

Projeto de Pesquisa

Orientadora: Luciane de Paula

Orientanda: Marcela Barchi Paglione

Fenômeno *Sherlock*: a recepção social do gênero seriado

Resumo: A presente pesquisa se centra no gênero discursivo seriado com fundamentação teórica calcada na filosofia bakhtiniana, a fim de refletir sobre sua construção arquitetônica, o que engloba sua produção e circulação social na esfera de atividade midiática, além da recepção por um grupo de telespectadores. Para tal, tem-se como objeto o seriado *Sherlock* (2010), da rede BBC, em especial a terceira temporada. O cerne da pesquisa se encontra nas formas de recepção social do gênero, principalmente a narrativa transmídia (Jenkins, 2006) como concretização da escuta-ativa dos telespectadores em relação ao episódio-enunciado, pois esses transcendem as barreiras do seriado televisivo em diferentes plataformas digitais, como blogs, fanfics e fanarts. Visto que todo enunciado é responsivo (Bakhtin, 2003), respondente a outros em sua memória de passado e memória de futuro, entende-se a narrativa transmídia como uma forma de ampliação do diálogo com o público a partir da convergência das mídias dentro de uma franquia. Sendo assim, analisar-se-á os enunciados do fenômeno transmídia enquanto respondentes ao seriado *Sherlock*, ativa compreensão responsiva em sociedade, a qual (re)significa os enunciados do gênero em sociedade.

Palavras-chave: Gênero; Seriado; Transmídia.

Introdução e Justificativa

Este projeto busca refletir sobre a arquitetura do seriado, com cerne em sua construção genérica, de forma a contemplar sua produção, recepção e circulação em sociedade. Para tal, consideramos como nosso *corpus* as três temporadas existentes da (mini) série *Sherlock* (2010), produzida pela BBC, com ênfase especial na terceira¹. As séries televisivas ou, como ficaram conhecidas, os seriados, caracterizam-se como gênero discursivo, veiculado, na contemporaneidade, na esfera midiática (especialmente com o veículo televisivo).

¹ O objeto de pesquisa já vem sendo trabalhado desde a graduação em pesquisa de IC já há um ano e há seis meses com financiamento pela Fapesp, do que decorre a familiaridade da autora com o tema e estudos bakhtinianos.

Consideramos o conceito de gênero a partir do pensamento do Círculo de Bakhtin, segundo o qual são tipos de enunciados relativamente estáveis, ou seja, estabilizações de usos da linguagem em situações concretas na sociedade que tomam um determinado aspecto como forma, a partir do uso recorrente pelos sujeitos falantes. “(...) 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, 2011, p. 261-2).

Os gêneros são “acabamentos da realidade” (MEDVIEDEV, 2012, p. 198), necessários para domínio e compreensão da mesma pelos homens na e pela linguagem. Ao se pensar o seriado enquanto gênero, o consideramos como um tipo recorrente de enunciado elaborado e veiculado na esfera de atividade midiática, dividido em um enunciado por semana em um mesmo horário e canal, o episódio. Esse é considerado um produto em série vinculado a uma narratividade que apresenta elementos recorrentes (mesmas personagens, mesma estrutura de encenação etc.), seja seguindo uma trama (continuação da narrativa iniciada, como ocorre, por exemplo, em *Game of Thrones* (2013), entre outros seriados) ou de maneira independente (uma outra narrativa, dado o acabamento realizado em cada episódio, como ocorre em *Doctor Who* (2005), por exemplo), mas sempre conforme um modelo pré-determinado de formatação (forma) e estilo, em prol do conteúdo (mais ou menos investigativo – a continuação de um fato iniciado e interrompido no ápice do desenvolvimento narrativo leva o público a querer resolução de um mistério e isso assegura o sucesso da continuação ou não da série, num novo episódio ou na montagem de uma próxima temporada).

Esta pesquisa se volta ainda ao movimento gerado na recepção do enunciado seriado – há toda uma movimentação por parte do público, seja no momento em que o seriado é transmitido televisivamente seja após o término de um dado episódio ou de uma

determinada temporada, tais como: criações e discussões em redes sociais específicas (Tumblr, Facebook, blog, Instagram etc.) criadas por “fãs” para tratarem de questões típicas existentes, voltadas à trama; consumo de objetos típicos da série (figurinos, bonés, DVDs, livros etc.). Tal movimentação, no caso de *Sherlock*, série da BBC objeto desta pesquisa, além do consumo de objetos industrialmente construído e disponíveis no mercado, tenta resolver os mistérios propostos nos episódios, inclusive com sugestões para o desenrolar da narrativa em novos episódios e temporadas (caso da falsa morte de Sherlock no episódio 3 da 2ª temporada e também da sugestão para a volta da aparição de Irene numa próxima temporada, por exemplo).

O seriado se caracteriza como um dos gêneros materialmente compostos como enunciados verbo-voco-visuais, pois se constituem numa intersecção dos materiais verbal (escrito e oral – no caso de *Sherlock*, as inscrições de pensamento e escrita feitas pelas personagens aparecem marcadas explicitamente na tela – isso, sem considerar a legendagem), vocal (as vozes e a entoação) e visual (encenação, luz, tomada da câmera figurino etc.). Se, por um lado, o seriado se assemelha aos filmes, por outro, apresenta uma construção necessariamente em série que, normalmente, deixa um gancho (*cliffhanger*) para continuação do próximo episódio. Assim, seu fechamento é provisório, pois, muitas vezes, fecha em seu ápice ou com a proposição de um enigma não solucionado (pelo menos, não totalmente ou aberto à continuidade). Ele está ligado também a outras produções seriadas pertencentes a outros gêneros, como as radio, as foto e telenovelas, bem como com os *serials*, da literatura “comercial”, também conhecida no Brasil como folhetim. Considerar as relações da série da BBC com algumas produções cinematográficas e com os romances de Conan Doyle foi um dos objetivos da pesquisa de Iniciação Científica denominada “Sherlock Holmes: a constituição dialógica do sujeito (e) da série televisiva”, por nós já desenvolvida, que levou em conta, especialmente, a

constituição da personagem de Sherlock, em sua interação com seu antagonista (Moriarty) e com seu “fiel escudeiro” (Watson). Impossível desmembrar a série do romances do Conan Doyle, da mesma maneira que pensar o quanto a diferença arquitetônica de cada enunciado, com sua materialidade específica, constitui um gênero e o quanto o gênero seriado se caracteriza pela atuação do público na transmídia é o objetivo geral deste projeto de pesquisa.

Podemos apontar o caráter industrial da produção e da circulação do discurso seriado ao considerarmos a sua exibição semanal em canais de televisão que “encomendam” determinado número de episódios ou temporadas, após a aprovação de um “piloto. Nesse sentido, podemos dizer que o seriado se enquadra na chamada cultura de massa, “isto 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.)” (MORIN, 1997, p. 14).

Todo discurso se insere em uma construção genérica e possui, em sua construção arquitetônica, características cronotópicas². O seriado possui a sua origem aproximada nos anos 50, com o advento da televisão. Eles são veiculados desde que a televisão ganhou força na sociedade, primeiro nos Estados Unidos e, depois, no mundo todo. Desde a sua possível origem, o seriado só tem ganhado força e dos anos 80 até os dias de hoje tem tornado um vício entre os jovens. Na contemporaneidade, ele é moda que angaria cada vez mais público.

² Consideramos arquitetônica segundo a concepção do Círculo, na qual os elementos da construção genérica se compõem em interação, em oposição à mecanicidade, ou seja, o conteúdo ou tema, a forma e o estilo são pensados em mútua influência e estão, por sua vez, relacionados a um dado cronotopo, no qual se inserem, pois uma construção genérica leva em conta o tempo e o espaço para escolha e inter-relação de seus elementos e dos sujeitos. Um determinado tema está em vigência em uma época, assim como uma forma e estilo, mas sempre são compreendidos em diálogo com a especificidade daquele enunciado que possui estilo composicional único, a depender dos sujeitos e do campo de atividade.

O gênero seriado é pleno, como todo discurso, de valores sociais, uma vez que produzido por vozes de sujeitos situados em um determinado grupo sócio histórico cultural. Os signos refratam e refletem as ideologias de uma dada coletividade, materializada em linguagem. Essa consciência é determinada pela existência sócio econômica que, por sua vez, determina a consciência de cada membro da coletividade, segundo Medviedév (2012, p. 56). Trata-se de uma pluralidade de valores de sujeitos concretos que se opõem entre si, uma vez que a linguagem é utilizada por todas as classes sociais. No signo está presente o embate ideológico entre os sujeitos e seus valores, sendo que é nele que o meio ideológico, em seu “vir a ser dialético vivo” (idem, p. 57), nunca acabado, se manifesta. No caso dos enunciados voco-visuais, a ideologia se materializa em outros elementos enunciativos, como a entoação, a musicalidade, as cores, figuras, movimentos, expressões e gestos, por exemplo. Tudo possui a sua significação e esta é analisada no enunciado como um todo.

Assim, como o seriado é constituído por signos³ verbais, visuais e vocais, consideramos as ideologias de sua arquitetura, pois os enunciados veiculam a dialética entre a super e a infraestrutura em sua constituição linguageira. Há um nível de coincidência entre a matéria semiótica e a ideológica, a qual se manifesta na tendência do signo a não-neutralidade, uma vez que nele perpassam muitos fios ideológicos característicos de épocas, grupos e sujeitos, os quais se manifestam no sema ativado em uma determinada construção, em sua entoação, em sua colocação, por vezes, irônica etc. Por isso, um “mesmo” enunciado nunca é o mesmo, do ponto de vista da construção do(s) sentido(s). Ele se reveste de valores dos grupos sócio histórico culturais e, assim, renova-se. Medviedev trata disso como “reflexo e refração da existência nas significações ideológicas” (p. 51) por compreender que a vida se manifesta por meio do signo – daí o

³ Pretendemos desenvolver de maneira mais aprofundada a noção de signo aqui expressa *au passant*, voltada à questão verbo-voco-visual ao longo do desenvolvimento da pesquisa de mestrado.

interesse do Círculo pela linguagem “viva”, em seu uso. Analisaremos o seriado como um gênero em que a linguagem, em diversas materialidades, veicula valores sociais desde sua produção submetida à análise do mercado e das grandes empresas televisivas até sua circulação e aceitação social, ao considerarmos o quanto o público também influencia na produção por meio de seus atos responsivos, que, de certa forma, também podem ser considerados produções em circulação. Pensar esse movimento significa refletir teoricamente sobre a constituição genérica do seriado e esta é a proposta de pesquisa deste projeto, que se centrará em um exemplo analítico: a série *Sherlock*, da BBC.

Como afirma Bakhtin em *Estética da Criação Verbal* (2011), “os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (p. 268). A ligação do gênero com a vida renova-se constantemente. O seriado representa um tipo de ligação entre a história da linguagem (dos enunciados verbo-voco-visuais) e da sociedade, com nascimento no seio da esfera midiática. Concebemo-lo como um gênero ligado à sociedade da época contemporânea da história da linguagem, na qual os sujeitos dialogam na relação intermídias.

Desse modo, apontamos a veiculação de valores no grande tempo da contemporaneidade demonstrativos de uma relação intersubjetiva constitutiva dos sujeitos a partir das mídias. Vive-se no século XXI o mundo da *Second Life*⁴, em que os sujeitos criam imagens de um eu-para-o-outro em *selfies* e de outros para si que, ao mesmo em que mascaram o sujeito, revelam-no como reflexo e refração do mesmo, como diria Irene Adler em *A Scandal in Belgravia*⁵ (2012), um disfarce é sempre um autorretrato. Esses valores ganham vida estética a partir de sua refração em *Sherlock*, é

⁴Ambiente virtual e tridimensional que simula e recria a vida dos sujeitos em um mundo segundo, alternativo, em que eles escolhem como querem “ser”. Os limites do ser e do parecer se esvaem na medida que o jogo, ou rede social, toma o lugar muitas vezes da “vida real”.

⁵ Tradução nossa: Um Escândalo na Belgravia.

forte presença da mídia na construção formal do seriado para a constituição do sujeitos sociais, como a ascensão e queda na e pela mídia de Sherlock (a partir da intervenção de Moriarty), em *The Reichenbach Fall*. Tanto na vida como no seriado, a relação entre os sujeitos e sua constituição se dá via mídia. Conseqüentemente, a relação de produção, circulação e recepção no cronotopo transmidiático muda a construção do gênero discursivo seriado como participativo.

O cronotopo transmidiático e seus respectivos valores se refratam na construção do sujeito Sherlock assim como no tema dos enunciados e na construção formal da série. A construção arquitetônica do discurso de *Sherlock* veicula valores da época em que está ambientado: tanto pelo conteúdo expresso por uma nova versão do detetive, dessa vez munido de *internet*, computadores e *smartphones*, em um grande tempo contemporâneo; quanto pela construção formal do gênero seriado, construído em um ambiente tecnológico, uma vez que voltado para as necessidades comunicativas da esfera midiática.

Os valores ideológicos são sempre materiais e históricos, assim, cabe-nos a tarefa de analisar a construção do seriado *Sherlock* em sua circulação, produção e recepção pelo público, já previsto no próprio ato enunciativo. Pensamos nessas etapas em diálogo, pois recepção e circulação estão previstas na produção, assim como respondem a ela, sugerindo outros caminhos e produções. O coenunciador está presente na construção do enunciado, pois pensamos nele para a escolha do tema, da forma, do estilo, nos valores a serem veiculados em cada signo (verbal ou não), pois o enunciado é dialógico por excelência. Prevemos, com nossa memória de futuro, possíveis respostas já na construção ao mesmo tempo em que respondemos a enunciados passados. Além do enunciado romanesco de Conan Doyle, o seriado dialoga com comentários e refutações que estão por vir, referindo-se a eles, como ocorre em grupos nas redes sociais. Sob essa perspectiva, consideramos a recepção do seriado no Brasil e na Inglaterra, para

compreendermos em que medida o público interfere em sua produção, tanto no país de origem da série como num outro, como o brasileiro.

A respeito do diálogo com o público já presente na construção do enunciado, pensamos os conceitos trazidos por Jenkins (2006), como inteligência coletiva, mídia da atueu, ou seja, da participação do telespectador na construção dos episódios seriados. O enunciado do seriado se constitui na televisão, mas transita para outras mídias. Assim, há uma mudança de esfera midiática do enunciado seriado para a esfera do cotidiano onde ocorrem as respostas dos sujeitos telespectadores e a concretização desse diálogo se dá na relação seriado-telespectador via mídias.

Na experiência midiática contemporânea, o fluxo de conteúdos perpassa diferentes veículos, como o rádio, a televisão, o cinema, jogos para PC, videogame e redes sociais, por exemplo. As diferentes mídias dão suporte a uma maior atividade do público consumidor, que segue em busca de entretenimento e deixa de ser visto como “receptor” (passivo) para passar a ser um participante (ativo) do processo de construção midiática. Os hábitos dos consumidores de mídia são observados de maneira a prever a migração por diversas mídias, por exemplo, de um filme para um fórum na internet juntamente com outros fãs; um programa de TV baseado num filme; e um jogo de videogame no universo fictício do filme. Os fãs, assim, obtêm maior entretenimento e, de certa forma, iludem-se ao pensarem ter uma certa autonomia quando acreditam poder passar de uma mídia à outra, angariar novas informações e sugerir caminhos para enunciados futuros (no caso de *Sherlock*, possibilidades narrativas essenciais aos enigmas materializados na trama da série, por exemplo). Nesse sentido é que a transmídia é vista como um fator típico da era da convergência. Segundo Jenkins, “A transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable, contribution to the

whole. (...). Any given product is a point of entry into the franchise as a whole (2006, p. 95-6)⁶.

Para o autor, uma narrativa transmídia perpassa diversas mídias a fim de oferecer novos conteúdos aos fãs de uma determinada franquia, de maneira a convergir o conteúdo de jogos, filmes e programas de televisão como partes de um todo. A partir do conceito do ciber teórico Pierre Lévy, Jenkins também compreende a inteligência coletiva como um fenômeno da era da convergência, pois, em sua experiência participativa, os consumidores de mídias se agrupam e as consomem em um processo coletivo. A própria existência de uma franquia depende, por um lado, da hipersociabilidade entre os consumidores (como ocorre em fóruns, blogs e discussões entre amigos, nos quais as referências sobre os conteúdos das mídias são discutidas e analisadas pelos fãs). Esse processo é muito típico dos seriados contemporâneos, dos programas interativos e tem se tornado típico da comunicação e socialização em nossa era. Podemos, de certa forma, pensar o século XXI como o cronotopo transmidiático. E pensar nesse processo a partir de um gênero em voga, como o seriado, significa, indiretamente, refletir sobre as expressões discursivas de nossa sociedade e esta é a importância da pesquisa apresentada neste projeto.

A nossa proposta é analisar, em nossa pesquisa, na constituição do gênero seriado, de que forma a convergência midiática na produção de *Sherlock* provoca maior interação dos fãs no universo holmesiano da série seja a partir de busca por pistas nos episódios, seja pelas discussões em fóruns e *blogs*, além de como a recepção atinge, por sua vez, a produção do seriado.

⁶ Tradução nossa: Uma narrativa transmídia se desenrola por múltiplas plataformas midiáticas, com nada novo sendo feito fazendo uma contribuição distinta e válida para o todo (...). Qualquer produto é um ponto de entrada na franquia como um todo.

No primeiro episódio da terceira temporada seria desvendado o grande mistério deixado em aberto no final da temporada passada: como Sherlock Holmes falsificou sua morte. Os fãs tiveram um hiato de dois anos sem saber o que iria acontecer e, nesse meio tempo, especularam e criaram suas próprias versões desse acontecimento para saciar suas fantasias em plataformas como *blogs* do site ©Tumblr, inc e em *fanfics*, nas mais diversas materialidades, de certa forma, dando continuidade ao episódio que havia sido encerrado anteriormente – como por exemplo, “Sherlock”, fã que se intitulou a decifradora da “Teoria Reichenbach”⁷. Consideramos essa movimentação ativa do público como parte do chamado fenômeno transmídia. Com os mecanismos transmídia, o público entra na história, intervém nela, ressignifica conforme sua posição única na existência dentro de um grupo sócio histórico cultural os sentidos da trama. A relação entre o público e o seriado passa de uma para diversas plataformas, como por exemplo, da televisão para as múltiplas possibilidades da *internet*, como os já citados *blogs* e *fanfics*. Os fãs podem, por exemplo, expandir sua interação com a série e, inclusive, acessar conteúdos inéditos nos *blogs* criados para representarem os de Holmes e Watson⁸ que aparecem sendo usados pelos personagens no seriado (a *internet*, transmídia, adentra o televisivo, midiático). Com isso, não há apenas uma via única, mas sim uma via de mão dupla entre mídia e transmídia, produção e recepção enunciativa prevista na arquitetônica do seriado como estratégia de marketing. Há também mercadorias como os DVDs, pôsteres, além de livros de Conan Doyle que, agora, são veiculados com a capa do seriado, sem contar figurinos e demais objetos (cadernos, capas de celulares, agendas, chapéus etc.) produzidos para serem consumidos por uma legião de fãs, espalhada por diversos países. Da mesma forma, como maneira de divulgação da estreia da terceira temporada, com o primeiro episódio a

⁷<http://thereichenbachsolution.tumblr.com/post/73041281774/this-video-represents-just-about-everything-i>

⁸<http://johnwatsonblog.co.uk/> e <http://www.thescienceofdeduction.co.uk/>.

ser exibido no primeiro dia do ano de 2014, o carro que andou pelas ruas de Londres foi um ataúde, relacionado ao título do episódio, *The Empty Hearse*⁹ (2014). Toda essa estratégia de *marketing* situa a produção do seriado no núcleo de uma movimentação mídia-transmídia e, de certa forma, garante o sucesso da série, além de sua trama narrada. Pensar esse movimento significa pensar a arquitetura do gênero seriado, como propomos pesquisar, como fenômeno das esferas trans e midiática.

A partir do discurso do seriado *Sherlock*, na esfera de atividade midiática, buscamos nos aprofundar nos estudos da linguagem na contemporaneidade, ao tentarmos compreender os valores materializados nos enunciados. Acreditamos que analisar a linguagem em vida hoje compreende os seriados em sua produção “massiva”, recepção e circulação transmidiática, sendo o fenômeno transmídia o grande fator de interação típica da linguagem televisiva contemporânea.

Nesse sentido, o projeto que apresentamos visa contribuir para com os estudos do Círculo de Bakhtin acerca dos enunciados verbo-voco-visuais principalmente ao que se refere aos gêneros discursivos. Escolhemos o seriado por sua expressividade na esfera midiática no grande tempo da contemporaneidade e, entre tantos seriados, *Sherlock*, como ilustração analítica por ter se tornado um fenômeno de aceitação popular e atuação transmidiática. Por meio dele, acreditamos ser possível flagrar a produção, circulação e recepção transmidiática como elemento constitutivo do gênero seriado na contemporaneidade, bem como pretendemos mobilizar a discussão acerca da importância do público como coautor do enunciado, tanto no que tange à sua construção massiva quanto à recepção pelo fenômeno transmídia. Pensar a constituição arquitetônica do seriado é a nossa proposta, justificada pela expressividade desse gênero (trans)midiático.

⁹ O ataúde vazio

Objetivos

Os objetivos da pesquisa se dividem em Geral e Específicos:

Objetivo Geral:

- ❖ Analisar a arquitetura do gênero seriado, especificamente *Sherlock*, enquanto fenômeno cultural massivo trans-midiático, ao considerar sua produção, recepção e circulação nas sociedades brasileira e inglesa, fundamentados nos estudos bakhtinianos e de Jenkins.

Objetivos Específicos:

- ❖ Refletir acerca da constituição do gênero seriado na esfera de atividade midiática e nas redes sociais (tumblr, blogs, fanfics);
- ❖ Discutir sobre o seriado enquanto manifestação da cultura de massa, tendo em vista a importância do fenômeno transmídia para a produção, circulação e recepção dos enunciados;
- ❖ Analisar a construção discursiva de *Sherlock* enquanto minissérie inglesa contemporânea.

Fundamentação teórica

A pesquisa proposta neste projeto se fundamenta na Análise Dialógica do Discurso do Círculo de Bakhtin. Partimos do princípio de que propomos tanto uma reflexão teórica (especificamente voltado ao gênero) quanto analítica (centrada no seriado *Sherlock*). A análise a que nos propomos não se restringe à materialidade linguística, mas parte do verbal para analisar como a linguagem se comporta em uma determinada situação sócio histórica. Assim, caminharemos da linguística à translinguística, como propõe o próprio Círculo.

Os estudos discursivos ligam a língua ao sujeito situado que a enuncia em um momento único da existência (um tempo-espaço específicos). No caso do Círculo, trata-se de um discurso constitutivamente dialógico, pois consideram que um enunciado é pleno de vozes sociais de outros que compõe o discurso do eu e vice-versa (os discursos dos outros também estão carregados da voz do eu), uma vez que tanto o discurso quanto o sujeito são compostos na interação. Esse postulado advém da própria concepção de linguagem, que só existe numa situação intersubjetiva num tempo-espaço determinados. Visto que o sujeito é constituído pela e na linguagem, ele também é dialógico.

Como afirma Fiorin (2006), o diálogo é próprio do discurso e decorre que os interlocutores só interagem por meio dele. O diálogo é uma concepção ampla que se refere à linguagem. Ele pode ocorrer entre enunciados, entre sujeitos e entre sujeitos (e) enunciados. Ao mesmo tempo fruto e matéria prima da interlocução, o enunciado é marcado pelo diálogo e se constitui como tal em meio a vozes outras além da do eu que compõem o discurso e o sujeito. Essas vozes são respostas de outros, sua ativa compreensão responsiva, que podem ser tanto de enunciados que fazem parte da memória do passado como daqueles que fazem parte da memória do futuro.

Um enunciado responde outros como um elo em uma cadeia e também é prehe da resposta do outro, pois na própria construção pensamos a refutação, a compreensão, o embate entre vozes. Entendemos enunciado para o Círculo como concreto e dialógico, social e veiculador de valores dos sujeitos enunciadorees situados em um cronotopo, conceito central ao pensamento bakhtiniano e a esta pesquisa, uma vez que compreendemos *Sherlock* como um enunciado que considera a interação entre o público e o produto de massa a ela dirigido em sua produção, antecipa comentários e chega mesmo a trazer o outro (as narrativas de Doyle, os posicionamentos do público etc.) para a construção do enunciado, que se compõe interdiscursiva e intertextualmente.

Cada enunciado se manifesta em sociedade por meio dos gêneros do discurso, formas relativamente estáveis que surgem conforme a necessidade de uma dada esfera de atividade da comunicação. Na introdução, discorreremos brevemente sobre algumas características do gênero seriado na contemporaneidade para apresentar e justificar a proposta de pesquisa deste projeto. Como toda esfera, a midiática considera a circulação, produção e recepção dos gêneros de forma relacional. Consideramos significativo para a construção do sentido o canal em que uma emissão é transmitida, pois este influencia no que é veiculado, como e para quem, assim como é significativo o público e sua recepção para com o que foi produzido. É aqui que pensamos a importância do fenômeno transmídia, como um reagente direto à influência do público interlocutor, massivo e ativo ao mesmo tempo, considerando a complexidade dessa contradição na constituição da arquitetura do gênero seriado. Pensamos a inteligência coletiva, a narrativa transmídia e a mídia da convergência, conforme trabalhadas por Jenkins (2006) e entendemos que essas características fazem parte do projeto de dizer arquitetônico do seriado, ao que se refere ao conteúdo, à forma e ao estilo genérico, bem como com relação à marca autoral dos criadores de *Sherlock*, tendo em vista os laços do gênero seriado com a cultura de massa.

O conteúdo de um seriado policial influencia em seu estilo e forma, e vice-versa, já que o formato seriado condiciona uma narrativa entrecortada, muitas vezes por meio da utilização o recurso do *cliffhanger* e o estilo de um produtor e um canal que o veicula determina certas características contedísticas e formais. *Sherlock* é influenciado pelos criadores Gatiss e Moffat, pelo canal produtor BBC, mas o fato de ser um enunciado sherlockiano faz criar um enunciado com um formato de minissérie de drama de 90 minutos – o que o difere da maior parte dos seriados, em geral, mais curtos.

O gênero Seriado possui um caráter popular, pois, em parte, é criado para gostos homogêneos, a fim de aumentar o público e, conseqüentemente, o lucro. Afinal, trata-se de uma produção midiática. Mas tanto a partir de Morin (1997) quanto a partir das ideias de Bakhtin (2011), podemos pensar que um gênero popular não-oficial pode ter características de outros tipos e esferas. O que é massivo em um período pode não ser em outro (como os romances de cavalaria, tão famosos e populares, hoje, praticamente desaparecidos) ou o que é da esfera do cotidiano pode flertar com a esfera estética, assim como pode se tornar tradição. Há uma dialética entre o massivo e o tradicional que se relaciona com a concepção de gênero em Bakhtin. Há um englobamento dos discursos de gêneros primários, nascidos das situações diárias de comunicação, pelos secundários, mais complexos, pois, como afirma Bakhtin, “No processo de sua formação eles [os gêneros secundários] incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições de comunicação discursiva imediata” (2011, p. 263).

Integrante dos enunciados verbo-voco-visuais, o seriado não está inscrito nos estudos do Círculo, pois seus trabalhos enfocam as formas verbais de enunciação, escolha compreensível devido à época em que os pensadores viveram (Rússia dos anos 20 aos anos 70), mas seus textos possuem elementos que podem nos levar a pensar o voco-visual, daí a pertinência da fundamentação teórica para estudos de gêneros contemporâneos, como o seriado, constituído por sua verbo-voco-visualidade. Por isso, focamos a pesquisa aqui proposta em uma abordagem teórico-analítica bakhtiniana que traga em seu seio a questão da arquitetura genérica do seriado na contemporaneidade, pois, para o Círculo, “a obra está orientada na vida, como se diz, de dentro, por meio de seu conteúdo temático. A seu modo, cada gênero está tematicamente orientado para a vida, para os seus acontecimentos, problemas, e assim por diante” (MEDVÍEDEV, 2012, p. 195). A vida está na arte e a arte se nutre da vida, faz parte da constituição da linguagem essa interação

linguística e translinguística (sócio histórico cultural). Assim, na pesquisa proposta, pensaremos a linguagem em vida a partir de sua materialização no gênero seriado, a fim de analisarmos os valores presentes nos enunciados e em sua constituição a muitas vezes tendo como embasamento as concepções de enunciado, gênero, ideologia, sujeito, voz e cronotopo, elaboradas pelo Círculo de Bakhtin, bem como as noções de transmídia e convergência, de Jenkins, a fim de refletir teórica e analiticamente acerca do gênero seriado, a partir de *Sherlock*, da BBC.

Metodologia

Propomos uma pesquisa qualitativa de caráter analítico-interpretativo, bem como um estudo teórico acerca do gênero seriado. Para a viabilização da proposta, a pesquisa será constituída de três etapas, de acordo com preceitos de Brait: descrição, análise e interpretação. Nem sempre de maneira estanque, como segue explicitado, seguiremos a seguinte sequência, pensando no aprofundamento vertical de contato à reflexão acerca do objeto de pesquisa, tendo em vista a materialidade linguística e os aspectos enunciativos, foco do estudo proposto por nós.

A primeira, descritiva, terá como foco a reflexão teórica, calcada nas obras do Círculo de Bakhtin [principalmente *Estética da Criação Verbal* (1920/1974), *Método Formal nos Estudos Literários* (1928) e *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929)], bem como artigos e livros de pesquisadores da área (como Paula, Tihanov, Brait, Brandist, Stam, Grillo, Marchezan, Machado, Fiorin, Amorim, Faraco, Geraldi, Ponzio, Zavala, entre outros); e, de maneira concomitante, um levantamento histórico de contextualização do *corpus*, composto pelas três temporadas do seriado *Sherlock* - pesquisaremos acerca da construção, circulação e recepção do gênero, sua possível filiação à cultura de massa, a partir de sua produção mercadológica e da narrativa

transmídia, assim como a construção de *Sherlock* em meio a este panorama na contemporaneidade.

A segunda, analítica, voltada aos elementos verbo-voco-visuais constitutivos do *corpus*. Partiremos dos elementos estruturais para chegar a uma análise translinguística, como propõe o Círculo.

A terceira, interpretativa, com ênfase na construção arquitetônica do seriado. Trataremos da relação ideológica entre a voz autoral do seriado e as múltiplas vozes que interagem com o enunciado verbo-voco-visual que o compõe, tais como as vozes dos fãs. Uma vez que os enunciados se constituem por meio de vozes sociais, examinaremos em que medida a relação com o público para o qual o seriado é feito afeta a produção do seriado, constituído transmidiaticamente. Partiremos dos episódios para nos focar em traços da era da convergência e da narrativa transmídia, a fim de refletir sobre a arquitetura do gênero seriado, analisado como fenômeno sócio ideológico cultural típico da chamada cultura de massa.

Essas etapas da pesquisa jamais caminharão isoladas, pois, fundamentados no método dialético-dialógico (PAULA, et al, 2011) do Círculo, impossível separar o *corpus* da vida (seu contexto), bem como da teoria. Entendemos que a teoria que ampara a pesquisa direciona o nosso olhar de pesquisadores da mesma maneira que o próprio objeto nos pede determinados caminhos a seguir. Assim, reflexão teórica e analítica caminham juntas, dialogicamente.

Plano de trabalho e Cronograma de Execução

O plano de trabalho deste projeto será desenvolvido em 24 meses (de fevereiro de 2015 a janeiro de 2017), com atividades realizadas em 4 semestres: conforme descrito a seguir:

. Fevereiro – Julho de 2015: Cumprimento de créditos, embasamento teórico e levantamento do *corpus*, bem como pesquisa histórica (contextual).

. Agosto 2015 – Janeiro de 2016: Embasamento teórico, descrição contextual, início da análise do *corpus*, cumprimento de créditos e relatório parcial das atividades realizadas.

. Fevereiro – Julho de 2016: Interpretação do *corpus*, análise dos resultados, escrita da dissertação e exame de qualificação.

. Agosto de 2016 – Janeiro de 2017: Revisão final da escrita, entrega e defesa da dissertação, bem como entrega do relatório final das atividades desenvolvidas.

As reuniões entre orientadora e orientanda serão semanais, assim como com o GED – Grupo de Estudos Discursivos. Quanto à divulgação do desenvolvimento e dos resultados da pesquisa, orientadora e orientanda se comprometem em publicar artigos dois (2) artigos ou capítulos de livros por ano e participar de, pelo menos, quatro (4) eventos acadêmicos no decorrer do desenvolvimento da pesquisa.

Como propomos uma análise dialógica, as atividades descritas acima não serão realizadas de maneira estanque, mas sim de maneira complementar, conforme a necessidade no decorrer do período programado. De forma a contemplar a perspectiva escolhida para esta pesquisa, a tabela a seguir possibilita uma melhor visualização do cronograma proposto.

Etapas	1º Sem.	2º Sem.	3º Sem	4º Sem.
Embasamento teórico	X	X	X	X
Contextualização	X	X		
Créditos em disciplinas	X	X	X	X
Análise do <i>corpus</i>	X	X	X	X
Relatório parcial			X	
Exame de Qualificação			X	

Relatório final				X
Defesa da dissertação				X
Créditos em Eventos	X	X	X	X
Publicações	X	X	X	X
Reuniões com o GED	X	X	X	X
Orientações	X	X	X	X

Bibliografia¹⁰

- BAKHTIN, M. M. (1929). *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 1997.
- _____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993.
- _____. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec/ Edunb, 1996.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- _____. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: Universidade do Texas, 1986.
- BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BRANDIST, C.; TIHANOV, G. (eds.). *Materializing Bakhtin: The Bakhtin Circle and the Social Theory*. Basingstoke: Macmillan, 2000.
- BOSTAD, F. et all. (eds) *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture: Meaning in Language, Art and New Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.
- FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.
- FIORIN, J.L. Intertextualidade e Interdiscursividade. In: BRAIT (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

¹⁰ As referências bibliográficas contidas neste projeto se referem tanto à bibliografia nele utilizada quanto parte daquela que será estudada de maneira mais profunda no decorrer do desenvolvimento da pesquisa.

- 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.
- HAYNES, D. J. *Bakhtin and the visual arts*. Nova Iorque: Cambridge, 2008.
- JENKINS, H. *Convergence culture: where old and new media collide*. Nova Iorque: New York University Press, 2006.
- MACHADO, I. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.
- MARCHEZAN, R. C. Diálogo. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MEDVÍEDEV, P. *O Método formal nos estudos literários*. São Paulo: Contexto, 2012.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- PAULA, L. *O SLA Funk de Fernanda Abreu*. Tese de Doutorado desenvolvida na UNESP – CAr. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- _____. “Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.
- _____. “Círculo de Bakhtin – pensamento interacional”. Volume. 3. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2013.
- PONZIO, A. L. *A revolução bakhtiniana*. São Paulo: Contexto, 2008.
- SHERLOCK: 3º 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.
- STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- TIHANOV, G. *The master and the slave: Lukács, Bakhtin, and the ideas of their time*. New York: Oxford University Press Inc, 2002.
- VOLOCHINOV, V. *Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)*. Tradução de Carlos Alberto Faraco & Cristóvão Tezza. Circulação restrita. [1926]
- VOLOCHINOV, V. *A Construção da enunciação e outros ensaios*. São Carlos: Pedro e João, 2013.
- VOLOCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara

Relatório Final de Mestrado

FENÔMENO *SHERLOCK*:

A recepção social do gênero seriado

Marcela Barchi Paglione

Orientação: Luciane de Paula

Araraquara

2016

Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Assis

Relatório Final de Mestrado

FENÔMENO *SHERLOCK*:

A recepção social do gênero seriado

Marcela Barchi Paglione

Relatório Final de Mestrado FAPESP
– Processo Número 2015/10486-3

Orientação: Luciane de Paula



Araraquara

2016

RESUMO

A presente pesquisa se centra no gênero discursivo seriado com fundamentação teórica calcada na filosofia bakhtiniana, a fim de refletir sobre sua construção arquitetônica, o que engloba sua produção e circulação social na esfera de atividade midiática, além da recepção por um grupo de telespectadores. Para tal, tem-se como objeto o seriado *Sherlock* (2010), da rede BBC, em especial a terceira temporada. O cerne da pesquisa se encontra nas formas de recepção social do gênero, principalmente a narrativa transmídia (Jenkins, 2006) como concretização da escuta-ativa dos telespectadores em relação ao episódio-enunciado, pois esses transcendem as barreiras do seriado televisivo em diferentes plataformas digitais, como blogs, fanfics e fanarts. Visto que todo enunciado é responsivo (Bakhtin, 2003), respondente a outros em sua memória de passado e memória de futuro, entende-se a narrativa transmídia como uma forma de ampliação do diálogo com o público a partir da convergência das mídias dentro de uma franquia. Sendo assim, analisar-se-á os enunciados do fenômeno transmídia enquanto respondentes ao seriado *Sherlock*, ativa compreensão responsiva em sociedade, a qual (re)significa os enunciados do gênero em sociedade.

Palavras-chave: Gênero; Seriado; Transmídia.

ABSTRACT

This research centers itself in the TV series discursive genre with theoretical foundation in the bakhtinian philosophy, to be able to reflect over its architectonic construction, which involves its production and social circulation in the media sphere, as well as its reception by a group of television viewers. For that, it has as object the TV series Sherlock (2010), from the BBC network, specially the third season. The main of the research is found in the ways of the genre's social reception, specially the transmedia narrative (Jenkins, 2006) as a concretization of the viewers' active-listening in relation to the episode-utterance, because these transcend the barriers of the televised genre in different digital platforms, such as blogs, fanfics and fanarts. As every utterance is responsive (Bakhtin, 2003), respondent to others in its future and past memory, is understood that the transmedia narrative as a way to amplify the dialogue with the public from the media convergence inside a franchise. In this way, the utterances from the transmedia phenomenon will be analyzed as respondent to the Sherlock series, active and responsive comprehension in society, which (re)signifies the utterances from the genre in society.

Keywords: Genre; TV Series; Transmedia

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	7
I - DISCIPLINAS CURSADAS.....	9
II - PUBLICAÇÕES	16
III - EVENTOS.....	18
IV – DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA.....	23
V – MUDANÇAS ESSENCIAIS NA PESQUISA	27
VI - DISSERTAÇÃO.....	30
LIGUE A TV: CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	38
1. OU BAIXE O EPISÓDIO: O FENÔMENO SERIADO NA CONTEMPORANEIDADE	43
1.1 GÊNERO SERIADO NA ESFERA DE ATIVIDADE.....	44
1.2 HISTÓRIA DO SERIADO.....	49
1.3 SERIADO E AS NOVAS MÍDIAS.....	65
1.4 SHERLOCK DENTRO DA HISTÓRIA DO SERIADO.....	71
1.5 FENÔMENO SERIADO E FENÔMENO SHERLOCK.....	105
2. STREAMING: A FILOSOFIA DA LINGUAGEM.....	125
2.1 TV EM TECHNICOLOR: BAKHTIN E O VERBO-VOCO-VISUAL	126
2.2 SINTONIZAÇÃO DOS CANAIS: MÉTODO DIALÉTICO-DIALÓGICO	133
2.3 TRANSMISSÃO: IDEOLOGIA	144
2.4 PAUSA COMERCIAL: CULTURA E CULTURA DE MASSA	151
2.5 LIVE-BLOGGING: MÍDIA E TRANSMÍDIA	158
2.6 MAKING-OFF: ESFERA DE ATIVIDADE	165
2.7 PREVIAMENTE, EM SHERLOCK: CRONOTOPO.....	170
2.8 HORA DO SERIADO: GÊNERO E ARQUITETÔNICA	178
2.9 PROGRAMAÇÃO A SEGUIR: DIÁLOGO E ENUNCIADO.	191
2.10 CRÉDITOS FINAIS: SUJEITO E AUTORIA.....	197
3. ENTRE NA REDE: A REPERCUSSÃO (TRANS) MUDIÁTICA DO SERIADO.....	206
3.1 DA TV PARA O COMPUTADOR: A PROPAGAÇÃO MASSIVO-MUDIÁTICA DO SERIADO.....	207
3.2 PESQUISA NA WEB: COMO SHERLOCK SOBREVIVEU?	226
3.2.1 Posts do Tumblr.....	227
3.2.2 Teorias em sites	233
3.2.3 Teorias em vídeos	237

3.2.4	<i>Fanarts</i>	244
3.2.5	<i>Gifs</i>	250
3.2.6	<i>Fanedit</i>	252
3.2.7	<i>Cosplays</i>	254
3.3	<i>CONEXÃO DE DADOS: A RELAÇÃO SHERLOCK-JOHN EM FOCO.</i>	262
3.3.1	<i>Fanfics</i>	262
3.3.2	<i>Fanarts</i>	284
3.3.3	<i>Fanvideos</i>	318
3.3.4	<i>Gifs</i>	333
3.3.5	<i>Fanedit</i>	335
3.4	<i>DE VOLTA AO SERIADO: A RELAÇÃO DIALÉTICO-DIALÓGICA ENTRE O SERIADO E OS FÃS</i>	337
	SEASON FINALE: CONSIDERAÇÕES FINAIS	360
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	361
	REFERÊNCIAS	362
	ANEXOS	370
1.	CERTIFICADOS DE PARTICIPAÇÃO EM EVENTOS	370
2.	PUBLICAÇÕES	386
2.1.	<i>Resumos publicados em Anais</i>	386
2.2.	<i>Trabalhos completos publicados em Anais</i>	401
2.3	<i>Publicação de capítulo de livro</i>	406
2.4	<i>Publicações no prelo:</i>	412

Considerações iniciais

Fenômeno na contemporaneidade e nas redes sociais, o seriado torna-se cada vez mais presente nas discussões em grupos de jovens, tanto como uma forma massiva de conteúdo para entretenimento, quanto como uma forma interativa que permite uma participação ativa dos fãs, de maneira a possibilitar sua criação autoral em Rede.

Por conta de sua presença, torna-se necessário um estudo sobre sua construção e funcionamento em sociedade, principalmente em torno das mídias digitais, conforme ele se apresenta atualmente. Diante de tal, debruçamo-nos sobre a arquitetura do seriado, com cerne em sua construção genérica, de forma a contemplar sua produção, recepção e circulação social. Partimos da ideia da mudança do gênero seriado na contemporaneidade, em que se constitui como massivo e midiático, transmitido na Rede. A partir da perspectiva da linguagem do Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov (BMV), nos centramos no aspecto relativamente estável do gênero discursivo em sua movimentação na esfera de atividade midiática para compreendermos como se dá a renovação do seriado no grande tempo da contemporaneidade a partir de uma produção, circulação e recepção (trans)midiática.

Com base no seriado *Sherlock* (2010), da rede BBC, em especial a terceira temporada, observamos de que maneira seus enunciados saem da tela da televisão e inundam as redes sociais a partir das vozes dos fãs. Para tal, observamos as formas de recepção social do gênero, principalmente a narrativa transmídia (Jenkins, 2006) como concretização da escuta-ativa dos telespectadores em relação ao episódio-enunciado, pois esses transcendem as barreiras do seriado televisivo em diferentes plataformas digitais.

Partiremos de análises de produções dos fãs de *Sherlock*, a partir do final da segunda temporada, em 2012, e veremos como se dá a resposta ativa dos fãs à falsa morte de Sherlock Holmes. Nesse processo, acreditamos que se estabeleça uma interação, via mídia, entre produtores e fãs do seriado, de maneira que a resposta dos fãs é assumida também como produção autoral, ao ponto de assumirem quase a postura de coautores do enunciado ao terem suas teorias incorporadas e ressignificadas na terceira temporada. Assim, apontaremos se a recepção do seriado altera sua produção, a fim de verificarmos se sua constituição passa a ser transmidiática.

Nesse trabalho, procuramos relatar as atividades desenvolvidas durante a pesquisa e a vigência da bolsa, divididos por tipos de produção conforme o que foi realizado até o momento, ainda em nível de mestrado. No primeiro item, discorreremos

sobre eventos da área de que participamos, seja com apresentação de trabalho, como ouvintes, monitores, ou em minicursos atendidos. Já no segundo, exporemos as disciplinas cursadas e no terceiro as publicações feitas, sempre acompanhadas pela descrição da importância de cada produção para nossa formação.

No quarto item, trazemos a organização de nosso trabalho como foi realizado até o momento, em nível de mestrado, de forma a constar o que foi realizado em cada etapa da pesquisa e a especificação do conteúdo de cada sessão em que está dividido. Optamos por redigir esse item de maneira pontual, uma vez que cada ponto apresentado encontra-se amplamente redigido em nossa dissertação aqui presente.

No quinto item, traremos as mudanças essenciais para a continuação de nosso trabalho, como mudança de objetivos, cronograma e conceitos a serem aprofundados. Tais mudanças foram necessárias devido ao nível da pesquisa, agora transformada em doutorado, conforme a indicação da banca de qualificação e doravante aprovação pelo Conselho de pós graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Unesp-FCLAR no dia 07/11/2016, conforme indica o documento assinado pela coordenadora do curso, anexado como outros documentos pelo sistema Sage.

Trazemos também, em um sexto item, nossa dissertação como comprovante do desenvolvimento de nossa pesquisa conforme ela se encontra até o momento, ainda condizente com a pesquisa desenvolvida durante o mestrado e a ser complementada principalmente nos termos de cultura, autoria e cronotopo, conforme discorreremos no item V. Nas considerações finais, apresentaremos os resultados obtidos pela pesquisa e os resultados esperados a serem comprovados nas etapas seguintes. Em seguida, há as referências bibliográficas em que constam as obras consultadas tanto na dissertação quanto no relatório aqui apresentado. Por fim, há a sessão de anexos em que se encontram os certificados dos eventos comparecidos e as comprovações das publicações realizadas, além da indicação das publicações no prelo. Esperamos, com este relatório, comprovar nossa produção e atividade acadêmica e demonstrar o avanço de nosso trabalho, previamente em nível de mestrado e agora de doutorado, de maneira a ser aprofundado e aperfeiçoado nos próximos dois anos de pesquisa.

I - Disciplinas cursadas

Durante o primeiro semestre de 2015, foram cursadas três disciplinas, dentre as oferecidas na área de estudos do discurso, sendo elas *Produção de sentido e alteridade*, de Marina Célia Mendonça, *A emergência do conceito de discurso na obra de Michel Foucault*, de Maria do Rosário Gregolin e *Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov: método e categorias de análise*, de Luciane de Paula. Durante o segundo semestre, cursamos somente a disciplina *As ideologias e o (in)consciente: embates bakhtinianos*, também ministrada pela professora Luciane.

Na disciplina *Produção de sentido e alteridade*, realizamos um trajeto comparativo entre os estudos do Círculo, de Authier-Revuz e Maingueneau. Para nós, o trabalho com os conceitos do Círculo foi o mais proveitoso, feito a partir de textos de autoria do Círculo, como *Marxismo e filosofia da linguagem* e *Estética da criação verbal*, discutidos a fundo, assim como textos de comentadores, tais como Brait e Melo, Geraldini, Cereja, entre outros. Nessa primeira etapa da disciplina, lemos e refletimos a respeito de dialogismo, destinatário e supradestinatário, tema e significação, interdiscurso, diálogo e enunciado concreto e gênero.

Posteriormente lemos e discutimos trechos de *Gênese dos discursos*, de D. Maingueneau e de seus comentadores, como Mussalim e Mendes, além de *Heterogeneidade(s) Enunciativa(s)* e *As não coincidências do dizer e sua representação metaenunciativa – estudo linguístico e discursivo da modalização autonímica*, de Authier-revuz, e seus comentadores, como Miqueletti e Correa.

Foram realizados, ao longo da disciplina, seminários em que os alunos, separados em grupos, discutiam e apresentavam os textos de comentadores da área do discurso escolhidos, após trabalharmos os autores em sala anteriormente. Nosso seminário foi centrado no tema do enunciado e enunciação, a partir do texto *Enunciado/Enunciado concreto/enunciação*, de Brait e Melo. Apresentamos como as autoras discutiram o tema e os conceitos e problematizamos, juntamente com a professora e os colegas algumas denominações, como a de leitores e alunos como pessoas concretas, fugindo da proposta de sujeitos da linguagem, além da questão crucial, sobre a denominação de enunciado, de maneira que comparamos como tal conceito se liga à trajetória dos estudos da linguagem e maneira como é peculiarmente concebido pelo Círculo, jamais isolado de sua enunciação.

Ao final, como avaliação, foi realizado um artigo mobilizando os conceitos envolvidos, no caso, do Círculo, no qual foi feita uma discussão teórica e um esboço de análise. Tal texto ainda não foi publicado, porém será revisto e corrigido para futura publicação.

Para a disciplina de *A emergência do conceito de discurso na obra de Michel Foucault*, discutimos o conceito de discurso e sua constituição em Foucault. Para tal, o relacionamos com os estudos de seus precursores (Saussure e seus leitores) e de Althusseur e Pêcheux, a fim de identificarmos as semelhanças e divergências entre ambos e assim definir as peculiaridades dos estudos de Foucault. Ao fim, o aproximamos aos estudos de Courtine, como a questão do dispositivo e do corpo, e de Maingueneau. Apesar de ser de outra corrente teórica (bakhtiniana), a disciplina foi de extrema importância para minha carreira docente, uma vez que sou iniciante nos estudos foucaultianos, e, além de me identificar com eles, preciso aprender as teorias discursivas. Nesse caso, aprendi muito com as leituras e aulas, principalmente de assuntos não tão comentados, como a terceira fase de Michel Foucault, extremamente rica.

Justamente a terceira fase me encantou, pois a discussão sobre os dispositivos me é nova, especialmente sobre o dispositivo da mídia feito em sala, pois trabalho com a ideia de mídia como esfera de atividade ideológica humana que, com suas necessidades comunicativas, faz surgir formas enunciativas, os gêneros discursivos. Foi possível estabelecer uma relação teórica, já que, como dispositivo, a mídia estabelece curvas de visibilidade e enunciabilidade, lutas de força e subjetivação. Apesar das diferenças epistemológicas, a discussão sobre o que é visível na web é de suma importância para minha pesquisa, pois estudo como é dada a voz aos fãs de seriado, os quais tornam-se sujeitos ativos e respondem ao conteúdo oferecido televisivamente.

Na disciplina *Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov: método e categorias de análise*, discutidos a fundo o conceito de gênero discursivo, a concepção dialógica da linguagem, a noção de enunciado, o signo ideológico, arquitetônica, esfera de atividade e as categorias de sujeito, tempo e espaço, a partir dos textos de autoria do Círculo, como *Discurso na vida e discurso na arte* e *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, de Volochinov, *Para uma filosofia do ato responsável* e “Os gêneros do discurso” em *Estética da Criação Verbal*, de Bakhtin, entre outros.

De acordo com a proposta da disciplina, nossa discussão acerca dos textos centrou-se na discussão de categorias de análise para um método bakhtiniano, como as categorias de sujeito, espaço e tempo, a discussão envolvendo gêneros, que deve incluir,

mais que forma, conteúdo e estilo, um estudo sobre sua produção, recepção e circulação, de maneira a evitarmos cair na falácia de um estudo centrado no aspecto estável, excluindo a importância do adjetivo “relativamente” para sua concepção. Desse modo, o principal quesito de discussão foi o jogo entre estabilidade e instabilidade dos gêneros discursivos, realizados em enunciados (concretos), por sujeitos únicos a partir de atos irrepetíveis em um dado tempo e espaço.

Muitas vezes, as discussões propiciadas foram trazidas a partir de reflexões pelos alunos e por suas inquietações, como, por exemplo, a relevância dos estudos dos gêneros e sobre o conceito de enunciado para o contexto da sala de aula no Brasil.

A disciplina foi dividida em momentos de discussões teóricas profundas, intercaladas com esboços de análises feitos pelos alunos, além de ter havido uma grande abertura para o diálogo com os alunos. Houve uma exposição dos conceitos a partir dos seminários, aplicado às pesquisas de cada aluno, de maneira que a prática do conceito era exemplificada em sua pesquisa. Conforme as apresentações aconteciam, o grupo dava sugestões e analisava em conjunto algum enunciado trazido, para que, assim, mobilizassem os demais conceitos nas discussões suscitadas pelos trabalhos de cada aluno.

Como método avaliativo, fizemos uma apresentação oral de nossa pesquisa, na qual descrevemos nosso projeto, ainda em vias iniciais, além de realizarmos a escrita de artigo ao final da disciplina, o qual está em revisão e vai ser publicado em conjunto com a professora Luciane.

Durante a disciplina *As ideologias e (in)consciente: embates bakhtinianos*, especialmente, pudemos nos aprofundar na discussão sobre método iniciada no primeiro semestre. Aqui, discutimos a fundo a concepção de dialética e dialogia e como os dois conceitos se organizam na construção do método do Círculo, conforme defende Paula, dialético-dialógico, sempre em embate dos valores ideológicos em enunciados dentro de esferas. Logo, nessa concepção, não há a síntese como conclusão, mas como um novo começo, em uma espiral sempre em luta com outras. Também nos debruçamos sobre o conceito de ideologia, muito forte na concepção de linguagem do Círculo por sua influência marxista.

Durante a disciplina, foram feitas as leituras e discussões de obras do Círculo e de seus comentadores, como *O Freudismo e Marxismo e Filosofia da Linguagem*, de Volochinov, *O Mestre e o Escravo - Lukács, Bakhtin, e as ideias de suas épocas*, de Tihanov, *A Revolução bakhtiniana*, de Ponzio, “O marxismo no/do Círculo de

Bakhtin”, de Paula et ali., além de *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, de Marx. A partir delas e em diálogo com outras, foram feitas reflexões, como sobre a noção de materialismo histórico a partir de Hegel e sua inversão por Marx para podermos pensar em sua importância para as noções de super e infraestrutura do Círculo, bem como a noção de dialética e dialógica, segundo a qual podemos construir o método bakhtiniano, dialético-dialógico. Trabalhamos também com diferentes concepções de ideologia, de acordo com as obras do Círculo em diálogo com Lukács, Marx e Engels, além de relacionarmos-las com a discussão sobre os processos de alienação, subjetivação e reificação, a partir dos estudos de Marx.

Após o primeiro momento da disciplina centrado no conceito de ideologia, passamos para uma discussão de sua relação com o insciente, principalmente a partir da leitura de *O Freudismo*, a fim de identificarmos a concepção de consciência e inconsciência para o Círculo e como ambas seriam ideológicas, regidas por leis sociais, via linguagem.

Como avaliação, foram realizadas apresentações em grupo durante a disciplina, as quais deveriam mobilizar os conceitos discutidos em sala em análises a respeito de um enunciado – em geral, foram utilizados enunciados fílmicos. Nosso grupo trabalhou com o filme *Jogos Vorazes* (2012), a partir do qual pensamos o jogo entre infra e super estruturas no sistema político do estado fictício de Panem, antigos Estados Unidos, em um período incerto do futuro. Nele, discutimos a reificação do homem e a separação de classes entre os distritos, bem como a inversão da realidade pela Capital e pelos Jogos Vorazes, a partir da mídia, além da problemática em torno da figura de Katniss como revolucionária.

Concebemos que a disciplina foi de extrema importância para o desenvolvimento da discussão teórica acerca de conceitos, entre eles, especialmente ideologia e a concepção de método para o Círculo, posteriormente incorporados à dissertação em nossa discussão teórica.

Já no primeiro semestre de 2016, cursamos as disciplinas *Seminários de pesquisa: Análise dialógica do discurso*, de Marina Célia Mendonça, e *Teoria do discurso: língua, sujeito, histórico-social*, de Maria do Rosário Gregolin, as quais, a nosso ver, contribuem tanto para o desenvolvimento da escrita da dissertação, no caso da primeira, quanto aprofundam os conhecimentos na área de Análise do Discurso, mesmo que não seja com o viés dos estudos bakhtinianos.

A disciplina *Seminários de pesquisa: Análise dialógica do discurso* foi muito proveitosa o estágio de nossa análise, pois, nela, realizamos discussões profundas a respeito de nossos projetos, além de cada aluno levar para discussão um texto que contemple algum conceito que mobiliza em seu trabalho para aprofundarmos as discussões, juntamente com a do projeto. Discutimos textos como *O discurso sobre autoria: algumas considerações* e *O discurso sobre a produção textual de gêneros literários*, de Mendonça, *Heterocientificidade nos estudos linguísticos*, de Geraldí, “O Problema do texto” e “O problema do autor”, do livro *Estética da criação verbal*, “O discurso de outrem”, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, “A ciência das ideologias e suas tarefas imediatas”, em *O Método formal nos estudos literários*, entre outros.

Contamos ainda com a presença de Assunção Laia Cristóvão, aluna de pós-doutorado que nos apresentou sua pesquisa sobre a renovação do gênero jornalístico na Web, além da palestra com a professora Jauranice Rodrigues Cavalcanti, centrada no tema da autoria para o Círculo, questão levantada nas discussões em aula.

Como forma avaliativa, cada aluno apresentou um seminário em que apresentava seu projeto e *corpus* de pesquisa para a professora e os colegas. Como a disciplina era centrada para alunos pesquisadores da área da Análise dialógica do discurso, pudemos contribuir, cada aluno e a turma como grupo, para aprofundarmos alguns conceitos do Círculo além de contribuir para a seleção de *corpus* ou andamento da pesquisa uns dos outros.

Em minha apresentação, optei por demonstrar rapidamente o que entendemos como a proposta central do trabalho, como a produção, recepção e circulação do gênero seriado e a maneira como o mesmo apresenta-se na contemporaneidade, a partir do embate com as mídias digitais. Logo depois, mostrei à sala o recorte do *corpus*, centrado na segunda e terceira temporadas de *Sherlock* (2010) e as respostas dos fãs, separadas em tipos de enunciados e nos temas da (falsa) morte do detetive e em sua repercussão emocional nas outras personagens. Enfim, trouxemos um exemplo da cena da queda de Holmes em *The Reichenbach Fall* (2012) e exemplos de trabalhos de fãs sobre a cena, como *fanarts*, para a discussão – entre elas, sobre a questão da autoria das produções.

Juntamente com a minha apresentação, optamos por discutir o artigo *Arquitetônica Bakhtiniana e os multiletramentos*, de Melo e Rojo, por tratar do conceito de arquitetônica, central em nosso trabalho. Refletimos sobre a renovação do seriado na contemporaneidade, a partir das respostas-ativas dos fãs, de maneira que ele se apresenta como um gênero discursivo com uma arquitetônica responsiva.

Foi ainda produzido um artigo ao final da disciplina com base em nosso desenvolvimento da pesquisa, o qual foi revisado e submetido à revista Estudos Linguísticos.

Na disciplina *Teoria do discurso: língua, sujeito, histórico-social*, um dos conceitos que me propiciaram retorno para pensar teórica e analiticamente meu objeto de pesquisa é o processo de subjetivação no discurso, ou seja, o processo de construção do sujeito no enunciado em um dado momento sócio histórico. Penso tanto a construção da subjetividade a partir de práticas discursivas quanto a construção de gêneros discursivos enquanto acontecimentos condicionados a uma ordem do dizer, em que os saberes e os poderes se organizam. Diante de tais questões, um de nossos centros de reflexão é a construção do fã como sujeito ativo em uma sociedade participativa. No entanto, tal concepção de fã e, por extensão, de seriado participativo, está diretamente relacionada a um processo político econômico e cultural que visa a uma cibercultura, possibilitada tecnicamente a partir da revolução digital.

Considerando as mídias como dispositivos, apontamos que elas constroem tipos de relação entre sujeitos, além dos tipos relativamente estáveis de enunciados, os gêneros discursivos. Elas regem o que é possível de ser dito em um dado momento e local, por uma dada pessoa. Tal questão pôs-me a pensar na construção de verdades e regulamentação de práticas que regem os sujeitos na contemporaneidade, como a prática da exibição de si, ocasionando a hipervisibilidade, por exemplo.

Por fim, uma discussão que me foi cara é a problematização da mídia digital como heterotópica, baseada em um conceito de ciberespaço: local do diferente, da multiplicidade do ser (bakhtinianamente, do diálogo e alteridade), local ao mesmo tempo fora dos lugares, mas que é localizável. Tal discussão se relaciona ao efeito da era digital, discutido em meu trabalho na questão da cronotopia bakhtiniana, conceito em que *chronus* e *topus* estão em intersecção – assim como a heterotopia se liga à heterocronia – relativizados ao tempo dos sujeitos, sempre a partir de enunciados. Trata-se de tempos e espaços singulares e múltiplos a partir da singularidade do sujeito e do local na existência que ele ocupa. Penso a era contemporânea como grande tempo, tempo da cultura, em que convivem múltiplos pequenos tempos do cotidiano, realizados sempre em um dado espaço. No caso, a era digital, estamos em uma discussão acerca de um possível cronotopo etéreo, criado em um espaço no limiar entre real e não-real possibilitado pela virtualização, além de um tempo paradoxal da longevidade dos suportes midiáticos e a instantaneidade dos acontecimentos.

Para completar os créditos, nossa última disciplina será *A verbivocovisualidade da linguagem: estudos bakhtinianos*, disciplina concentrada a ser realizada no período de 07 a 16 de março de 2017. Para nossa pesquisa, será de extrema importância o enfoque na questão da materialidade verbivovisual, principalmente no que tange os estudos do Círculo BMV, a fim de demarcarmos nossa posição enquanto analistas do gênero seriado em meio aos estudos linguísticos e discursivos.

Nossa escolha por esses cursos se justifica na necessidade de aprofundar nosso conhecimento em torno dos estudos discursivos, tanto teórica, quanto analiticamente, principalmente no que tange os estudos bakhtinianos. Todas as disciplinas cursadas foram fundamentais para nossa reflexão sobre a pesquisa e para a formação docente, visto que nelas foram discutidos os conceitos de método, ideologia, enunciado, diálogo, gênero, texto e discurso.

II - Publicações

Durante a vigência da pesquisa até o momento, publicamos resumos em Anais de congressos, tais como o IX Congresso Internacional da ABRALIN, realizado em Belém-PA, de 25 a 28 de fevereiro de 2015, com o título *Fenômeno transmídia: a escutativa do telespectador em Sherlock (2010)*; V SELL – Simpósio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários da UFTM, realizado em Uberaba-MG, de 14 a 16 de maio de 2015, com o título *Gênero discursivo em embate: a recepção social do seriado*; VII SELIN – Seminário De Estudos Linguísticos da Unesp, realizado em São José do Rio Preto-SP, de 17-19 de novembro de 2015, com o título *Discursos contemporâneos: a presença das mídias nas relações interpessoais*; VI Colóquio e I Instituto da ALED Brasil, realizado em São Carlos-SP de 27 a 30 de julho de 2016, com o título *Gênero seriado: recepção e produção dialético-dialógicas*; e, por fim, o resumo publicados nos Anais do VIII SELIN – Seminário De Estudos Linguísticos da Unesp, realizado em Araraquara-SP de 24 a 26 de agosto de 2016, intitulado *Gênero seriado na contemporaneidade: a compreensão-responsiva dos fãs nas novas mídias*.

Como trabalho completo em Anais, temos o trabalho intitulado “Fanvideos: compreensões-responsivas dos fãs do seriado Sherlock (2010)”, publicado nos *Anais do III Seminário Internacional de Estudos sobre Discurso e Argumentação (III SEDIAr)*, pela Editus- Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz. ISBN: 978-85-7455-409-9. Enviamos também um trabalho completo para os Anais do VI Colóquio e I Instituto da ALED Brasil, de ISSN: 2358-9043, intitulado “Gênero seriado: recepção e produção dialético-dialógicas”, bem como o artigo “Reflexões sobre o cronotopo na contemporaneidade: o sujeito na rede”, publicado no Ebook intitulado VI CÍRCULO - Rodas de Conversa Bakhtiniana 2016: literatura, cidade e cultura popular, de ISBN: 9788579933615.

Quanto aos capítulos de livro, há o trabalho intitulado “Relações de amor e a constituição do sujeito em *Sherlock* (BBC)”, publicado no Ebook *Amorização: Porque falar de amor é um ato revolucionário. III EEBA- Encontros Bakhtinianos*, pela editora Pedro e João Editores. ISBN: 978-85-7993-293-9. Meio de divulgação: digital. Há também o capítulo “Reflexões sobre o cronotopo na contemporaneidade: o sujeito na rede”, publicado no Ebook *VII CÍRCULO – Rodas de Conversa Bakhtiniana: literatura, cidade e cultura popular*. ISBN: 978-85-7993-361-5. Meio de divulgação: digital. Além disso, também foi enviado à organizadora um artigo intitulado *Cérebro eletrônico e*

coração de lata: o sujeito cibernético em Sherlock (BBC) para compor um livro com os trabalhos dos integrantes do Grupo de estudos discursivos – GED, que encontra-se no prelo. Todos os trabalhos publicados encontram-se registrados em anexo.

Quanto a artigos publicados em periódicos indexados da área, submetemos à da revista Estudos Linguísticos, ISSN: 1413-0939, o texto *Responsabilidade na Rede: a construção das fanarts de Sherlock*, o qual se encontra ainda em processo de avaliação.

Por fim, também publicamos um texto no blog do GED, intitulado “O ato de criação estética: os autorretratos de Van Gogh”, disponível no seguinte endereço: <https://gediscursivos.wordpress.com/2015/11/25/o-ato-de-criacao-estetica-os-autorretratos-de-van-gogh/>

III - Eventos

O primeiro evento de que participamos com apresentação do meu projeto foi o IX Congresso Internacional da ABRALIN, realizado na UFPA, em Belém-PA. Nele, apresentamos nosso projeto em seus primeiros passos, quando havia somente uma hipótese a ser ou não confirmada e não havia ainda resultados. Foi um simpósio bem proveitoso, pois apresentamos ao lado de colegas do grupo de estudo (GED) e, com isso, conseguimos propor uma linha teórica dos estudos bakhtinianos para enunciados verbivocovisuais, de um ponto de vista mais teórico nas apresentações José Radamés e Luciane, e do nosso, mais prático. Nele pudemos difundir a proposta do grupo de trabalhar os enunciados contemporâneos, como o seriado, por exemplo, com a perspectiva do Círculo. Foi um evento muito bem organizado e que nos proporcionou ótimas reflexões tanto para a pesquisa em Linguística quanto para minha pesquisa.

Depois, participamos do V SELL – Simpósio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários da UFTM, em Uberaba-MG. Como participamos na modalidade de comunicação individual, infelizmente não houve muita conversa entre os participantes da sala, pois haviam várias correntes discursivas juntas e os temas também não se conversavam, portanto não houveram grandes contribuições para nossa pesquisa.

Durante o IV CIAD – Colóquio Internacional de Análise do Discurso, evento promovido pela UFSCAR, em São Carlos –SP, apresentamos nosso projeto em uma apresentação do grupo de pesquisa, GED. Organizamos nosso tempo de maneira que pudéssemos pelo menos apresentar nosso projeto, mesmo que brevemente, devido ao tempo escasso (cinco minutos por pessoa). Durante essa apresentação foram feitas contribuições a respeito de teóricos que poderiam ser utilizados para tratarmos de mídia e transmídia.

No 63º Seminário do GEL – Grupo de Estudos Linguísticos de São Paulo, realizado na UNICAMP, apresentamos nosso trabalho em forma de comunicação individual, porém a maioria dos trabalhos não conversavam muito com o nosso, por serem de AD francesa, principalmente na linha de Pêcheux. Participamos também de dois minicursos “Intermedialidades e tradução intersemiótica”, ministrado pelas professoras Daniela Palma e Viviane Veras, e “A verbivocovisualidade contemporânea: gêneros sincréticos em sala de aula, ministrado pelas professoras Luciane de Paula e Karin Adriane H. P. Ramos. Eles, foram muito proveitosos, principalmente o sobre verbivocovisualidade, conceito desenvolvido em nossa dissertação a partir da pesquisa

trienal e Paula (2016), além do de tradução intersemiótica suscitar discussões sobre mídia, mesmo sendo centrado em outra perspectiva da linguagem.

