vir-a-ser do discurso, que está sempre em contato com as vozes de outros, há uma incorporação dessas. Uma palavra alheia que dialeticamente em contato com a minha se torna palavra alheia para mim, ao mesmo tempo que palavra minha. Segundo o autor, "essas formas de incorporação do discurso do outro [no meu] são a própria maneira de tornar visível esse princípio de funcionamento das unidades reais de comunicação, os enunciados" (FIORIN, 2006, p. 174).

Ainda em relação ao conceito de intertexto estabelecido por Kristeva, o autor não o rejeita totalmente, só o muda de significação. Ao considerar o interdiscurso como incorporação do discurso do outro, intertexto seria uma possível materialização deste, pois, para o autor, texto é manifestação do enunciado:

> Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. (FIORIN, 2006, p. 181)

Intertextualidade é a manifestação linguística, textual da interdiscursividade, o que significa que esta pressupõe um diálogo entre enunciados que antecede sua materialização num diálogo composicional entre textos. Dentre as possibilidades de

incorporações linguísticas dos discursos de outrem, Bakhtin/Volochinov, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, trata do discurso direto, indireto e indireto livre. A primeira seria a mais aparente forma de marcação daa voz do outro, incorporada ou não à voz do eu, com aspas e/ou travessão, definindo de forma nítida as fronteiras entre os discursos (do eu e do outro); na segunda, temos uma distância menos definida entre estes, mas ainda há uma separação. Nela há a voz do eu que avalia a voz do outro; por fim, o discurso indireto livre é a forma composicional em que as fronteiras do eu e do outro estão cindidas, de forma que não se sabe bem se tal palavra é de um ou de outro, minha ou alheia. Ela pode ser ao mesmo tempo dos dois sujeitos. No entanto, essa inter-relação entre as palavras não se dá de maneira pacífica, mas em um embate entre sujeitos situados sócio historicamente que no e pelo discurso veiculam valores e sentidos. No processo de incorporação da palavra alheia, há um entrave entre os valores e sentidos que são veiculados no discurso do eu e no discurso do outro. Esse processo nunca é finito, pois o discurso é sempre marcado pelo diálogo, por meio de aproximações e afastamentos. Como explica Bakhtin,

> O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico (BAKHTIN, 1988, p. 86).

A partir da ideia de que os objetos ou o "real" não existem fora do discurso, entrelaçados por vozes ativas que entoam seus valores sociais e históricos, Bakhtin explica que o discurso está em um meio "dialogicamente perturbado", ou seja, constantemente alterado por discursos outros que dialogam com ele a respeito de tal objeto. Nessa relação, seu aspecto composicional também sofre interferências pelo diálogo na mediada em que o incorpora como palavra-outra para palavra-sua. É assim que falamos de uma dialogização da forma composicional, tanto na semântica quanto na fonética, sintaxe e estilística. A partir dessas composições é que entramos em contato com os discursos e por meio desses, por sua vez, dialogamos com outros sujeitos, numa relação dialético-dialógica. A partir do diálogo entre sujeitos e enunciados é que podemos modificar sua forma composicional.

Nesse sentido, indicamos uma interferência dialógica na forma composicional, que pode vir a interferir na forma arquitetônica em grande escala. As próprias formas

típicas dos discursos se modificam em sua relação com outros, pois passam a utilizar novas construções sintáticas, semânticas, fonéticas e estilísticas, contribuindo para um novo todo artístico-comunicacional propriamente dialógico. Eis aqui a relativa estabilidade dos gêneros discursivos na concepção bakhtiniana.

Essas considerações sobre o conceito de diálogo para o Círculo são de fundamental importância para a compreensão do discurso escolhido como *corpus* desta pesquisa. O diálogo é o aspecto central na construção dos discursos e não poderia deixar de ser na minissérie, a qual transparece com mais afinco sua base interdiscursiva/intersubjetiva. *Sherlock* se insere na cadeia de enunciados que tem como objeto Sherlock Holmes e suas aventuras e, no seu processo de construção discursiva, trava embates com outros discursos que tratam do mesmo objeto, principalmente a obra romanesca/folhetinesca de Conan Doyle. Como nosso trabalho se centra no episódio *The Reichenbach Fall*, o analisaremos com base em seu diálogo com o conto *The final problem*, tanto no que tange a seu aspecto marcado pela intertextualidade quanto o restrito ao interdiscurso, sem esquecermo-nos, no entanto, que se tratam de episódios com uma linha temática, estilística e cronotópica que acentua o caráter eventual do enunciado enquanto ato singular, com sua natureza dialógica.

2.5 Resolução: autor, personagem e herói

Nos seus escritos sobre estética, Bakhtin explicita o contexto de criação da personagem, ao mesmo tempo em que se cria o autor-criador, ambos manifestos na obra do que o filósofo russo chamou de "criação verbal". Apesar de ter se focado no universo verbal, sobretudo romanesco, também é possível partir dos conceitos estéticos de Bakhtin para os estudos em outras linguagens, como a visual e vocal. Aqui pretendemos utilizar os conceitos para o que chamamos de enunciado verbo-voco-visual, em que se insere a minissérie *Sherlock*, explicitando a constituição do autor, personagem e herói.

O autor se constitui como um elemento estético que se manifesta formalmente na obra, em sua construção organizacional e na construção da personagem. Como tal, não se confunde com o autor-pessoa, participante da existência real, externa à obra. Assim, separa-se o autor-criador do autor-pessoa: o primeiro visto como uma entidade manifesta

na construção enunciativa e o outro como "elemento do acontecimento ético e social da vida".

O autor-criador se manifesta na obra, não na consciência. Ele é uma "energia ativa e formadora", uma "função estético-formal engendradora da obra" (FARACO, 2005, p. 37) que sustenta o todo. Conforme Bakhtin, "o autor e a personagem se constroem, constituem dialogicamente, na relação de criação, o autor cria a personagem e, ao mesmo tempo, esta relação faz com que ele crie um 'autor-criador' diferente do 'autor-pessoa'" (2003, p.3). Relacionada à construção do autor-criador no momento da criação, temos a personagem. Elemento também construído e manifesto na realização da obra, a personagem é uma elaboração edificada pelo autor-criador.

O autor é o agente que constrói o todo da obra e o todo da personagem a partir de seu local exterior transgrediente a eles e de sua resposta ativa. A partir de seu local, único e insubstituível, ele se posiciona axiologicamente frente à personagem, ou seja, valorativamente define seus atos. O autor responde ao todo da personagem e sua reação frente a ela se manifesta na estrutura da mesma, em sua construção.

Autor e personagem definem-se mutuamente, pois sua relação de constituição é dialógica. Enquanto o autor se constitui no momento de criação, esse mesmo momento dá início à vida estética da personagem. Há uma "relação arquitetonicamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem" (BAKHTIN, 2003, p.3), pois o autor se cria ao mesmo tempo em que cria a personagem, posicionando-se estética e eticamente frente a ela. O autor responde axiologicamente à personagem como respondemos aos que nos rodeiam na vida. O autor se posiciona frente à sua imagem (criação), seu aparecimento na obra, sua relação com outras personagens, sua entoação, elementos semânticos etc (BAKHTIN, 2003) de tal modo que toda sua construção passa pelo olhar de fora ativo responsivo dado pelo autor. Ele responde ao todo da personagem, dando-lhe acabamento.

Segundo Faraco (2005), é a partir do posicionamento axiológico do autor que é possível sua atividade responsiva totalizante, ou seja, o acabamento estético, tanto da obra quanto da personagem. A partir de uma posição privilegiada, a consciência do autor abrange a das personagens e seu mundo. Em outras palavras, é a "consciência da consciência", consciência englobante que, de fora, conclui os elementos da obra.

O acabamento estético em si só se torna possível a partir de um excedente de visão e de conhecimento, pois quem está de fora tem mais conhecimento de mim do que

eu mesmo. Assim, também o autor tem mais conhecimento acerca da personagem que a mesma, sua consciência a conclui. O autor está distanciado no tempo, espaço, em relação aos valores e sentidos representados na obra e, com essa distância, abarca integralmente a personagem a partir da singularidade de sua posição estética de contemplação responsiva.

O autor cria um horizonte concludente para a personagem, que, de dentro, é difusa. Essa relação entre autor e personagem se assemelha às relações entre os sujeitos da vida, uma vez que, segundo Bakhtin, o eu se completa a partir da visão concludente do outro, em relação exotópica para com ele. O outro me tem em seu horizonte, ele consegue me visualizar como um todo acabado, por isso seus olhos têm acesso a partes de mim que me são inacessíveis a partir de meu lugar. Esse excedente de visão estética permite que o outro conclua o eu, torne-o um todo com acabamento. Assim, também o autor, dotado desse excedente, possibilita o acabamento estético da personagem e de seu mundo.

O autor considera o ouvinte na produção, como um enunciador. No momento da construção do enunciado, pensa em sua repercussão. O ato de criação, como enunciado, nasce no interior da vida, a qual permeia toda a sua construção, uma vez que "[...] o enunciado reflete a interação social do falante, do ouvinte e do herói como o produto e a fixação, no material verbal, de um ato de comunicação viva entre eles" (VOLOCHINOV, s/d, p. 10). Segundo Volochinov, na construção formal do enunciado há a relação entre os sujeitos da enunciação: o que enuncia, para quem ele enuncia e sobre o que ele enuncia, correspondentes ao autor, ouvinte e herói, pois todo enunciado, artístico ou não, é fruto da interação. A vida, portanto, não está alheia aos estudos da forma, mas ativamente participa de sua constituição, pois é na interação com o outro e com o herói que o autor define o estilo e a forma do enunciado.

Fruto das vozes que perpassam o enunciado, o ouvinte também se faz presente na obra, uma vez que na seleção de aspectos a serem colocados na mesma, na construção da personagem e nos valores a serem transmitidos, pensa-se no leitor a que o enunciado é dirigido. Assim, o autor responde ativamente ao ouvinte durante a construção da obra, antecipando sua aceitação ou recusa, ou melhor, sua compreensão ativa.

Em relação ao ouvinte, a quem o enunciado se dirige e que é tratado como concordante ou discordante, ele é sempre um "parceiro" da enunciação, pois quem fala, o faz para alguém, visando algum leitor específico e antecipando suas reações de maneira que o mesmo dá forma ao enunciado. Ele é o sujeito outro que me dá acabamento.

Portanto, particip-ativo do enunciado. Do mesmo modo, o autor também considera, na construção da obra, a constituição do herói. No entanto, o herói é o terceiro participante na interação verbal ou não, artística ou não. Aquele sobre quem/o que enuncia o autor/falante e, ao fazê-lo, assume uma posição valorativa para com o mesmo.

Em *Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica*, Volochinov comenta sobre a palavra "Bem", a qual, em um contexto específico, refere-se à neve que cai, como se a mesma fosse culpada de ainda cair mesmo quando as temperaturas deveriam subir. O autor comenta que o herói/tópico da enunciação é dado pela entoação, mas também poderia ser por gestos, pois essas são maneiras de o autor/falante assumir uma posição frente ao objeto do discurso, valorá-lo segundo sua concepção de mundo ou segundo os valores do grupo social a que pertence.

O herói é o "receptor" da aprovação ou reprovação pelo discurso do autor. Assim como o ouvinte, ele é intrínseco ao ato de enunciação, e, dentre eles, o ato como evento criativo. Conforme Volochinov, a relação do autor com o herói vai determinar a forma da construção do enunciado, uma vez que esse se comporta como o "centro organizador do enunciado". Segundo o autor, o enunciado é construído na relação de diálogo com o herói, a partir da posição de avaliação do autor sobre o mesmo, desde a seleção sobre o que enunciar. Sobre esse "outro" com o qual o autor dialoga e sobre o qual enuncia recaem os juízos de valor presentes nos enunciados em seu geral, estando essas presentes na própria constituição formal da obra (Sobral, 2012).

A "alma social do discurso" se faz presente na construção formal do enunciado pelo autor nas diversas esferas de atividade da linguagem, seja em um gênero secundário ou primário, a partir da relação do autor com o herói e o ouvinte. Em nosso caso, *Sherlock* é construída pelos autores-criadores Gatis e Moffat, os quais, ao anteciparem a aceitação ou reprovação do ouvinte, bem como discursarem sobre o herói Sherlock Holmes, constroem dialogicamente o estilo e a forma de *Sherlock* dentro das possibilidades do gênero e da esfera, bem como da influência do cronotopo.

Compreendemos que, em nosso objeto, devido à sua natureza intertextual e interdiscursiva, há uma relação entre ato criativo da personagem Sherlock pelos autores-criadores Gatis e Moffat e o de Sherlock, por Conan Doyle, uma vez que a voz do discurso de outrem ecoa em todo o discurso da série. Assim, na construção do seriado e do todo acabado da personagem pela visão concludente e exterior dos autores, os mesmos dialogam com o já ocorrido evento de criação de Sherlock por Doyle no século XIX, de maneira que há ressonâncias de sua construção na da personagem do século XXI, sem

algumas das quais não seria possível se tratar da "mesma" personagem, como o gosto por música clássica e uso do violino, bem como a natureza antissocial que lhe são características, apesar de revaloradas em uma nova arquitetônica.

Sherlock Holmes, nesse contexto de dupla-criação, é entendido mais do que uma personagem da minissérie de Gatiss e Moffat ou da obra romanesca de Doyle. Ele também é herói de ambos discursos, pois é fruto do posicionamento ativo e valorativo dos autores que, cada um a partir de sua posição única no existir-evento, constroem o enunciado. Assim, analisaremos ao longo desse trabalho a construção do herói Sherlock Holmes, o qual, dentro do enunciado, é entendido enquanto sujeito.

3. No laboratório dialógico da linguagem[27]

O hospital São Bartolomeu é um local em que Sherlock passa a maior parte de seu tempo, fora 221B Baker Street, chegando a ser considerado por seu irmão Mycroft sua "home from home" (segunda casa), lugar em que ele se sente propriamente à vontade. Não o hospital inteiro, principalmente o laboratório é como um ambiente de trabalho para o detetive, quando ele precisa analisar quimicamente os dados que coletou durante as deduções. De maneira semelhante, pretendemos agora sair das bibliotecas em que realizamos a coleta de dados, tanto teóricos quanto contextuais acerca da obra de Conan Doyle e da minissérie televisiva, e partir para o laboratório, no qual analisaremos determinados aspectos da constituição do sujeito e da série, os quais se dão pela linguagem, via discurso, eis o motivo de nosso título.

Iniciamos, enfim, a análise do *corpus* propriamente dita, apesar deste se fazer presente desde o início de nosso trabalho, a começar pelo aspecto fractal da composição do sujeito, reflexo e desvio dos cronotopos em que está inserido, além de ser um composto pelo olhar valorizante e totalizante do outro. Após, trataremos da importância dos enigmas linguísticos para a constituição do discurso dos episódios e para a composição do sujeito em relação a seus outros, principalmente Irene e Moriarty. Por fim, realizaremos uma análise da constituição cibernética do detetive racional, que vive para a estimulação mental provocada pelos jogos intelectuais entre ele e os criminosos e recusa às emoções como um processador eletrônico. Para uma futura análise, deixaremos as questões da intertextualidade e interdiscursividade constitutiva da série e a relação de Sherlock com os outros que o compõe.

3.1 Sob o microscópio: sujeito fragmentado no cronotopo contemporâneo

Para tratar das nuances da constituição do sujeito e da série televisiva, trazemos o conceito de fractal. Conceito originário da geometria, na qual corresponde às diversas dimensões de um objeto aparentemente único, mas que pode ser fracionado em "N partes

[27] A imagem utilizada como capa e marca d'água da seção é de nossa autoria e foi feita a partir da imagem do seriado.

idênticas, cada uma das quais reduzidas, respectivamente pela razão r do todo, r=1/N, $r = 1/\sqrt{N}$, r=$1/\sqrt[3]{N}$ " (PAULA; FERRERA, 2003, p. 12). São "pequenas réplicas" de um objeto, o que faz associarmos a parte ao todo. É relacionado aos mais diversos elementos da vida que se definem espacialmente, como um princípio natural de formação e concepção do objeto no espaço. As autoras citam o exemplo da folha de samambaia, composta por inúmeras pequenas folhas de samambaias, ao ser examinada. O fractal é analisado pelas autoras como característico da poesia concreta, como em "Lixo", de Augusto dos Campos (1965), no qual a palavra "lixo", vista em suas partes mínimas é constituída a partir de frações que são formadas pela palavra "luxo", o que produz um efeito de sentido crítico.

Uma gota de sangue, por exemplo, é unificada, forma um tecido líquido, porém, ao ser observada pelo microscópio, expande-se e é subdividida em plaquetas, plasma, leucócitos e hemoglobina que, por sua vez são compostos por elementos outros. Isso pode ser observado em representação imagética na abertura de *Sherlock*, em que a imagem de uma gota de sangue é aumentada na tela, até compor toda a imagem que o telespectador vê, cena composta por uma sequência rápida de *gifs*[28] das partículas sanguíneas em movimento. A cena prova ser composta por uma repetição de *gifs*, fragmentos de vídeos, os quais, por sua vez, são imagens em movimento. Na composição formal da abertura do seriado há o sangue que se amplia em pequenas partes indivisíveis que o constituem. O próprio corpo humano é composto por pequenas partes que coordenam o todo, somos compostos como organismo celular; ou ainda um corpo cibernético, que, de maneira semelhante, opera como um todo somente a partir da junção das subpartículas mecânicas.

A construção do sujeito, da mesma forma, é realizada por diversas frações, partes que compõem seu todo. O sujeito, para Bakhtin, é fragmentado já em sua definição, uma vez que a identidade só se constitui como tal na alteridade. Não sozinho, o sujeito é vários, composto por uma pluralidade de sujeitos com os quais interage.

Temos como exemplo a construção de sua imagem na mídia, a qual é parte constituinte de sua identidade, uma vez que fracionada, valorada por um sujeito social, no caso, o sujeito midiático. O enunciado construído a respeito dele na mídia compõe uma fração da construção identitária (calcada na alteridade) de Sherlock. Sua constituição

[28] *Gif* é uma extensão aqui entendida como criação a partir de um vídeo, uma *fração* de vídeo, em que se enfatiza um determinado momento dele. Decorrente da *gif* há um movimento uniforme, repetido infinitas vezes, fractal.

social via mídia, principalmente nos jornais, é como uma refração de si, do ser total, feita a partir de escolhas por aspectos e nuances específicas de sua personalidade a serem transmitidas metonimicamente.

A construção de um Sherlock detetive herói famoso pela internet (a partir dos *posts* no *blog* de John) é demonstrada em o "herói de Reichenbach" para, ao fim do episódio, ser uma identidade falsa, somente uma construção enunciativa de um detetive que falsificava suas descobertas para impressionar clientes. A construção formal da veiculação das notícias sobre Sherlock é também fragmentada, pois é transmitida com recortes de imagens das primeiras páginas de jornais ou manchetes que traduzem a ideia do todo jornalístico e ainda construídas e posicionadas na construção do episódio de forma a elipsar passagens temporais. Essa característica é parte da construção autoral da minissérie e do gênero seriado, derivado dos *serials* jornalísticos da imprensa inglesa do século XIX, os quais têm, dentro da própria nominação, a definição de fragmento de um todo maior, mas que, ao mesmo tempo, tem sentido enquanto um todo menor autônomo.

Na construção do seriado, vemos reincidentemente um olhar supra dimensionado de Sherlock que, semelhante a um ciborgue, analisa os dados que encontra a partir de sua visão focalizada. Trata-se de uma ótica fractal, a qual analisa as partes e, então, sua relação com o todo. Aqui, o todo é possível de se analisar em partes, se visto em uma dimensão menor, como em uma ampliação pela lupa, a qual constitui sua identidade já na obra doyleana. Este é o princípio, aliás, de sua análise detetivesca, pois elabora conclusões a respeito de sujeitos e situações a partir de pequenos detalhes que, se relevantes ou ainda, se ligados a detrerminadas informações, são ótimas ferramentas de análise.

A questão da ótica e da perspectiva são centrais na série. Sherlock é, dependendo da perspectiva, ou melhor, da parte do todo que é analisada, detetive ou criminoso, do lado dos anjos ou do lado negro do crime. Ele é, em partes, ciborgue, como analisaremos mais a frente, mas, em parte, humano, já que responsivo-responsável e, apesar de esconder esse fragmento por precaução, emotivo. Sua constituição não é unificada, mas plural.

Imagem 3

Na imagem acima, retirada da abertura da série, apontamos duas perspectivas de Sherlock Holmes representadas pelo rosto do sujeito. As duas faces, uma maior e outra menor, estão invertidas uma em relação à outra e temem, como moldura, a lupa que ele utiliza em suas análises em busca de detalhes essenciais para a dedução. Podemos depreender que, a partir da lupa, da visão focalizada que é sua grande ferramenta de trabalho, há um centramento em Sherlock, mas somente em seu rosto, na cabeça, a qual é símbolo da razão e do conhecimento. Essa seleção ganha sentido se pensarmos que ele é caracterizado como extremamente racional, tanto no discurso de Doyle quanto no de Gatiss-Moffat, ou ainda, podemos pensar em um foco no sujeito Sherlock, que dá nome à série. Como um Jano de duas faces, o sujeito tem dois rostos e esses se encontram invertidos, os quais podem remeter ao sujeito "real" e à imagem do sujeito criada virtualmente pela lupa, como uma imagem que o telespectador cria a partir do fragmento que lhe é dado em cada episódio e cena, bem como seus outros na série em determinadas situações de interação. Essa imagem pode indicar ainda uma pluralidade de Sherlocks, refletidos e refratados conforme a perspectiva do olhar de quem o vê de um lugar extraposto, ora anjo ora demônio.

A lupa supra dimensiona e possibilita a visão de detalhes dificultados a olho nu, mas também, como um instrumento ótico, a lupa com sua lente convergente, projeta imagens virtuais em nossa retina, as quais são captadas pelo olho de forma invertida e só

são "endireitadas" pela ação do cérebro[29]. Podemos entender que seu cérebro endireita as informações que estão disponíveis para o observador comum, mas essas não são analisadas. O objeto está visível, mas não é observado, como repetidamente Holmes comenta, "you see, but you don't observe"[30]. Sua captação não é transmitida ao córtex e, então, não se constitui como imagem em nossa mente. Uma imagem, assim, permanece invertida se não fosse pela lupa de Holmes, pelo seu olhar e sua mente brilhantes, capazes de captar e analisar o que vê.

Essa imagem é um recorte da série a partir da abertura, a qual deve, como tal, abrir o espetáculo, preparar o telespectador para o que virá e, assim, constitui-se como um fragmento que, analisado, remete ao todo da constituição do sujeito e da série.

Sherlock é constituído por cisões internas, frações de si e de outros, reflexos e desvios do tempo/espaço em que se encontra e do respectivo ao do discurso doyleano. Sujeito descentrado já por definição, uma vez que sujeito, para o Círculo, é alteridade. Sherlock não se constitui totalmente como um sujeito vitoriano, marcado pela ideologia positivista, nem um sujeito contemporâneo, angustiado e descrente na verdade absoluta trazida pela ciência. Ele está em um entrelugar, composto por fragmentos do cronotopo contemporâneo e, simultaneamente, por fragmentos vitorianos.

Esse pode ser um dos motivos de seu deslocamento social. Sherlock não se enquadra plenamente em seu grupo, ele não compartilha os mesmos padrões e, inclusive, intitula-se superior às vãs mentes comuns, que se preocupam com coisas banais. Ele trata as pessoas com quem convive como "outros", são "eles", sujeitos indeterminados pela gramática, que estabelece um sentido de não-pertencimento. Em *A Scandal in Belgravia*[31], Sherlock vê uma família chorando pela morte de alguém querido e ele comenta a seu irmão Mycroft: "Look at them. They all care so much. Do you ever wonder if there's something wrong with us?"[32]. Não há um pertencimento com "eles" (them, they), categoria indefinida dada às pessoas que se importam (apesar de pragmaticamente, eles estarem definidos pelo enunciado visual). Diferentemente, ele e seu irmão Mycroft, juntos em nós (us), são frios e, talvez, tenham algo de errado, já que não se emocionam. Há um deslocamento dos padrões sociais de seu tempo (contemporâneo).

[29] Visualizar em http://pt.wikipedia.org/wiki/Lupa
[30] Tradução nossa: Você vê, mas não observa.
[31] Tradução nossa: Um escândalo na Belgravia
[32] Tradução nossa: Olhe para eles. Eles se importam tanto. Você já se perguntou se tem algo de errado com a gente?

Se Sherlock se afasta de seu tempo por não saber se relacionar com seus outros, ele se aproxima, porém, pelo uso da tecnologia como auxiliar de dedução, como o *smartphone* em *A Study in Pink*[33], e da proximidade de seu cérebro com a unidade central de processamento (CPU), a qual será analisada na subseção seguinte. Sherlock é um detetive do século XXI, que utiliza a rapidez da internet a seu serviço. Além disso, na arquitetônica da série há a utilização de recursos gráficos que condizem com um discurso tecnológico contemporâneo, ou até mesmo futurístico, como os signos intermitentes que transmitem/traduzem o pensamento e as deduções de Sherlock. O tempo espaço de que faz parte estão presentes na própria construção do discurso, materializado em cenas que transmitem ao telespectador o cronotopo contemporâneo.

No entanto, Sherlock também possui fragmentos do sujeito construído por Conan Doyle em 1887, os quais se manifestam na série e no sujeito por meio do intertexto/interdiscurso, como o uso de drogas, que é abordado no episódio um da primeira temporada e no terceiro da terceira temporada. No século XIX, o uso de certas drogas pesadas, como a cocaína, ainda não era proibido e constatado pela medicina como altamente perigosa e, como se sabe, a mesma é aceleradora do sistema nervoso central, utilizada por Holmes como estimulante mental quando não havia casos para resolver que pudessem aquietar a sede de trabalho de sua mente. Do mesmo modo, porém com menor intensidade, o tabaco era largamente utilizado e, inclusive, constitui-se como parte de sua identidade visual com o cachimbo. No século XXI, não seria possível que um detetive heroico utilizasse uma substância altamente nociva e proibida como a cocaína, por isso não há traços de seu uso na série, nem mesmo tabaco aparece como seu uso corriqueiro. Ao contrário, no primeiro episódio da primeira temporada, Sherlock utiliza adesivos de nicotina, os quais condizem com uma preocupação contemporânea de saúde que se converteu em política de prevenção social antifumo. Segundo ele, é praticamente impossível se manter fumante em Londres *nos dias de hoje*, por isso os adesivos. Já no terceiro episódio da terceira temporada, o detetive se encontra no que, pelo discurso de John e Mycroft, é considerado um momento de recaída no mundo das drogas. Entendemos que ele já utilizou, mas em um momento do passado elipsado da série. Em sua defesa, Sherlock explica que estava em uma boca-de-fumo plena de usuários de heroína (como pode ser constatado pela imagem de uma colher sendo esquentada e pelo uso do verbo "shoot up", traduzido como injetar) por motivos de trabalho. Esse momento também

[33] Tradução nossa: Um estudo em rosa.

dialoga com o conto *The Man with the twisted lip*[34], no qual John encontra Sherlock em uma situação similar, porém em um ambiente de fumo de ópio. A heroína (diacetilmorfina), é sintetizada da morfina, principal alcalóide de ópio, portanto, há uma proximidade na própria composição entre as duas. Para nós, destaca-se a importância do ópio como a principal droga do submundo inglês no século XIX, a qual, ao ser ressignificada para o século XXI, é transformada em heroína, mais próxima do uso ilegal de drogas contemporâneo.

Há traços de sua identidade compostos por aspectos do cronotopo vitoriano. Sherlock é um homem da razão, cartesiano, o qual privilegia a mente ao invés do corpo e pretende fazer com que seu trabalho, a dedução, seja uma ciência exata. Ele tem uma concepção de ciência positiva, centrada na descrição e na análise dos fatos. Sherlock tem uma base logocêntrica, própria do "sujeito cartesiano" do século XIX. Seu intelecto tem domínio da existência, uma vez que vive para a investigação e jogos intelectuais com outras grandes mentes. Inclusive, sua grande capacidade mental é utilizada como característica de sua superioridade em relação aos outros seres, no caso, os próprios humanos "idiotas", como ele se refere a todos. O próprio gênero policial é marcado pelo cronotopo vitoriano, o qual traz em sua composição um detetive racional, preocupado em analisar os enigmas, além de sua composição dualista da sociedade, na qual há uma luta incessante entre o Bem e o Mal, representados pelo crime e pela polícia, que também condiz com a polaridade ideológica cartesiana.

Com base no conceito da física ótica, o Círculo constrói os conceitos de reflexão e refração do signo, tecido por vários fios ideológicos. Para a física, ambos são processos de propagação da luz. Conforme Marques e Ueta,

> A reflexão ocorre quando a luz incide sobre a superfície de separação entre dois meios com propriedades distintas. A reflexibilidade é a tendência dos raios de voltarem para o mesmo meio de onde vieram. Quando a luz incide sobre uma superfície separando dois meios, podem ocorrer dois fenômenos distintos: reflexão da luz e refração da luz. Parte da luz volta e se propaga no mesmo meio no qual a luz incide (a reflexão da luz). A outra parte da luz passa de um meio para o outro propagando-se nesse segundo. A esse último fenômeno (no qual a luz passa de um meio para o outro) damos o nome de refração da luz.Os dois fenômenos ocorrem concomitantemente. Pode haver predominância de um fenômeno sobre o outro. Que fenômeno predominará vai depender das condições da incidência e da natureza dos dois meios (2007).

Se, com base na descrição da física, na reflexão, a luz volta para o mesmo meio em que foi incidida e, na refração, há um desvio da luz para um segundo meio com

[34] O homem do lábio torcido – Tradução de Casemiro Linarth.

propriedades distintas, os signos podem refletir ou refratar o meio em que foram enunciados, com a diferença de que não são meios físicos, mas meios sociais, plenos de vozes de sujeitos responsáveis e responsivos que veiculam valores. Os valores do século XIX são refletidos e refratados na obra de Doyle e, como a mesma é base para a construção do discurso da série *Sherlock*, entendemos que há fragmentos dessa "luz" vitoriana que incidem sobre a construção do sujeito. Do mesmo modo, há uma incidência de valores contemporâneos que também compõem Sherlock Holmes. Ele não é propriamente um reflexo dos cronotopos contemporâneo e oitocentista. Há coisas que são refletidas e refratadas, fragmentos de sua composição multiforme.

Sherlock se constitui como um feixe de recortes a partir do olhar do outro que lhe proporciona acabamento. Visto de dentro, ele é inacabado pela sua vivência emotiva. Seus outros exotópicos lhe proporcionam visualidades de si que lhe são imperceptíveis a partir de seu local. Entre seus outros, John e Moriarty são os principais, seguidos de Mycroft, Molly, Lestrade e Ms. Hudson, os quais, à sua maneira, contribuem para sua composição identitária. A partir dos outros de Sherlock, sua relação para com eles e a maneira como eles ativamente respondem a seus enunci-atos, entendemos facetas de sua "personalidade", de sua identidade, a qual é construída e reconstruída nessas interações, a partir das posições dos outros. Por exemplo, a partir da revolta de John para com a aparente indiferença à (falsa) morte iminente de Ms. Hudson, que o chama de máquina, pois não tem sentimentos, percebemos uma possível faceta de Sherlock que desconsidera as emoções, tanto dele, quanto dos outros, mas que, nesse caso, é dubitável, já que não é o todo. Trata-se de uma perspectiva pessimista de Watson a partir da reação intransponível de Holmes diante do ataque à proprietária de seu apartamento. A todo momento temos facetas do sujeito visíveis a partir do olhar do outro, no entanto, as mesmas também não deixam de ser posições de sujeitos em temporalidades únicas na existência. Não há, nesse caso, uma verdadeira composição de Holmes, livre de qualquer valoração. Toda enunciação, todo ato tem um tom emotivo-volitivo, uma entoação avaliativa que é própria da posição única de um determinado sujeito. Temos, assim, facetas, recortes que, apresentados sequencialmente no decorrer da série, transformam-se em um panorama de Sherlock, visto através da lupa. Como em um retrato cubista digno de Picasso, diversos ângulos do sujeito são avaliados conforme a posição do sujeito contemplador e são postos no plano da arquitetônica da série para que o telespectador crie também o seu retrato e, de seu lugar, o analise e o recomponha.

3.2 No tubo de ensaio: enigmas linguísticos

Em *Sherlock*, um dos elementos centrais para a discussão deste trabalho são os enigmas linguísticos que Holmes deve resolver, em um caso, para salvar o governo britânico (representado por seu irmão Mycroft) dos caprichos d'A mulher, Irene Adler, no outro, para se salvar de seu antagonista Jim Moriarty.

Enigma, de acordo com o *Dicionário de Língua Portuguesa*, da Porto, é sinônimo de advinha, algo obscuro e difícil de compreender e ainda, uma descrição ambígua de algo que deve ser decifrado por alguém. Ele está relacionado, desde o nascimento, com a sua resolução, uma vez que é feito para ser decifrado, porém esse processo não será fácil. Há um caminho tortuoso e obscuro que se deve percorrer para compreende-lo. Assim, ele se relaciona a um desafio intelectual proposto por alguém a alguém. Os enigmas são característicos do gênero policial (tradicional), no qual temos um detetive que deve desvenda-lo, assim como Édipo deve desvendar o enigma da esfinge, "decifra-me ou devoro-te", o detetive deve descobrir qual a origem do crime e a natureza do criminoso, antes que ele seja destruído por mais um ato criminal. Há um problema a ser resolvido pelo detetive, e, de acordo com Boileau-Narcejac (1991), este está envolto em um crime misterioso, aparentemente perfeito, porém desvendável.