Na XI ALED - Congreso Internacional de La Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso, realizada na UBA, em Buenos Aires-Ar, de 03 a 06 de novembro, apresentamos nosso trabalho em forma de comunicação individual em uma sala com somente outra apresentadora, também brasileira. O público, porém, era misto, formado por argentinos e brasileiros, porém a língua não foi um empecilho para a mútua compreensão.

O VII SELIN – Seminário De Estudos Linguísticos da Unesp, realizado em São José do Rio Preto - SP, do qual participamos com apresentação de painel, foi muito proveitoso. Pudemos conhecer o trabalho de colegas nos painéis e aprender sobre o desenvolvimento de trabalhos científicos ao assistir debates, além de, principalmente, receber uma arguição da comentadora e duas outras professoras do programa, as quais proporcionaram ótimos pontos de discussão, principalmente o acréscimo do conceito de autoria, hoje defendido por nós como uma questão central em nosso trabalho quanto à produção dos fãs.

No intuito de conhecer outras áreas do discurso e enriquecer nossa formação, participamos como ouvinte da conferência "Sémiotique et transmission: praxis et formes de vie", proferida pelo Prof. Dr. Jacques Fontanille (Université de Limoges), no âmbito do Seminário de Semiótica da Unesp – SSU, realizada em Araraquara-SP, no dia 14 de maio de 2015. Nela, pudemos entrar em contato com releituras sobre a obra de Saussure e seus desdobramentos na semiótica de linha francesa. Além disso, com o mesmo objetivo, participamos do minicurso “Pensar com Foucault: direções para os estudos no âmbito do discurso”, ministrado pela professora Vanice Sargentini, realizado no I Encontro Foucault e Discurso no Brasil, no dia 12 de maio de 2016 em Araraquara – SP, centrado na obra de Michel Foucault dentro do que conhecemos como Análise do Discurso.

Participamos também como ouvinte e como monitoria no VII Ciclo de Estudos Discursivos, realizado em Assis-SP, no dia 23 de novembro de 2015, promovido pelo GED. Nele, houve a conferência: “A construção de uma ciência dialógica da linguagem e suas orientações filosófico-linguísticas. O projeto do Círculo de Bakhtin?”, do professor Geraldo Tadeu (UFSCar - Sorocaba) e a conferência do professor Valdemir Miotello (UFSCar – São Carlos – GEGe), centradas na temática sobre enunciado e carnavalização. Ambas conferências foram ricas para o enriquecimento do trabalho com as obras do

Círculo Bakhtin Medvédev Volochinov, principalmente a leitura de Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais, em discussão pelo GED no segundo semestre de 2015.

Já em 2016, participamos com apresentação de trabalho do III SEDIAR - Seminário Internacional de Estudos sobre Discurso e Argumentação, realizado na Universidade Federal de Sergipe, em São Cristóvão, de 30/05 a 03/06, em um simpósio temático com outros membros do GED. Em geral, foi um momento proveitoso de discussão suscitada pelos debatedores, os professores proponentes do simpósio, os apresentadores e o público ouvinte. Além disso, também participamos do minicurso “Análise de discursos verbo-voco-visuais na perspectiva dialógica da linguagem”, ministrado pela professora Grenissa Stafuzza, pois trata-se de uma temática central em nossa pesquisa, e enviamos um artigo como trabalho completo em Anais.

Participamos como ouvintes do VII Workshop da Pós-Graduação em Letras da UNESP, promovido pelos Programas de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa e em Estudos Literários da UNESP no dia 20 de abril de 2016, em Araraquara, além do minicurso oferecido durante o evento, “Produção e Avaliação técnico-científica: foco na comunicação acadêmica”, ministrado pela professora Sandra Mari Kaneko Marques.

Também participamos como ouvintes na palestra “O conceito de autoria em Bakhtin”, ministrada pela professora Jauranice Rodrigues Cavalcanti, realizada no dia 19 de maio de 2016, em Araraquara-SP, como parte de nossa disciplina Seminários de pesquisa: Análise Dialógica do Discurso, ministrada pela professora Marina Célia Mendonça. Fruto de uma questão levantada e discutida em sala a partir de um seminário, realizamos conjuntamente com a disciplina a palestra, a fim de ampliarmos as discussões teórico-analíticas do conceito a partir da obra do Círculo.

Como uma prévia para o 64º Seminário do GEL, realizamos o VIII Ciclo de Estudos Discursivos - VIII CED, em Assis-SP, no dia 04 de julho de 2016, no qual discorremos brevemente sobre nossa pesquisa em conjunto com outros colegas do PPGLLP da Unesp Araraquara e integrantes do GED a fim de recebermos posteriormente comentários do professor Maurizio Gnerre (Università di Napoli l'Orientale).

Durante o 64º Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo (GEL), realizado em Assis-SP, de 05 a 08 de julho de 2016, participamos com apresentação de trabalho em simpósio e como monitoria do evento, o qual contribuiu grandemente para a discussão sobre as áreas centrais da Linguística a partir da presença

de grandes nomes, como Ataliba Castilho, Edward Lopes, entre outros. A partir de nosso trabalho apresentado, submetemos à revista Estudos Linguísticos um artigo, que encontra-se em avaliação. Além disso, participamos como ouvintes dos minicursos “Discurso e sujeito: língua, ideologia e inconsciente”, ministrado por Dantielli Assumpção Garcia e Lucília Maria Abrahão e Sousa e “Análise Dialógica de Discursos Transmedia”, ministrado por Luciane de Paula.

De 27 a 30 de julho de 2016, participamos com apresentação de trabalho na modalidade de comunicação individual do VI do Colóquio e I Instituto da Associação Latino-Americana de Estudos do Discurso -ALED-Brasil- Estudos do discurso: questões teórico-metodológicas, sociais e éticas, realizado em São Carlos-SP. Nele, pudemos discutir e ouvir falas de grandes pesquisadores da Análise do Discurso tal como ela se apresenta no Brasil. Participamos também de dois minicursos oferecidos pelo evento, um nacional e um internacional. São eles: Análise de Discurso Materialista, ministrado pela Professora Mônica G. Zoppi Fontana (UNICAMP/CNPq) e Análise de Discurso Pós-estruturalista, ministrado por Johannes Angermuller (École des Hautes Études en Sciences Sociales-Paris), um centrado na linha pecheutiana, no qual foi possível aprender conceitos centrais e discussões aprofundadas na área, e outro centrado no panorama da Análise do Discurso internacionalmente, com as diferenças e semelhanças nas linhas anglo-saxônica e francesa, bem como discussões centradas na teoria desenvolvida pelo professor do curso, baseada na análise da conversação. Enviamos também um artigo como trabalho completo publicado nos Anais do evento.

Participamos do VIII Seminário de Estudos Linguísticos da UNESP – VIII SELin, realizado em Araraquara, de 24 a 26 de agosto de 2016, com apresentação de trabalho na modalidade debate, de maneira que enviamos previamente um trecho de nossa dissertação à professora Dantielli Assumpção Garcia para que no dia pudéssemos discutir a fundo a proposta de nossa pesquisa e as eventuais mudanças e reconsiderações necessária para seu aperfeiçoamento. Foi um momento extremamente proveitoso de discussão teórica e reflexões analíticas que resultou em mudanças em nossa escrita.

O último evento atendido em 2016 é VI CÍRCULO - Rodas de Conversa Bakhtiniana 2016: literatura, cidade e cultura popular, a ser realizado em Recife e Olinda-PE, de 07 a 09 de novembro de 2016. Trata-se de um evento não-convencional, em que as participações são distribuídas em rodas de conversa em uma estrutura que propõe ser outra, bakhtiniana por excelência, pois propicia o diálogo e a réplica. Para efetivar nossa

participação, enviamos previamente como medida de inscrição o trabalho completo publicado em um Ebook, conforme registrado no item publicações e em anexo.

Até o momento, em 2017, participamos do IX CED – Ciclo de Estudos Discursivos, realizado na Unesp-FCLAR, no dia 23 de janeiro de 2017, na condição de ouvinte e de monitoria. Tal evento contou com a participação das professoras Rosineide de Melo e Maria da Penha Casado Alves, ambas pautadas no Círculo Bakhtin, Medviédev, Volochinov.

Para o ano de 2017, temos previsão de participação com apresentação de trabalho e monitoria no 65o. Seminário do GEL, a ser realizado na Unesp de Assis-SP, de 04 a 07 de julho de 2017. Também participaremos com apresentação de trabalho e na monitoria do V SIED, previsto para ser realizado de 29 a 31 de Agosto de 2017, também na Unesp de Assis-SP, e com apresentação de trabalho no 18º Congresso Mundial de Linguística Aplicada, a ser realizado no Rio de Janeiro- RJ, de 23 a 28 de julho de 2017. Além disso, temos previsão de participação com apresentação de trabalho no IV EEBA, XII Congresso da ALED e IX Seminário de Estudos Linguísticos da UNESP, SELin, todos ainda sem divulgação de datas.

Todos os trabalhos de que participamos possuem sua certificação encontrada nesse trabalho nos anexos.

IV – Desenvolvimento da pesquisa

Durante o ano de 2015, a pesquisa se centrou nas etapas de contextualização histórica e teórica. Para o estudo teórico, foi realizado um estudo bibliográfico acerca das obras do Círculo BMV, principalmente *Marxismo e filosofia da linguagem* (1992), *Estética da criação verbal* (2011), *Método formal nos estudos literários* (2012), *Para uma filosofia do ato* (2010), *Discurso na vida e discurso na arte* (s/d), entre outras, além da leitura de pesquisadores da área como Tihanov, Paula, Ponzio, Marchezan, Geraldí, Grillo, Haynes, Brait, Machado etc.

Realizamos também uma busca e leitura de uma bibliografia complementar acerca do conceito de mídia e transmídia, dentre eles Castells, BRIGGS e BURKE, Moraes, Lévy e Jenkins, bem como estudos sobre produções de fãs e sobre fãs de seriado, brasileiros e estrangeiros dentre eles BUSSE e HELLEKSON, Bandeira, Alvim, Fiske, Flausino, Jenkins, entre outros.

Ainda no ano de 2015, foi realizada a seleção do *corpus* de pesquisa, composto com uma gama de enunciados dos fãs de *Sherlock*. Construímos um recorte de *corpus* de modo a contemplar a diversidade das produções dos fãs e relaciona-las ao processo de construção de sentido do discurso do seriado em seu embate com a voz dos produtores. Separamos *fanfics*, *fanarts*, *fanedits*, *fanvideos*, *cosplays*, *gifs*, *posts* em fóruns e teorias em sites, todos considerados em sua enunciação concreta pelos fãs, consideramos em sua dimensão de sujeitos sociais de linguagem, refratados da vida. Ao total, selecionamos 22 enunciados responsivos dos fãs organizados em torno da temática da (falsa) morte de Sherlock Holmes, divididos em dois para cada tipo de enunciado encontrado, conforme informado na tabela abaixo:

Tipo	Título	Ano	Autor
Fanfic	The quiet man	2012	Ivyblossom
	Given in evidence	2012	Verityburns
Fanart (pintura digital)	BBC SHERLOCK – Sherlock	2012	Arashicat
	One more miracle, please...	2012	Arashicat
Fanart (HQ)	Reichenbach Resolution	2012	Nnaj

	Wreck fanbook	2012	Reapersun
Fanart (arte tradicional)	Blood on the pavement	2012	Naturalshocks
	Liberty in death	2012	Naturalshocks
Cosplay	SHERLOCK: Believe in Sherlock	2012	Shigeako
	Sherlock: The Fall of Reichenbach	2012	Yinami
Posts em Fóruns	IOU Explanation – 53-8-92 – Grimm’s Fairy	2012	Eva-christine
	Tales Cipher	2012	Eva-christine
	Reichenbach Explanation – Richard Brook was real – Rumpelstiltskin		
Teorias em sites	Millions of TV viewers baffled as to how Holmes faked his own death. The Mail on Sunday called in the experts to investigate...	2012	Polly Dunbar
	Teorias: O que Sherlock fez tão fora do personagem?	2012	Sherlockbrasil
Teorias em vídeos	How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one	2012	BeeonUtube’s channel
	How did Sherlock survive? (BBC Sherlock)	2012	CrystalRose289
Fanvideo (desvio do tema)	Sherlock BBC - Please don't go	2012	Fierysolveig
	Shattered BBC Sherlock/John	2012	Starrlett20
Gifs	Sem título. Disponível em: http://tavalouris.tumblr.com/post/15914312736	2012	Tavalouris
	A great man became a good one Fall. Disponível em: http://bakerstreetbabes.tumblr.com/post/160	2012	Bakerstreet Babes

	18724065/feelingflamesagain-demisexualmako-a-great		
Fanedit	Goodbye, John	2012	CruciothelightS
	Sem Título	2012	Interwar

No processo de coleta e recorte, descobrimos uma divergência temática nas respostas dos fãs, algo que não estava previsto em nosso projeto. Pretendíamos demonstrar como os fãs ressignificavam a falsa morte de Sherlock Holmes, no sentido de encontrar estratégias e pistas no episódio *The Reichenbach Fall* (2012), eles mesmos como detetives, para compreender como Sherlock enganou a todos com sua morte, até John, para vencer Moriarty. Como o episódio foi transmitido em 2012 e, logo após ir ao ar, diversos enunciados dos fãs sobre o tema vieram à tona, optamos por fazer um recorte temporal de *fanfics*, *fanarts*, *posts*, vídeos e *fanvideos* feitos em 2012. Seguimos também um critério quantitativo, no qual apontamos as teorias em vídeos, *fanvideos* e *fanfics* com maior acesso dentro do tema, por exemplo, assim como o número expressivo de postagens nas outras categorias. No entanto, encontramos diversas produções de fãs com um desvio do chamado tema principal para centrarem-se na repercussão da morte de Sherlock para as outras personagens, principalmente John, o que dá margem a uma interpretação da relação de ambos como um casal homossexual, muito recorrente entre os fãs.

Após a seleção, demos início à etapa da escrita da tese e estudo analítico-interpretativo do *corpus*, de forma que a redigimos conforme a ordem tradicional das sessões histórica, teórica e analíticas durante o ano de 2016. Após nosso exame de qualificação, ntanto, por indicação da banca optamos por continuar nossa pesquisa, agora em nível de doutorado, por mais dois anos. Devido à mudança de nível, nas etapas seguintes realizaremos uma releitura das obras teóricas do Círculo e de seus comentadores, a partir da qual será possível uma reescrita da tese, principalmente no que concerne os conceitos de cultura, cronotopo e autoria, mas também da sessão analítico-interpretativo, conforme discorreremos no item V.

Nosso trabalho encontra-se atualmente dividido em três sessões. Na primeira, histórica, realizamos uma recuperação histórica acerca do seriado e de suas características enquanto gênero, de maneira a contemplar os exemplares mais importantes desde sua formação. O colocamos também em diálogo com a telenovela, principalmente no contexto brasileiro, e com os folhetins e *serials* da indústria jornalística, a fim de

explicitarmos suas peculiaridades. Realizamos também um estudo histórico acerca das mídias, no qual demonstramos o local do seriado junto à esfera midiática, em relação ao advento do rádio e da televisão, principalmente nos Estados Unidos. Apontamos, nesse ponto, o movimento ideológico americano forte no período de instauração do gênero, em que se desenvolvia e propagava o “american way of life”. Em outro momento, estabelecemos as relações entre o seriado e as novas mídias, para pensarmos de que maneira o surgimento da Web com a Revolução tecnológica possibilitou uma mudança na maneira de responder ao seriado. Além disso, recuperamos historicamente as produções sherlockianas em suas diversas manifestações a fim de explicitarmos a denominação de *Sherlock* e do seriado como fenômenos bem como justificarmos nossa escolha pelo objeto.

Na segunda sessão, centramo-nos em nossa fundamentação teórica, percorrida de modo crítico e sempre acompanhada de sua relevância para a análise do objeto. Elucidamos aqui os conceitos de ideologia; enunciado verbivocovisual; método dialético-dialógico; esfera de atividade; cronotopo; gênero e arquitetônica; diálogo e enunciado; sujeito e autoria, além de cultura e cultura de massa e mídia e transmídia.

Na terceira e última sessão, foi desenvolvida a parte propriamente analítica da pesquisa, que contou com a análise e interpretação do *corpus*. Dividimo-la em quatro itens em uma organização didática, para que, dessa maneira, seja evidenciada a relação dialético-dialógica entre fãs e seriado. No primeiro, discorremos sobre a relação entre cultura de massa e mídia, acerca do aspecto mercadológico da relação entre fãs e produtores, movidas por interesses econômicos e realizadas (trans)midiaticamente. Para tal, evidenciamos a preocupação do seriado em manter uma relação com os fãs a partir de análises de enunciados de divulgação do seriado para o público. No segundo, tratamos da análise das produções dos fãs dentro da temática do enigma sobre a morte de Sherlock. Tratam-se de teorias dos fãs sobre como Sherlock sobreviveu à queda do hospital Saint Bart's, mesmo sendo testemunhado por Watson em *The Reichenbach Fall*. No terceiro, a temática em foco é a relação entre Sherlock e John, considerada como desvio do tema. Por fim, no quarto item, foi realizada uma análise das reverberações dos enunciados dos fãs na temporada seguinte de Sherlock, no episódio *The Empty Hearse*, de modo a demonstrar como um responde e incorpora o discurso alheio em suas produções, dialética e dialogicamente.

As questões aqui apresentadas encontram-se simplificadas, pois trazemos para comprovação de nosso trabalho a dissertação anexa a este relatório, no item VI.

V – Mudanças essenciais na pesquisa

A partir da indicação da banca presente no Exame Geral de Qualificação, realizado no dia 09/09/16, foi sugerida a mudança de nível de mestrado para doutorado a fim de contemplar a devida complexidade dos conceitos de cultura, autoria e cronotopo, a serem desenvolvidos teórica e analiticamente nas etapas seguintes da pesquisa. Após a aprovação da mudança de nível aceita pelo conselho do programa de Pós graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Unesp-FCLAR, do qual fazemos parte, reorganizamos nossa pesquisa de maneira a atender as necessidades encontradas. Foram necessários acréscimos à discussão teórica, uma modificação nos objetivos e uma reorganização em nosso cronograma, conforme elucidaremos a seguir.

Dentre as mudanças a serem realizadas em nosso projeto, uma das principais apontadas pela banca de qualificação e já apontada na avaliação do relatório anterior é o desenvolvimento do conceito de cultura a partir das obras do Círculo. Procuraremos, nas etapas seguintes da pesquisa, realizar uma leitura minuciosa das obras do Círculo e de comentadores a fim de depreendermos uma concepção de cultura dialógica, não-indiferente ao outro e condizente com a perspectiva da filosofia da linguagem bakhtiniana. A partir de sua elucidação teórica, compete-nos interpretar e analisar o *corpus* com base na discussão sobre a relação entre os fãs e o seriado, associada a práticas culturais jovens, massivas e midiáticas. Tal concepção requer definição e perpassa uma discussão entre uma cultura considerada como *cult*, erudita, em oposição à *mainstream* a que os fãs de seriado e suas produções estariam vinculados, sem deixarmos de lado que essa oposição está vinculada a um julgamento de valor de grupos sócio históricos e pode (assim como deve) estar sujeita à reavaliação. A homogeneização do público também deve problematizada, uma vez que a recepção do seriado ou de um produto considerado como massivo é recebida de maneiras divergentes conforme os indivíduos e grupos sociais a que pertencem. Nesse sentido, é necessário estabelecermos um estudo profundo acerca do conceito de cultura a partir dos estudos do Círculo BMV, o qual foi feito de maneira superficial durante o mestrado.

Outro ponto crucial para as etapas seguintes é a modalização dos efeitos do digital na relação entre os sujeitos e a problemática em torno da oposição real e virtual, bem como o aprofundamento teórico e analítico do conceito de cronotopo, compreendido como cronotopo etéreo, característico do grande tempo da contemporaneidade.

Por fim, também será aprofundada a interpretação das produções dos fãs como autoria na concepção do Círculo, e não como meros reprodutores ou consumidores de conteúdo.

Tal questão é crucial em nosso trabalho, pois, primeiramente defendemos a recepção dos fãs como produção autoral. Em segundo lugar, ao mesmo tempo em que defendemos a individualidade do fã em sua compreensão-responsiva, o processo de autoria é construído em torno de um grupo, a chamada *fandom*, que responde como um todo. Tal ideia perpassa a noção de autoria coletiva, como ocorre nas *fanfics*, por exemplo, as quais passam por um processo de escrita e de reescrita pelos chamados *beta-readers* (voluntários que revisam os textos, num processo similar ao de um editor).

Houve também uma mudança nos objetivos específicos de nossa pesquisa, de maneira que, primeiramente, modificamos os objetivos concernentes à análise da construção discursiva de *Sherlock* enquanto seriado televisivo inglês contemporâneo (nota-se também a mudança adota na nomeação de seriado televisivo ao invés de minissérie), ao qual acrescentamos a pertinência de sua recepção na Inglaterra e no Brasil. Ao objetivo de discutir sobre a inserção do seriado em uma cultura massiva, acrescentamos também sua inserção em uma cultura midiática, sem perder de vista a importância do fenômeno transmídia para a produção, circulação e recepção dos enunciados. Acrescentamos dois novos objetivos a serem desenvolvidos nos anos seguintes de nossa pesquisa. São eles: analisar a recepção dos fãs de seriado como produção autoral individual e coletiva e elucidar a definição de cultura e cronotopo para o Círculo BMV. Por fim, permanece como estava somente o objetivo de refletir acerca da constituição do gênero seriado na esfera de atividade midiática e nas redes sociais (Facebook, Tumblr, Youtube, etc.).

Como último ponto a ser elucidado, houve uma mudança em nosso cronograma. A partir da mudança de nível, de 24 nosso cronograma passa a ter 50 meses (de fevereiro de 2015 a março de 2019). Como pleiteamos uma mudança de nível, dos 50 meses, 25 já foram cumpridos. Dessa maneira, contamos o início da pesquisa a partir de 2015, quando entramos, na época, no mestrado, de maneira que ela segue o seguinte esquema:

. Fevereiro – Dezembro de 2015: Cumprimento de créditos, embasamento teórico, delimitação do corpus e análise contextual.

. Janeiro – Dezembro de 2016: Cumprimento de créditos, embasamento teórico e análise do corpus.

. Janeiro – Dezembro de 2017: Cumprimento de créditos, análise do corpus, reescrita da tese e exame de qualificação.

. Janeiro – Dezembro de 2018: Finalização da análise, escrita da tese e defesa.

. Janeiro – Março de 2019: Revisão final da escrita e entrega da tese.

Essas atividades não serão realizadas de maneira estanque. Por isso, para a melhor visualização do plano de trabalho, segue uma tabela em que as atividades aparecem contempladas por etapas durante todo o desenvolvimento do projeto:

Etapas e atividades	02-12/2015	01-12/2016	01-12/2017	01-12/2018	01-03/2019
Embasamento teórico	X	X	X	X	X
Análise Contextual	X	X			
Créditos em disciplinas	X	X	X		
Delimitação do <i>corpus</i>	X				
Análise do <i>corpus</i>	X	X	X	X	
Revisão final da escrita					X
Exame de Qualificação			X		
Defesa da tese				X	
Créditos em eventos	X	X	X	X	
Publicações	X	X	X	X	X
Reuniões com o GED	X	X	X	X	X
Orientações	X	X	X	X	X

VI - Dissertação

UNESP  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara – SP

MARCELA BARCHI PAGLIONE

**FENÔMENO *SHERLOCK*: A RECEPÇÃO SOCIAL DO GÊNERO
SERIADO**

Araraquara

2016

MARCELA BARCHI PAGLIONE

**FENÔMENO *SHERLOCK*: A RECEPÇÃO SOCIAL
DO GÊNERO SERIADO**

Dissertação de Mestrado a ser apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de Pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciane de Paula

Bolsa: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp (processo nº 2015/10486-3)

ARARAQUARA
2016

RESUMO

A presente pesquisa se centra no gênero discursivo seriado com fundamentação teórica calcada na filosofia bakhtiniana, a fim de refletir sobre sua construção arquitetônica, o que engloba sua produção e circulação social na esfera de atividade midiática, além da recepção por um grupo de telespectadores. Para tal, tem-se como objeto o seriado *Sherlock* (2010), da rede BBC, em especial a terceira temporada. O cerne da pesquisa se encontra nas formas de recepção social do gênero, principalmente a narrativa transmídia (Jenkins, 2006) como concretização da escuta-ativa dos telespectadores em relação ao episódio-enunciado, pois esses transcendem as barreiras do seriado televisivo em diferentes plataformas digitais, como blogs, fanfics e fanarts. Visto que todo enunciado é responsivo (Bakhtin, 2011), respondente a outros em sua memória de passado e memória de futuro, entende-se a narrativa transmídia como uma forma de ampliação do diálogo com o público a partir da convergência das mídias dentro de uma franquia. Sendo assim, analisar-se-á os enunciados do fenômeno transmídia enquanto respondentes ao seriado *Sherlock*, ativa compreensão responsiva em sociedade, a qual (re)significa os enunciados do gênero em sociedade.

Palavras-chave: Gênero; Seriado; Transmídia.

ABSTRACT

This research centers itself in the TV series discursive genre with theoretical foundation in the bakhtinian philosophy, to be able to reflect over its architectonic construction, which involves its production and social circulation in the media sphere, as well as its reception by a group of television viewers. For that, it has as object the TV series *Sherlock* (2010), from the BBC network, specially the third season. The main of the research is found in the ways of the genre's social reception, specially the transmedia narrative (Jenkins, 2006) as a concretization of the viewers' active-listening in relation to the episode-utterance, because these transcend the barriers of the televised genre in different digital platforms, such as blogs, fanfics and fanarts. As every utterance is responsive (Bakhtin, 2011), respondent to others in its future and past memory, is understood that the transmedia narrative as a way to amplify the dialogue with the public from the media convergence inside a franchise. In this way, the utterances from the transmedia phenomenon will be analyzed as respondent to the *Sherlock* series, active and responsive comprehension in society, which (re)signifies the utterances from the genre in society.

Keywords: Genre; TV Series; Transmedia

Lista de Figuras

FIGURA 1: CAPA DO SERIADO <i>THE GOLDBERGS</i>	55
FIGURA 2 CENA EM QUE VEZEMOS MOLLY E SUA VIZINHA NA JANELA.....	56
FIGURA 3: CAPA DO SERIADO THE CISCO KID.....	57
FIGURA 4 LUCILLE BALL E DESI ARNAZ EM I LOVE LUCY.....	58
FIGURA 5 ELENCO DE STAR TREK (1966).....	59
FIGURA 6 WALTER WHITE E SUA FORTUNA A PARTIR DA METANFETAMINA.....	60
FIGURA 7 IAN, SUSAN, BARBARA E A PRIMEIRA ENCARNAÇÃO DO DOUTOR.....	61
FIGURA 8 JEREMY BRETT COMO SHERLOCK HOLMES.....	62
FIGURA 9 WILLIAM GILLETTE EM SHERLOCK HOLMES (1916).....	96
FIGURA 10 ELLIE NORWOOD COMO SHERLOCK HOLMES.....	97
FIGURA 11 THE WOMAN IN GREEN (1945) E THE REICHENBACH FALL (2012).....	98
FIGURA 12 SHERLOCK E JANINE (ESQUERDA) E SHERLOCK E GABRIELLE (DIREITA).....	99
FIGURA 13 ROBERT DOWNEY JR. COMO SHERLOCK HOLMES.....	100
FIGURA 14 JEREMY BRETT (À DIRETA) E BENEDICT CUMBERBATCH (À DIREITA).....	103
FIGURA 15 LUCY LIU E JONNY LEE MILLER COMO WATSON E HOLMES.....	104
FIGURA 16 THE SON OF THE FALL (2013) E THE SON OF MAN (1964).....	111
FIGURA 17 “IN SHERLOCK WE TRUST”. FOTO DE MARCELA PAGLIONE. LONDRES, REINO UNIDO, OUTUBRO DE 2012.....	113
FIGURA 18 "I BELIEVE IN SHERLOCK HOLMES". FOTO DE MARCELA PAGLIONE. LONDRES, REINO UNIDO, OUTUBRO DE 2012.....	114
FIGURA 19 FOTO DE MARCELA PAGLIONE. SÃO PAULO -SP, MARÇO DE 2014.....	115
FIGURA 20 FOTO DE MARCELA PAGLIONE. SÃO PAULO -SP, MARÇO DE 2014.....	117
FIGURA 21 ANÚNCIO DA DATA DE ESTREIA DA 3ª TEMPORADA. SCREENSHOTS DO TWITTER DE MARK GATISS.....	118
FIGURA 22 CENA DA TERCEIRA TEMPORADA. #SHERLOCK LIVES.....	119
FIGURA 23 REPERCUSSÃO DO TRAILER DO EPISÓDIO ESPECIAL DE NATAL NO TUMBLR. SCREENSHOT DA PRIMEIRA PÁGINA NA BUSCA DO TUMBLR COM A HASHTAG SHERLOCK NO DIA 07 DE OUTUBRO DE 2015.....	120
FIGURA 24 REPERCUSSÃO DO TRAILER DO EPISÓDIO ESPECIAL DE NATAL NO TWITTER. SCREENSHOT DA BUSCA NO TWITTER COM A HASHTAG 221BACK NO DIA 07 DE OUTUBRO DE 2015.....	121
FIGURA 25 CAPAS DOS LIVROS RENOVADAS COM O SERIADO.....	123
FIGURA 26 HERO OF THE REICHENBACH, POR NATURALSHOCKS.....	196
FIGURA 27 BLOG DE JOHN.....	211
FIGURA 28 BLOG DE MOLLY.....	212
FIGURA 29 BLOG DE SHERLOCK.....	212
FIGURA 30 POSTS DE SHERLOCK NO FÓRUM DE SEU BLOG.....	214
FIGURA 31 COMENTÁRIOS DAS PERSONAGENS NO POST "A STUDY IN PINK".....	215
FIGURA 32 TWEET DE GATISS COM UMA CHAMADA PARA OS FÃS.....	217

FIGURA 33 CARRO FUNERÁRIO COM A DATA DE LANÇAMENTO DA TEMPORADA.	218
FIGURA 34 SCREENSHOT DA IMAGEM POSTADA NA PÁGINA DO FACEBOOK DO SERIADO NO DIA 4 DE DEZEMBRO DE 2013.	219
FIGURA 35 POST SOBRE O INÍCIO DAS FILMAGENS.....	220
FIGURA 36.....	221
FIGURA 37.....	221
FIGURA 38 A PESSOA MAIS IMPORTANTE.....	222
FIGURA 39 TRECHO DO CONTO DE FADAS PRESENTE NO POST.	232
FIGURA 40 AUTOR DO VÍDEO E SUA TEORIA.....	237
FIGURA 41 VISÃO DOS "ESPECTADORES" À QUEDA DE SHERLOCK.....	238
FIGURA 42 LOCAL ONDE JOHN DEVERIA ESTAR PARA TER SUA VISÃO BLOQUEADA.....	239
FIGURA 43 ESQUEMA SOBRE O PULO DE SHERLOCK.....	240
FIGURA 44 INÍCIO DO VÍDEO.....	241
FIGURA 45 ANÁLISE DO ENIGMA IOU.....	242
FIGURA 46 “AONDE OUVIMOS FALAR DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM MESMO?”.....	242
FIGURA 47 LIBERTY IN DEATH (2012).....	245
FIGURA 48 CENA DE THE REICHENBACH FALL (2012).....	246
FIGURA 49 BLOOD ON THE PAVEMENT (2012).....	248
FIGURA 50 NOTÍCIA DE JORNAL E O CORPO DE SHERLOCK EM THE REICHENBACH FALL (2012).....	249
FIGURA 51 A GREAT MAN BECAME A GOOD ONE (2012).....	251
FIGURA 52 SEM TÍTULO (2012).....	253
FIGURA 53 COSPLAY DE MAD MAX: FURY ROAD(2015), NA SAN DIEGO COMIC CON DE 2015.....	255
FIGURA 54 SHERLOCK - THE FALL OF REICHENBACH (2012).....	256
FIGURA 55 CORPO DE SHERLOCK EM THE REICHENBACH FALL (2012).....	257
FIGURA 56 SHERLOCK - BELIEVE IN SHERLOCK (2012).....	258
FIGURA 57 A TINTA AMARELA E O LOCAL DAS PICHACÕES EM THE BLIND BANKER (2010)	258
FIGURA 58 O SMILEY NA PAREDE E A TINTA AMARELA DE THE BLIND BANKER EM CIMA DA MESA.....	259
FIGURA 59 SEM TÍTULO, POR REAPERSUN, 2012.....	260
FIGURA 60 "#BELIEVEINSHERLOCK". FOTO DE MARCELA PAGLIONE, LONDRES, 2012.	261
FIGURA 61 SHERLOCK AO LADO DO CASAL EM THE SIGN OF THREE (2014).....	268
FIGURA 62 JOHN NA TERAPIA.....	270
FIGURA 63 IRENE NUA EM A SCANDAL IN BELGRAVIA (2012).....	272
FIGURA 64 SHERLOCK HOLMES IS FAKE (2012), POR TIO-TRILE.....	280
FIGURA 65 REICHENBACH RESOLUTION, P.1.....	286
FIGURA 66 SHERLOCK SE DESPEDINDO EM THE REICHENBACH FALL.....	287
FIGURA 67 JOHN EM THE REICHENBACH FALL.....	287

FIGURA 68 SHERLOCK APÓS SEU FALSO SUICÍDIO	288
FIGURA 69 REICHENBACH RESOLUTION, 2012, P.3	289
FIGURA 70 CAMINHÃO DE LIXO/AMORTECEDORES.....	290
FIGURA 71 REICHENBACH RESOLUTION, P. 4.....	291
FIGURA 72 REICHENBACH RESOLUTION, 2012, P. 5.....	292
FIGURA 73 REICHENBACH RESOLUTION, 2012, P. 6.....	294
FIGURA 74 WRECK FANBOOK 2012, P. 1	296
FIGURA 75 ABERTURA DE SHERLOCK (2010).....	297
FIGURA 76 CENA DE THE STUDY IN PINK (2010)	297
FIGURA 77 CAPA DE WRECK FANBOOK.....	298
FIGURA 78 WRECK FANBOOK P. 3	300
FIGURA 79 WRECK FANBOOK P. 9	301
FIGURA 80 WRECK FANBOOK P. 11 E 12	302
FIGURA 81 WRECK FANBOOK P. 13	303
FIGURA 82 WRECK FANBOOK P. 14	305
FIGURA 83 WRECK FANBOOK P. 18	307
FIGURA 84 30 DAY OTP CHALLENGE: DAY 1 (HOLDING HANDS)	308
FIGURA 85 WRECK FANBOOK P. 28	310
FIGURA 86 BBC SHERLOCK – SHERLOCK (2012).....	312
FIGURA 87 BBC SHERLOCK—JOHN (2012)	314
FIGURA 88 ONE MORE MIRACLE, PLEASE (2012)	316
FIGURA 89 JOHN EM FACE À POLTRONA VAZIA DE SHERLOCK	317
FIGURA 90 JOHN E SHERLOCK RINDO EM A STUDY IN PINK (2010), CENA RESSIGNIFICADA NO FANVIDEO.	320
FIGURA 91 CENAS DE COORDENAÇÃO ENTRE OLHARES E MOVIMENTOS DE SHERLOCK E JOHN	321
FIGURA 92 O CORAÇÃO DE SHERLOCK.....	321
FIGURA 93 CENA DO PULO DE SHERLOCK NO FANVIDEO	322
FIGURA 94 SHERLOCK E JOHN ATRÁS DAS PORTAS	323
FIGURA 95 O QUE VOCÊ PRECISA.....	323
FIGURA 96 POR FAVOR NÃO SE VÁ.....	325
FIGURA 97 CENAS DE COORDENAÇÃO ENTRE SONS E MOVIMENTOS	326
FIGURA 98 JOHN PERDIDO APÓS A MORTE DE SHERLOCK.....	327
FIGURA 99 TUDO ESTÁ PERDIDO	328
FIGURA 100 QUEM EU SOU, DESDE O COMEÇO.....	328
FIGURA 101 ME DEIXE IR E EU IREI CORRER.....	329
FIGURA 102 E ESSA GUERRA NÃO ACABOU	330
FIGURA 103 JOHN DESPEDAÇADO	331
FIGURA 104 AO LUGAR ONDE PERTENCEMOS	331
FIGURA 105 ONTEM EU MORRI, O AMANHÃ ESTÁ SANGRANDO	332

FIGURA 106 DISCURSO DE JOHN	334
FIGURA 107 GOOD BYE, JOHN (2012)	336
FIGURA 108 CORPO DE MORIARTY É LEVADO E EM SEGUIDA TRANSFORMADO EM SHERLOCK	338
FIGURA 109 SHERLOCK PULA DE BUNGEE JUMP E BEIJA MOLLY	338
FIGURA 110 MORIARTY E SHERLOCK SE BEIJAM EM TEORIA DE FÃ	339
FIGURA 111 BONECO DE SHERLOCK	340
FIGURA 112 IMAGEM DA TARDIS ENTRE AS TEORIAS DO GRUPO	341
FIGURA 113 HASHTAGS EM CENA	342
FIGURA 114 SHERLOCK CONTATA MYCROFT PARA EXECUTAR O PLANO	343
FIGURA 115 MONTAGEM DO CENÁRIO PARA A FALSA MORTE	344
FIGURA 116 JOHN ABALADO VISITANDO O TÚMULO DE SHERLOCK E O APARTAMENTO EM BAKER STREET	345
FIGURA 117 REAÇÃO DE JOHN QUANDO VÊ SHERLOCK	346
FIGURA 118 REAÇÕES DE SHERLOCK NO MOMENTO DO REENCONTRO	346
FIGURA 119 SHERLOCK APANHA DE JOHN	347
FIGURA 120 SHERLOCK TENTA SURPREENDER JOHN	348

LIGUE A TV: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Desde a popularização da televisão, o seriado televisivo, série, ou, como o denominaremos neste trabalho, seriado¹, foi criado como meio de entretenimento, primeiro nos Estados Unidos e expandiu-se para outros países. Difusores do *American way of life* nos 60, os seriados veiculavam os valores americanos de progresso, liberdade e felicidade como um modelo a ser seguido pelos outros países capitalistas.

Antes de cada país ter uma produção própria, tanto tecnicamente quanto axiologicamente, o primeiro contato do público com o gênero foi a partir de seriados americanos. Assim, as pessoas sentavam-se na sala, ligavam a TV em um horário determinado e assistiam ao enunciado permeado por vozes americanas. Ligar a TV e assistir seriado era uma prática social comum de entretenimento.

Próximo de seus ancestrais, os *serials* na Inglaterra e os folhetins na França, os seriados possuem um acabamento inacabado, de narrativa entrecortada por “capítulos” e um *cliffhanger* a próxima edição, o que torna os seriados atrativos para um público ávido para saber o que irá acontecer, porém deve esperar até a semana que vem para a emissão na TV, da mesma maneira que os leitores de folhetins e *serials* aguardavam a tiragem semanal dos jornais para terem acesso à sua seção literária.

Apesar da proximidade com a construção das narrativas folhetinescas, a construção do seriado intersecta-se com a do enunciado fílmico. Em oposição às narrativas essencialmente verbais, ambos são enunciados verbo-voco-visuais², sincréticos, portanto a materialidade de ambos depende da intersecção entre os elementos verbais, visuais e sonoros (vocais) para a construção do sentido. Nesse sentido, a construção genérica dos episódios depende de técnicas utilizadas pela produção fílmica, como enquadramento, iluminação, cor entre outras, além de temas e estilo de abordá-los.

A principal diferença entre eles se dá na formatação: diferentemente de uma unidade com completude como o filme, apesar do mesmo poder ter continuações, o seriado televisivo é necessariamente composto por episódios, os quais, à maneira

¹ Ao longo do trabalho, recorreremos primordialmente ao termo seriado televisivo em decorrência do nome “seriado” por vezes se aplicar à característica seriada de alguns enunciados: há filmes seriados, livros, HQ, todas com a característica de uma narrativa continuada e entrecortada com personagens similares. Sob esse ponto de vista, compete-nos explicitar nosso objeto de estudo, centrado nos enunciados televisivos, bem como sua repercussão na Rede pelos fãs. No entanto, na literatura figuram-se os termos seriado, seriado televisivo e série, motivo pelo qual esses outros termos aparecem também ao longo da escrita.

² De acordo com a pesquisa atual de Paula (2014), o verbo-voco-visual é uma materialidade sincrética do enunciado, que comporta as três dimensões da linguagem, conforme trabalharemos no item 2.1.

semelhante dos capítulos folhetinescos, possuem certa completude e autonomia em relação ao total da temporada e da série. Eles são transmitidos semanalmente em um canal que os produz a partir de um público alvo, o qual é condição *sine qua non* para sua existência, pois ele só irá ao ar se seu piloto for considerado de acordo com os interesses de um canal específico e seus telespectadores.

Tal condição reflete a questão econômica relacionada à produção dos seriados, bem como a sua implicância em um sistema massivo de recepção e circulação, visto que, além das temporadas e episódios serem em si produtos a serem adquiridos pelos fãs, há uma comercialização de objetos relacionados a eles, o que fomenta a indústria televisiva. Juntamente com a comercialização de produtos relacionados diretamente ou não com o seriado, há outra movimentação dos consumidores no que concerne produtos e enunciados artísticos criados de fãs para fãs.

Com a popularização da internet, houve um *boom* das novas mídias, cada vez mais interativas, as quais permitem a expansão consumo de conteúdo de entretenimento e da experiência dos fãs na rede. Mais que ligar a TV e assistir “passivamente” um episódio – apesar de considerarmos tal apontamento somente como abstração, pois a construção de sentido é sempre dada no embate com o outro, na arena do signo – eles participam ativamente da construção dos episódios ao criarem *fanfics*, *fanarts*, *fanvideos* HQs etc. a partir do seriado, respondendo-o ativamente.

Muito diferente dos seriados assistidos pelo veículo televisionado, a introdução das mídias em sua história possibilita uma experiência telespectadora participativa, ativamente responsiva e responsável em uma via de mão dupla, pois abrem-se portas de interação com o público consumidor. Compreendemos tal situação como um movimento dialético-dialógico contemporâneo do público para o seriado e do seriado para o público, de forma que as duas instâncias estão em uma relação de constituição ativa.

Para nosso embasamento teórico, nos centramos na filosofia da linguagem a partir dos escritos do Círculo BMV (Bakhtin, Medvédev, Volochinov), calcados na produção concreta de enunciados, ou seja, em sua produção por sujeitos históricosociais. Centrado na perspectiva dialógica da linguagem, o Círculo possui sua peculiaridade na ideia de que todos os enunciados são passíveis de resposta, tanto em relação ao já pronunciado, quanto ao que o será no futuro, em enunciados respondentes a ele, de maneira que o sentido é construído nesse diálogo, além das condições sócio-históricas de sua produção.

Partimos do pressuposto, a ser discutido ao longo do trabalho, de que o seriado televisivo é um gênero discursivo, um tipo relativamente estável de enunciados

(BAKHTIN, 2011). Constituído com base nas necessidades comunicativas de uma esfera, no caso, midiática, esse gênero é formado por forma e conteúdo, além de estilo (particular do sujeito e do gênero em si), elementos responsável e responsivamente interligados.

Propomo-nos a analisar a arquitetônica do seriado, a saber, os elementos de sua composição genérica em interação, mútua influência, responsabilmente inseridos em um tempo e espaço, além de sua circulação, recepção e produção em uma esfera de atividade, no caso, midiática.

Partimos, em nosso trabalho, do seriado *Sherlock* (2010), o qual conta com a recriação do detetive e de suas aventuras da época vitoriana, conforme os escritos de Conan Doyle, para o século XXI, na era contemporânea. Como tal, a questão das mídias se faz presente tanto internamente, na interação entre as personagens, assim como meio de pesquisa, quanto externamente, na circulação e recepção dos enunciados. A partir de nosso trabalho de Iniciação Científica intitulado *Sherlock Holmes: a constituição dialógica do sujeito (e) da série televisiva* (2014), percebemos a necessidade de aprofundar a questão da recepção social do gênero seriado e, em especial, a questão transmidiática (Jenkins, 2006) que envolve também sua produção.

Buscamos analisar, nesse trabalho, de que maneira se dá a mobilidade do gênero na era contemporânea, em seu jogo entre estabilidade e instabilidade, a partir de sua produção, circulação e recepção em sociedade. Em circulação na esfera midiática, o seriado passa a assumir uma postura cada vez mais participativa em um movimento que vai do veículo televisivo ao digital, na Rede, de maneira que sua recepção pelo público geral e fãs não visa mais meros telespectadores, mas sujeitos que ativamente respondem aos enunciados.

Diante de tal situação, procuramos verificar como o seriado se volta para o público e propicia uma maior interação com esse, e ao detectar sua repercussão, utiliza uma estratégia transmidiática para angariar maior contato com o público consumidor e, assim, assumir uma perspectiva massiva de distribuição do “produto”.

Se, em nossa pesquisa de iniciação nos propomos a analisar a constituição do detetive em diálogo com seus outros especificamente no episódio *The Reichenbach Fall* (2012)³, na pesquisa atual partiremos de análises de produções dos fãs de *Sherlock*, a

³A queda de Reichenbach (Tradução nossa). Optamos, em nosso trabalho, por apresentar os títulos de obras em seu original em inglês no corpo do texto e a tradução nas notas de rodapé, além de citações, quando não houver uma versão oficial em português.

partir do final da segunda temporada, em 2012, e veremos como se dá a resposta ativa dos fãs à falsa morte de Sherlock Holmes.

Nesse processo, acreditamos que se estabeleça uma interação, via mídia, entre produtores e fãs do seriado, de maneira que a resposta dos fãs é assumida também como produção autoral, ao ponto de assumirem quase a postura de coautores do enunciado ao terem suas teorias incorporadas e ressignificadas na terceira temporada. Assim, apontaremos se a recepção do seriado altera sua produção, a fim de verificarmos se sua constituição passa a ser transmidiática.

Na sessão de contextualização histórica, realizaremos uma recuperação histórica acerca do gênero seriado, de maneira a contemplar os exemplares mais importantes desde sua formação. O colocaremos também em diálogo com a telenovela, principalmente no contexto brasileiro, e com os folhetins e serials da indústria jornalística, a fim de explicitarmos suas peculiaridades. Demonstraremos o local do seriado junto à esfera midiática, em relação ao advento do rádio e da televisão, principalmente nos Estados Unidos. Apontaremos, nesse ponto, o movimento ideológico americano forte no período de instauração do gênero, em que se desenvolvia e propagava o “american way of life”. Em outro momento, estabeleceremos as relações entre o seriado e as novas mídias, para pensarmos de que maneira o surgimento da Web com a Revolução tecnológica possibilitou uma mudança na maneira de responder ao seriado. Posteriormente, recuperaremos historicamente as produções sherlockianas a fim de compreendermos o local de Sherlock na história do seriado e, por fim, defenderemos o título de nosso trabalho ao explicitarmos como, tanto Sherlock quanto o gênero seriado são fenômenos na Rede.

Na sessão de fundamentação teórica, discorreremos sobre conceitos caros à pesquisa, como o de enunciados verbo-voco-visuais; método dialético-dialógico; cultura e cultura de massa; mídia e transmídia, a partir de Lévy (2008) e Jenkins (2006), principalmente; cronotopo; gênero e arquitetônica, entre outros. Ao tratarmos sobre o método dialético-dialógico, defenderemos esse movimento de via de mão dupla das respostas dos fãs como transmidiático, a ser reincorporado no seriado na terceira temporada, além de que a própria recepção altera a produção dos enunciados, em um jogo vivo entre sujeitos respondentes.

Na sessão de análise, comentaremos sobre a construção, produção e recepção massivo-midiática do seriado; analisaremos os enunciados dos fãs sobre a queda de Sherlock do hospital, ressignificada em as teorias em *posts*, em sites de fãs, em *fanarts*,

gifs, etc., considerados por nós como respostas ativas ao seriado ligadas ao tema principal, a falsa morte do detetive; posteriormente, analisaremos os enunciados dos fãs que desviam do tema da morte propriamente dita para encarar a relação John e Sherlock; e, enfim, explicitaremos a relação dialético-dialógica (trans)midiática entre o seriado e os fãs, a partir de análise de como as produções dos fãs retornam ao seriado no episódio *The Empty Hearse* (2014)⁴, da terceira temporada, e evidenciam o processo dialético-dialógico entre seriado e fãs.

Propomos a realização de uma análise da arquitetônica do seriado e a construção dos enunciados dos fãs como respostas ativas ao episódio *The Reichenbach Fall* de *Sherlock*, de maneira que esses sujeitos são considerados por nós como autores que imprimem sua marca em seus enunciados, dando-lhes determinado acabamento.

Segundo Medvídev,

Na verdade, a visão e a representação geralmente fundem-se. Novos meios de representação forçam-nos a ver novos aspectos da realidade, assim como esses não podem ser compreendidos e introduzidos, de modo essencial, no nosso horizonte sem os novos recursos de sua fixação. (2012, p. 199)

Assim como o seriado dá um novo olhar e possibilita uma mudança para o sujeito Sherlock e suas aventuras, com os novos olhos da mídia podemos viajar para olharmos para o gênero no grande tempo, como foi sua primeira constituição e como a relação transmidiática dos fãs com o seriado o desestabiliza e o ressignifica, oferece novas formas de circulação e recepção, acarretando diretamente nas formas de produção.

Como um telespectador, convidamos o leitor agora a ligar a TV, primeiramente, a entrar no mundo do seriado, posteriormente no universo de *Sherlock*, e, enfim, chegar à nova constituição de ambos ao contemplarmos a possibilidade de mudança do gênero em nossa viagem, com novos olhares (trans)midiáticos.

⁴ O ataúde vazio (Tradução nossa).

1. OU BAIXE O EPISÓDIO: O FENÔMENO SERIADO NA CONTEMPORANEIDADE

Na contemporaneidade, despontam-se meios de assistir seriados online em sites, de baixa-los, como por *torrent*⁵, até serviços de *streaming*⁶ como a *Netflix*, a qual, por um serviço relativamente barato de assinatura, oferece uma gama de seriados e filmes online.

A partir dessas novas possibilidades de transmissão de conteúdo, possibilitada pela rede, é possível assistirmos os seriados sob demanda, quantas vezes quisermos e assim que eles saem no país de origem, sem haver a necessidade de aguardar um canal específico comprá-lo e transmiti-lo, o que, no Brasil, significa aguardar um tempo maior que os outros países.

Diante desse atraso, a pirataria para essa indústria ganha cada vez mais força e modifica a recepção e circulação do seriado pelo público. De maneira semelhante, o de maneira que o gênero discursivo também se modifica, pois há novos meios do fã participar ativamente da produção de um seriado.

Veremos aqui, primeiramente, a construção do seriado e sua constituição enquanto gênero discursivo, suas características formais, estilísticas e temáticas em consonância com a esfera de atividade midiática a que está intrinsecamente relacionado. Posteriormente, veremos a construção histórica do seriado e sua modificação com o advento das novas mídias. Apesar de sempre relacionarmos essas questões ao nosso objeto, veremos sua constituição com enfoque maior ao final da sessão, quando trataremos especificamente de sua constituição enquanto gênero seriado e pensarmos, enfim, em que medida o movimento de recepção contemporâneo do gênero se dá em *Sherlock* a ponto de torna-lo um fenômeno junto ao sucesso dos seriados.

Enquanto pesquisadores, cabe-nos a tarefa de compreender esse processo contemporâneo de produção do gênero seriado e de sua circulação social, na medida em que reflete e refrata novas construções de linguagem e permite um fazer autoral também

⁵ “Torrent é a extensão de arquivos utilizados por um protocolo de transferência do tipo P2P (Peer to Peer). Essa transferência acontece da seguinte maneira: os arquivos transferidos são divididos em partes e cada pessoa que tem tal arquivo ajuda a fazer o upload a outros usuários. (...) O protocolo torrent baixa de uma maneira não sequencial e vai “montando” o arquivo como se fosse um quebra-cabeça, juntando as diferentes partes dos arquivos baixados. Basicamente, todas as pessoas que baixaram o torrent enviam pedaços dele para outras”. Disponível em: <http://www.tecmundo.com.br/torrent/166-o-que-e-torrent-.htm>. Acesso em: 25/09/2015.

⁶ Streaming é uma forma de distribuição de dados por meio da Internet sem que o conteúdo seja armazenado na memória do aparelho. Trata-se de uma transmissão online, podendo ser adquirida legalmente a partir de um pacote, como ocorre com a Netflix ou ilegalmente, em sites e programas gratuitos como o *Popcorn Time*.

dos telespectadores transmidiaticamente, fazendo com que compreendamos a natureza desse fenômeno da contemporaneidade.

1.1 Gênero seriado na esfera de atividade

Ao pensarmos no gênero, cabe-nos tratar de sua mobilidade social, uma vez que, sem circulação por sujeitos sociais e históricos, o gênero não passa de uma abstração e adquire um caráter enformado, pronto. Sua natureza é social, ele está sempre em circulação e, conseqüentemente, em permanente fazer-se. Nesse sentido, para compreendermos o seriado nos é indispensável pensar em como ele circula socialmente, para quem ele é produzido e como é recebido dentro das necessidades comunicacionais de uma esfera de atividade, no caso, a midiática.

No Brasil, população em sua maioria não tem acesso a canais fechados, o que faz com que consumam o conteúdo mostrado pelas TVs abertas. Isso se relaciona com a preferência do público por novelas. Raros são os seriados que são transmitidos pela TV aberta, como *Revenge* (2011), em sua maioria, os seriados são transmitidos por canais pagos, como *Warner* e *Sony*.

Antes de tratarmos propriamente do seriado, impossível não pensarmos em sua relação de proximidades e afastamentos em relação às novelas, marco no cenário midiático brasileiro. Produzido primeiramente para transmissão em TV, ele é um produto de entretenimento tipicamente consumido por um público jovem, diferente dos da telenovela no caso da recepção brasileira contemporânea e das *soap operas* norte americanas e britânicas, que tiveram em sua origem o público alvo de donas de casa.

No Brasil, as novelas são tipicamente produzidas por canais abertos, como *Globo*, *SBT* e *Record*, e tem um período pré-definido para sua transmissão, enquanto as “soaps” podem se estender por anos a fio, enquanto houver audiência e podem ser produzidas tanto por canais pagos quanto por abertos. A *soap opera* norte americana *Days of our lives*, por exemplo, é transmitida pela rede NBC de televisão desde 1965 e a britânica *Coronation Street* está no ar desde 1960, sustentando-se por sempre mudarem seu enredo. Tal situação é inconcebível para um brasileiro, pois nossas novelas são feitas para durarem uma temporada de aproximadamente um ano. Nos dois contextos, a resposta do público é fundamental, visto que se não houver aceitação elas podem encerrar-se em seis meses e o desenrolar da trama envolta em uma base de triângulo amoroso pode se modificar para garantir o IBOPE.

No contexto nacional, as novelas datam dos anos 60, momento em que ainda refletiam a influência dos valores americanos, e começaram a retratar o cotidiano brasileiro no início década de 70. Segundo Santos (2003), enquanto o cinema brasileiro sofria grande censura, houve um grande incentivo governamental no Brasil para o avanço da televisão como estratégia de legitimação do poder militar.

O cinema brasileiro sofrendo com a dura política implementada pelos governos militares expressa nos constantes cortes de financiamento, desestímulo à produção industrial e censura no tratamento dos temas perde sua vocação e se afasta do povo, enquanto a televisão se desenvolvia rapidamente. Fazia parte do programa político dos militares expandir as telecomunicações para viabilizar a política de desenvolvimento e integração nacional do regime. Esther Hamburger⁵ destaca que “os militares investiram na infra-estrutura necessária à ampliação da abrangência da televisão e aumentaram seu poder de ingerência na programação por meio de novas regulamentações, forte censura e políticas culturais normativas (SANTOS, 2003, p. 3)

Segundo a autora, tal incentivo levou as telenovelas a assumirem o papel de “produção do imaginário nacional” (idem, p.4) – basta pensarmos nas novelas de Manoel Carlos e a construção de seu Rio de Janeiro boêmio – e a discutirem questões sociais, como em *Vale tudo* (1988). Consequentemente, o seriado demorou para conquistar seu lugar frente a um público habituado às novelas e vem ganhando mais adeptos a partir de telespectadores jovens consumidores de entretenimento da indústria norte americana. Santos também alega que enquanto as novelas têm um caráter mais repetitivo formalmente e aborda temáticas sociais, o seriado é o local da experimentação estética, devido à sua proximidade com o enunciado fílmico. Nesse sentido, o público também é diferenciado, um mais geral e outro especializado. A grande massa é o alvo das telenovelas, enquanto o seriado segmenta o público, tanto por ser em sua maioria transmitido por canais pagos, quanto por se dividir em gêneros.

De acordo com Flausino, no que tange a produção seriada brasileira, o seriado seria mais livre para tratar de temas polêmicos, uma vez que possui uma produção com orçamento mais variável e por ter um horário de transmissão sempre tarde da noite,

Sendo assim, os seriados irão ocupar o espaço deixado às produções que têm como objetivo discutir temas adultos e pontuais, com forte apelo mercadológico, se levarmos em conta que a audiência será cada vez mais segmentada (devido ao horário) (...) O que ocorre com o seriado é que, não sendo novela e tendo, assim, um orçamento mais variável, sem a cobrança sobre uma produção cara e de longa duração, ele terá maior liberdade na abordagem de temas ditos polêmicos. (2001, p.3)

No contexto de produções internacionais, os seriados não possuem a característica fortemente marcada do polêmico, principalmente sexo e violência, que abrangem as produções nacionais. Sua produção abrange uma gama imensa de temas e gêneros, como ficção científica, não tão forte no Brasil e seu horário não é limitado.

Diferentemente das novelas, transmitidas quase que exclusivamente via televisão, os seriados, apesar de ainda em sua maioria serem feitos para canais públicos ou privados, também se encontram disponíveis na rede. Pensamos em uma nova recepção do gênero seriado, possível na contemporaneidade por meio de *downloads* de arquivos disponíveis em sites piratas na Internet, como *Piratebay* e *Eztv*, principalmente via *torrent*, típico do público jovem, o qual possui iniciação no universo digital e está aberto a métodos não oficiais de acesso a conteúdo, cada vez mais difundidos em seu grupo.

Internet é um reino onde tudo pode, um país das maravilhas onde as informações são liberadas e o conteúdo está livre a um clique, no qual o usuário pode traçar seu próprio caminho a partir de hiperlinks. Não é ao acaso que ela se institui como um local propício à cultura jovem, do despertar do conhecimento. Dentre os marcos de sua cultura estão os seriados, transmitidos, semeados e discutidos em uma rede gigantesca de usuários.

Tendo em vista esse novo público, a *Netflix* revolucionou ao oferecer serviço de TV por assinatura via Internet, no qual o usuário paga uma taxa relativamente baixa pelo serviço e tem acesso ilimitado a seu banco de dados, que abrange filmes, documentários, *cartoons*, *stand-ups* e, claro, seriados.

A partir de 2012, a empresa investiu em produções próprias e altera o cenário de concorrência com as grandes empresas de televisão. Sua principal diferença, além do serviço *on demand*, é a liberação de uma temporada inteira de uma vez, ao contrário do habitual, que libera um episódio por semana em um canal de televisão, com a justificativa de tal medida aumentar a audiência de um seriado, pois se alguém se interessa pelo produto, o consome rapidamente. Ao dar um espaço maior entre os episódios, há mais chances de perder a atenção dos fãs.

Acreditamos que tal medida altera a configuração do gênero, pois a recepção e circulação dos seriados pelo público ganha um caráter mais autônomo, bem como modifica dialogicamente sua produção. Ao se absterem de um canal televisivo para produção, as produções originais da Netflix possuem menos censura, fator que colabora para o sucesso do serviço de *streaming* produtor dos maiores sucessos de seriados do

momento: *Orange is the new black* (2013), *House of cards* (2013), *Daredevil*⁷ (2015), *Sense8* (2015) e *Narcos* (2015), que conta com a participação de Wagner Moura.

Comentamos sobre a peculiaridade do seriado em relação à telenovela e sobre os principais meios de assisti-lo na contemporaneidade. No entanto, resta a dúvida: afinal, o que é seriado?

Pouco se trabalha com seriados na esfera acadêmica. No tangente à produção ficcional para a televisão, as novelas ganham destaque nos trabalhos brasileiros. Nosso intuito com esse trabalho é refletir teórica e analiticamente sobre a mobilidade social do seriado enquanto gênero discursivo. Para tal, utilizamos a filosofia da linguagem do Círculo Bakhtin, Medvédev, Volochinov, discutida na segunda sessão desse trabalho.

Partimos da ideia que os episódios são enunciados verbo-voco-visuais, fruto de uma materialidade sincrética que compreende a junção dos elementos sonoro (vozes e entonações dos atores que dão vida aos personagens), imagético (luz, tomada, cores etc.) e verbal (escrito e oral, incluída a legendagem) para a construção do sentido, conforme será discutido na próxima sessão. Dessa maneira, o seriado seria um gênero, ou seja, uma forma relativamente estável de enunciados, os ganham uma especificidade de conteúdo, forma e estilo a partir das necessidades da esfera midiática que permite sua circulação.

Considerado um produto em série com uma narrativa mais ou menos linear, os episódios são enunciados vinculados a um discurso englobante que envolve sujeitos recorrentes em mesma estrutura de encenação a partir de uma premissa. Apesar de terem uma construção com acabamento de completude, os episódios podem ser mais ou menos autônomos dependendo do tema e do estilo de cada seriado – geralmente os episódios das séries de comédia são mais independentes de uma trama central, ao contrário das dramáticas, especialmente as investigativas, que possuem um desenrolar contínuo da narrativa iniciada. No caso das séries de comédia, há uma descontinuidade contínua, como em *The Fresh Prince of Bel-air* (1990-1996), uma vez que os episódios podem ser vistos fora de ordem dentro de uma mesma temporada ou de outra, sem prejuízo do conteúdo, porém com outra construção de sentido.

Suas características similares são importantes para o reconhecimento do gênero por parte dos sujeitos da linguagem em seu processo de interação. Ao contrário da telenovela, conforme pontuamos anteriormente, o seriado é tradicionalmente transmitido uma vez por semana e tem uma duração variável de acordo com seu tema e estilo: é

⁷ Demolidor, em português (Tradução da Netflix).

comum, por exemplo, os dramas serem produzidos entre 40 e 50 minutos por episódio, enquanto as comédias são menores, com 20 minutos em média, distribuídos em temporadas de 20 a 25 episódios, no caso das séries americanas e de 10 a 15 para britânicas. São tendências que se evidenciam quando observamos as séries *Game of Thrones* (2011) e *Friends* (1994-2004), por exemplo. Uma com formatação britânica e dramática, conta com 10 episódios de aproximadamente 50 minutos cada, enquanto que *Friends*, norte americana e cômica, possui em torno de 25 episódios de, em média, 20 minutos. No caso de *Sherlock*, há uma outra formatação: três episódios de 90 minutos por temporada, devido à uma prévia aceitação do público da BBC. Essa configuração dá um tom de mini filme possibilita uma certa autonomia aos episódios.

Tais elementos formais estão intrinsicamente relacionados ao conteúdo. Um determinado tema pede uma formatação específica, além de estar relacionado ao estilo do seriado, dos produtores e do canal. A *HBO*, por exemplo, é conhecida por suas produções grandiosas e sem tanta censura em relação a sexo e violência e a *Showtime*, empresa produtora de *Homeland* (2011) e *Californication* (2007), possui marcadamente episódios com sexo explícito. Um seriado de investigação ou policial, como é o caso de *Sherlock*, geralmente é marcado por finais surpreendentes e maior conexão entre os episódios, pois ao final de cada um há um gancho (*cliffhanger*) que instiga o fã a continuar para, ao final da temporada, resolver o mistério juntamente com os personagens. Apesar disto, como vimos no caso de nosso seriado, há um estilo de relativa independência dos episódios.

Em geral, o *cliffhanger* é uma estratégia característica do gênero seriado, herdada dos *serials* e folhetins, para manter o telespectador na expectativa do próximo episódio e assim garantir o sucesso da série e, dependendo do tema ou estilo da mesma, haverá maior ou menor apelo à continuação, maior ou menos fechamento dos enunciados.

Dentre os temas do seriado, são recorrentes para as comédias as *sitcoms* (comédias de situação), dentre elas o clássico *Friends*, que serve de modelo para outras como *The Big Bang Theory* (2007) e *mockumentaries* (*mock*, do inglês para zombaria, escárnio. São comédias em forma de documentários), como *The Office* (2005); em meio aos dramas, encontramos séries médicas como *E.R.* (1994-2009) e *Grey's Anatomy* (2005); históricas, dentre elas *Vikings* (2013), policiais, como *The Fall* (2013) e *Criminal Minds* (2005); ficção científica, como *Doctor Who* (2005) e *Orphan Black* (2013); dramas familiares, como *Brothers and Sisters* (2006-2011) e musicais, como *Glee* (2009-2015).

Há uma gama de temas possíveis que segmentam o mercado consumidor e possibilitam aos fãs uma variedade de entretenimento conforme sua preferência. Ao

mesmo tempo, sua iniciativa econômica o torna alvo da lei da oferta e da procura: produz-se mais o que vende-se mais. Também é massiva sua produção, uma vez que um seriado só vai ao ar caso tenha sido aprovado um episódio teste, chamado “piloto”. Sua exibição semanal só é possível caso uma empresa televisiva o banque e encomende certo número de episódios por temporada. A qualquer momento, a depender da audiência, os produtores podem cancelar a série ou renovar o contrato para mais uma temporada, o que somente fortifica a ideia de produção do que será consumido. Séries mais alternativas, como *Pushing Daisies* (2007-2009), não duram mais que duas temporadas.

Apesar de aparentemente separar o público e especializa-lo em determinado gênero, o seriado também o homogeneiza. Torna todos fãs de seriado, especialmente os jovens que renegam as novelas pelo caráter massificado, porém, por sua vez, também são alvos da indústria midiática: todos comentam sobre os seriados mais vistos (no momento, *Game of Thrones*), tanto na vida quanto na rede, fator que os une a partir de um elo de interesses comuns, tão massivo quanto a telenovela.

1.2 História do seriado

Quando pensamos o seriado em meio à sua esfera midiática, pensamos em sua construção contemporânea. No entanto, sua história data bem antes da criação do primeiro seriado em 1947, primordialmente com a história da imprensa, rádio e televisão.

Houve um conjunto de fatores que favoreceram o auge das mídias impressas no século XIX na Inglaterra e Estados Unidos. A partir da revogação dos impostos sobre o papel em 1855 e da impressão em 1861, na Inglaterra, houve um barateamento das edições e criação de jornais não-oficiais, como o *The Post Man*, em 1695, causando um desenvolvimento e multiplicação da imprensa.

A partir dos ideais da industrialização, ocorreu um aumento das riquezas e horas de lazer da população. Com isso, houve maior demanda por circulação de informação e acesso à educação. Os periódicos, agora barateados, favoreciam tal necessidade, pois aumentou-se o número de pessoas com conhecimento do que se passava na sociedade e na política, novidade em seu meio. Tal situação só é possível graças à difusão alfabetização, que criou uma maior população leitora (ALVIM, 2008).

Nesse processo de barateamento e extensão da imprensa jornalística, além da informação, também o entretenimento se desenvolvia. O jornal tornava-se um meio de comunicação para um público massivo. “O que aconteceu nas décadas de 1880 e 1890 foi que o ideal de um ‘público’ informado estava dando lugar às realidades do ‘mercado’,

tanto na mídia quanto na economia” (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 202). Havia uma formação de um novo público consumidor da mídia e, em resposta a ele, também formava-se uma nova produção e circulação de forma a atender suas necessidades.