Holmes tem como trabalho e diversão a análise e investigação criminal. Nada como um bom *serial killer* para o manter entretido, principalmente um inteligente. Seu "jogo" será ainda mais bem sucedido se o oponente for à sua altura. São frequentes os jogos entre ele e os criminosos, entre eles, o enigma. Os enigmas linguísticos são como quebra-cabeças feitos a partir de uma ambiguidade da linguagem (verbal e não-verbal) para que "a melhor mente de Londres", segundo Mycroft, mostre sua capacidade e se prove digna de tal reputação ao mesmo tempo em que a rede criminal tenta derrubá-lo. Os enigmas se baseiam em princípios de linguagem, uma vez que, para nós, linguagem é discurso, ou seja, enunciada por um sujeito histórico e social, dentro de um gênero específico. Por isso, analisaremos como esses enigmas ocorrem em *Sherlock*, levando em consideração que o discurso da personagem se constitui em enunciados verbo-voco-visuais.

Em *A Scandal in Belgravia*, vemos Holmes analisar um enigma deixado por Irene, sua possível versão feminina. Ela lhe dá de presente de Natal, ou melhor, deixa sob sua proteção, seu celular, objeto que representa seu poder (de vida, inclusive), devido aos

dados nele armazenados. Nele supostamente estão guardadas fotos comprometedoras dela com uma jovem senhora da realeza, o que dialoga com o conto de Doyle *A Scandal in Bohemia*, no qual o rei da Boêmia tem uma foto com Irene, a qual deve ser recuperada para que seu casamento com uma dama de outra família real aconteça. Em ambos os casos, há um escândalo real a ser evitado: no conto, um escândalo na Boêmia e, no seriado, no "coração da nação britânica", o palácio de Buckingham. Na série, a possibilidade de alcance do escândalo causado por Irene é engrandecida por conta de informações que ela possui, um código alfanumérico que Sherlock resolve em poucos segundos como sendo assentos de um avião, o qual faz parte de um plano do governo britânico para driblar um ataque terrorista. O que ele não sabe é que Irene está sendo ajudada por Moriarty, o consultor criminal que é o antagonista de Sherlock. O herói vai contra os interesses da nação ao resolver o enigma para Irene, mas ela não é sua preocupação. O que realmente o perturba é ser derrotado intelectualmente por ela e Moriarty, pois ele não havia descoberto o verdadeiro enigma que resolveria toda a situação, a senha de acesso ao celular de Irene, o qual conteria ainda mais informações.

Durante a maior parte do episódio, Sherlock tenta descobrir o que completaria o enigma linguístico "I am _ _ _ _ locked", o qual faz parte do jogo intelectual no qual suas habilidades estão sendo testadas por Irene. O enigma, chave do celular, é composto por uma lacuna de quatro elementos que poderiam ser numéricos, alfabéticos ou alfanuméricos. No clímax do episódio, Sherlock o descobre e expõe Irene:

Imagem 4 "Estou trancado"

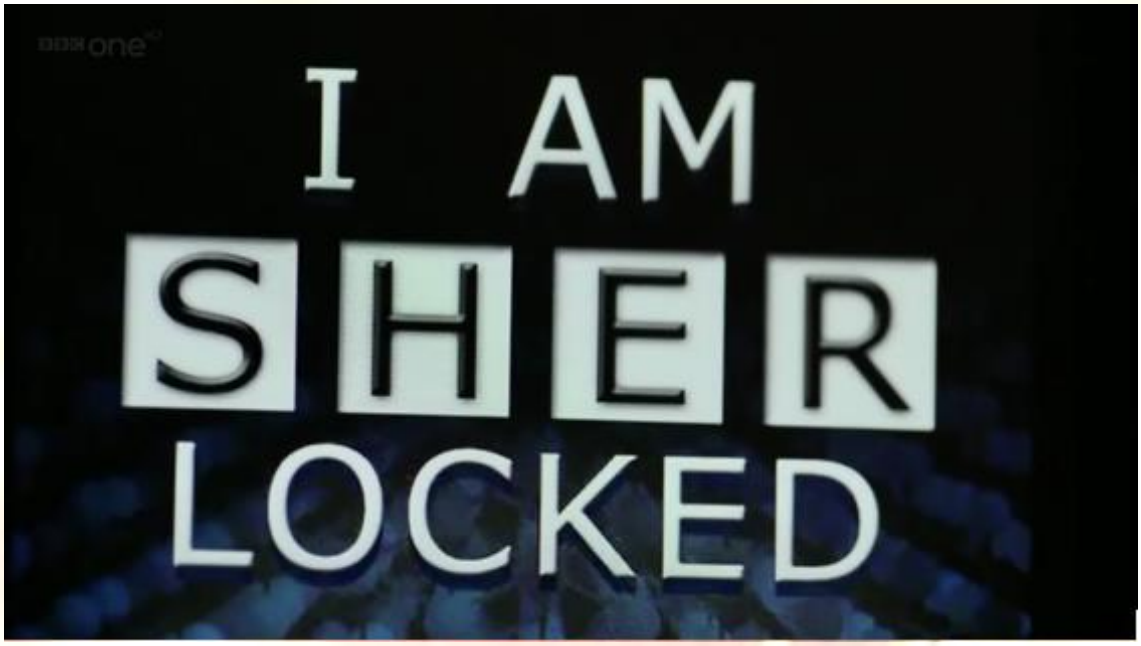


Imagem 5 "Estou louca por Sherlock"

Mais do que sua vida profissional, o celular representava a existência emocional de Irene. Como Sherlock mesmo diz, ela poderia ter colocado qualquer número aleatório, mas não conseguiu resistir, porque adora jogar e brincar com as pessoas. No momento em que ela acha que ganhou o jogo contra os irmãos Holmes, Sherlock dá o xeque-mate e sua posição avaliativa condiz com a ideologia positivista da época em que foi criado por Doyle, assim como faz parte de sua construção estilística, como demonstraremos no item seguinte. Sherlock aponta que se envolver com a emoção do jogo é uma coisa, isso é permitido para as grandes mentes, mas sentimento é uma falha no sistema dedutivo, um defeito encontrado nos perdedores. O enigma presente no enunciado "I am _ _ _ _ locked", o qual se constitui na tela do celular de Irene e é transmitido para a tela do telespectador, é resolvido quando Sherlock compreende o jogo de poder e sedução que está por trás de sua manipulação, aparentemente indiferente a ele. O enunciado verbal se compõe pela oração "i am locked", ou "eu estou trancado", em nossa tradução livre, constituído por um sujeito que enuncia seu atributo trancado, fechado à chave, como que instigando o outro a respondê-lo, resolvê-lo e destruí-lo. Trancado para quem? Quem está trancado para quem? Mais que o celular, o enigma se refere à relação Sherlock e Irene, ambos trancados para a vida amorosa (Sherlock, mais especificamente ainda).

O protagonista é esse outro que se encontra frente a frente com o enigma, ou lado a lado com a imagem refletida dele. Durante o episódio, Sherlock é testado, como que zombado pelo acesso intransponível não apenas ao celular de Irene, mas ao seu próprio coração (não é à toa que o jogo que destrava o celular e completa o enunciado

verbal é “SHER”, ou seja, a fusão de “she” (ela) + “her” (dela/sua), termo este que, em si, contém “he”(ele) e que quase que coincide com o nome do herói da série: Sherlock. Isso leva ao embate sexual que caracteriza sua androgenia – como veremos adiante. Ora altamente homossexualizado, ora abalado, especificamente no episódio em que Irene aparece, pela presença de uma mulher dominatrix e ainda caracterizado pela indefinição sexual, dada a frieza e o aparente desinteresse que expressa pelas relações emocionais humanas – ainda que expresse ciúmes de seu melhor amigo, Watson. Ciúmes de amigo? Tudo é ambíguo no seriado ao que se refere à sexualidade de Sherlock. Ele está trancado e é, ao mesmo tempo, chave de si mesmo, sempre, na relação com seus outros), até que a batalha é vencida. A razão de ser do enigma supõe o outro em sua construção, pois esse é enunciado por alguém para um sujeito que o responde. Em sua construção, supõe-se a presença do oponente.

Na imagem seguinte, o que vemos é a senha exposta no momento de xeque-mate do outro em sua interação. O outro o completa, como é entendido na filosofia do Círculo, e essa constituição da identidade pela alteridade se materializa linguisticamente no enigma pelo enunciado verbal: Sherlock é a senha, ele é a peça do quebra-cabeça que completa o enigma que lhe tinha sido proposto. A primeira sílaba de seu nome, “sher”, se completa com a palavra seguinte, “locked”, “trancado” em português, de forma que essa simbiose entre seu nome e a senha só é possível em língua inglesa, no contexto do seriado, como é caracterizado.

O sentido construído nesse enunciado só se dá na relação com o todo da cena e do episódio, ao examinarmos o jogo entre Irene e Sherlock. Ao considerarmos as tentativas de sedução de Irene, as quais eram, segundo ela, intencionais, verificamos seu interesse por Sherlock (e vice-versa também pode ser dito, uma vez que ele a salva no final). A voz do sujeito que enuncia na tela do celular é feminina e é, de fato, a voz de Irene.. Ela, ao contrário do pretendido, foi a seduzida, a que perde seu posto enquanto jogadora experiente e dominadora, uma vez que seu trabalho envolve a sedução. Ela é uma *dominatrix* que perde sua característica de dominação (sexual e, aqui, intelectual) do outro, sua identidade foi desconstruída por Sherlock, o outro que desejava e acreditava dominar.

A lacuna no enigma pode ser entendida como a representação de uma lacuna do coração, completa pelo nome da pessoa amada, ou ainda, como se trata de uma senha de acesso, ou chave de segurança, sua vida íntima se abre e o sujeito se expõe com a presença de Sherlock, seu outro-chave. Ele é o outro presente no eu por meio do discurso. Há uma

parte dele em Irene. No entanto, como a relação de diálogo entre os sujeitos é uma via de mão dupla, o outro também é constituído pelo eu, logo, há também uma parte de Irene em Sherlock. Consideramos no item anterior o sujeito como fragmentado, estilística, genérica e cronotopicamente. Aqui apontamos também Irene como um de seus fragmentos. Holmes é muitos, parte de outros, ao mesmo passo que outros contem parte de si. Irene é uma faceta feminina, quase que um reflexo do detetive e isso se dá não só no nível intelectual, já que ela também é (ou quer ser) um gênio frio e calculista que pretende, acima de tudo, divertir-se com o jogo, mas imageticamente. O formato de seu rosto, a cor de seus olhos e seus cabelos, assim como o penteado, a tornam semelhante a Holmes, sua versão feminina, a qual se concretiza no momento em que ela declara estar ciente do jogo e que está ali como participante, ao mesmo tempo em que coloca o casaco de Holmes, parte de sua construção imagética na série:

Imagem 6

Irene é como seu espelho, seu reflexo, aparenta ser igual mas é uma imagem invertida, o que nos remete à imagem da lupa, existente na abertura da série (já mencionada aqui, anteriormente). No caso, há uma inversão de gêneros (masculino e feminino) e de papéis sociais, uma vez que ela está do lado do crime. É uma inteligente, mulher-Eva provocante e destruidora ou, como a mesma diz, "explosiva". Ela também é invertida, pois, ao fim, cede aos seus sentimentos. O enigma linguístico, em sua ambiguidade, permite fazermos uma aproximação de "I am Sherlocked" com "I am Sherlock", construção na qual Irene, o sujeito que enuncia, é Sherlock.

A partir de sua proximidade, é possível analisarmos atos de Irene como "dicas" da resolução do mistério do episódio *The Reichenbach Fall*: como Holmes sobreviveu à queda provocada por Moriarty? Ela falsifica sua morte, duas vezes, sendo que, na segunda, no final do episódio, tem a ajuda do detetive. Na primeira, a qual vemos de fato, já que a segunda está em elipse, o corpo de uma mulher próximo ao de Irene Adler é

utilizado para enganar até mesmo os irmãos Holmes. Dialogicamente, em *The Empty Hearse* (primeiro episódio da terceira temporada), Sherlock revela que consegue enganar John e todo mundo ao utilizar um corpo de alguém parecido para cair do topo do hospital São Bartolomeu. Ela é ele, ele é ela: ambos utilizam as mesmas táticas para enganar a população e fingir suas mortes pelos mesmos motivos - proteção contra seus inimigos.

Em *The Reichenbach Fall*, episódio central de nossa análise, Sherlock enfrenta mais uma vez Moriarty. Este realiza três crimes majestosos simultaneamente, por meio de aplicativos em seu *smartphone*, cada um representando um dos três lugares mais seguros de Londres e, talvez, de toda Inglaterra: a Torre de Londres, onde se encontram as joias da coroa, o Banco da Inglaterra e a Prisão de Pentonville:

Imagem 7 Torre de Londres, 11 horas

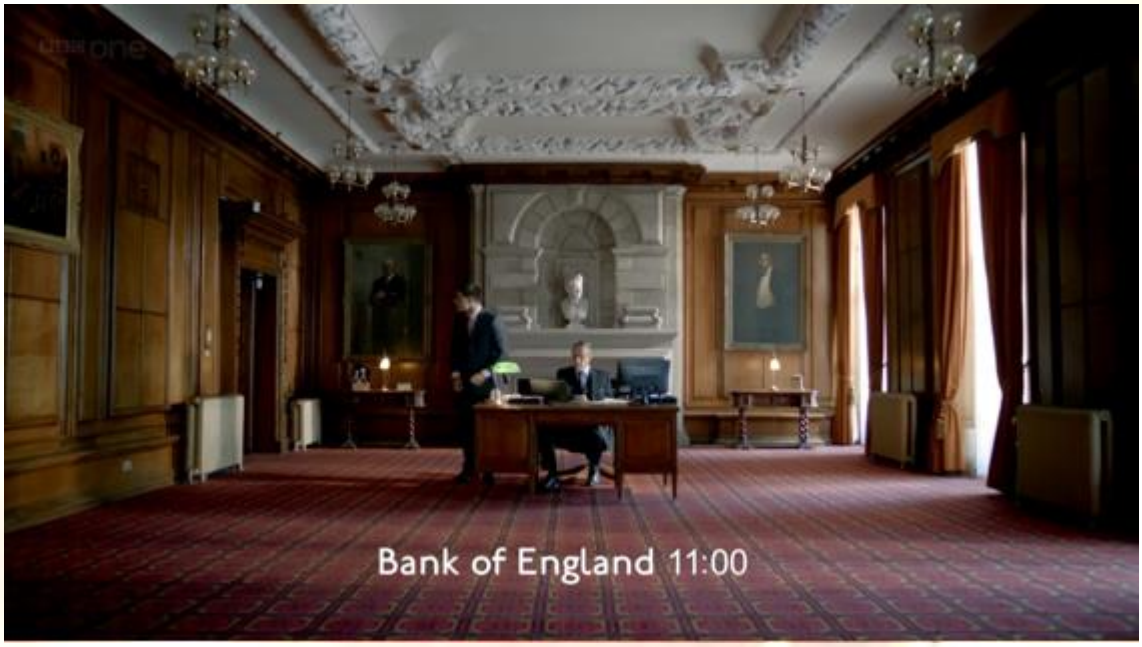


Imagem 8 Banco da Inglaterra, 11 horas

Imagem 9 Prisão de Pentonville, 11 horas

Encontramos na imagem abaixo os três aplicativos utilizados por Moriarty: o primeiro com a imagem de uma coroa, representando a Torre de Londres pelo seu conteúdo; em seguida, um cofre em forma de porco em branco com listras vermelhas, como a bandeira da Inglaterra, para representar o Banco da Inglaterra; e, então, um homem com roupas listradas em preto e branco por trás das grades, como uma representação típica de um presidiário, caracterizando a Prisão de Pentonville:

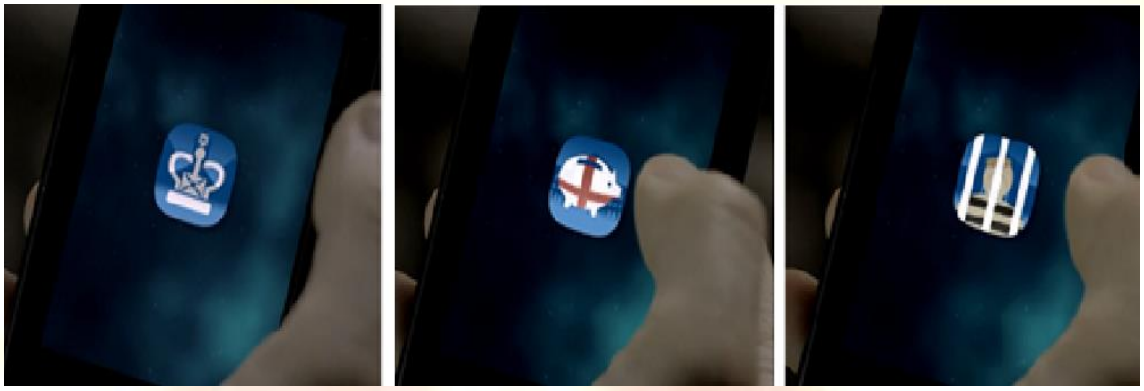


Imagem 10

Atacar os três lugares mais seguros de Londres e, por extensão, da Inglaterra, implica em uma demonstração de poder. Moriarty comete crimes e, pela primeira vez, ao invés de atuar por baixo dos panos, controlando como uma aranha as teias do crime organizado de Londres, deixa-se capturar para, depois, ser solto sem dizer uma palavra em defesa. Como Sherlock o percebe, tudo faz parte de seu plano, o qual Sherlock deseja descobrir e sabe ser parte integrante do mesmo.

A própria realização dos crimes perfeitos é já um enigma a ser resolvido, uma vez que são crimes aparentemente impossíveis. No momento em que Moriarty ativa os aplicativos, a câmera dá *zoom in* na tela do celular, dando a impressão que realmente entra no seu processamento, o qual se dá por meio de códigos binários e aparece *zoom out* na tela da câmera de segurança, a qual dá pane e se apaga. O telespectador percorre o caminho da tela do celular de Moriarty até a tela da câmera (a incidência do celular como aparelho que auxilia o crime é muito forte, assim como no caso de Irene, em que é a típica extensão da mente e corpo humano na contemporaneidade). Semelhante à entrada na Matrix, mundo controlado pelas máquinas que cria a impressão de real, entramos no processamento do celular, representante do mundo virtual e virtualidade/realidade se confundem. A configuração do mundo digital em que entramos é feita por códigos matemáticos que controlam os sistemas.

Imagem 11

Imagem 12

Tanto em *Matrix* como em *Sherlock*, o telespectador entra no mundo digital controlado pelas máquinas, cada qual com um sentido e concepção de máquina específicos. Quando Moriarty aciona seus aplicativos em seu *smartphone*, a tela do telespectador se enche de códigos binários, dando a impressão de que partem do centro em direção a ele, mas na realidade, é o telespectador que os atravessa até chegar ao outro lado. Na imagem referente à Matrix, ao contrário, vemos claramente que o código está

"imóvel". O código binário, recorrente no referido episódio, é aparentemente o motivo pelo qual Moriarty consegue burlar os sistemas de segurança. Esse código se caracteriza como uma série feita com dois dígitos, 0 e 1, ou dois estados, ligado ou desligado, sim e não, positivo e negativo. Cada vez que temos um acionamento, o dígito correspondente é 1, o restante é 0. Essa sequência, aqui, toma forma como um sistema BDE[35] que controla os programas de computador, os quais são codificados sob base binária. O código binário é a base do *hardware* e armazena dados nas mídias do computador. Mais uma vez, como no caso de Irene, o enigma se baseia em uma senha de acesso, no caso, poucas linhas de código que entrariam em qualquer sistema: "In a world of locked rooms, the man with the key is king"[36]. Como Moriarty supostamente teria a senha ou chave de acesso, ele seria o rei imbatível do crime. No final do episódio, porém, Moriarty confessa que não era o código de computador, e sim o suborno e trapaça de alguns funcionários que desejaram fazer parte de seu time e fazer o "show" acontecer que o fizeram "rei".

A influência da tecnologia e a recorrência de celulares, códigos de acesso e computadores são traços estilísticos da construção de *Sherlock*, uma vez que este se localiza em um mundo controlado pela tecnologia. Levando essa concepção ao máximo e beirando o impossível, Gatiss e Moffat, co-criadores, juntamente com Steve Thompson, criam a ideia de um código de computador capaz de controlar as máquinas, e, uma vez que os sistemas de segurança são digitais, a entrada dos *hackers* é completamente possível, mas não necessariamente o que acontece. Ao mesmo tempo em que o discurso é construído em um cronotopo contemporâneo, supostamente "avançado" e tecnológico, em virtude do qual podemos ver a incidência das máquinas na construção enunciativa e a própria transposição do pensamento de Holmes em tela, o motivo que faz os crimes acontecerem são os mesmos desde a criação desse conceito, extremamente humano: a trama entre sujeitos dispostos a burlar o sistema para benefício próprio – típico conteúdo temático contemporâneo.

Outro ponto recorrente na obra é o contexto britânico. No mesmo episódio, no momento dos arrombamentos simultâneos, os responsáveis pela segurança tomam chá. O chá é um símbolo da cultura inglesa, conhecido mundialmente. Trata-se do famoso chá das cinco, oriundo das relações entre China e Inglaterra, que se estreitaram no século XVIII. O chá, além de uma bebida oriunda da classe aristocrática britânica, é uma tradição

.[35] *Borland Database Engine* (BDE) "é o motor de banco de dados e o software central de conectividade, baseado em Windows". Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Borland_Database_Engine
[36] "Num mundo de quartos trancados, o homem com a chave é rei' - Tradução nossa.

e, segundo Mycroft, "our traditions define us"[37]. No entanto, no momento em que "Moriarty" consegue arrombar a segurança dos locais tradicionais, representantes da ordem e manutenção do poder, o caos se instala e os funcionários derrubam o chá, referindo-se à queda das instituições britânicas e de suas tradições artificiais. Sejam elas seja o ato burlesco de Moriarty, tudo ocorre pelas mãos dos sujeitos, ou seja, seus atos – displicentes ou atentos a todos os detalhes.

Moriarty é julgado pelo tribunal quando as invasões ocorrem. Inclusive Sherlock é chamado para depor, cena que analisaremos posteriormente, uma vez que é citado/chamado por Moriarty. Apesar de ser evidente a autoria dos crimes, ele não chama nenhuma testemunha nem sequer solicita defesas e, mesmo assim, consegue ser julgado inocente após a chantagem do júri. Logo após ficar sabendo da decisão do júri, Sherlock se prepara, pois sabe que Moriarty irá visitá-lo e a primeira coisa que faz é ferver a água para o chá (de novo, o chá, também símbolo de reunião, recepção, mesmo que hipócrita, de "boa educação"). Apesar de ser uma cerimônia que simboliza a paz, o apaziguamento das paixões e a superação dos antagonismos, e ainda, apesar da aparente harmonia com que os dois arqui-inimigos conversam e completam a cerimônia comunal do chá, uma situação de confronto envolve os dois sujeitos. Na cena, Sherlock pergunta como Moriarty fará para destrui-lo, ou seja, cumprir o que prometeu quando se encontraram pela primeira vez em *The Great Game.* Isso nos impele a rever o embate entre os dois no referido episódio. Moriarty havia dito que não iria apenas mata-lo, iria destruí-lo: "If you don't stop prying, I'll burn you. I'll burn the heart out of you"[38]. Trata-se de uma ameaça se Sherlock continuasse a se intrometer em seus negócios, apesar de confessar que o jogo entre eles tinha sido ótimo. Como Moriarty se refere à destruição de seu coração, Sherlock replica com a informação que não teria um. John fora quem lhe dissera isso, uma vez que Holmes se interessa mais pelo jogo intelectual do que pelas vidas que se colocam em risco no jogo com Moriarty. No entanto, seu antagonista replica que ambos sabem que isto não é verdade. Ao contrário do que aparenta, Sherlock se preocupa, à sua maneira, com as vítimas dos crimes de Moriarty. Em *The Great Game,* ele corre com as deduções para que os reféns não morram e, acima de tudo, ele se preocupa principalmente com John e com Ms. Hudson.

[37] "Nossas tradições nos definem" - Tradução nossa.
[38] "Se você não parar de se intrometer, eu vou destruí-lo. Eu vou arrancar-lhe o coração fora" – Tradução nossa.

Em *The Reichenbach Fall*, quando Sherlock pergunta a Moriarty como ele fará para destruí-lo, ele diz que este é o problema final. Interdiscursiva e intertextualmente com o conto de Doyle em que os dois inimigos se enfrentam, em *The Final Problem* o problema consiste no embate final entre os dois. Uma vez que ambos não conseguem viver em harmonia, eles estão fadados ao embate, mesmo que esse seja uma motivação para o exercício de suas capacidades intelectuais. Como no conto, o embate se finaliza em uma queda, não só física como social, a qual já é indicada por Moriarty na cena do chá. Ele quer resolver o problema, finalizar o jogo de "polícia e ladrão" que travam, e essa resolução envolve uma queda, para a qual Sherlock deve estar preparado – as pessoas irão desconfiar dele, inclusive, na Scotland Yard, local para o qual presta serviço, devido à reação de uma menina, salva por Sherlock.

Após esse momento de diálogo aparentemente pacífico, mas pleno de confronto e ameaça, no qual cada sujeito, frente a frente em um local oposto na sala enuncia com seus índices de valor, Sherlock encerra a discussão com uma negação: "I've never liked riddles"[39]. Moriarty lhe responde com outro enunciado, além do problema final, que envolve a queda: "Learn to, because I owe you a fall, Sherlock. I... Owe... You"[40]. Com uma entoação vagarosa e espaçada, a qual dá ênfase aos elementos da última frase, Moriarty monta um enigma, que se materializa em três imagens na maça que mordida por ele, onde escreve com a faca. Depois, o mesmo enigma é pichado em frente ao prédio da Scotland Yard e em um *grafitti* na Baker Street:

.

[39] "Eu nunca gostei de enigmas" – Tradução nossa.
[40] Tradução nossa: "Aprenda a gostar, porque eu devo-lhe uma queda, Sherlock. Eu devo-lhe".

Imagem 13

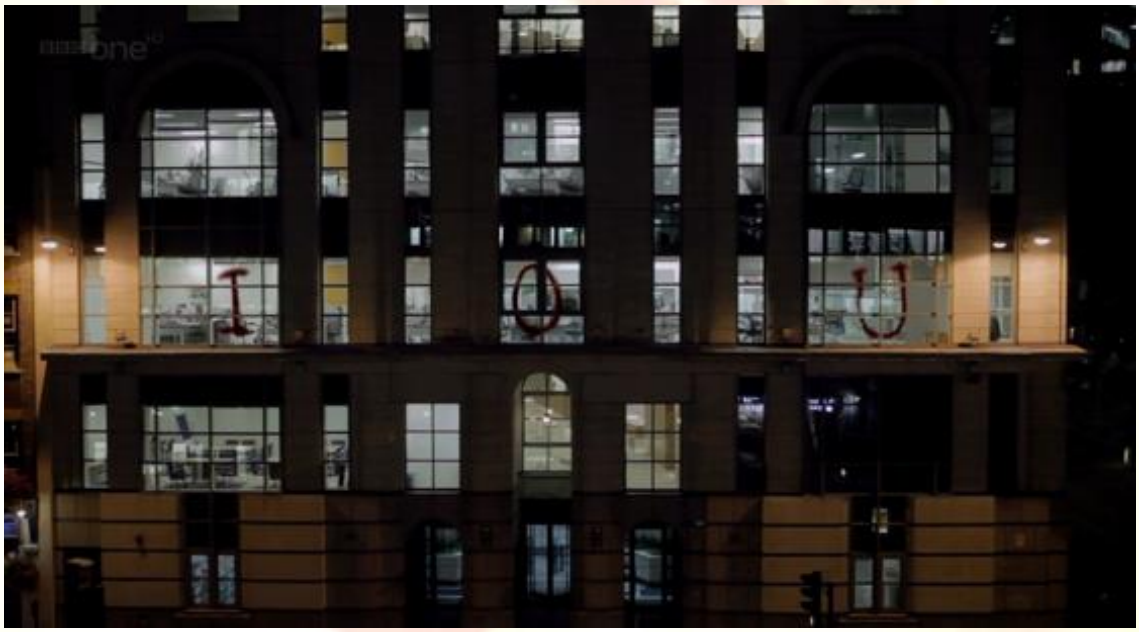


Imagem 14

Imagem 15

O código de Moriarty que simboliza sua queda aparece três vezes: na maça vermelha, em sua casa; em frente ao prédio da Scotland Yard, nos vidros; e em uma parede, na Baker Street. Com base nas pessoas que esses locais representam, a maça representaria John; a Scotland Yard, Lestrade; e Baker Street, Ms. Hudson. Temos esses nomes confirmados no final do episódio, quando Moriarty afirma que há um atirador para cada um de seus amigos, os quais vão morrer se ele não pular do prédio e completar a queda.

Pode ser feita uma análise em que a maçã seria um coração, de acordo com sua simbologia como descrito por Becker (1999), uma vez que a maça vermelha é um símbolo do amor, no caso, o coração de Sherlock que seria destruído, esfaqueado por Moriarty, como ele anuncia em *The Great Game*, "I'll burn the heart out of you"[41], na qual a ênfase na palavra coração é dada pela entoação e movimentos faciais de Moriarty. Como cada aparecimento do enigma representa uma pessoa, a maça poderia ser John (Watson é a pessoa mais próxima de Holmes, com quem mora), seu coração partido/esfaqueado com a resolução do grande enigma do episódio, a resolução do problema, ou melhor, a queda. Outra referência ligada à maçã é sua ligação com a cultura católico-cristã, uma vez que a maçã seria o fruto proibido, o fruto da paixão, o que sugere amor e pecado. Na minissérie, Moriarty, como Eva que subverte a ordem divina (e o faz com face de desdém, irônica),

[41] Tradução nossa: Eu arrancarei seu coração fora.

morde a maçã, especialmente de cor vermelha, a qual também sugere paixão e/ou violência, pois é a cor do sangue.

Sherlock gira a maça para visualizar e enunciado, de forma que a velocidade da entoação de Moriarty, a qual se foca em cada signo com um espaço de tempo entre eles, coincida com o gesto de Holmes. Quando ele vê a pichação do prédio da polícia, o movimento da câmera mostra o código total e, depois, focaliza, em *zoom*, as letras (que são abreviaturas fonéticas dos sons dos signos "I", "owe" e "you"). A pichação em frente a Scotland Yard ocorre logo após o grito da filha do embaixador, que foi sequestrada, ao ver Sherlock. Vemos, ao fundo, Donavan, policial que sempre suspeitou do envolvimento do detetive com os crimes, lançar um olhar suspeito que simboliza sua suspeita. Sherlock entende, ao ver o código, que se trata de uma notificação do andamento dos planos de Moriarty, como que uma assinatura de que ele estava por trás e, principalmente, que ali estava implantada a semente da dúvida na mente dos policiais sobre sua inocência por conta do evidente trauma da criança ao vê-lo. Já no *grafitti*, vemos o código "IOU" envolto em asas de um anjo, dialogando com o enunciado de Moriarty segundo o qual Sherlock e ele eram parecidos, mas ele estava do lado dos anjos, do Bem, supostamente representado pela polícia. O fato desse se encontrar na Baker Street onde a proprietária de seu apartamento mora o liga a ela. Moriarty lhe deve uma e cada vez que as três letras aparecem temos uma confirmação de que o consultor criminal está agindo e destruindo o detetive pouco a pouco a partir de sua relação com os outros que lhe constituem, inclusive a mídia.

O enigma linguístico é formado pelas letras "IOU", as quais, juntas, formam um signo. Há uma materialidade primeiramente vocal, que se revela quando Moriarty a anuncia a Sherlock e, depois, verbal, grafada em diferentes locais e com materiais diversos. Acusticamente, apesar de pensa-lo enquanto um enunciado formado por uma oração, podemos perceber a separação dos signos por meio da entoação pausada, a qual dá autonomia a cada lexema, ao mesmo tempo em que junta as letras, construindo um outro signo. A sua materialidade escrita, representada por uma letra que corresponde à sua materialidade acústica (prática recorrente em língua inglesa. É comum, por exemplo, utilizarem "U" como representação de "you", pois ambos são materializados com o mesmo fonema /u:/). Ao mesmo tempo, apesar de letras autônomas, elas formam um signo em conjunto, o qual, dependendo do local em que é enunciado, adquire um valor específico. O sujeito que enuncia e o outro a quem se refere são os "mesmos", uma vez que Sherlock é ameaçado de diferentes formas por Moriarty, mas há diferentes

localidades (e materialidades, como na maça) que indicam o tema ao qual o signo se refere, a John, Lestrade e Ms. Hudson, mas principalmente, como que dizendo "Veja do que sou capaz. Não há saída, estou te destruindo passo a passo". Como o signo é sempre ideológico para o Círculo, há um tom emotivo-volitivo característico daquele sujeito em um determinado tempo/espaço. A cada vez que vemos o signo, a presença de Moriarty e sua influência na interação social de Sherlock se fazem mais presentes, até culminarem na metamorfose social do detetive em criminoso, por conta da mídia. O signo é uma afirmação da ação de Moriarty sobre Sherlock, a partir de suas relações com os outros sujeitos. Ele planta dúvidas sobre a participação dele no sequestro dos filhos do embaixador, planta dúvidas a respeito da identidade de Moriarty, o qual teria sido uma invenção de uma nêmesis de Sherlock por ele mesmo, para sua ascensão social etc.

Não houve, na série, uma resposta definitiva ao enigma "IOU", como houve com "I am _ _ _ _ locked", em *A Scandal in Belgravia*, o que torna ainda mais intrigante sua existência. Após assistir muitas vezes ao episódio, focadas no signo, podemos entender suas nuances de sentido, mas não chegamos a uma versão definitiva do mesmo. A lacuna entre as letras é completa pela oração: "I owe you", mas acreditamos que a própria disposição das mesmas tem sentido. Elas juntas formam o signo "IOU", que remete à oração, mas por que condensa-la em letras? Pensamos que essa é uma estratégia para transformar o telespectador em investigador, uma vez que este pode completa-las com o que julgar compatível com a construção arquitetônica do episódio e da série. O sentido, para o Círculo, nunca está pronto, mas está em um constante fazer-se nas interações sociais, assim, dependendo dos telespectadores, os quais respondem ao enunciado, são diversas versões possíveis para completar a lacuna, desde que, certamente, partam do texto.

Ao pensarmos a relação de constante conflito entre os sujeitos Sherlock e Moriarty, por meio de jogos intelectuais, compreendemos que são jogos feitos pela e na linguagem, uma vez que são sujeitos discursivos, ou seja, eles se relacionam via discurso. Como dissemos anteriormente, os sujeitos se constituem na interação com os outros, e ela se dá por meio do discurso: trata-se de um diálogo entre discursos que são enunciados por sujeitos dialógicos. Os enigmas linguísticos são uma das maneiras da concretização do jogo entre os sujeitos antagonistas, assim como entre ele e seu reflexo feminino, Irene. Sherlock e Moriarty constituem a si mesmos no embate ideológico entre a força do crime e a força da polícia, mas, acima de tudo, são sujeitos que se divertem com a emoção do jogo, pois, nele, suas habilidades intelectuais são testadas. A excitação que sentem com o

prazer do jogo é próxima à sexual e ambos têm, na distração do jogo, um motivo de fuga do tédio da vida cotidiana ou ordinária. Nesse sentido, o jogo intelectual entre os dois adquire uma insinuação erótica, a qual é materializada no amor da maça vermelha. Em uma relação de amor no sentido erótico, IOU pode ser completo por "I lOve yoU". Como em uma relação sadomasoquista, ambos gostam e vivem para a excitação causada pelo jogo intelectual. Assim, é possível apontarmos o signo "IOU" como representação da relação de dominação e flagelação social que Moriarty impõe à Sherlock para destruí-lo socialmente, ao mesmo tempo em que deseja que ele revide, mostre-se mais inteligente, para que, ao fim, eles sejam perfeitos um para o outro. Como ele diz, na cena do chá, "you need me, or you're nothing. 'Cause we're just alike you and I, except you're boring"[42]. Na fala de Moriarty, ele deprecia Sherlock. Ele afirma que este precisa dele, mas entendemos que é uma necessidade recíproca para completarem seus papeis sociais e possibilitarem um ao outro o "orgasmo intelectual".

O interesse pelo prazer intelectual e pela fuga do tédio pela investigação são característicos da construção de Sherlock. Analisaremos agora como esse sujeito adquire funções cibernéticas que o afastam do que é tipicamente humano: a emoção.

3.3 Contaminação: sujeito cibernético

"O cérebro eletrônico faz tudo
Faz quase tudo
Faz quase tudo
Mas ele é mudo
O cérebro eletrônico comanda
Manda e desmanda
Ele é quem manda
Mas ele não anda" (Cérebro eletrônico – Gilberto Gil)

"Com seus botões de ferro e seus olhos de vidro", Sherlock se assemelha ao cérebro eletrônico de Gil. Seu corpo é visto como uma máquina a serviço da investigação. Com atenção somente ao grande cérebro, as necessidades fisiológicas são negligenciadas,

[42] Você precisa de mim, ou você não é nada. Porque nós somos muito parecidos, tirando que você é chato – Tradução nossa.

como se o corpo fosse negado em prol do cérebro. Holmes, no episódio *The Blind Banker*[43], confessa que quando está trabalhando não come, pois a digestão atrasa a mente e toda sua energia é focada no trabalho.

Chamado pela sargento Donavan de aberração (*freak)*, que sempre suspeita de seu interesse gratuito por crimes e avisa John que ele, um dia, será o responsável por um, Sherlock, de fato, tem comportamentos anormais, uma vez que crimes, especialmente assassinatos o animam, tanto que, no primeiro episódio, *A study in Pink*, ele compara a situação de 4 suicídios em série e um recado no Natal, tamanha sua felicidade em ter trabalhos interessantes pela frente. Como diz a sua hospedeira, Ms. Hudson, se há, finalmente, algo de divertido a fazer, para ele, é desvendar assassinatos. Um crime é sinônimo de trabalho e o mesmo é associado à diversão, como um jogo: "*the game is on"*[44].

Ainda no primeiro episódio, Sherlock é ameaçado pelo *serial killer* que está procurando, ou melhor, é convidado a "jogar o jogo" que este lhe propõe, apostando a sua vida em escolher uma pílula que o matará e outra que o manterá vivo (numa situação próxima a de Neo, em Matrix), numa probabilidade 50/50. Tanto o assassino quanto o detetive, aqui, consideram a situação um jogo entre gênios, como aquele confessa e diz entender a situação de Holmes:

> I bet you get bored, don't you? I know you do. A man like you. So clever. But what's the point of being clever if you can't prove it? Still the addict. But this... this is what you're really addicted to. You'll do anything...anything at all, to stop being bored. (SHERLOCK, 2010, 01:19:52,040-01:20:23,320)[45]

Holmes é descrito como um sujeito que necessita sempre de ação. Apesar de haver indícios de uso de drogas tanto na série quanto na obra romanesca, seu vício verdadeiro é a compulsão pelo trabalho, pelo qual não pede recompensa, como ele mesmo diz: "Não procuro reconhecimento oficial nesses trabalhos. Meu nome não aparece em nenhum jornal. Minha maior recompensa está no próprio trabalho, no prazer de achar um terreno propício para exercitar minhas faculdades pessoais" (DOYLE, 2012a, p.19).

Na série, Sherlock, no episódio *The Great game*, encontra-se em crise, pois não consegue achar trabalhos interessantes que o mantenham distraído. Percebemos seu estado alterado de ânimo, pois o trabalho lhe é essencial. "All that matters to me is the

[43] O Banqueiro cego – Tradução nossa.
[44] "O jogo começou" – Tradução nossa.
[45] Tradução nossa: Eu aposto que você se entedia, não é? Eu sei que sim. Um homem como você. Tão inteligente. Mas qual é o sentido em ser inteligente se você não o pode provar? Manter o vício. Mas isto... É nisto que você é realmente, viciado. Você faria qualquer coisa, qualquer coisa mesmo, para parar o tédio.

work. Without that my brain roots"[46] (SHERLOCK, 2010, 00:05:01,830 - 00:05:07,184). Sem trabalho, seu cérebro apodrece e, consequentemente, ele como um todo perece. O importante é o cérebro, a atividade mental, pois ela o sustenta enquanto sujeito social. Assim como os detetives do século XIX, percebemos que Holmes é um homem do intelecto. Há uma relação na primazia do cérebro sobre o corpo no discurso de *Sherlock* que dialoga com o discurso de Doyle e com a ideologia presente na criação da personagem Holmes no século XIX, a qual envolve o gênero policial, como a ciência positiva, e que se mantém como característica da identidade do sujeito.

Quanto ao interesse obsessivo pelos crimes, principalmente os mais excêntricos, Donavan comenta que Sherlock não é pago, ele "gets off on it". O interessante no uso do "verbo frasal" inglês "get off" são suas nuances, pois, primeiramente, entendemos que o herói se diverte com os assassinatos, mas, se buscarmos sua definição no dicionário *Oxford's Advanced Learner's Dictionary* (2005), encontraremos que "get off on (something)" significa estar animado por alguma coisa, especialmente em uma conotação sexual, a partir da qual é possível obter uma aproximação entre a atividade intelectual, cognitiva e o prazer sexual no detetive. Nicol (2013), discorre a respeito de Holmes em sua versão contemporânea e trata dessa questão sexual. Segundo o autor, ele vive deliberadamente para o trabalho e escolhe o trabalho ao amor (pensamos aqui que as emoções em geral são afastadas de sua personalidade como medida preventiva):

> Work in the series is not about economics, as it is in hard-boiled fiction – or at least it has more to do with libidinal economy than a monetary one. Work provides the antidote to the intense boredom Holmes experiences in that it promises the *jouissance* he craves from intellectual endeavor. The exquisite pleasure Holmes derives from his method is conveyed brilliantly by Cumberbatch when he dramatizes the method "in action", namely when Holmes makes a connection between apparently unassociated facts or discovered a new piece of information. His face lights up and exclaims "ohhh!" or "ahhh!" The state of mind he conveys resembles what Freud termed "epistemophilia" (NICOL, 2013, p. 137).[47]

[46] "Só o trabalho me importa. Sem isso meu cérebro apodrece" – Tradução nossa.

[47] O trabalho na série não tem relação com economia, como o é em uma ficção *hardboiled* – ou, ao menos tem mais a ver com economia libidinal do que com a monetária. O trabalho providencia o antídoto para o intenso tédio que Holmes experiencia no qual ele promete a *jouissance* que ele anseia pelo esforço intelectual. O requintado prazer que Holmes deriva de seu método é transmitido brilhantemente por Cumberbatch quando este dramatiza o método "em ação", a saber quando Holmes faz uma conexão entre fatos aparentemente inassociados ou descobriu uma nova informação. Seu rosto se ilumina e ele exclama "ohhh!" ou "ahhh!" O estado mental que ele transmite se assemelha com o que Freud nomeou "epistemofilia" - Tradução nossa.

Nicol aproxima o prazer que Holmes obtém ao ligar fatos e descobrir informações com o prazer sexual. Uma vez que a sexualidade, como uma necessidade fisiológica, é afastada de preocupações, por ser algo baixo, que pode "atrapalhar" a investigação científica que deve ser exata, o prazer cognitivo lhe repõe. Nesse sentido, o autor, ao comentar as caras e bocas que Sherlock faz ao obter "orgasmos intelectuais", relaciona essa *jouissance* com o termo epistemofilia, de Freud:

> Freud define la *pulsión* (*Trieb*) como un impulso o fuerza de fuente invariablemente somática, cuya meta última es la satisfacción capaz de suprimir el estado de tensión que la pone en movimiento a través de un objeto infinitamente variable. Así definida, la pulsión está lejos de ser un concepto compatible con lo que designan habitualmente las expresiones "amor al conocimiento" o "deseo de saber". Por otra parte, la vinculación estrecha de la *pulsión de saber o de investigación* con la sexualidad, con la pulsión de ver, con la pulsión de apoderamiento y la crueldad parecen alejarla aún más radicalmente de la idea contenida en *epistemofilia* (TOURN, 2012, p.8)[48]

Segundo a autora, o termo epistemofilia (episteme, relativo ao conhecimento e filia, ao desejo), o qual, no contexto freudiano, referiria-se à pulsão de saber das crianças, é mais adequado do que "amor ao conhecimento", pois estaria ligado à pulsão, que é uma força que tem o intuito de suprimir o estado de tensão. Nesse sentido, Sherlock não teria simples amor ao conhecimento ao invés de um amor para com seres humanos (apesar de se dizer casado com seu trabalho), mas uma pulsão, uma espistemofilia que, fisicamente, o impele à ação de buscar desafios para seu intelecto.

O crime se constrói enquanto jogo numa tentativa de suprimir a tensão causada pelo tédio. Tanto o criminoso quanto o detetive se veem na mesma condição imposta pela genialidade, a de buscar meios de se entreter com outras mentes. Na passagem descrita anteriormente, temos a aproximação entre o detetive e o criminoso, a qual será levada ao extremo em *The Great Game* e *The Reichenbach Fall*, na relação de Sherlock com Moriarty. Principalmente em *The Great Game*, há uma proximidade da investigação com um jogo, "o" jogo entre as melhores mentes de Londres.

Nesses dois episódios, Sherlock e Mortiarty embarcam em um jogo de xadrez, no qual os lados branco e negro encarnados pelo detetive (que estaria "do lado dos anjos") e o criminoso agem e reagem aos movimentos um do outro. Moriarty também precisa se

[48] Freud define a *pulsão* (*Trieb*) como um impulso ou força de fonte invariavelmente somática, cuja principal meta é a satisfação capaz de suprimir o estado de tensão que a põe em movimento através de um objeto infinitamente variável. Assim definida, a pulsão está longe de ser um conceito compatível com o que designam habitualmente as expressões "amor ao conhecimento" ou "desejo de saber". Por outro lado, o vínculo estreito da *pulsão de saber* ou de *investigação* com a sexualidade, com a pulsão de ver, com a pulsão de apoderamento e a crueldade parecem afastá-la ainda mais radicalmente da ideia contida em *epistemofilia* - Tradução nossa.

livrar do tédio e, para tal, organiza crimes, os quais, por sua vez, são feitos, especialmente, para que somente Sherlock possa resolvê-los.

Vejamos a construção em espelho: tanto no primeiro episódio da primeira temporada, como no primeiro da segunda, temos a menção de Moriarty como uma peça central no jogo, no entanto, ele está por trás dos acontecimentos, movendo as teias criminais de Londres sem poder ser pego ou sequer ser reconhecido. Do mesmo modo, no terceiro e último episódio da primeira temporada e no terceiro da segunda, temos um confronto frente a frente dos arqui-inimigos, que são aproximados, por conta da atividade mental altamente eficaz, ao mesmo tempo em que claramente opostos, tanto pelos polos sociais em que atuam quanto pela personalidade séria de Holmes e a zombeteira, porém cruel, próxima à insanidade de Moriarty, conforme trataremos numa seção à parte.

Com a ultra importância da razão e dos jogos intelectuais em detrimento do corpo (fisiológico), Holmes é aproximado, como apontamos ao início da seção, a um cérebro eletrônico. Há algo de robótico em Sherlock Holmes desde sua criação romanesca, ao ser designado como uma perfeita máquina de raciocinar que não admite falhas humanas como a emoção. Qualquer forma de amor ou emoção não é bem vista por Sherlock, na medida em que ele a considera como um empecilho para a visão clara dos fatos, como foi descrito na inicial, com base no conto *A Scandal in Bohemia*[49]. Já na série, em *A Scandal in Belgravia*[50], episódio no qual Holmes é desafiado por Irene Adler para descobrir a senha de seu celular, que conteria mais que fotos comprometedoras da realeza, códigos mortais para o governo, esta perde justamente por deixar seu coração falar mais alto. Como na obra na qual foi inspirado o episódio, na série, Holmes se porta como uma máquina que não admite emoções e sua posição se confirma ao confrontar Irene, a única mulher a quem prestou atenção:

> Holmes: Oh, enjoying the thrill of the chase is fine. Craving the distraction of the game, I sympathise, but sentiment? Sentiment is a chemical defect found in the losing side.
> Irene: Sentiment? What are you talking about?
> Holmes: You.
> Irene: Oh, dear God. Look at the poor man. You don't actually think I was interested in you? Why? Because you're the great Sherlock Holmes, the clever detective in the funny hat?
> Holmes: No. Because I took your pulse. Elevated. Your pupils dilated. I imagine John Watson thinks love's a mystery to me, but the chemistry is incredibly simple and very destructive. (…) This is your heart and you should never let it rule your head. (…) I've always assumed that love is a dangerous disadvantage. Thank you for the final proof.

[49] Um escândalo na Boemia – Tradução nossa.
[50] Um escândalo na Belgravia – Tradução nossa.

> Irene: Everything I said, it's not real. I was just playing the game.
> Holmes: I know. And this is just losing.[51] (SHERLOCK, 2012, 01:19:58,400 - 01:21:42,040) (grifo nosso).

Nessa passagem, ao final do episódio, tanto Sherlock quanto Irene se referem à investigação como um jogo em que, maquiavélicos, não se importam com a destruição causada aos outros no meio do caminho, mas sim com o fim, ou melhor, com o jogo em si. Nesse sentido, como na relação de Holmes com Moriarty, há uma aproximação dos sujeitos Sherlock e Irene (até imageticamente, como já demonstramos), nos polos masculino e feminino, com divergências, já que ela é uma dominatrix, portanto exerce um papel masculino de dominação e Sherlock poderia ser considerado assexuado ou mais feminino do que masculino. No entanto, Irene é derrotada justamente porque perde o foco durante o jogo de sedução. Ao fim, ela acaba sendo seduzida ao tentar dominar Holmes, o qual prova, com isso, sua teoria de que o amor é perigoso e deve ser evitado, pois pode pôr tudo a perder. Irene teria ganhado se não se tivesse deixado envolver. Além da recusa dos sentimentos, o método de análise de Sherlock, com o qual ele decifra o amor é químico (reações fisioquímicas do corpo): dilatação de pupila e pulsação elevada, o que condiz com a ideia de um detetive que recusa os sentimentos (pelo menos até essa etapa da série). A recusa de sentimentos e a investigação elevada a um jogo maquiavélico denotam, na interação entre os sujeitos, a característica de Sherlock, assim como dos "vilões" de falta de empatia.

John mostra que se sente incomodado com o fato de estar diante de um corpo, ao entrar na primeira cena do crime com Holmes, em *A Study in Pink*, quando se conhecem. Ele diz que não é diversão (como aquele o considera), pois há uma senhora morta ali. Sherlock não se mostra incomodado, ao contrário, está muito animado com a situação. O corpo não é referente de uma tragédia, é objetificado, como mais uma peça no jogo de xadrez entre ele e o *serial killer*. Sherlock se mostra acima dos dramas cotidianos, ou ainda, alheio a eles. Durante a investigação de um assassinato, ele se

[51] Holmes: Gostar da emoção da perseguição não tem problema. Desejar a distração do jogo, entendo, mas sentimento? Sentimento é um defeito químico encontrado nos perdedores. Irene: Sentimento? Do que está falando? Holmes: Você. Irene: Santo Deus. Olhe este pobre homem. Não achou realmente que estava interessada em você? Por que? Porque você é o grande Sherlock Holmes, o detetive inteligente com chapéu engraçado? Holmes: Não. Porque tomei o seu pulso. Elevado. Suas pupilas dilatadas. Imagino que John Watson acha que o amor é um mistério para mim, mas a química é incrivelmente simples e muito destruidora. (...) Este é seu coração e nunca deveria deixá-lo guiar sua cabeça. (...) Sempre disse que o amor é uma desvantagem perigosa. Obrigado pela prova final. Irene: Tudo que eu disse, não foi real. Só estava jogando. Holmes: Eu sei. E isso é você perdendo - Tradução nossa.

posiciona enquanto contemplador, alheio ao interior e mais próximo do autor, que completou, objetificou o corpo.

Além de sua própria posição de herói, que ocupa em relação à construção do discurso da série, Sherlock posiciona-se exotopicamente em relação ao cronotopo do criminoso (autor) e do corpo (herói, uma vez que objeto central do discurso do autor). A partir de seu ato de contemplação, Holmes não procura reproduzir em sua mente a cena do crime, como na série *Hannibal* (NBC), em que o agente do FBI Will Gramm, ao se relacionar empaticamente com o assassino, no momento em que contempla o *design* pronto, recria o ato a partir dos sentimentos que ele capta do autor.

Sherlock não "empatiza" com os sentimentos do autor nem com os do herói (vítima), mas sim com o modo de pensar de cada um deles, principalmente os do autor. Eis o motivo de o confundirem com o assassino diversas vezes: ele pode pensar como um. Sherlock reconstrói o ato criminal em sua mente hiper rápida ao captar dados da cena, os fatos objetivos, e assim, ao retornar ao seu local de fora, completa o ato estético pela compreensão ativa. No entanto, ele observa dados, mas nunca chega aos motivos (como os detetives das narrativas policiais originais).

Sherlock não empatiza propriamente com os sentimentos da vítima. Não entende porque, por exemplo, a morte de uma filha da vítima do episódio *A Study in Pink*, natimorta há 14 anos, ainda seria angustiante a ela e todos se chocam com sua insensibilidade. Além da recusa, há uma incompreensão dos sentimentos. Na cena do crime no episódio *The Hounds of Baskerville*, John também se incomoda com os elogios feitos por Holmes ao criminoso. Este se anima com a genialidade da organização do crime perfeito. Sua falta de empatia é, mais uma vez, chocante e Watson se revolta: "Sherlock, timing"[52].

Porém, o choque maior de John é no momento em que uma falsa ameaça de morte de Ms. Hudson lhes foi anunciada. Ele se desespera e sai correndo ao seu encontro, ao passo que Sherlock não se mostra abalado e diz estar ocupado com trabalho, pois, obviamente, sabia que era uma notícia falsa. Sua falta de empatia, no entanto, surpreende o amigo e o revolta, o que o faz chamar Sherlock de máquina.

Todos esses momentos supracitados são construções enunciativas da identidade insensível e robótica de Holmes, em sua vida interacional com outros sujeitos. Se recorrermos mais uma vez à psicologia, veremos que a falta de empatia é considerada

[52] Sherlock, não é a hora para isto – Tradução nossa.

como sintoma do *Transtorno de personalidade antissocial*, termo geral para Sociopatia e Psicopatia – como, muitas vezes, Sherlock é considerado. Estas são noções de psiquiatria que retirariam conceitos próprios do que é humano do homem, como a habilidade de conviver em sociedade e sentir empatia, compaixão. Há uma falta de *pathos*.

Ana Beatriz Silva não diferencia os termos sociopata de psicopata. Na realidade, o que a cultura popular concebe como psicopatia ela comenta ser o grau elevado de sociopatia (leve, moderada e grave). Em uma reportagem ao programa *Sem Censura* (*TVE Brasil*), a psiquiatra aponta que o sociopata "não se enquadra nos padrões sociais, não desfruta das mesmas ideias de um bem comum e que faz tudo em função de satisfazer unicamente os seus desejos, seja passando por cima de quem for" (00:39) [53]. O sociopata não seria adequado para a vida em sociedade, pois pensa unicamente em si. Ela explicita que ele tem incapacidade de amar e de entrar em empatia com o outro. Ao contrário, utiliza táticas como a mentira, manipulação e violência para impor a sua vontade. São manipuladores por conta de sua inteligência e sedução. Segundo Alan Passos, no programa *Brasil das Gerais*[54], não se trata de uma doença, mas de um transtorno de personalidade, o que significa que a pessoa é e não está sociopata ou psicopata: ela apresenta características de comportamento transgressivo, como a frieza afetiva e a indiferença pelos outros. Ele salienta que há sociopatas funcionais, ou seja, que conseguem funcionar em sociedade, porém os traços são os mesmos.

Donavan comenta com John quando eles se conhecem que Sherlock é um psicopata, "e psicopatas se entediam", insinuando que ele comete(ria) crimes. Holmes, posteriormente, comenta que é um sociopata altamente funcional (*high functioning sociopath*). O que ambos apontam em relação à verdadeira natureza de Sherlock é seu egocentrismo e a não-importância do outro em sua vida, bem como sua alta racionalidade em detrimento da emoção, ambos traços do transtorno de personalidade antissocial. No entanto, não seria possível enquadrar Holmes em nenhuma dessas "categorias", pois elas estão ligadas à criminalidade. Mesmo o sociopata leve, conforme Ana Beatriz Silva, ao conceber o outro como objeto (o que notamos ser característica de Holmes), utiliza-se dele pela manipulação e mais diversas seduções, a fim de atingir um objetivo que lhe beneficiará. Sherlock é extremamente racional e egocêntrico, mas não é manipulador, não tenta passar por cima dos outros, apesar de, maquiavelicamente, jogar o jogo da investigação. Ao contrário de Moriarty, Sherlock faz o possível para que não haja mais

[53] https://www.youtube.com/watch?v=1wq49iB3tjg. Acesso em 08/06/2014.
[54] https://www.youtube.com/watch?v=TtKOVGj3dqI Acesso em 08/06/2014.

vítimas durante o jogo. Seu trabalho consiste justamente em encontrar *serial killers* e criminosos em geral, antes que cometam mais atos condenáveis. Apesar de se empolgar com crimes, ele o faz não pelo crime em si, mas pela possibilidade de exercer suas habilidades. Ele apresenta uma pulsão pelo conhecimento e pela ação (dedução). Há uma vaidade intelectual, que condiz com o egocentrismo, que o permite aproveitar a situação, uma vez que o crime já ocorreu, para demonstrar do que é capaz. Ao invés de uma incapacidade congênita de sentir afeto, defendemos a escolha de Holmes por desconsiderar as emoções para manter a objetividade da ciência da dedução. Para se proteger dos seus danos, ele se mantém, até certo ponto, longe da interação social, ou melhor, das interações afetivas, mais próximo de um comportamento antissocial.

Os sujeitos, para o Círculo, são sociais por natureza, sua base se encontra na relação eu-outro. Não há como um se constituir enquanto tal a não ser na sua relação com o outro. Sherlock se constitui na relação de alteridade, manifestada em sua tentativa de recusa do outro e supremacia do eu para afirmação intelectual e social. Ele tenta sufocar sua presença, mas, mesmo assim, trata-se de uma forma de interação pela "negação" do outro. A todo tempo ele comenta que os outros, de fora, não entendem sua alta capacidade intelectual, sendo, portanto (em sua mente), inferiores. Paradoxalmente, é o outro que, em oposição a ele, o constitui gênio. Sem a interação social, Sherlock não seria capaz de se auto intitular superior. Possivelmente pela alta capacidade intelectual, Holmes necessita construir um local social em que seja respeitável, um local acima da massa. Ao invés de se adequar às normas sociais de comportamento, ele cria regras próprias baseadas em suas necessidades e em seus valores. Por exemplo, ficar animado por conta de um assassinato seria algo decente e não reprovável.

A tendência para a frieza e a exatidão positiva dos fatos e dados observáveis possibilitam uma aproximação de Sherlock com um robô[55], um dispositivo eletrônico pré-programado para realizar certas tarefas (especialmente as mais perigosas para os humanos) e controlado por processamentos eletrônicos, no sentido que ele não teria a margem de erro humana própria da vida em sociedade e da empatia. Seria melhor, talvez, compará-lo a um ciborgue[56], o qual contém em simbiose o organismo natural e cibernético, a fim de expandir a capacidade do corpo humano, seja por uma deformação, como a perda de um membro e sua substituição por um membro cibernético, ou a extensão

[55] Ver características em http://pt.wikipedia.org/wiki/Rob%C3%B4
[56] Concepção explicitada em http://pt.wikipedia.org/wiki/Ciborgue

de um corpo saudável individual e social para melhoramentos na atuação com a utilização de tecnologia ou redes de comunicação e controle.

Cibernética, do grego, "arte de governar", significa, segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa* da Porto Editora (versão *Windows* 8), "ciência que estuda os mecanismos de comunicação e de controle nas máquinas e nos seres vivos". Quando se controla as conexões tanto do corpo e da tecnologia, bem como o controle e comunicação um com/pelo outro, temos a cibernética. Na ficção científica, os ciborgues são seres humanos evoluídos pela alta tecnologia, de forma que sua capacidade de intervenção no mundo é enriquecida. A evolução da raça humana, com os avanços nos estudos da cibernética. Dentre suas características estão um sistema interno de processamento computadorizado, o qual o torna incapaz de sentir, as quais seriam um defeito humano, assim como membros biônicos e visão robótica.

Já no primeiro episódio de *Sherlock*, temos o exemplo das habilidades de Holmes, dentre elas o olhar incisivo que capta, como um sensor, as informações ao seu redor e as leva para a central de processamento (CPU/cérebro). Como um ciborgue fictício, seu olhar cibernético analisa o que vê, os dados observáveis, próximo ao que o vilão Magnussen fará ao procurar nas pessoas seus pontos fracos. Ele faz, como um *scanner*, a varredura da imagem e leva as informações para a CPU-cérebro, onde processa os dados coletados com rapidez. Holmes capta informações em objetos, sujeitos e situações que seriam imperceptíveis a humanos comuns e as organiza em seu cérebro de maneira a transforma-las em dados úteis (os inúteis são rapidamente descartados). "Listen. This is my Hard Drive, and it only makes sense to put things in there that are useful. Really useful. Ordinary people fill their heads with all kinds of rubbish. That makes it hard to get at the stuff that matters. Do you see?"[57] (SHERLOCK, 2010, 00:04:35 - 00:04:49,45). Sua mente é descrita como um *hard drive* com espaço limitado, na qual só há sentido guardar coisas úteis, ligadas ao trabalho. Trata-se de uma memória rígida, não expansível, que se relaciona à capacidade de armazenamento de um computador. Assim, seu sistema nervoso central, que comanda o funcionamento do organismo, é um cérebro eletrônico, como na canção de Gil. O fato de ser aproximado de um computador, tanto na memória quanto na observação e processamento dos dados em questão de segundos, o aproxima de um detetive ciborgue, com capacidades melhoradas e

[57] Ouça. Isto é o meu "Disco Rígido" e só faz sentido colocar coisas aqui que sejam úteis. Realmente úteis. As pessoas comuns enchem a cabeça com todo tipo de lixo. Isso dificulta o acesso ao material que importa. Entendes? - Tradução nossa.

cibernéticas em um mundo marcado pela evolução tecnológica, principalmente computacional.

Em *A Study in Pink* é o primeiro momento em que vemos o funcionamento do cérebro de Holmes, materializado em enunciados verbais e postos ao alcance do telespectador como parte do discurso (visual) do episódio. Quando ele e John vão analisar a mulher de rosa, a câmera dá *close* nos elementos que chamam sua atenção e que serão analisados. Como ele está deduzindo introspectamente, o único modo de sabermos o processo de seu pensamento é pelo direcionamento do olhar do telespectador pelo *zoom* da câmera, o qual condiz com o olhar de Sherlock e pelas palavras que surgem na tela, aparentando ser um deciframento das deduções – o pensamento do protagonista. A partir da imagens que se seguem, temos o exemplo de enquadramentos de cenas que, de forma sequencial, indicam o percurso dedutivo de Sherlock, pelo foco e signos intermitentes na tela:

Imagem 16 "Canhota"

Imagem 17 "Rach: Alemão (n) vingança"

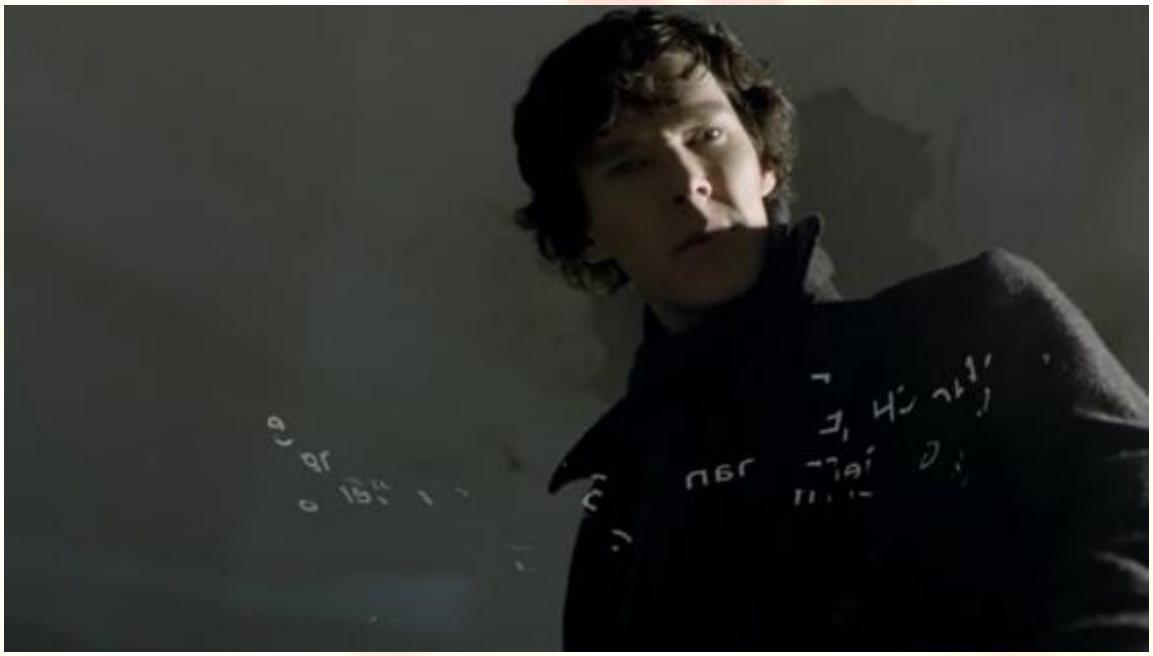


Imagem 18

Imagem 19 "Rachel"

Imagem 20 "Molhado"

Imagem 1 "Sujo"

Imagem 2 "Infeliz no casamento"

Imagem 23 "Infeliz no casamento há mais de 10 anos"

Imagem 24 "Regularmente removido"

Imagem 3 "Sujo/ Limpo"

Imagem 26 "Adúltera compulsiva"

Imagem 27 "Tempo no Reino Unido / Mapas"

Em um minuto Sherlock observa e analisa os dados, obtendo as informações de que precisava. Ele deduz que a vítima é canhota pelo lado em que ela escreve o recado, que não é *rache*, vingança em alemão, possibilidade que ele rapidamente descarta, como é demonstrado pelo balanço negativo de sua cabeça e dispersão das letras que formavam a definição do nome na tela, mas o que deveria ser Rachel, o nome de sua filha natimorta (como descobrem depois). Ainda, passando a mão nas costas de seu casaco, descobre que estava molhado pela chuva, mas houve chuva em Londres na noite anterior. Com a ajuda de seu *smartphone*, busca rapidamente informações sobre o tempo no Reino Unido e descobre que teve chuva em Cardiff, cidade bem próxima da capital. Os signos que aparecem na tela seguem os "cliques" de Sherlock no site, dentro de seu celular e percebemos a sua seleção em mapas. Enfim, ao analisar suas joias, descobre que todas estavam limpas, menos sua aliança, o que indicaria um casamento sem sucesso há mais de 10 anos. Como o lado de dentro estava limpo e o de fora sujo, ele deduz que esta é regularmente removida, o que segundo ele é evidência de seu comportamento adúltero.