Foi durante esse processo que desenvolveram-se as histórias em partes específicas dos jornais como forma de entretenimento, origem das narrativas seriadas, conhecido na França como *feuilleton* (folhetim) e na Inglaterra como *serials*.

Segundo Meyer (1996), em seu estudo sobre a importância do folhetim na imprensa francesa e sua influência na criação literária romanesca, a qual se difundirá para o Brasil posteriormente, o termo “folhetim” dizia respeito, em um primeiro momento, a uma área específica do jornal chamada como “vale tudo” onde se aceitavam publicações de escritores novos. Como a formatação e circulação do jornal implicava em uma recepção periódica, entrecortada, o escritor se submetia a um processo de criação dos textos fragmentados, de maneira que cada edição do jornal contivesse um novo fragmento da narrativa. A partir dessa construção, os chamados capítulos deveriam ser breves e chamativos, sempre com um acabamento que o encerrasse relativamente, porém com um chamariz para o próximo capítulo, a que o leitor era persuadido a adquirir ao comprar o jornal. “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” (MEYER, 1996, p. 59).

A área vale tudo do jornal passou a designar esta forma de narrativa seriada, criada primeiramente a partir das necessidades da esfera midiática no tangente à recepção e circulação dos jornais na época, porém expandida e tomada enquanto gênero, com sua relativa estabilidade, forma, conteúdo e estilo, sempre postos em movimento pelo público. Assim, tornou-se recorrente característico a forma entrecortada e finais sedutores, os quais deveriam persuadir o leitor a comprar novas edições dos jornais para continuar a história. Com a chamada “estética do corte”, ou formatação seriada, o mercado jornalístico também se sustentava, movido por um outro chamariz, além do público interessado em notícias, que era o público leitor de folhetins.

Esse tipo de leitura, segundo Alvim (2008), era extensiva, pois contava com uma imensa gama de textos publicados, nem sempre de boa qualidade. Abria-se o caminho para as críticas, até hoje recorrentes, sobre a qualidade duvidosa de alguns textos publicados em folhetins, acusados de serem mais do mesmo. O termo “folhetinesco” refrata esse ponto de vista, pois um texto folhetinesco é considerado fraco, melodramático, massivo. O fenômeno folhetinesco antecipa nossa discussão relacionada

à relação de narrativas seriadas e a cultura de massa, a qual se repete ao pensarmos as narrativas policiais e os seriados televisivos, conforme será analisado posteriormente.

No contexto britânico, havia os *serials*, publicações periódicas literárias também com o formato em série, as quais, segundo o *Dictionary of nineteenth-century journalism in Great Britain and Ireland*, não foram invenções britânicas, apesar de ser nesse período a popularização do termo.

At first, the term ‘serial’ is employed *only* to refer to a uniform series of books (...). The emergence of this new word thus also serves to justify the use of the concept of ‘revolution’ to define the changes taking place in serial publication in the mid-nineteenth century (BRAKE; DEMOOR, 2009, p. 267)

De acordo com Brake e Demoor, primeiramente usado para se referir a livros em série, o termo *serial* é depois utilizado para definir periódicos (jornais e revistas), textos em fascículos e livros em série. Nesse sentido, há um enfoque em sua característica de formatação seriada para considerar se um texto é serial ou não, como podem haver, por exemplo, livros e filmes seriados, além do seriado televisivo.

A principal razão para a divulgação dos *serials* foi a popularização do jornal devido à diminuição do custo para impressão e, conseqüentemente, custo para o consumidor. Sua produção passa a ser massiva e acarreta em uma ampla divulgação dos textos, o que trouxe preocupações estéticas a respeito da composição seriada e como ela seria recebida pelo público, similar à situação do gênero folhetim na França.

Dentre as histórias divulgadas periodicamente na Inglaterra, eram frequentes as *crime fictions* (narrativas policiais), inspiradas nos *crime reports*, notícias sobre crimes em jornais. Tais narrativas eram fórmulas de sucesso para conseguir públicos, pois o leitor seria constantemente abordado com capítulos excitantes, cheios de ação ou enigmas, mas só teria a resolução do mistério ao final. Posteriormente, os seriados televisivos policiais irão aproveitar-se tanto de sua formatação seriada quanto o *thriller*, a excitação da investigação ou luta contra o crime para conseguirem sucesso de audiência.

Acusada por vezes de substituir ou ameaçar a imprensa, a difusão do rádio está intrinsecamente relacionada ao período da Segunda Guerra, momento em que eram utilizados para difusão do conhecimento sobre a situação do país ou entretenimento. No Reino Unido, John Reith, arquiteto das transmissões britânicas, defendia o uso do rádio como uma responsabilidade social para informar os cidadãos, levar até o maior número de casas o “conhecimento”. Para ele, utilizá-lo apenas como entretenimento seria como uma prostituição, pois perderia seu potencial.

Até o advento deste meio universal, extraordinário e barato de comunicação, uma grande proporção de pessoas não tinha acesso aos eventos que fazem história. Elas não partilhavam de interesses ou diversões com aqueles que possuem duas riquezas – lazer e dinheiro. Não tinham acesso aos grandes homens da época, e estes só podiam enviar suas mensagens a um limitado número de pessoas. Hoje tudo isso mudou. (REITH apud BRIGGS e BURKE, 2004, p.225)

Em sua perspectiva, Reith defendia o uso das mídias como fonte de informação e democratização, porém, ao mesmo tempo, ele atua como massificador da audiência, pois todos teriam, segundo ele, acesso às mesmas diversões e interesses. Esse duplo processo até hoje é discutido no que diz respeito ao impacto social da mídia, principalmente a televisão nos lares. Sendo assim, as mídias, no caso o rádio, informam e desinformam, no nível do “conhecimento”, ao mesmo tempo em que (en/in)formam os sujeitos – formam e enformam ao, aparentemente, só informar.

Em 1930, o rádio se torna um meio de comunicação de massa. Nos EUA, a principal função dos sistemas de rádio era o entretenimento e só depois noticiário. Desde o início, as transmissões de rádio eram relacionadas a um negócio, pois exibiam-se propagandas em meio à programação, fator que origina uma lista de emissões mais rentáveis. As transmissões radiais tornam-se um sistema comercial. Tal situação se dá diferentemente do Reino Unido, uma vez que “(...) o financiamento britânico vinha de taxas de licença (e não de impostos gerais), em oposição frontal ao modelo norte-americano, que se sustentava com verbas oriundas da propaganda” (Idem, p. 227).

Nesse sentido, o sistema americano de comunicação em massa tem em sua origem uma preocupação mercadológica mais forte do que o Reino Unido, o que influencia nos tipos e estilos de suas produções até hoje, quando pensamos em seriados.

Antes da guerra, a principal transmissão de entretenimento eram as variedades. O programa *Amos 'n' Andy Show*, por exemplo, foi um dos programas mais famosos antes da guerra e permaneceu em seu posto após 21 anos antes de ir para a televisão. É interessante apontar também a importância do formato em série que esse possuía, já possibilitando uma relação com nosso objeto, o seriado televisivo.

Os aparelhos de TV, na década de 20, ainda se encontravam em período experimental. Não se sabia ao certo qual seria seu alcance, visto que testavam ainda meios de transmissão, o que causava diversas especulações, dentre elas, Bertrand Russel, em 1928, pronunciou-se sobre a incapacidade da televisão de transmitir uma imagem da vida real com movimento, rapidamente desmentida com a transmissão televisionada de uma peça de Pirandello, em 1930. Ela foi apresentada publicamente na Feira Mundial de Nova

York em 1939, mas “somente em 1941, ano em que os Estados Unidos entraram na guerra, a NBC e a BCS, arquirrivais, iniciaram em Nova York algumas transmissões de televisão, limitadas e em horários limitados” (BRIGGS; BURKE, 2004, p.238).

Em grande parte, a difusão da mídia televisão foi limitada devido aos interesses dos investidores na radiodifusão, a qual estava bem estabelecida em meados da década de 30. Além disso, o comércio ainda estava fraco, o tempo era de depressão pós queda da bolsa, não propício para novos gastos.

Após o final da Segunda Guerra, entretanto, a TV se popularizou, apesar de acreditar-se que somente os grupos com maior poder aquisitivo teriam interesse. O interesse em sua divulgação é forte para a área das comunicações e transmissões, públicas ou privadas, nos países, ora com maior interesse informativo, como no Reino Unido, ora com interesse de divertimento da população, como nos Estados Unidos.

Segundo Briggs e Burke (idem), “com a oferta de poucos programas, a produção de aparelhos cresceu consideravelmente entre 1947 e 1952, de 178 mil para 15 milhões; em 1952, havia mais de 20 milhões de aparelhos em uso”. Dentre os países, os Estados Unidos lideravam com o maior número de aparelhos e, a partir da década de 50, o mercado se expandiu para outros países. “Foi fora da Europa que o estilo norte-americano de televisão comercial se espalhou mais facilmente, buscando oferecer o entretenimento que acreditava que os telespectadores desejavam e evitando todo tipo de ofensa política” (Idem). Nesse sentido, era claro o intuito de exportação dos televisores e instituição de um mercado consumidor de entretenimento em outros países por parte dos EUA.

Dentre os produtos lançados pelos Estados Unidos, há um grande enfoque nas telenovelas, as quais eram produtos baratos e rápidos, nos quais o público tinha forte participação na decisão do enredo. Primeiramente difundidas na rádio em formatos de dramas diários de 15 minutos e conhecidas como *soap operas* (óperas do sabonete), ou somente *soaps*, as telenovelas norte americanas têm marcado em seu nome o aspecto comercial do entretenimento, pois eram patrocinadas pela *Colgate-Palmolive* e pela *Procter e Gamble*.

Os programas básicos de televisão eram muito mais estereotipados. Incluíam espetáculos de jogos, como *Beat the Clock*, quebra-cabeças – que logo levantariam problemas éticos – e novelas. Uma das atrações mais conhecidas, e não somente nos Estados Unidos, foi *I Love Lucy* (1957). O *Ed Sullivan Show*, da CBS, que ficou em cartaz durante muitos anos, foi ‘lançado ao ar’ em 1948, em uma tentativa de concorrer com Milton Berle, da BBC. ‘A televisão vai do mesmo jeito que o rádio, tão rapidamente quanto possível: isto é, na direção do entretenimento’, observou o editor do *Courier-Journal* de Louisville em fevereiro de 1956. (Idem)

Primeiramente, não havia canais em que o telespectador pudesse escolher o que ver, como era possível fazer no rádio ao girar o botão, o que reflete não só o aparato tecnológico da época como também o tipo de programação que lhes era disponível. De acordo com Briggs e Burke, a maioria dos programas eram estereotipados, sempre com o intuito de ganhar cada vez mais uma audiência de massa em concorrência com os programas britânicos. Dentre a programação, muitos filmes eram transmitidos, as *soaps*, programas de esportes e seriados.

Conforme apontamos anteriormente, os seriados também surgiram como entretenimento no contexto da difusão dos televisores, principalmente nos EUA. Em meio a programas de variedades, shows de talento, programas para crianças e *soaps* como *Taraway Hill* (1946), que começaram na rádio, o seriado ganha espaço na TV em 1947, com a *sitcom*, *Mary Kay and Johnny*. Tal comédia era feita ao vivo e contava com uma situação doméstica que mostrava a relação entre Mary Kay e seu marido, Johnny, banqueiro que a salvou de si mesma. Além de ser a primeira *sitcom* transmitida televisivamente, ela inovou ao trazer, pela primeira vez, um casal dividindo uma cama.

Outro seriado influente da mesma época, ambos com 15 minutos de duração, foi *The Goldbergs*, transmitido pela CBS de 1949 a 1956, o qual tratava sobre questões do dia a dia de uma família judia em Nova York⁸, a partir da figura central da mãe, Molly.

⁸ Diferentemente de *Mary Kay and Johnny*, alguns episódios estão disponíveis na rede, como o *The Distinguished Guest* (1949). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GjarFm7eo9A>. Acesso em: 28/09/15.

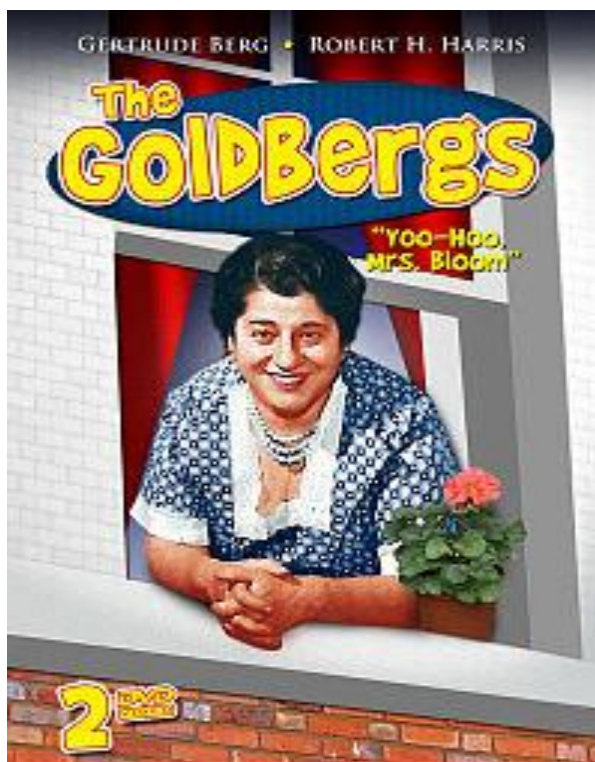


Figura 1: Capa do seriado *The Goldbergs*⁹.

Além das cenas entre os membros da família, vemos diversas cenas das vizinhas fofocando pela janela, refletindo e refratando uma mentalidade de que mulher faz fofoca. A imagem da mulher na janela permite pensarmos a respeito de uma sociedade em que a mulher deve cuidar da casa, do marido e dos filhos, como a senhora Goldberg, e ainda tem tempo de “fazer fofoca”, como se esse fosse seu escape. Tal ideia é tão forte no seriado que leva a imagem de Molly em sua capa, como vimos acima.

⁹ Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Goldbergs_\(broadcast_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Goldbergs_(broadcast_series)). Acesso em: 26/07/2016.



Figura 2 Cena em que vemos Molly e sua vizinha na janela¹⁰

Em meio a história do seriado, outro marco foi *The Cisco Kid* (1950–1956), o qual contava a história do “caballero”, fora-da-lei mexicano justiceiro, que foi criado no conto *The Caballero's Way* (1907).

¹⁰ Disponível em: www.cinema.ucla.edu/support/ultimate-goldbergs. Acesso em: 26/07/2016.

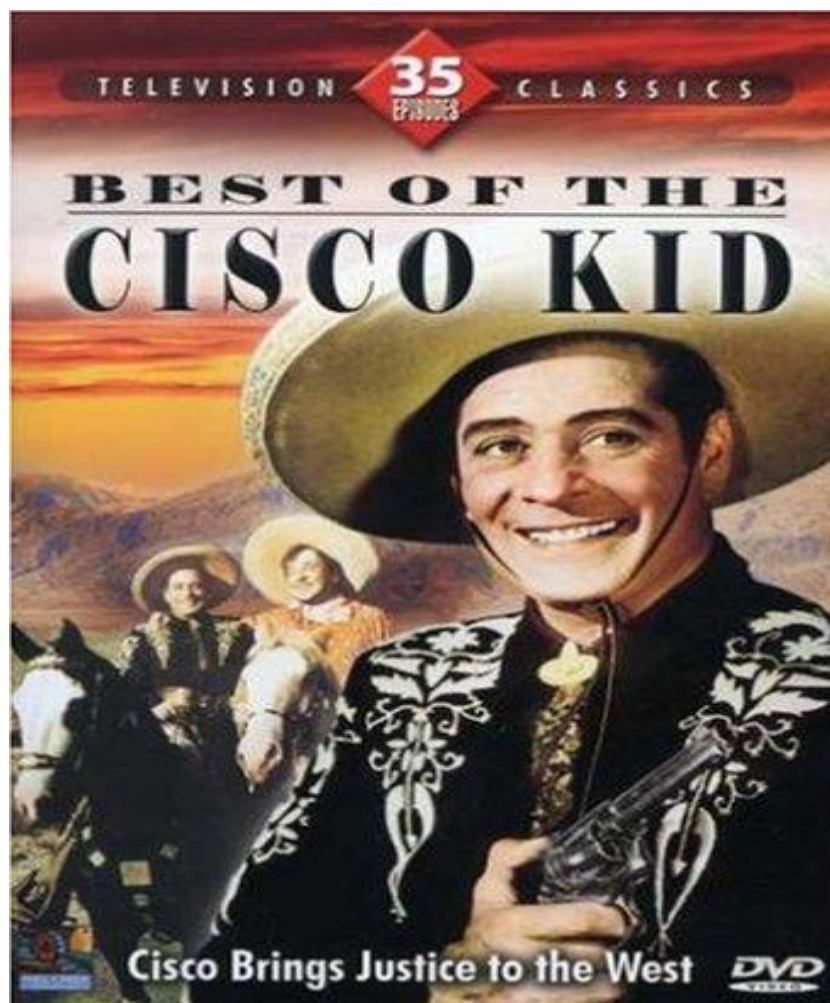


Figura 3: Capa do seriado *The Cisco Kid*¹¹

Conhecida como o primeiro a ser filmado em cor, *The Cisco Kid* pertence ao estilo *western*, ou *cowboy* iniciado por *The Lone Ranger*, em 1949, tão caro ao início da televisão americana. Nesse ano também foi ao ar o primeiro seriado de ficção científica (*sci-fi*), *Captain Video and his Vídeo Rangers*.

Dentre os seriados, há alguns mais conhecidos e influenciadores para os outros países, dentre eles o Brasil, que possibilitaram posteriormente comercializações como o clássico *I Love Lucy* (1951), uma das séries mais populares da TV norte-americana e o programa mais assistido de sua época. Baseada no programa de rádio *My Favorite Husband* e contando 5 prêmios *Emmy*, *I Love Lucy* conta a história de Lucy, uma mulher que tenta de todas as maneiras tornar-se uma estrela.

¹¹ Disponível em: <https://www.amazon.com/Best-Cisco-Kid-35-Episodes/dp/B001072DFM>. Acesso em: 26/07/2016.



Figura 4 Lucille Ball e Desi Arnaz em *I Love Lucy*¹²

Outro seriado muito conhecido foi *Bewitched*¹³ (1964), que retrata as confusões de uma feiticeira casada com um homem comum e passa por diversas situações constrangedoras, pois deve manter seus poderes em segredo. Tal temática de uma mãe de família é recorrente na TV americana, principalmente nas *sitcoms* dos anos 50 e 60, como vimos em *I Love Lucy*, *The Goldbergs* e *Mary Kay and Johnny*, as quais apresentam mulheres casadas ou em ambiente familiar, diferentemente de mulheres profissionais.

*Star Trek*¹⁴ (1966), marco na história da ficção científica, contava as aventuras do Capitão Kirk e Spock defendendo o Federação Unida dos Planetas. *Star Trek* foi o seriado responsável pelas primeiras *fanfictions* e interação entre fãs, os quais se encontravam em eventos de ficção científica. Foi o começo da *transmídia* em seriados tal como a concebemos neste trabalho e abordaremos com maior afinco posteriormente.

¹² Disponível em: <http://parade.com/212155/viannnguyen/lucille-ball-funniest-i-love-lucy-scenes/>. Acesso em: 26/07/2016.

¹³ A feiticeira (Tradução do IMDB)

¹⁴ Jornada nas Estrelas (Tradução do IMDB)



Figura 5 Elenco de Star Trek (1966)¹⁵

Considerada uma das melhores séries já produzidas, *Seinfeld* (1989), transmitida no Brasil pelo canal Sony, mostra a vida de um grupo de amigos em um apartamento em Nova York vivendo dramas do cotidiano.

Com temática semelhante, *Friends* (1994) também conta com um grupo de amigos dividindo um apartamento em Nova York e lidando com dificuldades da vida. *Friends* é uma das *sitcoms* mais famosas e ainda é transmitida pelo canal Warner.

Por fim, o seriado norte-americano continua a ser bem recebido mundialmente no presente e possibilita a continuação de um mercado de entretenimento promissor. Dentre as produções contemporâneas, *Breaking Bad*¹⁶ (2008) foi uma das mais aclamadas pela crítica. Nela, o professor de química de ensino médio, Walter White, após ser diagnosticado com câncer de pulmão e saber que tem pouco tempo de vida, além de um filho com paralisia cerebral e uma esposa grávida, decide entrar para o mundo do crime ao vender metanfetaminas com o objetivo de poder sustentar sua família.

¹⁵ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Star_Trek:_The_Original_Series. Acesso em: 26/07/2016.

¹⁶ Breaking Bad: A Química do Mal (Tradução da Record)



Figura 6 Walter White e sua fortuna a partir da metanfetamina¹⁷

Apesar da inegável dominação norte americana no mundo do entretenimento, justificada historicamente a partir da função do rádio, o Reino Unido também possui produções importantes para a história do seriado. *Doctor Who* (1963), por exemplo, produzida e transmitida pela BBC, é a série de ficção científica mais longa e mais bem sucedida de todos os tempos, visto que continua a ser transmitida até hoje e ganhou durante cinco anos consecutivos, de 2005 a 2010, venceu o *National Television Awards*.

Apesar de ter sido cancelada em 1980 e reiniciada em 2005, há uma continuação direta da história. O Doutor, um alienígena da raça Senhor do Tempo com aparência humana e dois corações, viaja pelo tempo e espaço com seus companheiros, frequentemente salvando planetas. Um dos motivos para a série se manter por tanto tempo é a possibilidade de ele se regenerar em novos corpos e, assim, enganar a morte, assim, trocam-se os atores e a história continua, com novo elenco e novas aventuras.

¹⁷ Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/05/protagonista-de-breaking-bad-sobre-volta-do-seriado-nunca-diga-nunca-4513983.html>. Acesso em: 26/07/2016.



Figura 7 Ian, Susan, Barbara e a primeira encarnação do Doutor¹⁸

Only Fools and Horses (1981), da BBC, é um seriado britânico no formato de *sitcom* que acompanha os altos e baixos da vida de Derek “Del Boy” e seu irmão Radders, enquanto tentam se tornarem milionários. Uma das comédias mais famosas da Inglaterra, ela conquistou prêmios *BAFTA*, da *National Television Awards* e *the Royal Television Society*, além de ter sido comercializado em forma de livros, brinquedos etc.

Como não poderia deixar de ser, um dos seriados mais conhecidos da TV inglesa foi *The Adventures of Sherlock Holmes* (1984), com Jeremy Brett e David Burke nos papéis de Holmes e Watson, em uma série de aventuras que recriam o universo doyleano dos contos situados na época vitoriana. Em sequência, foram produzidos os seriados *The Return of Sherlock Holmes* (1986), *The Case-Book of Sherlock Holmes* (1991) e *The Memoirs of Sherlock Holmes* (1994), de forma a acompanhar contos policiais e sua compilação em obras romanescas.

¹⁸ Disponível em: <http://www.denofgeek.com/tv/classic-doctor-who/34970/doctor-who-star-trek-limitations-creativity>. Acesso em: 26/07/2016.



Figura 8 Jeremy Brett como Sherlock Holmes¹⁹

Uma das séries e personagens mais famosas da história da televisão foi *Mr. Bean* (1990), curto seriado de apenas 5 episódios, nos quais Mr. Bean passava por diversos problemas para fazer tarefas básicas do dia-a-dia. Sua ingenuidade e comicidade sem dizer sequer uma palavra foram consagradas nas telas britânicas e brasileiras.

Dentre as recentes produções contemporâneas que cativaram o público – a parte de nosso objeto, *Sherlock* (2010) – *Downton Abbey* (2010) é uma delas. Drama de época produzido pela *Carnival Films*, foi consagrado pela crítica e premiado com Globo de Ouro e Emmy como melhor minissérie. Nela, acompanhamos a trajetória da família aristocrática inglesa Crawley e seus criados na propriedade de Downton Abbey, em Yorkshire no início do século XX.

Surgia um novo público para um novo mercado consumidor de entretenimento massivo. Após um período de adaptação, a era do rádio deu lugar ao momento do *boom* dos seriados televisivos a partir dos anos 50. As *soaps* e as variedades continuavam a ser transmitidas, mas vemos um aumento do número de programas de TV e, dentre eles, os seriados ganhavam seu espaço para, contemporaneamente, tornarem-se um dos gêneros mais bem sucedidos e amados pelos jovens telespectadores.

A ampla divulgação das produções seriadas americanas tem estreita relação com o fato de os Estados Unidos serem um símbolo cultural contemporâneo. Por ser o modelo

¹⁹ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jeremy_Brett. Acesso em: 26/07/2016.

de economia e um dos países mais influentes no mercado econômico mundial, sua cultura também é influente, o que faz com que seus produtos sejam mais difundidos.

Juntamente com os produtos, seus ideais também perpassam os discursos que circulam socialmente, principalmente nos países em que exerce maior influência econômica, como o Brasil.

Vemos em *Bewitched*, *The Goldbergs*, e *I love Lucy*, por exemplo, a forte influência do ideal de família tradicional americana, presente nos enunciados nas relações domésticas, que se dão a partir da figura do marido provedor e da esposa prestativa. A mulher, neste caso, está sempre acompanhada de uma figura masculina provedora e se encontra em ambientes domésticas, onde se passa a comédia de situações, nesse caso. Ela deve acompanhar seu marido e apoiá-lo. Tal valor é forte no filme *Mona Lisa Smile*²⁰ (2003), no qual vemos alunas da escola mais tradicional dos Estados Unidos, o *Wellesley College*, reproduzindo um discurso de mulher como futura mãe e dona de casa.

Ao lado da mulher prestativa, há a figura do *self-made man*, conceito criado por Franklin Roosevelt e desenvolvido por Frederick Douglas para descrever a possibilidade de ascensão social a partir do esforço físico e mental do homem que cria para si próprio o caminho do sucesso. Desse modo, o ideal difundido é o de que o esforço vale a pena.

Juntamente com essa ideia, há o interesse econômico para o empreendedorismo e liberalismo econômico difundido pelos Estados Unidos, pois todos têm chances de subir na vida por esforço próprio e não há, assim, necessidade da intervenção do governo.

O chamado *American dream*, o sonho de vida norte-americano, está dentro dessa mentalidade de crescimento pessoal. Os EUA, sendo o país do futuro e do crescimento econômico em oposição a uma Europa destruída pela guerra, oferecem possibilidades de crescimento e uma opção de vida ideal. Esse tipo de valor está presente em seriados como *Friends* e *Breaking Bad*, pois em ambos há uma luta por superação pessoal.

O *American dream* está contido na proposta socioeconômica e política do chamado *American way of life*. Segundo Wall (2008), tal incentivo governamental para o crescimento econômico do país está intimamente ligado aos interesses pós-guerra. Sob a pretensão de criar um país unificado, abafam-se os grupos de interesses divergentes do dominante, como os conflitos étnicos e sociais a partir de uma aparente coesão ideológica com o objetivo de agrupar e abafar as diferenças.

²⁰ O sorriso de Mona Lisa (Tradução IMDB).

O *American way* pode ser entendido como uma “pintura de coesão ideológica” a partir dos interesses políticoeconômicos da classe dominante. Era de seu interesse construir uma imagem de país coeso, de interesses e ideologicamente unificado frente à “ameaça comunista”.

Americans of diverse backgrounds and divergent agendas were alarmed by the chaos of the Depression years, as well as by the rise of fascism and communism abroad. To conservative industrialists and left-liberal intellectuals alike, these “alien” ideologies seemed to threaten the U.S. not only externally, but internally as well. To counter such threats—to shore up their vision of American democracy or the nation’s economic system—diverse groups articulated their version of a unifying national ideology and sought to convince their fellow citizens of its merits²¹. (WALL, 2008, p. 6)

Enquanto a ideologia comunista oferecia uma preocupação e trazia um outro conceito de governo a partir de uma ideologia do social, do comum a todos a partir de uma ação do governo, os EUA providenciavam a propagação de um ideal de vida construída a partir do zero pelas oportunidades sócio econômicas em seu país, além de uma proposta econômica liberal.

Regrouping after the initial shock of the Depression—and increasingly convinced that their problems lay not with New Deal “radicals” but with the American people as a whole—business groups launched a series of advertising and public relations campaigns designed to reeducate the public. They promoted a version of the American Way that celebrated individual freedom rather than majoritarian democracy and that posited a harmony of interests among classes.²² (Idem, p.6-7)

Feitos de e criados pela linguagem e criados, os enunciados contêm em si a história a sociedade (MEDVIEDEV, 2012), pois são pronunciados por sujeitos sociais. A partir da ideia sócio econômica liberalista e da situação do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa permeados pelos interesses trazidos pela guerra, diferentemente nos EUA e no Reino Unido, compreendemos que o gênero seriado

²¹ Americanos de diversas origens e divergentes agendas foram alarmados pelos caos dos anos da Depressão, assim como pelo crescimento do fascismo e comunismo no exterior. Para ambos os industrialistas conservadores e os intelectuais liberais de esquerda, essas ideologias “alienígenas” pareciam ameaçar os E.U.A não só externamente, mas internamente também. Para conter tais ameaças – para apoiar suas visões da democracia americana ou o sistema econômico da nação – diversos grupos articularam sua versão de uma ideologia nacional unificada e procuraram convencer seus camaradas de seus méritos. (Tradução nossa).

²² Reagrupados após o choque inicial da Depressão – e progressivamente convencidos que seus problemas não jazem com os “radicais” do *New Deal*, mas com o povo americano como um todo – os grupos de empresários lançaram uma série de propagandas e relações de campanhas públicas designadas para reeducar a população. Eles promoveram a versão do *American Way* que celebrava a liberdade individual ao invés da democracia majoritária e que posicionada a harmonia de interesses entre classes. (Tradução nossa).

compreende em si as questões sociais e reflete e refrata pela linguagem o envolvimento dos sujeitos em um grupo sócio histórico cultural.

1.3 *Seriado e as novas mídias*

Vimos, no item anterior, as possibilidades técnicas e históricas para a ascensão do gênero seriado, as quais vão ao encontro de interesses sócio-político-econômicos nos EUA. No entanto, a trajetória do seriado não se encerra com a solidificação da TV.

As relações via linguagem não se encerram em um momento da história da sociedade. Enquanto houver sujeitos que enunciem, há linguagem e, na relação responsiva e responsável com a vida, ela continua a se modificar, a se reconfigurar conforme as necessidades da relação intersubjetiva em uma esfera de atividade. Ao pensarmos o gênero discursivo e seu jogo entre estabilidade e instabilidade, compreendemos nele o movimento necessário e imprescindível para natureza viva da linguagem. Com o passar do tempo, portanto, o seriado também adquiriu novas características decorrentes da modificação da própria esfera midiática.

Com o advento das novas mídias, figurada principalmente na *Internet*, os seriados se modificaram para atender a um público mais participativo que apontava a partir da revolução tecnológica, segundo Castells (2011), centrada nas tecnologias de informação – acrescentamos a essa ideia, a do entretenimento, a que nosso objeto está vinculado, pois ambas caminham juntas na mídia.

Segundo o autor, as tecnologias de informação se referem à microeletrônica, computação, telecomunicações/rádiodifusão e optoeletrônica. A partir do final do século XX, há uma expansão da tecnologia diante da linguagem digital na qual os aparelhos se comunicam, transferem e armazenam informações (*data*).

O que caracteriza a atual revolução tecnológica não é a centralidade de conhecimentos e informação, mas a aplicação desses conhecimentos e dessa informação para a geração de conhecimentos e de dispositivos de processamento/comunicação da informação, em um ciclo de realimentação cumulativo entre inovação e seu uso. (...) Consequentemente, a difusão da tecnologia amplifica seu poder de forma infinita, à medida que os usuários apropriam-se dela e a redefinem. (CASTELLS, 2011, p. 69)

A própria natureza das novas tecnologias é de contínuo aperfeiçoamento a partir do uso pelos sujeitos, os quais, assim, estão sempre redefinindo a maneira de pensar e de se portar no mundo, bem como de modificá-lo. Há aqui um indício da relação consumidor-produtor que, para nós, é um acúmulo das funções possibilitado pela

tecnologia e, ao mesmo tempo, uma reconstrução dos gêneros discursivos, cada vez mais próximos de uma enunciação colaborativa, como veremos com o seriado.

As duas Revoluções Industriais, sendo a primeira marcada pela invenção da máquina a vapor e a segunda pela eletricidade, mudaram as condições de produção distribuição e comunicação e, com isso, alteraram o cenário social e econômico mundial (CASTELLS, 2011). Nesse contexto, a revolução tecnológica só foi possível por terem ocorrido as duas primeiras e ela, por sua vez, alterou o cenário das comunicações (entendidas por nós como interações entre sujeitos sociais) e difusão de informações.

A revolução tem data e lugar: nos anos 70 no Vale do Silício, na Califórnia, EUA, foram inventados o microprocessador e o microcomputador (PC), sendo o primeiro de sucesso o Apple II, idealizado por Steve Jobs e Steve Wozniak.

Nos últimos vinte anos do século XX, o aumento da capacidade resultou em um aumento impressionante da capacidade dos microcomputadores. No início dos anos 90, computadores de um só *chip* tinham a capacidade de processamento de um computador IBM de cinco anos antes. Além disso, em meados da década de 1980, os microcomputadores não podem ser concebidos isoladamente: eles atuam em rede, com mobilidade cada vez maior, com base em computadores portáteis. (Idem, p. 80).

A possibilidade de aumentar memória e interação entre computadores em rede mudou o cenário mundial em um sistema interativo de armazenamento e processamento de dados. A ideia da rede é central, pois, com o advento da Internet, desenvolvida a partir de estratégias militares do Departamento de Defesa dos Estados Unidos em resposta ao susto dado pelo Sputnik russo nos anos 50, em meio a Guerra Fria, a Internet era primeiramente um sistema de comunicação feito para ser impenetrável a ataques nucleares, sem um comando específico. Não à toa, sua invenção e evolução se deu nos EUA, que agora exercem influência econômica e política mundial. Hoje, quem domina as bases da informação e comunicação exerce domínio sobre a sociedade.

Primeiramente a partir de um incentivo governamental e militar, a Rede se difundiu e tornou-se acessível a consumidores com a transmissão a partir de *modems* em linhas telefônicas, graças aos *hackers*, sem a conotação negativa do termo na época, pois referia-se a entusiastas da informática. Em 1978, por dois estudantes de Chicago que gostariam de transmitir dados sem saírem de suas casas, assim eles criaram os primeiros sistemas desvinculados de grandes empresas e da ação do governo, vinculados à ideologia da contracultura, no tangente à liberdade e ao empreendedorismo, com a ideia do *do it yourself* (faça você mesmo), no sentido de que todos conseguem e podem ter acesso às informações, sem que haja dependência de redes sofisticadas: bastou-se um sistema de

quadros de aviso – BBS, PCs, modem e linha telefônica. Havia uma utopia da internet como rede convivial de comunicação, na qual todos deveriam ter acesso sem limite aos computadores, semelhante ao processo contemporâneo dos *hackers*, praticantes de pirataria de livros, sites, filmes e seriados, como é pensado no grupo de Thaís Brito, disponível em: <http://culturadigital.br/contraculturadigital/>.

Segundo Moares (1997), a partir das tecnologias, podemos compartilhar bens, informações e espaços. Nessa interconexão de sujeitos via tecnologia – para nós, via linguagem, visto que tecnologias são ferramentas, materialidades nas quais os sujeitos enunciam – há uma rearticulação do poder para uma “economia globalizada e cultura mundializada” (p. 19). Pensamos um mundo globalizado como a imagem da proximidade entre os povos, as distâncias perdem seu valor, sob esse prisma, e todos se inserem em uma cultura transnacionalizada, a nosso ver, homogeneizada. As barreiras físicas e nacionais de cada cultura enfraquecem-se e todos tornam-se parte da população mundial. Nesse processo, há uma mundialização de informações e entretenimento proporcionadas pelo apagamento das fronteiras nacionais.

De acordo com Castells, no entanto, tal efeito da globalização, ao mesmo tempo que promove a interação no ciberespaço das culturas, em uma força centrípeta que tende a homogeneização, há, centrifugamente, uma segmentação do público consumidor.

Além disso, um novo sistema de comunicação que fala cada vez uma língua universal digital tanto está promovendo a integração global da produção e distribuição de palavras, sons e imagens de nossa cultura como personalizando-os ao gosto das identidades e humores dos indivíduos. As redes interativas de computadores estão crescendo exponencialmente, criando novas formas e canais de comunicação, moldando a vida e, ao mesmo tempo, sendo moldadas por elas. (2001, p. 40)

Moraes (1997), também discorre sobre tal questão, pois, a seu ver, não há mais uma separação do público das mídias por idade, nacionalidade, sexo, renda ou escolaridade, também promovido pelo apagamento de fronteiras. No novo momento da globalização, os consumidores são individualizados a partir de seus gostos e interesses comuns, ou o chamado “estilo de vida” (*life style*), que podem variar por grupos de esportivos, como os amantes de futebol e basquete; grupos adeptos ao estilo de vida *fitness*, adeptos à musculação, *crossfit*, e alimentação balanceada; grupo naturalista, que prefere alimentos orgânicos, receitas saudáveis, pratica yoga e meditação; grupos adeptos ao estilo Lolita, no Japão; góticos e, dentre outros, o público consumidor de seriados.

Entendemos o público, nesse âmbito, como um divisor de águas entre o que será consumido midiaticamente por um público e o que o será por outro, pois, conforme seus

interesses, há uma construção de discursos específicos com valores distintos a serem refratados da vida, portanto, diferentes construções de linguagem, ao mesmo tempo que os sujeitos irão agrupar-se e responder a esses discursos em comunidades e fóruns online.

Compreendemos o processo de globalização como um jogo entre forças, uma com tendências a generalização e outra à segmentação do público, a partir dos interesses sócio-político-econômicos de uma elite. De um lado, globalizar é aumentar a tecnologia e colocar os países em contato, mas também massificar, tornar as culturas e as pessoas mais próximas, positiva e negativamente, em um processo dialético dialógico.

O falso discurso da globalização como meta do futuro, sob o pretexto de informar uma grande parcela mundial dos conteúdos julgados como essenciais seria um mascaramento da realidade, pois estaria escondendo as razões socioeconômicas do processo, já que mesmo a escolha do conteúdo a ser transmitido revela uma voz de um sujeito social. Essa voz tende a mascarar o nivelamento cultural transmitido midiaticamente a partir do processo de segmentação do público que pensa ser a fonte dos valores e discursos que veicula, em uma identificação ao se opor a outros grupos.

O público de seriado, por exemplo, considera-se autônomo por diferenciar-se do público de telenovelas, considerado por ele como massivo. De maneira semelhante, o público de filme se sente menos comercializado que o de seriado, pois considera os enunciados fílmicos mais artísticos do que os episódios. Voltaremos mais adiante, no item 2.4, ao assunto do seriado como cultura de massa. Por ora, interessa-nos a discussão sobre o jogo de forças existentes nos enunciados midiáticos, pois, assim, não podem ser considerados totalmente homogeneizadores nem totalmente segmentários.

A Revolução Tecnologia de informação muda a sociedade, que se torna tecnológica e, nesse processo, modifica as possibilidades de interação. As relações sociais passam a serem feitas em rede, conseqüentemente, o sujeito também, já que ele se constitui no diálogo com o outro, num processo de embate via enunci-atos.

As novas mídias, portanto, a partir de técnicas, possibilitam novas formas de ser e agir no mundo. Em meio ao agir social do sujeito, ele se relaciona e constitui-se no diálogo. No contexto contemporâneo, porém, as interações ocorrem via mídia, em comunidades virtuais. Os fãs de seriado, portanto, somente se constituem como tais diante da relação com outros com que possuem interesses semelhantes, reforçando a tendência à segmentação do público. Eles se agrupam e criam comunidades para discutir o episódio, a evolução de algum personagem ou algo que poderia ter ocorrido e, em sua opinião, seria mais proveitoso, seja em fóruns, blogs, *fanpages* no Facebook, em *fanfics* etc. bem como

criam enunciados de diversas materialidades respondendo ao seriado, como em *fanarts*, *fanvideos*, *HQs*, *gifs*, *posts* etc., os quais são difundidos em plataformas como Tumblr e Deviantart. Consideramos tais respostas como compreensões responsivas ao seriado circulantes na esfera midiática, mais especificamente, na rede.

Tais respostas e criações dos fãs só são possíveis graças à Revolução Tecnológica e ao desenvolvimento da Internet. Diante de uma modificação na relação entre sujeitos característica da contemporaneidade, como a possibilidade de respostas dos fãs aos episódios de seriados, há uma modificação da constituição do gênero em si.

Se as relações intersubjetivas se dão via linguagem, em enunciados proferidos em um momento, local e por um sujeito específico, novos tipos de enunciados como respostas ao seriado acabam por modifica-lo, visto que alteram sua recepção, circulação e, por fim, a produção. Em *Sherlock*, vemos textualmente a produção alterada pela recepção, em um processo dialógico, no episódio *The Empty Hearse* (2014). Nele, as teorias criadas pelos fãs para a resposta sobre a falsa morte de Sherlock em redes sociais, além de serem levadas em conta para a produção do episódio, aparecem em forma de grupos de discussão entre fãs e em papeis nas paredes do local de reunião do grupo. Esse é um dos exemplos dos processos que ocorrem em *Sherlock*, conforme veremos adiante e com maior afinco e toda a evolução de nosso trabalho.

Essa nova recepção, circulação e produção do seriado é dada pela transmídia, que se tornou uma característica do gênero seriado. A partir da concepção de Jenkins (2006), entendemos transmídia como o processo de convergência das mídias característico da contemporaneidade. Jenkins refuta a ideia da substituição de uma mídia pela outra: para ele, não há porque temer, por exemplo, que a TV substitua o papel do rádio, pois, assim, como ocorreu com o jornal, houve uma junção dos dois em uma só mídia. Primeiramente, o jornal era a fonte de entretenimento e de informações. Com o advento da radiodifusão, tais funções sociais também foram incorporadas em si, sem que, com isso, o jornal tenha desaparecido. Há um público diferente, bem como uma especialização da mídia, portanto, uma modificação em sua constituição, não uma destruição. A mesma discussão ocorreu com a difusão da TV em relação ao rádio e agora a Internet como a maior plataforma de mídias atualmente, substitua todas as anteriores.

Em sua configuração, a Internet possibilita que o usuário acesse rádios de diversos países, acesse portais de jornais, televisivos ou versões digitais de grandes nomes do jornalismo, como *Le monde diplomatique*, bem como acesse revistas, assista programas e seriados televisivos, além de ter acesso a conteúdos exclusivos desses

últimos. Ocorre, segundo a tendência observada por Lévy (2008), uma passagem do mundo real ao virtual, portanto, as mídias que ocorriam no real passam a ser acessíveis, com outra configuração, digitalizadas em plataformas interativas, permeadas de *hiperlinks* nos quais os sujeitos podem navegar pelos diversos enunciados relacionados e, assim, construir sentidos diversos do que teria feito caso fosse uma mídia impressa.

A partir dessas plataformas e mídias convergentes, os fãs constroem enunciados transmidiáticos, ressignificando o discurso do seriado de maneira que, nele, haja um embate de vozes e acessam conteúdos extras criados pelos produtores de seriados. Como exemplo, temos a postagem no twitter do criador Mark Gatiss. Nela, havia uma sugestão aos fãs de *Sherlock* para irem até a St. Gower Street e, naquele local, foi divulgada a data de anúncio da terceira temporada da série.

As relações sociais também têm se tornado cada vez mais digitalizadas, dentre elas a relação entre fãs de seriado, que interagem em comunidades virtuais – mais do que pessoalmente – num processo de convergência midiática dos fãs, além da interação entre fãs e produtores, como o caso citado de *Sherlock* com interesse de divulgação, e da interação entre fãs e o seriado, ambas possibilitadas pela Rede e pela mudança do paradigma social e cultural da relação entre sujeitos, cada vez mais virtual.

Segundo Lévy (2014), cada vez mais as relações sociais se dão no ciberespaço, de forma que o virtual se torna cada vez mais real, como vemos na preferência por relações amorosas (qualquer tipo de amorização) em redes sociais, as quais, segundo Bauman (2001), são líquidas, uma vez que, apesar de termos 200 amigos no Facebook, poucos o são de fato, além de que os laços que unem essa amizade podem ser desfeitos por um clique. Plataformas como a *Second Life*, literalmente segunda vida, é tratada como uma vida real outra, na qual os sujeitos ganham outras identidades a partir de construções enunciativas, como a escolha pontual de aparência, profissão etc.

Diante de tal realidade (ou virtualidade?), compreendemos as relações intersubjetivas como realizadas num cronotopo aéreo, onde o tempo/espaço das relações é pulverizado pela rede, conforme defenderemos posteriormente.

Concernente à relação dos fãs entre si e com o seriado, há a construção de uma inteligência coletiva (LÉVY, 2004) das comunidades virtuais, as quais, sob o processo transmiático, constroem sentidos para os episódios e o discurso da série em geral, como a discussão a respeito da homossexualidade de Sherlock e as teorias sobre sua morte.

Nesse processo de interação (trans)midiática, os sujeitos produzem enunciados artísticos responsivos, discutem teorias, bem como consomem conteúdo dos seriados. É

inegável a questão comercial da transmídia, pois, nela e a partir dela, forma-se um novo mercado consumidor, interessado não apenas em assistir o seriado na TV, mas participar ativamente de sua construção na Rede.

Outro aspecto tratado por Jenkins (2006) é a construção, a partir da transmídia, de uma franquia do seriado. Produtos como canecas, camisetas, livros de coleções especiais, chapéus e fantasias tornam-se objeto de cobiça de fãs, pois, para eles, é uma maneira de se inserirem em seu grupo de interesses comuns, particularizando-os ao mesmo tempo que os massifica, pois os torna alvo de uma comercialização.

Assim, entendemos que assistir seriado, na contemporaneidade, implica em, literalmente, vestir a camisa, comprar produtos relacionados a ele e tornar-se seu co-autor.

1.4 *Sherlock dentro da história do seriado*

Sherlock (2010) é um seriado policial inglês produzido pela BBC de Mark Gatiss e Steven Moffat que recria para o século XXI o célebre detetive Sherlock Holmes a partir da obra romanesca vitoriana de Conan Doyle. Em um outro tempo/espço e em outro gênero, os sujeitos e as histórias ganham nova configuração, apesar de manter intrinsecamente em sua constituição o diálogo com as obras de Doyle, conforme foi analisado na pesquisa de Iniciação Científica intitulada *Sherlock Holmes: a constituição dialógica do sujeito (e) da série televisiva* (2014). No século XXI, o detetive tem raciocínio ainda mais rápido o que, combinado com computadores, *smartphones* e Internet, contribui para um homem-ciborgue, eletrônico e desumano, uma vez que nega as necessidades corpóreas – não come durante as investigações, não dorme e nega sentimentos, principalmente os românticos. Tal característica se relaciona com o aspecto ambíguo do sujeito, nem homem, nem máquina, nem hétero nem homossexual, quase como um andrógino que necessita somente do trabalho mental para sobreviver.

Sherlock Holmes conhece e começa a morar com seu *boswell*, ou um blogueiro na versão do século XXI, John Watson, no episódio *A Study in Pink*²³ (2010), construído dialogicamente ao romance *A Study in Scarlet*²⁴ (1887), introdutório da história sobre o detetive. Também há um corpo junto com a mensagem “Rache”, porém ressignificadas para um outro contexto, construindo outros sentidos: a mensagem seria “Rachel”, nome da filha da vítima e a senha para seu email, que levou ao criminoso.

²³ Um estudo em rosa. (tradução nossa)

²⁴ Um estudo em vermelho. (Tradução de: X)

Apesar de sua excentricidade e arrogância exacerbadas, regadas a uma dose de humor britânico, a versão do detetive para o seriado ganhou o gosto do público em 2010 e hoje, em 2015, após sua terceira temporada, é uma das recriações sherlockianas mais influentes da contemporaneidade.

O seu pertencimento à cultura britânica é ativamente constitutivo do seriado. Primeiramente quanto ao formato, geralmente episódios de seriados britânicos possuem uma duração de 50-60 minutos para os dramas, em contraponto ao americano, que gira em torno de 40-50 minutos. Os seriados britânicos também possuem menos episódios, entre dez e quinze contra 20 a 25 dos americanos, aproximadamente. No caso de *Sherlock*, seu formato é menor que de um seriado, pois conta com apenas 3 episódios de 90 minutos cada, porém também não se encaixa exatamente na categoria de minissérie, pois ela possui uma continuidade de personagens e de histórias entre as temporadas, o que a impede atualmente de concorrer ao prêmio Emmy de Televisão. Seu estilo é de maior acabamento nos episódios e relativa independência da sequência de episódios, o que reflete uma estrutura semelhante à de filmes em sua composição, em uma mistura de estilo policial, *thriller* e *comic reliefs*.

Ao ser produzida e ambientada durante o século XXI contribui para construções formais impossíveis de serem feitas da mesma forma em outra época, como as palavras pertencentes à dedução de Sherlock que aparecem na tela do telespectador, assim como as mensagens de texto e postagens do blog de Watson e as sequências de pensamentos rápidos de Sherlock em *A Scandal in Belgravia* (2012)²⁵. Além disso, as temáticas também são modificadas, a exemplo da “ciberticização” de Sherlock e o uso de Internet e *smartphones* para auxiliarem em sua investigação, o que reflete uma preocupação arquitetônica de responsividade e responsabilidade frente ao público contemporâneo.

Tais características também revelam o estilo de *Sherlock*, pois o uso de características da época contemporânea é atribuído ao seriado de maneira única, bem como os elementos dramáticos, cômicos e policiais. Os mesmos elementos nunca figuram da mesma maneira em um seriado, visto que há o estilo do criador, do canal em que veicula, que geralmente encomenda um formato específico de episódio e temporada, dos atores que dão vida às personagens, a edição etc., bem como um estilo do seriado, pois mesmo que os criadores sejam os mesmos de *Doctor Who*, tanto o tema quanto a formatação influenciam juntamente com estilo para sua especificidade.

²⁵ Um Escândalo na Belgravia (tradução nossa)

Sherlock possui em seu estilo diversas características de um estilo fílmico, como a relativa independência e extensão dos episódios, os quais permitem um maior acabamento para os mesmos. O longo tempo de estreia entre as temporadas, além de ser um problema de agenda dos atores e dos criadores, também permite um maior cuidado de pós-produção, diferentemente de alguns seriados americanos, como *Pretty Little Liars*²⁶(2010) que, com o intuito de comercialização, possuem uma temporada maior dividida em *mid-seasons*, ou seja, uma para o verão e outra para o inverno. Como o período de hiato entre elas é menor do que *Sherlock*, que demora ao menos dois anos para lançar cada temporada, o acabamento também é geralmente menor, acompanhado do tipo de público, canal e tema exibido. Tal característica acaba contribuindo para um viés artístico em *Sherlock* em oposição a um apelo comercial mais forte em séries como *Pretty Little Liars*, geralmente voltadas a um público adolescente, largo consumidor de conteúdo em série.

No caso de nosso seriado, seu estilo também reflete uma preocupação da BBC em atrair seu público alvo, pois, além das histórias do detetive serem um tema tipicamente inglês, a maioria de seus programas são do gênero dramático e o formato da temporada com apenas três episódios de 90 minutos foi pedido pela BBC em decorrência de uma prévia aceitação de produções semelhantes, um dos motivos que levou a à reformulação do episódio piloto, gravado em 2008, além uma melhor escolha de figurino, cor e desenvolvimento da trama.

Um seriado britânico, por ser um enunciado, possui em si signos ideológicos em embate no que diz respeito aos valores britânicos refletidos e refratados da história da sociedade para os episódios numa via de mão dupla. Tais valores são melhor notados quando em oposição aos valores presentes em seriados americanos, por exemplo.

Como vimos anteriormente, os EUA difundem sua ideologia do *American dream* em suas produções, com o ideal de futuro possível no país da oportunidade, pleno de ofertas de emprego e chances de subir na vida pelo seu próprio mérito – *self made man*. Nesse sentido, até certo ponto *Breaking Bad* e *Friends* oferecem material para pensarmos em crescimentos econômicos e desenvolvimentos pessoais, um pelo mundo do crime, outro pelo mundo legal, porém ambos com a ideologia de que o trabalho duro é recompensado. O aspecto político de honra nacional e superioridade dos serviços secretos norte-americanos está presente em *Homeland* (2012), seriado sobre a CIA em confronto

²⁶ Maldosas (Tradução: IMDB)

com os terroristas e serviços secretos de países islâmicos, apesar de nele mostrarem também verdades sujas sobre o serviço secreto do país e questionarem o conceito de terrorista atribuídos somente aos seus inimigos pela mídia.

A Inglaterra, ao contrário, possui valores tradicionais, vinculados à influência aristocrata. O espírito nacional é fortemente marcado na bandeira do Reino Unido, presente na maioria das produções, e na figura da atual rainha Elizabeth II. Devido à influência aristocrática, muito se ouve falar sobre os prezados valores vitorianos, ou seja, difundidos durante o governo de Vitória (1837-1901), momento de industrialização e desenvolvimento neocolonial inglês para a África e Oceania.

Só tinham direito à vida na sociedade industrial burguesa aqueles que trabalhavam para ganhar lucro e tinham disciplina na nova era capitalista inglesa. Os burgueses rechaçavam a estabilidade da hierarquia social aristocrática e introduziram o ideal de trabalho como meio de subir na vida. Os bens não vinham “de graça”, devido a uma herança, como na sociedade dos títulos (HOBSBAWN, 1991). Tal era a ideia do homem-feito, do *selfmade man*, importada posteriormente pelos EUA.

Havia o deus do vapor, ditador das regras de produção e da sociedade no país da Revolução Industrial, em meio ao aumento da produção em massa, da jornada de trabalho esmagadora e do surgimento da classe média. Havia uma nova ordem social que, apesar de diferente e de possibilitar uma ascensão, portanto uma mobilidade em relação à sociedade aristocrática, não era menos opressora e desigual.

O absoluto desprezo dos "civilizados" pelos "bárbaros" (que incluía a massa dos trabalhadores pobres do próprio país)²⁰ baseava-se neste sentimento de superioridade declarada. O mundo da classe média estava livremente aberto a todos. Portanto, os que não conseguiam cruzar seus umbrais demonstravam uma falta de inteligência pessoal, de força moral ou de energia que, automaticamente, os condenava, ou na melhor das hipóteses, uma herança racial ou histórica que deveria invalidá-los eternamente, como seja tivessem feito uso, para sempre, de suas oportunidades. (Idem, p. 219-220)

Entendemos que ouve uma difusão da ideologia da classe social burguesa diretamente proporcional à sua ascendência social na sociedade inglesa. Segundo Hobsbawn, nessa época os conceitos de civilização, cidade e indústria passaram a existir, a partir de uma valoração dada à vida burguesa em oposição à classe do proletariado.

Tais valores dados ao trabalho e à disciplina são recorrentes na história da Inglaterra até a contemporaneidade, na qual invejamos a pontualidade britânica, por exemplo. Na era vitoriana, destaca-se também o moralismo além do trabalho, ambas heranças calvinistas influentes principalmente nos anos áspers após a era georgiana.

Mas entre a era georgiana e a vitoriana aconteceu o que foi corretamente chamado de a gélida era da burguesia (...) Um protestantismo beato, rígido, farisaico, sem intelectualismo, obcecado com a moralidade puritana a ponto de tornar a hipocrisia sua companheira automática, dominou essa desolada época. "A virtude", dizia G. M. Young, "avançou numa frente ampla e invencível e foi pisando os que não tinham virtude, os fracos, os pecadores (i.e. aqueles que nem ganhavam dinheiro nem controlavam seus gastos emocionais ou financeiros), levando-os para a lama a que eles tão claramente pertenciam, merecendo na melhor das hipóteses a caridade dos mais bondosos. (Idem, p. 209).

A partir de uma austeridade em relação aos costumes e comportamentos sociais, principalmente os sexuais, a sociedade inglesa se viu embebida em valores morais que controlavam as ações dos sujeitos e os incitava ao trabalho para alcançarem, meritocraticamente, seu lugar e posição então cidadão.

O regresso à história nos permite compreender alguns aspectos da chamada tradição moral e trabalhadora inglesa presente até hoje em suas produções enunciativas. Tal concepção de sociedade trabalhadora também condiz com a função social dos meios de comunicação como informantes mais do que entretenimento durante as Guerras.

Esses valores estão presentes em obras inglesas como *Downtown Abbey*, produção de época que retrata fortemente a questão do moralismo e da hipocrisia presentes em uma família aristocrática inglesa ao início do século XX. Em *Sherlock*, vemos sempre o ideal de homem trabalhador, centrado na razão – influencia decorrente do ideal positivista das ciências, conforme discutido na pesquisa de IC aqui mencionada. Além disso, a ideia de ser inglês é muito forte em suas obras, motivo pelo qual outro seriado, *Elementary* (2012) que também faz uma recriação do detetive para o século XXI, porém em um contexto de ambientação e produção norte-americano, foi criticado e recebeu grande recusa dos fãs, a partir da justificativa de que Londres é praticamente uma terceira protagonista nas obras de Conan Doyle.

A recusa de um seriado norte-americano sherlockiano, o único afora os antigos *Sherlock Holmes* (1954) e *Sherlock Holmes and Doctor Watson* (1980), carrega em si a história do detetive possuir a maior parte de suas produções seriadas inglesas, apesar de ser um ícone da cultura mundial.

No entanto, também está presente na discussão, o embate entre as duas nações produtoras de conteúdo de entretenimento. Conforme expusemos anteriormente, os EUA possuem uma grande repercussão mundial em suas produções, fílmicas e seriadas, as quais ganham prestígio e reconhecimento midiático a partir da influência socioeconômica do país, exportador do modo de vida americano. Como há um público recorrente de

seriados televisivos, os mesmos recebem maiores verbas de empresas financiadoras, possibilitando, assim, uma realimentação do mercado seriado.

Há uma crítica feita, porém, às produções norte-americanas por seu caráter comercial. Como as mídias nos EUA possuem desde seu desenvolvimento um forte apelo de entretenimento, suas produções carregam essa característica, marcada em temporadas maiores e mais recorrentes em comparação às inglesas, bem como em episódios geralmente menores. Esse aspecto estaria relacionado ao um público recorrente, consumidor de conteúdo seriado. A crítica seria que tal aspecto está diretamente relacionado à qualidade estética dos enunciados, pois, se há mais episódios a serem feitos em menos tempo, logicamente o tempo de preparo da equipe e de edição é menor. Os seriados ingleses, ao contrário, apresentam temporadas menores, acarretando em maior tempo de preparação e pós-produção. Além disso, apesar de grandes seriados dramáticos, como *Homeland*, atualmente os EUA lideram as produções cômicas e a Inglaterra, bem como o continente europeu, são reconhecidos por seus dramas. O tema também contribui, além do formato, para uma determinada recepção pelo público, uma vez que os seriados cômicos estão relacionados desde os primeiros exemplos do gênero, como em *The Goldbergs*, ao entretenimento.

Apesar das superproduções norte-americanas, as inglesas ganham terreno no universo dos fãs de seriado e caíram no gosto público mundial, principalmente a partir da companhia nacional BBC, também com grande apoio financeiro, como no caso de *Sherlock* e *Doctor Who*. Como a mídia inglesa possui historicamente um apelo mais informativo, tal característica é associada à seriedade das produções seriadas. Entretanto, não há como considerar uma mais artística do que a outra, visto que, em ambos os países, o aspecto comercial é característico do gênero, encomendado por uma companhia e transmitido por um canal pensando em um enunciado a ser visto e aceito pelo público, pois novos seriados são investimentos feitos para gerarem lucros posteriormente com transmissões e produtos exclusivos da franquia vendidos para fãs. Além disso, se veiculado televisivamente, os episódios ganham intervalos com propagandas variadas, mais uma vez confirmando seu vínculo intrínseco ao comercial. Veremos, porém, que o aspecto massivo não se contrapõe ao potencial artístico das produções.

Sherlock é um seriado policial e possui em si laços com outros do mesmo gênero. Os primeiros são americanos, *Stand by for crime* (1949) e *Treasury Men in action* (1950). O primeiro se centrava na investigação de um assassinato pela polícia, a partir de pistas. É interessante que eles já trabalhavam com a transmídia para obter maior participação do

público com a investigação, pois, antes de revelarem quem era o assassino, os telespectadores eram chamados a darem palpites por telefone, similar ao que é feito hoje a partir de discussões na Internet, tanto em plataformas de fãs, como blogs e grupos fechados, quanto em páginas oficiais da franquia.

Em *Treasury Department*, os agentes policiais do departamento de Treasury, mandados pelo “Chefe”, devem investigar crimes que são encaminhados à sua divisão, similar ao seriado recente *White Collar*²⁷ (2009), em que agentes federais dos EUA (FBI) em Nova York investigam malfeitores, principalmente ladrões e falsificadores.

O primeiro seriado holmesiano americano *Sherlock Holmes* (1954) também figura na mesma época da ascensão dos gêneros policiais, com a história do detetive e seu assistente, Dr. Watson, lutando contra criminosos.

Os três com 30 minutos de duração, em preto e branco, contam com a luta e investigação da polícia contra o criminoso. Por serem os primeiros enunciados, eles fundaram o gênero de sucesso pelo público, instituindo características mais ou menos recorrentes, como a investigação, o mistério, a ação, a figura do detetive ou do policial etc., as quais são recriadas juntamente com outras dependendo do estilo de um determinado seriado.

Sherlock, por exemplo, se constitui em relação de aproximação e afastamento em relação a outros seriados policiais, dentre os mais famosos, (norte-americanos) *CSI: Crime Scene Investigation*²⁸ (2000), *Cold Case*²⁹(2003) e *Criminal Minds*³⁰ (2005). *CSI*, como comumente é conhecida, é uma série sobre investigação focada em na perícia criminal forense. Inicialmente em Las Vegas, foram feitos *spin-offs* do seriado para outras cidades, como *CSI: NY* e *CSI: Miami*, além da mais recente *CSI: Cyber*, todos com a premissa de ciência forense para encontrar o culpado dos assassinatos. Tal técnica também é utilizada por *Sherlock*, a partir de seus conhecimentos químicos e biológicos, como vemos em *The Reichenbach Fall* (2012), quando analisa as substâncias presentes na pegada do suspeito e em diversos episódios, quando há referências sobre seus experimentos com cadáveres.

Em *Cold Case*, há uma detetive no departamento de homicídio da polícia da Filadélfia que investiga crimes arquivados, nunca resolvidos. A partir de novas técnicas,

²⁷ Crimes do colarinho branco. (Tradução: IMDB)

²⁸ CSI: Investigação Criminal. (Tradução: IMDB)

²⁹ Arquivo morto. (Tradução: IMDB)

³⁰ Mentis criminosas. (Tradução: IMDB)

com um olhar do “futuro”, ela tenta encontrar soluções, reanalisando as pistas, semelhantemente ao que Sherlock realiza em *The Great Game* (2010), com o caso de Carls Powers. Já em *Criminal minds*, também há um gênio incompreendido e que, apesar de imprescindível para a resolução dos casos, não consegue se relacionar em sociedade. No entanto, esse seriado enfoca na análise de comportamental de suspeitos do FBI.

Tal análise comportamental também está presente em *Hannibal* (2013), seriado que trata especificamente de assassinatos a partir de uma investigação do FBI. Ao analisar o perfil do criminoso, Will Graham, agente especial, consegue se colocar no lugar do criminoso, entrar em empatia com ele e compreender seu processo “criativo” da cena do crime. Em meio a investigações, os agentes se veem fechando o cerco em torno de Dr. Hannibal Lecter. É interessante notar a relação entre os fãs de *Sherlock* e os de *Hannibal*, *fannibals*, pois ambos possuem grande repercussão na mídia e ganham fanfics e fanartas, assim como posts no Tumblr, geralmente sobre um possível relacionamento erótico entre Hannibal e Will Graham da maneira como o fazem com Sherlock e John.

Fargo (2014), seriado norte-americano que conta como protagonista o ator Martin Freeman, intérprete de John Watson em *Sherlock*, plena de humor negro, é inspirado no filme de mesmo nome de 1996. Também investigativo, há um enfoque na história de Lester Nygaard e seu envolvimento com o criminoso Lorne Malvo, juntamente com a investigação de seus crimes pelos policiais Molly e Gus.

Broadchurch (2013), por sua vez, é um seriado britânico que retrata a investigação dos detetives Hardy e Miller para solucionar a morte do filho mais novo da família Latimer, na pacata cidade de Broadchurch. Com o tempo, cada vez mais segredos dos habitantes são revelados e ninguém está a salvo de ser suspeito. Há uma similaridade entre elas, pois ambas *Fargo* e *Broadchurch* possuem formatação e distribuição de conteúdo similar à uma minissérie, ao apresentarem um encerramento dentro de uma temporada, com renovação da história e dos personagens.

Há, portanto, conteúdos similares de séries policiais, figura do detetive, a ação de buscar o criminoso por diversos métodos, nos casos citados, ciência forense, análise comportamental ou dedução de pistas. O *cliffhanger* é um elemento fortemente presente, que assegura a característica de *thriller* para o telespectador, forçado a ver o próximo episódio. Pensamos em um conteúdo, forma e estilos relativamente estáveis para os seriados policiais, ora se aproximando do clássico detetivesco, ora assumindo um caráter mais psicológico, por exemplo. Cada seriado irá, de seu local único de enunciação, organizar seu material e construir seu estilo em diálogo com outros do mesmo gênero.

Além dos seriados policiais, o fato de ser uma recriação das obras doyleanas põe *Sherlock* em embate com outros enunciados dessa mesma cadeia, os quais, conscientemente ou não, modificam sua recepção, circulação e produção. Nesse sentido, remontemos às produções sherlockianas que, ao longo do tempo, ganharam terreno em seriados televisivos, filmes, animações, emissões de rádio, videogames, livros e HQs.

Trazemos aqui o histórico das produções fílmicas e seriadas, em *live-action* e animação, sobre o detetive, que contam com recriações com Holmes como o personagem principal, e não um personagem em capítulos avulsos.