Em *A Scandal in Belgravia*, Sherlock descobre um código para Irene em, segundo ela, menos de cinco segundos. A tomada é feita em *slow motion* para demonstrar, de modo oposto, a rapidez do pensamento do detetive, pois dá ênfase ao funcionamento do cérebro. Os 16 segundos de duração para o telespectador representam o brevíssimo momento em que John coloca a caneca de volta à mesa e Irene dá um beijo em Sherlock, suficiente para que este compreenda o código.

Após a introdução em câmera lenta, a fim de indicar a brevidade do tempo, vários números e letras que compõem o código aparecem na tela do computador, um atrás do outro, em milésimos de segundos, e terminam junção dos elementos em sequências que criam um sentido para Sherlock. Desse modo, é transmitido seu processo de pensamento cibernético ao som de notas que representam processos eletrônicos ao aparecerem os números e letras, semelhantes ao funcionamento de máquinas ao receberem comandos em filmes de ação.

Na informática, esse som recebe o nome de *handshake* e nas definições técnicas ele ocorre quando: "os parâmetros da conexão são definidos." Ou seja, o momento no qual a máquina está pronta para iniciar a comunicação com a outra. O som é referente aos próprios dados sendo transferidos"[58] da rede para a máquina em uma conexão discada, por isso a semelhança com uma ligação no início da cena.

No caso, os dados do código são transferidos da tela do celular para o cérebro, ou CPU-cérebro de Holmes, estabelecendo uma conexão entre as máquinas. O código é transmitido com velocidade assustadora, o que surpreende até John e Irene e que aproxima a forma arquitetônica do seriado com a velocidade de comunicação contemporânea, na geração da internet. Podemos considerar essa cena como um enunciado verbo-voco-visual, pois temos atuando em conjunto a imagem de Sherlock analisando os dados, o som desses sendo transmitidos via vocal e o verbal, referente à transcrição da recepção e análise dos dados:

[58] Disponível em http://www.guanabara.info/2012/06/o-que-significam-os-chiados-e-ruidos-da-conexao-discada/

Imagem 28 Números e letras do código formam uma sequência linear aparecendo de forma sobreposta

Imagem 29 Código se clareia em sua mente

Na imagem 28, vemos Sherlock com a sequência do código sobreposta em seu rosto, de forma que ainda podemos vê-lo, mas o foco está nos números e letras que aparecem em destaque na tela, num movimento de transmissão dos dados do celular para sua mente, ao mesmo tempo em que são transmitidos para o telespectador, que observa a "conexão" de Sherlock. Na imagem seguinte, já no final da transmissão, a qual é somente um momento da investigação, Sherlock transforma a sequência desconhecida em um todo significativo, com as letras agrupadas em grupos de três, quatro e três, formando uma

espécie de tópico frasal, ainda enigmático, prestes a ser decifrado – para quem entende o sistema, perfeitamente claro.

Após sua dedução, o código se transforma em uma sequência de números de assentos dos passageiros de um avião Jumbo Jet, que iria de Heathrow para Baltimore, às 06h30. No momento de sua explicação, vemos a imagem de um avião projetada para o telespectador (imagem 30), o qual se amplia (imagem 31) até vermos os assentos dentro dele e o código abaixo (imagem 32).

Imagem 30

Imagem 31

Imagem 32 Código é uma sequência de assentos em um avião

Toda a coleta e o processamento de informações é rápido como se fosse ativada uma busca na *world wide web.* Seu pensamento ainda pode se assemelhar aos *hiperlinks*: uma informação leva à outra, basta um mero "clique", aqui, um *close.*

Como esse enunciado está situado no cronotopo pós moderno, do século XXI, torna-se legítima essa aproximação da capacidade intelectual de Holmes com um computador, bem como o uso de *smartphones, internet* e *notebooks* como ferramentas de auxílio na investigação e comunicação tanto entre Holmes e Watson quanto entre ele e Irene Adler ou Jim Moriarty: se o detetive tem o auxílio da tecnologia, também o tem o criminoso. O uso de tecnologia na construção identitária do detetive é parte integrante da obra como um todo, da forma arquitetônica que não pode ser pensada fora do cronotopo em que o discurso está inserido. Há uma marca estilística decorrente desse tempo-espaço que se faz presente tanto no sujeito cibernético quanto na construção do discurso de *Sherlock*, antes de tudo, uma série televisiva, portanto um gênero contemporâneo. O uso de signos linguísticos que se materializam na tela para o telespectador, como se ele tivesse acesso ao "processador" de Holmes e aos dispositivos eletrônicos que os demais sujeitos também usam, como vimos com seu *smartphone*, é uma característica própria a esta série e própria à ideia de um Holmes computadorizado.

"O cérebro eletrônico faz *quase* tudo", pois nem só de cérebro vive um humano. Sherlock pode se passar por um ciborgue, sujeito cibernético, situado em um tempo-espaço contemporâneo e, portanto, tecnológico, que renuncia as emoções e preza pela

dedução pura, mas no fundo é humano e o que é próprio do humano são os sentimentos. Há um coração por trás da aparente indiferença afetiva próxima a um sociopata ou ciborgue fictício e este lado se torna cada vez mais evidente à medida em que Holmes passa a interagir com Watson. Sherlock se mantém enquanto sujeito, pois, enquanto alteridade. Sua identidade é reconstruída na relação com os sujeitos que o constituem, principalmente Watson e Moriarty.

3.4 (De) Composição química: intertextualidade e interdiscursividade

Assim como o sujeito Sherlock Holmes é constituído em diálogo, o seriado *Sherlock* também o é. Estabelecemos aqui as aproximações e distanciamentos com outros discursos que constituem a arquitetônica do episódio *The Reichenbach Fall*, são eles: o conto *The Final Problem*, de Doyle; a pintura *Reichenbach Falls* (1804), de Turner; as músicas de Bach, sonata e partita n.1; *La gazza ladra*, de Rossini (1817); *Sinnerman*, de Nina Simone (1965); *The Silence of the lambs* (1991) e os contos de fadas *Gingerbreadman* e *Hanzel und Gretyl*.

A construção arquitetonicamente dialógica de *Sherlock* se manifesta a partir da relação marcada com outros textos e não-marcada, com outros discursos, conforme analisado na subseção referente ao conceito de diálogo - interdiscurso e intertexto (2.4). Assim, o discurso de *Sherlock* é construído no embate entre as vozes de outrem que o constroem, entre elas, temos a voz de Doyle, o autor-criador da personagem Sherlock Holmes.

3.4.1 Sherlock: a era vitoriana e a contemporaneidade

Sherlock é um elo na cadeia de enunciados holmesianos. Não o consideramos como uma adaptação dos contos e romances da época vitoriana inglesa, mas uma recriação discursiva da série romanesca do século XIX, na qual as influências do discurso doyleano são fortes e o constituem dialogicamente.

Um dos diálogos existentes em *The Reichenbach Fall* é sobre o *Diogenes Club* e sobre a influência de Mycroft na vida de Sherlock. Mycroft Holmes é o irmão mais

velho de Sherlock, descrito em Doyle no conto *The Greek Interpreter*[59] (1893) como robusto, menos ativo, pois, apesar de ser superior a ele no que tange a capacidade de observação, não sai de sua poltrona para ir verificar suas deduções, portanto não poderia ser um detetive. Sua ocupação é a de auditor de alguns departamentos britânicos ou, segundo Holmes, ele representa o governo britânico (assim como na série). Holmes o apresenta à Watson no *Diogenes Club*, descrito como um clube peculiar onde nenhuma conversa é permitida entre os membros:

> O Diogenes Club é o mais estranho clube de Londres, e Mycroft um dos mais estranhos de seus sócios. Ele está sempre lá de quinze para as cinco até vinte para as nove. [...] Nenhum membro está autorizado a prestar a menor atenção em outro. Exceto na sala dos visitantes, nenhuma conversa é permitida, em nenhuma circunstância, e três infrações a essa regra, se levadas ao conhecimento do comitê, deixam o palrador sujeito a expulsão. Meu irmão foi um dos fundadores, e eu mesmo considero a atmosfera do clube extremamente tranquilizante (DOYLE, 2010, p. 271-2).

Em *The Reichenbach Fall*, John é levado até o *Diogenes Club* para converser com Mycroft. Porém, chegando lá, pergunta a todos os membros a respeito dele e ninguém o responde, o tratam como invisível, até que um membro aciona os seguranças e John é levado à força para a sala de visitas, único local onde é permitido a conversa.

> Mycroft: Tradition, John, our traditions define us.
> John: So total silence is traditional, is it? You can't even say pass the sugar?
> Mycroft: Three-quarters of the diplomatic service and half the government front bench all sharing one tea trolley. It's for the best, believe me (SHERLOCK, 2012, 00:28:19 - 00:28:33). [60]

[59] O intérprete grego – Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges.
[60] Mycroft: Tradição, John. Nossas tradições nos definem.
John: Então silêncio absoluto é tradicional? Você não pode nem falar "passe o açúcar"?
Mycroft: Três quartos do serviço diplomático e metade dos dirigentes do governo dividindo um carrinho de chá. É para o bem, acredite em mim. (Tradução nossa)

Imagem 33

Mycroft o explica, como vemos no trecho acima, sobre a tradição do silêncio do clube, alegando que o silêncio é necessário para a manutenção da paz, já que muitos membros possuem choques de partidos e ideologias políticas. Essa aparição demonstra um vislumbre da importância de Mycroft para a trama do episódio, do seriado, bem como para a relação de John e Sherlock, uma vez que Mycroft chama Watson para pedir que ele proteja seu irmão (Holmes). Mycroft é aparentemente alheio aos problemas de Sherlock, porém se mantém o tempo todo informado sobre possíveis ameaças, além de fazer negociações com Moriarty contra o próprio irmão.

Como um todo, apesar de se referir a outros como *The Greek Interpreter*, o episódio se centra no conto *The Final Problem*, de Doyle, contido n'*As Memórias de*| *Sherlock Holmes*, no qual estão os sujeitos Sherlock e Moriarty em confronto. Na obra romanesca, Sherlock comenta com John que está em perigo, pois há alguém com o nível equivalente ao seu de perspicácia mental, mas voltada para o crime organizado em Londres e tenta derrubá-lo juntamente com sua rede de contatos.

Assim como no conto, há uma cena no episódio correspondente em que Moriarty visita Sherlock na Baker Street, porém, o momento de confronto face a face conforme consta na obra romanesca está diluído em dois episódios, o primeiro na cena final de *The Great Game* e, o segundo, na cena da visita de Moriarty em *The Reichenbach Fall*, sendo que, no primeiro, o criminoso o ameaça caso continue se intrometendo em seus planos e, no segundo, ambos discutem sobre o problema final, a destruição de Holmes. Há um diálogo intertextual na situação de ameaça encontrada no discurso vitoriano e

contemporâneo, bem como a clara sintonia encontrada entre os dois gênios no jogo intelectual no seriado no momento em que Moriarty diz a Holmes para se afastar. Vejamos os trechos.

Em *The final problem*:

> Sei muito bem que um homem com sua inteligência entenderá que só pode haver um desfecho para este caso. É necessário que se retire, pois empreendeu ações de tal forma que só nos resta um recurso. Tem-me proporcionado verdadeiro prazer intelectual ver a garra com que se dedicou a este caso, e afirmo, com muita naturalidade, que me causaria pesar tomar quaisquer medidas extremas. Sorria, senhor, mas lhe garanto que de fato as tomarei.
> — O perigo faz parte do meu ofício – observei.
> — Não me refiro ao perigo – disse –, mas à inevitável destruição. (...) Deve se afastar, Holmes; do contrário, será esmagado (DOYLE, 2013, p.253).

Em *The Great Game*:

> Moriarty: So take this as a friendly warning... my dear. Back off. Although I have loved this, this little game of ours. (…) Do you know what happens if you don't leave me alone, Sherlock? To you?
> Sherlock: Oh, let me guess. I get killed.
> Moriarty: Kill you? No, don't be obvious. I mean, I'm going to kill you anyway, some day. I don't want to rush it, though. I'm saving it up for something special. No, no, no, no, no. If you don't stop prying, I'll burn you. I'll burn the heart out of you. (SHERLOCK, 2010, 01:23:46-01:25:48)[61]

A voz de Doyle se faz presente no enunciado-episódio, principalmente nessa cena, com a revaloração do tema da ameaça. Em ambos os casos, apesar do jogo ter agradado a Moriarty, ele aponta a Holmes a necessidade de se afastar, pois chegara "perto demais" do consultor criminal, o topo da cadeia dos criminosos, que deveria ser inatingível. No entanto, a construção arquitetônica de cada discurso revela novos sentidos a partir de um outro cronotopo de enunciação, o que acarreta em uma diferente forma composicional, além do estilo dos autores, das peculiaridades do gênero seriado e da voz e performance dos atores. Dessa maneira, também o sério professor Moriarty é reconstruído como um jovem insano que declara vivamente que não somente irá matar Sherlock, mas arrancar seu coração: "I'll burn the heart out of you".

No seriado, há um interdiscurso/intertexto que se manifesta na similaridade textual com o discurso de Moriarty da obra romanesca, apesar das escolhas vocabulares e sintáticas refletirem o cronotopo contemporâneo, em que estão inseridos os sujeitos

[61] Moriarty: Então, aceite este pequeno e carinhoso conselho, meu caro...Afaste-se. Embora eu tenha adorado isto, este nosso jogo. (...) Sabe o que acontece se não me deixar em paz, Sherlock? Não sabe?
Sherlock: Deixa-me adivinhar. Irá matar-me.
Moriarty: Matá-lo? Não seja óbvio. Digo, irei-te matar, um dia, de qualquer forma, mas não quero apressar as coisas. Estou te poupando para um momento especial. Se não parar de meter o nariz onde não deve... eu vou destruí-lo. Vou acabar com você. (Tradução nossa)

como o uso do *phrasal verb* "back off", traduzido como "afaste-se" ou "cai fora", que se manifesta como uma expressão popular contemporânea ao lugar de "Deve se afastar, Holmes; do contrário, será esmagado"; assim como o contraste da informalidade com a formalidade do discurso vitoriano. O criminoso afirma nos dois excertos que Sherlock deve se afastar, mesmo que tenha tido "prazer intelectual" em seu jogo, porém a maneira específica como o diz, em cada discurso, é condizente com o ato responsável e único do sujeito enunciador, bem como a irrepetibilidade do enunciado em diferentes tempos/espaços e sujeitos.

Quanto ao episódio *The Reichenbach Fall,* o diálogo entre os discursos se estabelece com a cena da visita de Moriarty à casa de Sherlock para ameaça-lo, pois a situação é similar, apesar de o diálogo enquanto forma textual entre ambos sujeitos não estar diretamente vinculado ao conto, ele se refere ao embate entre ambos que levaria à queda literal, no conto em Reichenbach e, no seriado, no Hospital São Bartolomeu.

Outro momento importante na constituição desse episódio em que está presente a voz de Doyle e também se refere à Moriarty é a cena do julgamento do mesmo, a qual não chega a ocorrer no conto, pois Holmes foge com Watson para a Suíça, apesar de declarar que havia juntado provas suficientes para colocar seu inimigo atrás das grades. No episódio, Holmes é arrolado para depor como testemunha e, ao ser perguntado sobre o caráter de Moriarty, ele o define como uma aranha no centro de uma rede criminal.

> Prosecutor: How would you describe this man, his character?
> Sherlock: First mistake. James Moriarty isn't a man at all. He's a spider. A spider at the centre of a web, a criminal web with a thousand threads and he knows precisely how each and every single one of them dances[62].

Semelhantemente, em *The final problem,* Moriarty também é descrito por Sherlock como uma aranha no centro da rede. Sem que seja descoberto, ele organiza grande parte do crime de Londres e arquiteta tudo sem agir diretamente, porém sempre atento a cada um dos "fios". Nesse trecho, a intertextualidade é mais marcada, uma vez que há uma maior proximidade frasal para com a fala de Holmes do discurso romanesco:

> Ele é o Napoleão do crime, Watson. É o organizador de metade do que se faz de errado e de quase tudo que se passa despercebido nesta grande cidade. É um gênio, um pensador abstrato. Tem um cérebro de primeira ordem. Permanece estático, como uma aranha no centro de sua rede, mas esta rede tem mil

[62] Promotora: Como você descreveria este homem? Sua personalidade?
Sherlock: Primeiro erro. James Moriarty não é um homem de jeito nenhum. Ele é uma aranha. Uma aranha no centro de uma rede, uma rede criminal com mil fios, e ele sabe como cada uma deles dança. (Tradução nossa)

> radiações, e ele conhece cada palpitação de cada uma delas. Ele mesmo não faz muita coisa. Apenas planeja. (DOYLE, 2010. P. 319)

Assim, como a questão central do episódio é voltada ao embate entre Sherlock e Moriarty, as relações entre ambos, a partir do discurso de Doyle, vêm à tona como diálogo constitutivo do discurso, e, como tal, há grandes referências ao conto *The final problem*.

Outro diálogo é com o quadro de Turner, *Reichenbach Falls* (1804), explicitado na primeira cena do episódio que leva quase o mesmo nome. Nele, Sherlock é conhecido pela mídia por ter recuperado o quadro perdido de Turner, também chamado de *Falls of the Reichenbach* e se torna socialmente concebido como herói, conforme a mídia veicula:

Imagem 34 The Reichenbach Fall (título do episódio) e Reichenbach Falls, por Turner (1804)

A relação com essa obra remete o telespectador ao local de enfrentamento de Moriarty e Sherlock, nas cataratas de Reichenbach, do rio Aar, nos alpes suíços. No conto de Doyle, o detetive foge de trem para a Suíça com Watson, pois é perseguido pelos capangas de Moriarty, até que se encontram pessoalmente nas cataratas e ambos caem. Ao pensarmos no conto e em seu contexto autoral de criação, houve uma intenção de acabamento para Holmes com seu maior inimigo em um problema literalmente final por parte de Doyle, o qual, porém, se viu forçado pelos leitores e a folhetins a "revivê-lo". De modo análogo, no seriado, também ocorre uma queda de Sherlock, na qual ele se joga do topo do Hospital São Bartolomeu, porém sobrevive, fingindo sua morte.

O quadro de Turner faz com que os leitores de Doyle e fãs do detetive estabeleçam um diálogo constitutivo de seu sentido, de modo a retomarem o discurso romanesco e as implicações do local da embate e queda dos "nêmesis". Se o telespectador

não for conhecedor do conto *The final problem*, dificilmente ele compreenderá o sentido de tal diálogo no episódio, portanto, o sentido não está pronto, cada sujeito outro construirá os sentidos a partir de sua posição no existir-como-evento.

Além do título se remeter diretamente ao conto de Doyle, pelo signo "fall", "queda", estão presentes filigranas de sentido em torno das quais a construção arquitetônica do episódio se alicerça. Primeiramente, "fall" remete a "cataratas", em inglês "falls", as quais se relacionam ao quadro de Turner e à queda-d'água na Suíça, mas também se relaciona ao local da queda literal dos sujeitos. As cataratas podem representar um cronotopo: o encontro da queda, em que há a queda d'água e a morte dos sujeitos. Há também relação com a construção do sujeito Sherlock no episódio, o qual realiza uma trajetória de salto, ascendência e descendência. Enquanto que, em um primeiro momento, vemos Sherlock adquirindo fama e reconhecimento social a partir da recuperação do quadro de Turner, com a intervenção de Moriarty, ele passa a ter suas habilidades contestadas até o momento em que é considerado fraude perante a mesma mídia que o condecorara. Nesse sentido, "queda" também faz menção à trajetória social de Holmes de decadência pela mídia, que o torna conhecido pela queda d'água, o "herói de Reichenbach" (The Reichenbach hero). A queda social do herói está associada à literal, pois, ao mesmo tempo em que Moriarty cumpre seu propósito de descontruir a imagem de herói de Sherlock e torna-lo em seu lugar um "vilão", ele o faz pular do Hospital e completar a queda. Por último, o título do episódio "The Reichenbach Fall" também remete ao verbo "to fall", traduzido como "cair", tornando linguisticamente concreta a associação entre a(s) queda(s) de Reichenbach, *The Reichenbach Falls* e a queda do herói, "The Reichenbach (hero) falls" (o herói de Reichenbach cai), já que "falls", semanticamente, relaciona-se à queda-d'água e, morfologicamente, à queda do sujeito na terceira pessoa do singular "he", marcada pelo morfema –s em "fall-s". Todavia, no seriado, Sherlock não cai, joga-se, de braços abertos, como Cristo, em sacrifício (ainda que num blefe):

Imagem 35 A queda literal do herói

Compreendemos que o sentido do episódio do seriado *Sherlock* é construído no embate com o discurso doyleano, em aproximações e afastamentos, a partir da relação estabelecida pelo telespectador leitor ou não das obras romanescas. A partir de sua posição, ele permite a construção de sentidos que vinculam o episódio ao conto *The final problem*, em uma relação intertextual e interdiscursiva na qual há o embate entre os sujeitos Sherlock e Moriarty. Como um elo na cadeia dos enunciados, não é possível o isolamento do seriado em relação ao discurso canônico de Doyle do final do século XIX, porém, ao ser estabelecido o vínculo entre ambos, há uma revaloração dos sujeitos e aventuras de forma que a marca autoral de *Sherlock* o estabeleça como enunciado irrepetível e único.

3.4.2 O ato final: influências da música

A música, em *Sherlock*, também constitui um interdiscurso constitutivo do episódio analisado, pois funciona mais do que como uma trilha sonora, simplesmente com efeito de acompanhar as ações e proporcionar mais emoção ao telespectador. As músicas e as canções (letra e música) são aqui constitutivas do discurso, fazem parte de sua tessitura, contribuindo para as construções de sentido de *The Reichenbach Fall*.

Logo no início do episódio, após vermos Sherlock ser premiado por recuperar a obra-prima de Turner, o telespectador é levado ao museu das joias da coroa na Torre de

Londres, onde Moriarty aparece fantasiado de turista. Um corvo pia no início da cena, indicando, juntamente com um som de suspense, que algo de ruim vai se suceder. Tudo parece normal nos outros dois locais mostrados, o Banco da Inglaterra e a prisão de Pentonville (nessa ordem), até que Moriarty liga um aplicativo em seu celular que desativa as câmeras de segurança e aciona o alarme, de forma a causar confusão e fazer com que as pessoas saíssem correndo. Vemos Sally Donavan contatar Lestrade na Scotland Yard e a polícia se mobilizar para ir até a Torre de Londres, incrédulos com a possibilidade de driblar a segurança do local. Moriarty, então, aciona um outro aplicativo que faz abrir o cofre no Banco da Inglaterra e, em seguida, outro, que faz falhar a segurança da prisão de Pentonville, os três locais mais seguros de Londres.

Logo antes de fazer esses atos, Moriarty liga uma música em seu celular que faz soar por toda a cena das invasões, *La gazza ladra*, de Rossini, em inglês, *The Thieving Magpie*, *A Pega Ladra*. Trata-se de uma música clássica, fruto da abertura de uma ópera em dois atos, sendo essa um gênero híbrido que mistura em sua constituição o teatro e todos os seus elementos típicos, como o cenário, a encenação e a música clássica. O drama é encenado acompanhado da música, de forma que os dois combinam e contribuem para um ato cenográfico musical.

A melodia nos dá a ideia de uma sequência de aventuras, dada por meio de um refrão (tema), uma sequência de notas que se repetem e culminam em um clímax, dado na música pela altura e rapidez das notas no violino e a forte presença do trombone**.** No mesmo sentido, a música posta como plano de fundo da cena no episódio coloca o telespectador em uma expectativa de aventura. Como em um refrão, as ações de invadir os três locais mais seguros de Londres se repetem, cada uma em um tempo/espaço, de forma a dar a ideia de um todo composicional. Da mesma forma, os três responsáveis pela segurança dos locais invadidos derrubam seus chás quando sabem de sua falha, criando mais uma vez um refrão com ações repetidas, porém atos únicos:

Imagem 46

Imagem 37

Imagem 58

Essa interpretação é possível, segundo Copland (1974), pois "a melodia seria 'equivalente' à história em um romance. É o significado da peça" (p. 21). Há três planos musicais, o sensível, da parte do ouvinte; o expressivo, criado pelo intérprete; e o puramente musical. Dessa maneira, a expressão e compreensão de sentimentos como exaltação, tristeza, fúria etc dependem tanto da capacidade musical do intérprete (e compositor) quanto da sensibilidade do ouvinte. A melodia aponta para estados de espírito por vezes intraduzíveis:

> Simplesmente através de uma alteração dinâmica, isto é, tocando as notas a pleno volume e energicamente ou de uma maneira suave e tímida, pode-se transformar o significado emocional da mesma sucessão de notas [tema]. Alterando-se a harmonia, pode-se dar uma nova pungência ao tema; ou com um tratamento rítmico diferente, as mesmas notas podem passar de canção guerreira a *berceuse* (Idem, p. 30-1).

Segundo o autor, uma mesma sucessão de notas pode apresentar diferentes significados, conforme a dinâmica com que o intérprete a toca ou a mudança harmônica ou rítmica. Assim, entendemos que o tema da abertura de *La Gazza Ladra* aumenta de altura sucessivamente até culminar em clímax e isso contribui para a composição arquitetônica das cenas do episódio em análise, pois, em conjunto com os atos do sujeito criminoso que realiza uma série de confusões em Londres até ser capturado pela polícia, a melodia semiotiza um sentimento de aventura e agitação.

O título da música nos remete a um pássaro, a pega, que gosta de coisas brilhantes e as leva para o ninho, uma espécie de ladrão. Estabelecemos uma relação entre

a invasão aos locais, raros, realizada com sucesso por Moriarty e a ação de levar coisas para o ninho pela pega, pois as ações do criminoso são vistas como brilhantes, sorrateiras e lhe conferem visibilidade e notoriedade. Assim, de certa forma, o ladrão do seriado se associa ao pássaro ladrão e essa conexão ocorre a partir da música. Além disso, a música de Rossini acompanha os atos de Moriarty. Ele atua em compasso com as notas, dançando, enquanto a ouve em seu fone de ouvido:

Imagem 39

Ao mesmo tempo em que o clímax da música corresponde ao clímax dos atos de Moriarty, o antagonista de Sherlock quebra o vidro protetor das joias com o extintor de incêndio e um diamante, de forma a criar a ilusão de uma ópera em que ele seria o herói, atuando conforme a melodia. Além disso, concretiza a ação de ser uma pega ladra, de maneira a confirmar o título da ópera (apesar de se tratar apenas da abertura da mesma, indicando que há mais por vir).

Imagem 40

Parente do corvo, a pega também é um pássaro considerado de mau-agouro e tem associada a si uma superstição que se materializa em uma cantiga infantil chamada *One for Sorrow*. O título da ópera de Rossini remete à simbologia do pássaro e à consequente cantiga que o envolve, uma vez que o signo "magpie" insere o leitor-outro no universo da simbologia. Ao pensarmos em sua relação com a cena do roubo das joias, logo antes de Moriarty entrar na sala totalmente "protegida", a câmera dá um close em um corvo que pia:

Imagem 6

Moriarty também pode ser visto como um símbolo de mau-agouro, uma vez que, a partir dele, no referido episódio, a vida de Sherlock vira de pernas pro ar e este, que era considerado herói pela mídia, torna-se criminoso e foragido da lei (conforme será analisado no item 3.5). Retornaremos ao número de pegas vistas e sua simbologia no item 3.4.4, pois elas se relacionam aos contos de fadas, outra referência presente fortemente no discurso do episódio.

Outro discurso musical que se insere na tessitura do episódio é a canção *Sinnerman*, de Nina Simone. Na cena em que Sherlock e Moriarty estão prestes a se enfrentar, no julgamento pelo crime do "roubo" das joias da coroa inglesa, inicia-se a canção que acompanha o surgimento das notícias de jornal a respeito da recepção do crime de Moriarty e sobre o envolvimento do detetive no caso. Sherlock foi chamado para depor e nós o vemos com John se preparando para ir ao tribunal. Em seguida, vemos Moriarty ser escoltado para o encontro com Holmes.

Ao analisarmos a letra da canção, juntamente com a música que pode se relacionar a um estilo jazzístico, já próximo ao *rock*, entendemos que a mesma não está ali apenas como pano de fundo, já indicado pela ausência de canções ao longo das temporadas do seriado, mas se relaciona intrinsicamente com a situação do sujeito Sherlock e sua posição ambígua enquanto parte da cultura erudita e popular. Também a intérprete é uma escolha importante para a construção do sentido.

Com um estilo rigoroso na afinação, Nina Simone se lançou, primeiramente, como pianista clássica. Enquanto pupila de Muriel Massinovitch, teve ensinamentos de música clássica e recebeu grande influência do músico e compositor alemão Bach, no que condiz com sua técnica centrada e matematicamente perfeita. Com grande inspiração inicial nos *spirituals* – visto que sua mãe era ministra na igreja metodista e o pai pregador, Nina é criada nesse ambiente e ali toca piano desde criança – e também ligada a uma tradição que dialoga diretamente com suas raízes africanas, Nina funde em suas músicas o estilo *spiritual* e pop e, depois, migra para os estilos *jazz* e *blues*.

Não só em sua trajetória musical há a influência dos *spirituals* em *jazz* e *blues*, mas essa relação entre estilos se encontra na própria história do gênero musical jazzístico. Nas raízes musicais do *jazz* misturam-se o *spiritual* e as *work songs*, ambas, músicas negras: a primeira de natureza espiritual, cantada em igrejas; e a segunda nos campos, para embalar os trabalhos braçais em grupo. Além da música clássica que, por ser o modelo de tradição musical difundido na época, era aprendido em escolas e por aprendizes de músicas:

> [...] a música europeia baseia-se em convenções como a escala de sete notas, com seus acidentes, e ênfase numa afinação perfeita, intervalos perfeitamente definidos que permitem a combinação vertical de diferentes vozes (harmonia) ou horizontal de diferentes melodias. [...] A música africana difere radicalmente desta concepção, usando intervalos menores do que meio-tom e produzindo uma indeterminação na afinação (como a concebemos). Muito mais importante do que isto é a prioridade dada ao ritmo, essência dessas músicas chamadas "primitivas". A melodia é um simples acessório da estrutura rítmica e não vice-versa, como na música europeia (GUINLE, 2002, p.8)

Segundo Guinle, há uma diferença essencial entre as músicas europeias clássicas e a musica tradicional africana, estigmatizada como "primitiva" em relação à cultura branca hegemônica. As raízes europeias e africanas se fazem concretizadas em ênfase à harmonia e ao ritmo, respectivamente. A segunda possui um ritmo mais marcado, característico da tradição cultural do batuque. No entanto, a confluência de estilos essencialmente diferentes em sua constituição musical, praticamente antagônicos e, em sua oposição ao que tange ao clássico e ao popular, a Cultura e as culturas, uma vez que o jazz nasce como música essencialmente negra na América do Norte e percorre uma trajetória de tentativa de legitimação de sua qualidade juntamente com a aceitação da população negra como igualitária numa sociedade muito marcada pelo preconceito e baseada no modelo cultural europeu.

Como alternativa à cultura branca, o *jazz* ganha força no decorrer de sua história e evolução como um embate ideológico marcado pela contradição entre o ritmo forte e a característica dançante, altamente improvisado, com técnica europeia centrada na harmonia e na melodia, focadas em uma partitura.

Assim, o *jazz* surge, originalmente, na cidade de Nova Orléans, Estados Unidos, na qual diversos povos habitavam e chegavam pelos portos. Trata-se de uma cidade estratégica para o surgimento desse estilo dialógico, visto que o embate entre culturas está em questão, pois é uma cidade em que ingleses e franceses disputavam a colonização, além dos africanos, entre outros. Segundo Moraes,

> À medida que as múltiplas influências alienígenas se vão ligando nesse forno nativo que é Nova Orleans, ganha o negro novos elementos que acrescentar à sua música. Polcas e mazurcas europeias são executadas lado a lado com melodias folclóricas, ritmos afro-cubanos, danças espanholas canções calipso (...). Mas o fator negro – o mais orgânico – continua predominante. (1941, p. 82)

O estilo jazzístico tem raízes populares, uma vez que se origina dos costumes musicais e rituais da população negra na América do Norte, ou *creole*, miscigenada. Ele nasce, primeiramente, sem escola e tem grande ligação com os subúrbios, sendo tocado em bares e bordéis antes de casas de shows.

Além do ritmo forte que permite seu início como música dançante, o *jazz* é permeado por intervenções dos músicos solistas e por improvisação. Ao invés de se aterem as notas das partituras como era típico na música clássica, os músicos a utilizavam livremente. O *jazz* se constitui como uma música essencialmente híbrida, em que se combinam tanto o ritmo como a melodia-harmonia (GUINLE, 2002).

No entanto, apesar do *jazz* nascer no embate entre culturas, entre a música clássica, oficial, aprendida nas escolas e a música popular, uma europeia e a outra africana, ele foi, posteriormente, incorporado pela cultura branca e vendido como mercadoria de qualidade musical, momento em que sua (re)produção sai dos subúrbios e vai para as gravadoras e casas de *show*.

Quanto a Nina Simone, ela não se encaixa propriamente em nenhuma categoria: canta *blues*, *jazz*, *folk*, *pop*, *rock*, entre outros. No entanto, é conhecida por seus álbuns de *blues*, "forma mais pura de jazz" (GUINLE, 2002, p.20), cantado pelos negros no sul dos Estados Unidos e tem como uma das características ligadas à música "primitiva" africana a afinação, diferente da harmonia europeia. "No blues, uma bemolização da terça e da sétima (as chamadas *blue notes*) produz uma alteração constante entre os modos maior e menor" (idem). A escala difere da escala clássica. Da mesma maneira em que, no *jazz*, há uma marcação forte de sua raiz africana, que se mostra em sua forma mais pura, no *blues*, tanto na diferença de ritmo como na escala bemolizada (entre outros itens), a música de Nina Simone se mostra enraizada em suas raízes africanas em vários blues cantados, apesar de não poder ser compreendida somente como cantora e pianista de *blues* e de *jazz*. Tanto na construção musical quanto na utilização de suas músicas para luta a favor dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, a cor negra se faz presente como um fator de auto afirmação, tanto da cultura musical quanto da situação (des)humana em que viviam.

Tendo isso em vista, a presença da canção *Sinnerman* no episódio é altamente significativa, tanto pela letra quanto pelos aspectos musicais, os quais a relacionam ao universo da cultura jazzística nascida na oposição entre o popular e o erudito. Ela está presente no álbum *Pastel Blues* (1965), de Nina. Trata-se de uma canção com fortes influências dos *spirituals* em sua letra, que menciona um pecador ("sinnerman") em busca de misericórdia divina, sendo que este corre em todas as direções em busca de salvação e que o escondam de algo, possivelmente do mal e do diabo, que o aguardava desde o início. Ao fim, ele descobre que não há por onde correr e se esconder, pois o mal o aguarda, já que ele cometeu pecados em vida.

A partir da letra[63], textualmente inserida no discurso do episódio, na cena em que Moriarty vai a julgamento e Sherlock é chamado para depor, é possível relacionarmos a situação do pecador com a do detetive, pois Sherlock não tem por onde correr, o mau lhe espera. Nesse momento específico da trama ainda não é possível que o telespectador entenda a que se refere essa letra, mas, ao final, quando ele vê Sherlock sendo acusado de todos os crimes cometidos por Moriarty e, inclusive, acusado de tê-lo criado como uma personagem para ser possível impressionar a todos com sua capacidade, entende que se trata de uma ameaça de Moriarty concretizada ao final do episódio, quando Sherlock não tem mais por onde correr, ninguém pode escondê-lo, pois ele é considerado culpado até que ele vai até o "diabo", seu antagonista, e as personagens se enfrentam no topo do Hospital Bartolomeu, como em um juízo final (indicado pelo signo "O problema final", citado várias vezes por Moriarty ao longo do episódio. Resolver o problema seria matar Sherlock, física e socialmente). Não é à toa que o "pecador" Sherlock se joga do teto do hospital como um Cristo (de braços abertos, acusado injustamente), forjando sua morte.

Quanto à música, apontamos a incidência do estilo jazzístico, conforme anunciado anteriormente, o qual tem em seu cerne a miscigenação de culturas socialmente opostas, a do branco, hegemônica; e a do negro, popular[64]. A mistura se deve à junção de formas musicais tipicamente clássicas e populares, de forma a criar um estilo nunca visto que se configura no entremeio social.

Semelhante ao estilo da canção que discursa sobre si, Sherlock também está no entrelugar, ligado à cultura oficial e ao submundo (tanto no discurso doyleano quanto no seriado). O detetive se caracteriza desde a primeira temporada como um ser peculiar, disposto a recorrer às drogas para facilitar o funcionamento de sua mente, como o faz em *A Study in Pink*, em que utiliza adesivos de nicotina para acelerar a mente, uma vez que o hábito de fumar em Londres não é mais viável nos dias atuais (em oposição à época de Doyle, em que cachimbos e o fumo eram considerados símbolos "chic"). Em *His Last Vow* (2014), Holmes é encontrado por acaso por Watson em uma boca-de-fumo e, apesar de alegar que estava sob disfarce para um caso específico, ele foi levado ao hospital e foi confirmada a droga em seu sangue. A ligação de Holmes com o submundo também se dá pela relação com uma rede de mendigos ("homeless network") criada por ele como seus olhos e ouvidos pela Londres, pois são capazes de aceitar suborno facilmente em troca de

[63] A transcrição da referida letra se encontra nos anexos.
[64] Discursamos a respeito do conceito de cultura popular para o Círculo de Bakhtin no item 1.2, ao tratarmos do seriado, visto como gênero popular e massivo.

informação e são bem mais rápidos que a polícia, como ele aponta em *The Reichenbach Fall*, quando contata sua rede para descobrir um local com as características específicas onde estariam as crianças sequestradas por Moriarty. Essa rede dialoga com os Irregulares da Baker Street ("Baker Street Irregulars"), crianças de rua que, nos contos de Doyle, ajudavam Sherlock em troca de informações. Elas eram lideradas por Wiggins, o qual aparece no seriado como um drogado da boca-de-fumo em que Sherlock estava escondido.

No entanto, apesar de se ligar ao mundo das drogas e de recorrer a fontes irregulares de informação, Sherlock também se relaciona com a cultura elevada, materializada em estado perfeito em seu irmão, Mycroft. Sherlock está sempre vestido com elegância, usa sempre ternos pretos, além de saber tocar o violino e conhecer amplamente a música clássica, além de compor algumas músicas, como o faz em hábitos reservados a pessoas de categoria social elevada. Assim, Sherlock se constitui mais uma vez como fractal, pois reflete e refrata as culturas elevada e popular em seus atos e em sua personalidade, o que contribui para se tornar um sujeito situado em tempo/espaço social permeado por diferentes ideologias que são conflitantes quando referidas a outros sujeitos.

Sherlock toca o violino enquanto espera por Moriarty após o resultado do julgamento em que este é tido como inocente apesar de não ter apresentado nenhuma forma de defesa (teve somente que chantagear o júri). O detetive sabe que Moriarty virá atrás dele, então, prepara o chá, elemento típico da cultura britânica, e começa a tocar a Sonata n.1, de Bach. Nessa cena que se segue, Moriarty chega ao apartamento e sobe as escadas, sendo mostrado como um jogo de sombras:

Imagem 42

No momento em que Sherlock para a música, ele para de subir e só continua quando a música volta, de forma que estava, mais uma vez, movimentando-se ao compasso de uma música clássica:

Imagem 43

Imagem 44

Quando Moriarty chega na sala do apartamento, Sherlock já esperava por ele e interrompe a música. Conforme já apontamos no item 1.1, essa cena dialoga diretamente com o filme *The Woman in Green*, no qual Moriarty também visita Sherlock e sobe ao som do violino do detetive, que para de tocar quando Moriarty chega à sala. A cena reflete a posição do seriado como um elo na cadeia de enunciados holmesianos e ressignifica a cena do filme de 45, em preto e branco, clássico. Apesar das ações se repetirem, o ato, conforme a posição do Círculo, é único, pois se trata de uma construção enunciativa ressignificada durante o ato responsável do autor-criador, a qual ganha sentido na interação com a cena com a qual dialoga, ainda que contribua para a construção do episódio em questão.

Entendemos que a presença tanto do *jazz* como da música clássica na construção do enunciado do episódio são imprescindíveis para a construção do discurso. As músicas direcionam o olhar do telespectador e calçam um questionamento sobre sua presença naquele momento exato. Assim, a letra de *Sinnerman* se relaciona ao embate entre Sherlock e Moriarty e a música se relaciona com sua identidade incerta socialmente quando inseridas no episódio.

A presença da Sonata n.1 para Solo de Violino em G- BWV1001, de Johann Sebastian Bach (1685- 1750) não é mero acaso. Em primeiro lugar, o fato de ser uma música clássica para violino reflete sua fração "aristocrática" de posição social. Não poderia ser para outro instrumento, pois a habilidade de tocar violino é característica canônica de Holmes desde a obra romanesca de Doyle.

O termo “sonata-forma”, segundo Copland, se aplica a duas coisas diferentes:

> Em primeiro lugar, falamos de sonata-forma quando queremos nos referir a uma obra completa composta de três ou quatro movimentos. Mas também falamos de sonata-forma para designar um tipo específico de estrutura musical que costuma se verificar no primeiro e muitas vezes no último movimento de uma sonata completa. (...) Há ainda uma outra distinção a ser feita. Quando você vai a um concerto e encontra no programa uma sonata para violino e piano de Bach ou Haendel, não espere encontrar a forma que estamos discutindo aqui. A palavra sonata era usada naquele tempo em contraposição à cantata – sonata sendo o que se toca, e cantata o que se canta. (1974, p. 124).

O autor explica que, apesar do termo sonata ter significado formal de uma estrutura musical, o mesmo, na época de Bach, era utilizado como oposição à cantata, podendo referir-se a um só instrumento, no caso, o violino.

A Sonata n.1 tocada por Sherlock, ao contrário de *La Gazza Ladra*, apresenta um tom melancólico, dramático, mas sedutor. Há uma oposição entre notas altas e baixas, possivelmente um reflexo do estilo musical barroco de Bach, o qual se constitui pelo gosto por contrastes (como o claro e o escuro, na pintura) e pelo exagero dramático. Entendemos que o contraste manifesto nas notas pode estar relacionado ao embate entre os sujeitos Holmes e Moriarty, detetive e criminoso, opostos como claro e escuro, apesar de terem características similares e serem necessários um ao outro.

O fato de haver um diálogo com Bach na cena referida remete ao universo cultural alemão presente em todo episódio, desde a pintura de Turner, até os contos de fadas dos Irmãos Grimm, que serão analisados posteriormente, sempre de maneira relacionada ao embate intelectual entre Sherlock e Moriarty.

Na cena em que o consultor criminal visita Holmes na Baker Street, ele é convidado para se sentar e tomar um chá, elemento clássico da cultura inglesa e símbolo de cordialidade, presente também nos três locais mais seguros de Londres invadidos por ele. No entanto, apesar do aparente “armistício” após uma série de conflitos causados por Moriarty para que Holmes resolvesse em *The Great Game*, o chá da tarde é repleto de ameaças a Holmes, dialogando diretamente com o conto *The Final Problem*, conforme já analisamos anteriormente em 3.4.1:

Imagem 45

Imagem 46

Na imagem 46, temos os dois sujeitos em oposição a partir do posicionamento da câmera. Posicionamento este que é constante todas as vezes que Sherlock e Moriarty contracenam ao longo do seriado. Na cena do chá, o enquadramento contribui para formar a posição contrastante dos dois sujeitos, tanto no *frame* acima, em um plano aberto, de ambientação, no qual vemos distintamente cada um em um local da sala, em frente ao outro, em ângulo de perfil, como em um enfrentamento, não físico, mas intelectual. O mesmo também se dá em uma sequência de enquadramentos ora com enfoque em Sherlock, ora em Moriarty, mais uma vez em perfil em primeiro plano:

Imagem 47

Imagem 48

Nesse momento de embate, quando Sherlock indaga seu rival a respeito de como ele viria a destruí-lo (ameaça dada no episódio *The Great Game*), é que Moriarty comenta sobre o problema final que Sherlock deve resolver: sua queda. Ele diz que já o disse como faria, mas não sabe se ele ouviu. Em seguida, ele faz uma sequência compassada de toques com os dedos no joelho que não passa despercebida por Sherlock:

Imagem 49

Ao final do episódio, no momento de confronto no topo do Hospital Bartolomeu entre Moriarty e Holmes, o detetive declara que a sequência era na realidade um código binário que possibilitou driblar o sistema de segurança da prisão de Pentonville, da Torre de Londres e do Banco da Inglaterra.

Imagem 7

No caso dos toques aparentemente binários de Moriarty, cada toque é 1 e sem toque é 0. Os programas de computadores são codificados sob forma binária e armazenados nas mídias (discos). A linguagem dos computadores, assim como a dos *smartphones*, é matemática, como pode ser visto concretamente no momento do "roubo"

das joias da coroa, pois, quando Moriarty aciona seus aplicativos em seu *smartphone*, o ecrã do telespectador se enche de códigos binários, partindo do centro em direção a ele, como se o atingisse fora da tela, conforme analisamos em 3.2.

Pelo uso de uma construção imagética dos números que invadem a tela, relacionados ao uso do celular e das falhas no sistema, o telespectador é levado a crer que o código binário acionado por Moriarty seja uma chave de acesso responsável pela queda de segurança dos locais referidos. Ainda na cena da visita de Moriarty, as personagem (Moriarty e Homes) comentam sobre o motivo dele invadir e não levar nada, o qual seria, segundo Sherlock, porque ele queria divulgar para o mundo do crime o conhecimento de um código que entraria em qualquer lugar. Moriarty confirma a existência do mesmo e o poder que esse lhe permite:

> I can open any door anywhere with a few tiny lines of computer code. No such thing as a private bank account now, they're all mine. No such thing as secrecy, I OWN secrecy. Nuclear codes? I could blow up NATO in alphabetical order. In a world of locked rooms, the man with the key is king. And honey, you should see me in a crown. (SHERLOCK, 2012, 00:24:26 - 00:24:50)[65]

Posteriormente, Sherlock usa essa informação para tentar recuperar sua identidade destruída por Moriarty, já que, como ele teria lhe passado o código em sua visita, ele poderia acessar os sistemas e mudar os registros de Moriarty para que ele fosse desmascarado. No entanto, Moriarty recusa essa possibilidade e aponta que a fraqueza de Sherlock está em pensar que tudo deve ter uma explicação difícil e inteligente. Ele afirma que conseguiu driblar a segurança com a ajuda dos próprios responsáveis pela mesma, dispostos a participar do "show". O código não passa, de fato, de uma sequência musical, a Partita nº 1, de Bach, sendo, portanto, para Sherlock, inútil:

> Moriarty: This is too easy. There is no key, doofus!
> Those digits are meaningless. They're utterly meaningless.
> You don't really think a couple of lines of computer code are going to crash the world around our ears? I'm disappointed in you, ordinary Sherlock.
> Sherlock: But the rhythm...
> Moriarty: Partita nº1! Thank you, Johann Sebastian Bach.
> Sherlock: But then how did you...
> Moriarty: How did I break into the bank, to the Tower, to the prison? Daylight robbery! All it takes is some willing participants. I knew you'd fall for it. That's

[65] Eu posso abrir qualquer porta, em qualquer lugar, com algumas poucas linhas de código de computador. Não há mais algo como contas privadas de banco, todas são minhas. Não há mais sigilo, eu POSSUO o sigilo. Códigos nucleares? Eu poderia explodir a OTAN em ordem alfabética. Em um mundo de portas fechadas, o homem com a chave é o rei. E, querido, você tinha que me ver com uma coroa – Tradução nossa.

> your weakness. You always want everything to be clever. (SHERLOCK, 2012, 01:10:36 - 01:11:22)[66].

O ritmo que Sherlock percebeu ao ver os movimentos compassados dos toques dos dedos de Moriarty em seu joelho não se tratava de uma sequência numérica, e sim de uma marcação rítmica musical, identificada por Moriarty como um trecho de Bach. Essa confusão de compassos evidencia uma possível relação da música com a matemática, na qual as não-marcações do código binário em oposição à marcação (0 e 1) correspondem às pausas e a batidas de um ritmo.

De acordo com Pitágoras, há um princípio de que tudo é por ser representado por números. Há uma dualidade numérica como o par e ímpar, zero e um no código binário, que representaria a dualidade da natureza, como em dia e noite, ação e reação etc. Da mesma maneira, a música também se dá pela oposição de sons e silêncio. A pausa, falta de som, não é silêncio vazio e vice versa. Estaria essa dualidade "natural" relacionada à oposição Sherlock e Moriarty? Sim, se o considerarmos de maneira estreita. Ao pensarmos nos outros que compõe o detetive, percebemos que, na realidade o sujeito não é só eu-outro, mas eu e outros, no plural, pois vários sujeitos o constituem. Daí, a amplitude de nossa pesquisa.

Mais uma vez há a referência a Bach, o qual teve sua importância indicada pelo comentário de Moriarty no início da cena da visita. No momento em que Moriarty chega na porta da sala, Sherlock interrompe a melodia da Sonata nº1. O consultor criminal então se senta e comenta sobre Bach, o compositor, que mesmo em seu leito de morte não pode superar uma melodia incompleta e se levantou para concluí-la:

> Moriarty: Johann Sebastian would be appalled. May I?
> Sherlock: Please.
> Moriarty: You know when he was on his deathbed, Bach, he heard his son at the piano playing one of his... pieces. The boy stopped before he got to the end. The dying man jumped out of bed, ran to the piano and finished it. Couldn't cope with an unfinished melody.
> Sherlock: Neither can you, that's why you've come. (SHERLOCK, 2012, 00:21:56 - 00:22:28)[67]

---

[66] Moriarty: Assim é muito fácil. Não tem nenhum código, seu idiota! Esses dígitos não têm sentido, são completamente sem sentido. Você realmente acha que algumas linhas de código de computador vão derrubar o mundo a nossa volta? Estou decepcionado com você, Sherlock comum.
Sherlock: Mas o ritmo.
Moriarty: Partita nº1, obrigado Johann Sebastian Bach
Sherlock: Mas então como você...
Moriarty: Como eu invadi o banco, a Torre, a prisão? Roubo à luz do dia! Tudo o que precisa é de alguns participantes. Eu sabia que você iria cair nessa. Essa é a sua fraqueza. Você sempre quer que tudo seja inteligente. (Tradução nossa)

[67] Moriarty: Johann Sebastian ficaria horrorizado. Posso?

Há uma relação entre a melodia e o embate entre os sujeitos, pois, segundo Sherlock, Moriarty também não poderia lidar com uma "melodia" incompleta e veio atrás dele, para destruí-lo e completar o seu "ato final", ou melhor, o problema final. Há uma série de indícios durante a cena e episódio que levam o telespectador a se inserir em uma esfera musical, desde a presença das músicas *La Gazza Ladra* e Sonata nº1 e da canção *Sinnerman,* à referência ao terror, à melodia incompleta de Bach até os signos verbais utilizados durante as conversas. Quando Sherlock pergunta a Moriarty, durante sua visita, como ele fará para destruí-lo, o mesmo o responde que esse é o problema final e que já o disse, mas,: "did you listen?". Nesse enunciado, o signo "listen" é entoado de forma a se assemelhar a uma melodia e, logo em seguida, Moriarty dedilha em seu joelho para o que agora sabermos ser a Partita nº1. Dessa forma, pela entoação do signo "listen", ele insere o compasso dos dedos não na esfera de atividade da matemática, em que seria possível uma interpretação como um código binário, mas na esfera da música, em que a marcação rítmica rege a vida.

Além disso, há o signo "key". Na cena, ele é inserido no campo lexical de código de computador, podendo ser traduzido no contexto como "chave de acesso", ou "código". No entanto, no campo lexical da música, "key" é entendido como "nota musical". Portanto, a polissemia do signo linguístico permite a confusão de interpretações para o dedilhar, o qual possui um ritmo marcado aparentemente preciso. A ambiguidade de interpretação foi pretendida por Moriarty e pode indicar uma relação discursiva entre a música e a matemática, muito similares no que tange a oposição entre marcação e não-marcação, marcação e pausa, ou criando um enunciado em que se insere seja a melodia da música clássica, seja um enunciado numérico codificado. Moriarty sabia que Sherlock iria confundir e pensar que se tratava de um código "milagroso" para o mundo do crime, o que ele não sabia é que Sherlock estava fingindo sua ignorância para, ao final, conseguir fingir sua morte.

Depreendemos, portanto, que os enunciados musicais e cancioneiros são trazidos para o discurso de *Sherlock* de maneira a completar a arquitetônica do episódio, de forma que, sem eles, a construção de sentidos fica prejudicada. Não entenderíamos a ambiguidade causada pelo dedilhar e pela palavra "key", a relação da oposição clássico e

---

Sherlock: Por favor.
Moriarty: Sabe, quando ele estava em seu leito de morte, Bach, ele ouviu seu filho no piano tocando uma de suas...peças. O menino parou antes de chegar no final. O homem moribundo pulou da cama, correu para o piano e a terminou. Não podia lidar com uma melodia incompleta.
Sherlock: Nem você, é por isso que você veio. (Tradução nossa)

popular presentes na constituição do sujeito Sherlock e evidenciadas pelo *jazz* de Nina Simone, nem compreenderíamos o sentido de mau agouro e de roubo pelo pássaro, como é possível pela intertextualidade com a música de Rossini. Os intertextos.interdiscursos são imprescindíveis para a construção de sentidos discursivos.

3.4.3 *Silence of the lambs* e *Hand with Reflecting Sphere*: vislumbres de vozes-outras

Compete-nos agora tratar das relações intertextuais/interdiscursivas presentes no enunciado de maneira mais discreta que as musicais. Referimo-nos ao discurso de *Silence of the lambs*[68] (1991), de Jonathan Demme e a *Hand with Reflecting Sphere*[69] (1935), de Escher.

No filme, vemos a jovem agente do FBI Clarice tentar solucionar o caso do assassino de mulheres conhecido como Bufallo Bill. No entanto, para tal, ela recorre à ajuda de Hannibal Lecter, ex-psiquiatra, preso por canibalismo, pois Bill foi um de seus pacientes e ele é o único que pode dar pistas de seu perfil psicológico e de como encontra-lo. Hannibal é um homem culto e sedutor, de gosto refinado, principalmente ao que se refere à música (com especial atenção em óperas), elegante e exímio chef de cozinha. Apesar de seu lado extremamente sério, ele possui comportamentos psicopatas que se manifestam em seu desejo de matar e comer os rudes.

Moriarty, de alguma forma, se assemelha a Hannibal, pois é um homem que, apesar de refinado e atraente, sempre vestido com traje social e que também possui um gosto musical por clássicos, como é possível vermos em *The Reichenbach Fall*, possui um lado psicopata, capaz de fazer tudo por "diversão". No momento da invasão à Torre de Londres, vimos que Moriarty ouve uma ópera italiana, de Rossini em seu fone de ouvido e, brincalhão irônico, dança no ritmo da música enquanto se prepara para seu crime, o ato de quebrar o vidro das joias da coroa e as vestir. De forma semelhante, em *Silence of the lambs*, na cena em que Hannibal escapa da prisão, ele ouve BWV 988 *The Goldenberg Variations – Aria*, de Bach, enquanto mata seus guardas, com calma descomunal:

[68] Tradução nossa: *O silêncio dos inocentes*.
[69] Tradução nossa: Mão com esfera refletora.

Imagem 51

Ao compararmos as imagens de Hannibal e Moriarty apreciando as músicas, vemos a semelhança entre eles, pois ambos apreciam suas óperas no momento de seus atos criminais:

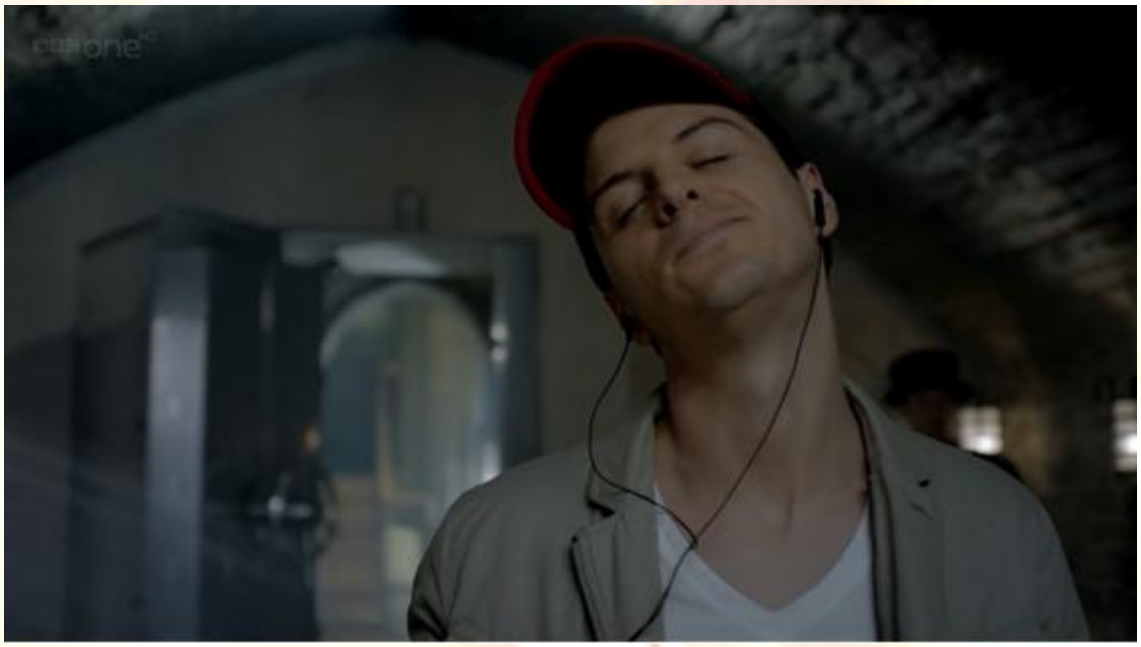


Imagem 52

No momento em que se prepara para quebrar o vidro, Moriarty, mais descontraído e jovem que Hannibal, dança no ritmo da música e abre os braços em uma pose para um público imaginário. Essa pose se assemelha a um pássaro. Dessa maneira,

imageticamente, podemos relaciona-lo à pega ladra indicada pelo título da música. Moriarty não leva as joias embora "para o ninho", ele as veste e espera na posição de rei no trono pena polícia:

Imagem 53

Mais uma vez, aproximamos Moriarty e sua mente psicopata de Hannibal, bem como a cena do escape da prisão por este à cena da prisão de Moriarty no que tange à figura do pássaro e à pose "cristã" – como morre Sherlock. Todos de braços abertos, crucificados. Na primeira, o consultor criminal se posiciona em frente à "caixa" de proteção de vidro para as joias, e, juntamente com a posição da câmera em contra-plongée, nós o vemos posicionado de forma que suas mãos aparecem nas extremidades da "caixa", como se ele também estivesse preso ou pregado nela.

Já em *Silence of the lambs*, um dos guardas é posicionado também em forma de pássaro (ou como Cristo) nas grades da cela de Hannibal e tem suas mãos presas à faixa com as cores da bandeira americana. Sua posição reflete uma característica de Hannibal-assassino, pois ele cria cenários para suas vítimas, criando arte com seus corpos dilacerados, prontos para a exibição para o público, o que se torna mais plausível quando consideramos que ele se encontra provisoriamente em um museu:

Imagem 54

Moriarty também se encontra posando para um público e, como não há vítimas, tudo se trata de um *show*. Ele se posiciona em local de exposição, juntamente com a estrela do cenário, as joias da coroa inglesa, as quais, de certa forma, representam o país, da mesma forma que as cores da bandeira americana no filme supracitado. Ele senta no trono, como rei, vestindo as joias da coroa, com semblante irônico e satisfeito, à espera da polícia captura-lo:

Imagem 55

A personalidade psicopata de Jim Moriarty bem como seu gosto por músicas clássicas o assemelham ao canibal Lecter, assim como seu gosto por criar cenas para as pessoas comuns que os observam. Já a posição de Moriarty enquanto pássaro o associa discursivamente à pega ladra da música, assim como o coloca no mesmo patamar da exibição dos corpos por Hannibal. Dessa maneira, ambos se exibem e mostram seu talento, colocandoa si mesmos como exposição, sua arte.

Outro discurso com o qual o episódio dialoga é a obra de Escher, célebre artista gráfico dinamarquês que trabalha com proporção e relatividade em litografia. Escher começou seus estudos na Arquitetura até mudar de área, porém, em seus trabalhos, é possível ver traços de composição gráfica típicos da mesma, como a perfeita proporção dos elementos e desenhos frequentes de construções com inspiração moura (fruto de sua vivência no sul da Itália). Seus trabalhos mais conhecidos envolvem questões como ilusão de ótica, como os pontos de vista interferem na construção da realidade, construindo vários planos em uma litografia bidimensional, como pode ser visto nas suas Construções Impossíveis. É típico em seu trabalho a exploração da geometria plana e espacial, pois cria gravuras que possuem proporções hiper-realistas e concepções de perspectiva juntas que criam um espaço impossível ou surreal.

Dentre seus trabalhos famosos, há *Hand with Reflecting Sphere* (1935), a qual traz uma mão que segura uma esfera e aparece refletida na mesma, além de refletir o rosto de Escher e parte do cômodo que estava atrás de si. Nessa gravura, notamos a perfeição dos detalhes do quarto, rosto e mão do artista em seu autorretrato, mas também o reflexo imperfeito decorrente do formato da esfera e as proporções do que está perto e longe.

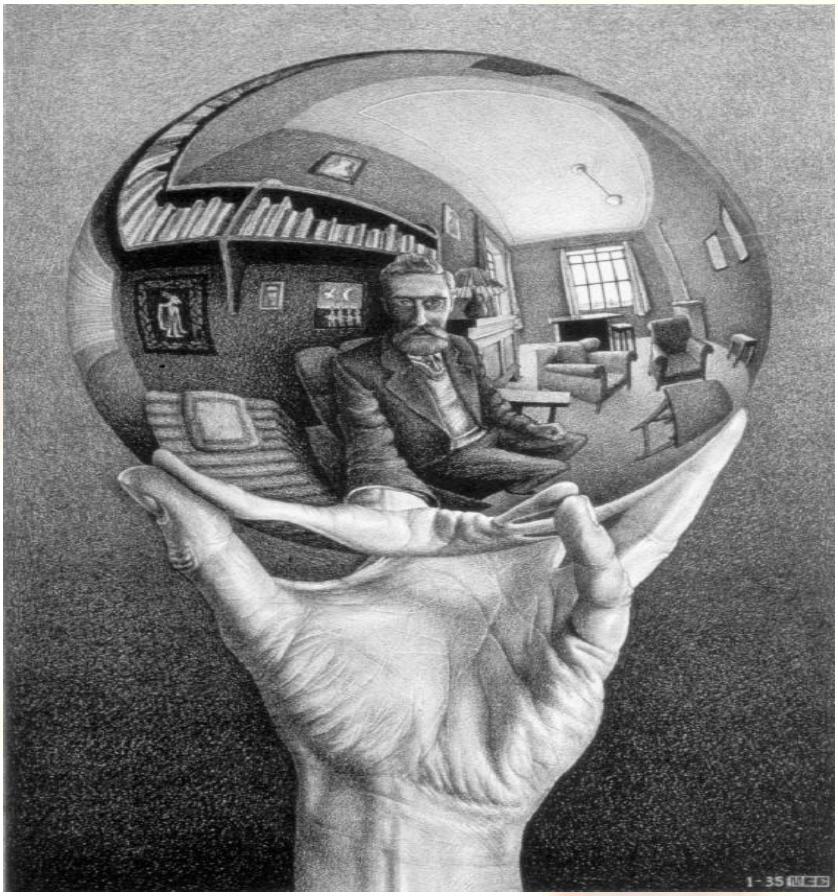


Imagem 56 Hand with Reflecting Sphere - 1935 Litografia

Em *The Reichenbach Fall*, a obra supracitada é trazida intertextual e interdiscursivamente para o enunciado. Brevemente, depois da conversa de Holmes com Moriarty na Baker Street, são mostradas, na tela do telespectador, chamadas de jornais que trazem a notícia que Moriarty escapou livre do tribunal. Em uma delas há uma charge que mostra em plano de fundo o quadro de Turner e, em primeiro plano, Sherlock na posição de Escher como no autorretrato acima, mas, diferente da visão central da esfera, vemos Sherlock da cintura pra cima, próximo a uma posição de meio primeiro plano na tomada do cinema. Como legenda da imagem há a frase: "What next for the Reichenbach hero"[70], a qual relaciona Sherlock ao quadro que o fez famoso pela mídia, sendo que o mesmo se encontra no plano de fundo. Como essa charge é mostrada no momento em que anunciam a liberdade de Moriarty, ela lança o detetive aum novo desafio: o que virá em seguida para ele resolver? Qual será seu próximo passo? Passam-se dois meses e Sherlock é, enfim, chamado para solucionar o caso dos filhos sequestrados do embaixador americano, crime feito por Moriarty. É possível que a charge, cataforicamente, anuncie o próximo passo de Sherlock:

[70] Tradução nossa: O que virá para o herói de Reichenbach?

Imagem 57 Charge de Sherlock como Escher

Quanto à relação do sujeito representado na charge com a gravura de Escher, interpretamos que ambas se assemelham na representação de si, na visão de si mesmo a partir do reflexo proporcional na esfera refletora. Assim como Escher, Sherlock vê seu rosto refletido na esfera, além do quadro de Turner, o que indica que sua identidade, relacionada metonimicamente ao rosto, está atrelada ao quadro. Trata-se da identidade social construída pela mídia: a do herói de Reichenbach.

Há um retrato de si, não mais a partir de sua visão, mas pelo olhar do outro exotópico que o completa (a mídia), a qual tem papel central na construção de sua identidade social no episódio, primeiramente como herói e, posteriormente, como farsa. Há um reflexo e refração do sujeito na esfera e na charge, construídos pela voz midiática.

O retrato do herói mostra o eu para o outro, uma visão de si em terceira pessoa (por fora), a partir da visão do outro que dialoga com ele, a fim de compreender a situação existente. Além disso, tanto em Escher quanto na charge, o sujeito vê a si e o que está atrás de si, refletido. A partir da esfera, o sujeito pode ver a si e o horizonte que o contém, inacessível de seu lugar. Ele pode enxergar além do seu campo de visão, como o que está em suas costas. Ao relacionarmos esse excedente de visão dado pela esfera com o anúncio do que viria em seguida para o herói presente no enunciado da charge, ela poderia anunciar que viria o perigo atrás da fama heroica do detetive.

Tanto *Silence of the lambs* quanto *Hand with Reflecting Sphere* compõem o discurso do episódio em questão. Apesar de o comporem em menor escala se comparados ao discurso de Doyle, o musical e o dos contos de fadas (que serão analisados a seguir),

ele também atua ativamente na construção dos sentidos na composição dos sujeitos protagonista e antagonista, mais especificamente, e do enunciado, composto por várias vozes em embate.