Ano	Título	Diretor	Intérprete	País
2015	Mr. Holmes	Bill Condon	Ian McKellen	Reino Unido
2011	Sherlock Holmes: A Game of Shadows	Guy Ritchie	Robert Downey Jr.	EUA
2010	Sherlock Holmes	Rachel Goldenberg	Ben Syder	EUA
2009	Sherlock Holmes	Guy Ritchie	Robert Downey Jr.	EUA
2007	Sherlock Holmes and the Baker Street Irregulars (Filme para a TV)	Julian Kemp	Jonathan Pryce	Reino Unido
2004	Sherlock Holmes and the Case of the Silk Stocking (Filme para a TV)	Simon Cellan Jones	Rupert Everett	Reino Unido

2002	The Hound of the Baskervilles (Filme para a TV)	David Attwood	Richard Roxburgh	Reino Unido
2002	Sherlock (Filme para a TV)	Graham Theakston	James D'Arcy	EUA
2002	The Case of the Whitechapel Vampire (Filme para a TV)	Rodney Gibbons	Matt Frewer	Canadá
2001	O Xangô de Baker Street	Miguel Faria Jr.	Joaquim de Almeida	Brasil
2001	Sherlock Holmes à Trouville (Curta)	Hervé Ganem	Hervé Ganem	França
2001	The Sign of Four (Filme para a TV)	Rodney Gibbons	Matt Frewer	Canadá
2001	The Royal Scandal (Filme para a TV)	Rodney Gibbons	Matt Frewer	Canadá
2000	The Hound of the Baskervilles (Filme para a TV)	Rodney Gibbons	Matt Frewer	Canadá

1994	Sherlock Holmes and the Chinese Heroine, 福爾摩斯與中國女俠	Wang Chi, Yun-Zhou Liu, Ma Y	Alex Vanderpor	China
1993	Sherlock Holmes returns (Filme para a TV)	Kenneth Johnson	Anthony Higgins	EUA
1993	The Hound of London (Filme para a TV)	Gil Letourneau, Peter Reynolds-Long	Patrick Macnee	Canadá
1992	Incident at Victoria Falls (Filme para a TV)	Bill Corcoran	Christopher Lee	EUA
1991	Sherlock Holmes and the Leading Lady (Filme para a TV)	Peter Sasdy	Christopher Lee	Canadá
1991	The Crucifer of Blood (Filme para a TV)	Fraser Clarke Heston	Charlton Heston	EUA
1990	Hands of a Murderer (Filme para a TV)	Stuart Orme	Edward Woodward	EUA
1988	Without a Clue	Thom Eberhardt	Michael Caine	Reino Unido

1988	The Hound of the Baskervilles (Filme para a TV)	Brian Mills	Jeremy Brett	Reino Unido
1987	The Sign of Four (Filme para a TV)	Peter Hammond	Jeremy Brett	Reino Unido
1987	The Return of Sherlock Holmes (Filme para a TV)	Kevin Connor	Michael Pennington	EUA
1986	Priklyucheniya Sherloka Kholmsa i doktora Vatsona: Dvadtsatyy vek nachinaetsya (Filme para a TV)	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia
1985	Young Sherlock Holmes	Barry Levinson	Nicholas Rowe	EUA
1984	The Masks of Death (Filme para a TV)	Roy Ward Baker	Peter Cushing	Reino Unido
1984	The Case of Marcel Duchamp	David Rowan	Guy Rolfe	Reino Unido
1983	The Hound of the Baskervilles	Douglas Hickox	Ian Richardson	EUA

	(Filme para a TV)			
1983	The Sign of Four (Filme para a TV)	Desmond Davis	Ian Richardson	EUA
1983	Priklyucheniya Sherloka Kholmsa i doktora Vatsona: Sokrovishcha Agry (Filme para a TV)	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia
1982	Sherlock Holmes	Jean Hennin	Paul Gueurs	França
1981	Priklyucheniya Sherloka Kholmsa i doktora Vatsona: Sobaka Baskerviley (Filme para a TV)	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia
1980	Priklyucheniya Sherloka Kholmsa i doktora Vatsona (Filme para a TV)	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia
1980	Priklyucheniya Sherloka Kholmsa i	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia

	doktora Watsona: Smertelnaya skhvatka (Filme para a TV)			
1980	Prikllyucheniya Sherloka Kholmsa i doktora Watsona: Korol shantazha (Filme para a TV)	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia
1980	Prikllyucheniya Sherloka Kholmsa i doktora Watsona: Okhota na tigra (Filme para a TV)	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia
1979	Murder by Decree	Bob Clark	Christopher Plummer	Canadá
1979	Sherlok Kholms i doktor Watson: Znakomstvo (Filme para a TV)	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia
1979	Goluboy karbunkul	Nikolai Lukyanov	Algimantas Masiulis	Rússia

	(Filme para a TV)			
1979	Sherlok Kholms i doktor Vatson: Krovavaya nadpis (Filme para a TV)	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia
1978	The Hound of the Baskervilles	Paul Morrissey	Peter Cook	Reino Unido
1977	Silver Blaze (Curta para a TV)	John Davies	Christopher Plummer	Reino Unido
1976	The Seven-Per-Cent Solution	Herbert Ross	Nicol Williamson	Reino Unido
1976	Sherlock Holmes in New York (Filme para a TV)	Boris Sagal	Roger Moore	EUA
1975	The Adventure of Sherlock Holmes' Smarter Brother	Gene Wilder	Douglas Wilmer	EUA
1972	The Hound of the Baskervilles (Filme para a TV)	Barry Crane	Stewart Granger	EUA

1971	Touha Sherlocka Holmese	Stepán Skalský	Radovan Lukavský	República Checa
1970	The Private Life of Sherlock Holmes	Billy Wilder	Robert Stephens	Reino Unido
1969	The Best House in London	Philip Saville	Peter Jeffrey	Reino Unido
1968	Sherlock Holmes: L'ultimo dei Baskerville (Filme para a TV)	Gugliermo Morandi	Nando Gazzolo	Itália
1965	The Double-Barrelled Detective Story	Adolfas Mekas	Jerome Raphael	EUA
1965	A study in Terror	James Hill	John Neville	Reino Unido
1962	Sherlock Holmes un das Halsband des Todes	Terence Fisher	Christopher Lee	França, Itália, Alemanha Ocidental
1959	The Hound of the Baskervilles	Terence Fisher	Peter Cushing	Reino Unido
1957	Sherlock Holmes ja kaljupäisten kerho (Filme para a TV)	Desconhecido	Jalmari Rinne	Finlândia

1955	Der Hund von Baskerville (Filme para a TV)	Fritz Umgelter	Wolf Ackva	Alemanha
1951	Sherlock Holmes: The Man Who Disappeared (Curta para a TV)	Richard M. Grey	John Longden	Reino Unido
1947	Arsenio Lupin	Ramón Peón	José Baviera	México
1946	Dressed to Kill	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1946	Terror by Night	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1945	Pursuit to Algiers	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1945	The Woman in Green	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1945	The House of Fear	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1944	The Pearl of Death	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1944	The Scarlet Claw	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1944	The Spider Woman	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1943	Sherlock Holmes Faces Death	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1943	Sherlock Holmes in Washington	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA

1943	Sherlock Holmes and the Secret Weapon	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1942	Sherlock Holmes and the Voice of Terror	John Rawlins	Basil Rathbone	EUA
1939	The Adventures of Sherlock Holmes	Alfred Werker	Basil Rathbone	EUA
1939	The Hound of the Baskervilles	Sidney Lanfield	Basil Rathbone	EUA
1937	Silver Blaze	Thomas Bentley	Arthur Wontner	Reino Unido
1937	Der Mann, der Sherlock Holmes war	Karl Hartl	Hans Albers	Alemanha
1937	Der Hund von Baskerville	Carl Lamac	Bruno Güttner/Siegfried Scürenberg (voz)	Alemanha
1937	The Three Garridebs (Filme para a TV)	Desconhecido	Louis Hector	EUA
1935	The Triumph of Sherlock Holmes	Leslie S. Hiscott	Arthur Wontner	Reino Unido
1933	A Study in Scarlet	Edwin L. Marin	Reginald Owen	EUA
1932	Sherlock Holmes	William K. Howard	Clive Brook	EUA

1932	The Sign of Four: Sherlock Holmes' Greatest Case	Graham Cutts	Arthur Wontner	Reino Unido
1932	The Hound of the Baskervilles	Gareth Gundry	Robert Rendel	Reino Unido
1932	Lelícek ve sluzbách Sherlocka Holmese	Karel Lamac	Martin Fric	República Checa
1932	The Missing Rembrandt	Leslie S. Hiscott	Arthur Wontner	Reino Unido
1932	Le Roi Bis	Robert Beaudoin	Martin Fric	França
1931	The Speckled Band	Jack Raymond	Raymond Massey	Reino Unido
1931	The Sleeping Cardinal	Leslie S. Hiscott	Arthur Wontner	Reino Unido
1930	Paramount on Parade (Murder will out)	Vários	Clive Brook	EUA
1929	The Return of Sherlock Holmes	Basil Dean	Clive Brook	EUA
1929	Der Hund von Baskerville	Richard Oswald	Carlyle Blackwell	Alemanha
1923	The Sign of Four	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Engineer's Thumb (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	His Last Bow (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido

1923	The Crooked Man (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Cardboard Box (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Speckled Band (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Final Problem (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Disappearance of Lady Frances Carfax (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Stone of Mazarin (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Gloria Scott (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Blue Carbuncle (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Mystery of Thor Bridge (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	Silver Blaze (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Three Students (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Missing Three Quarter (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Mystery of the Dancing Men (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido

1922	Sherlock Holmes	Albert Parker	John Barrymore	EUA
1922	The Red Circle (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Bruce Partington Plans (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Golden Pince-Nez (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Stockbroker's Clerk (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Reigate Squires (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	Black Peter (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Norwood Builder (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	Charles Augustus Milverton (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Abbey Grange (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Boscombe Valley Mystery (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Naval Treaty (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Second Stain (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido

1922	The Greek Interpreter (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Musgrave Ritual (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Six Napoleons (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1921	A Scandal in Bohemia (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Solitary Cyclist (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Noble Bachelor (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Beryl Coronet (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Copper Beeches (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Empty House (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Resident Patient (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Dying Detective (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Man with the Twisted Lip (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Tiger of San Pedro (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido

1921	A Case of Identity (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Red-Haired League (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Priory School (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Yellow Face (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Devil's Foot (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Hound of the Baskervilles	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1920	Der Hund von Baskerville - 6. Teil: Das Haus ohne Fenster	Willy Zeyn	Willy Kaiser-Heyl	Alemanha
1918	Was er im Spiegel sah	Carl Heinz Wolff	Ferdinand Bonn	Alemanha
1917	Der Schlangenring	Carl Heinz Wolff	Hugo Flink	Alemanha
1917	Der Erdstrommotor	Carl Heinz Wolff	Hugo Flink	Alemanha
1917	Die Kasette	Carl Heinz Wolff	Hugo Flink	Alemanha
1916	Sherlock Holmes	Arthur Berthelet	William Gillette	EUA
1916	The Valley of Fear	Alexander Butler	H.A. Saintsbury	Reino Unido
1915	The Crimson Sabre (curta)	Desconhecido	Hector Dion	EUA

1915	The Crogmere Ruby (curta)	Ernest C. Warde	Hector Dion	EUA
1915	Der Hund von Baskerville, 3. Teil - Das unheimliche Zimmer	Richard Oswald	Alwin Neuß	Alemanha
1915	Der Hund von Baskerville, 4. Teil	Richard Oswald	Alwin Neuß	Alemanha
1915	Das dunkle Schloß	Willy Zeyn	Eugen Burg	Alemanha
1914	A Study in Scarlet (II)	Francis Ford	Francis Ford	EUA
1914	Der Hund von Baskerville, 2. Teil - Das einsame Haus (curta)	Rudolf Meinert	Alwin Neuß	Alemanha
1914	Detektiv Braun	Rudolf Meinert	Alwin Neuß	Alemanha
1914	A Study in Scarlet (I)	George Pearson	James Bragington	EUA
1913	The Sleuths at the Floral Parade	Mack Sennett	Mack Sennett	EUA
1913	The Sleuth's Last Stand	Mack Sennett	Mack Sennett	EUA
1913	Sherlock Holmes Solves the Sign of the Four	Lloyd Lonergan	Harry Benham	EUA

1913	The Stolen Purse (curta)	Mack Sennett	Mack Sennett	EUA
1912	Le Mystère de Val Boscombe (curta)	Georges Tréville	Georges Tréville	França
1912	Le Ruban Moucheté (curta)	Georges Tréville	Adrien Caillard	França
1912	Flamme d'argent	Georges Tréville	Adrien Caillard	França
1911	The \$500 Reward (curta)	Mack Sennett	Mack Sennett	EUA
1911	Hotelmysterierne (curta)	Einar Zangenberg	Einar Zangenberg	Dinamarca
1911	Den stjåalne millionobligation (curta)	Desconhecido	Alwin Neuß	Dinamarca
1909	Den graa dame (curta)	Viggo Larsen	Viggo Larsen	Dinamarca
1908	Sherlock Holmes	Viggo Larsen	Viggo Larsen	Dinamarca
1905	Adventures of Sherlock Holmes (curta)	J. Stuart Blackton	Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson	EUA
1900	Sherlock Holmes Baffled	Arthur Marvin	Desconhecido	EUA

Como pode ser visualizado em nossa tabela em ordem cronológica decrescente, Sherlock Holmes possui diversas recriações para o cinema. A primeira delas conhecida foi *Sherlock Holmes Baffled*³¹ (1900), com *copyright* de 1903 da *American Mutoscope & Biograph Company*. Nesse pequeno filme em preto e branco e mudo, de apenas um minuto, vemos o detetive entrar em sua casa e ser surpreendido por um ladrão que

³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KmfCrlgY-c>. Acesso em: 06/10/2015.

consegue desaparecer. Em 2010³², foi feita uma refilmagem pra o aniversário de 110 anos do original com 3 minutos, também em preto e branco e mudo, porém com trilha sonora, no qual manteve-se a característica do ator que interpreta Holmes ser desconhecido.

Um outro enunciado de extrema importância para a história de Sherlock Holmes foi a peça *Sherlock Holmes*, escrita e protagonizada por William Gillette de 1899 a 1930, na qual o ator consolidou a imagem do detetive com, hoje seu símbolo, o charuto curvo ao invés do de cano reto, conforme é descrito nas narrativas de Doyle. Na pele do detetive em torno de 1300 peças, Gillette influenciou sua representação nos trabalhos posteriores no cinema e na televisão. O único registro de seu papel está no filme de 1916, encontrado recentemente, recriado a partir das histórias de *A Study in Scarlet*, *A Scandal in Bohemia*, *The Copper Beeches* e *The Final Problem*.



Figura 9 William Gillette em *Sherlock Holmes* (1916)³³

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BYpqDikTHxs>. Acesso em: 06/10/2015.

³³ Disponível em: <https://eatdrinkfilms.com/2015/05/22/san-francisco-silent-film-festival-william-gillette-and-the-making-of-sherlock-holmes/>. Acesso em: 06/10/2015.

Na imagem acima, vemos Holmes a partir da versão de Gilette com enfoque em sua característica de cientista em laboratório, muito forte também na versão interpretada por Benedict Cumberbatch, para construir o sentido de detetive cientista.

Entre 1921 e 1923, no Reino Unido, Ellie Norwood viveu o personagem em vários filmes mudos, em preto e branco. A maioria é de apenas 30 minutos, considerados como curtas metragens. No processo de filmagens, Conan Doyle estava vivo e se incomodou com a modernização de Sherlock Holmes, pois suas aventuras estariam ambientadas em uma Londres eduardiana ao invés de vitoriana, porém o formato foi condizente com a proposta dos contos e foi bem aceito. Para dar início e fim ao ciclo de curtas, foram feitos dois longas, o primeiro *The Hound of the Baskervilles* (1921) e o outro *The Signo of Four* (1923), ambos sob a direção de Maurice Elvey. Consideramos essa recriação como a primeira em que houve uma modernização de Holmes, futuramente desenvolvida, já no século XXI, em *Sherlock*.



Figura 10 Ellie Norwood como Sherlock Holmes³⁴

De 1939 a 1946, houve uma série de 14 filmes com Basil Rathbone como Holmes e Nigel Bruce como Watson e, apesar da produção ser americana, os atores são britânicos. Um dos mais famosos é *The Hound of the Baskervilles*³⁵ (1939), mais uma vez

³⁴ Disponível em: <http://www.czytanie.pl/index.php?strona=006/film>. Acesso em: 06/10/2015.

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BxH2kXib290>. Acesso em: 06/10/2015.

figurando como o primeiro da franquia. De acordo com a declaração de Mark Gatiss em uma entrevista, foi feita em *The Reichenbach Fall* uma referência direta ao filme *The Woman in Green* (1945), no momento em que Moriarty chega ao apartamento da Baker Street e sobe as escadas enquanto ouvimos Holmes, que sabe de sua chegada, tocar uma melodia em seu violino.

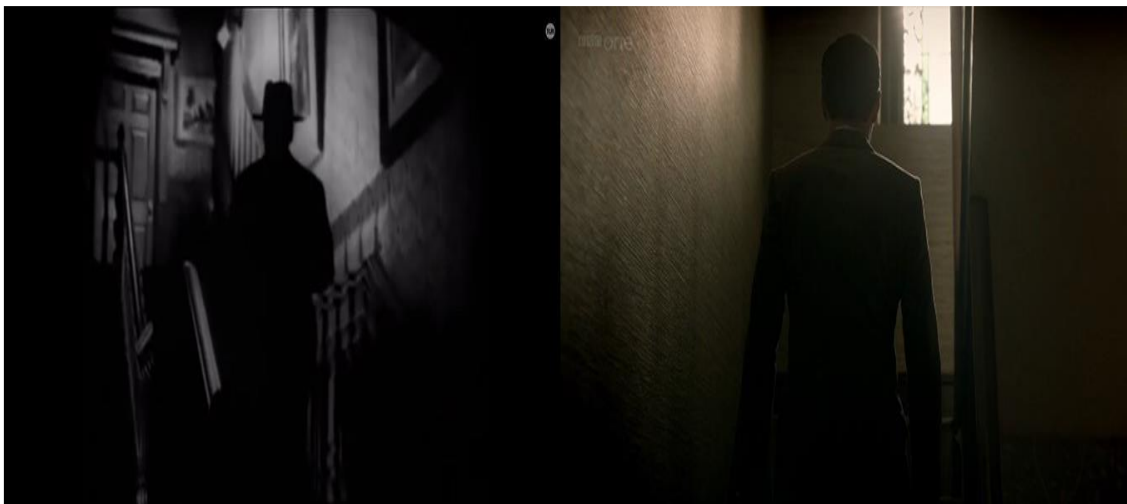


Figura 11 *The woman in green* (1945³⁶) e *The Reichenbach Fall* (2012)

No filme *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970), em que o detective e seu companheiro de aventuras vão solucionar o caso de Gabrielle Valladon, na realidade Irene Adler e descobrem a realidade por trás do legendário monstro do lago Ness, a interpretação de Robert Stephens também foi bem influente na construção do sujeito no seriado da BBC de 2010, principalmente no que tange seu modo de falar e agir e sua característica andrógina. De maneira semelhante ao seriado, todos assumem que Sherlock é homossexual, até que ele surpreende a todos ao se deitar com uma mulher e fingir um casamento a fim de solucionar um caso, no filme da própria Gabrielle, condizente com a situação, e no seriado, de Magnussen, no qual Sherlock engana Janine sobre seu amor.

³⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hdGNbzud_Xk. Acesso em: 26/07/2016.



Figura 12 Sherlock e Janine (esquerda) e Sherlock e Gabrielle (direita)³⁷

Apesar da maioria dos filmes serem produzidos nos EUA ou no Reino Unido, há produções ao redor do mundo sobre o detetive, como as alemãs, russas, francesas e a única brasileira até o momento, *O Xangô de Baker Street* (2001), feito a partir da obra romanesca de Jô Soares, a qual retrata a vinda do detetive e John Watson ao Rio de Janeiro a fim de investigar uma série de assassinatos, porém, no meio tempo, sofrem os “perigos locais”, como feijoadas, vatapás e as mulatas.

Uma das recriações para o cinema mais conhecidas atualmente é a série de filmes de Guy Ritchie, que *Sherlock Holmes* (2009) e *Sherlock Holmes 2: A game of shadows*³⁸ (2011). No primeiro, vemos Holmes e Watson investigarem e lutarem contra Lord Henry Blackwood, praticante de magia negra, além da história paralela com Irene Adler, interesse amoroso de Holmes, e seu inimigo, Prof. Moriarty, o qual foi aprofundado no último filme que contou com a recriação do conto *The Final Problem*.

³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P9zNVwGY3eo>. Acesso em: 26/07/2016.

³⁸ *Sherlock Holmes 2: Um Jogo de Sombras*.



Figura 13 Robert Downey Jr. como Sherlock Holmes³⁹

Pela proximidade de lançamentos, foram feitas pelos fãs diversas comparações entre as interpretações de Holmes por Downey Jr. em relação à de Cumberbatch, pois, segundo os fãs Sherlock não é um lutador, como foi enfatizado ao criarem uma cena em que Sherlock compete com outros lutadores, conforme imagem acima. Além disso, foi criticado também a relação amorosa explícita entre Sherlock e Irene Adler e o enfoque na ação mais do que na investigação nos filmes. Mesmo assim, as recriações de Ritchie são largamente conhecidas e reconhecidas pelo público.

O último filme a representar o detetive foi *Mr. Holmes* (2015), com Sir. Ian McKellen na pele de um Holmes já aposentado, com 93 anos, em um vilarejo de Sussex, no qual tenta lembrar um caso nunca resolvido de 30 anos atrás. Veremos agora as animações de Sherlock Holmes, voltadas para um público infanto-juvenil.

Título	Ano	Intérprete	Produção	País
Tom and Jerry Meet Sherlock Holmes	2010	Michael York	Dirigido por Spike Brandt, Jeff Siergey, escrito por Earl Kress	Inglaterra
Sherlock Holmes in the 22 nd century	1999 – 2001	Jason Gray-Stanford	Criada por Phil Harnage	EUA

³⁹ Disponível em: <http://whatshouldisee.blogspot.com.br/2010/06/sherlock-holmes-review.html>. Acesso em: 26/07/2016.

Meitanei Holmes/Sherlock Hound	1984 - 1985	Taichirô Hirokawa	Conceito original e gráfico por Gi Pagot, Marco Pagot, dirigido por Hayao Miyazaki, Kiyosuke Mikuriya	Japão
Sherlock Holmes and the Baskerville Curse	1983	Peter O'Toole	Escrito por Eddy Graham (adaptação)	Austrália
Sherlock Holmes and the Sign of Four	1983	Peter O'Toole	Escrito por Norma Green (adaptação)	Austrália
Sherlock Holmes and a Study in Scarlet	1983	Peter O'Toole	Escrito por John King	Austrália
Sherlock Holmes and the Valley of Fear	1983	Peter O'Toole	Escrito por Norma Green (adaptação)	Austrália

Dentre as recriações em formato de animação, há um destaque para as produções australianas com a interpretação de Peeter O'Toole, as mais numerosas em nossa lista, fruto de uma abordagem tradicional com um Holmes vitoriano. Com estilo diferente de animação e uma abordagem mais infanto-juvenil, o *anime* japonês *Meitanei Holmes* (1984) traz os clássicos personagens vitorianos como cachorros e, entre os casos de Sherlock Hound, há a confusão com Professor Moriarty, figurado aqui como um trapalhão, com planos para enriquecer atrapalhados por Hound.

Entre as animações, *Sherlock Holmes in the 22nd century* (1999) é a que mais se destaca em nosso histórico, pois o detetive é trazido de volta à vida no século XXII para mais uma vez enfrentar o Prof. Moriarty, e, além de lidar com essa dificuldade, ele deverá se habituar à nova sociedade em uma Londres futurística, com carros voadores.

Observamos uma recorrência do embate com James Moriarty como um tema para animações, semelhante ao tema do *The Hound of the Baskervilles* para os filmes. Tais elementos também estão presentes nos seriados, como veremos a seguir.

Ano	Título	Produção	Intérprete	País
2013	Sherlock Holmes/ Шерлок Холмс	Criada por Ruben Dishdshyan, escrita por Andrey Kavun, Leonid Porokhin, Igor Pogodin, dirigida por Andrey Kavun	Igor Petrenko	Rússia
2012	Elementary	Criada por Robert Doherty	Jonny Lee Miller	EUA
2010	Sherlock	Criada por Mark Gatiss e Steven Moffat	Benedict Cumberbatch	Reino Unido
1997	The Adventures of Shirley Holmes (Seriado infantil)	Criado por Ellis Iddon e Phil Meagher	Meredith Henderson como Shirley Holmes	Canadá
1984	Sherlock Holmes	Criado por John Hawkesworth	Jeremy Brett	Reino Unido
1983	The Baker Street Boys	Criado por Richard Carpenter, Anthony Read, dirigido por Marilyn Fox, Michael Kerrigan	Roger Ostime	Reino Unido
1982	The Hound of the Baskervilles (minissérie)	Escrita por Alexander Baron, dirigida por Peter Duguid, produzida por Barry Letts	Tom Baker	Reino Unido
1982	Young Sherlock: The Mystery of the Manor House	Criado por Gerald Frow, dirigido por Nicholas Ferguson	Guy Henry	Reino Unido
1980	Sherlock Holmes and Doctor Watson	Produzido por Sheldon Reynolds	Geoffrey Whitehead	EUA
1968	Sherlock Holmes	Dirigido por Guglielmo Morandi	Nando Gazzolo	Itália

1967	Sherlock Holmes	Dirigido por Paul May	Eric Schellow	Alemanha
1964	Sherlock Holmes	Produzida por William Sterling e David Goddard	Douglas Wilmer/Peter Cushing	Reino Unido
1954	Sherlock Holmes	Produzida por Sheldon Reynolds	Ronald Howard	EUA
1951	Sherlock Holmes (minissérie)	Escrita por C.A. Lejeune	Alan Wheatley	Reino Unido

Como podemos conferir na tabela acima, os seriados são, em sua maioria, produções britânicas, o que nos leva a pensar na relação de aceitação do público e sua preferência a uma produção seriada britânica holmesiana em detrimento das americanas.

Dentre os seriados mais conhecidos está o com Jeremy Brett e David Burke (posteriormente Edward Hardwicke), *Sherlock Holmes* (1984), dividida nos arcos *The Adventures of Sherlock Holmes* (1985), *The Return of Sherlock Holmes* (1988), *The Case-Book of Sherlock Holmes* (1991) e *The Memoirs of Sherlock Holmes*, cada qual com um enfoque em uma das coletâneas homônimas de Doyle.

Há um forte diálogo presente entre esse enunciado e o de *Sherlock*, principalmente no tangente à interpretação do personagem Holmes por Brett e Cumberbatch. Ao compararmos as duas obras, apontamos recorrências da postura do primeiro no segundo, em sua postura corporal, expressão facial e gestos, como o de juntar as palmas das mãos enquanto está pensando, frequentemente levando-as à boca.



Figura 14 Jeremy Brett (à direta)⁴⁰ e Benedict Cumberbatch (à direita)

⁴⁰ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/499055202430904909/>. Acesso em: 26/07/2016.

Holmes tem um olhar penetrante similar, por vezes arrogante, em ambas as representações, porém, enquanto o de Brett tem um tom mais sério e adulto enquanto o de Cumberbatch tem um toque forte de comicidade e sarcasmo, mas também por vezes inocência, além da androgenia, que não estão presentes na primeira representação.

Elementary (2012), seriado norte-americano com Jonny Lee Miller e Lucy Liu, assim como *Sherlock*, também traz para o século XXI o detetive Watson, agora uma mulher, não mais em Londres, e sim em Nova York. Sherlock, ex-consultor da Scotland Yard, vai à Nova York após sair de uma clínica de reabilitação e ganha uma acompanhante com quem passa a dividir um apartamento, Joan Watson, contratada para checar se ele não usaria drogas novamente. Ao contrário da versão da BBC, *Elementary* foi bem criticada por ser uma ambientação norte-americana, pois, segundo os mais puristas, Londres é imprescindível para a construção do sentido do enunciado e para a construção de uma atmosfera holmesiana.



Figura 15 Lucy Liu e Jonny Lee Miller como Watson e Holmes⁴¹

A partir desse histórico sobre Sherlock Holmes, percebemos seu alcance mundial, pois, apesar da hegemonia das obras norte-americanas e britânicas, há produções

⁴¹ Disponível em: <http://blogs.band.com.br/series/2015/06/15/sherlock-holmes-moderno-chega-a-band-e-seu-fiel-parceiro-watson-adora-e-uma-mulher/>. Acesso em: 26/07/2016.

francesas, australianas, japonesas, brasileiras e russas, como *Sherlock Holmes/ Шерлок Холмс* (2013), o último seriado lançado sobre Holmes. Produzido na Rússia, ele é ambientado na Londres vitoriana e possui um estilo muito próximo às obras fílmicas de Guy Ritchie, tanto pela postura dos atores, pelas cores utilizadas e pelo aspecto cômico e irreverente de Holmes.

Assim, compreendemos Sherlock Holmes como um fenômeno da cultura mundial. Cabe-nos, agora, verificar como o seriado *Sherlock* é recebido socialmente, de forma a tornar-se um fenômeno à parte na cultura midiática contemporânea.

1.5 Fenômeno seriado e fenômeno Sherlock

O seriado, em meio à esfera midiática, é um gênero que recebe grande aceitação frente a um público formado principalmente por jovens. No entanto, sua aceitação entra em embate com grupos defensores de obras da chamada cultura erudita, emancipadoras, enquanto os seriados seriam um produto de consumo da cultura pop, massiva. Tal embate reflete uma questão mais ampla do que seria arte ou cultura de massa, baseada num conceito unilateral e mecânico do processo artístico. Pretendemos mostrar, no item dedicado à cultura, seu processo dialético-dialógico com a chamada cultura de massa.

Há uma relação entre o aceitável e o reprimível. Ser fã de seriado, em um contexto cultural de esfera artística é algo vergonhoso, uma vez que se trata de um produto feito para ser vendido. Segundo Bandeira, há uma valoração diferente dada aos fãs de seriado ou alguma obra popular e aos fãs da “cultura erudita:

Alguém que afirma-se como fã de um artista da chamada “alta cultura” (Mozart ou Shakespeare, por exemplo) é percebido de maneira muito diferente de alguém que mostra-se admirador de um cantor popular ou de um programa televisivo. Ou seja, cercando este discurso depreciativo em torno do fã, existe também a questão do bom e do mau gosto, a separação entre aquilo que pode (ou deve) ser admirado e aquilo que é considerado inferior. É uma tensão que envolve o valor de um texto/produto como bem cultural, a distinção ainda não superada entre o erudito e o popular e uma hierarquização que fica subentendida. Como um certo desprezo pela apreciação de textos populares ainda não foi superado, o fã segue mantendo uma relativa posição de resistência por julgar que estes textos merecem tanta concentração e envolvimento quanto aqueles considerados como pertencentes ao cânone das grandes obras. (2008, s/p).

Essa divisão cria um embate social de aceitação entre dois públicos, os *cults* e os *mainstream*, com base em uma hierarquização de valor entre os produtos. Segundo Jenson (2001), o produto de prestígio social está diretamente relacionado com os interesses da elite, no entanto, se é um produto adorado pelas massas, ele se torna anormal. Essa mesma situação, profundamente embebida em julgamento de valor, artístico ou

comercial, é o que torna o fã como o estranho, o excessivo em suas ações. Jenson discute em seu artigo sobre a patologização dos fãs, considerados como ora massas históricas, em frenesi ao verem um artista famoso, ou em um show de rock, por exemplo, ora como indivíduos obsessivos e perigosos, capazes de cometerem loucuras por seu objeto de adoração, como os *hooligans*, ou mesmo as *groupies*, fãs históricas, geralmente adolescentes, como as que arrancavam as roupas dos *Beetles* (BANDEIRA, 2009).

Os “fanáticos”, no sentido negativo do termo, são concebidos, nessa esfera, como seres alienados, levados pela multidão, homogeneizados. Interessante pensarmos que, semelhante à relação entre os fãs de produtos artísticos clássicos, como os fãs do “verdadeiro cinema”, como Godard ou Kurosawa, e o seriado, por exemplo, o processo de hierarquização ocorre com os fãs de seriado televisivo e os de telenovela, pois os segundos são rebaixados pelos primeiros por serem *mainstream* e de menor grau estético.

Em nosso trabalho, no entanto, não faremos julgamento de valor sobre o que é aceitável em sociedade. Cabe-nos compreendermos de que forma se dá a relação entre os fãs e entre seu produto de consumo/”adoração”, no caso, o seriado. Nesse contexto, nos é relevante a grande aceitação social do gênero e como ele se torna cada vez mais popular a ponto de ganhar fãs que repercutem seu discurso na rede. Compreendemos o grande tempo contemporâneo como o momento do *boom* dos seriados, os quais se tornam um fenômeno à parte em meio à esfera midiática. Em meio a ele, criam-se as *fandoms*, abreviação de *Fan Kingdom* (reino dos fãs). Segundo Fiske,

Fandom is a common feature of popular culture in industrial societies. It selects from the repertoire of mass-produced and mass-distributed entertainment certain performers, narratives or genres and takes them into the culture of a self-selected fraction of the people. They are then reworked into an intensely pleasurable, intensely signifying popular culture that is both similar to, yet significantly different from, the culture of more ‘normal’ popular audiences. Fandom is typically associated with cultural forms that the dominant value system denigrates – pop music, romance novels, comics, Hollywood mass-appeal stars (sport, probably because of its appeal to masculinity, is an exception). It is thus associated with the cultural tastes of subordinated formations of the people, particularly with those disempowered by any combination of gender, age, class and race. (2001, p.30)⁴².

⁴² *Fandom* é uma característica da cultura popular nas sociedades industriais. Ela seleciona, a partir do repertório de entretenimento com produção e distribuição massivas, alguns artistas, narrativas ou gêneros e os leva até a cultura de uma auto-selecionada fração da população. Eles são, então, retrabalhados em uma intensamente prazerosa, intensamente significativa cultura popular que é, ao mesmo tempo, similar a e diferente da cultura de audiências populares mais “normais”. *Fandom* é tipicamente associada a formas culturais que o sistema de valores denigre – música pop, novelas românticas, quadrinhos, *mass-appeal* estrelas de Hollywood (esporte, provavelmente por conta de seu apelo à masculinidade, é uma exceção). Logo, ela é associada aos gostos culturais de formações subordinadas de pessoas, particularmente àquelas com desempoderadas por qualquer combinação de gênero, idade, classe e raça (Tradução nossa).

Compreendemos as *fandoms* como comunidades que deixam de ter uma localização geográfica específica para se dispersarem em rede. É um universo à parte da sociedade geral, em que os interesses e gostos comuns são celebrados. Apesar de haverem divergências, essas comunidades, geralmente virtuais, possibilitam uma aceitação maior pelo público, de forma que certas práticas concebidas como “doentias” na sociedade em geral são encorajadas, como a adoração a um autor, comentários eróticos e cômicos a respeito dele e do personagem, criação de *fanfics* – muito fortemente de conteúdo homoafetivo masculino –, *fanarts* etc. No caso de *Sherlock*, é muito recorrente o tema de enunciados criados por fãs chamado “johnlock”, um tipo de junção dos nomes de John e Sherlock tipicamente feita pela mídia para casais hollywoodianos. Tal termo se refere à união do detetive e seu companheiro celebrada e difundida como canônica pela maioria dos fãs que se manifestam em rede.

Há uma ideia de pertencimento em meio às comunidades de fãs, em duplo movimento aceitação entre os membros e de distinção frente ao resto do mundo e até mesmo a outros grupos, fãs de outros seriados, por exemplo.

O senso de comunidade é similar ao de uma religiosa, familiar ou étnica, na qual há compreensão e aceitação. Um deve acolher o outro como um “irmão” da *fandom* e, igual à vida “real”, há veteranos no assunto que iniciam os novatos. Um dos rituais de entrada na *fandom* seriam as maratonas de séries – com a pretensão de ver apenas um episódio, o fã já devora uma temporada inteira. No caso de *Sherlock*, tal prática é facilitada devido ao número restrito de episódios – e a identificação de um *ship*, ou seja, um casal ficcional para desejar que fiquem juntos, como Johnlock (Sherlock e John), Sherlolly (Sherlock e Molly), Sheriarty (Sherlock e Moriarty) e Adlock (Irene e Sherlock), entre eles são criados os OTPs (*One true pairing*), casais preferidos pelos fãs, como Johnlock.

Trata-se de uma comunidade que, como ocorre com a LGBT, em outro contexto, cria para si uma identidade de grupo, inclusive com vocabulário próprio. Os termos *slash*, OTP e *ship* são exemplos de signos utilizados por esse grupo e que marcam seu pertencimento a ele caso alguém entenda ou não o significado. A comunicação do grupo é facilitada por referências comuns e possibilita o agrupamento de sujeitos de diversas localidades. A distância física não é mais um problema para as *fandoms*, pois, com o universo digital possibilitado pela revolução tecnológica, as redes de usuários na internet constroem vínculos fluidos, em *bits*, e podem também agrupar um número muito maior de fãs do que seria pessoalmente, todos com o mesmo interesse: discutir sobre o seriado.

The fans' appropriation of media texts provides a ready body of common references that facilitates communication with others scattered across a broad geographic area, fans who one may never – or only seldom – meet face to face but who share a common sense of identity and interests. The collapse of traditional forms of cultural solidarity and community within an increasingly atomistic society has not destroyed a felt need to participate within a cultural community and to adopt an identity which is larger than the type of isolated individual demanded by the alienated workplace (Lipsitz 1989). What fandom offers is a community not defined in traditional terms of race, religion, gender, region, politics, or profession, but rather a community of consumers defined through their common relationship with shared texts (JENKINS, 2001, p. 213)

⁴³.

Segundo Jenkins, as comunidades (virtuais) de fãs, além de possibilitarem uma integração geográfica, criam um grupo por proximidade de interesses e de compartilhamento de textos (enunciados) em forte oposição ao chamado grupo mundano, de pessoas que não são fãs, e, portanto, não compreendem seu modo de agir e de se relacionar. Esses sujeitos “mundanos” se encontram, por sua vez, fora dos limites da *fandom*, de seus muros protetores e acolhedores.

Entering into fandom means abandoning pre-existing social status and seeking acceptance and recognition less in terms of who you are than in terms of what you contribute to this new community. Fandom is particularly attractive to groups marginalized or subordinated in the dominant culture – women, blacks, gays, lower-middle-class office workers, the handicapped – precisely because its social organization provides types of unconditional acceptance and alternative sources of status lacking in the larger society⁴⁴. (Idem)

Para o autor, estar na *fandom* significa entrar em um domínio sociocultural onde sua raça, idade, sexualidade, poder aquisitivo e religião não importam, pois todos estão nivelados em um grupo de interesse por um mesmo assunto. Assim, a *fandom* seria um local atrativo para os *underdogs*, os marginalizados sócio cultural e economicamente, como é em *Glee* (2009), seriado musical norte-americano em que a questão do acolhimento dos fãs em um grupo heterotópico das minorias sociais é potencializado e

⁴³ A apropriação dos fãs de textos midiáticos providencia um corpo pronto de referências que facilitam a comunicação com outras pessoas espalhadas ao redor de uma vasta área geográfica, fãs que talvez nunca – ou raramente – encontram-se face à face, mas que partilham um senso comum de identidade e interesses. O colapso das formas tradicionais de solidariedade e comunidade culturais entre uma crescente sociedade atômica não destruiu uma necessidade de participar de uma comunidade cultural e de adotar uma identidade que é maior que o tipo de indivíduos isolados requisitado pelo local de trabalho alienado (Lipsitz 1989). O que a *fandom* oferece é uma comunidade não definida em termos tradicionais de raça, religião, gênero, região, política ou profissão, e sim uma comunidade de consumidores definida por meio de suas relações comuns com textos compartilhados (Tradução nossa).

⁴⁴ Entrar na *fandom* significa abandonar pré-existentes *status* sociais e procurar aceitação e reconhecimento menos em termos de quem você é e mais em termos de em que você contribui para essa nova comunidade. *Fandom* é particularmente atrativa para grupos marginalizados ou subordinados na cultura dominante – mulheres, negros, gays, trabalhadores da classe-média-baixa, portadores de necessidades especiais – precisamente porque sua organização social providencia tipos de aceitação incondicionais e fontes alternativas de *status* que faltam na sociedade em geral.

amplamente discutido por ser um tema dentro e fora do seriado, transmidiaticamente, uma vez que a discussão dos temas de tolerância e pertencimento dentro da série são trazidas para espaços de discussão de fãs nas plataformas da rede e alimentam um público em que a heterogeneidade é celebrada (SILVA, 2014).

Estar na *fandom* implica necessariamente em ser fã, entrar de cabeça no seriado, diferentemente de fazer parte do público. Segundo Jenkins (1992), a característica de fã impele a um grau de comprometimento do sujeito, ele deve participar ativamente da construção de sentido na circulação e recepção social do gênero. Há um engajamento necessário à ideia de fã de um seriado que não o é para telespectadores, uma vez que um fã necessariamente assiste a todos os episódios, procura por informações novas, interage em grupos de discussões com outros fãs etc. Apontamos, assim, para a responsabilidade do sujeito “fã” de responder ao seriado em seu local único nas relações sociais, à sua maneira, criando outros enunciados.

Jenkins (1992) constrói uma visão participativa dos fãs, os quais são consumidores que também produzem conteúdo e se instauram, assim, como um ponto imprescindível para a franquia do seriado. Mais que espectadores, os fãs são considerados como sujeitos ativos construtores de sentido, e que, sempre em diálogo com outros fãs e com o enunciado do seriado, o ressignificam a seu bel prazer, criando *fanfics*, *fanarts*, *fanvideos*, fazendo cosplay, participando de grupos de discussão online, ou até mesmo consumindo produtos feitos para os fãs, como edições de colecionador, bonecos etc. O fã deixa de ser o outro, tomado em conta no momento de produção do episódio para tomar a voz no discurso e fazer-se sujeito, enunciativamente.

Hoje, possibilitado pelas tecnologias, o contato entre fãs e produtores é bem maior e visível a todos, portanto, também a preocupação em agradar a esse público é forte. Na realidade, pensamos em um novo processo de consumo midiático com o avanço do universo digital, no qual o outro torna-se o eu, o consumidor torna-se produtor de enunciados em circulação na esfera midiática.

Segundo Jenkins (2006) e em relação com os estudos do Círculo Bakhtin Medviedev Volochinov, a recepção e circulação do gênero alteram sua produção na medida que alteram sua configuração social. São necessários, assim, novos mecanismos para um consumo midiático pelos fãs apropriado a esse momento histórico. Com o intuito de criar possibilidades de consumo sempre renovadas para os fãs, os produtores apostam em enunciados transmidiáticos, com enunciados transitantes entre diversas mídias, como um filme que se torna videogame, HQ ou aplicativo para celular. Conteúdos novos

permitem novas experiências e mantêm os consumidores interessados, além de fornecerem constantemente novos materiais para suas (re)criações.

Se, para Jenkins (Idem), *Matrix* (1999) tornou-se um fenômeno, pois a partir dessa obra foram criados jogos, fóruns e animações para manter o fã sempre em alerta para novas informações, juntamente com os outros fãs, em coletividade, compreendemos *Sherlock* como um fenômeno dentro do gênero seriado na contemporaneidade cuja recepção se dá em enunciados que vão do seriado para a vida em uma via de mão dupla, transmidiaticamente. Mergulhemos no fenômeno, a partir do universo da *fandom*.

Os fãs, em seu processo criativo-responsivo, constroem ressignificações do enunciado do seriado em diversas materialidades. Uma das principais maneiras dos fãs interagirem e instituírem sua voz é a partir de *fanarts*, em outras palavras, artes criadas pelos fãs, imagens feitas ou com técnicas de pintura digital ou tradicionais como lápis, caneta e tinta, nas quais eles recriam os sujeitos ou as aventuras vividas por eles nos episódios a partir de um elemento ou tema sobressalente. No caso da imagem abaixo, vemos a maçã vermelha deixada por Moriarty no apartamento de Sherlock com uma mensagem em código (IOU) no episódio *The Reichenbach Fall* (2012) ressignificada ao ser aproximada, em um diálogo intertextual, ao quadro de Magritte, *The son of man* (1964). Diante de tal evidência e relação com a chamada arte a concepção popular de desmiolamento dos fãs e sua falta de Cultura é repensada, uma vez que revela tanto conhecimento de técnicas artísticas quanto de referências *cults*.



Figura 16 *The son of the fall* (2013) e *The son of man* (1964)⁴⁵

Também é recorrente a criação de páginas no Facebook. Nessa plataforma, vemos a página de divulgação do seriado pela produção, a página oficial *Sherlock*⁴⁶, na qual são lançadas informações recentes sobre eventos de Sherlock, lançamentos de episódios novos e produtos feitos a partir da série, bem como a *hashtag* criada pela página para divulgar a arte dos fãs, a #fanartfriday. Porém, além da oficial, há diversas páginas criadas por fãs, em inglês e em português, como *Sherlockology*, *Sherlock Fandom*, *Sherlock Fandom Brasil*, *Sherlock Brasil* e *Sherlock da Depressão*⁴⁷, que compartilham e divulgam as postagens e notícias dados oficialmente para uma gama maior de usuários da rede, fazem piada com a série e seus personagens, principalmente sobre o aspecto da demora em relação as outras para terem novos episódios, criam *memes*, e oferecem serviços gratuitos, como a legendagem de episódios e trailers, sempre com o intuito de divulgação e compartilhamento. Em páginas como essas, bem como em grupos

⁴⁵ Disponíveis em: <https://keaghlandoesart.com/portfolio/traditional-paintings/#jp-carousel-71> e https://en.wikipedia.org/wiki/The_Son_of_Man. Acesso em: 26/07/2016.

⁴⁶ Disponível em: https://www.facebook.com/Sherlock.BBCW?ref=br_rs. Acesso em: 08/10/15.

⁴⁷ Disponíveis em: https://www.facebook.com/Sherlockology?ref=br_rs ; <https://www.facebook.com/Sherlock-Fandom-670745712992928/timeline/>; <https://www.facebook.com/Sherlock-Fandom-Brasil-375463792513957/timeline/>; <https://www.facebook.com/SherlockBrasil?fref=ts> e <https://www.facebook.com/SherlockDaDepressao?fref=ts>. Acesso em: 08/10/15.

fechados⁴⁸ delas, os fãs podem falar livremente de seus gostos e preferências, há discussões sobre *ships*, sobre outros trabalhos com os atores principais, e sobre teorias dos episódios. Nessas páginas, como em fóruns, os fãs agem como detetives e investigam sobre os detalhes escondidos em cada episódio, sobre falas dos criadores dando dicas sobre as próximas temporadas e relacionando-as com fotos de filmagens que confirmam a participação de uma personagem, sempre há um tópico a ser discutido. Apesar do enfoque ser o Facebook, recentemente (2015) a franquia de Sherlock lançou mais duas contas nas plataformas do Twitter et do Youtube⁴⁹, de forma a oferecer outros serviços e modos de contato com os fãs. O interessante é que uma mesma postagem atinge as diferentes plataformas, há uma transmidialidade das notícias do seriado e, em cada um dos perfis, há um relacionamento com o público característico daquela plataforma e conteúdos exclusivos, como, por exemplo, os vídeos de momentos favoritos dos fãs, lançado no canal do Youtube e entrevistas com outros atores da série.

Apesar de as postagens e discussões serem bem fortes na rede, também há um movimento que sai da tela para a vida, com, por exemplo, *hashtags* usadas no mundo real, não como um mecanismo de busca, mas como um meio de marcar referências entre fãs. Há um processo duplo de desvirtualização das discussões feitas entre fãs do mundo virtual para o real, sempre num movimento dialético de ida e vinda. Assim, em 2012, por exemplo, quando foi transmitida a segunda temporada de *Sherlock* e, como será defendido por nós ao longo do trabalho, devido ao longo hiato e ao tema da falsa morte de Sherlock deixada como inexplicada, os fãs passaram a criar teorias sobre a sobrevivência do mesmo, sobre sua relação com John e Moriarty, além de passarem por uma espécie de luto pela morte do ídolo, mesmo que ela tenha sido já dada como falsa. Compreendemos esse “luto” como virtual e real, pois, além de postagens na rede sobre o momento da queda de Sherlock do topo do Hospital de St. Batholomew, em Londres, os fãs foram até o local da filmagem e deixaram bilhetes para outros fãs em uma cabine telefônica ao lado do local da queda, com bilhetes, do tipo “Believe in Sherlock Holmes” (Acredite em Sherlock Holmes), “In Sherlock we trust” (Em Sherlock nós confiamos) e “Moriarty was real” (Moriarty era real), além de escreverem no muro do prédio, fazendo referência à queda social do detetive, que havia sido desmoralizado na sociedade inglesa fictícia

⁴⁸Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/sherlockfandom/> e <https://www.facebook.com/groups/sherlockbrasil/>. Acesso em: 08/10/15.

⁴⁹ Disponível em: <https://twitter.com/Sherlock221B> e https://www.youtube.com/channel/UCkp_CAX1eIc5k5SavzbhN5w. Acesso em: 08/10/15

devido a um golpe de Moriarty. Utilizando a *hashtag*, dentro e fora da rede, os fãs criaram uma campanha para a credibilidade do detetive, solidarizando-se com ele.



Figura 17 "In Sherlock we trust". Foto de Marcela Paglione. Londres, Reino Unido, Outubro de 2012

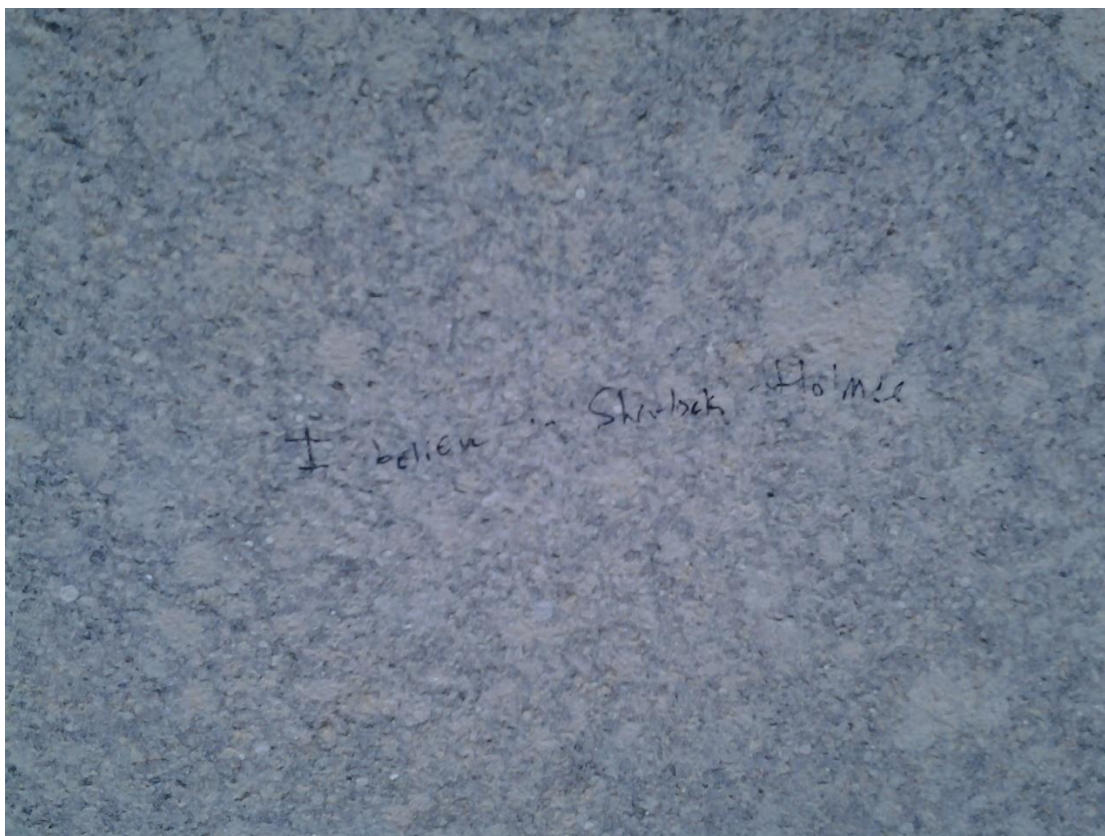


Figura 18 "I believe in Sherlock Holmes". Foto de Marcela Paglione. Londres, Reino Unido, Outubro de 2012

Houve também um evento pago em Londres para os fãs em abril de 2015, chamado *Sherlocked: the event*⁵⁰. Primeira convenção oficial de Sherlock organizada pelos produtores, *Sherlocked* possibilitava, através da compra de ingressos com, valor chegando a quase 3 mil libras, a entrada dos fãs e fotos no cenário do seriado, fotos e autógrafos com os criadores e autores, além de mercadorias exclusivas. Tal comercialização do seriado era exclusiva para fãs, porém não qualquer tipo de fã: somente aqueles com maior poder aquisitivo conseguiam ter acesso a conteúdos exclusivos. Ao contrário, no Brasil, a Livraria Cultura recebeu o criador Mark Gatiss em um evento gratuito em São Paulo, coberto pela *Doctor Who Brasil*⁵¹, e no Rio de Janeiro, no primeiro respondendo questões sobre *Sherlock* e *Doctor Who* e no segundo mais especificamente sobre *Sherlock*.

⁵⁰ Disponível em: <http://www.sherlocked.com/index.php>. Acesso em: 09/10/15.

⁵¹ Disponível em: <http://doctorwhobrasil.com.br/2014/03/cobertura-dwbr-mark-gatiss-em-sao-paulo-saiba-tudo-o-que-rolou/> Acesso em: 09/10/15



Figura 19 Foto de Marcela Paglione. São Paulo -SP, Março de 2014.

A primeira coisa que nos chocou ao chegarmos ao evento em São Paulo foi o número de pessoas que lotaram a livraria desde as 10h da manhã, quando o Shopping Iguatemi abriu, para a entrevista que seria às 19h. Vimos centenas de fãs se apertando para poderem ouvir um pouco Mark Gatiss, alguns vestidos com as roupas dos personagens, a sua maioria *Doctor Who*, com presentes endereçados a ele, camisetas da série e produtos do seriado. Como haveria uma sessão de autógrafos ao final e, quem comprasse um produto da BBC ganharia um DVD de *Sherlock* ou *Doctor Who*, rapidamente não só os DVDs dos seriados se esgotaram, como todos os produtos da BBC.

Além disso, vimos que havia produtos como edições especiais de obras holmesianas com a capa do seriado que também se esgotaram. Acreditamos que tais elementos fazem parte do fenômeno *Sherlock*, de forma que geram movimentação de pessoas, no caso, em sua maioria adolescentes do sexo feminino, e de produtos que “estampam” o seriado. Em meio ao público, também era grande o número de pessoas com cartazes e *fanarts* feitas para o evento e endereçadas, se não chegassem a Gatiss, em sua maioria aos próprios fãs.

Futuros eventos serão feitos no Brasil e em Londres. Mais uma vez, São Paulo sediará um encontro de fãs de *Sherlock* e *Doctor Who*, dessa vez dentro de um evento maior chamado *Iniciativa Crossover*, dessa vez na Saraiva do Shopping Morumbi, no qual haverá palestras sobre diversos assuntos *geek* e *nerd*. Na palestra sobre *Sherlock* e *Doctor Who*, será discutido justamente o tema da transmídia nos seriados, que reinventam personagens clássicos para um público novo. Em Londres, no dia 24 de Outubro, Steven Moffat, co-criador da série, Sue Vertue, produtora, e Amanda Abbington, atriz que interpreta Marie Watson farão parte de um painel sobre *Sherlock* na London Comic Con, respondendo perguntas dos fãs e comentando sobre o especial de Natal e a próxima temporada. Trata-se de um evento tradicional para fãs, especialmente da cultura *pop* e *geek*, no qual as pessoas vão vestidas de personagens de seriados, filmes e *games* e participam de palestras, chamadas painéis, sobre seus temas favoritos. Normalmente eles estão associados a grandes lançamentos do cinema e televisão, a fim de divulgar informações novas e trailers exclusivos para os fãs.



Figura 20 Foto de Marcela Paglione. São Paulo -SP, Março de 2014.

Ao final de 2013, começou na rede a campanha de lançamento da terceira temporada de Sherlock, principalmente no Facebook e no Twitter. Como ainda não havia um perfil especial para o seriado, foi o criador Mark Gatiss que anunciou em seu twitter, uma declaração no mínimo estranha para os fãs de Sherlock, indicando uma sugestão de local para eles irem no dia 29 de novembro, em Londres a Gower Street, Barker Street ou o Hospital St. Bartholomew, como um convite, sem dizer a razão. Posteriormente, o

próprio criador postou a foto do ataúde vazio pleno de flores fúnebres formando a data de estreia da temporada de Sherlock, 1 de janeiro de 2014.



Figura 21 Anúncio da data de estreia da 3ª temporada. Screenshots do twitter de Mark Gatiss⁵².

A escolha pelo ataúde se deve tema do episódio, pois ele retrataria a volta de Sherlock para as telas e do mundo dos mortos, no qual nunca esteve, já que ele falsificou a própria morte. Foi lançada também nesse dia a *hashtag* “Sherlock Lives” (Sherlock está vivo), utilizada para divulgar o lançamento da temporada. Essa mesma *hashtag* foi utilizada pelos fãs para referirem-se ao seriado e especularem sobre como seria a volta de Sherlock Holmes para a sociedade, como ele teria falsificado sua própria morte e enganado a todos, principalmente Moriarty e John.

⁵² Disponível em: <https://twitter.com/Markgatiss>. Acesso em: 09/10/15



Figura 22 Cena da terceira temporada. #Sherlock Lives

Em um movimento transmidiático que vai do seriado à vida e de volta ao seriado, a hashtag utilizada pelos fãs na vida real foi também utilizada pela representação de fãs dentro do seriado, os quais discutiam sobre as teorias e, ao saberem da novidade, rapidamente recebiam e enviavam freneticamente mensagens com “Sherlock Lives”.

No dia 07 de outubro de 2015, foi lançado o trailer do especial de Natal de *Sherlock*, o qual contou com uma campanha da produção, que liberava segundos do trailer e fazia anúncios da data da liberação da versão completa, bem como ganhou uma campanha dos fãs nas redes sociais, em grupos e páginas no Facebook, no Tumblr e Twitter, pois, após o lançamento (17h no horário de Brasília), tais redes foram bombardeadas com gifs, fotos e comentários de fãs ansiosos para o episódio que contará com uma versão de Holmes na era vitoriana, sempre com a hashtag #221back, que marca todas as postagens com tal assunto. Tamanha foi a força das postagens dos fãs que a hashtag figurou nos *Trending Topics*, os tópicos mais comentados daquela plataforma no momento. Apesar de nem o tema, nem a data de transmissão terem sido liberadas, houve grande profusão de fãs ansiosos e de teorias sobre o que poderia ser retratado nele.

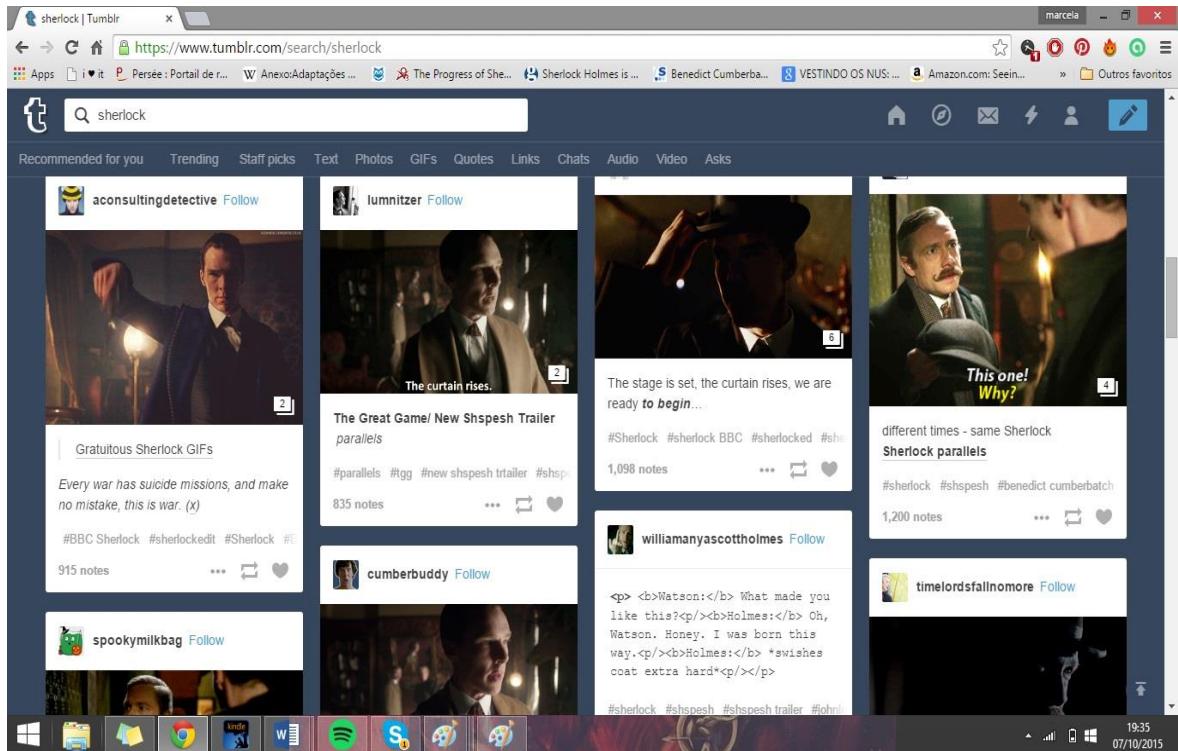


Figura 23 Repercussão do trailer do episódio especial de Natal no Tumblr. Screenshot da primeira página na busca do Tumblr com a hashtag Sherlock no dia 07 de outubro de 2015.

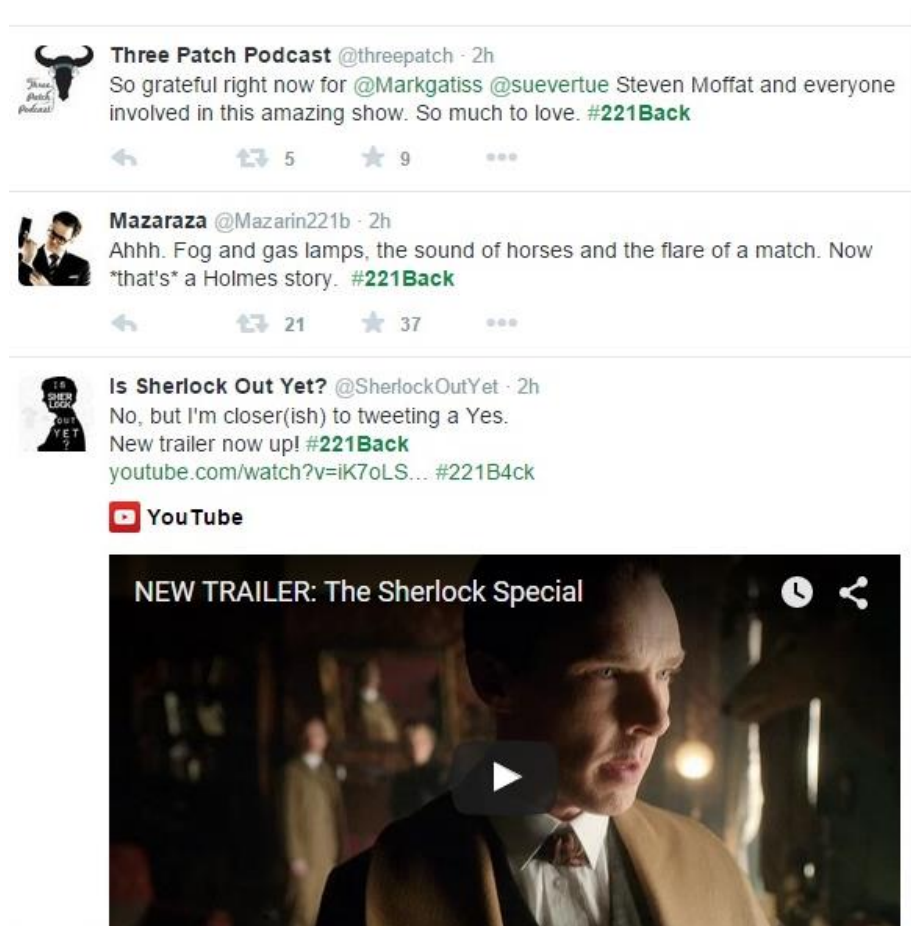


Figura 24 Repercussão do trailer do episódio especial de Natal no Twitter. Screenshot da busca no Twitter com a hashtag 221Back no dia 07 de outubro de 2015.

Houve até uma discussão em Skype por um grupo de fãs do *Sherlock Fandom Brasil* para discutirem sobre as referências encontradas no trailer, do próprio seriado e das obras doyleanas. Nessa conversa informal, os fãs também discutiam sobre as postagens em outras redes, as imagens criadas e comentários erótico-cômico realizados no grupo do Facebook, mais uma vez a respeito do tema Johnlock.

Outras formas de contato foram desenvolvidas para sua divulgação e ampliação do contato do fã com o conteúdo do seriado, de forma a deixá-lo permanentemente exposto a conteúdos novos que devem ser explorados para uma experiência completa do universo ficcional da série. Dentre elas, são feitos os blogs de Sherlock e John⁵³, que existem tanto dentro do seriado, nos episódios e são acessados pelos personagens, quanto fora, de forma a serem acessados pelos fãs que nele encontram conversas em comentários entre os personagens, mensagens escondidas, enigmas, no caso de Sherlock e postagens sobre casos não tratados na série, no blog de Watson.

⁵³ Respectivamente <http://thescienceofdeduction.co.uk/> e <http://www.johnwatsonblog.co.uk/>.

Além disso, foi lançado um aplicativo para Android e IOS, o *Sherlock: the network*.⁵⁴ Nele, os usuários de smartphones são convidados a tornarem-se parte da rede de informantes de Sherlock, no caso da série, mendigos, e assim poder ajuda-lo a resolver novos casos. Com mais de 15 minutos de conteúdo exclusivo audiovisual além dos jogos, o aplicativo oferece uma possibilidade aos fãs de atuarem juntamente com Holmes, de lhe serem úteis, mesmo que isso signifique serem mendigos e maltratados por ele por estarem fedendo.

Todos esses elementos contribuem para a construção transmidiática de *Sherlock* de maneira a ampliarem seu processo de participação no seriado, de forma a adentrarem ativamente, enquanto sujeitos, no universo sherlockiano, seja nas páginas oficiais ou de fãs no Facebook, Twitter ou Youtube, no aplicativo ou nos blogs.

Por fim, a experiência da *fandom* não estaria completa sem o mergulho no universo da franquia sherlockiana no que tange a comercialização de produtos vinculados ao seriado. Enquanto os produtos gerados pelos fãs para fãs são geralmente gratuitos (como histórias, pinturas, HQs, desenhos, transmissão de episódios por *torrent* e até legendagem de episódios e trailers), salvo alguns casos de artes serem vendidas, os produtos oficiais das empresas geram lucro e são comercializados de forma a atingirem um público fã da série que quer ter em casa conteúdos exclusivos, ao mesmo tempo para diferencia-lo de outros grupos e para inseri-lo naquela comunidade.

Observamos, com o aumento da divulgação e do público do seriado, uma maior distribuição e criação de produtos exclusivos, como livros criados sobre o seriado, com conteúdos exclusivos, como o *The Sherlock Files: The Official Companion to the Hit Television Series (2013)*, de Guy Adams, *Sherlock: The casebook (2012)*, de Guy Adams, *Sherlock and Transmedia Fandom: Essays on the BBC Series (2012)*, de Louisa Ellen Stein e Kristina Busse e *Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations*, de Lynnette Porter. Tais livros discutem especificamente a série e sua reconstrução das histórias doyleanas para o contexto do século XXI, o que isso resulta em medidas de significação e como foi, tecnicamente, fazer essa reconstrução.

Além de livros, há produtos exclusivos comercializados pela loja online da BBC, que vão desde de edições comuns de DVDs e Bluray a itens de colecionador, como coleções especiais das três temporadas juntas, ou cadernos de luxo, além de bonecos, lenços, canecas e camisetas estampadas com marcas visuais do seriado, seja seu logo, seja

⁵⁴ Disponível em: <http://www.sherlockthenetwork.com/>. Acesso em: 09/10/15.

a cartinha “smile” presente na parede do apartamento de John e Sherlock, por exemplo. É interessante que oferecer tais produtos de vestimenta envolve um processo de personificação, de exotopia ao tornar-se quase o outro, no caso, o personagem com quem se identifica.

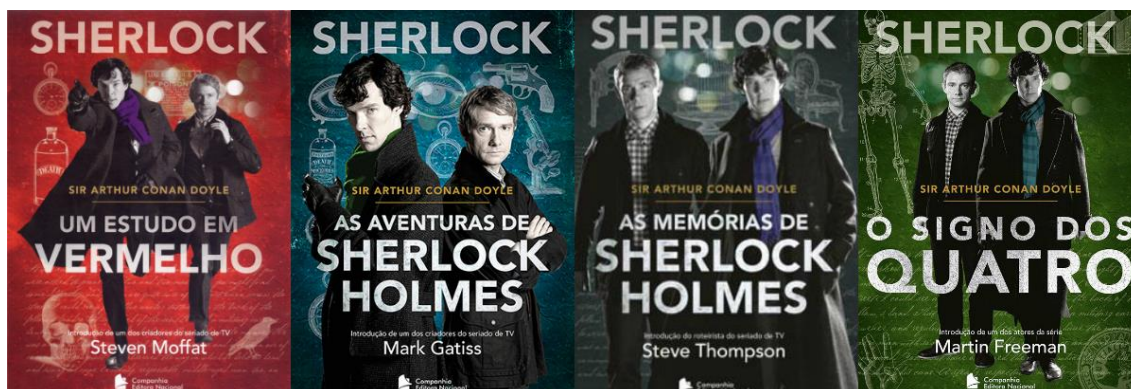


Figura 25 Capas dos livros renovadas com o seriado⁵⁵

Além dos produtos típicos do seriado, há edições especiais de obras holmesianas que agora estampam em sua capa o seriado, de maneira semelhante a feita com livros vendidos com a capa do filme, apesar de serem duas obras diferentes. Tal aspecto é tipicamente utilizado por empresas para sua comercialização, uma vez que produtos de Conan Doyle não são mais apenas Conan Doyle, são também parte da nova geração de consumidores de histórias holmesianas e fãs do seriado.

Assim, pretendemos demonstrar aqui a produção dos fãs e a repercussão transmidiática do seriado possibilitadas pela revolução tecnológica que envolve a criação dos computadores, televisores e a Internet, a fim de chegarmos a um momento histórico da convergência das mídias em um processo consumidor que passa de uma mídia a outra, ampliando seu contato com o universo da franquia.

Da mesma maneira que consome, o fã agora é visto como produtivo. Entendemos que há um embate de vozes de grupos sociais, os fãs e os produtores, os quais necessitam um do outro para sua manutenção nos papéis sociais de consumidor e produtor, mas que também se alternam, visto que o consumidor midiático na contemporaneidade não somente assiste ao seriado, mas é participante ativo do mesmo, seja na rede, ao criar enunciados em forma de fanart, seja ao comprar um produto e “vestir

⁵⁵ Disponível em: <https://heyysa.wordpress.com/2014/12/13/lancamento-companhia-editora-nacional-lanca-signo-dos-quatro-edicao-promocional-da-serie/>. Acesso em: 26/07/2016.

a camisa”, literalmente, de seu seriado favorito. Em uma relação de constituição mútua, responsiva e responsável, vemos os fãs e produtores em diálogo transmidiático.

2. *STREAMING*⁵⁶: A FILOSOFIA DA LINGUAGEM

A fim de refletirmos sobre e analisarmos a produção de enunciados de fãs respondentes ao seriado *Sherlock*, partimos para uma reflexão teórica, na qual explicitaremos a cada item a importância dos conceitos para sua mobilização analítica. Para tal, temos como base a perspectiva filosófica da linguagem do Círculo Bakhtin Medvedev Volochinov, principalmente a partir de *Estética da Criação Verbal* (2011), *Método Formal nos Estudos Literários* (2012) e *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2006), bem como artigos e livros de pesquisadores da área.

Discorreremos abaixo sobre os conceitos de ideologia; cultura e cultura de massa; mídia e transmídia⁵⁷; esfera de atividade; gênero e arquitetônica; cronotopo; enunciado e diálogo e, por fim, sujeito e autoria, separados com objetivos didáticos por subitens, porém compreendidos dialogicamente em conformidade com o centro axiológico da filosofia do Círculo. Se um enunciado não pode ser compreendido fora da corrente enunciativa da linguagem, também um conceito deve ser relacionado a outros para assim entendermos a complexidade do pensamento bakhtiniano. De maneira semelhante, utilizaremos principalmente as obras previamente citadas para embasar nossa discussão, recorrendo a outras conforme for a necessidade, visto que não há discussões teóricas sobre os conceitos em uma ou outra obra do Círculo, mas em todas, à sua maneira.

No entanto, antes de elucidarmos os conceitos bakhtinianos, cabe a nós tratarmos de dois assuntos de extrema relevância para a recepção contemporânea das obras do Círculo: o método e materialidade sincrética do enunciado. De um lado, há a necessidade de elucidar a teoria em consonância método de análise, dialético-dialógico, face à aparente falta de método bakhtiniano; de outro, a justificativa para um estudo da materialidade verbo-voco-visual com tal teoria, canonicamente utilizada para pensar produções verbais, a partir da concepção de enunciado dialógico.

⁵⁶ Palavra de língua inglesa referente à transmissão de enunciados, seja televisivamente, seja por Internet. A depender da mídia adotada para a transmissão, a experiência do espectador é outra. Assim, também a teoria com que abordamos o assunto do seriado difere o trabalho de outros que abordam a recepção do seriado televisivo. Conforme discutido na introdução, as mídias com que olhamos o seriado é a bakhtiniana e não seria gênero discursivo se não estivesse em plena circulação social. Esta sessão, então, é o *streaming*, a transmissão midiática que precede a interpretação e análise das respostas (trans) midiáticas dos fãs.

⁵⁷ Para tal abordagem, partiremos das discussões de Jenkins (2006), Lévy (2008) e Morin (1969) e (1986). Apesar dos conceitos de mídia, transmídia e cultura de massa não serem propriamente bakhtinianos, eles são de suma importância para o desenvolvimento da pesquisa, pois, com eles compreenderemos a fundo a arquitetônica do seriado e seu processo de produção, recepção e circulação, massiva e (trans)midiaticamente.

2.1 TV em Technicolor: Bakhtin e o verbo-voco-visual

A tendência atual para as pesquisas com fundamentação teórica bakhtiniana questiona os limites da teoria, comumente associada à tradição verbal e traz à tona, nesse momento da análise do discurso no Brasil, a pertinência da teoria e seu alcance para a análise de outras materialidades, dentre elas, a verbo-voco-visual.

As abordagens contemporâneas da obra do Círculo problematizam os conceitos, nunca fechados, sempre em construção e ressignificação ao passo que a história da sociedade e da linguagem seguem seu curso. Nesse processo, eles são retomados e recriados de acordo com as novas materialidades, da contemporaneidade, apesar do foco de estudo do Círculo ser a obra literária, justificável de acordo com a época da Rússia nos anos 20 e 30.

No entanto, há elementos destacados ao longo das obras que nos fazem abranger a concepção de linguagem para o Círculo e compreender em que medida tais abordagens atuais estão previstas e possibilitadas pelos escritos dos membros do Círculo.

Em uma nota de rodapé presente na edição *Teoria do romance I: A estilística* (2015), Bakhtin traz a seguinte consideração: “(...) Tudo consiste em que entre as ‘linguagens’, quaisquer que sejam, são possíveis relações dialógicas (originais), isto é, elas podem ser interpretadas como pontos de vista sobre o mundo (p.68). Ao tratar sobre a natureza dialógica da palavra, Bakhtin se refere ao sentido lato de palavra: enunciado. Assim, o autor se refere às outras linguagens, mesmo que brevemente, pois o sentido de sua reflexão acerca do diálogo (ou da heterodiscursividade, como ali é nomeado) as cerca.

Para Bakhtin, enunciado é uma unidade da comunicação discursiva, constituída por elementos verbais e não verbais, uma vez que o enunciado está impregnado do não-dito, extraverbal, que lhe é constitutivo (FLORES et ali., 2009).

Nessa perspectiva, o verbal e o extraverbal estão articulados no enunciado, indicando que toda dimensão verbal é heterogênea e constitutivamente ideológica e social. Essas características, no entanto, não eliminam a possibilidade de o enunciado se materializar apenas por elementos não-verbais (por exemplo, um gesto, uma expressão facial, uma obra de arte), desde que tenha sujeito, expressão avaliativa. (Idem, p. 100)

A natureza extraverbal do enunciado, seu vínculo com o social, segundo Flores et ali, está articulada intimamente à sua forma, seja ela verbal, gestual, pictórica etc. Diante dessa possibilidade, o que está em jogo não é puramente a materialidade, mas a forma relacionada ao conteúdo do enunciado em sua situação única de interação.

O retrato, por exemplo, foi alvo de uma breve discussão em *Estética da criação verbal* a partir de uma discussão sobre o trabalho do autor-criador no ato estético de criação da personagem. Da mesma maneira que numa obra verbal, o autor-criador deve englobar o todo da personagem e completá-la a partir de seu local exterior num retrato e, como só podemos ser finalizados com uma distância necessária do meu eu interno, o artista que faz uma representação de si deve colocar-se no lugar do outro e tentar dar-se um acabamento.

A primeira tarefa do artista que trabalha o autorretrato consiste em *depurar a expressão do rosto refletido*, o que só é possível com o artista ocupando posição firme fora de si mesmo, encontrando um autor investido de autoridade e princípio, um autor-artista como tal, que vence o artista-homem. Aliás, parece que sempre é possível distinguir o autorretrato do retrato a partir de alguma característica um tanto ilusória do rosto, o qual parece não englobar o homem em sua totalidade, até o fim (...). (BAKHTIN, 2011, p.31-2).

É necessária uma posição exotópica firme entre o eu representado e o eu representante para que seja possível o englobamento de sua figura total, apesar que, segundo Bakhtin, há sempre uma diferença entre o retrato e o autorretrato, causadora de um estranhamento no rosto representado. Nesse sentido, o autor comenta sobre a natureza ilusória do autorretrato, nunca totalmente igual a um retrato de outrem, pois não é possível ter uma visão englobante de si, e tal comentário sobre a arte visual se dá em correlação com a arte verbal a partir do ponto de vista do ato estético.

Para Brait (2013), é durante a análise sobre a criação da personagem que o filósofo russo expõe conceitos que se referem à visualidade, como “(...) ‘*excedente de visão, imagem externa, exterioridade, vivenciamento das fronteiras externas do homem, imagem externa da ação, corpo exterior, todo espacial da personagem e do seu mundo – a teoria do “horizonte” e do “ambiente”*, dentre outras categorias que se prestam à leitura e análise do visual” (p. 47).

A partir desse ponto na teoria bakhtiniana, Haynes (1995) aproxima a criação verbal da visual com o objetivo de expandir os pensamentos do Círculo com base em seus estudos dos anos 20 sobre o ato estético, pois, “Bakhtin’s essays not only provides us with subtle tools for formal analysis of verbal and visual texts; his work also helps us to rethink our understanding of creativity (p. 134)⁵⁸.

Para ela, sua preocupação em pensar o inacabamento do ato humano foi substituída por preocupações logocêntricas, por isso a escolha por centrar-se nos estudos

⁵⁸ Os ensaios de Bakhtin não só nos providenciam ferramentas para análises formais de textos verbais e visuais, seu trabalho também ajuda-nos a repensar nosso conhecimento sobre a criatividade. (Tradução nossa).

do jovem Bakhtin. Em nosso ponto de vista, porém, Bakhtin nunca deixou de cuidar de tais assuntos, focou em trabalhos logocêntricos, baseados na palavra, mas sem deixar de pensar na natureza do ato e na responsabilidade do sujeito. Diante de tal contexto, Haynes defende o uso de uma teoria bakhtiniana não fechada, a qual pode ser expandida para pensar o visual. Para ela, “(...) to focus on his early essays in this books is to use material especially pertinent to the visual arts”⁵⁹. A partir da estética da responsabilidade, Bakhtin se preocupa com o ato pelo qual o “eu” se torna autor, em sua relação responsiva para com a personagem. O ato ético-estético de criação é o enfoque para pensarmos a relação arte-vida e, dentre suas realizações, a visual.

Apesar de cada tipo de arte relacionar conteúdo e forma diferentemente, tendo maior ou menor ligação entre forma e conteúdo, o que importa não é o material, mas o valor, ou seja, a valoração dada no conteúdo pelo sujeito (autor ou contemplador).

Language is to poetry as nature is to science, as materials such as stone, clay, paint are to the visual arts. But whatever the material, artistic creativity is characterized by overcoming or surmounting the given material. (...) For Bakhtin, material was secondary to, thought interconnected with, forma and content. Materials should not determine the artist's content; they should be *determined* by the content of the artist's creativity⁶⁰. (Idem, p. 109)

Para a autora, o central do pensamento estético não deve estar na escolha do material, pois cada tipo de arte trabalha com uma materialidade específica. Para analisarmos e teorizarmos sobre o ato estético, é interessante pensarmos na composição arquitetônica da obra de arte, na relação entre conteúdo e forma, como a forma se molda para abrigar o conteúdo e valorações de um sujeito social, seja qual for o material: verbal ou visual (acrescentamos ainda, ou vocal). Em suas palavras:

Through intonation, a word – or, in the visual arts an image – expresses the diversity of the speakers or artist's attitudes toward the content of that word or image. Intonation is axiological insofar as it expresses values and feelings. The emotional-volitional tone of a word or an utterance is carried by linguistic devices such as smile, metaphor, repetition, parallelisms, and the use of questions. (CMF, 314) In the visual arts, it may be carried by color or line (...) (Idem, p. 65)⁶¹.

⁵⁹ “(...) focar em seus ensaios mais jovens nesses livros é usar material especialmente pertinente para as artes visuais”. (Tradução nossa)

⁶⁰ A língua está para a poesia como a natureza está para a ciência e materiais como pedra, argila e tinta estão para as artes visuais. Porém, não importa o material, a criatividade artística é categorizada por superar e transpor o material. (...) Para Bakhtin, o material era secundário a, apesar de interconectado com, forma e conteúdo. Materiais não deveriam determinar o conteúdo do artista; eles deveriam ser determinados pelo conteúdo e criatividade do artista. (Tradução nossa)

⁶¹ Por meio da entonação, uma palavra, - ou, nas artes visuais, uma imagem – expressa a diversidade dos falantes ou das atitudes do artista face ao conteúdo daquela palavra ou imagem. Entonação é axiológica à medida que expressa valores e sentimentos. O tom emotivo-volitivo de uma palavra ou um enunciado é

O crucial para a compreensão da arte e da criatividade estética do autor-criador está, na construção formal de um material (verbal, visual ou vocal) para a compreensão de um tema e nele, de acordo com a valoração do sujeito enunciador, suas entonações.

Além de Haynes, o pesquisador canadense Anthony Wall também trabalha com o elemento visual a partir da perspectiva bakhtiniana. Em seu artigo *O Retrato e a referência linguística: algumas reflexões bakhtinianas*, o autor destaca a preocupação de Bakhtin quanto ao visual. Ele analisa, em comparação, o pensamento dialógico bakhtiniano e a teoria da referência, a fim de relacioná-la aos estudos sobre os retratos (de si e dos outros) e de compreender as diferentes vozes que se fazem presentes em sua materialidade.

Segundo Wall, o visual ganha destaque nas reflexões bakhtinianas no que tange o carnaval, e principalmente nos escritos do jovem Bakhtin sobre o retrato e o autorretrato em “O autor e o herói”, nos quais ele analisará como se dá visualmente “la dynamique interhumaine visible dans une relation entre deux personnes (ou même plus de deux personnes)⁶² ». Para Bakhtin, não é possível que o “eu” tenha a visão de si como um todo, sendo assim, para fazer um autorretrato, seja um pintor, seja um escritor, este deve se colocar em posição exotópica, tornar-se outro para então dar-se um acabamento. Há, assim, uma relação dialógica no processo criativo, mesmo do autorretrato, seja nas artes verbais, seja nas visuais.

Um “eu” não pode jamais se ver totalmente, sem resquícios, deve haver sempre e necessariamente um excedente de visão atribuído à instância enunciativa que produz um enunciado em relação à instância enunciativa que está “refletida” nessa fala. O “eu” que fala não é nunca o “eu” representado e os dois não podem jamais coincidir. Quando Bakhtin declara a impossibilidade de ver-se mesmo com a ajuda de uma fotografia ou de um espelho, devemos tomar nota de uma situação sem remédio. Para a pintura, o homem pintando não é nunca o homem pintado; e o homem que diz “eu” não é nunca o mesmo “eu” que se faz representar na língua verbal. O retrato, bem como o autorretrato, não exprime seu sentido pela pessoa representada. O dialogismo do retrato não vem depois do ato referencial; ele se encontra, pelo contrário, no cerne de toda representação humana, isto é, de toda representação inter-humana. (WALL, no prelo).

Para Wall, a instância enunciativa deve ter um excedente de visão de forma que o sujeito falante não é a mesma representada, seja na arte verbal, seja na visual. Em uma, trata-se do sujeito representado na literatura, em outra, o sujeito na pintura, porém em

carregado por aparatos linguísticos tais como sorriso, metáfora, repetição, paralelismo e o uso de questões. (CMF, 314) Nas artes visuais, ele pode ser carregado nas cores ou linhas (...). (Tradução nossa)

⁶² (...) a dinâmica inter-humana visível em uma reação entre duas pessoas (ou mesmo mais de duas pessoas (Tradução nossa).

ambas vemos o sujeito-enunciado com a sua devida distância do sujeito enunciador. Há, como em Haynes, uma reflexão sobre a dimensão estética das relações humanas.

Em *Bakhtin e a noção de crise ou como ler por Bakhtin a pintura arquitetural do século das luzes* (2014), Wall também argumenta sobre a visão bakhtiniana a respeito da pintura e a representação pictórica da crise a partir de pinturas de Hubert Robert. A discussão estética sobre o cronotopo (cronótopo, ou ainda representação dinâmica do tempo e do espaço) e sua ligação com conceitual com a crise é levada a cabo pelo autor que lhe ressignifica da obra verbal para a visual, uma vez que considera ambas como discursos estéticos. “Ao focalizar sobre a obra literária, Bakhtin deixa explicitamente aberta à possibilidade de estudar o funcionamento dos cronótopos em outras formas artísticas e nós pensamos aqui, mais precisamente, na pintura” (Idem, p. 47).

A partir de uma correlação entre os estudos do Círculo sobre Dostoievski, portanto sobre a obra romanesca (ou literária) e a pintura, Wall analisa a janela como uma possível representação do tempo e do espaço da vida na arte.

Dessa lista incompleta de lugares de passagens de todos os tipos [como as praças, ruas, pontes etc.], eu gostaria de acrescentar a janela. E é aqui que eu quero me aventurar na formação de uma hipótese: a janela pode ser considerada, a partir do pensamento de Bakhtin, como um “lugar” altamente propício para marcar um funcionamento paralelo entre a arte visual e a arte literária. Da mesma maneira impressionante que a escada dos romances de Dostoievski, as janelas pintadas por Humbert Robert dão uma forma visual – tenta-se dizer “forma tangível” – à passagem normalmente invisível do tempo. (Idem, p.58).

Wall frisa seu pensamento analítico como um paralelo entre a arte visual e a literária a partir da janela como uma representação espaço-temporal da própria passagem do tempo. Em conjunto com seu artigo citado anteriormente, compreendemos seu posicionamento favorável a respeito da discussão sobre a pertinência teórica bakhtiniana para as outras materialidades feito via discussão estética da representação de si e do outro pelo autor-criador, como em Haynes (1995) e pela representação pictórica do cronotopo, enquanto demonstraremos ao fim nossa proposta para partir do diálogo e alteridade.

Brait (2013) também discorre sobre a possibilidade de analisarmos enunciados visuais com a teoria do Círculo. Ela expande ainda mais ao dar enfoque aos enunciados verbo-visuais, ou seja, produções em que as dimensões verbal e visual estão interligadas e o sentido só é adquirido ao olharmos para sua construção total. Dessa maneira, a autora se volta à expansão da teoria bakhtiniana para discussões sobre a materialidade de enunciados contemporâneos, sendo sua pertinência calcada em uma “perspectiva

semiótico-filosófica-ideológica” (Idem, p. 46) do Círculo, em uma teoria geral da linguagem e não especificamente em uma teoria sobre o verbal.

É importante reafirmar que as sugestões teórico-metodológicas que sustentam essa perspectiva vêm da compreensão de que os estudos de Bakhtin e do Círculo constituem contribuições para uma *teoria da linguagem em geral* e não somente para uma teoria da linguagem verbal, quer oral ou escrita. (BRAIT, 2013, p. 44)

A partir de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Brait defende sua posição sobre uma linguagem em geral calcada no signo ideológico e em sua capacidade semiótica, ou seja, de representação da vida em linguagem em âmbito geral, visto que Volochinov se remete à foice e o martelo e o pão e vinho católicos como exemplos de signos ideológicos.

Segundo Bubnova (2011), a dimensão vocal também pode e deve ser pensada enquanto signo ideológico e materialidade enunciativa, aliás, conforme Gardner apud Bubnova, “além dos limites das formas verbais, é o discurso também qualquer forma totalmente séria de autoexpressão do ser humano, desde o abraço e a carícia até a dança e a sinfonia” (p. 274). Sendo uma unidade que gera sentido e interação, o discurso pode assumir não importa quais formas materiais.

Em *Discurso na vida e discurso na arte* (s/d), Volochinov trabalha com conceitos ligados ao vocal, como voz, entoação, polifonia, bem como Bakhtin, mesmo quando se refere à literatura escrita, refere-se às vozes do discurso, à escuta-ativa, à entoação e ao tom emotivo-volitivo.

Mesmo quando há uma análise sobre a dimensão verbal escrita do enunciado, o oral é levado em conta, na medida em que a escrita traduz o vocal, o reproduz em outra materialidade.

No mundo de Bakhtin, a escrita é privilegiada justamente como um percurso capaz de traduzir a voz humana na medida em que é portadora dos sentidos da existência, preservando de modo específico suas modalidades, que ele caracteriza mediante metáforas relacionadas à voz e à música: polifonia, contraponto, orquestração, palavra a duas vozes, coro, tom, tonalidade, entoação, acento, etc. (BUBNOVA, 2011, p. 270).

Todas as metáforas relacionadas ao vocal para analisar o enunciado verbal trazem resquícios das diversas vozes de outrem que ecoam ao enunciarmos, às diferentes entonações que traduzem diferentes valores dos sujeitos enunciadorees, e isto só é possível devido à sua origem.

A natureza da interação humana é primordialmente falada, entoada, e justamente dessa materialidade abstraímos conceitos para pensarmos a linguagem, como o conceito de diálogo, central ao pensamento filosófico do Círculo. Segundo a autora, “a mesma

palavra *enunciado*, que na comunicação discursiva é a unidade mínima do sentido (que pode ser respondida), em sua versão russa está ligada ao falar, articular, argumentar; em uma palavra, trata-se de dar voz a alguém” (p. 270), o que evidencia a preocupação de Bakhtin e do Círculo para com a oralidade.

A partir de Cassotti (2010), compreendemos a preocupação, não somente de Bakhtin e Volochinov, além da musicista Yudina, mas também Solertinski com o vocal. Integrante não tão conhecido do Círculo, Solertinski pesquisa sobre o teatro musical de Mozart (relacionado à temática shakespeariana) com os conceitos do Círculo de polifonia, dialogicidade, polidiscursividade e polivocidade. Desse modo, justificamos a análise de músicas conforme os conceitos do Círculo, pois o próprio membro do Círculo o fez.

A partir dessas ideias, em que se separadamente justificamos pesquisas sobre o verbal, visual e vocal separadamente, Paula (2014), em sua pesquisa atual, analisa a possibilidade da análise de enunciados verbo-voco-visuais, nos quais o sentido só é construído a partir do sincretismo das materialidades.

O que acontece entre nós (eu-outro/você) é um “acontecimento do ser”, um “aconteSer”, um fato dinâmico aberto que tem caráter de interrogação e de resposta ao mesmo tempo; e uma projeção ontológica: o “acontecimento do ser” é, em russo, *sobytie bytia*, ou seja, um “ser junto no ser”. Isso significa que os enunciados verbal, musical ou visual se relacionam, podendo ou não gerar enunciados sincréticos, mas sempre dialógicos. Desse ponto de vista, verbal e não-verbal se semiotizam de maneira interativa e, nessa perspectiva, a hipótese aqui defendida é a de que a proposta analítica bakhtiniana, mesmo explicitamente voltada ao verbal, apresenta um método pertinente e produtivo para se analisar discursos musicais, imagéticos e sincréticos. (PAULA, 2014, p.6)

Propomo-nos aqui a seguir a linha de pesquisa de Paula afim de analisarmos o seriado como um enunciado verbo-voco-visual, como uma unidade mínima de sentido que se relaciona dialógicamente aos discursos das compreensões responsivas dos fãs, materializados em enunciados verbais, como *fanfics*, visuais, como *gifs* e *fanarts*, em verbo-visuais, como *fanedits* e *posts* em blogs, além de verbo-voco-visuais, como *trailers*, *fanvideos*, vídeos no canal do seriado no Youtube, o aplicativo para *smartphone*, entre outros. Pensamos tanto o seriado quanto as respostas dos fãs como elos da comunicação discursiva a respeito do seriado, portanto como enunciados dialógicos, produções de linguagem por sujeitos sociais que tem seu sentido construído tanto na interação entre as materialidades (visuais, verbais e vocais) quanto entre os sujeitos.

Assim, buscamos analisar enunciados responsivos de acordo com a perspectiva bakhtiniana, a partir do método dialético-dialógico, como será descrito a seguir.

2.2 Sintonização dos canais: Método dialético-dialógico

A fim de analisarmos o seriado televisivo em seu movimento social de produção circulação e recepção, utilizamos um método coincidente com a perspectiva teórica escolhida para nosso trabalho. A partir da filosofia da linguagem bakhtiniana, buscamos compreender os aspectos sociais, histórico e ideológicos do seriado, como é produzido, onde circula e é recebido, por quem, de que maneira, considerando-o como um gênero discursivo. Apesar de haver uma discussão sobre uma aparente falta de precisão de método na teoria bakhtiniana, defendemos aqui sua importância e relevância para o *corpus*. Para Wall (2014), a teoria bakhtiniana não fornece uma linha reta, uma direção de leitura de seus conceitos, mas uma *indireção*, correspondente à sua preocupação filosófica em relacionar os conceitos e apreende-los somente em sua devida interação. Conforme Melo e Rojo (2014) há a construção de uma arquitetura bakhtiniana, no sentido de pensamento organizacional de sua teoria, alicerçado no conceito de diálogo, ao mesmo tempo em que coloca em rede os demais conceitos.

Os elementos que formam a “unicidade e a organicidade desse pensamento [de Bakhtin e seu Círculo]” (BEZERRA, 2003, p. X) são interligados e implicados, não podendo ser focalizados isoladamente, e esse conjunto só pode ser apreendido na totalidade das produções. (...) É unânime a constatação de que o princípio dialógico norteia o pensamento do Círculo. Entendemos que, mais do que uma base epistemológica, o dialogismo é uma postura de Bakhtin, Volochinov, Medviédov que ultrapassa a polêmica das autorias das obras e se incorpora na prática escritora dos russos. A arquitetura reitera o posicionamento dialógico à medida que agrega em rede os conceitos naturalmente constitutivos e revela os movimentos dialógicos inerentes. (p. 252)

De fato, não há método bakhtiniano no sentido cartesiano do termo, porém, há uma direção filosófica de leitura contrária ao reducionismo teórico, a qual obriga o leitor a compreender os elementos em conjunto, a abordar diversas obras para a compreensão de um mesmo conceito, devido a um processo de construção textual e filosófica denominado por Holquist (2015) como fuga, a partir da metáfora musical.

A partir de Paula et ali. (2011), consideramos o método bakhtiniano como dialético-dialógico. Para a compreensão dessa abordagem, remontamos à concepção de dialética por Hegel para compreendermos a inversão de Marx e sua posterior relação com a concepção bakhtiniana.

Para Hegel, a ideia desenvolve a realidade. Esta, portanto, não é material, é um resultado do Espírito. Ela está em um constante devir protagonizado pela ação do homem. O homem é ativo, age na realidade, a transforma e assim muda seu estado a partir do trabalho, chave para a superação dialética. “Para ele, a superação dialética é simultaneamente a negação de uma determinada realidade, a conservação de algo de essencial que existe nessa realidade negada e a elevação dela a um nível superior” (KONDER, 2004, p. 26). Esta estrutura é aplicada a todos os campos do real, desde a construção do conhecimento até os processos históricos e sociais.

Uma relação dialética é baseada na superação de estados, ideias, sujeitos etc., na medida em que temos uma tese, ou uma afirmação, sua negação e uma negação da negação, em outras palavras, uma síntese das afirmações e negações. Nessa relação, a contradição (embate) é essencial, pois somente na negação da tese e na negação da negação é possível a mudança. O final da relação dialética, sua síntese é na realidade, uma nova tese, que permite um contínuo fazer-se, como uma espiral. Ela permite uma nova relação entre elementos, sem contudo descartar sua condição anterior. Mudança e continuidade, afirmação e negação são compreendidos em conjunto, como parte do processo de superação da realidade, sempre em devir.

Exatamente porque o movimento da história é marcado por superações dialéticas, em todas as grandes mudanças há uma negação, mas ao mesmo tempo uma preservação (e uma elevação a nível superior) daquilo que tinha sido estabelecido antes. Mudança e permanência são categorias reflexivas, isto é, uma não pode ser pensada sem a outra. Assim como não podemos ter uma visão correta de nenhum aspecto estável da realidade humana se não soubermos situá-lo dentro do processo geral de transformação a que ele pertence (dentro da totalidade dinâmica de que ele faz parte), também não podemos avaliar nenhuma mudança concreta se não a reconhecermos como mudança de um ser (quer dizer, de uma realidade articulada e provida de certa capacidade de durar). (KONDER, 2004, p.53-4)

Devemos partir de uma totalidade, provisória, para fazer entrar em embate suas partes e chegar a outra totalidade, também provisória, a fim de fazer valer o princípio básico do movimento ao qual estão submetidos os sujeitos e a realidade. Uma síntese é sempre provisória, a espiral nunca deve ser acabada, mas sim uma etapa de outra relação em vir-a-ser. A dialética “negar-se-ia a si mesma, caso cristalizasse ou coagulasse suas sínteses, recusando-se a revê-las, mesmo em face de situações modificadas” (Idem, p. 39).

Para Marx, a realidade está também em perpétua mudança pela ação humana, como em Hegel, porém, em contraste com sua concepção, a realidade não possui base no

Espírito, e sim pelas relações interpessoais em uma dada sociedade, momento, classe social, regidos por um sistema de valores e ideias. Segundo Marx e Engels,

Para os jovens hegelianos, as representações, ideias, conceitos, enfim, os produtos da consciência aos quais eles próprios deram autonomia, eram considerados como verdadeiros grilhões da humanidade, assim como os velhos hegelianos proclamavam ser eles os vínculos verdadeiros da sociedade humana (2001, p. 9)

Contrário à concepção hegeliana da ideia como criadora do mundo e dos sujeitos, Marx se centra no mundo material, nas relações sociais entre os indivíduos, relações de produção e de divisão do trabalho. A história se faz com os sujeitos “de carne e osso”, em suas relações econômicas em sociedade. As ideias se constroem, inversamente ao esquema hegeliano, nessas relações, entre os homens reais que agem e modificam a realidade, portanto, de baixo para cima, ou nas palavras dos filósofos,

(...) da terra que se sobe para o céu. Em outras palavras, no pensamento, na imaginação e na representação dos outros, para depois se chegar aos homens de carne e osso; mas partimos dos homens em sua atividade real, é a partir de seu processo de vida real que representamos também o desenvolvimento dos reflexos e das repercussões ideológicas desse processo vital (Idem, p. 19)

Enquanto Hegel propõe uma dialética da razão, em Marx há uma dialética da realidade em que a história é compreendida como concretude, por esse motivo, ele foi capaz de analisar, dialeticamente, o problema do trabalho alienado aliado à sociedade de classes e sua superação pela revolução socialista a partir do reconhecimento da alienação.

Com base nas ideias marxistas do jogo de forças, valores e ideias sociais criados na relação entre os sujeitos, compreendemos sua forte influência no pensamento do Círculo, ao qual será acrescentada à ideia do embate e sua materialização no signo linguístico para a constituição de seu método. De acordo com Paula et ali. (2011),

Apesar da polêmica entre diversos estudiosos da linguagem, de áreas diferentes, quanto à questão do método no Círculo de Bakhtin, partimos do pressuposto de que o diálogo é o seu método, muito próximo da dialética hegeliana e marxista, ainda que modificada, pois manifestada pela linguagem e sem qualquer proposta de superação. O liame entre o Círculo e Marx é a relação dialética/dialógica e a questão da ideologia que, para Marx, calca-se nas relações (econômicas, políticas, culturais, sociais) objetivamente vividas entre os sujeitos constituídos e constituintes de determinada realidade social e, para o Círculo, encontra-se entranhada na linguagem (o signo ideológico). A linguagem é o cerne da questão (p. 92-3).

Segundo as autoras, o Círculo se baseia em um método dialético-dialógico, que permite a superação dialética, o jogo entre continuidade e mudança previsto por Marx (a partir de Hegel), mas lhe acrescenta o embate e o inacabamento do sujeito e do enunciado.

A “síntese”, nessa perspectiva, deixa de ser uma superação das diferenças nos estágios anteriores para se tornar um momento de continuação com outros embates, entre outros sujeitos, tempos e espaços. Há a predileção do movimento, do inacabamento característico da vida como ato, pois os sujeitos estão sempre em relação uns com os outros, se constroem nessa interação e, por meio dela, constroem e revisam constantemente seus valores e ideias.

O Círculos, também materialista e histórico, estabelece seu centro de análise na linguagem, conforme abordaremos no item seguinte, pois nela se estabelece o embate entre a supra e infraestruturura, em uma via de mão dupla, de cima para baixo, de baixo para cima, com outras relações em outras esferas, com outros sujeitos e sistemas ideológicos, outros cronotopos. A ideologia, a superestrutura é construída a partir da base, sempre material e histórica. É na relação entre as pessoas que constroem-se os sistemas de valores, que modificamos os conceitos, a realidade, o sujeito e o outro. De baixo para cima, manifesto no signo, em seus embates, nas escolhas estilísticas dos sujeitos – paradigmáticas e sintagmáticas.

Ponzio (2012), dá destaque à relação entre diálogo e dialética, contra a superação, a síntese como finalização, visto que a dialética hegeliana é compreendida como monológica, reducionista. A dialética deve ser compreendida em seu perpétuo embate de forças, de ideologias, de sujeitos, sempre sociais, ou seja, junto com o diálogo. Só assim compreendemos a verdadeira faceta do signo, no jogo entre infra e supra estruturas. O movimento dialético-dialógico evolve as forças da infra para supraestrutura e dentro da infra, forças que concentram e dispersam as ideologias.

A ideologia hegemônica, ideologia dos grupos sociais dominantes, entra em embate com a ideologia do cotidiano, que se constitui na infraestrutura, no dia-a-dia, no pequeno tempo da relação entre os sujeitos. Nesse tempo mínimo da ação mínima encontramos as possibilidades de mudança, a criação de outros valores que não os dominantes, próprios de um grupo social, como resistência à dominação. Ao mesmo tempo, na infra, também há grupos que defendem a ideologia hegemônica, travando, dentro dela, um embate entre supra e infraestrutura.

A condição do embate entre as estruturas sociais possibilita uma mudança em espiral, materializada no signo linguístico. Trata-se de um processo dialético-dialógico, que vai da infraestrutura pra supra, a modifica e, dentro da infra, permite a existência da hegemonia centralizadora. Não devemos esquecer, no entanto, que essas relações ocorrem sempre dentro de uma esfera da linguagem, que tem condições específicas de

refração da realidade e, assim, condiciona as formas enunciativas, a partir da interação de sujeitos sócio históricos em um dado tempo/espço.

A participação do sujeito no mundo, em seu ato singular e responsável, é sempre uma construção, de si e de seu mundo. Ambos estão em um processo dialógico inacabado, permitido pela relação entre os sujeitos, via linguagem. Para a dialética, toda tese pressupõe uma afirmação de alguém, de um sujeito, em resposta a outro, que nega algo anterior e pode gerar respostas, dentro de um espaço e tempo (pequeno e grande tempo). O momento da produção de sentido é dialético-dialógico, pois permite novas leituras, uma mudança de estado das significações a partir do embate com o outro, de seu local exotópico, via enunciado. Os enunciados (e os sujeitos) entram em embate no diálogo, em que vemos as vozes ideológicas presentes nos signos em conflito, mobilizadas em suas entonações emotivo-volitivas.

Olhamos para a realidade a partir de reflexos e refrações, ou seja, a partir de um valor, logo não há realidade neutra. As escolhas estilísticas do sujeito na construção de um enunciado, bem como qual gênero irá utilizar, sempre são valorativas, revelam as forças ideológicas e me colocam dentro de um grupo social específico. Um enunciado sempre é concebido em relação a outros, no embate com outros sujeitos e posições, portanto em um movimento concêntrico e excêntrico, que o aproxima de outros dentro de uma esfera e ao mesmo tempo o afasta, assegurando sua singularidade de ato enunciativo e, nesse processo, veiculando sua posição ativa sobre o que fala, como, onde e para quem. Conforme Bakhtin (2015), essas forças que aproximam e afastam os enunciados e seus valores são centrífugas e centrípetas e estão presentes em todas as enunciações concretas. Por meio desse movimento, é possível compreender a dimensão dialético-dialógica da ideologia, construída em meio e por meio dos enunciados e dos sujeitos, sempre em relações de aproximação e afastamento, de continuação e renovação.

Com base nesse processo ininterrupto, sempre material e histórico, estabelecemos uma área de pesquisa translinguística, que sai do linguístico, o supera, mas volta a ele para ver em si as características sociais, ideológicas. Saímos, portanto, do linguístico para voltarmos nele com outros olhos, para vê-lo como ideológico, após nos depararmos com a sua inserção e embate no meio social e histórico. Relação material da linguagem. O extra linguístico (translinguístico) torna-se linguístico, o constitui intimamente, não pode ser dele destituído, pois se não ele perde sua característica social e torna-se uma forma autônoma, sem sentido.

Nossa análise busca construir os sentidos nos embates, em sua construção social, da qual partimos dos elementos linguísticos de nossos enunciados, de nosso *corpus* para o social e retornamos a eles, com um viés ideológico e histórico, relacionando-o aos embates entre valores, à sua esfera de produção aos sujeitos e ao cronotopo.

Buscamos analisar, ao longo desse trabalho, o seriado *Sherlock* (2010), produção da BBC que reconstrói o detetive Sherlock Holmes no século XXI. A partir de uma discussão iniciada em um trabalho anterior⁶³, buscamos nos aprofundarmos na constituição genérica do seriado televisivo, em seu movimento de produção, recepção e circulação social. Nesse sentido, para nós é central a conceituação da pesquisa bakhtiniana e seu método dialético-dialógico centrado no inacabamento e perpétuo refazer-se dos sentidos nos enunciados e nos gêneros discursivos, a fim de que possamos compreender o seriado em sua movimentação social em uma esfera de atividade midiática, principalmente na Internet por meio de respostas ativas transmidiáticas dos fãs.

Diante dessa hipótese, construímos um recorte de *corpus* de modo a contemplar a diversidade das produções dos fãs e relaciona-las ao processo de construção de sentido do discurso do seriado em seu embate com a voz dos produtores. Separamos *fanfics*, *fanarts*, *fanedits*, *fanvideos*, *cosplays*⁶⁴, *gifs*, *posts* em fóruns e teorias em sites⁶⁵, todos

⁶³ Em nossa pesquisa de Iniciação Científica, também com o auxílio da FAPESP, intitulada *Sherlock Holmes: a constituição dialógica do sujeito (e) da série televisiva*, começamos a pensar sobre a questão transmidiática na recepção do seriado, porém, percebemos que se tratava de uma discussão que necessitava de mais aprofundamento, motivo pelo qual a estendemos para o Mestrado.

⁶⁴ *Fanfics*, termo abreviado para *fanfictions* são narrativas ficcionais escritas em material verbal por fãs e distribuídas para outros digitalmente, sem fins lucrativos. Elas reconstróem outras alternativas para o universo ficcional e personagens de um determinado discurso e franquia, ampliando a experiência dos fãs, frequentemente explorando temas deixados em aberto pelo discurso, geralmente com um forte apelo romântico e sexual. *Fanarts* são obras de arte criadas por fãs a partir de sua própria imaginação com base em uma personagem ou universo ficcional, geralmente se refere a obras como desenho, ilustração e pintura de artistas amadoras, normalmente sem fins lucrativos. *Fanedits*, ao contrário, tem menos sentido de criação artística e mais um sentido de edição e modificação de algo já feito para que contemple outra interpretação: caso se trate de uma imagem, ela recebe um tratamento visual, como uma tonalidade diferente e acréscimo de elementos. Ela é uma manipulação de algo já criado e, apesar de também possuir um caráter artístico, não se encaixa dentro da ideia de *fanarts*. *Fanvideos* também são produtos criados por trabalho de fãs semelhantes a videoclipes, nos quais os autores dos vídeos editam imagens e sequências de cenas de forma a se adequar a explorar um lado mais romântico de um casal ficcional, canônico ou imaginado pelos fãs, a um determinado tema, intimamente relacionado à letra da canção escolhida como fundo. Por fim, *cosplay*, abreviação de *costume play*, é uma prática que consiste em se caracterizar como uma personagem, com vestuário, maquiagem, acessórios típicos, vestindo literalmente sua camisa e fazendo-o tomar vida no mundo real.

⁶⁵ Encontramos também um projeto de jogo sobre o seriado, intitulado *Sherlock: The Game Is On (A Crime Solving Puzzle Rpg)* (2013). No entanto, apesar de ser um tipo de produção dos fãs que é significativa, ele encontra-se em pleno processo de elaboração: no site do projeto, encontramos apenas um vídeo em que vemos uma atividade colaborativa para a produção de um jogo de fãs para fãs e o engajamento para sua produção, algo que, por si só, seria extremamente rico para uma análise mais profunda que não nos compete no momento. Nesse sentido, por sua fase inicial de elaboração, vinculada a um afastamento de nosso recorte temporal de 2012 e nosso recorte temático sobre a morte de Sherlock, optamos por retirá-lo de nosso *corpus* de análise.

considerados em sua enunciação concreta pelos fãs, consideramos em sua dimensão de sujeitos sociais de linguagem, refratados da vida.

Tipo	Título	Ano	Autor
Fanfic	The quiet man	2012	Ivyblossom
	Given in evidence	2012	Verityburns
Fanart (pintura digital)	BBC SHERLOCK – Sherlock	2012	Arashicat
	One more miracle, please...	2012	Arashicat
Fanart (HQ)	Reichenbach Resolution	2012	Nnaj
	Wreck fanbook	2012	Reapersun
Fanart (arte tradicional)	Blood on the pavement	2012	Naturalshocks
	Liberty in death	2012	Naturalshocks
Cosplay	SHERLOCK: Believe in Sherlock	2012	Shigeako
	Sherlock: The Fall of Reichenbach	2012	Yinami
Posts em Fóruns	IOU Explanation – 53-8-92 – Grimm’s Fairy	2012	Eva-christine
	Tales Cipher	2012	Eva-christine
	Reichenbach Explanation – Richard Brook was real – Rumpelstiltskin		
Teorias em sites	Millions of TV viewers baffled as to how Holmes faked his own death. The Mail on Sunday called in the experts to investigate...	2012	Polly Dunbar
	Teorias: O que Sherlock fez tão fora do personagem?	2012	Sherlockbrasil
Teorias em vídeos	How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one	2012	BeeonUtube’s channel
	How did Sherlock survive? (BBC Sherlock)		

		2012	CrystalRose28 9
Fanvideo (desvio do tema)	Sherlock BBC - Please don't go	2012	Fierysolveig
	Shattered BBC Sherlock/John	2012	Starrlett20
Gifs	Sem título. Disponível em: http://tavalouris.tumblr.com/post/15914312736	2012	Tavalouris
	A great man became a good one Fall. Disponível em: http://bakerstreetbabes.tumblr.com/post/16018724065/feelingflamesagain-demisexualmako-a-great	2012	Bakerstreet Babes
Fanedit	Goodbye, John	2012	CruciothelightS
	Sem Título	2012	Interwar

Nosso *corpus* se constrói com base em *Sherlock*, contemplando as três temporadas com destaque à terceira, e nas respostas dos fãs para seus enunciados conforme destacamos. A escolha por esse seriado partiu de uma observação a respeito de sua repercussão midiática pelos fãs de forma que se tornou um fenômeno na Internet, principalmente após a segunda temporada, em 2012. Particularmente nesse seriado, a *fandom*, ou a comunidade (virtual) de fãs se porta de maneira extremamente participativa, pois, por se tratar de um seriado policial, há mistérios a serem desvendados pelos fãs, que vão de referências às obras de Conan Doyle a momentos da vida pessoal dos protagonistas. A *fandom* contribui para a construção de enunciados que, ao mesmo tempo que suprem a necessidade dos fãs por conteúdo, também exercem papel de propaganda do produto para futuros fãs. Tal repercussão se dá de maneira transmidiática e configura um tipo de produção enunciativa que reflete e refrata as condições de comunicação da era contemporânea, intensificada pela ilusão de que fãs são coautores do seriado.

Nesse processo de respostas, foi crucial o ano de 2012, após a transmissão da segunda temporada, momento em que consideramos o marco da profusão de enunciados

dos fãs na Internet, da intensificação da relação do público com o seriado, pois nesse momento os fãs se centram na análise do episódio *The Reichenbach Fall* (2012), final da temporada, para definirem teorias de como Sherlock poderia ter sobrevivido à queda do hospital St. Barth's e falsificado a própria morte para vencer Moriarty, maior mistério deixado pelo seriado até então e crucial para a história da personagem desde sua obra romanesca. Com base nesse tema, os fãs criaram diversas formas de respostas, de compreensões ativas a esse enunciado, como, por exemplo, *posts*, vídeos de teorias, *fanarts*, *fanvideos* e *fanfics*, motivo pelo qual recortamos nosso *corpus* tanto temporalmente quanto tematicamente.

O tema da falsa morte, portanto, é refletido e refratado nas enunciações dos fãs, de forma que aparece reconfigurado, com outras entoações avaliativas. Por conta delas, há uma grande repercussão gerada por um valor de angústia causado pela morte de Sherlock e os fãs puseram-se a imaginar como foi a separação entre ele e John, principalmente como John estaria seguindo a sua vida sem seu melhor amigo, em um tom frequentemente romântico atribuído à relação entre ambos. Devido a esse fator, expandimos nosso recorte para abranger tanto os enunciados a respeito da temática da resolução do mistério da falsa morte quanto a repercussão emocional e romântica da morte em relação a John, considerada por nós como desvio do tema.

De fato a análise dos fãs em teorias e enunciados artísticos sobre a queda e o desvio emocional só se torna possível graças a um direcionamento estilístico do seriado em um momento histórico determinado, de forma que este tratamento ao tema da morte de Sherlock toma uma forma e uma repercussão característica deste seriado, em que Sherlock é ao mesmo tempo, ciborgue, máquina de raciocinar e fisiologicamente e emocionalmente reprimido, conforme é expandido na terceira temporada. Seu relacionamento com outras pessoas, principalmente com John, é altamente explorado no seriado, inclusive há momentos em que outras personagens assumem que são um casal, o que possibilita uma expansão destas faíscas em textos mais desenvolvidos em *fanfics*, por exemplo, as quais, em sua maioria, são “Johnlock”, ou seja, exploram uma temática amorosa entre John e Sherlock.

O momento histórico também é imprescindível para as repercussões na rede, pois, elas são construídas com base em uma cultura participativa altamente possibilitada pela revolução técnica digital, em que o ciberespaço se torna o local privilegiado para as trocas de informações e comunicação entre fãs com o mesmo interesse, mesmo que estejam em posições geográficas muito distantes. Outros seriados, apesar de receberem

grande repercussão dos fãs na rede, não tratam da mesma maneira a questão da responsividade do público. Apesar de parecer espontâneo, há uma construção programada que prevê esse tipo de resposta do público e, com ela, recebe maior audiência. Por que não agradá-lo e fazê-lo parecer importante, portanto?

Em *Sherlock*, ela aparece marcada no episódio *The Empty Hearse* (2014), em que as teorias de um grupo de fãs sobre a falsa morte de Sherlock são debatidas por personagens que representam os fãs no episódio. Nele há, inclusive, a presença da *hashtag* como objeto de representação da relação entre os fãs virtualmente. As *hashtags* são um elemento importante de construção do enunciado e veiculação dos valores de uma sociedade contemporânea. Elas são palavras-chave precedidas pelo símbolo da cerquilha (#), que configuram um mecanismo de busca e indexação de mensagens e plataformas específicas na Web. Tiveram sua origem no *Twitter* para depois se expandirem para Facebook, Instagram e Google+. A partir dela, os usuários dessas plataformas podem acessar diversos textos produzidos por usuários do mundo todo indexados por uma *tag*, ou seja, por um tópico de busca, que pode ir desde uma marca até um assunto em voga no momento. No *Twitter*, por exemplo, podemos sempre acessar os *Trending Topics*, os assuntos mais comentados do momento a partir das *hashtags*, por exemplo, nesse momento, 20/01/2016, às 19h39, os dois principais tópicos comentados são #Top50FansLittleMix e #ntas, referindo-se ao *National Television Awards*. Essa ferramenta de busca otimiza as mensagens e concentra uma dada comunidade virtual a partir da criação de *hiperlinks* entre os textos. No seriado, ela aparece no episódio citado como um tópico discutido nas redes sociais quando o público descobre que Sherlock Holmes está vivo, tais como #SherlockLives, sendo que a mesma *hashtag* é utilizada no mundo real pelos fãs, para se referirem ao episódio de estreia da terceira temporada. O público está sempre presente na construção dos episódios de *Sherlock* e, nesse momento, eles são materializados como parte do episódio. As *hashtags* como mecanismo de busca e de interação entre fãs, é central em nossa análise, até para a busca de conteúdos acerca do tema sobre a morte de Sherlock, na rede, para a construção do *corpus*.

Quanto à escolha das *fanfics*, nos centramos na busca temática por narrativas que abordassem a morte de Sherlock. Escolhemos, dentre elas, as duas mais lidas pelos fãs, *The quiet man* e *Given in evidence*, ambas de 2012. Nosso critério de busca passou também, portanto, pelo crivo da expressividade entre as *fanfics*, de forma a buscarmos as que possuem maior repercussão entre os fãs, pois, conseqüentemente, são as mais revelantes para alterarem o seriado. Salientamos, no entanto, que utilizamos para a busca

a plataforma *Archive of our own*, um dos principais utilizados mundialmente para a busca de fanfics de diversas *fandoms*, juntamente com *Fanfiction*, porém sua escolha se deve ao fato de possuir um mecanismo de busca mais específico, inclusive, ao buscarmos sobre *Sherlock*, há a possibilidade de filtrar narrativas com o tema “Post-Reichenbach”, ou seja, após a falsa morte do detetive, reforçando, assim, nossa escolha temática.

Para as *fanarts*, utilizamos a plataforma *Deviantart*, uma das mais conhecidas por seu apelo ao registro de autoria das imagens e documentos postados, tornando possível um compartilhamento e divulgação de obras de forma mais segura para os autores. Nela, buscamos dentro da temática, algumas que se destacavam dentro do recorte temporal e as separamos em categorias, tais como estão divididas na plataforma, isto é, HQ, pintura digital e pintura tradicional. Nos é importante tal separação por pensarmos a construção do todo do enunciado, juntamente com seu material e para refletirmos sua repercussão. As *fanarts* são postadas pelos artistas no *Deviantart*, circulam pelo *Tumblr* e são, posteriormente, incorporadas pelo seriado. O *Tumblr* é uma plataforma fundamental para o seriado, pois permite uma grande repercussão das postagens feitas em *blogs*, em sua maioria *fanarts*, *fanedits* e *gifs*. Apesar de grande parte das *fanarts* ganharem ali repercussão, ele não permite um registro da postagem original, que pode ser reblogada quantas vezes quisermos.

Percebemos que, ao contrário das *fanfics*, tipo enunciativo⁶⁶ que possui uma abordagem muito mais colaborativa, visto que prezam sempre leitores responsivos e responsáveis para auxiliarem na composição de seu texto por meio de sugestões, as *fanarts* se preocupam com autoria em uma tentativa de individualização, o que evidencia a escolha pela plataforma *Deviantart* para a postagem de sua arte. A questão da coletividade, no entanto, fica em segundo plano, apesar de ser algo que deve ganhar repercussão na rede e ser compartilhado com os outros fãs. Uma *fanart*, deve tornar-se um item reconhecido, mas como parte da arte de um autor, a partir de suas características estilísticas e, algumas vezes, também pode tornar-se produto disponível à venda para outros fãs.

Consideramos, portanto, as respostas dos fãs como respostas ao seriado, compreendido como sujeito, portanto, como um enunciador que mantém diálogo com seus outros. Partimos da ideia de Amorim (2001) de que nosso objeto de pesquisa é

⁶⁶ Nossa hipótese é que cada um dos tipos enunciativos de produção autoral dos fãs, com acamento, que circulam na Rede, são gêneros específicos, incorporados ao gênero seriado, porém esse não é um objetivo a ser desenvolvido nesse trabalho, sendo deixado a interpretações futuras sobre o assunto.

sempre um outro, em posição exotópica com o qual o pesquisador deve entrar em embate. Nesse sentido, compreendemos o seriado como sujeito a que respondemos e que responde e antecipa respostas, por sua vez, de um público para que, nessa relação, construam-se uns aos outros, em um perpétuo embate de valores, sentidos que resultam no inacabamento do ser. Público e seriado, em nossa perspectiva, entram em uma relação dialético-dialógica, fazendo com que nossa análise se configure de acordo com o método pelo qual adotamos, em consonância com a teoria.

2.3 Transmissão: Ideologia

O conceito de ideologia para o Círculo é permeado por vozes outras com as quais entra em embate, principalmente com a concepção marxista de ideologia. Para Marx e Engels (2001), a ideologia se fundamenta na separação entre mão de obra e meios de produção, ela é resultado de uma sociedade calcada na divisão do trabalho na qual o sujeito sofre alienamento, de si, do outro e ente-espécie. Com base na divisão social do trabalho, entre detentores dos meios de produção e a mão de obra, no caso da sociedade alemã da época, os burgueses e os proletários, os últimos se veem separados do produto final de seu trabalho, o mundo lhes é alheio, pois não se veem como produtores, como agentes ativos de sua construção do mundo.

As condições criadas pela divisão do trabalho e pela propriedade privada introduziram um "estranhamento" entre o trabalhador e o trabalho, na medida em que o produto do trabalho, antes mesmo de o trabalho se realizar, pertence a outra pessoa que não o trabalhador. Por isso, em lugar de realizar-se no seu trabalho, o ser humano se aliena nele; em lugar de reconhecer-se em suas próprias criações, o ser humano se sente ameaçado por elas; em lugar de libertar-se, acaba enrolado em novas opressões. (KONDER, 1998, p. 30)

Na sociedade calcada, portanto, em regras econômicas, os detentores dos meios de produção desenvolvem ideias e valores sistematizados em uma ideologia que reflete e refrata uma “realidade sob o enfoque de determinada classe social” (MARX; ENGELS, 2001 p. XXII), ou seja, de maneira enviesada, ilusória. A partir desse sistema, há um mascaramento da realidade de exploração social, que ilude o sujeito e o faz pensar que ideias, valores e práticas particulares de uma determinada classe, a dominante, são universais, como estratégia de dominação. Conforme Paula et ali.,

Ideias autonomizadas que, embora construídas a partir da luta de classes, representam interesses da classe dominante sem que essa dominação seja percebida/identificada por todos. A ideologia enquanto instrumento de dominação da sociedade de classes oculta essas relações de poder e exploração entre os homens, transformando ideias particulares (dominantes) em ideias universais, de forma abstrata, aparente e invertida, com base na realidade,

porém não correspondente às relações de poder que nela se estabelecem. (2011, p. 95)

Nesse sentido, a ideologia, pelo viés marxista, é uma inversão da realidade, uma ilusão que permite a contínua exploração das classes trabalhadoras que são dominadas no nível socioeconômico e ideológico, pois tem a ilusão de que são livres, de que suas ideias e seus valores são seus. Ela é tipicamente burguesa, portanto. Porém, para o Círculo, segundo Ponzio (2012), a ideologia pode se referir à ideologia burguesa, interessada em manter a divisão de classes, mas também se refere à ideologia proletária, não-oficial.

Com o termo “ideologia”, Bakhtin indica as diferentes formas de cultura, os sistemas superestruturais, como a arte, o direito, a religião, a ética, o conhecimento científico etc. (a ideologia oficial), e também os diferentes substratos da consciência individual, desde os que coincidem com a “ideologia oficial” aos da “ideologia não oficial”, aos substratos do inconsciente, do discurso censurado (...). A ideologia é a expressão das relações histórico-materiais dos homens, mas “expressão” não significa somente interpretação, também significa organização, regularização dessas relações. (Idem, p. 112-3)

A ideologia não pode ser pensada fora das relações histórico-materiais dos homens, em uma dada sociedade, época e localização. Ela é um “sistema de concepções que está determinado pelos interesses de um determinado grupo social, de uma classe, e que, baseado em um sistema de valores, condiciona atitudes e comportamentos” (Idem, p. 116), porém pode se relacionar aos valores e interesses da classe dominante ou não. Ela se origina na infraestrutura e, a partir do embate entre vozes e valores sociais, pode ascender à supra e tornar-se dominante. A ideologia como superestrutura só existe em embate com a infra, local das relações materiais e históricas onde se originam e organizam as ideias, a partir da relação entre os sujeitos.

A definição dada por Volochinov (apud PONZIO, 2012, p. 114), é que ela seria um “conjunto dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio das palavras (...) ou outras formas signicas”. Nesse sentido, o Círculo assume uma outra perspectiva em relação à ideologia de cunho marxista ao propor, alternativamente, que o foco de análise seja o sistema semiológico, ou, especificamente, as palavras,

(...) pois enquanto Marx construiu sua teoria atribuindo grande importância à relação dialética entre a superestrutura e a infra-estrutura, ao observar e acreditar que as transformações sociais se dão em um ambiente de coletividade, de luta de classes, no qual, de um lado está a classe burguesa e seus defensores e, de outro, a explorada classe operária; Bakhtin integra esses sujeitos ao não considerar a luta de classes e a questão da super e infra-estruturas da maneira ortodoxa como o marxismo estruturalista e o vulgar as concebe, mas ao pensá-los na e pela linguagem, dialogicamente, como reflexo

e refração discursivas, de acordo com as forças centrífugas e centrípetas do discurso. Isto é, ao pensar a relação interior e exterior eu/outro como relação ideologia e semiótica, construída na e pela linguagem. (PAULA et. all, 2011, p. 98)

Para Paula et ali., pensar as questões ideológicas pelo viés do Círculo é pensar as forças sociais em confronto na linguagem, entre sujeitos sócio histórico culturais, portanto, materiais e envolvidos em um sistema econômico. Também partimos da questão material, dos “homens de carne e osso”, conforme ressalta Marx e Engels (2001), porém vemos suas relações e embates materializados na linguagem, na qual estão refletidos e refratados os valores, as concepções e ideias de sujeitos enunciadorees.

A partir dessa concepção, Bakhtin/Volochinov (2006) desenvolve a noção de signo ideológico. Diferentemente da língua do objetivismo abstrato, o estruturalismo saussureano, a língua(gem) não é um sistema de formas fechado em si mesmo, alheio ao falante e imposto a ele. Sob a ótica saussureana, a língua é um sistema em que um elemento se define pelos demais elementos, como uma rede em que todos os nós estão interligados. Ela é um conjunto de hábitos linguísticos, um contrato social estabelecido pelos sujeitos para estabelecerem compreensão mútua em uma dada coletividade. Abstrata, ela se contrapõe ao uso individual pelo falante, de forma concreta, o qual seleciona e combina elementos para se comunicar dentro das possibilidades de um dado sistema. Como a fala é uma dimensão individual, ela é livre para a possibilidade de mudanças do falante, segundo seu registro ou estilo, e, assim, não pode ser sistematizada. Por esse motivo, Saussure estabelece que o objeto de estudo da ciência linguística é a língua, o sistema de signos recortado de sua mudança histórica, em outras palavras, um determinado estado da língua. Somente nesse recorte metodológico ela pode ser estudada em seu nível sígnico. A língua é, portanto, um conjunto de signos em que um signo se define pelos demais. Ele é constituído por uma relação arbitrária entre uma imagem acústica, que ele chamou significante, e um conceito, que denominou significado (SAUSSURE, 2006).

A essa visão abstrata da língua, apartada de seu falante real em uma situação concreta de linguagem, o Círculo defende que a verdadeira natureza do signo linguístico é sua realização social, histórica e ideológica. O signo, nessa concepção, também é social, mas é intrinsecamente relacionado à situação concreta de fala e de seus falantes, sujeitos interacionais. A linguagem é criada no embate entre os sujeitos e seus valores: “os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual

e uma outra” (Idem, p. 32). Nesse processo de interação, criam-se os signos e a ideologia, materializada nos signos e em suas formas, em seu acento valorativo.

Atrelado ao significante e significado, atribuídos socialmente dentro de um determinado grupo, há a dimensão ideológica, indissociável deste. Sem signo não há ideologia, e ideologia existe onde há signo. Há uma correspondência entre a natureza ideológica e semiótica do signo.

Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. *Tudo que é ideológico possui um valor semiótico.* (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006, P. 30)

As relações de conflito ideológico estão entremeadas no signo, em sua tessitura, o que lhe proporciona a característica de nunca ser neutro. Ele é sempre valorado por um sujeito em uma situação específica. Ele é parte concreta de uma realidade e refrata uma outra, conforme a necessidade de uma dada esfera da comunicação ideológica. A situação de comunicação, entre sujeitos, as regras econômicas e a situação social, material e histórica definem as relações e os valores nelas presentes, bem como todo o caráter temático-formal da interação e a organização dos signos em um gênero discursivo.

Na realidade há uma “mútua influência do signo e do ser” (Idem, p. 43), pois, ao mesmo tempo, o signo modifica a realidade e é modificado por ela: nos comunicamos e podemos interferir na realidade e devidamente construí-la na interação, por meio dos signos e qualquer alteração na base da estrutura social modifica o signo. Há no signo, e especialmente na palavra por conta de sua ubiquidade social, um embate de vozes, de posições, julgamentos de sujeitos pertencentes a classes sociais distintas, pois ele circula em toda a sociedade. É justamente esse embate de vozes sociais que possibilita a mudança do signo, pois, a partir da divergência de teses em contraposição ideológica há o movimento dialético-dialógico, gerando perpetuamente a mudança do sistema semiótico e ideológico, ao mesmo tempo.

Esse processo de mudança é o natural da evolução da linguagem e da sociedade, pois os signos estão em constante reavaliação, no entanto, a ideologia dominante tenta estabilizar o estágio anterior da dialética, tenta estabilizar os sentidos do signo e abafar sua polivalência característica decorrente do “(...) processo de refração realmente dialético do ser no signo” (Idem, p. 43). Conforme Bakhtin/Volochinov,

O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também *se refrata*. O que é que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: *a luta de classes*. Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Consequentemente, *em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios*. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. (p. 45).

O signo, como aponta Ponzio (2012), está em uma práxis, em um grupo social, portanto, carrega dele, em sua constituição os valores, práticas, ideias de um grupo em um dado momento histórico preciso. Ele não pode ser neutro, visto que representa e organiza a realidade a partir de uma acentuação valorativa, que exprime uma dada tomada de posição, dada sempre em oposição a uma outra, a partir do diálogo entre sujeitos. Para o Círculo, os sentidos dos signos são criados no diálogo, no embate de vozes, não mais fechados em um significado dicionarizado em correlação arbitrária a uma matéria acústica. Uma contraposição ideológica sempre estará presente no signo, motivo pelo qual ele, em especial o signo verbal, é um medidor de mudanças sociais, mesmo as mais ínfimas, presentes somente em gêneros primários da ideologia do cotidiano. Decorrente da concepção material e histórica de linguagem, essa é concebida como indissociável de sua base material; de sua forma concreta de realização, o enunciado; da relação entre os sujeitos e da ideologia para uma compreensão dos sentidos de uma obra.

Os produtos da criação ideológica são materiais, não podem ser estudados fora da realidade sócio histórica em que foram criados, tal é a crítica de Medvíedev (2012) ao formalismo e ao estudo da literatura baseado somente na forma composicional das obras, sem relaciona-las ao tema e ao contexto, às outras obras com as quais dialoga, às ideologias que propagam no interior de seus signos. Nas palavras de Faraco,

(...) criação ideológica é sempre social e histórica, não podendo, por isso, ser reduzida nem à sua superfície empírica (como se fosse um rol de meros fenômenos isolados), nem fechada e autocontida no mundo de uma consciência individual ou no reino das “puras ideias”. Pelo seu caráter intrinsecamente sócio histórico, a criação ideológica exige, para ser estudada, um conceitual e um método de natureza sociológica, para cujo delineamento ele se propõe contribuir (2009, p. 48).

Medvíedev defende o estudo da literatura como esfera ideológica, alicerçado no marxismo, a partir de um método sociológico para compreender como cada campo ideológico reflete e refrata ideologicamente a realidade à sua maneira. A obra de arte, literária ou não, é um produto ideológico e, como tal, está envolta em uma determinada coletividade de falantes, em uma dada época e espaço. Em *Sherlock*, observamos os fios

ideológicos no discurso da era contemporânea em correlação com os da era vitoriana inglesa, presentes na obra romanesca de Conan Doyle.

O uso de drogas por Holmes possui um forte caráter ideológico em ambas as obras, principalmente na contemporânea. O assunto ainda estava em discussão pela medicina na época de Doyle, não era proibido ou reconhecido como prejudicial à saúde, um dos motivos para um “herói” usar de drogas fortes como cocaína e morfina quando não possuía casos para ocupar sua mente faminta por ação e trabalho, além do tabaco em seu cachimbo, parte de sua identidade visual e muito usado por homens de sua época. O detetive do século XXI, ao contrário, usa adesivos de nicotina e tenta se livrar de seu vício por drogas, conforme retratado nos episódios *A Study in Pink* (2010), *His Last Vow* (2014) e *The Abominable Bride* (2016). No primeiro caso, as drogas são uma alternativa para manter ativo o exercício cerebral de Sherlock e seu uso não é problematizado na obra, possivelmente pela discussão travada na medicina da época sobre seu potencial positivo para tratamentos, como era defendido por Freud, por exemplo. Já na segunda obra, há uma discussão sempre presente sobre os problemas das drogas, além de que a todo momento, personagens que fumam são recriminadas quando o fazem, como Sherlock, Mycroft e Lestrade. O ato de fumar deixou de ter algo associado ao *status*, encorajado como prática de aceitação social para tornar-se rejeitável, condizente com o discurso contemporâneo em prol da saúde, repercutido em medidas públicas anti fumo (Sherlock comenta que Londres não permite mais manter hábito de fumar nos dias de hoje).

Em um trabalho previamente realizado, sob o título de *Sherlock Holmes: a constituição dialógica do sujeito (e) da série televisiva*, no qual analisamos a fundo a correlação entre os discursos seriado e romanesco, demos destaque ao positivismo como modelo de ciência da era vitoriana, segundo o qual há um privilégio do racional sobre o emocional e sobre um método científico metódico, baseado em dados analisáveis concretamente. Essa questão é central para a construção do modelo detetivesco nas narrativas policiais da época⁶⁷ e repercute dialogicamente no seriado na constituição de Sherlock, frequentemente criticado por ser frio e calculista, e orgulhoso de sua pretensão racional de análise e dedução sobre os fatos, algo desenvolvido fortemente no seriado durante as duas primeiras temporadas e problematizado na terceira, que mostra uma evolução emocional de Sherlock, principalmente em relação a John.

⁶⁷ No início das narrativas policiais, principalmente de enigma, os detetives eram máquinas de raciocinar e necessitavam geralmente de algo excêntrico para sua humanização, como as drogas, no caso de Sherlock Holmes.

O seriado traz valores diferentes da obra do século XIX, outro tempo-espaço, outras relações entre sujeitos, diferentes cronotopos, materializa-se em diferentes formas da comunicação ideológica. Como o meio ideológico é dialético e vivo, está em constante formação, também as formas da comunicação ideológica são diferenciadas.