3.4.4 "Todo conto de fadas precisa de um bom e velho vilão" [71]

Em último lugar, trataremos da importância do diálogo no episódio *The Reichenbach Fall* com os contos de fadas, os quais são essenciais para a construção dos sentidos do enunciado. Sua primeira menção é no momento da visita de Moriarty à Baker Street, quando ele comenta com Sherlock que ambos precisam um do outro: "every fairy tale needs a good old-fashioned villain" (SHERLOCK, 2012, 00:22:36 – 00:22:39)[72]. Segundo Moriarty, a sua relação se assemelha ao embate entre o vilão e o mocinho dos contos de fadas, entre o que está do "lado dos anjos" e do "lado do diabo". Assim, apesar de serem opostos, ambos são necessários um ao outro, pois não há como ter um conto de fadas sem vilão, bem como o mocinho não o é sem um vilão para enfrentar e mostrar sua coragem (trataremos a fundo na subseção seguinte a relação de Sherlock com Moriarty). Moriarty insere, com essa fala, ambos os sujeitos em uma oposição dual entre bem e mal, de forma que cada um, a partir de seu lugar único, aproxima-se de alguma personagem dos contos de fadas que ocupam posição central no discurso do episódio. Tendo em consideração esse pertencimento de ambos como personagens de outros discursos, percebemos uma relação entre Moriarty e alguns vilões (como a rainha má de *Schneewittchen*[73], assim como a bruxa da casa dos doces de *Hanzel und Gretyl*[74] e a raposa em *The Gingerbreadman*[75]).

Primeiramente, na cena do "roubo" das joias da coroa, Moriarty espera a polícia vestido com elas, sentado ao trono na posição de rei, inclusive com coroa, cetro e capa. Na Inglaterra não há um rei, mas uma rainha, além disso, a construção imagética de Moriarty e a maçã deixada para Holmes em seu apartamento dialogam com a maça envenenada dada à Branca de Neve pela rainha. A maça também pode simbolizar o

[71] Fala de Moriarty a Sherlock.
[72] Todo conto de fadas precisa de um bom e velho vilão – Tradução nossa.
[73] Tradução nossa: *Branca de neve*
[74] Tradução nossa: *João e Maria*
[75] Tradução nossa: *O biscoito de gengibre*

próprio coração de Branca apunhalado pelo caçador, ou o coração de Sherlock, apunhalado por Moriarty, já que este ameaça destruí-lo e "arrancar seu coração", espetando uma fata na maça que dá a Holmes com o código "IOU". Assim, ao relacionarmos esses elementos, podemos considerar Moriarty como uma possível rainha má, que tenta destruir a felicidade e a beleza de Branca de Neve. Como Sherlock estava em seu auge e todos o julgam inteligente e o consideram um herói até que Moriarty intervém, ele pode ocupar a posição de vítima de seus planos malignos, o mocinho que ocupa o lugar das princesas.

João e Maria (ou *Hanzel und Gretyl*) é trazido à tona enquanto mistério de resolução policial, quando os dois filhos do embaixador americano em Londres são raptados por Moriarty e forçados a comer doces que continham mercúrio. Sherlock é convocado para auxiliar a polícia pelo próprio embaixador. Tudo se trata de uma afronta do antagonista que, mais uma vez, joga com vidas inocentes para atrair Sherlock a uma armadilha. Ele constrói uma cena do crime na escola onde as crianças foram pegas de forma que somente Sherlock seja capaz de descobrir as pistas que chegam até elas, o que, posteriormente, torna-se um problema, pois uma das vítimas o reconhece como o sequestrador e o fato de só ele conseguir descobrir as pistas é motivo de desconfiança pelos colegas na polícia. Todavia, Moriarty já havia lhe dado dicas quando se encontra com ele como taxista e projeta sua imagem com uma gravação de si e uma mensagem para Sherlock.

Antes de iniciarem a busca por pistas para o sequestro, John abre um envelope que estava em sua porta e, nele, havia migalhas de pão, mas não compreende do que se trata. Durante a busca, eles descobrem uma cópia dos contos de fadas dos Irmãos Grimm no quarto da menina e, no quarto do menino, uma trilha feita com óleo de linhaça na qual foi possível ver as pegadas do sequestrador e uma mensagem de pedido de salvação:

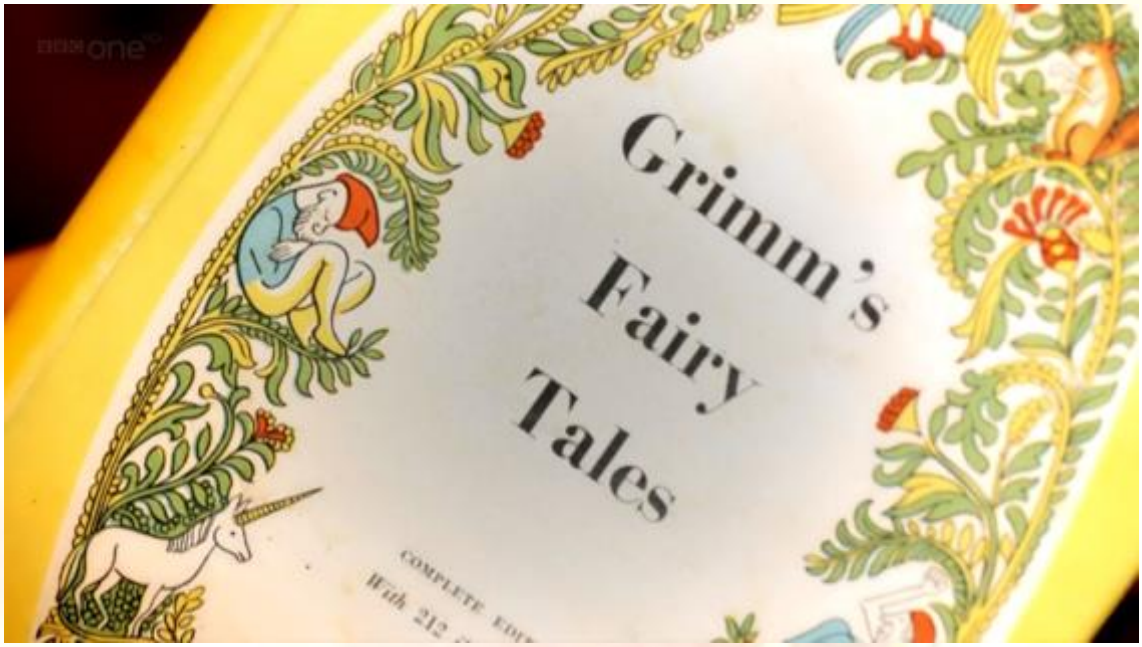


Imagem 58

Imagem 59

Imagem 60

Mais adiante, quando estão no Hospital São Bartolomeu, John reconhece a semelhança entre os selos que estão nos envelopes contendo as migalhas e a cópia do livro de contos de fadas no quarto de uma das vítimas, o que permite uma associação entre as pistas. Assim, as migalhas estariam relacionadas ao livro, o que cria sentidos para ambas, pois, dentro da esfera dos contos de fadas, as migalhas de pão ganham o sentido de pistas deixadas por dois irmãos abandonados na floresta por seu pai. As crianças tentam achar o caminho de volta para casa ao deixarem uma trilha de migalhas de pão pelo percurso. Assim, as pistas remetem ao conto de Grimm *Hanzel und Gretyl*. Ao invés de migalhas, elas deixam um traço de pegadas que, ao serem analisadas, podem levar ao criminoso. Quanto às migalhas de pão deixadas na porta da casa de Watson e Holmes, elas indicam que haverá um caminho a ser seguido pelo detetive, pois um novo caso está à sua frente, além de demonstrar que o próprio responsável pelo crime vai lhe mostrar o caminho:

Imagem 61 As migalhas de pão como metonímia do conto

O telespectador sabe que Moriarty é o tipo de criminoso que trata tudo como um jogo e deixa pistas, portanto, ele seria o provável responsável pelo sequestro. Apenas a mente de Sherlock, como a dele, é capaz de associar os fatos e torna-los pistas para a resolução do problema. Quando o detetive descobre as pegadas, ele retira pedaços do solo com linhaça para analisar quimicamente, assim descobriria por onde o sequestrador esteve. Em sua análise, ele consegue identificar giz, asfalto, pó de tijolo, vegetação e uma molécula de glicerol não-identificada. No entanto, com o descobrimento da relação das pegadas com as migalhas e o livro dos Grimm, Sherlock identifica o último elemento como PGPR, usado para fazer chocolate e isso comporia parte do crime arquitetado por Moriarty:

> John: Breadcrumbs. It was there when I got back.
> Sherlock: A little trace of breadcrumbs. Hardback copy of Fairy Tales. Two children led into the forest by a wicked father, follow a little trail of breadcrumbs.
> John: That's Hansel and Gretel. What sort of kidnapper leaves clues?
> Sherlock: The sort that likes to boast, that thinks it's a game. He sat in our flat and he said these exact words to me... "All fairy tales need a good old-fashioned villain". The fifth substance, it's part of the tale. The witch's house.
> John: What?
> Sherlock: The glycerol molecule. PGPR!
> John: What's that?
> Sherlock: It's used in making chocolate. (SHERLOCK, 2012, 00:39:33 - 00:40:15)[76]

[76] John: Migalhas de pão. Estavam lá quando voltei.
Sherlock: Uma trilha de migalhas de pão. Cópia de capa dura dos Contos de Fadas. Duas crianças sequestradas por um pai malvado, depois guiaram-se por migalhas de pão.

Com base nos cinco elementos encontrados, Sherlock descobre o local onde as crianças estavam, uma fábrica abandonada de doces em Addlestone. Lá, elas estavam abandonadas e expostas a chocolates embalados com mercúrio, de forma que quanto mais comessem mais rápido morreriam. Moriarty aqui atua como o vilão que sequestra as crianças, as deixa longe de seu pai e as leva, metaforicamente, para uma casa de doces, na qual as crianças teriam que comer até estarem prontas para serem assadas:Apesar de ter salvo as crianças, Sherlock é suspeito de ter criado o próprio crime que solucionou e começa a ser perseguido pela polícia, pois há suspeitas de que todos os crimes que solucionou foram, na realidade, feitos por ele, em especial esse. Logo antes da polícia chegar, Sherlock recebe um envelope com um biscoito de gengibre em forma de boneco, pista para um outro caso a ser desvendado:

Imagem 62 Gingerbread man ou biscoito de gengibre

Na cultura anglófona há um conto de fadas que traz a figura do Biscoito de Gengibre (ou Homem-Biscoito, em tradução livre). Nesse, o Biscoito é um herói que vive correndo, passando por aventuras e fazendo travessuras, mas nunca é pego. Toda vez que ele corre e escapa, diz: “Run, run as fast as you can. You can’t catch me, I’m the

John: Isso é João e Maria. Que tipo de sequestrador deixa pistas?
Sherlock: Um que gosta de se gabar, pensa que é um jogo. Ele sentou e disse isso para mim..."Todo conto de fadas precisa de um bom e velho vilão." A quinta substância faz parte do conto. A casa da bruxa. A molécula de glicerol. PGPR!
John: O que é isto?
Sherlock: É usado para fazer chocolate. (Tradução nossa)

gingerbread man"[77]. Como o Biscoito de Gengibre, Holmes deve correr da polícia e se tornar um foragido para completar os planos de Moriarty. Supostamente invencível, o Biscoito é enganado e pego pela raposa, a qual é comumente associada à ideia de esperteza e maldade, pois ela engana suas vítimas para se aproveitar delas. Desse modo, Sherlock é construído, discursivamente, como o herói do conto de fadas, também enganado e "abocanhado" pela raposa, Moriarty, o qual é anteriormente visto, na cena do julgamento, com um alfinete de gravata com a cabeça de uma raposa, de forma que temos a referência textual do criminoso como o vilão:

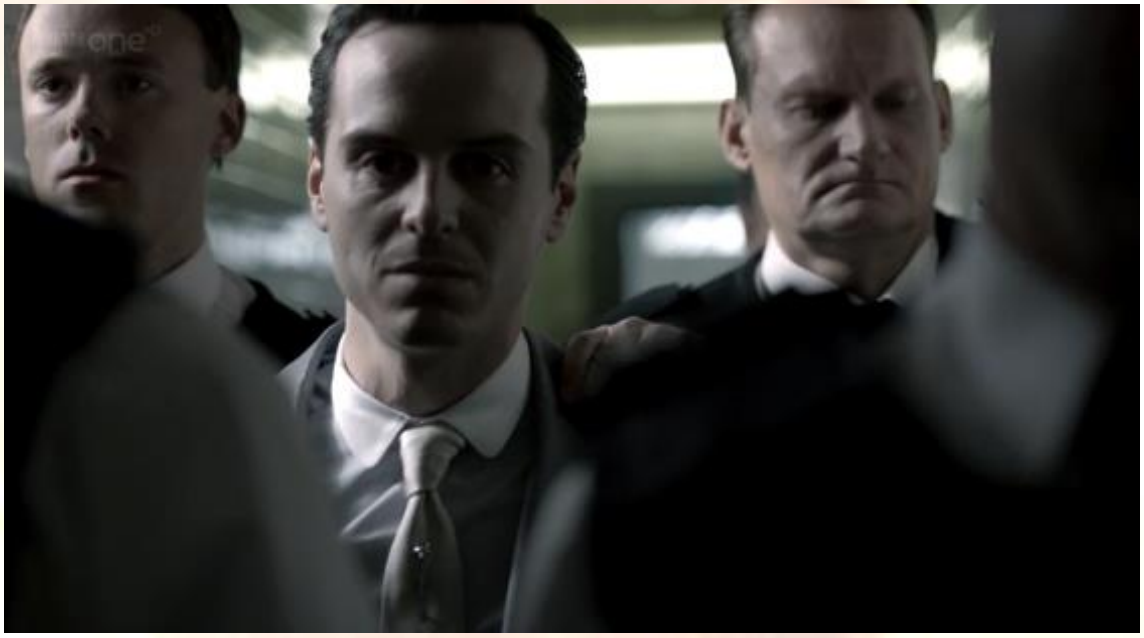


Imagem 63 Moriarty e o alfinete de raposa

O biscoito recebido no envelope por Sherlock se refere a si próprio, pois deveria correr para se salvar e não ser abocanhado pela raposa, mais inteligente que ele. A sua condição de estar queimado e sem uma perna também reflete a situação do Biscoito como destruído pela raposa. Há um diálogo com a ameaça feita por Moriarty em *The Great Game*, no qual anuncia que irá arrancar o coração de Sherlock fora - em inglês, a frase é "I'll burn the heart out of you"[78]. Assim, o verbo "to burn" (queimar) retoma a condição de Sherlock, anunciada pelo vilão anteriormente, pois o Biscoito-Sherlock está queimado, "burnt to crisps" (reduzido a pedaços), como diz Sherlock. Nesse momento, Moriarty

[77] Tradução nossa: Corra, corra o mais rápido que puder. Você não pode me pegar, eu sou o Biscoito de Gengibre.
[78] Tradução nossa: Eu arrancarei seu coração fora.

assume que Sherlock já foi destruído por ele e não há nada a fazer senão correr para não ser pego, mas o fim é inevitável.

É clara a relação do conto de fadas *Gingerbread man* com a canção de Nina Simone anteriormente analisada, a qual toca na cena do julgamento, pois, na primeira estrofe, o sujeito enunciador se dirige a um pecador que não tem para onde correr.

> "Oh, Sinnerman, where you gonna run to?
> Sinnerman, where you gonna run to?
> Where you gonna run to?"[79]

Sherlock, Biscoito de Gengibre, alvo dos ataques da raposa-Moriarty, deve correr para algum lugar para tentar ser salvo, mas, como indica a canção e o conto em diálogo, não há salvação, pois ele já está condenado a ser pego pelo "diabo".

Por fim, os envelopes que abriam os elementos relacionados aos contos de fadas, as migalhas de pão, o livro de contos de fadas dos Grimm e o biscoito de gengibre, estão interligados, uma vez que todos foram enviados pelo mesmo sujeito, Moriarty, na figura de vários vilões, e são reconhecidos como tal a partir dos selos:

Imagem 648 Johm abrindo o envelope com as migalhas

[79] Tradução nossa: Oh, Pecador, para onde você irá correr? / Pecador, para onde você irá correr?/ Para onde você irá correr?

Imagem 65 O envelope com o livro de contos de fadas

Imagem 66 O envelope com o biscoito de gengibre

Imagem 67 Foto em close no selo

A figura dos selos dos envelopes é que os identificam como pertencentes ao mesmo remetente, Moriarty. Por meio da imagem 67 é possível identificarmos o desenho do selo como sendo uma pega, previamente citada na subseção dedicada à intertextualidade e interdiscursividade com a música. Assim como Moriarty se constitui como a pega ladra da música de Rossini, ele é a pega dos envelopes, sendo essa sua marca autoral, sua assinatura:

Imagem 68 Pega

A pega é um pequeno pássaro com uma cauda longa frequentemente associada ao mau-agouro, semelhantemente ao corvo, conforme apontado no item 3.4.2, há uma simbologia relacionada ao pássaro, a qual se materializa em uma cantiga camada de *One for Sorrow*. Há diversas versões dessa cantiga, mas todas implicam que a quantidade de pegas vista por uma pessoa determina sua má ou boa sorte. Uma das versões mais antigas foi publicada em *Proverbs and Popular Saying of the Seasons* (1846), por M. A. Denham, sendo que em parênteses estão marcadas as variações:

> "One for sorrow,
> Two for luck; (mirth)
> Three for a wedding,
> Four for death; (birth)
> Five for silver,
> Six for gold;
> Seven for a secret,
> Not to be told;
> Eight for heaven,
> Nine for hell
> And ten for the devil's (evil's) own sell!"[80]"

O número de envelopes indica, assim, o número de pegas vistas. Se acrescentarmos o corvo que aparece ao início da cena do roubo das joias da coroa, no momento antes de Moriarty entrar na sala das joias, são quatro os animais de mau-agouro vistos no episódio, o que indica, segundo a cantiga *One for Sorrow*, nascimento ou morte ("Four for death/birth"). Além disso, ao pensarmos somente nos envelopes e na referência exclusiva às pegas, é possível associarmo-las à simbologia do número três, uma vez que, segundo Chevalier (1986), esse é um número fundamental que expressa a completude, pois o ser humano é composto de três partes, bem como a unidade de Deus em três pessoas, segundo o Cristianismo. Assim, o número de envelopes pode estar relacionado à ideia de completude/resolução do problema final, no qual Moriarty destruiria Sherlock.[81]

[80] Tradução nossa: Uma para tristeza; duas para sorte (ou alegria); três para um casamento; quatro para morte (ou nascimento); cinco para prata; seis para ouro; sete para um segredo a nunca ser contado; oito para o céu; nove para o inferno; e dez para o próprio diabo (ou mal).

[81] No momento do roubo das joias da coroa, também notamos uma referência ao número três, pois são três locais simultâneos que são invadidos por Moriarty e onde há três responsáveis pela segurança que derrubam

Além disso, o número três se refere à sexualidade e masculinidade, no caso de Moriarty, questionável, porém, pode se referir à atração intelectual entre este e Sherlock, que jogam o jogo da dedução como um ato de sedução e dominação. Ora, como vimos, Moriarty planeja dominar Sherlock a partir da resolução do "problema final" demonstrando sua superioridade intelectual, o que condiz com a dominação sexual masculina.

Há um embate ideológico na construção do enunciado, pois tanto os contos de fadas quanto a cantiga remetem ao universo da cultura popular, que está em embate no episódio com a cultura clássica erudita representada pela música clássica e a pintura romântica de Turner. Assim, nesse caso, a cantiga *One for Sorrow*, juntamente com as simbologias que envolve a pega e o número três, é da ordem do popular, ao passo que a ópera de Rossini se refere ao erudito. Apesar de se referirem ao mesmo objeto, o discurso construído a partir da pega se difere nos valores veiculados em esferas opostas da comunicação.

Enfim, os discursos dos contos de fadas constroem diversos sentidos no episódio no que tange, principalmente, à relação de embate e completude entre Sherlock e seu outro, Moriarty. O diálogo entre os sujeitos é construído no episódio, uma vez que ambos ocupam a posição de vilão e herói, tanto no episódio quanto nos contos de fadas. Analisaremos, a seguir, a relação constitutiva de Sherlock a partir do diálogo com seus outros, entre eles, Moriarty.

3.5 Reagentes: Sherlock e seus outros

Nesta subseção, analisaremos a construção do sujeito Sherlock na série homônima, constituído por vozes de sujeitos com os quais se relaciona. Como um sujeito de linguagem, Holmes se relaciona com outros sujeitos (e) enunciados. Analisaremos como o sujeito é constituído no embate com os outros, que, em extraposição, podem dar acabamento ao "eu". Partiremos da construção social de Sherlock a partir da mídia jornalística, posteriormente, analisaremos a influência de seu irmão Mycroft, Lestrade, Donavan, Molly Hooper, John e, por fim, seu arqui-inimigo, Moriarty.

---

cada vez seu café com a notícia da invasão e três vezes a polícia recebe ligações sobre os acontecimentos e se revolta com a magnitude dos atos. O que também indica a completude do número três, dessa vez associado à completude de um ato de uma ópera, a ópera de Rossini que dança e "encena" , na qual é a pega ladra.

Em *The Reichenbach Fall* é clara a refração e a reflexão do sujeito a partir da imprensa, construtora de um discurso acerca do detetive, a qual o compõe, primeiramente como herói, e, posteriormente, como fraude e vilão. Sherlock já era conhecido pela imprensa em *A Scandal in Belgravia* (2012), como um detetive fenômeno da internet, a partir da grande repercussão online do blog de John, em que este publica os casos que resolvem, além de detalhes da vida cotidiana de Holmes:

Imagem 69 Holmes: fenômeno da internet em A Scandal in Belgravia

No entanto, em *The Reichenbach Fall*, sua figura deixa de ser famosa apenas pela repercussão online e o detetive passa a ser considerado um herói social quando recupera o quadro perdido de Turner, *As quedas de Reichenbach*, que dá nome ao episódio. A partir de seu tempo/espaço únicos que lhe possibilitam a visão do outro, a mídia discursa sobre Holmes e constrói a sua identidade de herói/anti-herói:

Hero of the Reichenbach

Turner masterpiece recovered by 'amateur'

Scotland Yard embarrased by overlooked clues

Janette Owen
Crime correspondent

A Turner masterpiece worth £1.7million that was stolen from an auction house ten days ago has been recovered by an amateur detective from North London. Sherlock Holmes of Baker Street has been investigating the art crime simply as a hobby, and yet he was able to follow the trail that lead him to the famous work - a trail that Scotland Yard missed completely. Sherlock has gained a cult following follow-

Holmes (right) and his assistant John Watson, below, the recovered painting

Imagem 70 O herói de Reichenbach

Na imagem acima está a notícia em que Holmes é considerado o herói de Reichenbach. Vemos aqui a posição avaliativa do sujeito imprensa, que tem o vislumbre de um aspecto do detetive, o heroico. Há uma refração, ou seja, um desvio na imagem de Sherlock, a partir de uma visão fragmentária da mídia que, por sua vez, por ser um órgão formador de opiniões em massa, influencia um grupo de leitores a pensarem da mesma maneira. Porém, com a "fama" de Sherlock, há também uma preocupação com a possível reviravolta da imprensa contra ele, a qual recorrentemente eleva alguém ou algum assunto e o rebaixa, como aponta John: "You're this far from famous. Sherlock: It'll pass. John: It better pass. Because the press will turn, Sherlock, they always turn and they'll turn on you" (SHERLOCK, 2012, 00:03:53 - 00:04:03)[82].

A fala de John deixa o telespectador atento, pois indica que ocorrerá uma mudança na opinião da imprensa sobre Sherlock e ganha sentido ao analisarmos o todo do episódio com a já analisada analogia à "queda". Da mesma maneira, o aparecimento de Moriarty na cena seguinte a essa fala sugere que ele será um empecilho para a permanência de Sherlock como herói perante a mídia e a sociedade:

[82] Tradução nossa: John: Você está a um passo de ser famoso. Sherlock: Isso vai passar. John: É bom que passe, porque a imprensa sempre muda de lado Sherlock, e ela vai se voltar contra você.

Imagem 71 Sherlock: a verdade chocante. Amigo próximo Richard Brook conta tudo

Moriarty arquiteta uma situação em que o detetive tem sua habilidade pouco a pouco duvidada, até que ele cria uma personagem, Richard Brook, supostamente amigo de infância do detetive, que teria sido contratado por Holmes para atuar como Moriarty, seu arqui-inimigo, a fim de torna-lo célebre. Com essa informação divulgada e alicerçada por informações pessoais de Sherlock (providas por Mycroft), sua posição de herói é desconstruída e dá lugar à imagem de fraude, pois as ditas habilidades de dedução acima da média não passariam de uma construção do detetive.

Sua imagem social agora é constituída pela ideia que Moriarty criou dele. Cria-se socialmente um novo Sherlock, não correspondente com aquele apresentado nos outros enunciados, sendo que, neste, foi Moriarty que fez com que ele se tornasse vilão perante a sociedade que o considerava como louvável e virasse o jogo. Há uma inversão de papéis, pois o criminoso é tornado inocente frente à sociedade e faz com que o detetive seja considerado o vilão. "Genius detective proved to be a fraud. I read it in the paper so it must be true. I love newspapers" (SHERLOCK, 2012, 01:11:38- 01:11:46)[83]. A partir da mídia, Moriarty consegue construir um outro discurso identitário para Holmes, utilizando-se da leitura acrítica feita pelos leitores de jornais, os quais se esquecem que as notícias são versões dos acontecimentos, permeados por um posicionamento emotivo-volitivo do enunciador, uma refração valorada da realidade, e não a realidade em si:

[83] Tradução nossa: Detetive genial prova ser uma fraude. Eu li nos jornais então deve ser verdade. Eu adoro jornais.

Imagem 72 Suicídio de falso gênio

A queda do herói, já anunciada no título, torna-se concreta e revela uma trajetória de decadência do detetive, a qual se dá pela intervenção de Moriarty a partir da veiculação de informações errôneas sobre a falsa genialidade de Sherlock pela mídia. O herói de Reichenbach se torna um falso gênio e essa refração o atinge, pois ele perde a confiança de seus colegas de trabalho e completa (parcialmente) os planos de Moriarty: Sherlock comete um suicídio (que, no final, prova-se falso). Assim, a constituição identitária do detetive em sociedade é constituída a partir da voz social da imprensa, a qual reflete, a partir de sua posição, uma visão parcial dos acontecimentos.

Mycroft só aparece em dois contos na obra de Doyle, no que é apresentado ao leitor e à Watson: *The Greek Interpreter*, no qual é descrito como dotado de uma mente ainda mais perspicaz que a de Sherlock, porém sem a mesma disposição para a investigação, uma vez que sua capacidade de dedução e observação são reservadas ao *hobby*; e no *The Adventure of the Bruce-Partington Plans*[84]. Nele, temos uma definição melhor de sua importância. Holmes diz que Mycroft, apesar de ocupar uma posição simplória no governo britânico, representa-o. Ele não possui ambições, mas é o homem mais indispensável do país, "[...] tem o mais sistemático e assertivo dos cérebros, com mais capacidade de armazenar fatos do que qualquer homem vivo. [...] Repetidas vezes o trabalho dele decidiu a política nacional" (DOYLE, 2014, p. 881).

[84] Tradução nossa: Os planos do submarino Bruce-Partington

Nos contos, em momento algum Mycroft é tido como um inimigo de Sherlock, mas como um irmão com quem tem problemas afetivos. Eles raramente se falam e quando Mycroft decide visitar Sherlock, em *The Adventure of the Bruce-Partington Plans*, este espera que seja algo muito sério e que envolva ou ele ou o governo britânico diretamente. Ele é tido como importante, mas não como perigoso, ao contrário da série. No primeiro episódio da primeira temporada, *A Study in Pink*, John é abduzido por Mycroft, o qual não se identifica, provoca e tenta suborna-lo para conseguir informações a respeito de Sherlock. Desde então, ao longo da série, a relação entre ambos não é pacífica e, apesar de seus esforços, John não sente medo dele e sequer o respeita;

> John: Who are you?
> Mycroft: An interested party.
> John: Interested in Sherlock? Why? I'm guessing you're not friends.
> Mycroft: You've met him. How many friends do you imagine he has? I am the closest thing to a friend that Sherlock Holmes is capable of having.
> John: And what's that?
> Mycroft: An enemy.
> John: An enemy?
> Mycroft: In his mind, certainly. If you were to ask him, he'd probably say his arch-enemy. He does love to be dramatic. (SHERLOCK, 2010, 00:36:40 - 00:37:05)[85]

Esse é seu diálogo quando Mycroft tenta suborna-lo. Quando John chega em casa, ele pergunta à Holmes: "John: Quem é ele? Sherlock: O homem mais perigoso que já conheci e o menor dos meus problemas agora (SHERLOCK, 2010, 00:44:10-0:44:14)". Mycroft é perigoso e provavelmente retornará ao longo da série para enfrentar seu irmão ou tomará parte em problemas que tentem solucionar.

Sherlock e Mycroft possuem uma rivalidade entre irmãos, mentes inteligentes, mas, sobretudo, a posição de Mycroft no governo, sua importância nas decisões governamentais o torna perigoso. No primeiro episódio, aparentemente, Mycroft é o arqui-inimigo de Sherlock. O leitor assíduo das obras de Doyle, diante de tal informação, pensaria se tratar de Jim Moriarty, assim, propositalmente os criadores fazem Sherlock e Mycroft se encontrem ao final do episódio e conversarem de forma amigável, dentro de

---

[85] John: Quem é você?
Mycroft: Uma parte interessada.
John: Interessado em Sherlock? Por quê? Imagino que não sejam amigos.
Mycroft: Você o conheceu? Quantos amigos imagina que tenha? Eu sou o mais próximo de um amigo que Sherlock Holmes é capaz de ter.
John: E o que é isso?
Mycroft: Um inimigo.
John: Um inimigo?
Mycroft: Em sua cabeça, certamente. Se você o perguntasse, ele diria que sou provavelmente seu arqui-inimigo. Ele gosta de ser dramático. (Tradução nossa)

suas limitações afetivas e comentam sobre serem irmãos. Apesar disso, restam dúvidas sobre as reais intenções de Mycroft quanto à Sherlock e sua nova associação, Watson.

Ao longo da série, vemos ainda uma névoa sobre a relação de Sherlock e seu irmão, porém o telespectador é gradualmente levado a crer que ele é "inofensivo". Apesar de ter incríveis capacidades de dedução, ele não se envolve diretamente em casos de "ação" e há um fundo cômico nas cenas em que ambos discutem como crianças. No entanto, em *The Reichenbach Fall,* a posição de Mycroft deixa de ser ambígua e ele se comporta como inimigo de Sherlock. Ele chama Watson para encontra-lo no Diogenes Club e confessa que seu irmão está ameaçado por Moriarty por conta dele, pois, em troca de informação sobre o código de computador que poderia abrir qualquer rede de segurança, conta sobre a vida de Sherlock, de forma que o inimigo possui informações para usar contra ele:

> John: So how does it work, your relationship? Do you go out for a coffee now and then, you and Jim? Your own brother and you blabbed about his entire life to this maniac.
> Mycroft: I never intend... I never dreamt...
> John: This... this is what you were trying to tell me, isn't it? "Watch his back because I've made a mistake". How did you meet him?
> Mycroft: People like him, we know about them, we watch them. But James Moriarty... the most dangerous criminal mind the world has ever seen, and, in his pocket, the ultimate weapon. The key code. A few lines of computer code that can unlock any door.
> John: Ad you abducted him to try and find the key code?
> Mycroft: Interrogated him for weeks.
> John: And?
> Mycroft: He wouldn't play along. He just sat there staring into the darkness.The only thing that made him open up... I could get him to talk, just a little. But...
> John: In return you had to offer him Sherlock's life story. So, one big lie... Sherlock's a fraud, and people will swallow it because the rest of it's true. Moriarty wanted Sherlock destroyed, right, and you have given him the perfect ammunition.
> Mycroft: John. I'm sorry.
> John: Please!
> Mycroft: Tell him, would you? (SHERLOCK, 2012, 01:03:38 - 01:05:56)[86]

[86] Tradução nossa: John: Então, como funciona o relacionamento de vocês? Vocês tomam um café de vez em quando, você e Jim? Ele é seu próprio irmão e você tagarelou sobre a vida inteira dele para esse maníaco.
Mycroft: Eu não pretendia... Eu nunca sonhei...
John: Era isso que estava tentando me dizer? "Cuide dele, porque eu cometi um erro". Como o conheceu?
Mycroft: Pessoas como ele, nós... Conhecemos, as vigiamos. Mas, James Moriarty... A mente criminosa mais perigosa que o mundo já viu, e, em seu bolso, a arma definitiva. O código chave. Poucas linhas de código de computador que podem abrir qualquer porta.
John: E você o sequestrou para tentar descobrir o código?
Mycroft: O interroguei por semanas.
John: E?
Mycroft: Ele não cooperava. Ele apenas sentou lá, encarando a escuridão. A única coisa que o faria abrir a boca... Eu podia fazê-lo falar, só um pouco. Mas...
John: Em troca, teria que dar a história de vida de Sherlock. Uma grande mentira, "Sherlock é uma fraude", e as pessoas vão engolir, porque o resto é verdade. Moriarty queria Sherlock destruído e você deu a ele a a munição perfeita.

John se exalta, pois Mycroft usa seu irmão como objeto para angariar informações para o governo. Ele teria se aliado a Moriarty por interesse próprio apesar de alegar em outros momentos que se preocupava com Sherlock. Ao do final do segundo episódio da segunda temporada, *The Hounds of Baskerville* (2012)[87], vemos Moriarty sendo torturado pelos homens de Mycroft a fim de extrair informações, assim, fica claro ao telespectador que há um vínculo entre Moriarty e Mycroft que, possivelmente, escapa ao conhecimento de Sherlock, como já fora indicado em *A Scandal in Belgravia*, quando Irene Adler e Moriarty se juntam e querem destruir os planos de Mycroft. No entanto, nesse episódio, somos levados a crer que eles possuem um embate, enquanto naquele vemos uma possível aliança:

Imagem 73

Mycroft tenta proteger Sherlock e, ao mesmo tempo, contraditoriamente, é o seu pior inimigo em *The Reichenbach Fall*. Como um agente duplo, ele finge estar ao lado de Sherlock ao demonstrar uma suspeita preocupação fraternal e alertar John no *Diogenes Club* sobre os assassinos que foram mandados por Moriarty para cerca-los na Baker Street. Ele avisa que Moriarty virá atrás de Sherlock e eles devem tomar cuidado. No entanto, ao final do episódio, descobrimos que fora ele mesmo quem dera todas as armas

Mycroft: John. Eu sinto muito.
John: Ah, faça-me o favor.
Mycroft: Diga-lhe, por favor.