O meio ideológico é sempre dado no seu vir a ser dialético vivo; nele, sempre existem contradições que, uma vez superadas, reaparecem. Mas para cada coletividade, em dada época do seu desenvolvimento histórico, esse meio se manifesta em uma totalidade concreta, singular e única, reunindo em uma síntese viva e imediata a ciência, a arte, a moral e outras ideologias (MEDVÍEDEV, 2012, p. 57)

Gêneros discursivos refletem e refratam em seu conteúdo, forma e estilo o horizonte ideológico, do que decorrem novos tipos enunciativos relativamente estáveis, condicionadas (e não determinadas) pelo horizonte sócio ideológico, como ocorre com o seriado televisivo e a narrativa policial folhetinesca. Semelhantemente, o seriado hoje não se porta na esfera de atividade da mesma maneira em que foi primeiramente produzido nos anos 50 nos Estados Unidos. De uma maneira mais responsiva, o seriado agora circula e é recebido nas mídias, especialmente na Internet e nela é respondido por enunciados diversos de fãs. Tal característica se liga a uma ética da responsividade midiática contemporânea, na qual pensamos um consumidor participativo na cultura da convergência. Contrária ao consumo “passivo” possibilitado pelas grandes mídias, como televisão e a imprensa, a Internet materializa o ideal de uma plataforma libertadora, na qual todos podem receber e produzir informações, de maneira interativa. Essa ideologia participativa materializa-se, no contexto do seriado, na distribuição de conteúdo de fã para fã; nas respostas de produtores de seriado aos fãs, sejam incorporando seu discurso, como em *The Empty Hearse* (2014), seja em produtos mais interativos como o aplicativo *Sherlock: the network*, em que o usuário pode contribuir para os casos de Sherlock, ou em eventos e convenções para fãs, como *Sherlock: the event*, realizado em Londres em maio de 2015. No entanto, não podemos negar a força comercial e o apelo massivo destas medidas interativas, as quais visam sempre manter o público fiel e conquistar novos fãs. Para Medvíedev,

As concepções de mundo, as crenças e mesmo os instáveis estados de espírito ideológicos também não existem no interior, nas cabeças, nas “almas” das pessoas. Eles tornam-se realidade ideológica somente quando realizados nas palavras, nas ações, na roupa, nas maneiras, nas organizações das pessoas e dos objetos, em uma palavra, em algum material em forma de realidade que circunda o homem. (Idem, p. 48-9)

A ideologia, portanto, encontra-se necessariamente materializada, presente na realidade, nos signos, seja na entonação da voz de um personagem ou nas cores de uma cena. No caso de Sherlock, materializam os valores do grande tempo da contemporaneidade, a extrema facilidade e rapidez das conexões de informação e intersubjetivas, marcada na extrema velocidade da “conectividade” mental de Holmes do seriado. Os sujeitos estão sempre conectados, em seus celulares, a maioria das interações ocorrem via mídia, tudo é digital e nem sempre isso é positivo, como é discutido em *The Reichenbach Fall*, sobre a segurança quebrada com uma simples sequência em código binário por Moriarty. Além disso, é dado destaque à importância da mídia como constitutiva da imagem do eu para o outro, nesse mesmo episódio. Somos o que falam sobre nós, em discursos de alta circulação, muitas vezes errôneos. Outro ponto é a valorização da imagem de si, narcísica, fortemente marcada na sociedade hoje com a necessidade de postar sobre si, de se fazer ser visto e reconhecido, como Sherlock a possui: extremamente orgulhoso, não quer que saibam de seus casos fracassados, mas mantém um blog em que publica suas descobertas científicas.

Assim, compreendemos a ideologia como material e histórica, criada na interação, no contato com o outro, no embate de valores, refletido e refratado no signo. Sem embate, sem interação, não há ideologia, “ela está completamente manifesta exteriormente – para os olhos, para os ouvidos, para as mãos –, que ela não se situa dentro de nós, mas entre nós” (Idem, p. 49).

2.4 Pausa comercial: Cultura e Cultura de massa

A concepção de cultura para o Círculo não é um conceito bem desenvolvido como o é diálogo e gênero discurso, por exemplo, porém, ela é crucial para a compreensão das relações entre os sujeitos e os enunciados.

A partir de Tihanov (2002), compreendemos que, para Bakhtin, há uma intrínseca relação entre a vida e cultura adquiridas na individualidade e responsabilidade do sujeito, conforme discutido em *Arte e responsabilidade* (2011). O filósofo se posiciona contra o teoreticismo, contra a consideração de arte e cultura como puras e autônomas em relação à realidade material e histórica, em oposição à uma cultura generalizada, como parte das ideias, na vida concreta do espírito, de cima para baixo, como em Hegel.

Bakhtin’s strong reservations against theoreticism are reservations about the very possibility of considering art or culture or any dimension of human life solely in terms of their purity and autonomy, without reference to their ethical

value and their impact on the formation of social judgement (TIHANOV, 2002, p. 32-3)⁶⁸

Nesse sentido, a arte, bem como qualquer produto da cultura, provém da vida e não pode perder sua relação com ela, se não fica vazia. Para Bakhtin, a vida é parte da cultura, constituinte ativa desta e, somente na relação com a vida, a cultura pode assumir sua característica social e concreta e não abstrata e universal. Há uma relação dialético-dialógica necessária entre a cultura e vida, em que uma está em relação a outra e, nessa relação constrói-se e modifica-se. Segundo Bakhtin (2011), uma falha na relação arte e vida deixa a arte mecânica, suas partes não respondem umas às outras, não possui responsabilidade e unidade. Somente na unidade do sujeito a arte, ou toda a cultura deixa de ser universal para tornar-se singular e parte da vida em sua eventicidade, em perpétuo fazer-se, no ato responsável do sujeito. Conforme Tihanov (2002),

(...) though culture is different from life, it is also always saturated with life and by the same token dependent on it. Art and life clash in this short essay [art and answerability], not because they are mutually exclusive but because the area in which they can meet – the person's responsible behavior – has not firmly emerged yet⁶⁹ (p. 33).

O autor aponta que há uma separação entre o mundo da cultura e o mundo da vida, do ato ético. Fora da interação entre esses dois mundos, a cultura torna-se objetificada. Devemos, portanto, reintegrar essas duas instâncias, na responsabilidade do ato singular, na individualidade concretude material e histórica, não na universalidade abstrata, teórica do mundo das relações mecânicas.

Para o Círculo, a cultura não possui um território próprio, apesar de ter barreiras. Não há cultura por si só, afastada da interação, alheia a ela como algo abstrato, ao que corresponde uma visão materialista de cultura, fruto da influência marxista em seus estudos. Ela é um processo, dialético-dialógico, construído na relação entre sujeitos via linguagem, em que há uma constante reformulação dos estados anteriores a partir do embate com os outros sujeitos em um determinado grupo, com outras culturas etc. na eventicidade da vida. Fora da vida como ser-evento, a cultura se encontra com uma falha,

⁶⁸ As reservas de Bakhtin contra o teoreticismo são reservas sobre a própria possibilidade de considerar arte ou cultura, ou qualquer dimensão da vida humana exclusivamente em termos de sua pureza e autonomia, sem referência ao seu valor ético e seu impacto na formação de seu julgamento social (Tradução nossa).

⁶⁹ Apesar da cultura ser diferente da vida, ela é também sempre saturada pela vida e pelo mesmo **token**, dependente dele. Arte e vida se chocam nesse pequeno ensaio (Arte e responsabilidade), não porque eles são mutuamente exclusivos, mas porque a área em que eles se encontram – o ato responsável do sujeito – ainda não se desenvolveu solidamente. (Tradução nossa)

fechada em si mesma e intocável. É preciso que ela se esteja propriamente entranhada na vida, na relação entre os sujeitos para se manter viva e em constante renovação.

Segundo Bostad et ali. (2004), podemos compreender a ideia de cultura, com base na filosofia do Círculo, a partir do dialogismo. Para os autores, ao invés de algo fixo e externo ao sujeito, a cultura se configura como uma rede, sempre mutável.

Thus we can see culture as a network of overlapping discussions and tendencies, attitudes and ideas, changing over time. There is no essence in meaning, one common trait or condition, but a complicated network of similarities, overlapping and crossing each other, a floating dialogue (Bell, 1998). To think from a dialogical perspective presupposes both openness and something that can not be ended, a 'never-ending story'⁷⁰. (p. 2)

A cultura é mais uma vez não concebida como parte do mundo das ideias, do Espírito, mas materialmente construída no dia a dia. Podemos interpretar que ela não está na supraestrutura, mas na relação dialética e dialógica entre supra e infra. Cultura possui um perpétuo inacabamento decorrente do embate com outras no enunciado, com os sujeitos, também inacabados. Sua cultura, criada e recriada nesse processo de interação, materializada em signos, também o é inacabada, está sempre sendo revalorada, reconstruída pelos integrantes de um determinado grupo. Assim,

Within a transcending, dialogical perspective, culture becomes both a type of processes and the products of such processes. Dialogical theory views culture as emergent and dynamic, rather than as stable and given. It thus offers an open and flexible theory of culture, where *moving beyond what is given* is a main axiom⁷¹. (Idem, p. 2)

A partir da posição dos sujeitos, em um local e espaço, eles possuem um horizonte de visão ideológica, o que possibilita diferentes perspectivas dos sujeitos em um determinado espaço tempo. Nesse sentido, podemos compreender a(s) cultura(s) em relação ao cronotopo. Sempre diferente conforme os sujeitos e suas relações. Em épocas e locais distantes, portanto, as interações constituem outros tipos de construções de valores e práticas para um grupo, contribuindo para a criação de uma dada cultura, singular e ao mesmo tempo relacionada às outras com as quais dialoga. Por meio dos

⁷⁰ Assim, podemos ver a cultura como uma rede de sobreposições de discussões e tendências, atitudes e ideias, mudando ao longo do tempo. Não há essência no significado, um traço comum ou condição, mas uma rede complexa de similaridades, sobrepondo e cruzando umas com as outras, um diálogo flutuante (Bell, 1998). Pensar em uma perspectiva dialógica pressupõe ambos abertura e algo que não pode ser finalizado, uma "história sem fim".

⁷¹ Por uma perspectiva transcendente, dialógica, cultura se torna ao mesmo tempo um tipo de processo e os produtos desses processos. A teoria dialógica vê a cultura como emergente e dinâmica, ao invés de estável e dada. Assim, ela oferece uma teoria aberta e flexível de cultura, na qual ir além do que é dado é um axioma principal. (Tradução nossa).

signos, ela é constituída nos atos singulares dos sujeitos relacionais. Eles a carregam em sua constituição e colocam em contato com outras de outros povos e outros tempos, para, por meio do uso, no diálogo, adicionarmos significados e modificamos a cultura. Ela se manifesta e é criada nos signos, como reflexo e refração da realidade de um grupo.

Os sentidos são sempre situados e criados na relação, não existem como algo pronto e acima do sujeito. “Meaning is always *somebody’s* meaning, and meaning *for somebody*” ⁷²(Idem, p. 9). Há uma relação recíproca entre o falante e o ouvinte que constrói os sentidos. Não há sentido for a das relações inter-humanas, logo, não há como haver uma “Cultura”: não pode haver uma abstração e generalização desse conceito. Além disso, estaríamos colocando uma em detrimento das outras, uma que seria a totalizante, no entanto ela estaria sempre nessa posição em relação a outras. Nesse sentido, o que seria considerado “alta” cultura é construído em uma relação com o baixo, a partir dele: se a cultura é construída nas relações entre os sujeitos nas pequenas ações da ideologia do cotidiano, no pequeno tempo, ela também se refere e alimenta a cultura do grande tempo, por exemplo, as consideradas obras clássicas, como Rabelais e Dostoiévsky.

A cultura popular e cultura erudita entram, em Bakhtin, em um jogo de forças centrípetas e centrífugas, pois algo da cultura erudita eleva-se a esse grau a partir de algo primeiramente popular que ganha valor em um determinado grupo detentor de poder. Algo que é popular pode vir a se tornar erudito, quando seu valor é reconhecido, como é o caso de Shakespeare e Cervantes, portanto, cabe-nos pensar em algo valorado como alto ou baixo nas relações sócio político e econômicas dos sujeitos em um determinado grupo, parte de um tempo e espaço. Com o tempo, tais valores podem mudar, podem inverter-se, mas estão sempre em jogo, materializado pelo embate ideológico no signo.

Nessa perspectiva, uma obra de arte não se constitui como tal em sua essência, mas nos embates entre os sujeitos que a valorizam. Devemos sempre nos ater às valorizações dos sujeitos e aos jogos de forças político, econômico e sócio culturais que constroem os enunciados. Diante de tal questão, utilizamos o pensamento de Morin (1969) para compreendermos a força econômica que opera no discurso e constrói para si uma terceira cultura, segundo o filósofo, a

(...) cultura de massa, isto é, produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propaganda pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino chama de *mass-media*); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos

⁷² O significado é sempre um significado de alguém e para alguém (Tradução nossa).

aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc.) (1969, p. 16).

Essa cultura, regida pelas leis do mercado e propagada pelos meios técnicos de difusão massiva, é uma das correntes mais características do século XX, originária nos Estados Unidos. Por meio dos meios de comunicação de massa, ela promove uma difusão de informações para um grande público, ao mesmo tempo heterogêneo e unitário.

Seus produtos são determinados por uma orientação consumidora e industrial, “sem poder emergir para a autonomia estética. Ele não é policiado, nem filtrado, nem estruturado pela Arte, valor supremo da cultura dos cultos” (Idem, p. 20). Justamente por seu caráter industrial, há um choque entre padronização e criação nos produtos culturais, de forma que eles devem, paradoxalmente, manter-se padronizados, e individualizados, de forma a serem aperfeiçoados pela originalidade.

Para Morin, “a contradição invenção-padronização é a contradição dinâmica da cultura de massa. É seu mecanismo de adaptação ao público e de adaptação do público a ela. É sua vitalidade” (Idem, p. 31). Compreendemos esse processo como dialógico, no qual há uma renovação dos sentidos e nas formas de enunciação a partir do embate entre os sujeitos e os produtores de conteúdo de massa. Assim, apesar de prezarem pela unicidade e padronização, é possível que os moldes dos produtos se reformulem, sempre a partir da necessidade do público. O seriado, como gênero discursivo, possui um determinado formato, duração e número de episódios, por exemplo, porém sua padronização é espaço-temporal, ela modifica-se com o tempo, com a sociedade etc. Tal processo é visível na diferença da padronização dos seriados americanos e ingleses, sendo que o último possui menor número de episódios por temporada com duração mais longa. *Sherlock* sai do padrão por possuir um formato de 90 min e três episódios por temporada, mas, ao mesmo tempo, segue um estilo já consagrado pela BBC, o que não deixa de seguir um padrão. No entanto, para Morin, a padronização não impede a individualização de uma obra, visto que mesmo a obra de arte possui “regras clássicas”. Em nossa terminologia, uma obra está inserida dentro de um gênero discursivo, relativamente estável, com formatos típicos, porém não é uma forma rígida que impede a modificação.

Para o filósofo, por trás da modificação da formatação dos produtos há uma lógica do consumo máximo, que tende a sempre angariar o maior número possível de consumidores. Ele tende a uma busca pelo público universal. Busca, para tanto, um denominador comum entre o público ao mesmo tempo que, para abranger o máximo número de pessoas interessadas, procura incluir nele uma variedade de informação, a qual

é “ao mesmo tempo, uma variedade sistematizada, *homogeneizada* (...), segundo normas comuns (idem, p. 38). Para tanto, os produtores oferecem uma gama diversa de conteúdos em um mesmo produto cultural, como filmes românticos que também contemplam aventura e comédia, ou filmes de ação, como os de super-heróis, que contemplem uma dimensão mais romântica, para poderem assim contemplar o público masculino e feminino, tipicamente consumidores destes produtos. Tenta-se, a todo custo, propor conteúdos com temas sincréticos, sempre de forma agrupar públicos-alvo diversos em um mesmo grupo, como o público masculino e feminino e adulto e infantil. A busca por uma homogeneização dos produtos consumidos por diferentes idades, por exemplo, se centra na chamada dominante juvenil, como pode ser observado em relação ao público dos filmes de ação e aventura, assistimos por “toda a família”.

A cultura industrial coloca as classes em comunicação e cria uma aproximação entre os sujeitos a partir de uma unificação dos valores de consumo. – veiculados pelas mídias de comunicação de massa. Sob essa perspectiva, há uma padronização dos gostos: todos ouvem as mesmas músicas, o cinema coloca todos sobre a mesma sala, todos veem as mesmas séries, independentemente de sua classe.

Assim, o consumo do seriado como produto cultural também pode ser considerado como massivo, homogeneizante, apesar do público considera-lo menos massivo que a telenovela. Há diversos tipos de seriado diferenciados por temas, portanto, possíveis de serem selecionados pelo público de acordo com seu interesse, segmentando, no entanto, o seriado é um gênero extremamente popular, semelhante à literatura folhetinesca no século XIX, de forma que ele abrange uma grande gama de telespectadores, os quais se homogeneizam por escolherem o mesmo produto para seu consumo. Principalmente junto ao público jovem, aproximadamente de 15 a 30 anos, o seriado torna-se um dos gêneros preferidos para seu entretenimento e cultura. Ele se torna um produto assistido e acompanhado por todo globo, como ocorre com *Game of Thrones* (2011), um dos seriados mais famosos da contemporaneidade. Durante sua exibição, a Internet se torna plena de conteúdo a seu respeito, seja de propaganda feita pelos produtores, seja de enunciados de fãs respondendo-o. O mesmo ocorre com nosso seriado, visto que *Sherlock*, apesar de não ter o mesmo alcance, possui uma intensa repercussão na Web e foi o programa mais assistido no Reino Unido no período das festividades em 2015, com 11.6 milhões de telespectadores, com o especial *The Abominable Bride*.

Interessa-nos que ambos são seriados anglófonos, e a maioria dos seriados mais conhecidos por todo o mundo é produzida nos EUA. Não devido a uma falta de produções nacionais, mas por conta de uma tendência cosmopolita estadunidense. Segundo Morin,

Foi lá que nasceu a cultura de massa. É lá que se encontra concentrado seu máximo de potência e energia mundializante. A cultura industrial se desenvolve no plano do mercado mundial. Daí sua formidável tendência ao sincretismo –ecletismo e à homogeneização (...) (Idem, p. 46).

Há uma grande promoção dos seriados americanos ao redor do mundo, de forma que eles se tornam mais conhecidos e, numa via de mão dupla, ganham mais verba para suas produções. Esse processo faz com que a indústria televisiva faça circular entre o público somente as produções norte-americanas. As produções britânicas, não são tão abrangentes, apesar de estarem conquistando maior terreno comercial, como com *Doctor Who* (2005), *Downtown Abbey* (2010) e *Sherlock*. Essa soberania norte-americana influi nos valores cosmopolitas difundidos pelos meios de comunicação de massa, os quais refletem e refratam a ideologia dessa sociedade, em uma época e local.

Na contemporaneidade, o seriado torna-se um gênero propício para a difusão dessa ideologia, devido a sua ampla circulação e recepção social, cada vez mais abrangente. Massivo e midiático, ele assegura sua produção pela circulação na Web, em grande parte pelos enunciados dos fãs. Nele perpassam forças centrípetas e centrífugas, as quais operam concentram e descentrando vozes sociais, sempre valoradas, em favor de uma ideologia cosmopolita centralizadora e comercial e de um compartilhamento de informações e entretenimento para com os fãs.

Em *Sherlock*, há um forte apelo comercial por meio de eventos da produção de para fãs, com produtos de colecionador para serem adquiridos, como bonecos, caneca, livros e DVDs, os quais criam para o seriado uma franquia, altamente mercadorizada, que funciona como uma força centrípeta vinculadora do seriado com a cultura de massa. No entanto, há também uma força centrífuga originada por uma inteligência coletiva promotora de uma interação entre os fãs, os quais constroem teorias para explicação dos episódios, narrativas, imagens etc. Nos meios de comunicação de massa, segundo Morin (1969), o consumidor não possui voz. Ele é passivo em relação às grandes mídias, produtoras de informação, tendência suplantada pelas novas mídias com a cultura participativa na Rede, permitem um diálogo entre os produtores e os fãs em uma cultura participativa no ciberespaço, conforme abordaremos melhor no item a seguir.

2.5 *Live-blogging: Mídia e Transmídia*

A mudança demográfica de 1,5 bilhão em 1900 para mais de 6 bilhões com a virada do milênio possibilitou, juntamente com preocupações sociais e políticas, mudanças tecnológicas que acompanhassem essa nova sociedade e facilitassem a interação entre os sujeitos. Este foi um dos pontos principais para o desenvolvimento das novas mídias.

Ao contrário do que discorre McLuhan (1974), Lévy (2008) defende que as técnicas não são determinantes da sociedade. “A emergência do ciberespaço acompanha traduz e favorece uma evolução geral da civilização. Uma técnica é produzida dentro de uma cultura, e uma sociedade encontra-se condicionada por suas técnicas. E digo *condicionada, não determinada*” (LÉVY, 2008, p. 25). Para ele, uma tecnologia não é um ator autônomo, que define e determina a sociedade, atingindo-a de fora para dentro. As técnicas não são externas à sociedade, são criadas por ela, por necessidades específicas e a partir de condições sócio histórico econômicas determinadas. Trata-se de um dever coletivo, um processo social que termina por influenciar, por sua vez, a sociedade: a veiculação e o consumo de dados foram alterados, assim como o relacionamento entre indivíduos. Nesse sentido, não há uma interatividade como consequência da revolução técnica digital, mas uma relação entre ambas que organiza um tipo específico de interatividade desse período.

As tecnologias constituem as mídias, sempre relacionadas às outras esferas sociais. O uso de uma tecnologia “em lugar e época determinados cristalizam relações de força sempre diferentes entre seres humanos” (Idem, p. 23). Por sua natureza social, a mídia – suporte de informação e comunicação entre sujeitos – é palco de jogos de poder das forças centrípetas e centrífugas. Seu uso, longe de ser neutro, compreende em si os embates sociais dos sujeitos refletidos e refratados nos enunciados. Moraes (2001) e Lévy (2008) discutem sobre o jogo entre a centralização e descentralização das informações nas mídias, opondo as mídias como imprensa, cinema e televisão e as novas mídias, especialmente a Internet. Para os autores, as primeiras são tipicamente massivas.

Segundo Moraes (2001), as mídias de massa – televisão, imprensa, cinema e rádio – possuem uma tendência totalizante em relação ao público, ao tentarem encontrar o “denominador” comum entre seus destinatários e, assim, negligenciarem sua singularidade. A partir delas, estabelece-se uma barreira entre os emissores e os receptores da informação, de forma a construir dois polos sem pretensão de troca de

papeis. Nessa concepção, o polo emissor enuncia visando seu destinatário, mas a posição de sujeito enunciador nunca é trocada, como num diálogo. Somente as mídias (massivas) possuem o discurso de autoridade, no qual propagam a ideologia hegemônica, os valores da superestrutura dominante. Ela pode ser difundida pela escolha de programação em um canal; pelos tópicos a serem discutidos em um programa de entrevista ou jornalístico; em seriados, com temas e personagens específicos em cena, entre outros. A televisão, por exemplo, estabelece uma relação um-todos, em que um enunciado atinge um grande número de destinatários (LÉVY, 2008). Sua posição totalizante é propícia para a construção de uma relação de propagação ideológica, uma vez que assume um discurso de uma única voz para um outro – telespectador – “passivo”.

O ciberespaço, ao contrário, apesar de universal, não é totalizante, pois liga todos a todos. Há uma postura de possibilitar um acesso a todos os usuários e possibilitar, via mídia, que se tornem também emissores de informação e conteúdo. Para Moraes,

A pragmática da Internet desfaz a polaridade entre um centro emissor ativo e receptores passivos. As interfaces tecnológicas instituem um espaço de transação, cujo suporte técnico, em processamento constante, proporciona comunicações intermitentes, precisas e ultrarrápidas, numa interação entre todos e todos, e não mais entre um e todos (2001, p. 70)

A Internet surge como um contraponto aos monopólios das mídias massivas, dando lugar à interatividade e participação coletiva dos sujeitos, em que todos podem estabelecer comunicação e troca de informação. Tanto para Lévy quanto para Moraes, a Internet seria uma forma de resistência, em que é dada a possibilidade de respostas, a participação ativa, ou compreensão responsiva aos internautas. As barreiras entre o emissor e receptores se quebram e, com isso, possibilitam a interação e o verdadeiro intercâmbio entre os participantes do discurso. Todos têm acesso e participam da construção do hipertexto da Web. Segundo Lévy, “a World Wide Web é uma função da Internet que junta, em um único e imenso hipertexto ou hiperdocumento (compreendendo imagens e sons), todos os documentos e hipertextos que a alimentam” (2008, p. 27). Os internautas, à medida que utilizam essa mídia, também a constroem, contribuindo com diferentes nós do hipertexto. A partir de escolhas, sempre valorativas, eles são levados de um nó a outro, por links e referências, navegando por um ambiente criado por seus usuários, para eles. Não há uma programação como na televisão ou rádio, há escolhas tão diversas quanto são os sujeitos e suas preferências em um dado momento e espaço virtual.

Aparentemente sem um controle universal, não-totalizante, o ciberespaço apresenta uma possibilidade de integração, do humano como uma mega comunidade

virtual. A ideia da Internet como integrador mundial constrói a utopia da absoluta liberdade, no entanto, precisamos nos lembrar que há sempre um jogo de poder presente nos enunciados, um jogo de forças centrípetas e centrífugas estabelecidas no diálogo.

Por trás das técnicas agem e reagem ideias, projetos sociais, utopias, interesses econômicos, estratégias de poder, toda a gama dos jogos dos homens em sociedade. (...) O desenvolvimento das tecnologias é encorajado por Estados que perseguem a potência, em geral, e a supremacia militar em particular. É também uma das grandes questões da competição econômica mundial entre as firmas gigantes da eletrônica e do *software*, entre os grandes conjuntos geopolíticos. Mas também responde aos propósitos de desenvolvedores e usuários que procuram aumentar a autonomia dos indivíduos e multiplicar suas faculdades cognitivas. Encarna, por fim, o ideal de cientistas, de artistas, de gerentes e de ativistas da rede que desejam melhorar a colaboração entre as pessoas, que exploram e dão vida a diferentes formas de inteligência coletiva e distribuída (LÉVY, 2008, p. 24).

Não podemos assumir, portanto, que há uma plena desierarquização na Internet, como uma praça pública contemporânea – conforme discutimos posteriormente no item 2.7. Há sempre um jogo de interesses e valores em meio aos discursos ao qual o uso da Web não está alheio. Lévy ressalta que, mesmo com a origem da Internet relacionada a interesses econômicos e políticos, ela também apresenta um grande salto em direção à interatividade e à inteligência coletiva. Apontamos aqui, em um movimento contrário, a necessidade de nos atentarmos às forças ideológicas dos discursos apesar do aparente ambiente colaborativo, conforme trataremos mais adiante.

A interatividade é um dos conceitos-chave para a compreensão das mídias no grande tempo da contemporaneidade, pois ele enfatiza a participação ativa, a resposta do destinatário da comunicação ou informação, ou, como preferimos, do enunciado. Ela é o motivo de combinarmos as duas teorias, uma da filosofia da linguagem e outra do campo da comunicação, sobre a mídia: a interatividade prevista pelas mídias, em especial pelas novas, é essencial para a concepção de linguagem bakhtiniana, pois um enunciado é sempre responsivo (ver item 2.9), seja qual for sua esfera de atividade. O grau desse ativismo pode ser diverso, maior ou menor, porém está sempre presente. Semelhantemente, na esfera midiática,

O termo “interatividade” em geral ressalta a participação ativa do beneficiário de uma transação de informação. De fato, seria trivial mostrar que um receptor de informação, a menos que esteja morto, nunca é passivo. (...) o destinatário decodifica, interpreta, participa, mobiliza seu sistema nervoso de muitas maneiras, e sempre de forma diferente de seu vizinho. (...) A possibilidade de reapropriação e de recombinação material da mensagem por seu receptor é um parâmetro fundamental para avaliar o grau de interatividade do produto. (...) No caso da televisão, a digitalização poderia aumentar ainda mais as possibilidades de reapropriação e personalização da mensagem ao receptor:

escolha da câmera que filma um evento, possibilidade de ampliar imagens, alternância personalizada entre imagens e comentários, seleção dos comentaristas etc. (LÉVY, 2008, p.79)

Apesar de o “receptor” de informação, ou, em nossa terminologia e concepção, o outro sujeito da interação, ser sempre ativo, seu grau de comprometimento com o enunciado que lhe é exposto pode ser expandido, por exemplo, em relação à televisão, ao digitalizarem as informações. Tal é o caso de *Sherlock*, quando este disponibiliza um trailer interativo⁷³ para a terceira temporada. Nele, o fã do programa pode escolher assistir todo o clipe de uma vez, ou pode clicar nas frases que funcionam como links e os levam a uma área em que podem acessar informações exclusivas para a terceira temporada, como entrevistas com os produtores e imagens das cenas. Tal experiência é fundamentalmente diversa de assistir ao trailer pela plataforma *Youtube*⁷⁴, porém, só é possível graças aos desenvolvimentos tecnológicos e à Internet. Nesse sentido, Lévy (2008) defende a Internet como palco propício para o desenvolvimento da interatividade e da inteligência coletiva no grande tempo da contemporaneidade.

A inteligência coletiva é uma forma de construção de conhecimento não-monopolizadora, na qual ele é construído no diálogo entre enunciados e sujeitos e não privilégio de órgãos privados detentores da informação. Conforme Lévy,

El problema de la inteligencia colectiva es descubrir o inventar un más allá de la escritura, un más allá del lenguaje de tal manera que el tratamiento de la información sea distribuido y coordinado por todas partes, de manera que no sea más privativo de órganos sociales separados, sino que se integre, por el contrario, de manera natural, a todas las actividades humanas y regrese a las manos de todos. Esta nueva dimensión de la comunicación debería evidentemente permitirnos poner en común nuestros conocimientos y mostrárnoslos recíprocamente, condición elemental de la inteligencia colectiva. (2004, p. 11)

De acordo com essa concepção, construímos o conhecimento a partir de sua circulação e recepção nas mídias, e a Internet lhe é favorável justamente por propiciar um ambiente em que todos podem produzir enunciados que ali circulam e constroem essa Rede, em colaboração a favor de uma coletividade. Esse é o princípio, por exemplo, da *Wikipedia*, enciclopédia digital feita como um grande hipertexto por seus próprios usuários. Na contemporaneidade, a inteligência coletiva se constrói, privilegiadamente, no ciberespaço. Para Moraes (2001, p. 68),

⁷³ Disponível em: <http://creative.wirewax.com/sherlock.php>. Acesso em: 26/07/2016.

⁷⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9UcR9iKArd0>. Acesso em: 26/07/2016.

Na órbita da rede mundial de computadores, flutuam instrumentos privilegiados de inteligência coletiva, capazes de gradual e processualmente, fomentar uma ética por interações, assentada em princípios de diálogo, de cooperação, de negociação e de participação.

O ciberespaço é, portanto, o espaço formado pela rede mundial de computadores e suas memórias no qual constam informações digitais que condicionam “o caráter plástico, fluido, calculável com precisão e tratável em tempo real, hipertextual, interativo e, resumindo, virtual da informação que é, parece-me, a marca distintiva do ciberespaço (LÉVY, 2008, p. 92-3). Ele é o espaço das relações dialógicas na esfera midiática, não um espaço fixo e concreto, mas fluido, fruto da própria interação.

As relações pessoais, na contemporaneidade, se dão principalmente via mídia. A partir do ciberespaço, é possível que pessoas de qualquer local geográfico possam se conectar, virtualmente. Para Lévy, há uma tendência à virtualização na contemporaneidade, porém ela não pode ser oposta ao real.

A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade em um conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma “solução”), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático. Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral à qual ela se relaciona, em fazer mutar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular (2014, p. 17-8).

O virtual não é estático, acabado, ele é uma problematização, um retorno da resposta às perguntas, de um ponto a vários. Há um processo inverso, de retorno da resolução ao nó de tendências. Não se trata de tornar a realidade uma série de possíveis, mas de descentrá-la, mudar seu centro de gravidade ontológico. O virtual é desterritorializado, há um desprendimento do aqui-agora, as categorias de tempo e espaço se desestabilizam, porém ele não perde sua caracterização, ele não deixa de existir, “(...) ainda que não possamos fixá-lo em nenhuma coordenada espaço-temporal, o virtual é real” (LÉVY, 2008, p. 48). Pensamos, nesse âmbito, as relações intersubjetivas como desterritorializadas na virtualização, elas deixam de ter a coerção do tempo e espaço para uma problematização dessas categorias, que se tornam virtuais. Elas deixam de ser restritas a um mesmo tempo/espaço e tornam-se possíveis globalmente, a qualquer momento. Além disso, uma relação entre sujeitos está presente na memória digital de um suporte, por exemplo, mas, ao mesmo tempo que se dão no ciberespaço e ali circulam, não estão em nenhum local.

As relações interpessoais na mídia são paradoxais. Apesar de possibilitar a integração, ao conectar usuários da Rede de diversos locais do globo, a Internet também os afasta. Os sujeitos muitas vezes trocam as relações na realidade pelas do mundo virtual. Apesar de próximos, são paradoxalmente integrados virtualmente e enclausurados na vida real, em seus *smartphones*, *Facebooks*, *emails* e conversas de *Whatsapp*, presos em uma realidade alternativa na qual criam projeções de si mesmos, via linguagem. Paradoxalmente, a contemporaneidade é uma era em que mais pessoas estão conectadas entre si, porém também mais isoladas e solitárias.

Esse tipo de relação midiática também ocorre entre os fãs de um seriado, agrupados em comunidades virtuais, grupos, construídos com base em “afinidades de interesses, de conhecimentos, sobre projetos mútuos, em um processo de cooperação ou de troca, tudo isso independentemente das proximidades geográficas e das filiações institucionais” (Idem, p. 127). Uma comunidade virtual é uma organização desterritorializada, ela não possui um local de referência estável, o tempo-espaço não funciona como ponto de partida ou coerção (LÉVY, 2014). Não são essas coordenadas que ligam seus membros, e sim uma afinidade de interesses e paixões, de maneira que os sujeitos contribuem para a profusão e distribuição das informações, como uma inteligência coletiva. Um exemplo muito característico da contemporaneidade no universo das séries as *fandoms*, que fazem em *posts*, fanfics, discussões (*metas*), imagens para outros fãs, que partilham seus gostos e frustrações em comum, são, além dos posts no *Tumblr*, grupos no *Facebook*. Nessa plataforma, um fã pode optar por participar de comunidades/grupos específicos de sua *fandom*, seja um grupo nacional ou estrangeiro. Neles, há uma troca intensa de informações, links para assistir aos episódios, *posts* de discussão sobre teorias, sobre previsões para os próximos episódios e temporadas, bem como sobre *ships*. No entanto, cada grupo possui uma “ciberética”, uma coexistência autorregulada baseada em deveres éticos dos participantes, como, por exemplo, a regra de formatação ao postar algo fora do universo da série com a *tag* “OFF”, ou a proibição de ofensas a *ships* alheios, como os a favor de “Johnlock”, “Adlock” “Sherlolly” e “Sheriarty” no universo *Sherlock*, em outras palavras, aos fãs dos casais John e Sherlock, Irene e Sherlock, Sherlock e Molly e Sherlock e Moriarty.

A participação dos fãs na inteligência coletiva é algo crucial para o fenômeno da transmídia. Segundo Jenkins,

A transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal

form of transmedia storytelling, each medium does what it does best – so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction. Each franchise entry needs to be self contained so you don't need to have seen the film to enjoy the game, and vice versa. Any given product is a point of entry into the franchise as a whole (2006, p. 95-6)⁷⁵.

A fim de proporcionar um maior e mais envolvente entretenimento do público consumidor de um discurso, como os dos seriados, as empresas investem na transmídia, um processo de convergência de diferentes mídias que promove maior contato dos fãs entre si e entre eles e os produtores. A partir de uma motivação econômica, mais uma vez provando os fios ideológicos dos discursos midiáticos, os produtores de uma franquia dispersam uma narrativa em diferentes mídias, de modo a atrair diferentes nichos mercadológicos. Assim, eles motivam o consumo de produtos em troca de novas experiências dos usuários de uma mídia, por meio de uma expansão do universo ficcional e das aventuras dentro de uma franquia, criando novas histórias, como *spin-offs*⁷⁶ e vídeo games, sendo que cada um contribui com elementos para a compreensão de pistas sobre o universo ficcional de uma dada franquia. No caso de *Sherlock*, os fãs podem buscar elementos extras nos *blogs* de Sherlock e Watson, nos quais o primeiro publica seus experimentos científicos e o segundo os casos de investigação que resolvem (ou não), escritos de forma romantizada. Nesses *blogs*, os fãs podem encontrar enigmas deixados por Holmes, podem acessar informações extras sobre as personagens da série, bem como ler os comentários que deixam nos *blogs* uns dos outros.

Os produtores organizam uma construção transmidiática do seriado, baseada principalmente elementos extras deixados aos fãs como elementos de entretenimento e autopromoção, bem como pistas para a compreensão daquele universo.

As alusões a elementos da obra de Conan Doyle e às outras produções sherlockianas, por exemplo, além de pistas sobre o próprio desenvolvimento do seriado não permitem que um fã sozinho possa apreender todas as referências, mas esses, no diálogo, na colaboração com uma inteligência coletiva, combinam suas teorias e chegam a algo satisfatório. A contribuição dos fãs é fundamental ao pensarmos a produção,

⁷⁵ Uma narrativa transmídia se desdobra em múltiplas plataformas, com cada novo texto fazendo uma distinta e valiosa contribuição ao todo. Na forma ideal da narrativa transmídia, cada mídia faz o que sabe fazer de melhor – de forma que a história pode ser introduzida em um filme, expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu mundo pode ser explorado através de jogos ou experienciado como um parque de diversões. Cada entrada na franquia precisa ser independente para que você não precise ter visto o filme para apreciar o jogo e vice-versa. Qualquer produto é um ponto de entrada na franquia como um todo.

⁷⁶ *Spin-off* é um seriado, programa de rádio ou game produzido a partir de outra obra, como uma continuação do mesmo universo, porém construída na base de outras personagens como principais e diferentes aventuras, como *Better Call Saul* (2015), *spin-off* de *Breaking Bad*.

recepção e circulação transmidiática de *Sherlock*. Especialmente nesse seriado, há diversos elementos extras para entretenimento do público, como o trailer interativo; os blogs; o aplicativo para *smartphone* *Sherlock: The Network*, em que o usuário se torna parte do time de Sherlock, como um membro de sua rede de mendigos em Londres; além dos perfis no *Youtube*, *Twitter* e *Facebook*. Além desses enunciados dos produtores, há os enunciados dos fãs que compartilham histórias, teorias, artes em diversas plataformas em sua comunidade virtual. Tal profusão transmidiática, entretanto, proporciona aos fãs uma ilusão de autonomia, de coautoria dos enunciados-episódios, quando o próprio seriado, em *The Empty Hearse* (2014), incorpora o discurso dos fãs sobre as teorias discutidas em rede sobre a falsa morte de Sherlock.

Na realidade, há um investimento do seriado nos fãs, em produção de fãs que circulam pela rede, lhe dão publicidade. Faço parecer que as recepções são fortuitas, mas melhoram a recepção e, assim, dão retorno ao seriado, lhe proporcionam maior IBOPE, renovam contratos, são chamados para eventos de fãs, criam produtos etc. Trata-se de um contraponto econômico do enunciado midiático, pois ele não pensa só na colaboração, na abstração de barreiras, na criação de conteúdo coletivo. Há uma força que volta ao massivo, ao motivo socioeconômico, desalienando a esfera midiática das outras esferas ideológicas da sociedade. O seriado, assim como o sujeito Sherlock, pensa em si mesmo, quer a sua sobrevivência e popularidade no mercado e na mídia, portanto, transparece, assim, uma característica típica do sujeito na era contemporânea, o narcisismo.

2.6 *Making-off: Esfera de atividade*

Conforme já discutido anteriormente no item 2.3, a linguagem para o Círculo BMV é social, não uma forma linguística abstrata. Se, para a linha do “objetivismo abstrato”, a língua é um conjunto de elementos abstrato, coletivo e externo ao sujeito, portanto inacessível à sua consciência individual, comportando-se como uma norma, a língua para o círculo é constitutiva do sujeito, nasce e morre com ele, em sua consciência individual em contato com outras consciências. A linguagem se constitui partir e nessa relação ininterrupta entre os sujeitos, em outras palavras, ela é forçosamente social. O signo linguístico saussuriano, composto por significado e significante, é acrescido do horizonte social. O extralinguístico se torna propriamente linguístico, pois não pode ser descartado. A ideologia e as relações entre forças sociais, centrípetas e centrífugas entram em embate dentro do signo, concebido como social e ideológico.

Nesse sentido, analisar as formas linguísticas em seu aspecto morfológico, fonético-fonológico, sintático e semântico é essencial, porém limitado enquanto abstração. Cabe-nos, a partir da “poética sociológica” (MEDVIEDEV, 2012), compreender a língua/linguagem como uma forma e conteúdo em conjunto com o social, cujo sentido é construído na interação e é reflexo e refração do horizonte ideológico dos sujeitos em um determinado tempo/espaço.

Na realidade, o locutor serve-se da língua para suas necessidades enunciativas concretas (para o locutor, a construção da língua está orientada no sentido da enunciação da fala). Trata-se, para ele, de utilizar as formas normativas (admitamos, por enquanto, a legitimidade destas) num dado contexto concreto. Para ele, o centro de gravidade da língua não reside na conformidade à norma da forma utilizada, mas na nova significação que essa forma adquire no contexto. O que importa não é o aspecto da forma linguística que, em qualquer caso em que esta é utilizada, permanece sempre idêntico. Não; para o locutor o que importa é aquilo que permite que a forma linguística figure num dado contexto, aquilo que a torna um signo adequado às condições de uma situação concreta dada. Para o locutor, a forma linguística não tem importância enquanto sinal estável e sempre igual a si mesmo, mas somente enquanto signo sempre variável e flexível. Este é o ponto de vista do locutor (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006, p. 93-4).

De acordo com o filósofo, as formas linguísticas não são impostas sobre os sujeitos, e portanto, alheias à sua consciência. Ao contrário, lhes são utilitárias na medida em que se organizam em um torno de um dado contexto sócio histórico de interação. Seu sentido só é dado nessa circunstância, nas relações dialógicas entre sujeitos discursivos e forças sociais, pois o signo, entendido pelo Círculo como ideológico, é permeado por valores sociais, sempre em constante renovação.

Conforme Grillo (2006), as interações entre os sujeitos, constituidoras da linguagem, são reguladas a partir da situação de comunicação imediata e sua avaliação pelos sujeitos interlocutores em conjunto com as condições sócio históricas em sentido geral, ou seja, o

meio social mais amplo, definido, por um lado, pelas especificidades de cada esfera da produção ideológica (ciência, literatura, jornalismo, religião, etc.) e, por outro, por um certo ‘horizonte social’ de temas recorrentes, em razão da onipresença social da linguagem verbal e da relação que as esferas ideológicas estabelecem com a ideologia do cotidiano. (GRILLO, 2006, p. 138)

As interações, portanto, se dão em esferas de atividades específicas. Cada enunciado é fruto de e circula em uma determinada esfera da comunicação ideológica. Dessa maneira, eles refratam e refletem em seu tema, forma e estilo, o horizonte social ideológico dos sujeitos e as necessidades específicas daquela interação. Segundo Pereira (2013, p. 57), “cada esfera apresenta uma orientação social determinada para a realidade,

para objetos discursivos próprios e funções ideológicas específicas”. As esferas possuem finalidades discursivas e tipificam, relativamente, os enunciados nas condições de interação, seja na esfera da ideologia do cotidiano, seja nas esferas ideológicas.

Os gêneros do discurso, tipos relativamente estáveis de enunciados, não são alheios às esferas de atividade. Ao contrário, eles ganham forma, tema e estilo a partir da esfera onde circulam. Para Bakhtin (2011),

Os elementos dos tipos de enunciados, o tema, conteúdo e estilo, são “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” (p. 262)

As esferas estão relacionadas ao uso da linguagem por sujeitos interacionais e, dependendo do caráter de cada esfera da comunicação ideológica, formam-se diferentes gêneros discursivos. Elas proporcionam condições sócio histórico ideológicas que cerceiam o aparecimento de gêneros discursivos específicos. As finalidades discursivas constroem os enunciados e as interações, que ocorrem sempre dentro de algum gênero discursivo. Não há como programar tabelas e meios de definição dos gêneros, justamente por que as condições sociais e os sujeitos estão sempre em modificação. Da mesma maneira, serão tantos os gêneros discursivos quanto são as necessidades comunicacionais de uma esfera (ou campo) de atividade da linguagem. Conforme um campo vai se complexificando e se alastrando, ele vai definindo suas fronteiras e os gêneros que nele se formam, devido às necessidades comunicativas, o que possibilita haver mais de um gênero por esfera. Conforme Bakhtin (2011),

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (p. 262).

Os gêneros não possuem formas fixas, pois estão em movimento, dentro da mobilidade das relações interpessoais e ideológicas e em contato com outros gêneros, dentro de uma esfera de atuação. A partir da condição *sine qua non* do diálogo, conceito central ao pensamento bakhtiniano, forma-se a individualidade, dos sujeitos, dos enunciados, das esferas e dos gêneros. Não há uma especificidade se não houver outra com a qual esta entra em embate, aproximando-se e afastando-se. Assim, as esferas de atividade possuem características que se elaboram no embate e formam gêneros distintos com estilos próprios, materializados em formas composicionais e temas recorrentes.

Grillo (2006), discorre que cada esfera possui uma lógica, uma maneira de olhar e recriar semioticamente a realidade. Para ela,

(...) a noção de esfera da comunicação discursiva (ou da criatividade ideológica, ou da atividade humana, ou da comunicação social, ou da utilização da língua, ou simplesmente ideologia) é compreendida como um nível específico de coerções que, sem desconsiderar a influência da instância socioeconômica, constitui as produções ideológicas, segundo a lógica particular de cada esfera/campo” (p. 143)

A esfera é um tipo de coerção, não determinista, que correlaciona os discursos ao jogo de forças sociais econômicas e ideológicas presentes na sociedade. Tal questão encontra-se em Medvíedev (2012), quando o autor questiona a estética formalista a respeito da linguagem. A literatura, dentro dessa perspectiva, é uma esfera de atividade que, como tal, proporciona um determinado olhar – sempre valorativo – para a realidade e sua refração ideológica para o enunciado artístico, conferindo-lhe um determinado acabamento. “Com isso, a obra literária, como produto ideológico, não é nem cópia do real nem criação, mas um modo próprio de refração da realidade social, segundo a lógica específica da esfera artística” (GRILLO, 2006, p. 143).

Além da composição interna do gênero, a esfera determina uma concepção de destinatário, uma atitude responsiva frente ao interlocutor para quem o enunciado é feito e que, portanto, participa ativamente de sua produção. “As formas das atitudes responsivas [...] diferenciam-se acentuadamente em função da distinção entre aqueles campos da atividade humana e da vida nos quais ocorre a comunicação discursiva” (BAKHTIN apud GRILLO, 2006, p. 146). Ainda, segundo a autora, “cada gênero do discurso, em cada campo da comunicação discursiva, tem a sua concepção típica do destinatário que o determina como o gênero” (Idem, p. 147).

Consideramos a esfera de atividade como um mundo, um espaço que proporciona possíveis relações entre enunciados e sujeitos. Dependendo da esfera, há diferentes gêneros, diferentes relações entre sujeitos e enunciados, ocasionando novos tipos de produção, circulação e recepção dos discursos. Ela se torna um conceito central em nossa análise ao nos propormos a analisar o gênero seriado, construído e recebido socialmente dentro de uma esfera.

Consideramos o gênero seriado em estreita vinculação à esfera midiática. Sua produção é construída por características que refletem e refratam o horizonte social e suas valorações sobre ele, concluindo que a forma, conteúdo e estilo do gênero são influenciados pelas coerções ideológicas. O seriado, portanto, é constituído por episódios

com um certo acabamento que integram um arco de enredo em uma temporada, maior ou menor conforme o gênero comédia ou drama e o estilo do seriado em questão. A produção de *Sherlock*, nesse caso, é pensada para ter 3 episódios por temporada, lançada somente a cada dois anos, em contraposição a maioria das séries, com maior número de episódios, lançados todos os anos, por vezes duas vezes ao ano.

Vemos nesse gênero, além de composições formais específicas, organizadas em um material verbocovisual, circulações sociais específicas dessa esfera, que o diferencia de uma obra literária, por exemplo. Há um forte caráter comercial, pois temporadas são encomendadas e séries aceitas (ou não) por empresas televisivas em razão do sucesso da recepção pelo público. Diferentemente do discurso folhetinesco de Conan Doyle, circulado em uma esfera midiática jornalística, *Sherlock* é um discurso televisionado, o que lhe acarreta diferentes configurações formais, temáticas e estilísticas. Há, no entanto, uma similaridade no âmbito da relação com o consumidor de conteúdo/informação, pois a lógica e a necessidade comunicacional se mantêm. A recepção de *Sherlock*, porém, ainda que midiática, é dada em um contexto virtual, em um mundo marcado pela tecnologia e pela rapidez das informações. Há outras configurações e relações entre sujeitos: estabelecem-se relações entre fãs, em grupos, em posts e artes; bem como com a equipe de produção do seriado, que recebe as obras, teorias e discussões dos fãs e as respondem ativamente.

Nesse contexto, devemos pensar as diferentes recepções do seriado em um processo dialético-dialógico de construção dos enunciados e dos sentidos: um seriado nos anos 50 não é recebido da mesma forma que nos anos 2010. Em outro horizonte sócio histórico ideológico, há outros sujeitos e suas respostas são diferentes.

No caso de *Sherlock*, compreendemos que a produção, recepção e circulação dos enunciados veiculados primeiramente na televisão, ultrapassam essa mídia e são respondidas na Rede, em uma teia de milhões de usuários que baixam ilegalmente os episódios, criam *gifs* e teorias, renovando os sentidos daquele: a recepção de *fanarts* não é a mesma do seriado; o recorte de uma cena no Tumblr, seja em *gif*, *fanedit* ou imagem, não é a mesma do que a cena inserida no seriado; uma legenda, um *gif* com conteúdo amoroso, recorta e retira do sentido original para inserir outros; uma frase ou cena, sai do seriado e vira *gif*, *meme*, *fanart*; condições específicas fazem com que tenhamos outras construções de sentido para os sujeitos Holmes e Watson, diferentes da romanesca, bem como a recepção de *Sherlock* é diferente – produção *fanmade* que circula nas redes é bem mais humorada e romântica, por exemplo.

A partir dessa relação entre as produções dos enunciados e do gênero com as coerções ideológicas das esferas de atividade da linguagem, compreendemos que as interações entre sujeitos se dão em um tempo e espaço das relações (trans)midiáticas.

2.7 Previamente, em *Sherlock: Cronotopo*

A partir do empréstimo do termo de Ukhtomski, da biologia, Bakhtin (1988) conceitua o cronotopo (ou cronótopo) no âmbito primeiramente da literatura e, posteriormente, do sujeito e da linguagem. O filósofo tem como base a noção de relatividade de Einstein e a desloca para uma discussão das noções de tempo e espaço (*chronus* e *topus*), de forma que o tempo é a quarta dimensão do espaço. Eles não são entendidos como categorias absolutas, e sim indissolúveis e constituintes de um todo articulado arquitetônico. “Tempo e espaço são, assim, dois lados de um só fenômeno; por conseguinte, implicam-se mutuamente”. (MACHADO, 2010, p. 211).

Tempo e espaço não são categorias absolutas, puramente teóricas, nem transcendentais, como o previra Kant, a quem Bakhtin se refere e se distancia. São categorias materiais, “formas da própria realidade efetiva” (BAKHTIN, 1988, p. 212), pois só existem quando tomam forma e são semiotizadas a partir de um sujeito em relações dialógicas. De acordo com Machado (2010),

Tempo e espaço que, por não existirem em si mesmos, como entidades absolutas, são transformações semióticas de vivências em sistemas culturais produtores de sentido. O *continuum* só pode ser cogitado enquanto experiência, quando a informação do mundo físico se transforma em signo e se manifesta como gesto semiótico, seja ele ético ou estético. O estudo do espaço-tempo deixa de ser focalizado no campo da física e passa a ser dimensionado na semiose cultural que Bakhtin procurou examinar na narrativa literária. (MACHADO, 2010, p. 209-10)

O cronotopo funde as duas categorias de espaço-tempo e as coloca em evidência a partir de sua refração da realidade para o enunciado (no caso de Bakhtin, literário). Trata-se de um *continuum*, apreendido no “jogo das temporalidades” (MACHADO, 2010, p. 208), no tempo relativo das simultaneidades entre os sujeitos dialógicos. Ao serem compreendidos isoladamente, tempo e espaço tornam-se absolutos e universais, porém, ao compreendermo-los como dois lados de um só fenômeno, tornamo-los também individuais, de forma que existem diversos tempos e espaços tanto quanto existem sujeitos. “Assim, em vez de sequência ou duração, o alvo de seu interesse foi a simultaneidade de experiências distintas que emergem em ações, vale dizer, transformações e permanência” (Idem, p. 211).

Há, portanto, ao contrário de um único tempo, em sua concepção absoluta e transcendental, há uma simultaneidade de tempos e espaços devido à singularidade dos sujeitos que só tomam existência a partir do contato com o outro. A partir da concepção de exterioridade ou exotopia, entendemos que o outro está extraposto a mim, localizado em seu próprio espaço e temporalidade.

Há todo momento há uma compreensão das duas categorias em conformidade: o sujeito é único, nenhum outro pode ocupar seu *lugar* e seu *tempo*. Cada sujeito está localizado em um espaço e tempo únicos no ser, fator que lhes confere a responsabilidade e o não-álibi da existência: “Somente eu – o único e exclusivo eu – ocupo, em determinado conjunto de circunstâncias, esse espaço particular em um tempo particular, todos os outros seres estão situados externamente a mim” (BAKHTIN apud HOLQUIST, 2015, p. 42). O local que o sujeito ocupa no ser é mais do que um mero tempo-espaço, pois é também sua posição na existência e ela deve ser tomada como sem álibi, sem a possibilidade de outro ocupar o meu local, mas sempre tendo em consideração a existência do outro, responsável e responsabilmente. (Bakhtin, PFA). A partir de seu local, o outro tem um determinado horizonte, metaforicamente compreendido como sua visão de mundo. Consequentemente, há tantas visões de mundo quanto há sujeitos, sempre em locais e tempos diferentes, proporcionando-lhes diferentes perspectivas.

Nesse sentido, a exotopia revela ao leitor o lugar do outro a partir de sua exterioridade em uma dada temporalidade, sendo que o princípio fundamental é o conceito de espaço. “Ao contrário, o conceito de cronotopo se vale principalmente do tempo e de sua representação no espaço” (AMORIM, 2006, p. 102).

Em *Formas de tempo e de cronotopo no romance* (1988), doravante FTCCR, Bakhtin apresenta o que seria uma breve conceituação sobre o termo e se vale de sua análise principalmente na literatura: “à interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa “tempo-espaço”) (p. 211). No âmbito literário, o filósofo analisa de que maneira o tempo e espaço tomam forma no romance, são apreendidos nele a partir do reflexo e refração da realidade.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos índices espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido como tempo (Idem).

De acordo com Bakhtin, o todo do romance está permeado pelos fios do cronotopo, pela concretização conteudístico-formal do tempo-espaço no romance, não no sentido de meramente um elemento formal de tempo encontrado na narrativa, mas que é refletido e refratado semioticamente da vida e ali apreendido. De acordo com Machado, “cronotopo é, pois, um conceito para a observação do comportamento do tempo como dimensão do espaço na narrativa” (2010, p. 214). Cabe ao analista observar a sutileza da relação entre tempo e espaço e, ao mesmo tempo, a incapacidade de compreendê-los separadamente, visto que o tempo toma corpo no espaço e este é dimensionado pelo tempo. Como o tempo é a dimensão privilegiada no cronotopo, há “condensação e concretizações espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço” (BAKHTIN, 1988, p. 355).

No castelo medieval, por exemplo, Bakhtin explicita as marcas do tempo dos senhores feudais presentes nas paredes, nos móveis, nas esculturas e armaduras ali presentes, como se o tempo das pessoas que ali viveram ganhasse corpo e fosse visível a nós. Esse tempo aparecesse incorporado nos romances históricos, mas não se trata, então, de um tempo abstrato e universal, mas o tempo dos sujeitos, das simultaneidades.

Por meio do cronotopo, compreendemos sua importância para a construção do todo arquitetônico de uma obra, como o fio condutor temático-formal de construção das imagens literárias. No entanto, há uma ampliação do âmbito literário para o ético, ou melhor há uma interrelação ética-estética reconhecida ao final da vida de Bakhtin, quando, conforme Holquist (2015), ele realiza o desfecho de sua “fuga” e revela a ligação entre os “temas” de sua análise em um desfecho concludente de uma melodia dialógica, sobretudo no capítulo “Observações Finais” de FTGR. Para o autor, o pensamento bakhtiniano a respeito da fusão de tempo-espaço se dá em três momentos: primeiramente a partir de suas considerações sobre o sujeito cindido, inacabado e dependente de sua relação com o outro extraposto a si, que possui um tempo e local específicos; posteriormente como uma categoria constitutiva da obra literária; e, enfim, como categoria de compreensão dos sentidos e da existência humana, da construção de sentido pela linguagem. O tempo é dimensionado pelo espaço e os dois só tomam corpo na unidade do sujeito, em sua unicidade e responsabilidade.

As coordenadas tempo-espaço servem para embasar o que é efetivamente a filosofia primeira: elas são constituintes fundamentais da compreensão, e portanto fornecem os índices para medir outros aspectos da existência humana, antes de tudo, a identidade do eu (HOLQUIST, 2015, p. 45)

O tempo-espaço está relacionado à compreensão do eu, “um instrumento para calibrar a existência” (Idem, p. 49), pois o “eu” se constrói sempre no contato, no diálogo com o outro, um outro extralocalizado e extratemporal que, de sua perspectiva singular, possui outro ponto de vista e fornece construções de sentido divergentes. Comprendemos, nesse sentido, que o sujeito se constitui no embate, no cruzamento de excedentes de visão, e em um tempo que lhe é particular somente quando contraposto ao alheio, tempo das simultaneidades, em um cronotopo das relações arquitetônicas.

Toda relação arquitetônica – dialógica, na construção de sentido – é cronotópica, acontece em momentos em uma interação espaço-temporal semiotizada. Cada relação constrói sentidos diferentes, uma vez que estabelece o embate entre pontos de vistas diversos.

Cronotopo se firmou como categoria que define não apenas o *continuum* espaço-tempo, mas a semiose de diferentes sistemas de signos que enfrentam a difícil tarefa de representar a continuidade da experiência por meio de signos discretos da cultura. Da semiose verbal de onde emerge, o cronotopo orienta a compreensão da comunicação na cultura de sistemas audiovisuais, audiotáteis e dos sistemas virtuais que constroem as relações de espaço-tempo em composições arquitetônicas imprevisíveis, desafiando todo nosso conhecimento sobre as condições da própria natureza humana. (MACHADO, 2010, p. 212)

Não apenas na literatura, o conceito de cronotopo nos é essencial para analisarmos a existência humana no contexto das mídias sociais que permeiam nossa interação hoje. Tal é um dos pontos de discussão de nosso trabalho, pois abordaremos de que maneira *Sherlock* e o gênero seriado semiotizam o *continuum* espaço-tempo e problematizam as próprias noções de tempo e espaço ao constituírem o mundo físico e o virtual. Descentralizam-se os espaços e as relações pessoais se dispersam pela Rede, em plataformas, aplicativos e redes sociais, de forma que a distância geográfica é irrelevante. O distante e alheio é aquele que não participa da grande rede. As relações tornam-se suspensas no tempo, com informações para sempre suspensas na “nuvem”⁷⁷, logo sempre disponíveis, porém desatualizadas, pois a cada momento surgem novas informações, novos dados que substituem e caracterizam o tempo a partir de um imediatismo dos segundos que levam para uma informação atingir o maior número possível de pessoas (como um post no Facebook ou no Twitter). O tempo das relações midiáticas é imediato, fadado ao obsoleto, paradoxalmente suspenso na *world wide web* para todo o sempre.

⁷⁷ Termo da informática utilizado para descrever o método de armazenamento de dados em rede, não mais em um espaço físico de um disco rígido, o que torna ainda mais fácil o compartilhamento com outros usuários e aparentemente preserva seus dados *ad infinitum*.

Falamos em um cronotopo (trans)midiático na contemporaneidade no qual se constituem as relações intersubjetivas, um tempo de simultaneidades de sujeitos relacionando-se via e entre mídias, com discursos que se constroem-se na interação, no transgredir das barreiras de uma única mídia, portanto, transmidiaticamente. Em *Sherlock*, o discurso do seriado tem origem na mídia televisiva, porém, a fim de aumentar o processo de interação com os fãs, ele repercute na rede, em perfis oficiais do programa no Facebook, no Twitter, Youtube, em aplicativos para *smartphones*, bem como é respondido pelos fãs, que enunciam no Tumblr, em plataformas de *fanfics* e *fanarts* etc., a partir de enunciados verbocovisuais. A repercussão e a produção do seriado, portanto, comportam as interações transmidiáticas, sejam elas entre fãs ou entre fãs e seriado. Tal tipo de análise só é possível, segundo Machado (2010, p. 221), pois

Ainda que o objeto de estudo seja o romance, do mundo grego a Rabelais, aquilo que Bakhtin conceitua como cronotopo da aventura, da praça pública, da estrada, do corpo, do encontro, torna-se um modelo para se pensar as formas arquitetônicas em sua formulação espaço-temporal fora do mundo da narrativa da semiose verbal. Pode-se afirmar sem risco de generalização que onde houver projeção do tempo no espaço (em jogos? filmes? rituais? pintura? grafismos? cidades? música? dança? canção?) haverá a possibilidade de compreender o tempo como quarta dimensão do espaço gerador, portanto, de manifestações cronotópicas.

Para a autora, a questão do cronotopo é um problema do grande tempo da cultura, pois a possibilidade de abertura para a mudança faz com que outros sistemas culturais com outras linguagens se estabeleçam, como ocorre com a semiose verbocovisual. Das análises romanescas de Bakhtin, partimos para uma análise do tempo-espaço transmidiático na contemporaneidade de forma a compreender as relações interpessoais ali presentes e como elas se organizam em gêneros específicos.

No que tange o cronotopo da praça pública, analisado por Bakhtin em sua obra sobre Rabelais, é possível pensarmos em uma relação com nosso *corpus*. Se, para o filósofo, a praça pública do carnaval é um local em que o povo se torna um corpo coletivo, em momento único em que a festa toma a forma de uma morte-renovação dos padrões oficiais sempre em um tom festivo (BAKHTIN, 1996), podemos compreender as plataformas midiáticas como uma praça pública contemporânea, principalmente o Tumblr, local onde todos os sujeitos são iguais, não importa sua crença ou classe social, desde que gostem do seriado – no Brasil, acrescentamos também os grupos e páginas de humor no Facebook, tais como *Sherlock da depressão* e *Sherlock Fandom*.

O “povo” coletivo encontra-se virtualmente em grupos de *fandoms*, no qual os fãs ganham voz frente à voz oficial do seriado, veiculando valores diversos em seus

enunciados. Nesses grupos, sempre em uma coletividade, os fãs se unem por algo em comum e criam verdades entre si, termos entendidos somente para quem acompanha essa ou outras *fandoms*, como os *ships*, casais formados por fãs, correspondentes ou não aos oficiais, além de formas de enunciados típicas, como as *fanarts*, *fanfics*, os *fanvideos*, entre outros. Nesse ambiente de liberação, todos podem colocar “as calças na cabeça”, pois “as coordenadas do carnaval conduzem à liberdade e ao destemor” (CLARK; HOLQUIST, 1998, p. 317). É um universo à parte do oficial, há um momento de suspensão dos padrões do espaço e tempo de restrições e de reino da ideologia dominante em que é possível rir do oficial, desconstruí-lo, no caso do seriado, a partir de histórias em *crossovers*⁷⁸, *fanfics* com casais alternativos, com momentos de livramento de tensão, frequentemente marcadas por diversas cenas de sexo, assim como nas *fanarts*, por exemplo. Vemos, assim, a força do baixo extrato corpóreo como motivo presente na coletividade e em sua festa de renovação dos sentidos no grande tempo da contemporaneidade, semiotizada em uma multiplicidade de linguagens em mídias por meio das quais os sujeitos interagem.

Na cultura de massa em que o seriado se insere há um embate entre forças centrípetas e centrífugas, em um jogo entre os fãs e o seriado manifesto nas reavaliações dos fãs em suas respostas e na incorporação dessas pelo seriado. Nesse sentido, o oficial incorpora o popular, o que em parte é positivo, pois, para ganharem força e voz frente à sociedade, precisam ser incorporados, como foi o cômico na literatura oficial – tão o é verdadeiro que a população meramente telespectadora de seriados ou filmes não conhece os termos e as produções dos fãs, que circulam em um semi gueto das plataformas midiáticas. Na medida em que *Sherlock* traz à tona a voz dos fãs na terceira temporada, há um reconhecimento do popular, em uma tentativa de permitir que liberem seus desejos e seus valores. No entanto, trata-se de uma liberdade, como o carnaval e as festas populares, limitada às mídias. Fora de seu núcleo, muitos fãs são taxados de inúteis e loucos, porém, nesse trabalho, não nos compete julgar a produção e sim compreender o processo de produção, recepção e circulação do seriado via mídias pelos fãs.

Apesar de terem tido algumas teorias dos fãs acolhidas no primeiro episódio da terceira temporada, tal oportunidade lhes confere uma falsa sensação de poder, pois pensam ter mais poder do que realmente tem, ao se verem como cocriadores do seriado.

⁷⁸ Tal termo se refere ao cruzamento entre tramas de seriados diversos. Tudo vale em *crossovers*, desde um Sherlock bruxo vivendo em um mundo de Harry Potter, até um encontro entre Sherlock e o Doutor, de Doctor Who.

Essa característica também é uma jogada de marketing para manter o interesse dos fãs, pois eles se veem como importantes e assim continuam consumindo e produzindo discursos sobre o seriado, de modo que divulgam o produto nas redes sociais – o canal BBC3, por exemplo, frequentemente faz referências em seu Twitter sobre os *ships*, principalmente “Johnlock”, em seus posts, quase como uma legitimação dos valores dos fãs a partir da voz oficial, um dos canais que transmite o seriado.

O cronotopo é um conceito que pensa o movimento, a dimensão do tempo coletivo em tensão com o individual e as simultaneidades, representados pela exotopia. No tempo, vemos as mudanças dos sujeitos sociais e de seus enunciados, refratados da vida para a arte, relacionados a um determinado espaço, também modificável conforme o tempo. Nesse espaço-tempo de perpétua metamorfose floresce uma nova concepção do homem. Conforme Amorim,

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 articula com o espaço e forma com ele uma unidade. O tempo, conforme já indicamos, é a dimensão do movimento, da transformação (...). (AMORIM, 2006, p. 103)

Na contemporaneidade, pensamos um novo sujeito, envolto em relações virtuais transmidiáticas, pois nesse novo tempo, não há como o “eu” permanecer estático. As relações intersubjetivas modificam-se e semiotizam-se verbocovisualmente em um tempo da coletividade. Há uma relação entre o tempo das individualidades e o tempo coletivo, o tempo do sujeito, pequeno, e o tempo da humanidade, grande, conseqüentemente, o tempo do ser e do vir-a-ser, pois o grande tempo é o espaço do diálogo e da criação de sentido, do inacabamento, da distância que abre a possibilidade de novos sentidos (MACHADO, 2010).