[87] Tradução nossa: Os cães de Baskerville.

necessárias para Moriarty: informações sobre seu irmão para que ele pudesse sustentar a mentira de que Sherlock é uma fraude.

Essa posição ambígua de Mycroft se torna mais concreta se analisada sua recorrência nos contos. Segundo a nota 20 de Leslie S. Klinger no conto "The final problem" na edição *d'As memórias de Sherlock* Holmes da Editora Zahar (2010), Mycroft agiu como agente duplo no conto, pois ele ajuda Sherlock a fugir, mas poderia ter vazado as informações do horário do trem de Holmes e Watson, bem como a sua descrição física, a qual não era conhecida na época para Moriarty.

Há uma reviravolta, porém na terceira temporada. Em *The Empty Hearse*[88], depois da volta de Sherlock à Londres e de seu anúncio de que forjara a própria morte, Sherlock explica a Watson as circunstâncias de tal ato e, nesse momento, aponta que Mycroft, na realidade, o ajudou a derrotar Moriarty por baixo dos panos. Ele se tratava, na verdade, de um agente triplo, pois fingira estar ao lado de Holmes enquanto ajudava Moriarty com informações comprometedoras, porém Sherlock sabia da situação. Ambos trabalharam juntos para fazer Moriarty acreditar que estava ganhando o "jogo", até que fosse possível derrota-lo e durante os dois anos de ausência, desfazer sua rede criminal. Aparentemente, apesar das desavenças, os irmãos Holmes se uniram para vencer o inimigo em comum. Mycroft, no seriado, mais do que no discurso romanesco, interfere na composição de Sherlock. Ele tem maior participação e vínculo com o herói, apesar da relação conturbada. Ele constitui um dos vértices da construção do sujeito herói, tanto como seu irmão, pois ambos possuem rivalidades fraternais; quanto como seu rival ou aliado (dependendo do episódio considerado), no embate contra Moriarty.

Lestrade é o único amigo de Sherlock na polícia, pois Donavan e Andersen o criticam, não aceitam ter que trabalhar com um detetive amador excêntrico, apesar desse ser melhor que sua equipe. Sabemos que Sherlock confia em Lestrade, apesar de criticar a lentidão de seu trabalho e da polícia em geral. Sua importância para Sherlock fica clara no terceiro episódio da segunda temporada, quando Moriarty ameaça seus três únicos amigos, segundo ele, John, Lestrade, e Ms. Hudson, evidenciados nas três aparições do símbolo "IOU". Temos, então, que Lestrade compõe o sujeito como um de seus pilares na sociedade, lhe proporcionando emprego e um local para exercer suas habilidades investigativas, apesar de não ser acolhido como um detetive da equipe.

[88] Tradução nossa: O Ataúde Vazio.

A sargento Donavan é uma das policiais que faz questão de segregar Sherlock, como é visto desde *A Study in Pink*. Ela o chama de *freak* (aberração), pois, como ela explica à John, ele trabalha para a polícia mesmo sem ser pago, somente porque gosta de crimes, principalmente dos mais estranhos. A partir das palavras de Donavan, Sherlock é composto como um sujeito à parte na sociedade: tanto por seu trabalho, o qual não se insere nem na polícia, apesar de ser recorrido por eles por conta de suas habilidades, nem como detetive particular, pois ele não se considera amador, é um detetive consultor, o único no mundo; quanto por seu comportamento apático em relação a trivialidades e eufórico em relação a crimes e situações atípicas. Crimes excêntricos excitam sua mente pronta para o trabalho, para a *juissance* intelectual:

> Donavan: But you're not his friend. He doesn't have friends. So who are you?
> John: I'm... I'm nobody. I just met him.
> Donavan: Okay, bit of advice then. Stay away from that guy.
> John: Why?
> Donavan: You know why he's here? He's not paid or anything. He likes it. He gets off on it. The weirder the crime, the more he gets off. And you know what...? One day just showing up won't be enough. One day we'll be standing round a body and Sherlock Holmes will be the one that put it there.
> John: Why would he do that?
> Donavan: Because he's a psychopath. Psychopaths get bored. (SHERLOCK, 2010, 00:31:34 - 00:32:14) [89]

Segundo ela, Sherlock não tem amigos e John deveria ficar longe dele, pois ele é tóxico. Ela acredita que um dia ele irá se revelar como psicopata e parar de resolver crimes para comete-los. Sua visão é compartilhada por Andersen, e, ao que aparenta, por muitas pessoas que cruzam seu caminho, pois Sherlock não demonstra interesse em outras pessoas ou em outras coisas que não sejam relevante para seu trabalho.

Em *The Reichenbach Fall*, ela indica a Lestrade que Sherlock poderia ser o autor do sequestro dos filhos do embaixador americano. Sua desconfiança se concretiza em sua mente quando a menina o associa ao sequestrador, pois, para ela, ele sempre foi suspeito. Lestrade se vê obrigado a cumprir ordens, mas não acredita sequer na possibilidade de

[89] Donavan: Mas você não é amigo dele. Ele não tem amigos. Então quem é você.
John: Eu.. Eu sou ninguém. Acabei de conhece-lo.
Donavan: Ok, te darei um conheço amigo. Fique lomge daquele cara.
John: Por que?
Donavan: Você sabe por que ele está aqui? Ele não é pago nem nada. Ele gosta disso. Se diverte com isso. Quanto mais estranho o crime, mais ele se diverte. E você sabe do que mais? Um dia somente aparecer por aqui não será o suficiente. Um dia estaremos em volta de um corpo e Sherlock Holmes será o homem que o pôs ali.
John: Por que ele faria isso?
Donavan: Porque ele é um psicopata, e psicopatas se entediam. (Tradução nossa)

Sherlock ser um criminoso. Donavan é a responsável pelo mandato de prisão de Sherlock e por cumprir o plano de Moriarty nesse episódio, mas em toda a série ela resume a visão da sociedade que rechaça Sherlock por sua diferença, pelo não-pertencimento indicado pelo signo *freak*, a qualquer grupo social: nem policial, nem amador, nem bom, nem mal, além de não ser nem homo, nem heterossexual.

Aparentemente sem importância, Molly Hooper não aparece na obra doyleana, mas se tornou uma personagem recorrente. Apaixonada por Sherlock, faz tudo por ele e sabe de seu lugar de insignificância. No entanto, ela torna possível que Sherlock salve sua vida, capaz de ver que há algo errado com ele, ela se oferece para ajudar. Molly sempre ajuda John e Sherlock no laboratório do Hospital São Bartolomeu com as pesquisas químicas. Apesar de ser essencial e confiável, Sherlock não lhe dá muita atenção justamente porque ela está sempre lá para ajudá-lo. No entanto, no episódio em questão, ela é capaz de reparar que Sherlock está triste, há algo de errado com sua figura sempre impassível e racional. Ela lhe pergunta o que está acontecendo, pois ele age semelhantemente a seu pai quando estava prestes a morrer e parecia triste quando achava que ninguém podia vê-lo:

> Molly: You look sad, when you think he can't see you. Are you OK? And don't just say you are, because I know what that means, looking sad when you think no-one can see you.
> Sherlock: You can see me.
> Molly: I don't count. What I'm trying to say is, that if there's anything I can do, anything you need, anything at all, you can have me. (SHERLOCK, 2012, 00:38:05 - 00:38:31)[90]

Ela comenta que ele parece triste quando acha que John não pode vê-lo e sabe o que isso significa, pois seu pai também parecia triste quando achava que ninguém podia vê-lo. Assim, ela demonstra o conhecimento de que era ninguém para ele. No entanto, Molly sempre foi útil nas pesquisas de laboratório, facilitava o trabalho pra ele. Sherlock se mostra surpreso com o comentário de Molly, pela primeira vez a vê como uma pessoa e não como uma peça do Hospital da qual pode se servir. Molly é essencial tanto para suas pesquisas como uma pessoa de confiança no trabalho e na vida:

[90] Molly: Você parece triste quando acha que ele não pode te ver. Está tudo bem? E não diga apenas que está, pois eu sei o que isso significa, parecer triste quando acha que ninguém pode te ver.
Sherlock: Você pode me ver.
Molly: Eu não conto. O que estou querendo dizer é que, se há qualquer coisa que possa fazer, qualquer coisa mesmo, você pode contar comigo. (Tradução nossa)

Imagem 74

Ao mesmo tempo em que Sherlock não lhe dá a devida importância, Moriarty também não. Ele a usa, finge ser seu namorado para poder chegar perto de Sherlock e prova-lo que estava ali o tempo todo em *The Great Game*, mesmo sem lhe notar, em outras palavras, demonstrando que Sherlock não dá atenção às pessoas comuns a sua volta, ao trivial. Molly não é contada entre os amigos de Sherlock quando Moriarty o ameaça no topo do Hospital, pois ele também pensa que ela é insignificante para Sherlock, e este foi o erro de Moriarty, pois Molly foi uma peça essencial na falsa morte de Holmes. Ao final do episódio, quando Sherlock se dá conta que o próximo passo de Moriarty é sua queda final, sua morte, ele recorre a ela:

> Sherlock: You're wrong, you know? You do count. You've always counted and I've always trusted you. But you were right. I'm not OK.
> Molly: Tell me what's wrong.
> Sherlock: Molly, I think I'm going to die.
> Molly: What do you need?
> Sherlock: If I wasn't everything that you think I am, everything that I think I am... would you still want to help me?
> Molly: What do you need?
> Sherlock: You. (SHERLOCK, 2012, 01:02:18 - 01:03:06)[91]

[91] Sherlock: Você estava errada, sabe? Você conta sim. Você sempre contou e eu sempre confiei em você. Mas você estava certa, eu não estou bem.
Molly: Diga-me o que está errado.
Sherlock: Molly, eu acho que eu vou morrer.
Molly: Do que você precisa?
Sherlock: Se eu não for tudo o que pensa que eu sou, tudo o que eu penso que sou... Você ainda me ajudaria?
Molly: Do que você precisa?
Sherlock: De você. (Tradução nossa)

Sherlock confessa que sempre contou com ela, apesar de ambos não se darem conta disso e, agora, mais do que nunca, precisaria de sua ajuda. Molly não se mostra confusa, sequer pergunta para o que Sherlock precisa dela, mas de prontidão se mostra disponível e disposta a ajuda-lo. Mesmo sem o telespectador saber como Molly pode o ajudar, fato que será desvendado somente na terceira temporada, Sherlock assume sua importância, a torna oficialmente um de seus pilares. Posteriormente descobrimos que Molly o ajudou a encontrar um corpo similar ao dele para derruba-lo do topo do prédio, assim provariam aos outros que Sherlock morrera sem que ele precisasse morrer de fato. Assim, ela se concretiza como essencial aos planos de Sherlock e um dos erros de Moriarty foi crer que ela era insignificante, portanto, não a ameaçou de morte como fez com John, Ms. Hudson e Lestrade, segundo ele, os seus únicos três amigos no mundo.

John é essencial ao detetive desde o primeiro episódio. Ele o auxilia em sua vida em sociedade, avisando-o que a cena do crime não é hora nem lugar para comemorar, pois, normalmente, as pessoas estão em choque ou tristes. John funciona como seu sensor de regras sociais, sempre obrigando-o a agradecer e não ser rude, como o faz no início de *The Reichenbach Fall* ao obrigar Sherlock a agradecer pelo presente de seu cliente e, antes do tribunal, pedindo que ele não aja com arrogância.

Em *A Study in Pink*, episódio no qual se conhecem, John aparenta estar em crise emocional, com lembranças da guerra que o atormentam e com reminiscências psicossomáticas do tiro em sua perna, o que o faz andar de bengala, segundo sua terapeuta. Porém, depois que conhece Sherlock, ambos precisam correr para pegar o possível *serial killer* e ele esquece sua bengala e corre sem perceber a dita "dificuldade" de sua perna. Podemos, assim, compreender a simbologia da bengala de Watson como a necessidade de apoio quando estava em crise, a qual foi dispensada em sua forma material quando voltou a ação e conseguiu um amigo, mas de certa maneira, é substituída por Sherlock e pela relação de confiança instantânea que um tem pelo outro. É clara a afeição que sentem e o telespectador percebe que há um pacto de confiança entre ambos, evidenciado pela situação da bengala e, posteriormente, quando John atira no assassino e salva a vida de Sherlock. A partir de então, John e Sherlock estão sempre juntos, como uma "dupla dinâmica".

Ambos não possuíam amigos e estavam sozinhos, no entanto, passam a ter o apoio um do outro, completando-se mutuamente, pois ao mesmo tempo em que Sherlock lhe proporciona a agitação e o "campo de batalha" na vida civil, e, consequentemente, o faz se sentir importante por ajudar a combater o crime, John é seu contraponto emocional,

quem o mostra de seu horizonte de visão o que lhe é exterior, pois Sherlock não permite em seu "cérebro eletrônico" que haja interferências de sentimentos, mas o sujeito que está fora dele e o completa possui esta capacidade.

Em *The Great Game*, enquanto Sherlock e Moriarty jogam seu jogo da dedução, John se exalta com o comportamento extremamente racional de Sherlock, o qual, segundo ele, não difere do pensamento do criminoso, pois ele não se importa com as vítimas e foca seu raciocínio na próxima pista que ele deve descobrir. John percebe de sua posição a proximidade dos inimigos no que tange o nível intelectual e a necessidade de distração ao mesmo tempo em que critica a postura fria de Sherlock:

> John: So why is he doing this, then? Playing this game with you. Do you think he wants to be caught?
> Sherlock: I think he wants to be distracted.
> John: I hope you'll be very happy together.
> Sherlock: Sorry, what?
> John: There are lives at stake, Sherlock. Actual human lives! Just so I know, do you care about that at all?
> Sherlock: Will caring about them help save them?
> John: Nope.
> Sherlock: Then I'll continue not to make that mistake.
> John: And you find that easy, do you?
> Sherlock: Yes, very. Is that news to you?
> John: No, no.
> Sherlock: I've disappointed you.
> John: That's good, that's a good deduction, yeah.
> Sherlock: Don't make people into heroes, John. Heroes don't exist, and if they did, I wouldn't be one of them. (SHERLOCK, 2010, 00:49:47 - 00:50:29)[92]

Apesar de Sherlock auxiliar a polícia e estar, portanto do lado do "Bem", ele faz questão de frisar a John que o conceito de herói é uma ficção e, de qualquer maneira, ele não se encaixaria nessa definição. No entanto, apesar de confirmar que se importar com os outros não é uma vantagem na investigação, por isso ele continuará a não cometer esse "erro", ele é contraditório em sua posição, pois afirma que se deixar levar por sentimentos

[92] John: Por que ele está fazendo isso, jogando esse jogo com você? Você acha que ele quer ser pego?
Sherlock: Eu acho que ele quer ser distraído.
John: Espero que sejam muito felizes juntos.
Sherlock: Desculpe, como?
John: Há vidas em risco, Sherlock. Vidas humanas. Só para eu saber, você se importa com isso?
Sherlock: Importar-me vai ajudar a salva-los?
John: Não.
Sherlock: Então eu continuarei não cometendo esse erro.
John: E você acha isso fácil?
Sherlock: Sim, muito. Isso é novidade para você?
John: Não, não.
Sherlock: Eu te desapontei.
John: Isso foi uma boa dedução.
Sherlock: Não faça as pessoas de heróis, John. Heróis não existem e, se existissem, eu não seria um deles. (Tradução nossa)

não salvará as vítimas, ou seja, ele se importa o suficiente para não deixa-las morrer, mesmo que isso signifique não demonstrar sua preocupação.

Apesar de sua postura fria e racional, a partir do momento em que começa a conviver com Watson, Sherlock passa a ter maior confiança nos outros e a considerar Lestrade, Molly e Ms Hudson como seus amigos. Ele se importa com as pessoas à sua volta, o que consequentemente seus inimigos percebem como seu ponto fraco, como diz Moriarty e Magnussen. Dentre eles, o principal atingido é John, sequestrado pelos dois vilões em *The Great Game* e *His Last Vow* de forma a atingir o detetive.

John e Sherlock possuem uma relação ambígua no seriado, por vezes beirando um sentimento amoroso, ou focando-se em uma relação amigável. Em diálogo com a composição de Holmes em *The private life of Sherlock Holmes* (1970), os criadores do se *Sherlock* buscam um comportamento assexuado do detetive, com tendências similarmente homossexuais evidenciadas pelo descaso em relação a mulheres e trejeitos. Pelo fato de morarem juntos, há boatos sobre a relação de John e Sherlock, a qual também é explorada pela série. Assim que chegam na Baker Street em *A study in pink* para visitar o apartamento antes de alugar, Ms. Hudson (a proprietária que proporciona uma figura materna para Holmes) assume que os dois são um casal, bem como o proprietário do restaurante em que jantam mais tarde. É interessante que Sherlock nunca desmente quando as pessoas assumem que ambos são mais que amigos, enquanto John faz questão de se afirmar heterossexual.

Na realidade, trata-se de um sentimento de amor, não sexual, mas de carinho e admiração de um pelo outro e mútua compreensão logo quando se encontram, discutido em *The Empty Hearse,* pois boa parte do episódio é dedicada à tentativa de reconciliação de Holmes e Watson, pois ele se sentiu traído por ser tão próximo e não saber que Sherlock estava vivo; e explicitado em *The sign of three* (2014). Nesse episódio, ocorre o casamento de Watson e Mary, entrecortado por *flashbacks,* a maioria deles durante o discurso de Sherlock, como o pedido de John para que ele fosse seu *best man*[93]:

> John: Look, Sherlock, this is the biggest and most important day of my life...
> Sherlock: Well...
> John: No, it is. It is. And I want to be up there with the two people that I love and care about most in the world.
> Sherlock: Yes.
> John: So Mary Morstan...

[93] Padrinho de casamento do noivo. Segunda a tradição inglesa e americana, o noivo escolhe um parente ou amigo próximo para ser o padrinho especial, o qual fica a seu lado na igreja e na mesa durante a cerimônia e deve fazer um discurso para o noivo e a noiva em frente aos convidados.

> Sherlock: Yes.
> John: And...you. (SHERLOCK, 2014, 00:21:38 - 00:22:05)[94]

Nessa cena, John está tentando convidar Sherlock para ser seu *best man*, fala que quer seja seu melhor amigo, mas Sherlock não se dá conta que seja ele até John confessar que as pessoas que mais ama no mundo são Mary, sua noiva, e Sherlock. Ele fica atônito quando ouve essa notícia, pois acaba de ouvir uma declaração de seu melhor amigo que o define enquanto tal. O ranzinza e rude detetive, pela primeira vez, é considerado o melhor amigo de alguém, amado por alguém que respeita e tem grande carinho, e isso se torna um choque. Percebemos pelo seu silêncio que se tratava de algo totalmente inesperado para ele. Apesar de se sentir lisonjeado, ao mesmo tempo em que assustado, ele não consegue se exprimir da mesma forma. No entanto, ao aceitar a posição de padrinho e de melhor amigo, ele deve ocupar uma função social que requer seu posicionamento frente a ele: o discurso na cerimônia. A partir dele, em posição de destaque, Sherlock torna explícito seus sentimentos pela primeira vez e podemos ver que, de fato, ele se importa com as pessoas e é capaz de sentir amor, apesar de prezar pela razão fria para seu raciocínio. Prova-se, em seu discurso para Watson, a teoria de que ele não é um robô, incapaz de sentir ou expressar sentimentos, e sim que se resguarda para evitar sofrimento, assim evita o contato social e se centra na inteligência, pois não sabe se portar em sociedade:

> The point I'm trying to make is that I am the most unpleasant, rude, ignorant and all-round obnoxious arsehole that anyone could possibly have the misfortune to meet. I am dismissive of the virtuous, unaware of the beautiful and uncomprehending in the face of the happy. So if I didn't understand I was being asked to be best man, it is because I never expected to be anybody's best friend. And certainly not the best friend of the bravest and kindest and wisest human being I have ever had the good fortune of knowing. John, I am a ridiculous man. Redeemed only by the warmth and constancy of your friendship. (…) Today you sit between the woman you have made your wife and the man you have saved. In short, the two people who love you most in all this world (SHERLOCK, 2014, 00:25:05 - 00:26:28).[95]

---

[94] John: Olha, Sherlock, esse é o dia mais importante da minha vida..
Sherlock: Bem...
John: Não, é sim, é sim. E eu quero estar lá com as duas pessoas que eu mais amo e me importo no mundo.
Sherlock: Sim.
John: Então, a Mary Morstan...
Sherlock: Sim.
John: E... Você. (Tradução nossa)

[95] O ponto em que quero chegar é que eu sou o mais desagradável, rude, ignorante, e completamente ofensivo imbecil que alguém poderia ter o infortúnio de conhecer. Eu sou desdenhoso para com os virtuosos, alheio ao belo e incompreensível em face dos felizes. Então, se eu não entendia que eu estava sendo convidado para ser padrinho de casamento, é porque eu nunca esperava ser o melhor amigo de ninguém. E, certamente, não o melhor amigo dos mais bravos, gentis e sábios seres humanos que eu já tive

Sherlock não sabia que era o melhor amigo de John, não podia esperar devido ao seu comportamento rude e de difícil convivência. Ele pensa que nunca seria amigo de ninguém, pois sabe que não é agradável. Em face a John, mais uma fração de Holmes é revelada. Sherlock declara sua natureza mais humana, a capacidade de amar e ser grato pela amizade que lhe foi concedida, além da compreensão da aspereza e dureza de seu comportamento frente as pessoas. Portanto, a partir da convivência com o outro, Sherlock deixa aos poucos mais visível e passa a compreender a existência de um lado emocional em si. John salva sua vida em diversas formas, ajudando o detetive como seu assistente a desvendar os crimes e também a evita-los, como ocorre no casamento, além de atirar no *serial killer* em *A study in pink*, mas, principalmente, John salva o homem Sherlock da solidão e o auxilia em seu convívio social. Ao mesmo tempo que o "outro" completa o "eu", o "eu" também é composto pelo "outro", assim, John também é salvo por Sherlock, como confessa em frente ao seu túmulo em *The Reichenbach Fall*: "I was so alone and I owe you so much" (SHERLOCK, 2012, 01:26:31 - 01:26:37)[96].

Por último, o sujeito que completa o detetive tão fortemente quanto John é Moriarty. Seu primeiro contato é em *The great game*, no qual testa as habilidades de Holmes com pistas que somente ele poderia descobrir. Como num jogo de xadrez, cada um tem um tempo para antecipar a jogada do outro e dar passos cautelosos no jogo de raciocínio. Há uma dialética entre o mentor dos crimes e quem os resolve, ambos com imensa capacidade mental, pois um tem sua função social legitimada a partir da posição do outro.

Sherlock e Moriarty jogam cada um para um polo, o do crime e o da polícia. Eles são, portanto, opostos quanto à profissão, similarmente à divisão entre o "Bem" e o "Mal" nas narrativas policiais tradicionais. No entanto, são similares no que tange a atividade mental. Há uma aproximação pelo intelecto e pelo foco na razão fria, com o consequente descaso com os seres comuns.

O interesse de Moriarty por Sherlock é profissional, pois ele é um desafio em sua carreira criminosa, da mesma forma que Moriarty o é para a ciência da dedução de Holmes, mas também é, de certa forma, interesse sexual. Há um jogo sadomasoquista intelectual entre os dois gênios. Moriarty sente prazer em ver o outro jogando, atuando

---

a sorte de conhecer. John, eu sou um homem ridículo. Redimido apenas pelo calor e pela constância de sua amizade. (...) Hoje você se senta entre a mulher que fez sua esposa e o homem que você salvou. Em suma, as duas pessoas que mais te amam em todo este mundo.

[96] Tradução nossa: Eu estava tão sozinho e eu sou muito grato a você.

intelectualmente. Ele quer saber até onde a capacidade de Sherlock pode chegar, e, como ele continua resolvendo os problemas que lhe apresenta, se sente motivado a continuar provocando-o. A série de jogos de provocação culmina no problema final, conforme anuncia no terceiro episódio da segunda temporada, no qual ele terminaria por destruir Sherlock Holmes e provar sua superioridade intelectual. Trata-se de um jogo de dominação em que um tenta ser mais inteligente que o outro e provar sua superioridade, culminando no desejo da morte do outro.

Assim, em *The Reichenbach Fall*, Moriarty realiza o plano de destituir Sherlock de sua imagem social de herói a partir da mídia e, posteriormente, implantando desconfiança na polícia. Seu objetivo é fazer com que Sherlock sofra uma queda e que seja desconsiderado, tirando dele, assim, seu maior orgulho, a inteligência.

No momento em que Moriarty finge ser um ator para derrubar a integridade da identidade social de Sherlock e torna-lo uma fraude, a jornalista Kitty Riley aponta que a "verdade" (segundo os planos de Moriarty) virá à tona pela imprensa e Sherlock será provado como criminoso, pois teria inventado seu arqui-inimigo. "Kitty: You invented James Moriarty, your nemesis. John: Invented him? Kitty: He invented all the crimes, actually. And to cap it all, he made up a master villain" (SHERLOCK, 2012, 00:59:57 - 01:00:06)[97]. Nêmesis, segundo a mitologia grega, é a deusa da vingança. Ela representa o castigo divino para quem comete a *hybris* (demesura). Segundo o dicionário de Língua Portuguesa da Porto Editora (versão digital Windows 8), o termo também se atribui à vingança e a um adversário difícil de vencer e é nesse sentido que lhe atribuímos a Moriarty.

Nesse episódio, Moriarty promete destruir Sherlock, em uma tentativa de torna-lo, por sua vez, o vilão, e isso só seria possível graças à personalidade áspera de Sherlock, pois o povo não gosta dele e quer acreditar no que lhes é apresentado como verdade agradável. Aproximam-se o detetive e o criminoso, de forma a cruzar barreiras entre "Bem" e "Mal" e, ao fim, invertem-se os papeis, pois Moriarty constrói estratégias para se provar inocente e Sherlock, criminoso.

Além de vilão, Moriarty é próximo de Sherlock no nível intelectual, a ponto de ser sua versão criminosa, como pode ser visto tanto na série como na obra romanesca. "(...) esse homem pode ser situado no mesmo plano intelectual que eu. Fosse eu o perseguidor, você imagina que iria me deixar desconcertar por obstáculo tão

[97] Tradução nossa: Kitty: Você inventou James Moriarty, seu nêmesis. John: Inventou ele? Kitty: Ele inventou todos os crimes, na verdade, e, para encobrir tudo, ele inventou um super vilão.

insignificante?" (DOYLE, 2010, p.358). Em *The final problem*, Holmes e Watson estão em um trem tentando escapar de Moriarty, mas o detetive não acredita que seja simples, pois, se fosse ele em seu lugar, não teria deixado o alvo escapar.

É possível, por um lado, pensarmos Moriarty como expressão de dualismo de Sherlock. Segundo Cirlot (1984), dualismo é uma oposição entre contrários, como em um sistema binário em que um elemento se define em oposição ao outro, presente na linguagem matemática do código binário, assim como em Yin e Yang, respectivamente forças malignas e forças benignas. Semelhantemente, Sherlock e Moriarty se definem quanto às suas profissões um em oposição ao outro, o criminoso e o detetive, o maligno e o benigno à sociedade. Porém, ao mesmo tempo em que forças centrífugas os opõem, há forças centrípetas que os aproximam, pois ambos são próximos em sua personalidade e inteligência diversa das pessoas com as quais convivem.

Para Bakhtin (2003), há uma via de mão dupla na constituição do sujeito, o qual sempre é constituído pelo outro que, de seu local exotópico, pode dar-lhe acabamento, ao mesmo tempo em que este constitui o outro de seu local único no existir-evento. Para o Círculo, o sujeito é, no mínimo, dois, pois ele só pode ter acabamento a partir do excedente de visão do(s) outro(s). Assim, a relação de Sherlock e Moriarty é de constituição pelo embate, composto por aproximação e afastamento de um pelo outro e não de oposição binária em que x é definido como não-y.

Sherlock e Moriarty se completam em seu embate, pois Moriarty aponta seus erros e suas fraquezas e, assim, auxilia, a seu modo, Sherlock. A partir da exposição no *blog* de Watson, Sherlock ganha fama, porém, ao mesmo tempo, tem seus defeitos "escancarados" para a sociedade, inclusive para seus inimigos. Dessa maneira, em *The Great Game,* Moriarty sabe que ele não percebe as pessoas em sua volta e as coisas triviais da vida em sociedade em geral, e, munido dessa informação, ele cria uma personagem, vai ao Hospital em que está trabalhando, é apresentado a Sherlock como o namorado de Molly e como fã de Holmes, mas ganha somente um olhar de desprezo. Ele esteve face a face com seu pior inimigo e não percebeu. A partir de Moriarty, a sua característica tida por John como típica de um comportamento antissocial de não perceber as coisas à sua volta é apontada como falha de seu "sistema". Moriarty se aproveita da fraqueza de Sherlock para usa-la contra ele e demonstra que as pessoas que o cercam são ponte de acesso para ele, pois consegue retirar informações dele, bem como pega-lo desprevenido, graças à Molly, como faz Magnussen, em *His last vow* (2014), com John e Mary.

Na cena da visita de Moriarty à Baker Street em *The Reichenbach Fall*, esse define a relação de ambos como constitutiva de suas identidades, pois um não pode viver sem o outro, não há razão na existência de um herói sem um criminoso para combater, como em sua metáfora "todo conto de fadas precisa de um bom e velho vilão", o que posteriormente se concretiza no episódio, pois Moriarty, como uma bruxa da casa feita de doces, sequestra os dois irmãos e os dá de comer até tentar mata-los.

Indicada desde o primeiro contato entre Moriarty e Sherlock em *The Great Game*, sua relação de alteridade é tornada explícita ao final do episódio *The Reichenbach Fall*, em sua última conversa que encerra o jogo intelectual entre ambos. Para Moriarty, os dois são extremamente parecidos e Sherlock precisa desse embate, pois sem ele não é nada: "You need me, or you're nothing. Because we're just alike, you and I. Except you're boring. You're on the side of the angels". (SHERLOCK, 2012, 00:22:42 – 00:22:53)[98]. Moriarty, nessa cena, além de estabelecer a relação de aproximação entre ambos pela atividade mental e pela função social de criminoso e detetive, afasta-os ao considera-lo parte de um grupo em que esse não se insere, o lado dos "anjos", ou o Bem, sendo ele, portanto, contrário aos propósitos desse grupo altruísta que têm sentimentos e visa o bem coletivo. Mais uma vez Moriarty dá o acabamento de Holmes, apesar de ser contraditório, pois o define como ao mesmo tempo parte de um grupo que visa ao Bem e também em parte próximo a ele, que representaria o lado do crime. Além disso, define-se como necessário ao outro.

No momento do confronto final, ao topo do Hospital São Bartolomeu onde Sherlock e Moriarty se enfrentam pela última vez, ele aponta a sua própria necessidade por distrações e de Sherlock enquanto uma, pois, sendo este seu pior inimigo, ele se torna a melhor distração possível, uma vez que requer mais trabalho e o faz trabalhar melhor sua capacidade intelectual. Assim, da mesma forma que Sherlock precisa de Moriarty, esse precisa dele para poder se distrair e divertir, porém, como o venceu, ele terá que voltar a "jogar" com as pessoas comuns. "All my life I've been searching for distractions, and you were the best distraction, and now I don't even have you, because I've beaten you. And you know what? In the end, it was easy. It was easy" (Idem, 01:09:02 - 01:09:17)[99].

[98] Tradução nossa: Você precisa de mim, ou você não é nada. Porque nós somos muito parecidos. Só que você é chato. Você está do lado dos anjos

[99] Tradução nossa: Toda minha vida eu estive procurando por distrações, e você foi a melhor distração, e agora eu não tenho nem mais você, porque eu te derrotei. E, no fim, foi fácil. Foi fácil.

Segundo Moriarty, eles seriam parecidos, porém, como ele o venceu, essa seria a prova de sua superioridade e, para provar sua dominação, Sherlock teria que morrer, se jogando do prédio, ou seus amigos morreriam. Sua morte seria a única coisa que impediria os atiradores de matarem Ms. Hudson, Lestrade e John. Porém, Sherlock aponta que ele é capaz de fazer Moriarty mandar um contra-comando, mesmo que seu irmão, que tem o aparato do governo, não tenha conseguido Sherlock, pois diz que não é seu irmão, ele é igual Moriarty, pronto para fazer tudo:

> Sherlock: […] but I'm not my brother, remember? I am you. Prepared to do anything. Prepared to burn. Prepared to do what ordinary people won't do. You want me to shake hands with you in hell, I shall not disappoint you.
> Moriarty: Nah. You talk big. Nah. You're ordinary. You're ordinary. You're on the side of the angels.
> Sherlock: Oh, I may be on the side of the angels, but don't think for one second that I am one of them.
> Moriarty: No. You're not. I see. You're not ordinary. No. You're me. You're me. Thank you. Sherlock Holmes. Thank you. Bless you. SHERLOCK, 2013, 01:15:30 – 01:17:09)[100].