Tempo que se define como *grande temporalidade*, pois projeta a humanidade e o mundo para um além do contexto conhecido e representado. As hierarquias e os poderes estabelecidos são contingentes e serão transformados. Esse tempo é maior do que todos porque é utópico da abertura de novas possibilidades. Renovação dos sentidos do passado e criação de sentidos dos futuros. Aqui, o sentido não morre, já que se inscreve em um espaço-tempo de permanente abertura às transformações. (AMORIM, 2006, p. 104)

A morte-renovação presente no carnaval também é a morte-renascimento do homem e dos sentidos que, em uma distância temporal (e conseqüentemente espacial), recebem novas configurações, se findam para renascerem outros, eis porque chamamos o grande tempo como o tempo do vir-a-ser, tempo de inacabamento e possível transformação.

Diante de tal concepção, o cronotopo do autor e do ouvinte-leitor, conforme trabalhados por Bakhtin (1988), refletem essa preocupação de um tempo-espacos distintos da produção e recepção de um enunciado. De acordo com Morson e Emerson (2008), os mundos do autor e do ouvinte-leitor são inacabados e cronotrópicos, frequentemente localizados em tempos e espacos diversos. A obra, como produto inacabado feito por um sujeito do mundo real, está aberta ao grande tempo, à renovação, portanto, ela está aberta aos diferentes sentidos e cronotopos dos sujeitos que a receberão.

Os leitores podem “encerrar a obra dentro da época dessa obra” tentando ver apenas o cronótopo dos leitores originais e ostensivamente passivos; ou seja, podem tentar envolver-se por pura empatia e renunciar o máximo possível à sua exterioridade. Ou ainda, menos proveitosamente, os leitores podem “modernizar e distorcer” a obra suprimindo diferenças cronotópicas da maneira oposta, vendo apenas o seu próprio cronótopo. Finalmente, podem tirar vantagens máximas das diferenças e de sua exterioridade por um ato de compreensão criadora que é, verdadeiramente e no melhor sentido, dialógica. Os leitores podem fazer das diferenças uma oportunidade para explorar os potenciais da obra de um modo não-disponível para o autor e os leitores originais, e, assim, tornar-se enriquecidos por algo que está realmente na obra, mas requer que a própria experiência especial deles o provoque (Idem, p. 445-6).

De acordo com os autores, as diferentes localizações no espaco-tempo permitem diferentes interpretações e respostas possíveis dos sujeitos que com ela interagem e entram em embate, contrapondo seu ponto de vista com o alheio e assim enriquecendo e construindo o sentido do enunciado, sempre levando em consideração as diferenças cronotópicas entre eles. No caso de *Sherlock*, temos um embate entre dois cronotopos, o das aventuras romanescas de Holmes no século XIX, conforme concebidas por Conan Doyle, caracterizado por um tempo e espaco abstratos, pois não há uma relação estreita entre as localidades e temporalidades das ações de investigação e dedução. Semelhantemente, há uma reversibilidade dos eventos na narrativa, do que decorre a possibilidade de ler os contos de maneira aleatória. O *Sherlock* folhetinesco contém em si os fios ideológicos da época em que foi construído e que, ao ser recebido pelos criadores do seriado, é revalorado a partir de seu local exterior. Há aqui uma oposição entre um autor-criador e um leitor-ouvinte de outra temporalidade e cultura. Por sua vez, os criadores de *Sherlock* tomam a voz do discurso e tornam-se autores em um cronotopo transmidiático, marcado por um alastramento da narrativa em diversas mídias. O ouvinte-leitor contemporâneo de *Sherlock* produz novos enunciados sobre o seriado na rede e recebe e renova o sentido do seriado de maneira muito diferente do leitor de folhetim da obra romanesca, em partes muito mais “passivo”. Compreendemos que se tratam de

simultaneidades distintas, de posições de sujeitos diversas que acarretam em diferentes recepções dos enunciados, mesmo que o tema sherlockiano seja o mesmo.

Os enunciados assumem, dependendo da época e da recepção, uma nova configuração, portanto, um novo gênero. Cada cronotopo fornece uma diferente imagem do homem e, conseqüentemente, está semiotizado em um gênero. Segundo Machado,

(...) os gêneros, são instâncias estéticas de representação do tempo. Logo, não se pode perder de vista que o espaço tempo de que se ocupa Bakhtin é representação de uma classe de signos e não ser desvinculado das transformações nela operadas. Daí a importância dos gêneros como formas arquitetônicas dessas transformações (2010, p. 210).

Cada época possui certos sentidos de espaço e tempo materializados semioticamente de maneira diversa. As relações entre sujeitos sociais não se dão da mesma forma, por exemplo, como uma troca de informações num guichê ferroviário e numa conferência pública, conforme explicitam Morson e Emerson (2008), pois em cada um desses tempos e espaços há uma percepção diferente dessas categorias. Sendo assim, também na contemporaneidade há novos tipos de percepção do tempo e espaço típicos dessa época e um deles é o cronotopo transmidiático, que analisaremos conforme sua materialização na produção do seriado *Sherlock* e de sua recepção pelos fãs.

2.8 Hora do seriado: Gênero e Arquitetônica

Ao tratarmos da caracterização do gênero seriado, devemos tratar involuntariamente do conceito de arquitetura a ele intrinsecamente relacionado. Acompanhamos um processo de pensamento bakhtiniano que se pulveriza em diversas obras do Círculo e ganha novas acepções, como uma festa de renovação dos sentidos dos termos, do que decorre, de acordo com Rojo e Melo (2014), a necessidade de nos atentarmos aos dois sentidos da palavra “arquitetônica”. No sentido propriamente de pensamento bakhtiniano, a arquitetura do Círculo “reitera o posicionamento dialógico à medida que agrega em rede os conceitos naturalmente constitutivos e revela os movimentos dialógicos inerentes” (Idem, p. 252). No entanto, ela também se refere à “unidade construtiva da obra” (MEDVIEDEV, 2012, p. 92), um conceito a ser mobilizado e discutido nesse trabalho, com base principalmente em sua acepção da criação artística.

Em *Arte e Responsabilidade* (2011), Bakhtin discorre sobre as relações dos elementos que compõem um todo. Mesmo que o autor não utilize o termo arquitetura, compreendemos que às relações arquitetônicas opõe-se uma relação mecânica entre os elementos. “Chama-se *mecânico* ao todo se alguns de seus elementos estão unificados

apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade interna do sentido” (BAKHTIN, 2011, p. XXXIII). Dessa maneira, a arquitetura define-se aqui como uma força organizadora dos elementos em uma unidade significativa de forma que a relação dos elementos seja, segundo Bakhtin, responsável e responsiva. Os elementos se tornam responsivos uns aos outros, compreendendo sua existência e gerando sentido nessa relação na singularidade do sujeito ético.

Enquanto a mecânica diz respeito ao mundo das coisas mudas, a arquitetura volta-se para a compreensão das relações. O objetivo é claro: valorizar as relações produtoras de sentidos. 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 (MACHADO, 2010, p. 204).

A arquitetura se centra nas relações responsivas entre os elementos (e os sujeitos), pois os sentidos são construídos nessa interação, no embate entre pontos de vista e posições axiológicas. Ela não se dá em um mundo de coisas isoladas, e sim de interações e produções enunciativas responsivas a partir da posição do sujeito enunciador. Devo responder aos elementos para torna-los um todo axiologicamente válido e inserido no mundo dos eventos, em que a existência do outro é levada em conta, tanto para que o “eu” se torne único em sua oposição a sua exterioridade quanto para que ele, de seu local, possibilite o diálogo.

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, a arquitetura passa a ser uma alternativa teórica para se pensar o mundo dos sentidos e não o mundo das coisas mecânicas. Este é o mundo do homem, de sua fala, dos comportamentos éticos, acontecimentos estéticos inter-relacionados sem nenhuma possibilidade de separação. (Idem)

A arquitetura se configura pelo inacabamento, pois os elementos, no caso, de uma obra, responsivos entre si, possibilitam um perpétuo diálogo. Há uma ética e estética da responsabilidade nas quais os sujeitos em sua unicidade se relacionam em uma interação ininterrupta, de forma que os sentidos ali se constroem e possibilitam sua renovação no grande tempo.

Ao lado do inacabamento resultante do não-álibi da existência de um sujeito responsivo e responsável, há o acabamento necessário dado ao enunciar para que os

elementos se combinem em um todo. Nesse sentido, entendemos que a uma obra de arte também deve ser finalizada por um autor. A partir de seu horizonte englobante, ele dá um acabamento à obra a partir de sua posição axiológica criadora.

A arquitetônica está vinculada à construção do todo estético da obra, que é sempre uma resposta axiológica do autor. O autor em sua função de autor-criador, possibilita um acabamento estético da obra, pois é

(...) *um momento constitutivo da forma artística*. Eu devo experimentar a forma como minha relação axiológica ativa com o *conteúdo*, para prova-la esteticamente: é na forma e pela forma que eu canto, narro, represento, por meio da forma eu expresse meu amor, minha certeza, minha adesão (BAKHTIN, 1988, p. 58)

O autor, a partir de seu local exotópico, organiza a forma artística, ou arquitetônica, da obra, de forma que, a partir dela, transmite em seu conteúdo os valores com os quais pode compactuar ou condenar, expressos por uma forma em um sistema de signos. Ele se torna, assim, uma figura ativamente constitutiva da obra artística.

Sem perder de vista a discussão sobre o inacabamento e a responsabilidade do sujeito, Bakhtin acrescenta uma discussão estética, de forma que a relação entre (in)acabamento e responsividade se fundem a uma organização do todo em uma obra de arte por um autor-criador. Em *O autor e a personagem na atividade estética*, o acabamento estético é discutido no âmbito da relação autor e personagem, definida por Bakhtin como “arquiteticamente estável e dinamicamente viva (...) compreendida tanto em seu fundamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse ou naquele autor, nessa ou naquela obra”. (BAKHTIN, 2011, p. 3)

A partir de sua relação criadora, o autor deve englobar a consciência da personagem, responder a ela para que, assim, essa se torne um elemento da obra, uma parte constitutiva do todo artístico organizado pelo autor. Sua consciência englobante contém em si a consciência da personagem e a ela responde ativamente e axiologicamente. Nesse sentido,

(...) a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao *todo* da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem, e essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá acabamento em um todo concreto-conceitual singular e único e também semântico. (BAKHTIN, 2011, p. 4)

As avaliações do autor a respeito da personagem estabelecem as suas características, seus atos, pensamentos, etc. que devem figurar na obra para compor sua

totalidade. Para tal, a forma arquitetônica depende de seu posicionamento, de suas avaliações ético-cognitivas.

A unidade do mundo da visão estética é dada por um centro de valores, o sujeito, aquele que confere sentido e valor aos elementos da obra, ou seja, à sua forma, conteúdo e estilo. Seu posicionamento, sempre valorativo, constitui a unificação e organização dos valores cognitivos e éticos da obra. A partir de sua entonação emotivo-volitiva, o sujeito dá vida aos signos, preenche-os de sentido de acordo com a sua unicidade. Não existem elementos abstratos e universais na obra, mas singulares, pois estão organizados conforme a responsabilidade do sujeito. Segundo Bakhtin,

A unidade do mundo da visão estética não é uma unidade de sentido, não é uma unidade sistemática, mas uma unidade concretamente arquitetônica, que se dispõe ao redor de um centro concreto de valores que é pensado, visto, amado. É um ser humano este centro, e tudo neste mundo adquire significado, sentido e valor somente enquanto tornado desse modo um mundo humano (2010, p.124)

Uma obra possui uma força organizadora de seus elementos centradas no humano, no sujeito ético-estético que, a partir de sua entonação, em um tempo-espaço e um contexto social, dá uma valoração específica que organiza o todo. A entonação, ou o tom emotivo-volitivo, expressa a singularidade do eu, seu estado em um momento preciso, e parte de sua posição enquanto participante obrigatório do ser como evento, como ser responsável em um contexto social específico (BAKHTIN, 2012). Segundo Volochinov (s/d, p. 7), a ento(n)ação se caracteriza como um julgamento de valor social que organiza e “determina a própria seleção do material verbal e a forma do todo verbal”. É a força organizadora, plena de valoração de um sujeito que compreenderá que aspecto ele deve favorecer no conteúdo, como este será organizado numa forma e qual material mais adequado para tal construção. O autor-criador, nesse sentido, organizará o todo do enunciado, sua forma arquitetônica, com base em sua posição, em sua entonação, sem deixar de lado sua dimensão dialógica. Para Rojo e Melo,

A arquitetônica, nesta perspectiva, pode ser compreendida como a organizadora do texto acabado em torno da valoração advinda de um posicionamento ideológico e axiológico do autor-criador ou do contemplador e, evidentemente, determinante para o binômio produção/efeito de sentido do texto/enunciado (2014, p. 257).

Com base no processo de posicionamento do sujeito, há uma dinâmica que prevê as respostas do enunciado, em uma disposição do eu e seu enunciado ao outro contemplador. O autor-criador de uma obra artística, ou o sujeito de um enunciado,

constrói o todo para o outro. De seu lugar, ele se posiciona para fora de si para dar sentido e acabamento à obra. Exotopicamente, ele dá organização ao todo estético da obra e do outro com que dialoga. O excedente de visão do eu em relação ao outro, ou do autor em relação à obra e à personagem, refletem diferentes visões de mundo de sujeitos distintos, complementares entre si. Diferentes localizações e temporalidades constroem diferentes cronotopos nas relações dialógicas, seja no cronotopo do autor e do leitor-ouvinte (BAKHTIN, 1988), responsáveis pelo embate entre valores. O outro, de fora, traz novos sentidos e constitui o inacabamento da obra, seja no pequeno ou no grande tempo, a partir de seus interlocutores presumidos ou reais. Conforme Campos (2012), a arquitetônica permite uma compreensão do movimento e renovação de sentidos presente nas relações dialógicas, pois o enunciado não é um objeto, mas um acontecimento realizado entre os centros de valores do eu e do outro.

A partir dessa elaboração teórica, pode-se entender que descrever a arquitetônica de um texto não é apresentar um esquema abstrato, mecânico, mas recuperar um plano concreto do enunciado singular: “a arquitetônica destina-se a descrever uma atividade: as relações que ela organiza estão sempre em estado de tensão dinâmica” (Holquist; Liapunov, 1990: XXIII). A proposta teórico-metodológica é recuperar os momentos centrais do eu, do outro e do eu-para-o-outro, princípio que concretiza essa contraposição entre “eu” e o “outro” (Idem, p. 253).

O domínio da arquitetônica prevê a relação responsiva entre os elementos a partir de um centro de valor, o eu, construído em sua relação com o outro. Nesse sentido, ela se volta à totalidade e unicidade do ser-evento, bem como à descentralização, características ambivalentes do sujeito e da ética-estética bakhtiniana. Ligada à construção, da onde advém sua relação com o nome arquitetura, ela se liga às bases e elementos que devem relacionar-se para constituir o todo, desde os pilares dos valores e conteúdo até a forma composicional assumida para organizar o material, sempre direcionado a um outro.

Conforme Filho, “a totalidade arquitetônica possibilita que perguntemos sobre quem produziu o quê, para qual interlocutor foi produzido, quais eram as circunstâncias/contexto de produção, enfim, o ato humano marcado e situado em sua totalidade”. (2014, p. 12) Assim, interessa-nos compreender o domínio das relações arquitetônicas no âmbito do seriado televisivo, especialmente *Sherlock*. A valoração do sujeito define a escolha do gênero, do suporte, quais os materiais, os sistemas sígnicos que serão utilizados etc. A construção se dá por sujeitos específicos, em uma dada temporalidade e localização, em condições de produção específicas nas esferas de atividade, como, no caso de *Sherlock*, se dá na esfera midiática.

O seriado se constrói arquitetonicamente para um público específico, seja ele fã de Sherlock ou parte do público consumidor de produtos da BBC. O tempo-espaço e as condições sócio histórico ideológicas de sua produção contribuem para uma construção de sentido específica. A produção, construção de um sentido e uma organização a partir de um cronotopo do autor difere-se da produção de sentido advinda do cronotopo do leitor-ouvinte. As escolhas dos sujeitos são valorativas, elas revelam os valores éticos e estéticos dos sujeitos e as questões sociais e ideológicas nas quais estes se encontram envolvidos. Nesse sentido, pensamos as arquitetônicas construídas no processo de recepção de *Sherlock*: escolho ser usuário dessa ou daquela rede social; escolho divulgar meu trabalho nesse ou naquele site, com um propósito, com um projeto de dizer que constrói um sentido específico, pois, por exemplo, há diferenças entre o público de *Archive of our own* e de *Fanfiction.net* em relação ao do site brasileiro *Nyah!fanfiction*, bem como escolho divulgar meus trabalhos artísticos no *Tumblr* ou *Deviantart*; escolho esse não aquela *fanfic* para ler, por exemplo, de acordo com minha valoração e, esta escolha, bem como as condições de produção de sentido, são atos únicos, sempre dotados de valoração, responsivos e responsáveis, portanto nunca neutros; escolho ser fã deste ou daquele seriado, fazer respostas a um ou outro enunciado dentro desse discurso, a um determinado aspecto, como a resposta à falsa morte de Sherlock ou sobre a consequente angústia da falsa morte em John; escolho seguir tais páginas sobre o seriado no *Facebook*, em detrimento de outras que não sigo, bem como faço parte de alguns grupos de fãs e não de outros, com outras *fandoms* das quais não participo. Tais relações organizam diferentes arquitetônicas, materializadas em formas composicionais diferentes.

Sobre a diferença entre a forma composicional e a arquitetônica, conceitua Bakhtin:

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica, etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade. As formas composicionais que organizam o material têm um caráter teleológico, utilitário, como que inquieto, e estão sujeitas a uma avaliação puramente técnica, para determinar quão adequadamente elas realizam a tarefa arquitetônica. A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional”. (BAKHTIN, 1988, p. 25)

A forma arquitetônica engloba e determina, a partir da entonação do autor-criador, que tipo de forma composicional o todo organizado receberá, visto que cada escolha é efetivamente produzida e arquitetada por sua consciência englobante da obra.

Nesse sentido, o autor escolhe o gênero discursivo, o suporte técnico em que o discurso será veiculado, o material semiótico utilizado (se for verbal, por exemplo, ele precisa pensar em qual língua escreverá, em inglês ou em sua língua nativa? Se for visual, que cores, enquadramento, luz e assim por diante), além de colocar em conformidade o conteúdo temático com a forma e o estilo. Tais escolhas composicionais revelam uma atitude responsivamente axiológica e criativa do autor. “Bakhtin toma a forma arquitetônica como aquela que tem como centro o ser humano e considera que o valor está no todo, na inter-relação entre forma, conteúdo e material (...) que interagem, em influência recíproca e de forma indissolúvel” (FILHO, 2014, p. 11)

Partimos da interação entre conteúdo, forma e material para a constituição do gênero discursivo, de tal forma que um elemento pressupõe o outro em sua articulação com o todo. Diferenciamos a chamada forma arquitetônica da forma composicional, uma vez que essa reflete e refrata a primeira em um dito que torna possível recuperarmos o projeto de dizer autoral. Se a arquitetônica diz respeito ao princípio organizacional de uma obra, a forma é a composição e organização material dessa.

A forma, na concepção do Círculo, não pode ser compreendida fora de sua relação com o conteúdo. Tanto Bakhtin (1988) quanto Medvédev (2012), defendem a preocupação dos estudos da obra de arte, principalmente a literária, em sua relação com o palco social onde ocorrem. Contrariamente à corrente formalista, cuja análise se centrava na forma, na obra como um sistema voltado para si mesmo, Medvédev defende uma poética sociológica marxista afim de apreender a obra como produto ideológico, indissoluvelmente ligado ao processo de interação entre sujeitos social e historicamente localizados. Sua preocupação central consiste em analisar a obra literária em correlação com o mundo histórico social de que faz parte, como um ato de criação ideológico que reflete e refrata a situação socioeconômica e o horizonte ideológico de uma determinada época e sociedade. Fora desse horizonte, como um sistema fechado, não há como apreender o sentido, pois a forma pela forma é vazia.

Na poética sociológica, deve haver uma observação da forma em sua correlação com o conteúdo. Ela deve encarna-lo, unifica-lo a partir de sua exterioridade (a exterioridade do autor-criador, em uma dada cronotopia e exotopia) a fim de tornar-se uma forma esteticamente significativa.

O conteúdo é primordialmente social, a partir dele obtemos o reflexo e refração da realidade da qual a obra, como criação ideológica, faz parte. Para entrar na estrutura da obra, em seu conteúdo, o “mundo” deve ser refratado ideologicamente. Para

Medvíedev, “o homem, sua vida e destino, seu ‘mundo interior’, sempre são refletidos pela literatura dentro do horizonte ideológico (...). O meio ideológico é a única ambiência na qual a vida pode realizar-se como objeto da representação literária” (2012, p. 60). Dessa maneira, a conteúdo de uma obra, não somente literária, mas de qualquer material semiótico, deve construir-se com base em um desvio, não em um reflexo *ipsis litteris* da realidade. Por meio dele, é possível abstrairmos tipos de uma dada sociedade em uma dada época, porém esses não são representações diretas de pessoas do mundo e sim reflexos e refrações das mesmas. A partir delas, compreendemos valores e ideias do mundo, os quais compõem o conteúdo e o preenchem de sentido uma obra. O horizonte ideológico está em constante formação, por isso, em diferentes épocas da história da sociedade, a partir de diferentes sujeitos, há novos valores sociais constituindo novos conteúdos temáticos. Nesse sentido, o extralinguístico revela-se linguístico, participante ativo do conteúdo envolto por uma forma e um material (verbal, visual, vocal etc.).

A vida torna-se parte da obra por meio do conteúdo, orientado para ela a partir do ato ético do sujeito. No ato cognitivo, ou no ato de criação estética, refratamos para a arte uma realidade já apreciada, plena de valorações dos sujeitos “o pensamento já vem apreciado e regulamentado pelo procedimento ético, prático e cotidiano, social e político” (BAKHTIN, 1988, p. 30), não há uma realidade neutra que passa a ser valorada no conjunto da obra. Dessa maneira,

(...) a realidade, pré-existente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente, no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo indispensável. Nesse sentido, podemos dizer: *de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja.* (...) Naturalmente, a forma estética transfere essa realidade conhecida e avaliada para um outro plano axiológico, submete-a a uma nova unidade, ordena-a de modo novo: individualiza-a, concretiza-a, isola-a, arremata-a, *mas não recusa a sua identificação nem a sua valoração: é justamente sobre elas que se orienta a forma estética realizante* (Idem, p. 31).

A construção estética de uma obra pressupõe a apreensão de uma realidade já valorada, com “peso axiológico”, a qual é “transferida”, também de maneira ideológica, para uma outra realidade, a do mundo estético, na qual é enformada por uma forma estética englobante. Assim, a relação vida e arte se constitui na unidade e responsabilidade do ato ético-estético.

A fim de expressar a individualidade e insubstituíbilidade do sujeito, seu enunciado é marcado por um estilo específico, compreendido como uma marca de sua subjetividade construída por meio do conteúdo e da forma. Ao mesmo tempo, o estilo é

uma marca de individualidade e uma marca genérica, ou seja, o estilo constituído por um tipo enunciativo de uma determinada esfera de utilização da linguagem, motivo pelo qual Bakhtin (2011) o compreende enquanto estilo de um sujeito e estilo de um gênero.

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e (...) de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva (...). O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento. (BAKHTIN, 2011, p.266).

O gênero é composto por um conteúdo temático organizado em sua composição na obra por uma forma. Para o filósofo, o estilo é a singularidade que unifica o gênero discursivo, tipicamente construída de uma determinada maneira, não indiferente aos sujeitos e às situações sócio histórico ideológicas em que se inserem. Trata-se de um tipo de acabamento estético dado ao enunciado. Atuando em conjunto com esse elemento, temos o estilo individual, considerado como uma posição axiológica, uma entoação avaliativa, marcada textualmente (BRAIT, 2005). A partir da construção formal e contedística de um enunciado, vemos nele a constituição de uma subjetividade. Não se trata de um aspecto inerente ao psiquismo individual, e sim a um aspecto observado linguisticamente de forma que nele vemos o sujeito que enuncia em sua particularidade. Para Bakhtin (2011, p. 269), “a própria escolha de uma determinada forma gramatical pelo falante é um ato estilístico”, reflete e refrata na escrita (e também nas outras materialidades, com diferentes elementos) um posicionamento do sujeito que fala, um sujeito que escolhe a melhor maneira de organizar o todo de seu projeto de dizer, como, por exemplo, qual a forma linguística mais adequada, o pronome de tratamento, o enquadramento, a luz, o corte nas cenas etc., além da escolha do próprio gênero do discurso. Essas escolhas são posições, sempre avaliativas, que compõem a peculiaridade daquele enunciado em um dado tempo-espço.

Apesar do estilo de um sujeito ser individual, ele é formado na interação, visto que os sujeitos são construídos num diálogo ininterrupto com o outro. Não há como assumir uma dada marca de singularidade sem entrar em confronto com a singularidade alheia, visto que eu me componho como um “eu” verdadeiramente dito ao entrar em embate com o não-eu, em uma relação de aproximações e afastamentos. Tal posição valorativa também revela minha posição perante ao outro, visto que o assumo sempre frente ao outro, em uma atitude responsiva e responsável.

Esses – conteúdo, forma e estilo – são os elementos constituintes dos gêneros discursivos. Assim como eles, os gêneros se formam a partir da interação entre os sujeitos.

Os enunciados são atos de fala, de criação ético-estética, com uma forma relativamente estável, construídos na interação. Para Bakhtin/Volochinov, “com efeito, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados” (2006, p. 114). Enunciado concreto nasce da interação social e somente nela adquirem sentido. O enunciado é propriamente a linguagem em vida, socialmente inserida, diferentemente da língua do “objetivismo abstrato”. Assim, “a forma linguística somente constitui um elemento abstratamente isolado do todo dinâmico da fala, da enunciação” (Idem, p. 106). Fora do solo social, dos valores presentes no conteúdo, fora da interação e abertura para o outro, a linguagem é uma “casca” abstrata, não há sentido, pois esse é construído na interação, no embate entre os sujeitos. Os signos são determinados pelo caráter da relação intersubjetiva, criando formas típicas de enunciados, os gêneros discursivos.

(...) 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. Entre as formas de comunicação (por exemplo, relações entre colaboradores num contexto puramente técnico), a forma de enunciação (“respostas curtas” na “linguagem de negócios”) e enfim o tema, existe uma unidade orgânica que nada poderia destruir. Eis porque a classificação das formas de enunciação deve apoiar-se sobre uma classificação das formas da comunicação verbal. Estas últimas são inteiramente determinadas pelas relações de produção e pela estrutura sócio-política (Idem, p. 42).

Os gêneros discursivos adquirem construções formais e temáticas típicas a partir de recorrências da comunicação discursiva. Dependendo da situação de comunicação, do contexto sócio histórico, do horizonte ideológico e de sua relação com o ouvinte, que dimensiona o meu dizer, o sujeito assume uma forma, conteúdo, tema e estilo correspondentes àquela situação, seja, por exemplo, mais formal, menos formal, um vídeo, uma mensagem de texto, uma carta etc. Os gêneros discursivos são frutos das práticas de linguagem e só tem sentido enquanto práticas.

Organizados a partir da necessidade de uma esfera da comunicação discursiva, os gêneros estão intimamente relacionados às práticas sociais de linguagem e às necessidades formais, temáticas e estilísticas de cada esfera, eis porque um enunciado científico não se comporta e se configura da mesma maneira do que um enunciado literário ou um enunciado midiático, conforme discutido previamente no item 2.6. São tipos relativamente estáveis de enunciados, de maneira que cada ato em sua singularidade os modifica, promove uma renovação e embate entre os sentidos e as formas linguísticas, ao mesmo tempo em que deve haver um reconhecimento de um tipo enunciativo particular a um dado campo de utilização da linguagem. Não criamos tudo do zero ao

enunciarmos, porém não há formulas e formas que encerram em si o enunciado. Tal característica desconsideraria a particularidade da linguagem de ser direcionada ao outro, a novas arquitetônicas, mantendo-se abertos ao diálogo. Mais do que compreendê-los como uma forma, os gêneros são categorias de análise que devem ser compreendidas em sua engrenagem social, sempre em um vir a ser. A arquitetônica do gênero é a do inacabamento, da abertura e completude pelo outro e suas respostas ativas.

A especificação feita por Bakhtin (2011) entre gêneros primários e secundários também remete a uma possibilidade de mudança do gênero. Os primários seriam aqueles representados pelas “breves réplicas do diálogo do cotidiano” (Idem, p. 262), formas do discurso correspondentes a situações mais informais, em esferas da comunicação familiar, amorosa etc., com menor acabamento estético. Os gêneros secundários, definidos como complexos, “(...) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc.” (Idem, p. 263). Eles são gêneros mais elaborados esteticamente, porém em nenhum momento devem ser julgados como superiores aos primários, pois, conforme Bakhtin, esses são incorporados e reelaborados pelos primeiros. Os gêneros entram em embate e, nesse processo, constituem-se mutuamente: um gênero secundário é constituído pelo primário que, ao ser incorporado, recebe novas configurações e um novo acabamento estético, a depender do posicionamento ativo do autor. Nesse processo antropofágico, dialético-dialógico, um gênero da cultura popular pode adentrar a cultura oficial e vice-versa, refletindo e refratando outros valores diferentes de seu local de origem. Em *Sherlock*, observamos a constituição do seriado como um gênero secundário, esteticamente elaborado, o qual, em sua construção, incorpora as respostas dos fãs nas redes sociais. Nesse embate, os enunciados deixam de ser conversas fortuitas entre os fãs e tornam-se elementos constitutivos do episódio oficial. Porém, algumas elaborações dos fãs também podem ser consideradas como gêneros secundários. Não é sua característica não-oficial que os impede de ter um acabamento⁷⁹ mais elaborado: alguns *fanvideos*, por exemplo, são compostos por uma seleção de cenas, editadas e organizadas de forma a simular um videoclipe de uma canção, com a letra e tom da música coordenados com as cenas e cores do vídeo.

⁷⁹ As produções dos fãs do seriado possuem um acabamento que marca sua autoria ora mais ou menos estética. Essas autorias são produção, dentro da recepção, uma atitude responsiva e responsável dos fãs em relação ao seriado. Nesse sentido, não procuramos entrar na discussão se esses enunciados são ou não estéticos, interessa-nos a construção de uma autoria decorrente dos mesmos.

De acordo com Medvíedev (2012), uma obra está orientada duplamente para a realidade:

Em primeiro lugar, a obra se orienta para os ouvintes e os receptores, e para determinadas condições de realização e de percepção. Em segundo lugar, a obra está orientada na vida, como se diz, de dentro, por meio de seu conteúdo temático. A seu modo, cada gênero está tematicamente orientado para a vida, para seus acontecimentos, seus problemas, e assim por diante (Idem, p. 195).

Há uma orientação da obra para os ouvintes – fãs, leitores, telespectadores –, um “auditório” do enunciador, na qual ele antecipa reações e compreensões. No caso de nosso *corpus*, *Sherlock* está orientado para seus fãs, antecipa comentários, proporciona material para suas teorias, como no final da terceira temporada, em que a última cena proporciona material para teorias dos fãs sobre a volta de Moriarty na 4ª temporada. Teria ele sobrevivido à morte como Sherlock?

Além disso, a obra está orientada na vida, é parte da vida, ocupa um lugar na existência, por isso se liga aos aspectos sociais e históricos circundantes a ela. Uma obra, como um enunciado, está devidamente inserida em um gênero do discurso, visto que não apreendemos nenhum enunciado fora dos gêneros. A variação dos gêneros ocorre devido à realidade, à vida dentro e fora da obra, pois ao mesmo tempo que uma obra faz parte de um determinado tempo-espaço, esse tempo espaço se encontra em sua composição pelo tema. A realidade penetra as filigranas da obra, não como um perfeito reflexo, mas com acabamento estético, enviesado pelo projeto de dizer autoral.

Cada gênero é capaz de dominar somente determinados aspectos da realidade, ele possui certos princípios de seleção, determinadas formas de visão e de compreensão dessa realidade, certos graus na extensão de sua apreensão e na profundidade de penetração nela. (Idem, p. 196).

Há uma compreensão da realidade por meio da palavra, do enunciado, que a enforma de uma determinada maneira, conforme o tema nas diversas esferas de uso real da linguagem. Conforme o autor, “ (...) cada gênero possui seus próprios meios de visão e de compreensão da realidade, que são acessíveis somente a ele”, ou ainda, “cada um dos gêneros efetivamente essenciais é um complexo sistema de meios e métodos de domínio consciente e de acabamento da realidade” (Idem, p. 198). Devemos compreender a realidade com os “olhos do gênero”, com a percepção de que os utilizamos a todo momento em nossas interações e que a realidade as compõe, com seus valores nos temas.

Se a realidade é refratada para os gêneros, podemos apreendê-la por meio deles. Não há uma mesma representação dela em todos os momentos do existir-como-evento, a

vida está em pleno fazer-se e, em cada ato de criação estética de uma obra, ela se apresenta de uma determinada maneira, valorada, enviesada e esteticamente acabada. Dessa maneira, há uma relação entre a sociedade histórica e a história dos gêneros. “Novos meios de representação forçam-nos a ver novos aspectos da realidade, assim como estes não podem ser compreendidos e introduzidos, de modo essencial, no nosso horizonte sem os novos recursos de sua fixação” (Idem, p. 199). Há uma correlação entre uma nova realidade, ou, ao menos, novos aspectos dela, e novas representações linguísticas. Conforme Amorim (2006), o tempo é a dimensão da mudança. Com o tempo, há uma mudança da realidade do sujeito e das representações de seu mundo via linguagem, consequentemente, configurando novos gêneros.

Essa questão pode ser observada ao analisarmos *Sherlock* (2010) e a obra romanesca em que foi baseado, do século XIX. Não podemos dizer que o seriado é uma adaptação da obra de Conan Doyle, pois é outro enunciado, em uma configuração genérica diferente. As condições de produção são outras e o homem é outro na história da sociedade, o que ocasiona em uma diferente configuração dos tipos enunciativos. Semelhantemente, não podemos dizer que há uma mesma “história” seguida por ambos discursos, pois, apesar de aparentemente o tema sherlockiano ser recorrente, há um estilo próprio dos autores Gatiss e Moffat que se diferencia de Doyle e instaura sua enunciação como irrepetível e os valores são outros, pois a realidade dos sujeitos da sociedade inglesa vitoriana não é a mesma da sociedade contemporânea londrina.

Os autores possuem diferentes jeitos de pensar Sherlock Holmes e suas aventuras, o que culmina em uma diferente escolha genérica, temática e formal. A configuração do seriado televisivo certamente se difere da relação forma e conteúdo da obra dos folhetins. Apesar de ter características próximas às narrativas folhetinescas, como o enredo entrecortado e o *cliffhanger*, bem como o apelo comercial, os seriados são configurados por um material verbocovisual, em uma esfera de atividade midiática, sua composição conteudístico-formal se organiza em torno de grandes temas, como comédias e dramas, de modo que um seriado dramático é geralmente formado por episódios mais longos e temporadas mais curtas em comparação a uma comédia.

Também o seriado se configura diferentemente hoje do que no seu início, nos anos 50, possuímos novas condições socioeconômicas, diferentes composições e circulação. Hoje, o gênero tem uma recepção e circulação midiática, principalmente na internet, mas não deixa de ser seriado. Há uma modificação das configurações externas ao gênero com o advento das novas mídias, porém não da forma composicional e

arquitetônica. Dessa maneira, compreendemos que houve uma mudança no veículo ou suporte, não no gênero seriado. Não é só a recepção que muda o gênero, nem só a produção: devemos considerar as inter-relações entre produção, recepção e circulação, além dos componentes internos – tema, conteúdo e estilo – nas esferas de atividade. No caso de *Sherlock*, o tipo de recepção muda, a mídia utilizada para difusão das histórias mudou, mas não forma composicional e arquitetônica. Essa possibilidade se deve ao jogo entre estabilidade e instabilidade do gênero, visto que esse nasce e morre na linguagem, na interação, e está, portanto, voltado à resposta do outro, como um tipo relativamente estável de enunciados, perpetuamente e inevitavelmente dialógicos.

2.9 Programação a seguir: Diálogo e Enunciado.

A concepção de linguagem do Círculo BMV, como uma abordagem discursiva, centra-se em seu aspecto social. Volochinov (2006) a define em oposição ao estruturalismo saussuriano, chamado de objetivismo abstrato, e ao subjetivismo, duas tendências opostas que consideram ou o sujeito como a fonte do sentido, soberano em relação à linguagem, ou o sistema linguístico como um contrato de regras sociais, externo ao sujeito. Conforme Holquist,

Abstract objectivism treats language as a pure system of laws governing all phonetic, grammatical, and lexical forms that confront individual speakers as inviolable norms over which they have no control. Another tendency opposed by dialogism, “individualistic subjectivism,” is the polar opposite of the first (at least in Bakhtin’s account of them): it denies pre-existing norms and holds that all aspects of language can be explained in terms of each individual speaker’s voluntarist intentions. (...) The first (abstract objectivism) sees language as happening entirely outside the person, while the second (individualistic subjectivism) treats language as completely inside the person. (2002, p. 41)⁸⁰

O Círculo se preocupa em estudar língua viva, não o sistema linguístico. Para tal, se baseia no enunciado e no signo ideológico e não na frase ou oração. Enquanto a frase é repetível, o enunciado é único: mesmo que o elemento linguístico (material) e se repita, a cada enunciação temos uma nova construção de sentido, em um novo tempo

⁸⁰ O objetivismo abstrato trata a linguagem como um puro Sistema de leis governando todas as formas fonéticas, gramaticais e lexicais que confrontam falantes individuais como normas sobre as quais eles não têm controle. Outra tendência oposta pelo dialogismo, o “subjetivismo individualista” é o oposto popular do primeiro (ao menos de acordo com Bakhtin): ele nega as normas pré-existentes e afirma que todos os aspectos da linguagem podem ser explicados em termos da intenção de cada falante individual (...). O primeiro (objetivismo abstrato) vê a linguagem como um acontecimento totalmente fora da pessoa, enquanto o segundo (subjetivismo individualista) trata a linguagem como completamente interna à pessoa (Tradução nossa).

espaço, por um novo sujeito. As condições enunciativas nunca são as mesmas, o que acarreta que o sentido não está na frase (texto), nem no sujeito, mas é construído na enunciação, a partir da combinação do elemento linguístico e do material socioideológico.

Analisar a linguagem viva implica em analisar como a mesma circula socialmente, como ela permite a interação entre sujeitos e, em uma via de mão dupla, também se constitui nesse processo. Ela só emerge entre indivíduos socialmente organizados, em um grupo no qual, mais do que expressar-se, mais do que simplesmente passar uma mensagem, estabelece-se uma interação.

Os signos só podem aparecer em um terreno interindividual. Ainda assim, trata-se de um terreno que não pode ser chamado de “natural” no sentido usual da palavra: não basta colocar face a face dois *homo sapiens* quaisquer para que os signos se constituam. É fundamental que esses dois indivíduos estejam socialmente organizados, que formem um grupo (uma unidade social): só assim um sistema de signos pode constituir-se. (VOLOCHINOV, 2006, p. 33).

Somente nesse terreno individual organiza-se um sistema de signos de tal forma que a organização social dos falantes e as condições de interação o reformulam a todo instante (VOLOCHINOV, 2006). Assim, a linguagem é um organismo vivo que está em constante reformulação por seus falantes, os quais preenchem seus signos com valores outros e criam novas formas para se expressarem a todo novo momento de uso.

A natureza da linguagem é social, pois é criada por participantes inseridos em um contexto, que interagem entre si e, nesse processo, criam a linguagem. Nesse sentido, fora desse processo, a linguagem torna-se mera abstração, válida para análise das ligações e regras internas, porém não o suficiente para compreender seu funcionamento. Não podemos deixar de lado o fato de ela ser “um fenômeno de comunicação cultural, deixa de ser alguma coisa auto-suficiente e não pode mais ser compreendido independentemente da situação social que o engendra” (VOLOCHINOV, s/d, p. 3).

A fim de dar conta da linguagem em seu contexto vivo, assumimos como objeto o enunciado (concreto), ou seja, a “real unidade da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2011, p. 274), ou seja, uma unidade de análise que diz respeito ao uso real da linguagem por falantes de grupos sociais, de forma que, para compreendermos seu sentido, devemos levar em consideração juntamente ao linguístico o gesto, a entonação e o contexto social que ela carrega consigo. A linguagem deixa de ser uma linha reta composta por uma mensagem unidirecional e torna-se uma espiral em embate com muitas outras. Segundo Brait e Melo, “o enunciado e as particularidades de sua enunciação configuram, necessariamente, o processo interativo, ou seja, o verbal e o não verbal que integram a

situação e, ao mesmo tempo, fazem parte de um contexto maior histórico (...). (2005, p. 67). O enunciado é necessariamente contextualizado e nele se fundem o linguístico e o extralinguístico, ou seja, o elemento social ideológico ativamente constitutivo do sentido.

De acordo com essa concepção, a linguagem em funcionamento, portanto o enunciado, é necessariamente dialógica, pois é fruto e condição da interação. A enunciação implica necessariamente à figura do outro com o qual dialoga, sem o qual “eu” deixa de existir. Não há nunca um enunciado que não seja direcionado a alguém e este processo é vivo e dinâmico: há a figura do “falante” e do “ouvinte”, os dois participantes do diálogo, mas eles se tornam interlocutores com posições intercambiáveis.

Como as posições trocam de local, o enunciado de um falante é sempre o de um respondente. Ele responde a um enunciado anterior, em que era ouvinte e sua resposta gera outras respostas até chegarmos à imagem da corrente inquebrável de enunciados (cf. Bakhtin, 2011) em que o elo é o diálogo.

An utterance, then, is a border phenomenon. It takes place between speakers, and is therefore drenched in social factors. This means that the utterance is also on the border between what is said and what is not said, since, as a social phenomenon par excellence, the utterance is shaped by speakers who assume that the values of their particular community are shared, and thus do not need to be spelled out in what they say.⁸¹ (HOLQUIST, 2002, p. 59)

A partir de Holquist, podemos compreender o sentido do “social” para o Círculo, pois ele diz respeito à condição do enunciado ter em si o dito e o não-dito, o reiterável no contexto, o linguístico e o social. É justamente seu caráter social que lhe confere a característica paradoxal de ser ao mesmo tempo velho e o novo, uma vez que a cada enunciação cria-se um novo sentido e não pode nunca ser a “primeira palavra”, visto que respondente a outros enunciados.

. Como uma espiral imbricada em outras, um enunciado está sempre em constante fazer-se, pois é a todo momento confrontado com enunciados alheios que entram em embate consigo. Para Marchezan (2006, p.117), há um constante jogo entre abertura e fechamento dos enunciados no diálogo, o que resulta em seu inacabamento.

O enunciado de um sujeito apresenta-se de maneira acabada permitindo/provocando, como resposta o enunciado do outro; a réplica, no

⁸¹ Um enunciado, então, é um fenômeno fronteiro. Ele tem lugar entre os falantes e é, portanto, inundado por fatores sociais. Isso significa que o enunciado está também na fronteira entre o que é dito e o que não é dito, pois, como um fenômeno social por excelência, o enunciado é moldado pelos falantes que presumem que os valores de sua particular comunidade são compartilhados, e assim não precisam ser explicitados no que é dito. (Tradução nossa).

entanto, é apenas relativamente acabada, parte que é de uma temporalidade mais extensa, de um diálogo social mais amplo e dinâmico

O enunciado se constitui como inacabado, pois é respondido e responde a outros enunciados na cadeia discursiva. Sua natureza responsiva torna o enunciado sempre como uma réplica que, à imagem de Jano, tem duas cabeças: uma voltada para o que já foi e outra para o que virá, o que o torna pleno de memória de futuro e de passado (VOLOCHINOV, 2006). Dessa forma, ele responde a enunciados já criados e abre a possibilidade de respostas a ele no futuro. Para Bakhtin, os enunciados não bastam em si mesmos, eles “se refletem mutuamente uns nos outros” (2011, p. 297). Há uma não-indiferença em relação ao enunciado-outro que se reflete na constituição do meu dizer: devo considerar a resposta do outro com quem dialogo como parte da constituição de meu enunciado, de forma a considerar possíveis incompreensões, asserções ou disputas, pois, ao produzirmos nosso enunciado, consideramos a quem ele será dirigido.

A não-indiferença dos enunciados reflete a responsabilidade e responsividade dos sujeitos, do eu e do outro como participantes da existência.

Existence is *sobytie sobytiya*, the event of co-being; it is a vast web of interconnections each and all of which are linked as participants in an event whose totality is so immense that no single one of us can ever know it. That event manifests itself in the form of a constant, ceaseless creation and exchange of meaning.⁸² (HOLQUIST, 2002, p. 40)

Devo ativamente responder ao outro para, assim, tornar-me sujeito. Compreendemos ativamente a fala do outro, pois é no contato com o outro que nos constituímos, bem como o enunciado. Os sujeitos, eticamente responsáveis, devem levar em consideração o outro para a sua constituição, pois, para existir, devem coexistir. A linguagem pode ser compreendida, assim, como um “acontecimento entre sujeitos” (MARCHEZAN, 2006, p.117).

Há um verdadeiro diálogo entre os sujeitos via enunciado, compreendido não como um tipo específico de interação, mas no sentido amplo, como um conceito central ao pensamento do Círculo, marcado pelo dialogismo⁸³.

⁸² Existência é *sobytie sobytiya*, o evento de co-existir; ele é uma vasta rede de interconexões em que todos estão interligados como participantes em um evento cuja totalidade é tão imensa que nenhum de nós sequer se dá conta. Esse evento se manifesta em forma de uma constante, incessante criação e troca de significados. (Tradução nossa).

⁸³ Dialogismo se refere ao procedimento de perspectiva epistêmica do Círculo, uma concepção filosófica que diz respeito aos enunciados, sujeitos e à vida como evento responsivo e responsável. O diálogo, tal como o concebemos aqui, refere-se ao conceito de análise a partir da filosofia da linguagem do Círculo.

O diálogo, para Bakhtin, é um tipo especial de interação. Infelizmente, não raro foi tomado como sinônimo de interação ou interação verbal em geral, e com isso se trivializou. No sentido que Bakhtin lhe conferia, *diálogo* não pode ser equiparado a debate, nem tampouco é equivalente a “diálogo expresso composicionalmente”, ou seja, a representação sequencial das vozes transcritas num romance ou numa peça (MORSON; EMERSON, 2008, p. 68).

O diálogo enquanto forma composicional é somente uma possibilidade de construção textual do diálogo em sentido amplo, compreendido como “toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (VOLOCHINOV, 2006, p. 125), pois todo enunciado é dialógico. Diálogo diz respeito ao embate com enunciados alheios, com vozes outras que se encontram entremeadas à minha. Nem sempre há uma confirmação entre as vozes, por vezes há aproximação ou afastamento, consonância ou discordância, porém sempre há sempre uma construção de sentido para o total enunciativo. Pelo embate de vozes compreendemos as posições ideológicas diversas que perpassam os signos e o constante devir reavaliativo dos enunciados no elo da interação enunciativa.

Ao ouvirmos uma palavra (enunciado) na voz de outrem, ela possui um valor, uma determinada entonação que, ao ser respondida, entra em embate com outras vozes e, portanto, com outras posições valorativas. “É por isso que as relações dialógicas não são relações lógicas ou semânticas, mas relações entre distintas posições” (FIORIN, 2006, p. 169). Não entramos em contato com uma frase entoada, mas com valores e posições de sujeitos sociais.

Sob esse prisma, as interações entre seriado e fã são dialógicas, uma vez que esses respondem ao discurso do seriado, a partir de sua posição única e de sua reavaliação. Suas produções enunciativas são, portanto, responsivas ao enunciado do seriado e refletem posições avaliativas dos fãs. Mesmo que reproduzam algumas sequências dos episódios, como cenas, fotogramas ou falas dos personagens, tal enunciação é única, pois está plena da voz de outrem, de forma que os aspectos materiais são ressignificados.



Figura 26 Hero of the Reichenbach, por Naturalshocks⁸⁴.

Na imagem acima, vemos uma *fanart* em grafite que simula recortes de notícias de jornais e a figura de Sherlock sobreposta. Tais notícias ocorreram de fato no seriado, no episódio *The Reichenbach Fall*, bem como a cena em que o detetive veste o chapéu, mas não se trata do mesmo enunciado. Além de outra materialidade, as passagens do seriado são refletidas e refratadas com outros valores, com outro projeto de dizer autoral. A voz do sujeito falante, no caso, o fã, entra em embate com a voz do seriado, porém essa está ressignificada: ela aparece envolta à palavra do outro.

Na compreensão responsiva, a voz do outro torna-se em parte minha. “Afinal, compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos” (VOLOCHINOV, 2006, p. 32). A partir dos meus signos, com o meu estilo e com a minha compreensão, envolvo a palavra alheia e a transformo em minha. Eu envolvo a palavra do outro com a minha compreensão, com meu valor, traduzo para meus signos internos e depois exteriorizo em uma palavra-minha-alheia.

Em essência, a língua como concretude socioideológica viva, como opinião heterodiscursiva situa-se, para a consciência individual, na fronteira entre o que é seu e o que é do outro. A palavra de uma língua é uma palavra semialheia; só se torna palavra quando o falante a satura de sua intenção, de seu acento,

⁸⁴ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/504051383265250697/>. Acesso em: 26/07/2016.

assume o domínio da palavra, fá-la comungar em sua aspiração semântica e expressiva. (BAKHTIN, 2015, p.69)

Ao assumir a palavra do outro, seu enunciado, o sujeito entra em contato com uma palavra já “contaminada”, pois não há uma palavra neutra, mas social, plena de valores, julgamentos e entonações. Ao torná-la sua, as vozes entram em embate e criam, assim, o sentido do enunciado.

A partir do diálogo entre o seriado *Sherlock* e os enunciados dos fãs, vemos que há uma mútua compreensão responsiva, pois, em um primeiro momento, há uma previsão da resposta alheia que molda o enunciado do seriado; em um segundo, os fãs compreendem ativamente o seriado e o respondem em produções enunciativas de diversas materialidades (*gifs*, vídeos, imagens etc.); e, em um terceiro momento, o seriado responde aos enunciados responsivos dos fãs, como ocorre na terceira temporada. Vemos, desse modo, uma difusão da voz do seriado no discurso do fã e vice versa.

Os enunciados dos fãs entram em um jogo dialógico em que ora se aproximam, ora se afastam do seriado, do canônico. Em nosso caso, interessa-nos em que medida aproximam-se ou afastam-se do tema central escolhido para nossa análise: a repercussão da falsa morte de Sherlock, desviando o tema para uma abordagem mais pessoal e romântica sobre a relação entre Sherlock e John. Veremos posteriormente os jogos de forças, centrípetas e centrífugas, que competem na constituição desses enunciados.

O diálogo é, então, central na compreensão da constituição do seriado, tanto na sua produção quanto na sua recepção e circulação. Não podemos esquecer, também, que mesmo o seriado já é uma resposta, visto que a abarca a compreensão de Sherlock desde Conan Doyle pelos autores nesse contexto sócio histórico, mais uma vez aproximado ou distanciado, conforme o tom valorativo dos autores. Considerando que tal interação é sempre feita entre sujeitos via linguagem, trataremos a seguir sobre sua constituição, também dialógica, seja na esfera cotidiana, seja na artística.

2.10 *Créditos finais: Sujeito e Autoria*

Há diversas teorias a respeito do sujeito na filosofia e na análise do discurso. Uma das mais frequentes, decorrente de umas das questões primordiais para a história da humanidade, é a questão da identidade: quem é o “eu” que enuncia? Como se caracteriza? Na concepção bakhtiniana, há um deslocamento da filosofia do eu, vindo da história da ciência desde o sujeito cartesiano. Nesse âmbito, não falamos em identidade, mas em alteridade como a construção central do sujeito para o Círculo.

De acordo com Bakhtin, o sujeito não é egocentrado, mas constituído no diálogo com o outro. Para ele, “o limite aqui não é o *eu*, porém o *eu* em relação de reciprocidade com outros indivíduos, isto é, *eu* e o *outro*, *eu* e *tu*” (2011, p. 407). Não há um sujeito *per se*, mas um sujeito deslocado, construído a partir da relação com o outro, motivo de considerarmos seu centro axiológico como deslocado do eu para “eu-outro”.

De maneira semelhante ao enunciado, construído no embate de vozes, o “eu” só existe em relação a um tu, respondente a ele. A singularidade do sujeito advém da pluralidade de vozes, do diálogo, pois é somente em interação, no contato com o outro, e, portanto, com sua consciência, que o eu se forma. Para Volochinov (1999), o sujeito só se realiza na interação entre a consciência do eu e do outro e se constitui no limiar entre elas. Conforme Marchezan (2015), aí reside o reconhecimento dessa relação e da própria consciência como dialógicas.

Para Bakhtin (2011), o “eu” é insuficiente em si mesmo e, ao ficar fechado em si, acaba por perder-se, pois “ser é conviver”. Apenas pelo outro, com a voz e consciência do outro é possível a tomada de consciência de si, da existência do “nós” no ser-evento.

A não-auto-suficiência, a impossibilidade da existência de uma consciência. Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com auxílio do outro. Os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência, são determinados pela relação com outra consciência (com o tu). A separação, o desligamento, o ensimesmamento como causa central da perda de si mesmo. Não se trata do que ocorre dentro, mas na fronteira entre a minha consciência e a consciência do outro, no limiar. Todo interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência. [...] O próprio ser do homem (tanto interno quanto externo) é convívio mais profundo. Ser significa conviver. Morte absoluta (o não ser) é o inaudível, a irreconhecibilidade, o imemoriável (Hippolit). Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha *o outro nos olhos* ou *com os olhos do outro*. [...] Eu não posso passar sem o outro, não posso me tornar eu mesmo sem o outro; eu devo encontrar a mim mesmo no outro, encontrar o outro em mim (no reflexo recíproco, na percepção recíproca). (p. 341-342)

A imagem da fronteira, do limite é central no pensamento bakhtiniano, pois ela indica uma não coincidência de dois sujeitos e duas consciências ao mesmo tempo que recusa a exclusão do outro e a primazia do eu, “não se trata do que ocorre dentro mas *na fronteira* entre a minha consciência e a consciência do outro, *no limiar*” (MARCHEZAN, 2015, p. 196). Estabelece-se uma ponte entre o “eu” e o “outro”, local do encontro, possível somente a partir do e no diálogo – entre sujeitos, consciências, enunciados.

O outro é um outro centro axiológico, portanto irreduzível assim como o “eu”. Por mais que, na relação de alteridade constitutiva, haja uma proximidade entre ambas,

essas instâncias não podem se fundir, por isso há um limiar, um limite entre o eu e o outro necessários para sua constituição única.

Nosso local único só é dado na relação com o outro, no entanto, não há uma fusão entre eles. Apesar do sujeito se constituir ao lado de seu outro, ali há um outro eu, também único. Há uma relação recíproca entre ambos de completude, pois ao mesmo tempo em que o “eu” precisa do outro, ele também de mim.

Há três instâncias do sujeito: o eu-para-mim, o eu-para-o-outro e o outro-para-mim, de forma que compreendemos a natureza em parte fragmentária do sujeito bakhtiniano, refratado em imagens de si por si mesmo, o si a partir da ótica do outro e, reciprocamente, a imagem que construo do outro sujeito com que me relaciono, possíveis somente com a unicidade dada pela faceta ética do sujeito, que possui um local único na existência (BAKHTIN, 2012). Do meu local único, crio uma imagem (refratada) do outro e ele de mim.

Segundo Faraco (2005), há uma tensão entre carência e excedente de visão, de completude na relação entre os sujeitos, suprida uma vez que o outro, de seu local único na existência, me complementa a partir do que não sei sobre mim, sobre o que não vejo de mim. A concepção do sujeito ético bakhtiniano instaura a unicidade deste, dada a partir de seu local no ser-evento, do qual faz parte e que lhe impele a agir.

Não posso não agir (FARACO, 2005), devo posicionar-me responsabilmente e responsabilmente em relação ao outro e ao mundo. Minha posição enquanto sujeito ético é única no ser-evento e, ao mesmo tempo, dada na relação com o outro, em resposta a ele. O outro baliza meu ato responsável, pois ajo e, assim, me constituo, em resposta a ele. O ato resulta do pensamento participativo, que leva em conta o outro.

Conforme Ponzio (2010), deve haver uma diferença não-indiferente entre os sujeitos, uma vez que, sem homogeneizar as diferenças, ou seja, sem a fusão do eu e do outro (apesar de haver um momento de empatia), há um dever-agir, uma responsabilidade. em relação ao outro a quem respondo e que me responde em troca e, nesse processo, nessa interação, nos constituímos uns aos outros.

Ninguém pode ocupar meu lugar e, devido a isso, a singularidade da existência resulta no não-álibi do ser. Minha insubstituíbilidade gera um excedente de visão em relação ao outro.

Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – *excedente* sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade 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, 2011, p.21) (grifos do autor).

Do meu local único, o(s) outro(s) estão situados fora de mim, cada um em sua singularidade. Porém, é justamente por estar fora do outro que é possível a sua completude ética e esteticamente. Eu vejo o outro em meu horizonte, como parte do mundo e, por isso, posso dar-lhe uma tentativa de acabamento. Nossos horizontes jamais coincidem, nossa visão de mundo é diferente – também o são nossos posicionamentos enquanto sujeitos responsáveis, porque o eu só pode se vivenciar de dentro, enquanto um ser pensante. Por ser o centro de imanência do ato responsável (HAYNES, 1995), o “eu” é inacabado dentro de si mesmo. Ele se tem consciência de si por meio de sentimentos e sensações, mas não pode ver a si como o outro o vê, portanto, não pode ser acabado em si mesmo. O outro, ao contrário, tem acesso a outras partes do “eu”, inacessíveis a ele de seu lugar, seja fisicamente, em relação a seu corpo, ou às suas ideias, como ele se posiciona no mundo etc. Eis a diferença entre espírito e alma para Bakhtin, *dukh* e *dusha*, respectivamente, eu-para-mim e eu-para-o-outro (cf. Haynes, 1995)

Tal acabamento do sujeito no âmbito da vida também se dá na esfera artística, ao compreender, principalmente, a relação entre autor e herói

Essa mesma relação eu/outro está presente no domínio da arte, na obra literária: a forma arquitetônica, noção já introduzida anteriormente neste texto, manifesta a consciência de uma consciência, a relação ativa e valorativa do autor com o herói, do autor com o leitor, do autor com seu objeto, de um herói com outro. A relação dialógica, entre a voz do autor e outras vozes constrói o herói, o leitor, mas também o autor (MARCHEZAN, 2015, p. 196)

Semelhante ao acabamento dado ao eu pelo outro na vida, o autor compreende o todo do herói e, assim, responde a ele, completando-o. Conforme Bakhtin (2011, p. 23) “o excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor”. A partir do local exotópico, fora do outro, podemos dar-lhe forma e atribuir-lhe sentido a partir da imagem que possuo deste. Devo entrar em empatia com ele, vivencia-lo esteticamente, porém não me confundir com ele, voltar ao meu local, do qual posso dar-lhe acabamento.

Na relação de autoria, o autor dá um acabamento estético ao herói a partir de seu local privilegiado e de sua consciência englobante, pois abarca todas as consciências da obra, eis o motivo de Bakhtin (2011) considerar o autor a consciência da consciência. Não se trata, porém do autor-pessoa, mas do autor-criador.

A relação entre vozes arquiteta a imagem do autor na obra – monofônica ou polifônica –, melhor dizendo, constrói a imagem do autor-criador. O autor-criador, elemento constitutivo da forma artística, componente da obra, que Bakhtin distingue do autor-pessoa, componente da vida (1997a, p.31). Assim, o autor-pessoa (o leitor) e o autor-criador (o cocriador e o herói) habitam, respectivamente o “mundo da vida” e o “mundo da cultura”, mais particularmente, um domínio deste, o artístico, melhor ainda, o literário. (MARCHEZAN, 2015, p. 198)

Há uma separação entre o autor-pessoa, componente do ser como evento, e autor-criador, “função estético-formal engendradora da obra” (FARACO, 2005, p. 37). Enquanto um é uma figura da vida, o outro é um constituinte do objeto estético, elemento do todo artístico dotado de uma consciência englobante, portanto de um potencial criativo de princípio em relação à obra e ao herói.

Trata-se de uma posição axiológica que implica em posicionamento acerca do herói e seu mundo, da obra e da vida. Tanto a vida quanto o herói adentram o todo da obra refratados a partir do olhar do autor. Como um “princípio ativo de ver que guia a construção do objeto estético e direciona o olhar do leitor” (FARACO, 2005, p. 42), o autor-criador refrata, com seu olhar e, portanto com sua valoração, a vida na obra, dando-lhe um acabamento. Nesse sentido, o autor-criador é uma refração do autor-pessoa, uma posição assumida para a criação estética deslocada da pessoa do mundo ético.

Essa voz criativa (isto é, o autor-criador como elemento estético-formal) tem de ser sempre, segundo insiste Bakhtin, *uma voz segunda*, ou seja, o discurso do autor-criador não é a voz direta do escritor, mas um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético (FARACO, 2005, p. 40).

A fim de assumir a posição criadora, o autor deve colocar-se em posição exotópica. O princípio criativo pede exterioridade, pois só de fora é possível o acabamento. Nesse processo criativo, autor e herói – e receptor⁸⁵ – não são pessoas, são posições axiológicas criadas na interação, no ato estético. Conforme Faraco (2011, p. 24), o autor-criador é criado no ato estético a partir de uma “posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena

⁸⁵ Volochinov (discurso na vida e discurso na arte e a construção da enunciação) introduz à discussão estética de Bakhtin iniciada em *Para uma filosofia do ato* (2012) e aprofundada mais especificamente em *O autor e a personagem na atividade estética* (2011) a figura do receptor, o chamado “auditório”, em um termo emprestado da retórica. Para ele, a relação autor-herói é pensada sem deixar de lado a posição do público sobre a obra e o herói, uma vez que, além da visão do autor sobre a obra, o herói e seu mundo, devemos levar em conta o leitor, também portador de um posicionamento axiológico e que é pensado desde a construção da obra. Para o filósofo, herói é o terceiro do diálogo estabelecido entre o eu e o outro, a ver o autor e aquele a quem se dirige seu enunciado.

esteticamente os eventos da vida”. Além de ele próprio ter sido criado a partir de um viés valorativo, o autor-criador também recorta, reorganiza, refrata a vida para a arte com um determinado posicionamento axiológico. Seguindo um projeto de dizer arquitetônico, ele dá forma ao herói, ao conteúdo e à obra, englobando-os com seu posicionamento valorativo como regente de um todo estético. (FARACO, 2011).

Ao organizar o todo artístico, o autor-criador dá forma à vida, com enfoque em um tema e com um estilo específico. Para Haynes (1995), o processo de tornar-se autor envolve a tentativa de organizar e enformar a experiência de um determinado sujeito da vida para a arte e organiza-la em um todo, afim de construir um sentido. Ser autor é performar atos estéticos, ou em outras palavras, criar. Não diretamente da vida, mas refratando-a conforme um posicionamento.

Em relação ao seriado, entendemos sua forma arquitetônica como uma posição axiológica dos autores, principalmente no que tange a construção estilística do seriado, onde vemos marcada a autoria de Mark Gatiss e Steven Moffat, criadores e roteiristas de *Sherlock*, ora mais de um ou de outro, o que causa certas diferenças. Porém, tal estilo não se deve somente à assinatura dos episódios pelos autores, pois há um estilo típico do seriado que o diferencia de outros, afinal, *Doctor Who* (2005), por exemplo, recebe a mesma assinatura (inclusive de Russel T. Davis, autor que co-escreve alguns episódios de *Sherlock*), mas não o mesmo marco estilístico. Não podemos deixar de lado que se tratam, no caso, de um seriado policial baseado na obra romanesca de Conan Doyle e de um seriado de ficção científica que segue as bases de sua primeira produção, em 1964.

Quanto à *Sherlock*, em geral, os episódios são baseados em uma resolução de um enigma e como, juntos, Sherlock e John conseguem sair dos problemas em que se envolvem, de forma que sempre vemos as habilidades investigativas do detetive de um lado e, de outro, sua extrema arrogância e dificuldade com relações sociais. As duas primeiras temporadas seguem o mesmo traço de um enigma por episódio, com enfoque na ação, porém, um dos traços mais marcantes da terceira temporada é a relação de Sherlock com emoção, motivo inclusive de confusão por parte dos fãs, que se queixaram de não ser o mesmo seriado, enquanto outros enalteceram a evolução pessoal do detetive.

De qualquer forma, percebemos uma mudança de tom da primeira e segunda para a terceira temporada, em que é mais evidente a problemática da relação entre John e Sherlock após o seu retorno do reino dos mortos (de mentira), do que propriamente a resolução do mistério. Há um desvio do tema na própria produção do seriado que justifica inclusive o desvio do tema pelos fãs em suas respostas. No entanto, tal mudança de tom

também pode estar associada à mudança na relação entre os autores, pois vemos mais a assinatura de Gatiss do que de Moffat na terceira temporada, bem como a saída de Russel T. Davis da produção. Há uma entonação do autor que privilegia determinados temas em relação a outros e, dessa forma, constrói um outro valor para o seriado e completa diferentemente seu herói – vemos, em 2014, um Sherlock mais humano e menos detetive.

De seu local exterior à obra e ao herói, o autor pode finaliza-los em uma tentativa de completar, a partir de seu excedente, sua carência. Segundo Haynes (1995), o papel do autor é a capacidade de, no ato estético, completar o inacabado, dado somente a partir de seu local extraposto, seu local único na existência. Apesar de dar acabamento e finalização à obra e ao herói, o autor não estabelece no ato de criação estética um ponto final, pois na relação com o leitor (ou, no caso do seriado, o fã ou telespectador), eles são ressignificados, dotados de sentidos outros justamente pela característica responsiva dos sujeitos e enunciados.

Toda finalização artística, mesmo que temporária, parte do princípio da extraposição autoral e de seu decorrente excedente de visão. Sua consciência englobante tem acesso à consciência do herói como um todo. Mesmo que seja uma autobiografia (ou um autorretrato, uma *selfie*, um vídeo sobre si, etc.), o autor deve fazer o exercício de colocar-se fora de si, em uma posição exotópica para, com os olhos do outro, dar-se um acabamento, ou seja, construir uma imagem de si. Em nenhum momento, porém, as instâncias de autor-pessoa e autor-criador coincidem-se, ele se torna um outro em relação a si e a imagem do “eu” produzida é a do eu-para-o-outro.

O autor responde ao herói e, em sua resposta, finaliza-o – relativamente –, com base em seu posicionamento axiológico. Todo ato de contemplação estética deve ter ao menos uma potencialidade do herói, ou seja, a outra consciência presente na obra de arte.

Volochinov, em *Discurso na vida e discurso na arte* (s/d), comenta sobre a natureza sociológica da enunciação que, como tal, sempre é dirigida a alguém, a um ouvinte, participante ativo da comunicação discursiva, e ao herói, objeto do discurso.

Qualquer locução realmente dita em voz alta ou escrita para uma comunicação inteligível (isto é, qualquer uma exceto palavras depositadas num dicionário) é a expressão e produto da interação social de três participantes: o falante (autor), o interlocutor (leitor) e o tópico (o que ou o quem) da fala (o herói) (p.9).

Para o autor, a construção de um enunciado artístico, à semelhança de um enunciado na esfera do cotidiano deve sempre levar em conta essas três instâncias, de

forma que estas só existem em sua interrelação. A posição axiológica do autor é dada na relação com o outro, com o interlocutor e com o herói.

Authorship or creative activity is not the special province of a cultural elite. It is an everyday, prosaic activity: 'we author others at each encounter with them, and are in turn 'authored' by those who interact with us'. We cannot author ourselves, because we cannot see the whole of ourselves.⁸⁶ (HAYNES, 1995, p. 71).