Sherlock se declara como Moriarty na metáfora "eu sou você". Ele não é como seu irmão Mycroft, que tem que atender ordens superiores e tem limitações para ir atrás de confirmar suas teorias, ele é Moriarty, não-comum, portanto, especial. Ambos se entediam com a vida cotidiana e as pessoas comuns, são superiores a eles, pois são capazes de fazer tudo pelo "jogo", sem pensar em sentimentos. Essa declaração seria a máxima aproximação dos sujeitos que, linguisticamente, se refere a todo o envolvimento ao longo do discurso e da tentativa de troca de papeis no episódio. Ele seria a constituição física do Jânio de duas cabeças juntamente com Moriarty, pois, apesar de estar do lado dos anjos, ele não se insere naquele grupo.

[100] Sherlock: [...] mas eu não sou o meu irmão, lembra? Eu sou você. Preparado para fazer qualquer coisa. Preparado para destruir. Preparado para fazer o que pessoas comuns não fariam. Você quer que eu dê apertos de mão no inferno, então não irei desaponta-lo. Moriarty: Não... Você fala muito. Não... Você é comum. Você é comum. Você está do lado dos anjos.
Sherlock: Oh, eu posso estar do lado dos anjos, mas não pense por um segundo que sou um deles.
Moriarty: Não. Você não é. Eu vejo. Você não é comum. Não. Você sou eu. Você sou eu. Obrigado, Sherlock Holmes. Abençoado seja. (Tradução nossa)

Imagem 75

Acreditamos que Sherlock seja constituído por fragmentos dos outros sujeitos que o compõem. A partir dos locais únicos dos sujeitos enunciadores num tempo/espaço, temos a visão de Sherlock, ainda que parcial. Cada enunciador, em sua temporalidade extraposta ao "eu" de Sherlock, permite o vislumbre de um fragmento de seu todo, seu excedente de visão em relação ao herói lhe dá acabamento. O telespectador, também em posição exotópica, tenta juntar os recortes de Sherlock e formar, a partir deles, o "quebra-cabeça" que constitui Sherlock. Como um caleidoscópio, a visão de Holmes muda conforme o ângulo que o sujeito vê, assim, a partir das visões dos outros, forma-se uma construção a respeito do herói, que deverá ser desvendada pelo telespectador.

Compreendemos, assim, que Sherlock não possui uma construção dual como foi pensado ao início da pesquisa, mas em prisma, com diversas arestas que correspondem aos muitos outros que o constituem aqui discutidos (em especial, John Watson, Mycroft Holmes e Jim Moriarty, mas também Lestrade, Donavan, Molly etc).

Os outros com os quais se relaciona compõem parcialmente o sujeito em fragmentos de si que refletem e refratam a relação do eu com os outros como prevê o Círculo. Sherlock é parte outras e, por isso, só podemos ter o conhecimento de parte de sua identidade, a partir do olhar exotópico do outro, em uma construção fractal que dialoga com a presença dialógica de discursos outros que compõe o enunciado, assim como os reflexos e refrações ideológicas, tanto da era contemporânea quanto da época vitoriana.

Conclusão: a resolução do enigma

Ao longo deste trabalho, procuramos demostrar os resultados da pesquisa de Iniciação Científica que foi desenvolvida durante o ano de 2014 com o apoio da FAPESP e que se centra na análise da construção enunciativa do sujeito Sherlock Holmes, tanto em relação à série quanto ao diálogo entre o sujeito e seus outros, tendo como *corpus* o episódio *The Reichenbach Fall*, do seriado *Sherlock.*

Primeiramente, apontamos as origens do detetive na obra romanesca de Conan Doyle, suas particularidades relacionadas à ideologia do cronotopo vitoriano e ao contexto de surgimento do *serial* ou folhetim para pensarmos, posteriormente, no diálogo entre o discurso romanesco e o seriado contemporâneo. Na seção seguinte, explicitamos os principais conceitos que foram utilizados para a análise do *corpus*, tais como gênero, diálogo, ideologia, sujeito, cronotopo, autor, herói e personagem.

Em uma seção dedicada à análise, focamos no *corpus* propriamente dito, interpretado dialogicamente, tendo como base a constituição do sujeito no/do seriado televisivo. Na primeira subseção, trabalhamos com a ideia de fragmentação enquanto parte da constituição do sujeito e do seriado, em sua composição arquitetônica, já que Sherlock é (re)fração de um todo do cronotopo contemporâneo, assim como refrata o contexto e a ideologia vitoriana em que foi criado por Conan Doyle e os traços autorais do mesmo, além de ser fracionado pelos olhares extrapostos que lhe completam. Na segunda, tratamos também dos enigmas linguísticos, os quais são essenciais para a construção dos episódios, com destaque para o que compõe nosso *corpus*, *The Reichenbach Fall,* que traz o signo "IOU" como enigma a ser resolvido pelo telespectador como um outro pressuposto no discurso. O interessante dos enigmas linguísticos presentes na série é a sua importância para a relação de Sherlock com os outros que o constituem, no caso, Moriarty e Irene com "I am Sherlocked". Já na terceira, o cerne reside na robotização de Sherlock, decorrente de um cronotopo contemporâneo marcado pela tecnologia, a qual trará marcas no sujeito, tanto por sua falta de empatia quanto pela ótica de ciborgue, e na arquitetônica da série, a qual se constitui em um formato fragmentado. Na quarta, houve uma longa discussão a respeito das vozes outras que compõem interdiscursiva e intertextualmente o discurso de *Sherlock*, dentre elas os contos de fadas, a música, *O silêncio dos inocentes*, Escher, além, claro, do diálogo com a obra de Conan Doyle, principalmente, o conto *The final problem*. Enfim, chegamos à análise da constituição de Sherlock a partir da relação com outros sujeitos que o compõem,

assunto central para a pesquisa que procura analisar a constituição dialógica do sujeito e da série homônima. Primeiramente, pensamos na relação de Sherlock com seu arqui-inimigo, Jim Moriarty, porém, no decorrer da pesquisa, definimos que a construção do sujeito não é de oposição dual, mas em prisma, com diversas arestas representando os diversos outros que compõem seu todo, principalmente John Watson, Mycroft, Donavan, Lestrade, Molly, além de Moriarty.

Afirmamos, portanto, a hipótese de que Sherlock é composto por diversas vozes outras: quanto ao seriado, há uma gama diversa de discursos que o compõe, em especial o de Conan Doyle, levando-se em conta os reflexos e refrações dos signos ideológicos e dos cronotopos, mas todos contribuem para a unicidade da construção do episódio analisado; e, quanto ao sujeito, pensamos que Sherlock é um sujeito contemporâneo, pois contem em si fragmentos do cronotopo contemporâneo e vitoriano, bem como partes de si e partes dos diversos outros que o constituem, o que o torna prismático.

A pesquisa, no entanto, não se finda aqui, neste relatório final, com um correspondente parecer. Primeiro porque um enunciado nunca é acabado, definitivo, pois sempre suscita uma resposta; e, segundo, porque já iniciamos uma continuação desta pesquisa, agora, voltada ao aspecto transmidiático do seriado contemporâneo, a fim de entende-lo, a partir do seriado aqui em questão. Portanto, este discurso, aqui construído no momento único de nossa escrita, não está propriamente acabado, pois ele será lido e comentado, posteriormente reescrito e, principalmente, constituir-se-á pleno de vozes outras que o completam em sua compreensão ativa. Segundo Machado (2010), há um inacabamento próprio a todo discurso, o qual deriva da arquitetônica das relações dialógicas que constituem os discursos e, consequentemente, os sujeitos. Propomos, ao contrário de um fechamento "mecânico", datado pelo compromisso responsável de desenvolvimento acabado da pesquisa possível pelo apoio essencial da FAPESP, um acabamento estético preconcebido pelo próprio gênero relatório. Até este momento, nosso enunciado se constitui desta forma, mas será reiterado, respondido ativamente pelos outros em sua posição extraposta, no ato de leitura e os outros que pressupomos em nossa escrita dialógica, bem como com o mestrado que iniciamos este ano.

Referências

AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

___. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Musa, 2001.

___. Vozes e silêncio no texto de pesquisa em ciências humanas. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 116, p.7-19, julho de 2002.

ARAÚJO, C.F. TV digital e convergência de mídias: estudo exploratório sobre narrativas interativas. 2011. Trabalho de Conclusão (Mestrado em Televisão Digital: Informação e Conhecimento) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). LBauru, 24/01/2011. Suporte digital.

BACH, J.S. *Sonata no. 1 para solo de violino* (BWV 1001). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V8K19_4WhUA. Acesso em 20 de setembro de 2014.

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem.* São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, M. M.. Arte e Responsabilidade. In: __ *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

___. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. Trad. (russo) Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

___. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: HUCITEC, 1988.

___. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

___. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, M. M. (MIEDVIEDEV). *Método formal nos estudos literários*. São Paulo: Contexto, 2012.

BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.

BECKER, U. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999.

BOILEAU-NARCEJAC, P-T. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.

BRAIT, B (Org). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

___. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: ___. (Org). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

___. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave.* São Paulo: Contexto, 2005.

___. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

___. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.

___. (Org.). *Bakhtin – Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

___. Estilo. In: ___. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave.* São Paulo: Contexto, 2005

___. (Org.). *Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas*. Campinas: Pontes, 2001.

BRAKE; DEMOOR. *Dictionary of nineteenth-century journalism in Great Britain and Ireland.* Londres: Academia Press, 2009.

BRAVO, N. Duplo. In: BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CIRLOT, J. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COELHO, C. Tradições e rupturas no gênero policial. *Revista Científica Universitas*. v.2, e.2. 2009.

COMTE, A. *Curso de filosofia positiva*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

COPLAND, A. *Como ouvir (e entender) música*. Rio de Janeiro: Ed. Arte Nova, 1974.

Dicionário da Língua Portuguesa. Porto Editora (versão *Windows* 8), 2014.

DISCINI, N. Bakhtin: contribuições para uma estilística discursiva. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). "Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável". Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010.

DOYLE, A.C. *As Aventuras de Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. (a).

___. *Os Arquivos de Sherlock Holmes*. São Paulo: Martin Claret, 2011. (b).

___. O Problema final. In: *As Memórias de Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

___. *O Signo dos quatro*. São Paulo: Martin Claret, 2012. (a).

___. *Sherlock Holmes: volume II contos*. São Paulo: Martin Claret, 2014.

___. *Um Estudo em vermelho*. São Paulo: Martin Claret, 2012. (b).

DRAMATISECHO. *We are the same.* Disponível em: http://dramatisecho.deviantart.com/art/We-re-The-Same-280822102. Acesso em 10/10/2014.

ESCHER, M.C. *Hand with Reflecting Sphere* – Litografia, 1935. Disponível em: http://www.mcescher.com/gallery/most-popular/hand-with-reflecting-sphere/. Acesso em: 17/11/2014.

FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin.* Curitiba: Criar, 2003.

FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

___. *Em busca dos sentidos – Estudos Discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

___. Intertextualidade e Interdiscursividade. In: BRAIT (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

GIANNOTTI. Vida e obra. In: COMTE. *Curso de filosofia positiva*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

GUINLE. J.E. *Jazz: panorama*. 3ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

GRILLO, S. V. de C. Gêneros primários e gêneros secundários no círculo de Bakhtin: implicações para a divulgação científica. Alfa, São Paulo, v.52, n.1, p.57-79, 2008.

GRIMM, J. GRIMM, W. *The complete Grimm's fairy tales*. Nova Iorque: Pantheon Books Inc, 1944.

MACHADO, I.A. A Questão espaço-temporal em Bakhtin: Cronotopo e exotopia. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). "Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável". Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010.

___. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.

MARCHEZAN, R. Diálogo. In: BRAIT. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

___. Gêneros do discurso: o caso dos artigos de opinião. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). "Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável". Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010.

MARQUES, G; UETA, N. *A reflexão e a refração da luz*. Disponível em:< http://efisica.if.usp.br/otica/basico/reflexao/intro/ >. Acesso em 20/06/2014.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1996.

MIOTELLO, V. Ideologia. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave.* São Paulo: Contexto, 2005.

MORAES, V de. *Jazz & co*. São Paulo: Companhia das letras, 1941.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense

Universitária, 1997.

NICOL, B. "Sherlock Holmes Version 2.0: Adapting Doyle in the twenty-first century". In: VANACKER, S.; WYNNE, C. (Orgs). *Sherlock Holmes and Conan Doyle: Multi-media afterlives*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). "Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável". Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010.

___. "Círculo de Bakhtin – diálogos in possíveis". Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2011.

___. "Círculo de Bakhtin – pensamento interacional". Volume. 3. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2013.

PAULA, L. et all. "O marxismo no/do Círculo de Bakhtin". Slovo - O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos. Curitiba: *Appris*, 2011, v.1, p. 79-98.

PAULA, L; FERREIRA, D. "Poesia concreta e imagem fractal: simulação contemporânea do universo". *Revista da UNIFEG*. Minas Gerais (Guaxupé): UNIFEG, 2003.

PONZIO, A. *A revolução bakhtiniana*. São Paulo: Contexto, 2012.

___. *Procurando uma palavra outra*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

ROSSINI, G. *La gazza ladra: abertura.* Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3MRvDGd02mA>. Acesso em 20 de setembro de 2014.

SHERLOCK: 1° Temporada. Direção: Euros Lyn, Paul McGuigan, Toby Haynes. Produção de Mark Gatiss, Steven Moffat. Londres: LOG ON, 2010. 2 DVDs (270 min), widescreen, color. Produzido por BBC (UK). Baseado nas obras de Arthur Conan Doyle.

SHERLOCK: 2° Temporada. Direção: Euros Lyn, Paul McGuigan, Toby Haynes. Produção de Mark Gatiss, Steven Moffat. Londres: LOG ON, 2012. 2 DVDs (270 min), widescreen, color. Produzido por BBC (UK). Baseado nas obras de Arthur Conan Doyle.

SHERLOCK: 3° Temporada. Direção: Euros Lyn, Paul McGuigan, Toby Haynes. Produção de Mark Gatiss, Steven Moffat. Londres: LOG ON, 2014. 2 DVDs (270 min), widescreen, color. Produzido por BBC (UK). Baseado nas obras de Arthur Conan Doyle.

SILENCE OF THE LAMBS: Direção: Jonathan Demme. Produção de Kenneth Utt, Edward Saxon e Ron Bozman. Estados Unidos: Orion Pictures, 1991. 1 DVD (118 min), color. Baseado na obra de Thomas Harris.

SIMONE, N. "Sinnerman". *Pastel Blues*. Nova Iorque: Philips Records, 1965.

SOBRAL, A. A concepção de autor do "Círculo Bakhtin, Medvedev, Voloshinov": confrontos e definições. *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 1., n. 2., Dez. 2012, p. 123-142.

____. *Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: a fase "parasitária" de uma vertente do gênero de autoajuda*. 2006. 325 pág. Tese- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006. Arquivo digital.

____. *Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin*. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

TOURN, L. Epistemofilia, amor del saber y pasión de la ignorancia. *Fermentario* N.6. 2012. Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República Uruguay. Disponível em: http://www.fermentario.fhuce.edu.uy. Acesso em: 07/06/2014.

VOLOCHINOV, V. *Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)*. Tradução de Carlos Alberto Faraco & Cristóvão Tezza. Circulação restrita. [1926]

___. A palavra e sua função social. In: *A Construção da enunciação e outros ensaios*. São Carlos: Pedro e João, 2013.

<http://www.ninasimone.com/>. Acesso em 27/10/2014.

Descrição das Atividades Executadas

Aqui serão elencadas, de maneira sumária, as atividades realizadas durante a vigência da bolsa no âmbito da presente pesquisa. Para comprovar as participações em evento e as publicações realizaas, os certificados de participação dos trabalhos apresentados estão anexos ao presente relatório, bem como as referências completas dos textos.

Atividades executadas:

. Primeiro Bimestre: Início da fundamentação teórica, bem como início da descrição do *corpus*, pensado desde o início da pesquisa.
. Segundo Bimestre: Continuação da fundamentação teórica, com esboços analíticos e pesquisa contextual acerca das obras de Doyle e da minissérie *Sherlock.*
. Terceiro Bimestre: Elaboração e entrega do Relatório Científico de Progresso à FAPESP.
. Quarto Bimestre: Análise do episódio escolhido como *corpus* da pesquisa.
. Quinto Bimestre: Interpretação dialógica do *corpus*, centrada nos sujeitos Sherlock e Moriarty. Início da elaboração do Relatório Científico Final.
. Dezembro: Finalização da elaboração do Relatório Científico Final.
. Janeiro: Entrega do Relatório Científico Final à FAPESP.

Para divulgação dos resultados obtidos no desenvolvimento da pesquisa, foram apresentados quatro trabalhos em painel e duas comunicações, além de três publicações, conforme consta nos anexos a seguir.

Anexos

1. Sinnerman, de Nina Simone.

Anexamos, aqui, a letra da canção *Sinnerman* na íntegra, uma vez que recorremos a um extrato da mesma no subitem 3.4.2.

Sinnerman – Nina Simone

"Oh, Sinnerman, where you gonna run to?
Sinnerman, where you gonna run to?
Where you gonna run to?
All along dem day

Well I run to the rock, please hide me
I run to the Rock, please hide me
I run to the Rock, please hide me, Lord
All along dem day

But the rock cried out, I can't hide you
The Rock cried out, I can't hide you
The Rock cried out, I ain't gonna hide you guy
All along dem day

I said, "Rock, what's a matter with you, Rock?"
"Don't you see I need you, Rock?"
Lord, Lord, Lord
All along dem day

So I run to the river, it was bleedin'
I run to the sea, it was bleedin'
I run to the sea, it was bleedin'
All along dem day

So I run to the river, it was boilin'
I run to the sea, it was boilin'
I run to the sea, it was boilin'
Along dem day

So I run to the Lord, please hide me Lord
Don't you see me prayin'?
Don't you see me down here prayin'?

But the Lord said, "Go to the devil"
The Lord said, "Go to the devil"
He said, "Go to the devil"
All along dem day

So I ran to the devil, he was waitin'
I ran to the devil, he was waitin'
Ran to the devil, he was waitin'
All on that day

I cried, power
(Power to da Lord)
Power
(Power to da Lord)
Power
(Power to da Lord)
Power

Bring down
(Power to da Lord)
Bring down
(Power to da Lord)
Bring down
(Power to da Lord)
Bring down
(Power to da Lord)

Power
(Power to da Lord)
Power
(Power to da Lord)
Power
(Power to da Lord)

Oh yeah, oh yeah, oh yeah

Well I run to the river, it was boilin'
I run to the sea, it was boilin'
I run to the sea, it was boilin'
All along dem day

So I ran to the Lord

I said, "Lord hide me, please hide me"
"Please help me"
Along dem day

He said, "Child, where were you
When you ought a been prayin'?"
I said,"Lord, Lord, hear me prayin'"
Lord, Lord, hear me prayin'
Lord, Lord, hear me prayin'"
All along dem day

Sinnerman you ought a be prayin'
Ought a be prayin', Sinnerman
Ought a be prayin'
All on that day

I cried, power
(Power to da Lord)
Power
(Power to da Lord)
Power
(Power to da Lord)
Power
(Power to da Lord)

Go down
(Power to da Lord)
Go down
(Power to da Lord)
Go down
(Power to da Lord)

Power
(Power to da Lord)
Power
(Power to da Lord)
Power
(Power to da Lord)

Oh woh, power, power, Lord
Don't you knew
Don't you know, I need you Lord?
Don't you know that, I need you?
Don't you know that, I need you?
Power, power, power Lord".

2. Índice de imagens [101]

Imagem 1..... p. 24
Imagem 2..... p. 25
Imagem 3..... p. 77
Imagem 4..... p. 83
Imagem 5..... p. 84
Imagem 6..... p. 86
Imagem 7..... p. 87
Imagem 8..... p. 88
Imagem 9..... p. 88
Imagem 10..... p. 89
Imagem 11..... p. 90
Imagem 12..... p. 90
Imagem 13..... p. 94
Imagem 14..... p. 94
Imagem 15..... p. 95
Imagem 16..... p. 108
Imagem 17..... p. 109
Imagem 18..... p. 109
Imagem 19..... p. 110
Imagem 20..... p. 110
Imagem 21..... p. 111
Imagem 22..... p. 111
Imagem 23..... p. 112
Imagem 24..... p. 112
Imagem 25..... p. 113
Imagem 26..... p. 113
Imagem 27..... p. 114
Imagem 28..... p. 116
Imagem 29..... p. 116
Imagem 30..... p. 117
Imagem 31..... p. 117
Imagem 32..... p. 118
Imagem 33..... p. 121
Imagem 34..... p. 124
Imagem 35..... p. 126
Imagem 36..... p. 128
Imagem 37..... p. 128
Imagem 38..... p. 129
Imagem 39..... p. 130
Imagem 40..... p. 131
Imagem 41..... p. 131
Imagem 42..... p. 137
Imagem 43..... p. 137
Imagem 44..... p. 138

[101] Todas as imagens referentes ao seriado foram retiradas do mesmo, portanto pertencem à BBC. As imagens de capa para as seções 1, 2 e 3 são de nossa autoria, enquanto que a imagem de capa do trabalho pertence ao usuário dramatisecho e está disponível em: http://dramatisecho.deviantart.com/art/We-re-The-Same-280822102.

Imagem 45..... p. 140
Imagem 46..... p. 140
Imagem 47..... p. 141
Imagem 48..... p. 141
Imagem 49..... p. 142
Imagem 50..... p. 142
Imagem 51..... p. 147
Imagem 52..... p. 147
Imagem 53..... p. 148
Imagem 54..... p. 149
Imagem 55..... p. 149
Imagem 56..... p. 151
Imagem 57..... p. 152
Imagem 58..... p. 155
Imagem 59..... p. 155
Imagem 60..... p. 156
Imagem 61..... p. 157
Imagem 62..... p. 158
Imagem 63..... p. 159
Imagem 64..... p. 160
Imagem 65..... p. 161
Imagem 66..... p. 161
Imagem 67..... p. 162
Imagem 68..... p. 162
Imagem 69..... p. 165
Imagem 70..... p. 166
Imagem 71..... p. 167
Imagem 72..... p. 168
Imagem 73..... p. 171
Imagem 74..... p. 175
Imagem 75..... p. 185

3. Os documentos apresentados aqui são referentes às atividades feitas durante a vigência da bolsa:

Seguem os documentos que comprovam à produção realizada e difundida referente a esta pesquisa desenvolvida, bem como minha participação no GED e também as produções realizadas no período que comprovam minha dedicação à pesquisa na área de estudos em que me encontro, por categoria:

3.1 Certificados de participação em eventos com apresentação de trabalhos

V Colóquio da ALED

CERTIFICADO

Certificamos que **Marcela Barchi Paglione** participou *V Colóquio da ALED – Análise do Discurso: novos canteiros de trabalho?*, realizado em 29, 30 e 31 de Maio de 2014, na Universidade Federal de São Carlos-SP, com carga horária de 30 horas/aula , e apresentou o painel intitulado **"SUJEITOS E SERIADO EM DIÁLOGO: A ARQUITETÔNICA DE SHERLOCK".**

São Carlos, 31 de Maio de 2014.

Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas
Coordenador Geral do V Colóquio da ALED Brasil

CERTIFICADO

Certificamos que MARCELA BARCHI PAGLIONE participou do 62º. Seminário do GEL, realizado no Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, em Campinas estado de São Paulo, de 30 de Junho a 03 de Julho de 2014, com apresentação do trabalho abaixo discriminado, em Painel.

Autor(es): MARCELA BARCHI PAGLIONE

Título do trabalho: Sherlock: enigma discursivo na série televisiva

Carga horária total do evento: 20 horas

São Paulo (SP), 18 de Julho de 2014.

I Congresso Internacional de Estudos do Discurso

CERTIFICADO

Certificamos que Marcela Barchi Paglione apresentou o trabalho CONSTRUÇÃO DO SUJEITO-ENUNCIADO: O SHERLOCK HOLMES DA SÉRIE SHERLOCK (BBC), na modalidade **Pôster**, no I Congresso Internacional de Estudos do Discurso (I CIED), realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), entre os dias 06 e 08 de agosto de 2014, com um total de 24 horas.

Zilda Gaspar Oliveira de Aquino
Comissão Organizadora

Paulo Roberto Gonçalves Segundo
Comissão Organizadora

CERTIFICADO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA
GRUPO DE ESTUDOS DOS GÊNEROS DO DISCURSO

Certificamos que

Marcela Barchi Paglione

Participou do **CÍRCULO – Rodas de Conversa Bakhtiniana 2014 – PRAÇA PÚBLICA. MULTIDÃO. REVOLUÇÃO. UTOPIA**, promovido pelo Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso nos dias 13, 14 e 15 de novembro de 2014, com carga horária de 20 horas, na Universidade Federal de São Carlos, apresentando o trabalho **"Transgredindo barreiras: o fenômeno transmídia no seriado Sherlock"**.

São Carlos, 25 de novembro de 2014.

Valdemir Miotello

Prof. Dr. Valdemir Miotello
Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso

ufscar

GG

XXVI Congresso de Iniciação Científica da Unesp

CERTIFICADO

Certificamos que o trabalho intitulado "Sujeito fragmentado: A construção refrativa de Sherlock" foi apresentado na 1ª fase do XXVI Congresso de Iniciação Científica da Unesp, na cidade de Assis, no período de 29/10/2014, por Marcela Barchi Paglione, na forma Painel, orientada pela Profa. Luciane de Paula.

Assis, 29/10/2014

Profa. Dra. Maria José Soares Mendes Giannini
Pró-Reitora de Pesquisa

unesp

Profa. Dra. Maysa Furlan
Coordenadora Executiva do XXVICIC

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Certificado

Certificamos que **Marcela Barchi Paglione** apresentou a comunicação *REFRAÇÕES DE VOZES OUTRAS: A ARQUITETÔNICA DIALÓGICA DE SHERLOCK (BBC)* no simpósio MATERIALIDADES DISCURSIVAS CONTEMPORÂNEAS: REFLEXÕES E PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA ANÁLISE DE FILME E SERIADO , *do III Simpósio Internacional de Estudos Discursivos - SIED,* promovido pelo GED - Grupo de Estudos Discursivos, da UNESP - Assis, em conjunto com o Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, realizado nos dias 26, 27

Luciane de Paula
Presidente do GED

Odilon Helou Fleury Curado
Chefe do Departamento de Linguística

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS
Av. Dom Antônio, 2100 CEP 19.806-900 - Assis - SP - Brasil Tel +55 18 3302.5800

2.2 Certificados de participação em eventos como ouvinte

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Certificado

Certificamos que MARCELA BARCHI PAGLIONE participou da Palestra "Quando a voz do herói sobressai" ministrada pelo Dr. Odilon Helou Fleury Curado durante o III Ciclo de Estudos Discursivos, realizado no dia 16 de maio de 2014 em Assis, São Paulo, na qualidade de ouvinte, com carga horária de 04 horas.

Assis, 16 de maio de 2014.

Prof. Dr. Ivan Esperança Rocha
Diretor da FCL de Assis

Dra. Luciane de Paula
Coordenadora do GED
Grupo de Estudos Discursivos

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS
Av. Dom Antônio, 2100 CEP 19.806-900 - Assis - SP - Brasil Tel +55 18 3302.5860

Certificado

Certificamos que MARCELA BARCHI PAGLIONE participou da Palestra "Multiletramentos à luz da arquitetônica bakhtiniana" ministrada pela Profa. Rosineide de Melo, docente do Centro Universitário Fundação Santo André,durante o IV Ciclo de Estudos Discursivos, realizado no dia 06 de junho de 2014 em Assis, São Paulo, na qualidade de ouvinte, com carga horária de 04 horas.

Assis, 06 de Junho de 2014.

Dra. Luciane de Paula
Coordenadora do GED
Grupo de Estudos Discursivos

Dr. Odilon Helou Fleury Curado
Chefe do Depto. Linguística

Certificado

Certificamos que MARCELA BARCHI PAGLIONE participou da Palestra "A morte do herói e a morte do homem na ECV" ministrada pela Profa. Grenissa Stafuzza, docente da Universidade Federal de Goiás - Campus de Catalão, durante o V Ciclo de Estudos Discursivos, realizado no dia 13 de junho de 2014 em Assis, São Paulo, na qualidade de ouvinte, com carga horária de 04 horas.

Assis, 13 de junho de 2014.

Dra. Luciane de Paula
Coordenadora do GED
Grupo de Estudos Discursivos

Dr. Odilon Helou Fleury Curado
Chefe do Depto. Linguística

2.3 Certificado de organização de evento

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Certificado

Certificamos que MARCELA BARCHI PAGLIONE participou do III Ciclo de Estudos Discursivos realizado no dia 16 de maio de 2014 em Assis, São Paulo, na qualidade de monitor, com carga horária de 08 horas.

Assis, 16 de maio de 2014.

Prof. Dr. Ivan Esperança Rocha
Diretor da FCL de Assis

Dra. Luciane de Paula
Coordenadora do GED
Grupo de Estudos Discursivos

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS
Av. Dom Antônio, 2100 CEP 19.806-900 - Assis - SP - Brasil Tel +55 18 3302.5860

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Certificado

Certificamos que MARCELA BARCHI PAGLIONE participou da Palestra "Multiletramentos à luz da arquitetônica bakhtiniana" ministrada pela Profa. Rosineide de Melo, docente do Centro Universitário Fundação Santo André,durante o IV Ciclo de Estudos Discursivos, realizado no dia 06 de junho de 2014 em Assis, São Paulo, como membro da comissão organizadora, com carga horária de 08 horas.

Assis, 06 de Junho de 2014.

Dra. Luciane de Paula
Coordenadora do GED
Grupo de Estudos Discursivos

Dr. Odilon Helou Fleury Curado
Chefe do Depto. Linguística

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS
Av. Dom Antônio, 2100 CEP 19.806-900 - Assis - SP - Brasil Tel +55 18 3302.5860

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras
Scientia et Sapientia

Certificado

Certificamos que MARCELA BARCHI PAGLIONE participou da Palestra "A morte do herói e a morte do homem na ECV" ministrada pela Profa. Grenissa Stafuzza, docente da Universidade Federal de Goiás - Campus de Catalão, durante o V Ciclo de Estudos Discursivos, realizado no dia 13 de junho de 2014 em Assis, São Paulo, como membro da comissão organizadora, com carga horária de 08 horas.

Assis, 13 de junho de 2014.

Dra. Luciane de Paula
Coordenadora do GED
Grupo de Estudos Discursivos

Dr. Odilon Hélou Fleury Curado
Chefe do Depto. Linguística

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Certificado

Certificamos que **Marcela Barchi Paglione** participou como monitor *do III Simpósio Internacional de Estudos Discursivos - SIED,* promovido pelo GED - Grupo de Estudos Discursivos, da UNESP - Assis, em conjunto com o Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, realizado nos dias 26, 27 e 28 de novembro de 2014, com uma carga-horária total de 45 horas.

Luciane de Paula
Presidente do GED

Odilon Hélou Fleury Curado
Chefe do Departamento de Linguística

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS
Av. Dom Antônio, 2100 CEP 19.806-900 - Assis - SP - Brasil Tel +55 18 3302.5800

2.4 Certificado de participação em minicurso

XXVI Congresso de Iniciação Científica da Unesp

CERTIFICADO

Certificamos que **MARCELA BARCHI PAGLIONE** participou do minicurso *Barthes e o Prazer do texto*, ministrado pela Dra Carla Cavalcanti e Silva, durante a realização da **1ª fase do XXVI Congresso de Iniciação Científica da Unesp,** ocorrido nesta Faculdade no dia 29/09/2014, com 2 (duas) horas de duração.

Assis, 29 de setembro de 2014.

Ivan Esperança Rocha
Diretor da FCL Assis

unesp

Carlos Eduardo Mendes de Moraes
Presidente da Comissão Permanente de Pesquisa

2.6. Publicações de artigos

PAGLIONE, M. "Sujeito fragmentado: Sherlock na contemporaneidade", no prelo, a ser publicado no e-book *Discursos demasiadamente humanos.*

PAGLIONE, M. B. *Refrações de vozes outras: a arquitetônica dialógica de Sherlock (BBC),* submetido ao comitê científico do III SIED, realizado em Assis-SP, em novembro de 2014.

2.7. Publicações de capítulos de livros

PAGLIONE, M. B. "Intertextualidade e interdiscursividade em Sherlock (BBC) ". In: Luciane de Paula. (Org.). *Semiose verbivocovisual*. 1ed. São Carlos: Pedro e João Editores, 2014, v. 1.

PAGLIONE, M. B. "Transgredindo barreiras: o fenômeno transmídia no seriado Sherlock". In: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. (Org.). *V CÍRCULO Rodas*

de Conversa bakhtiniana: praça pública, multidão, revolução, utopia. 1ed.São Carlos-SP: Pedro & João Editores, 2014, v. 1.

2.8. Publicações de textos traduzidos

COL, R.M et. all. *Bakhtin e a noção de crise ou como ler por Bakhtin a pintura arquitetural do século das luzes*. Campinas- SP: Mercado de Letras, 2014. (Tradução/Artigo).

PAGLIONE, M. B. *Identidade e diferença entre nações no mundo da comunicação globalizada: uma abordagem semiótica*. São Carlos-SP: Pedro e João Editores, 2014. (Tradução/Artigo).

PAGLIONE, M. B. *O paradoxo da tradução*. São Carlos-SP: Pedro e João Editores, 2014. (Tradução/Artigo).

2.9. Publicações de textos em blog

PAGLIONE, M. B. *Cultura popular vs. cultura oficial: embates ideológicos na criação do jazz*. Disponível em: https://gediscursivos.wordpress.com/2014/09/09/cultura-popular-vs-cultura-oficial-embates-ideologicos-no-jazz/

PAGLIONE, M. B. *Reflexões sobre o sujeito na pós-modernidade*. Disponível em: https://gediscursivos.wordpress.com/2014/05/07/reflexoes-sobre-o-sujeito-na-pos-modernidade/