Como o “eu” é sempre dado na sua relação com o outro (no mínimo um), no diálogo, também o autor se dá na sua relação com a personagem e o herói. No processo de auctoridade⁸⁷, nos tornamos autor no diálogo, ao enunciarmos com um dado projeto de dizer, para um “auditório” específico (cf. Volochinov (2013)), ou seja, para o outro, nosso leitor, telespectador ou fã. Um não pode assumir tal posição se não for em relação ao outro. Assim, não posso tornar-me autor a não ser em relação a um outro com o qual dialogo, com outro sujeito que eu complemento me complementa, seja na relação autor-herói-receptor, na esfera artística, seja na vida, quando, segundo Haynes, tornamos o outro autor e, nesse processo, também ganhamos auctoridade.

O processo de tornar-se autor não é estático e muito menos passivo. Aquele que o ocupa a posição de ouvinte não só pode ocupar a posição de falante e produzir enunciados (artísticos ou não), mas também produz enunciados em sua compreensão responsiva. Nesse sentido, compreendemos o receptor como também um falante, em outro momento da enunciação de tal maneira que cria-se uma corrente ininterrupta da comunicação discursiva.

Compreendemos as produções dos fãs de seriado como parte desse processo, pois, primeiramente temos que o seriado *Sherlock* é feito para os fãs, a partir da construção autoral de Gatiss e Moffat. A preocupação com a atitude responsiva do ouvinte é um processo natural na construção dos enunciados, uma vez que todo enunciado é prenhe de resposta e, conforme vimos, um autor só se constitui a partir do outro. No gênero seriado, tal atitude se revela no projeto autoral da forma arquitetônica do seriado como um todo, além de cenas, episódios e temporadas.

Não podemos negar a importância dos fãs para a produção do todo artístico do seriado, pois suas respostas são imprescindíveis para a construção dos episódios, como

⁸⁶ A autoctoriedade ou atividade criativa não é um local especial de uma elite cultural. Ela é uma atividade prosaica do dia a dia: “nós autoramos os outros a cada encontro com eles, e somos, por sua vez, “autorados”, por eles que interagem conosco”. Nós podemos autorar nós mesmos, porque nós não podemos ver o nosso todo.

⁸⁷ Termo traduzido por: Paul Audi (2008, cf. Vauthier, 2010).

ocorre marcadamente na terceira temporada de *Sherlock*, quando temos uma incorporação de enunciados autorais dos fãs pelo seriado. Por essa razão, consideramos os fãs como seus co-autores.

Segundamente, os fãs também são autores de outros discursos que respondem ao seriado. A partir dos episódios-enunciados, os fãs respondem ativamente a eles com produções de *fanfics*, *fanarts*, *fanvideo*, entre outros, e, nesse processo, também tornam-se autores. Veremos adiante em que medida a preocupação autoral é fundamental para a análise do discurso dos fãs e como ela é diferenciada conforme os grupos heterogêneos que caracterizam a *fandom*, marcados principalmente pela escolha do gênero.

De acordo com Faraco, “autorar, nessa perspectiva, é orientar-se na atmosfera heteroglóssica; é assumir uma posição estratégica no contexto da circulação e da guerra das vozes sociais; é explorar o potencial da tensão criativa da heteroglossia dialógica; é trabalhar nas fronteiras” (2009, p.87). Nesse sentido, compete aos criadores do seriado dirigirem-se aos fãs para produzirem enunciados, do mesmo modo que, dialogicamente, tomando a posição enunciativa, os fãs também assumem a sua voz autoral orientada para o outro. Eles assumem uma posição, uma voz em meio a outras, sempre nas fronteiras, ou seja, no diálogo.

Compreendemos, enfim, o processo de auctoridade como um processo de alteridade, no qual o ato estético de tornar-se autor só é possível no contato com o outro que constitui. Nesse sentido, tornamo-nos uns aos outros autores no processo de interação. O processo de interação entre fãs e criadores de enunciados, assim, é um processo em que um possibilita ao outro a posição axiológica de autor, na medida que um não existe sem o outro: sem fã, não há motivos para a criação de seriados e, sem autor, não há seriado, logo, não há fãs. Instaure-se uma dependência mútua somente sanada no processo dialógico de responsividade ativa, quando passamos a palavra ao fã. Desse modo, passamos agora a palavra aos fãs, autores de enunciados responsivos, de forma a compreendermos seu processo de criação autoral.

3. ENTRE NA REDE: A REPERCUSSÃO (TRANS) MIDIÁTICA DO SERIADO

Os fãs de seriado tornam-se ativos na Rede, na interconexão entre usuários em comunidades virtuais, local onde deixam sua posição de meros telespectadores e assumem a posição de autores, enquanto mergulham cada vez mais na rede de respondentes do seriado e o transforma dialógico-dialeticamente. Convidamos agora o leitor a entrar na rede, como última etapa de seu (e nosso) trabalho – trabalho este em permanente refazer-se, visto que os enunciados nunca cessam de dialogar e os sentidos de reconstruir-se –, e a assumir a posição de ouvinte-ativo, assim como os fãs de seriado, enquanto mergulha na trama e responde, por sua vez, ao enunciado dos fãs.

Para nossa análise, centramo-nos na temática da morte de *Sherlock*, recorrente no ano de 2012, momento que consideramos o princípio do seriado como fenômeno na Rede com a repercussão na rede de enunciados em forma de *fanfics*, *fanvideos*, *fanedits* etc., nos quais os fãs comentam como o detetive poderia ter sobrevivido à queda do *St. Bath's*, organizam na busca e análise de pistas no episódio, bem como criam fotografias e imagens sobre a cena da queda. Além disso, interessa-nos o desvio do tema da morte em si para sua repercussão na relação afetiva entre os personagens, principalmente entre John e Sherlock com um tom homo afetivo, feito pelos fãs, que ganha ainda maior repercussão do que a temática original proposta pelo seriado.

Organizamos as respostas por tipos enunciativos, e analisaremos essas temáticas em seu diálogo ativo com o seriado via esfera midiática. Para tal, dividimos nossa sessão em quatro itens: partimos da análise dos enunciados feitos pelo seriado transmitidos massiva e midiaticamente para o público como medidas de aproximação e publicidade; posteriormente, faremos uma análise da temática conforme figura no corpus selecionado, seguida de sua variação; e, enfim, discorreremos sobre o processo de interação dos sujeitos no cronotopo aéreo. A questão da interação entre fãs e seriado, introduzida no primeiro item, com o movimento do seriado aos fãs, depois trabalhada nos dois itens seguintes como a repercussão do seriado a partir da voz autorais dos fãs, é encerrada com a discussão sobre a relação dialético-dialógica (trans)midiática entre o seriado e os fãs, a partir da volta dos enunciados destes aos episódios da série. Procuramos

demonstrar, com a própria organização dos itens, o movimento da responsabilidade entre os sujeitos e demarcar a reconfiguração do gênero seriado na contemporaneidade.

3.1 *Da TV para o computador: a propagação massivo-midiática do seriado*

Em nosso trabalho, consideramos o seriado como um gênero discursivo e, como tal, pensamos, além de sua construção relativamente estável, sua circulação em sociedade. Nesse caso, em uma esfera midiática da comunicação ideológica. Conforme já discorreremos na primeira sessão, o seriado tem sua origem na televisão e adquire um caráter massivo desde sua formação, pois é criado e mantido em favor de um público consumidor de uma dada emissora. A partir dos interesses econômicos dessa, são escolhidos tema, extensão e número de episódios por temporada etc., e somente com a aceitação do público pode haver uma renovação de contrato para novas filmagens. Toda a construção temático-formal dos episódios-enunciados é fortemente relacionada a um interesse econômico e está diretamente relacionada às circunstâncias de produção, circulação e recepção do gênero. No caso de *Sherlock*, a rede BBC é a principal organizadora de sua produção e implica nela elementos cativantes para seu público, como a extensão, por exemplo, conforme já comentamos na primeira sessão. A BBC tanto constrói episódios para um tipo de telespectadores, quanto, ao fazê-lo, cria para o seriado um público específico. Considerando-se que ela, apesar de ser uma rede pública na Inglaterra, produz geralmente seriados históricos e tidos como “cult”, isso indica um tipo de público para o seriado, próximo ao do canal *Cultura* no Brasil, que começou a transmitir em maio de 2016 o seriado pela primeira vez em rede aberta no Brasil, assim como o fez com *Doctor Who*, outra produção da mesma rede. O canal *Arte1* começou a transmitir *Sherlock* também no mesmo ano e, já pelo nome, contribui na recorrência de um público para si com um certo teor de refinação.

Apesar de haver uma direção dada na produção dos episódios a partir de um outro presumido com quem dialoga, não há como restringi-lo somente ao público esperado pelos canais. O seriado, em geral, inclusive nosso objeto *Sherlock*, possui grande parte de sua circulação e recepção via Web, seja por serviços de streaming, seja por downloads, o que impede que o coloquemos em um círculo fechado e o definamos. Quando ele é transmitido somente na mídia televisiva, é possível estabelecer um controle do público, por meio dos assinantes ou público alvo de um canal, por exemplo. A partir do momento em que o seriado entra na Rede, ele está aberto para a recepção de todos com

acesso à Internet. Dessa maneira, o público é expandido e torna-se difuso, não é possível definir gênero, idade ou localização geográfica de seus telespectadores.

Sherlock é um programa muito popular entre os jovens, mas não lhes é exclusivo, assim como próprio gênero seriado. Apesar de ser majoritariamente voltado à um público jovem, hoje o seriado é “febre” e torna-se uma produção cada vez mais procurada por um público variado. Ele passou a ser tema de conversas, de maneira que a pergunta “que séries você assiste” é tão popular (se não mais) quanto “para que time você torce”. O seriado, nesse sentido, passa a ter outro papel social: agregar pessoas.

Consideramos o seriado como massivo e, nesse sentido, ele procura atingir diferentes públicos. Cada público, ou ainda, cada sujeito responde de uma determinada maneira com o seu valor. No caso de *Sherlock*, há um grupo interessado nas discussões de gêneros disponibilizadas pela constituição de *Sherlock* e de sua possível relação com John, por exemplo. No entanto, os valores veiculados são diversos confirme os interesses dos sujeitos. Ressaltamos aqui a recorrência de enunciados veiculados na Rede por fãs, em forma de *fanarts*, *fanfics*, etc. que refletem e refratam valores dos sujeitos-fãs. Tais respostas são características de público mais ligado à tecnologia e à Internet, geralmente mais jovem e serão analisadas nos itens a seguir dessa sessão. Esse público não só assiste ao seriado, mas também participa ativamente da *fandom*, em fóruns, blogs, Tumblrs, grupos e páginas no Facebook, entre outros, em meio a uma interatividade e produção de uma inteligência coletiva em torno do assunto que os agrupa.

Essa questão interessa-nos na medida em que o seriado promove esse tipo de resposta, pois produz, por sua vez, enunciados que circulam também nas Redes e respondem às respostas dos fãs, ao incorporar suas produções e valores nos episódios seguintes. No entanto, como tratamos de refrações via linguagem – e mídia –, não nos centramos nas pessoas biológicas, e sim nos sujeitos enunciadore. Por isso, não pensamos quem são os fãs per si, qual seu gênero, idade e nacionalidade, e sim como eles se constroem via enunciado, enquanto autores em suas produções responsivas.

Nossa preocupação é pensar como o seriado se expande transmidiaticamente e cria recepções também midiáticas de tal forma que configura uma nova arquitetura para o gênero, construída com base na interatividade possibilitada pelas novas mídias. A partir delas, o público torna-se ainda mais abrangente e heterogêneo, mais massivo. Ela se expande e, ao mesmo tempo que agrupa mais pessoas, pede um tipo de participação mais ativa.

O seriado é criado para ser transmitido na televisão, na constituição primeira do gênero. Ela foi um dos principais veículos de comunicação e entretenimento na história das mídias, além de marco tecnológico, que foi quando estouraram os seriados a partir dos anos 50. Com o advento da Internet, a partir de uma perspectiva da convergência midiática, não houve uma substituição de uma mídia por outra, mas uma junção de ambas muito propícia para aumento do público.

O seriado vai se expandindo, ganha mais público quando vai pra rede. Um dos exemplos de sucesso é a empresa de serviço de *streaming* Netflix. Ela converge públicos, uma vez que está na Internet e oferece o acesso sob demanda, em qualquer local com acesso à Rede, conteúdos anteriormente disponibilizados apenas na televisão, entre eles, os seriados. Não é necessário mais esperar toda semana por um episódio novo, em um horário específico, pois todos os já transmitidos estarão disponíveis para o consumidor assistir *online*, conforme a atualização de catálogo da empresa. Ao criar conteúdo próprio (seriados bancados e encomendados por ela própria), há uma revolução, de certa maneira, na recepção do gênero: todos os episódios de uma temporada são liberados ao mesmo tempo. Ao contrário das empresas tradicionais de televisão, sua estratégia não é manter o público por um longo período de transmissão, mas possibilitar que ele “maratone” um seriado e, com isso, torne-se um fã mais ávido por conteúdo.

Geralmente, ainda mais no caso do público brasileiro, ele possui um primeiro contato com certos seriados por meio da Rede, com a pirataria e por *downloads* e *streams* na Internet. Somente depois foram trazidos produtos e feitos eventos com seu co-criador de maneira a divulgar a série no Brasil e, mais recentemente, a transmissão do seriado em um canal público, TV Cultura. Tal interesse no público brasileiro, no entanto, é resultado de uma grande repercussão do seriado no país, que “viralizou” mesmo sem que a maioria de sua população tivesse acesso. Como não é possível o acesso a canais pagos estrangeiros pela maioria, ela recorre a meios alternativos para assistir aos episódios, pela Internet. Nesse sentido, o seriado ganha maior divulgação e circulação nas mídias e, com isso, ganha também amplo público.

Ao considerarmos que quanto maior o público, maior o ganho, a ampla circulação de enunciados sobre o seriado nas mídias adquire um caráter promocional de divulgação. As redes sociais e a Web em geral atuam como uma vitrine para o seriado e desperta o interesse de fãs. Como o seriado depende de um público, é interessante que o produto seja divulgado na rede e, com isso, alcance outros possíveis consumidores,

diferentes dos da televisão, além de, no caso da recepção brasileira de *Sherlock*, ser precursor de sua transmissão oficial em um canal brasileiro público.

Como os valores da sociedade mudam, mudam também os enunciados e seus tipos relativamente estáveis, o que faz com o que o gênero seriado se torne mais interativo, a fim de atender as demandas interacionais trazidas pelas novas mídias e para um público que clama participação. A constituição clássica do seriado transmitido apenas na televisão e do telespectador “passivo” renovam-se: elas dão lugar a possibilidades de recepção ativa dos fãs e de conteúdos dispersos em outras mídias, mas que contribuem para o mesmo universo ficcional em uma versão transmidiática do seriado.

Conforme Jenkins (2006), a transmídia é, em parte, um tipo de entretenimento que busca cada vez mais a participação dos fãs na produção de sentido dos enunciados, a partir de buscas de “pistas” em diversas mídias como extensões de um universo ficcional, criando assim franquias. Ela é utilizada como método para manter o público interessado, de expandir o universo e a experiência do fã. Esse, nesse caso, introduz mais um nó no imenso “hipertexto” da Web, conforme considera Lévy (2011), em um ato contributivo de uma inteligência coletiva em prol de um item que favorece tanto os fãs quanto o produtor, pois um ganha mais elementos de entretenimento e o outro mantém o interesse de seu público.

Em um processo interativo marcado por uma estratégia transmidiática, os fãs interagem com a produção do seriado. No caso de *Sherlock*, há um duplo movimento dos fãs com o seriado, combinados em uma mesma direção, transmidiática, porém em sentidos diferentes: de um lado, temos enunciados transmidiáticos feitos pela produção do seriado para os fãs; de outro, há as produções *fanmade*, criações autorais em diversas materialidades, as quais, apesar de serem feitas após o seriado, retornam a ele, modificando não apenas sua recepção, como também a produção.

Nesse sentido, entendemos a (narrativa) transmídia em uma concepção mais fluida, de maneira a incluir tanto os enunciados dos produtores, quanto os dos fãs, analisados nos itens 3.2 e 3.3 desse trabalho, para, posteriormente, compreendermos como eles retornam ao seriado na terceira temporada.

Em *Sherlock*, os blogs de Sherlock e John foram criados pela BBC e possuem conteúdos exclusivos sobre as aventuras do detetive e seu blogueiro, o que complementa e engrandece o apresentado nos episódios. No caso do blog de John, é possível acessarmos postagens sobre casos investigados, vistos em cena ou inéditos, além de comentários feitos pelas personagens, os quais confirmam algumas características e

reunenciam frases já apresentadas no seriado, de maneira que o fã os reconhece como os mesmos sujeitos do seriado, em outra plataforma.

O blog de John⁸⁸, conforme já comentado anteriormente, reconstrói a figura de John como o *boswell* de Sherlock, quem registra sobre a vida de alguém famoso, não mais em contos, mas em *posts* de blog, ao ser recriado para o século XXI. John apresenta neles as aventuras vividas com o detetive, os casos investigados, como o de *A Study in Pink*, o primeiro *post*, homônimo ao primeiro episódio do seriado, no qual eles se conhecem, conforme a imagem abaixo:

THE PERSONAL BLOG OF

Dr. John H. Watson

7th February

A Study in Pink

I've blacked out a few names and places because of legal matters but, other than that, this is what happened on the night I moved in with Sherlock Holmes.

When I first met Sherlock, he told me my life story. He could tell so much about me from my limp, my tan and my mobile phone. And that's the thing with him. It's no use trying to hide what you are because Sherlock sees right through everyone and everything in seconds. What's incredible, though, is how spectacularly ignorant he is about some things.

This morning, for example, he asked me who the Prime Minister was. Last week he seemed to genuinely not know the Earth goes round the Sun. Seriously. He didn't know. He didn't think the Sun went round the Earth or anything. He just didn't care. I still can't quite believe it. In so many ways, he's the cleverest person I've ever met but there are these blank spots that are almost terrifying. At least I've got used to him now. Well, I say that, I suspect I'll never really get used to him. It's just, on that first night, I literally had no idea of what was to come. I mean, how could I?

I was looking at the flat, surprised at the state it was already in, when DI

About me

I am an experienced medical doctor recently returned from Afghanistan.

My photos

Figura 27 Blog de John

Vemos um blog em design básico, sem edições, que contém, em uma caixa à esquerda, uma descrição sobre o perfil do autor da página. O estilo simplificado do site, sem personalizações de cores, fonte, imagem de fundo etc. sugere um blog pessoal com função de diário, utilizado como hobby e não como algo profissional. Ao compararmos-lo com o de Sherlock, além do de Molly, percebemos um design totalmente diferenciado, pois, em certa medida, eles refletem e refratam características da personalidade dos sujeitos.

⁸⁸ Disponível em: <http://johnwatsonblog.co.uk/>. Acesso em: 27/06/2016.



Figura 28 Blog de Molly

O blog de Molly⁸⁹, exemplificado acima, também é pessoal, como o de John, mas possui uma característica de diário íntimo e um estilo infantilizado, com rosa bebê, imagens de gatos filhotes como plano de fundo e fonte *comic sans*, por exemplo. Não há grandes conteúdos a ser descoberto pelos fãs nesse site, mas podemos ter acesso características de Molly e ver como ela reagiu ao descobrir que seu namorado, Jim, era gay e depois um disfarce de Moriarty para atingir Sherlock.



Figura 29 Blog de Sherlock

⁸⁹ Disponível em: <http://www.mollyhooper.co.uk/>. Acesso em: 27/06/2016.

O blog de Sherlock⁹⁰ destaca-se dos outros dois por possuir uma aparência de site, construída com um estilo mais sério. Além do conteúdo disponibilizado ser referente às suas descobertas científicas e enigmas a serem decifrados, a formatação do site, desde o título, adquire um caráter profissional. Há uma edição personalizada no endereço, feita com abas específicas, característicos de sites profissionais, em contraposição ao site de John, que, como vimos é mais pessoal e possui um formato básico, sem edição. Como bem observou Harvey (2012), a imagem ao fundo do site, no *header*, se assemelha à imagem de abertura do seriado. Podemos compreender, a partir dessa informação, uma similaridade entre o seriado e a personagem que o nomeia. Além disso, as cores utilizadas, azul e preto, são as cores do figurino da personagem Sherlock, já tomado como algo característico seu.

Sherlock o utiliza para contatar clientes e relatar seus experimentos científicos, diferentemente do que reprova nos *posts* de John, que comenta somente a parte da aventura, sem dados significativos.

Demarcamos que os blogs realizam um movimento de ida e volta do seriado para a Rede: John encontra o site sobre a ciência da dedução enquanto pesquisa sobre o detetive na Rede, quando o conhece em *A Study in Pink*, bem como comenta sobre as pesquisas das cinzas de tabaco ironicamente em *A Scandal in Belgravia*, de maneira que, no site de Sherlock, o item sobre essas pesquisas foram deletados (cf. imagem acima), em resposta ao comentário de John de que ninguém quer saber sobre isso, ao passo que todos querem saber de sua vida pessoal, suas aventuras, como ele as retrata em seu *blog* pessoal.

Em *The Great Game*, Moriarty entra em contato com Sherlock por seu site. Percebemos que o vilão já havia tentado chamar a atenção de Sherlock de outras maneiras – a partir de comentários no fórum, com enigmas –, porém ele é convidado a jogar o “grande jogo” quando pessoas são sequestradas e vestem uma bomba-relógio e o único meio de salvá-las era resolver os mistérios enviados a ele. Dessa maneira, para avisar seu inimigo que havia solucionado o caso, Sherlock publica em seu fórum elementos-chave com as respostas e, assim como ocorre no seriado, os *posts* encontram-se em seu site:

⁹⁰ Disponível em: <http://www.thescienceofdeduction.co.uk/>. Acesso em: 27/06/2016.

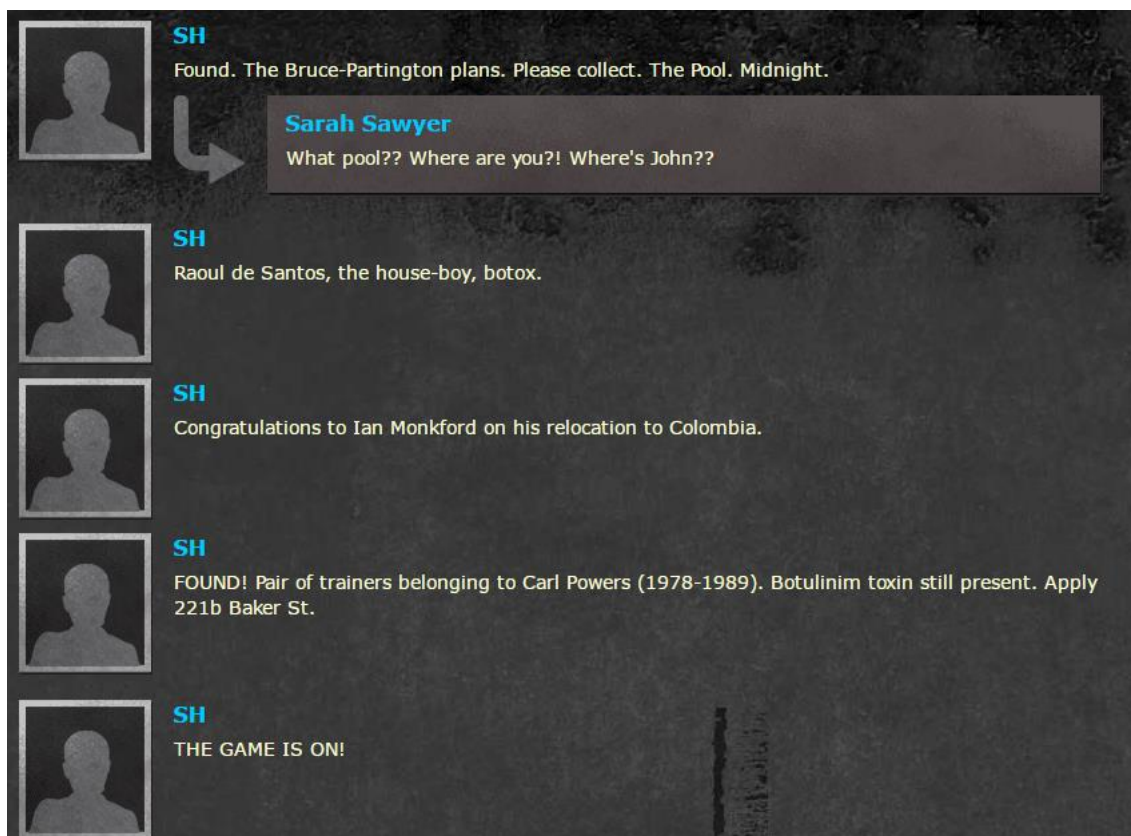


Figura 30 Posts de Sherlock no fórum de seu blog

Fora isso, há o pedido de ajuda para o resgate de Bluebell, o coelho, conforme comentado no episódio *The Hounds of Baskerville* (2012), o do criminoso na Bielorrússia, além de comentários de um anônimo que quer chamar a atenção de Sherlock a qualquer custo, primeiro com mensagens em código e depois com os ataques, o qual descobrimos ser Moriarty. As mensagens secretas enviadas também estão disponíveis como uma charada para o público descobrir junto com ele, em um tipo de interação no item “hidden messages”.

Os *blogs* não são feitos para o seriado estritamente, assim, compreendemos que eles existem na “vida real”, podem ser acessados pelos fãs virtualmente, para que possam participar dos conteúdos da série, ou agir como os fãs das histórias de John e Sherlock tal qual no seriado, que acessam as páginas (de John, principalmente) para terem acesso e comentarem sobre os acontecimentos da vida dos dois.

Quanto ao *blog* de John, Sherlock reprova a “romantização” dada às suas aventuras narradas em *posts* no episódio *The Great Game*, o que também é visível no comentário feito por ele no *post A Study in Pink*. Há outros momentos em que vemos

Sherlock reprovar seus títulos, os quais sugerem – para o fã do detetive, além do fã da série – material para estabelecer links com as narrativas de Doyle⁹¹.

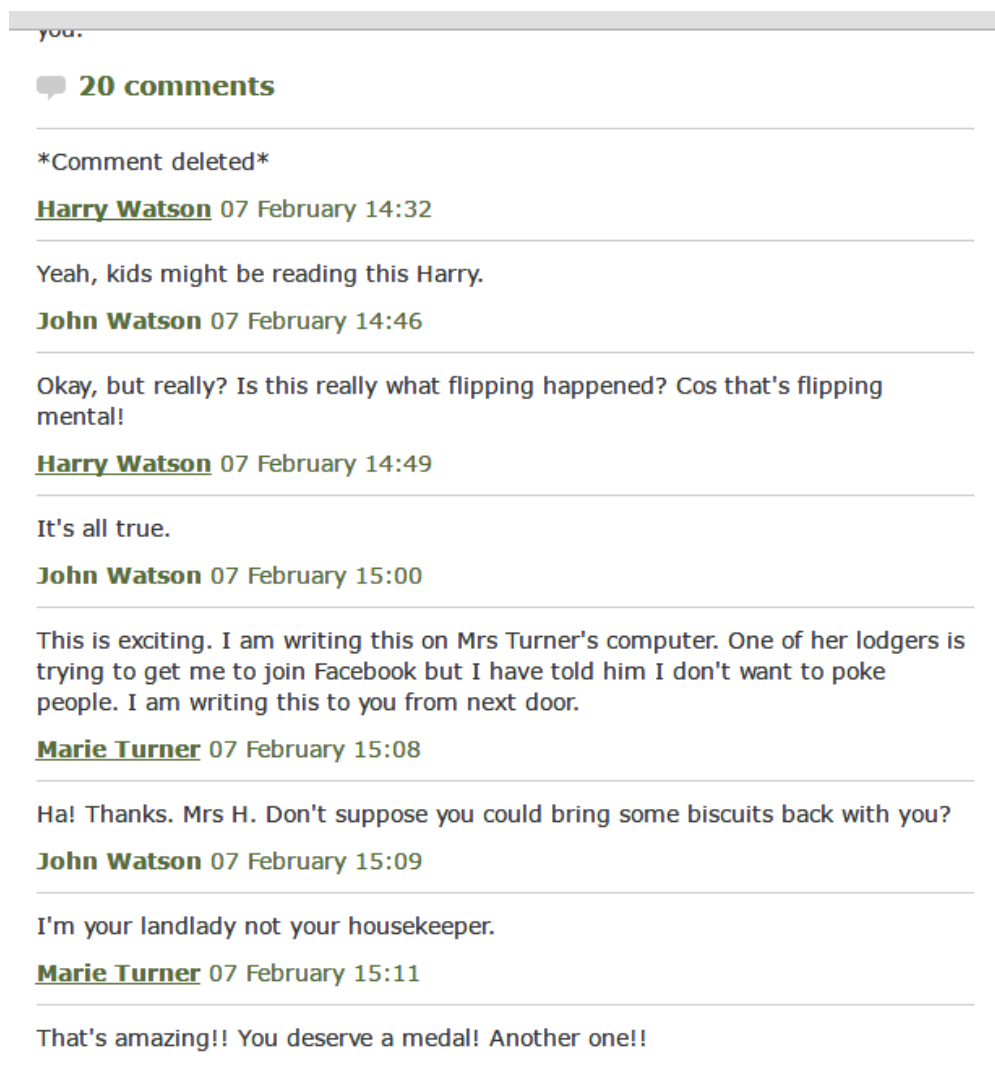


Figura 31 Comentários das personagens no post "A Study in Pink"

Nos comentários da página de John, entramos em contato com respostas de personagens ao *post*. Na figura acima, podemos ver comentários de Harry, sua irmã, apenas mencionada ao início da série, quando Sherlock deduz sobre ele a partir de seu celular. Aqui, ineditamente, temos acesso às falas da personagem, ao seu estilo aparentemente rebelde, reprovado por John – como o uso de palavrões, por exemplo, ou por criar discussões com pessoas aleatórias que comentam para defender seu irmão –,

⁹¹ As produções do seriado dialogam com enunciados canônicos de Doyle, a que respondem. Isso se dá, pois Sherlock é resposta e parte de uma franquia maior sobre o detetive Sherlock Holmes, figura que recebe diversas reconstruções e menções, como as que trouxemos na primeira sessão. Essas outras obras também são porta de entrada para uma franquia maior de Holmes a que o seriado responde e, por meio dela, é possível entrar na franquia do seriado.

além de vemos sua reação a saber quando John torna-se noivo de Mary. Fora isso, temos o comentário de Ms. Hudson, como uma reiteração de um comentário já feito por ela no primeiro episódio, de que não é a empregada de ninguém, só a empreiteira.

As páginas de John e de Sherlock são construções transmidiáticas. Elas permitem a interação e o acesso dos fãs, porém o fazem até certo ponto, de maneira a manter o controle sobre suas respostas. Segundo Busse e Stein (2012, p. 13), “(...) these official transmedia extensions do not encourage (or actually even allow) fan engagement with the characters or story directly, nor do they host a forum to allow fan engagement with other fans – indeed the web sites function as hermetically sealed transmedia extensions (Idem)⁹². Elas permitem que os fãs visitem as páginas e acessem os conteúdos, resolvam charadas, porém sempre como alheios a elas. O sistema é bloqueado para que eles comentem, de maneira que ainda é mantida uma distância entre fã e seriado, além da distância entre fãs, conforme as autoras comentam.

Outro exemplo de elemento transmidiático, é a página de Sherlock no site da BBC⁹³. Nela, encontramos informações sobre as personagens, fotos e vídeos com trechos da série, entrevista com os atores e criadores, link para o *blog* de John, guia de episódios e link para adquirir produtos na loja da BBC, como DVDs, canecas, camisetas etc.

Apesar de não ser um elemento tão promovido quando os *blogs* das personagens citados anteriormente, nem interativo, o site oferece um guia para pensar como Sherlock Holmes⁹⁴. Dividido em sete itens, ele é composto por uma descrição das habilidades de Holmes na obra de Doyle; uma entrevista com Gatiss, co-criador do seriado, sobre as habilidades de Sherlock; um vídeo em que vemos Colin Cloude demonstrar a Gatiss suas habilidades, comparado a Sherlock Holmes por sua capacidade de dedução; por fim, um vídeo em que Colin fornece sugestões para o leitor aplicar deduções em sua vida e desenvolver ele também a capacidade de dedução do detetive.

Pensamos que os *blogs* das personagens são mais interessantes, tanto para o público quanto para o fã por manterem a “ilusão”: ele não estabelece a divisão entre os fãs e os produtores, enquanto o site oficial da série a institui como programa de televisão, um produto a ser consumido e não uma comunidade para participar.

⁹² Essas extensões transmidiáticas oficiais não encorajam (ou mesmo permitem) o engajamento dos fãs com as personagens ou a história diretamente, nem mesmo possuem um fórum que permita aos fãs o engajamento entre si – de fato, os sites funcionam como extensões transmidiáticas hermeticamente fechadas. (Tradução nossa).

⁹³ Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b018ttws>. Acesso em: 29/06/2016.

⁹⁴ Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/guides/zcx2hv4>. Acesso em: 29/06/2016.

Dentre as plataformas da Rede utilizadas para divulgação do seriado e interação com o público, o Twitter, tanto o oficial quanto o da equipe de produção, são bem explorados. Gatiss publica em seu Twitter pessoal, no dia 28 de novembro de 2013, como indicamos abaixo, uma mensagem indicando que os fãs do seriado deveriam estar por perto da Baker Street, Gower Street ou o hospital Saint Bart's e procurar por um veículo com algumas novidades. A escolha por esses locais não é aleatória, pois eles são diretamente relacionados ao seriado: a Baker Street, apesar de não ser o local original de filmagem, é diretamente relacionada ao detetive, a Gower Street é a localização utilizada para a filmagem como a Baker Street do seriado, e o hospital é o local de onde Sherlock pula ao final da segunda temporada.

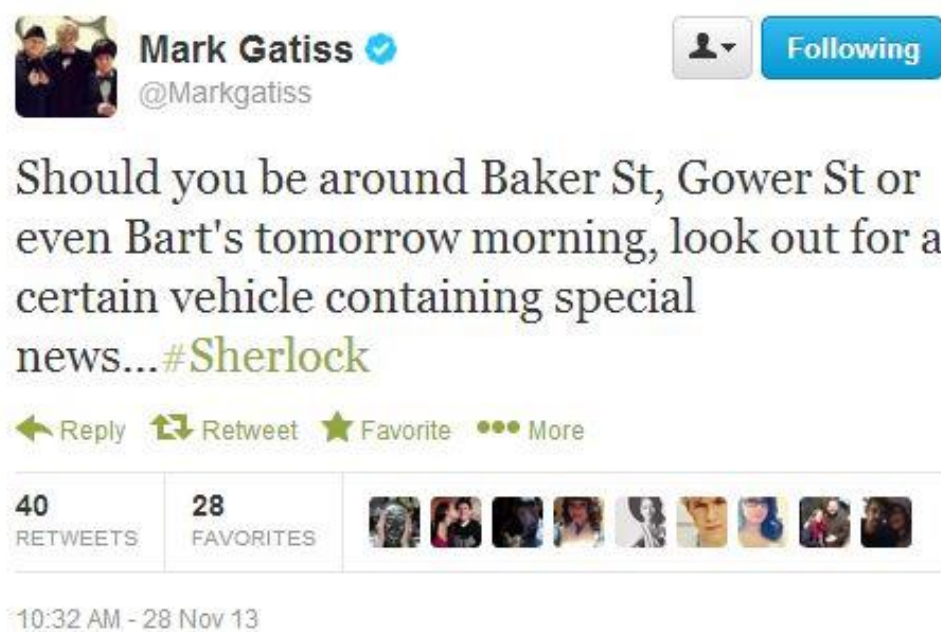


Figura 32 Tweet de Gatiss com uma chamada para os fãs.

Posteriormente, Gatiss posta em seu Twitter a resposta à chamada feita: a fotografia de um carro funerário com flores que formam a data de lançamento da terceira temporada de *Sherlock*, primeiro de janeiro de 2014:



Figura 33 Carro funerário com a data de lançamento da temporada.

Dessa maneira, foi realizado um movimento de ida e volta entre a realidade e o mundo virtual das redes sociais, pois o anúncio do criador da série, feito na Rede faz com que os fãs vão até um local real para obterem uma informação e, depois, voltam e comentam sobre isso na Rede.

Para tal, além da data, também foi divulgada, na janela do carro, a *hashtag* #sherlocklives. A partir desse movimento, a *hashtag* se torna então um mecanismo promocional do seriado e dessa temporada, a partir da ideia de que Sherlock está vivo, sugerida tanto pela *hashtag* quanto pela escolha do carro funerário que, ao invés de carregar um caixão, carrega o anúncio da volta do detetive para as telas (e para a vida). A *hashtag* age como um mecanismo de busca midiático e massivo de campanha dos produtores. Ela promove a interação deles com os fãs e entre os fãs, mas seu objetivo primordial é a divulgação do seriado a ser exibido para obter maior audiência. Ela também foi utilizada nas imagens de promoção da terceira temporada e comentada pelos fãs nas redes sociais, como podemos observar na imagem abaixo, retirada da página da série no Facebook, de modo que, quando o seriado vai ao ar, ele traz a *hashtag* como um mecanismo também utilizado pelos fãs, agora representados em cena dentro do primeiro episódio da terceira temporada (conforme demonstramos no item 1.5 deste trabalho), que, não gratuitamente, é intitulado *The Empty Hearse*.



Figura 34 Screenshot da imagem postada na página do Facebook do seriado no dia 4 de dezembro de 2013⁹⁵.

As imagens postadas na página do Facebook do seriado são parte da campanha promocional dos episódios, feitas com extras das filmagens, imagens do backstage, etc. Elas também estão presentes em outras redes sociais com perfis oficiais para *Sherlock*, como o canal no Youtube, além do Twitter⁹⁶. A existência desses perfis confirma uma preocupação particular desse seriado em instaurar uma conexão entre os fãs e os produtores a partir das redes sociais.

O mesmo movimento promocional feito para o lançamento da terceira temporada em 2014 é feito no momento para a quarta, a ser lançada no início de 2017. Na imagem abaixo, vemos uma postagem do perfil da série em 6 de abril de 2016 com o anúncio do início das filmagens para a quarta temporada, em que há um vídeo em que

⁹⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/Sherlock.BBCW/?fref=ts>. Acesso em: 29/06/2016.

⁹⁶ Disponíveis em: <https://www.facebook.com/Sherlock.BBCW/?fref=ts>; https://www.youtube.com/channel/UCkp_CAX1eIc5k5SavzbhN5w; <https://twitter.com/Sherlock221B>. Acesso em: 29/06/2016.

Gatiss anuncia “the game is on” (o jogo começou), e, mais uma vez, há o uso da *hashtag*, no caso #221Back, para indicar a volta do “jogo” de investigação, dos detetives da 221B Baker Street:



Figura 35 Post sobre o início das filmagens⁹⁷

Um outro elemento feito com uma estratégia transmidiática é o trailer interativo⁹⁸ disponibilizado para a promoção da terceira temporada. Ele é construído a partir de um vídeo de base, em que vemos cenas da terceira temporada, principalmente do primeiro episódio agrupadas de maneira a apresentar elementos que irão ao ar posteriormente, sem que, contudo, apareçam informações demais e a surpresa se perca. A partir do vídeo, é possível clicarmos em *hotspots*, orações que aparecem transcritas em tela e, nela acessamos conteúdos inéditos, como pode ser observado nas imagens abaixo:

⁹⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/Sherlock.BBCW/?fref=ts>. Acesso em: 29/06/2016.

⁹⁸ O trailer e as imagens dele retiradas, conforme disposição a seguir, estão disponíveis em: <http://creative.wirewax.com/sherlock.php>. Acesso em: 20/06/2016.

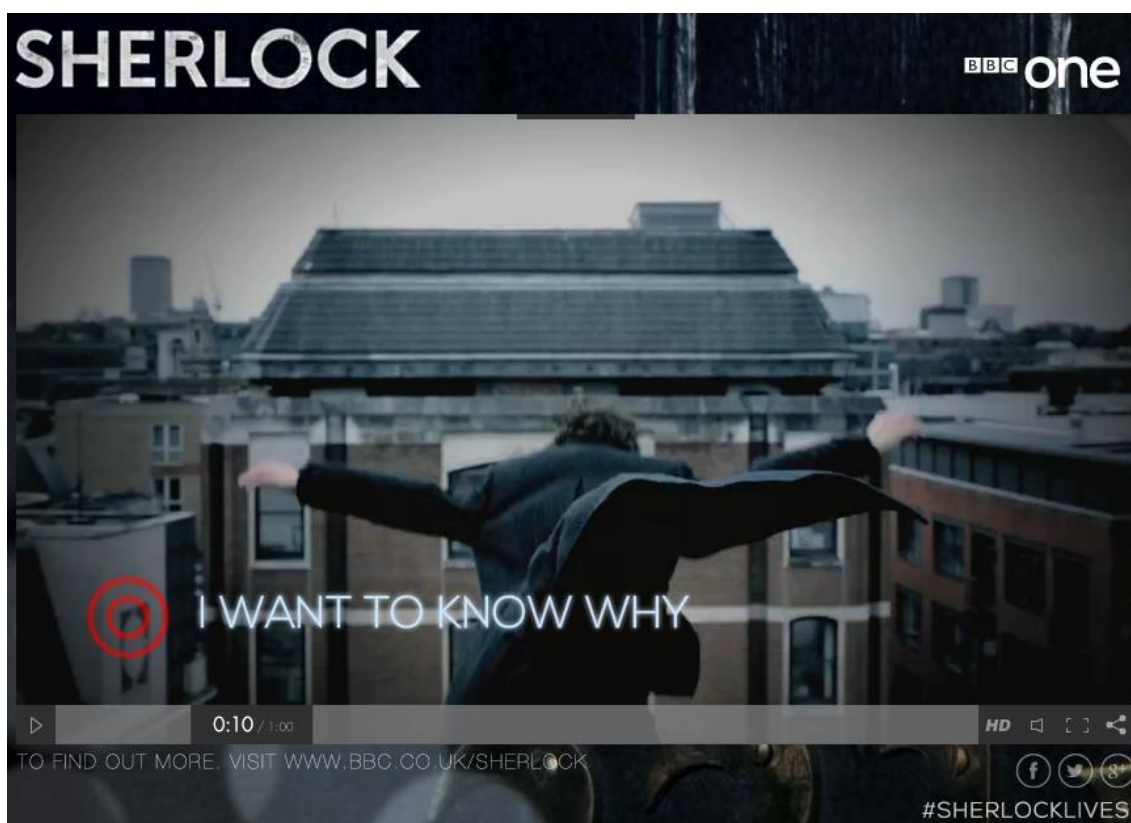


Figura 36



Figura 37

Conforme exemplificado nas imagens acima, podemos ver o trailer sem clicarmos em nada, como um vídeo – conforme também foi disponibilizado na plataforma Youtube, por exemplo –, como também podemos acessar informações extra sobre os

episódios da terceira temporada ao clicarmos nos *hospots* que aparecem no vídeo e, após conferi-las, podemos retornar ao trailer principal e continuar a exibição do vídeo. Cada oração indica um aspecto de algo a ser aprofundado no seriado, principalmente no primeiro episódio da temporada, como o retorno de Sherlock e seu reencontro com John, como é o caso do conteúdo presente ao clicarmos “i want to know why”, referente à fala de John “I don’t care how you faked it, I want to know why”⁹⁹ (0:07-0:12). Aqui, temos a ideia de que John não se importa em saber as explicações racionais sobre como Sherlock falsificou sua morte, e sim o porquê de tê-lo feito.



Figura 38 A pessoa mais importante

Na cena do trailer retratada na figura acima, temos a noção de que John é a pessoa que mais importa para Sherlock, em um enunciado verbocovisual, pois ele enuncia vocalmente a oração “the one person he thought didn’t matter at all to me, was the one person that mattered the most¹⁰⁰” (0:13 - 0:18) e a imagem mostra-nos John, não em qualquer lugar, mas na Baker Street, no apartamento em que ambos moravam – mesmo que no seriado, depois, essa mesma oração tenha sido dirigida a Molly, construindo então outro enunciado, no trailer sua construção nos leva a essa compreensão.

⁹⁹ Eu não me importo com como você falsificou sua morte, eu quero saber o porquê. (Tradução nossa).

¹⁰⁰ A única pessoa com quem ele pensou que eu não me importava nem um pouco, foi a pessoa mais importante. (Tradução nossa).

Além disso, o conteúdo extra disponível no *hotspot* refere-se a John, bem como à relação dos dois amigos: há um vídeo *teaser* da terceira temporada em que vemos John visitando o túmulo de Sherlock; outro quando John está de volta à Baker Street, tomando café da manhã; vemos fotografias dos dois, juntos e separados, de forma a confirmar a ideia da importância da relação de ambos, algo crucial para a próxima temporada.

Ao retornamos ao trailer, Sherlock comenta com Mycroft que irá surpreender John, logo após o enunciado sobre a pessoa mais importante para ele, o que reforça a construção de sentido comentada acima. Ele diz que irá até Baker Street para vê-lo, mas seu irmão o adverte que John não mora mais lá e “seguiu em frente”. Somos então convidados a acessar o conteúdo extra indicado pela oração destacada verbal e visualmente, e vemos então que tal comentário se deve ao fato de John possuir uma namorada, a qual também aparece vestida de noiva, presumindo-se que irão se casar, inclusive vemos que Sherlock fará um discurso de padrinho, o que, no seriado, se torna um momento emocional em que ambos demonstram o carinho que sentem um pelo outro.

O aplicativo para smartphone criado a partir do seriado, *Sherlock: the network*¹⁰¹, também oferece uma experiência interativa com o fã. Ele se torna parte da rede de mendigos de Sherlock, seus olhos e ouvidos pela cidade de Londres. É interessante que o fã não se torna o detetive ou John, e sim um mendigo, a quem Sherlock se refere como sujo e fétido, que poderá ir a lugares em que ele não iria. De certa maneira, essa escolha da produção mantém a personagem principal em sua posição inatingível, de quem você está bem distante. Sherlock próprio diz que ele pode substituí-lo facilmente, caso seja invalidado ou machucado de alguma forma, o que reforça sua característica como uma peça removível para o detetive e sua personalidade antipática.

A interface do usuário permite que ele use um mapa para mover-se por Londres, pelo qual ele pode escolher usar o metrô, táxi ou andar a pé. A depender da escolha, o tempo perdido será menor ou maior, assim como o gasto com o transporte e tudo é contado. Apesar da distância estabelecida entre o fã-usuário do aplicativo e o detetive, é possível acessar um palácio mental ao usuário no qual estão as pistas adquiridas, assim como o do detetive, conforme vemos no seriado nos episódios *The Hounds of Baskerville* (2012) e *His Last Vow* (2014)¹⁰². Isso implica em uma identificação de ambos.

¹⁰¹ Disponível em: <http://www.sherlockthenetwork.com/>. Acesso em 30/06/2016

¹⁰² Os cães de Baskerville e Seu último juramento (Tradução nossa).

Além disso, o fã o ajuda a resolver 10 casos, na versão completa. Sua ajuda é válida para coletar pistas e informações que o ajudarão a resolver o caso. Ele se comunica por mensagens de voz e de texto, bem como as outras personagens, similar ao meio de contato entre as personagens no seriado, de maneira que o fã é “inserido” em seu universo ficcional. Conforme o anúncio presente no site do aplicativo, “someone close to Sherlock is in trouble and he needs you to join his trusted network, bringing him information, clues and messages” (<http://www.sherlockthenetwork.com>, s/d)¹⁰³. Nesse trecho, vemos que Sherlock precisa da ajuda do fã-usuário do aplicativo para solucionar os casos a ele apresentados. O apelo direto feito no site, juntamente com a possibilidade de querer que o detetive precise dele, assim como ter acesso a vídeos exclusivos e mensagens de voz exclusivos com John, Sherlock e Mycroft direcionados a ele, criam uma sensação de importância ao fã que utiliza seu intelecto para ser útil ao detetive. A sensação de utilidade e pertencimento é possibilitada, pois, além de fazer parte da *fandom*, ele agora pode também fazer parte da rede de Sherlock e, assim, pertencer ao universo do seriado. As personagens saem da TV, vão para o celular e falam com ele. Nesse caso, há um reconhecimento do fã, no sentido de que o detetive fala diretamente com ele e ainda pede sua ajuda.

Conforme a chamada no vídeo de propaganda do aplicativo disponível no site, “now sherlock really lives”, agora Sherlock está vivo de verdade, porque interage com o fã, além de ter voltado à vida na terceira temporada. Desse modo esse enunciado transmidiático permite um movimento de saída da tela da televisão para o celular, em uma experiência que, apesar de limitada, é interativa.

O evento *Sherlocked: The Official Sherlock Convention*¹⁰⁴, terá sua segunda edição em setembro de 2016, em Londres (a primeira teve lugar em 2015, também em Londres), como um encontro entre produção e fãs do seriado. Os participantes convidados mudam, porém geralmente estão presentes alguns atores e os criadores do seriado, os quais estarão disponíveis para comentar abertamente sobre a produção e responder perguntas dos fãs. O acesso ao evento é limitado e pago e depende do tipo de ingresso adquirido: quanto maior o valor, maior a oferta inclusa no ticket, como entrevista com os convidados principais, fotografias no cenário do seriado, participação na mesa redonda etc.

¹⁰³ Alguém próximo a Sherlock está em apuros e ele precisa que você se junte a sua confiável rede, para trazê-lo informações, pistas e mensagens.

¹⁰⁴ Disponível em: <http://bit.ly/1T49GFP>. Acesso em: 30/06/2016

Apesar de ser um encontro para os fãs, os altos valores cobrados para a entrada no evento selecionam um público com maior poder aquisitivo e um tipo de interação restrita com um público. Nesse caso, há um forte aspecto comercial de venda do seriado como um produto para consumo, porém restrito. Ao contrário, os eventos realizados em março de 2015 no Brasil, em São Paulo e no Rio de Janeiro, já mencionados na primeira sessão deste trabalho, eram gratuitos, e consistiam em uma entrevista com Mark Gatiss e abertura para perguntas do público. Em São Paulo, o evento do qual participamos foi realizado na livraria Cultura do Shopping Iguatemi, local também conhecido como destinado a um público com maior poder aquisitivo. Nele, haviam produtos da BBC em promoção e todos os produtos relacionados a *Doctor Who* e *Sherlock* (uma vez que o evento era destinado às duas *fandoms*) foram vendidos.

Há uma forte ligação entre o seriado e a comercialização de produtos relacionados a ele, como é o caso dos eventos associados ao seu nome, além dos produtos vendidos na loja da BBC¹⁰⁵. Para estimular o máximo de consumo pelo entretenimento, o seriado assume uma estratégia massiva para angariar o público consumidor com produtos novos que ampliam sua experiência com o universo ficcional. Nesse movimento, há uma maior interação com o público, propiciada pelas mídias, transmidiaticamente, a fim de alcançar um público de massa.

Concebemos, assim, o seriado como massivo em relação aos elementos econômicos que motivam sua produção e o movimentam em sociedade. Assim como ocorria com a literatura folhetinesca, em que o público escolhia que jornal consumir – grande parte devido às histórias ali veiculadas –, o seriado também mantém se constitui como produto cultural.

Procuramos explicitar nesse item o movimento massivo-midiático do seriado em direção ao público, porém não pretendemos, com essa análise, diminuir as produções artísticas. Não há como isolar, no mundo capitalista, a arte (em qualquer concepção) da produção cultural massiva. Ela é produzida, recebida e circulada por sujeitos sociais e ideológicos, envolvidos em relações econômicas. Nossa questão não é definir a concepção de arte, mas explicitar o jogo dialético-dialógico de forças ideológicas presentes nos enunciados dos fãs e do seriado, que podem ser estéticos e massivos,

¹⁰⁵ Disponível em: <http://shop.bbc.com/us/page/search?q=sherlock>. Acesso em: 30/06/2016.

calcados na concepção de cultura de massa de Morin (1969)¹⁰⁶, conforme a definimos no item 2.4.

Conforme a concepção do Círculo, todo signo é ideológico, portanto, também os são os enunciados e os gêneros, os quais sempre constroem e revelam posicionamentos de sujeitos necessariamente pertencentes a grupos socioeconômico-culturais. Assim, os enunciados, produzidos por esses sujeitos, também revelam um posicionamento ideológico que, no caso, liga a constituição do seriado (e, conseqüentemente, sua relação com os fãs) a uma estratégia de marketing. Consideramos tal movimento como uma promoção típica do gênero e forte no discurso de *Sherlock*, que será levado adiante na recepção-ativa dos fãs, conforme veremos a seguir.

3.2 Pesquisa na web: como *Sherlock* sobreviveu?

As redes sociais funcionam como um local de interação entre sujeitos em uma realidade virtual. Nela, têm cada vez mais destaque as comunidades virtuais nas quais a cooperação entre sujeitos opera juntamente com o compartilhamento de interesses comuns de um grupo. Dentre essas práticas virtuais de interação, a comunidade de fãs de seriado (*fandom*) ganha destaque por sua peculiaridade em relação ao modo como partilham seus interesses. Entre eles, estão a criação de enunciados com maior ou menor acabamento, como *fanfics*, *fanarts*, *fanedits* e *fanvideos*, por exemplo. Além disso, há discussões em fóruns, em *posts* de blogs, principalmente no site Tumblr (além de, recentemente, reunirem-se em grupos no Facebook) que reverberam e constroem em diálogo teorias sobre o desenrolar da temporada e o desenvolvimento do enredo e das personagens. Desse modo, a *fandom*, agrupada em uma comunidade virtual, é um grande exemplo da chamada inteligência coletiva, de Lévy (2004).

Em nosso caso, interessa-nos pensar a especificidade da *fandom* de *Sherlock* (2010) em uma análise sobre a repercussão dos enunciados dos fãs e compreender, ao fim, de que maneira eles são tanto previstos e incentivados pelos produtores e criadores, quanto reincorporados na construção dos episódios. Essa modalidade de resposta ao

¹⁰⁶ Ao contrário de Adorno (2009), para quem há uma barreira impenetrável entre arte inferior e arte superior, uma calcada na emancipação do sujeito e outra em sua submissão, Morin considera o quesito econômico de produção irreduzível dos produtos culturais em seu jogo dialético vivo na sociedade, porém não os limita à condição ideológica de engodo das massas. Nesse sentido, nossa escolha por esse teórico e não aquele baseia-se na possibilidade de pensarmos a produção dos fãs como respostas-ativas, como produções com determinado acabamento – estético ou não, pois, para nós, definir um enunciado como produto cultural massivo não o isenta da possibilidade de possuir um valor artístico estético elaborado –, contudo, sem isolá-los de seu vínculo econômico.

seriado torna-se mais evidente, quanto a *Sherlock*, ao final da segunda temporada, com o episódio *The Reichenbach Fall*, pois nele ocorre a morte do detetive, ao topo do Hospital Saint Bart's, em Londres, na resolução do “problema final” com Jim Moriarty (em alusão ao conflito existente no conto de Doyle, *The final problem*¹⁰⁷). Consideramos que, a partir desse acontecimento, o seriado ganhou imensa repercussão nas redes sociais e possuiu uma repercussão similar àquela da morte do detetive nos folhetins vitorianos de Conan Doyle, após a qual o escritor se viu forçado por clamor dos fãs a revivê-lo. Sabe-se, a mais de 100 anos que Sherlock morreria em um embate com seu nêmesis de alguma forma em uma “queda”, no caso, não nas cataratas de Reichenbach, mas em movimento de queda social (majoritariamente midiática) e física, do topo do hospital. Porém, mesmo sabendo que o detetive havia morrido e sobrevivido, como o foi nos contos em que os episódios são baseados, e vê-lo vivo minutos após a sua queda, isso não impediu que os fãs respondessem avidamente a esse enunciado na Rede. O elemento principal de suas falas era a dúvida: como Sherlock sobreviveu se o vimos cair do telhado do hospital em um aparente suicídio? A dúvida dos fãs tornou-se um elemento crítico em sua repercussão, de forma que criaram teorias e tentaram descobrir, como detetives por sua vez, possíveis pistas deixadas no episódio para a resolução do enigma.

A fim de compreendermos o processo de respostas dos fãs feitos especificamente em relação a *The Reichenbach Fall*, selecionamos um *corpus* com seus enunciados e os separamos primordialmente nos itens 3.2, em que analisamos a repercussão sobre a morte em si do detetive e como ela ressoa nas vozes dos fãs, a qual tomará a forma de teorias presentes em *posts* do Tumblr, teorias em sites, teorias em vídeos, *fanarts*, *fanedits*, *gifs* e *cosplays*; e 3.3, no qual veremos como a temática foi em parte desviada nos enunciados.

3.2.1 *Posts do Tumblr*

Começamos com a análise de posts do Tumblr em que repercutem teorias sobre a chamada Teoria Reichenbach, elaborada pelos fãs a partir da análise de elementos do episódio acima mencionado. Em *IOU Explanation – 53-8-92 – Grimm's Fairy Tales Cipher*¹⁰⁸ e *Reichenbach Explanation – Richard Brook was real – Rumpelstiltskin*¹⁰⁹,

¹⁰⁷ O Problema final. Tradução de Alda Porto.

¹⁰⁸ Explicação IOU 53-8-92 – Código dos Contos de Fadas dos Irmãos Grimm (Tradução nossa). Disponível em: <http://eva-christine.tumblr.com/post/27733467733/iou-explanation-53-8-92-grimms-fairy-tales>. Acesso em: 28/03/2016

¹⁰⁹ Explicação de Reichenbach – Richard Brook era real – Rumpelstiltskin Disponível em: <http://eva-christine.tumblr.com/post/32560017981/reichenbach-explanation-richard-brook-was-real>. Acesso em: 28/03/2016

ambas de Eva-christine, há duas explicações possíveis para a solução do mistério sobre qual seria o enigma deixado por Moriarty, uma focada na explicação sobre a mensagem “IOU” deixada pelo criminoso e a outra em sua dupla identidade. Selecionamos ambas por sua expressividade entre os fãs e alta repercussão no Tumblr, plataforma que tornou-se um grande fórum para discussão das teorias dos fãs sobre a morte de Sherlock, em 2012.

Em ambas é recorrente a característica de um estilo de escrita dialógica, em que o texto verbal refere-se constantemente a expressões utilizadas pelas personagens nos episódios mescladas à sua escrita, geralmente destacadas por aspas, como em: “It’s easy to guess that Moriarty wants Sherlock dead and his reputation ruined; he *does* promise to burn the heart out of him and kill him ‘anyway, someday’.” (EVA-CHRISTINE, 2012a, s/p). Aqui, há uma retomada do enunciado de Moriarty em *The Great Game* (2010):

Moriarty: 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, 01:25:17 - 01:25:48)¹¹⁰

Moriarty quer Sherlock destruído, ele quer arrancar seu coração fora, porém algum dia ele irá mata-lo de uma maneira especial. A autora retoma sua fala para instaurar no leitor-fã a alusão da queda como essa “maneira especial”. Ela forja seu texto, desse modo, a partir de uma constante alusão a falas e à relação previamente demonstrada no episódio *The Great Game* entre os dois sujeitos para construir sua teoria. O movimento de trazer também cenas dos episódios em citações, bem como imagens de *The Reichenbach Fall* e outras auxiliares, revela uma preocupação em indicar ao leitor o caminho de sua análise, em uma sequência argumentativa para, enfim, defender sua tese.

Para ela, na primeira teoria, o jogo de Moriarty e Sherlock se faz mais uma vez presente no episódio de seu confronto final, pois ele é baseado em pistas deixadas propositalmente para que só Sherlock resolva a questão, tanto no caso em que Sherlock deve resolver, referente às crianças sequestradas que comeriam comendo doces (envenenados) semelhantemente a João e Maria, quanto em seu “problema final”.

¹¹⁰ Sabe o que acontece se não me deixar em paz, Sherlock? Não sabe? Sherlock: Deixe-me adivinhar. Irá me matar. Moriarty: Matá-lo? Não seja óbvio. Quer dizer, 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)

Seu texto, possivelmente por possuir um formato de *post* em um blog pessoal sobre *fandoms*, não demonstra pretensão de ser impessoal. Ao contrário, a autora expressa constantemente sua opinião, com expressões como “eu acredito que”, além de realizar frequentes adjetivações, como o faz marcadamente no seguinte trecho: “There’s this one really, really interesting, really quite extraordinary thing in “The Reichenbach Fall” – the “IOU” riddle”¹¹¹. A autora expressa o item que mais lhe chama a atenção no episódio, o enigma “IOU”, deixado por Moriarty para Sherlock (e o público) deduzir:

Sherlock mutters “IOU” while analyzing the glycerol molecule in Bart’s lab (right before we are shown the chemical structure of glycerol). When asked about it, he claims it’s “nothing, a mental note.” It’s not like Sherlock to mutter random, irrelevant things out of the blue, so I choose to believe that Sherlock is having an “Aha!” moment here. What if IOU refers to chemical elements – iodine, oxygen, and uranium? (EVA-CHRISTINE, 2012a, s/p).¹¹²

Para ela, esse seria o problema final que Sherlock deveria resolver. A explicação estaria no número dos elementos químicos conforme a tabela periódica, que traz visualmente no texto com os elementos destacados. Ela realiza uma ligação entre as letras e os elementos para, posteriormente, realizar uma conexão com os contos de fadas, visto que Moriarty é um “bom e velho vilão”. Os números indicariam os capítulos das histórias no livro, conforme a edição da *Pantheon Books* de 1944/1972, como um código numérico. Segundo a autora, que explicita seu processo de pensamento, também como estratégia argumentativa, essa possibilidade analítica seria possível graças ao já ocorrido em *The Blind Banker* (2010), em que Sherlock descobre o código da máfia chinesa a partir dos números e sua relação com a página de um livro. No entanto, a autora relata que sua primeira impressão é a de ser um código secreto, porém, em suas palavras “but this is a TV show, not the CIA, so 53-8-92 is probably something really, *really* simple” (Idem)¹¹³. Em sua tentativa de procurar uma solução considerada como adequada para o significado do enigma, a possibilidade de um código novamente relacionado a um livro, somado ao episódio ser escrito pelo mesmo autor é sua chave para a resposta.

¹¹¹ Há uma coisa muito, muito interessante, realmente extraordinária em *The Reichenbach Fall* – o “enigma IOU” (Tradução nossa).

¹¹² Sherlock murmura “IOU” enquanto analisa a molécula de glicerol no laboratório de Bart’s (logo antes de nos mostrarm a estrutura química de glicerol). Quando foi questionado sobre isso, ele afirma que “não é nada, só uma nota mental”. Não é muito típico de Sherlock, murmurar coisas aleatórias e irrelevantes do nada, então eu escolhi acreditar que Sherlock está tendo um momento “Aha!” aqui. E se IOU se referir aos elementos químicos – iodo, oxigênio e urano? (Tradução nossa).

¹¹³ (...) mas isso é uma série de televisão, não a CIA, então 53-8-92 está provavelmente relacionado a algo muito, *muito* simples (Tradução nossa).

A seu ver, Moriarty deixa mais uma vez pistas nos contos de fadas, sendo o número 53 *Little Snow-White*, número oito *The Wonderful Musician*, e número 92, *The King of the Golden Mountain*¹¹⁴, os quais a autora analisa em relação ao desenrolar do episódio e com a relação entre protagonista e antagonista. Primeiramente, ela analisa referências nos contos que possam se relacionar ao episódio, como o fato de Moriarty querer o coração de Sherlock, assim como a rainha má pede o coração de Branca de Neve para o Caçador, além de dar uma maçã à sua vítima e o problema final dos dois ser “quem é a mais bela de todas”, ou, no caso, o mais inteligente. Há também a relação com *The Wonderful musician*, em que o violinista seria Sherlock e a raposa Moriarty, e, por fim, Moriarty seria o rei da montanha dourada, pois, além de vestir as joias da coroa britânica, vestindo-se de rei e dizer que o homem com a chave (digital) é o rei, na história, o menino torna-se rei ao matar seus competidores. No seriado, seu maior competidor é Sherlock.

A questão dos contos de fadas, nessa teoria, leva a algo maior, que seria uma possível mensagem escrita com tinta invisível, semelhantemente à trilha feita com óleo de linhaça, escondida no livro:

The most obvious guess is that Moriarty reveals he’s more than willing to end his own life if that is what it takes to ensure Sherlock’s death. That would explain why Sherlock has planned to fake his suicide on St. Bart’s rooftop despite knowing that Moriarty will be standing right next to him – he is counting on Moriarty being already dead by the time he jumps. I’d even go as far as to say Sherlock is purposefully driving Moriarty to suicide: “I don’t have to die if I’ve got you.” (Idem)¹¹⁵.

Para a autora, a cena do suicídio de Sherlock não passa de um show em que ele finge ser um homem comum para vencer Moriarty, uma vez que já havia selecionado o enigma “IOU”. Ele sabe o plano de Moriarty e joga de acordo para salvar a si e seus amigos. Quando ele faz um sinal com a mão, ao invés de dirigir-se a John como aparenta, ele dá o sinal de que pularia em breve, e o movimento que faz com as mãos, enquanto aparentemente está tendo um surto, é para colocar pacotes de falso sangue para explodir quando caísse. É interessante que ela comenta outras teorias, dizendo que “The rubbish truck, the rubber ball, and the bicyclist were already explained a gazillion times by

¹¹⁴ Branca de neve; O músico maravilhoso e O rei da montanha dourada (Tradução do site <http://www.grimmstories.com/>).

¹¹⁵ A suposição mais óbvia é que Moriarty revela estar mais do que disposto a por fim em sua própria vida se isso for necessário para certificar a morte de Sherlock. Isso explicaria o porquê de Sherlock planejar seu suicídio no topo de St. Bart’s, apesar de saber que Moriarty estaria ali ao seu lado – ele está contando que Moriarty já esteja morto quando ele pular. Eu diria até que Sherlock está atraindo propositalmente Moriarty para o suicídio: “Eu não preciso morrer se eu tenho você” (Tradução nossa).

brilliant people on the Internet, so I'm not going to repeat it. We all pretty much know how he faked his death" (Idem)¹¹⁶.

A segunda teoria, apesar de possuir marcas de informalidade, possui um registro mais formal que o primeiro, possivelmente porque essa é uma teoria dada como séria, *non-crack pot*, ou seja, uma teoria mais possível, como se a outra tivesse sido feita por diversão e proporcionasse soluções absurdas. A referência a expressões das personagens no seriado se mantém, assim como a construção do texto verbal permeado por imagens retiradas do episódio.

Essa teoria se mantém na análise da relação de dependência entre Sherlock e Moriarty em um jogo de poder e dominação em que Sherlock ganha por blefar e fingir que está perdendo. Ela está baseada na revolta de Moriarty quando Sherlock comenta sobre a possibilidade de alterar os registros com o falso código binário para matar Richard Brook e trazer de volta Jim Moriarty. A análise do que seria o “problema final” estaria calcada na adivinhação sobre quem é Moriarty e em sua relação com Sherlock, afinal, como diz o detetive, “eu sou você”. Há um descarte da opção sobre IOU, analisada previamente na outra teoria, porém que aqui não serve aos propósitos de análise.

“IOU” looks like a riddle, but if it were, Moriarty wouldn't dismiss it as unimportant just because ordinary Sherlock couldn't solve it. The consulting criminal is the type of person who cannot “cope with an unfinished melody.” If he really gave Sherlock a puzzle, he'd bring it up again during his final confrontation with the detective. *If the Reichenbach puzzle exists, it has to be something that Moriarty talks to Sherlock about on St. Bart's rooftop.* There is no mention of “IOU,” so that's not it. (EVA-CHRISTINE, 2012b, s/p) (grifos da autora).

Moriarty, quando visita Sherlock em seu apartamento na Baker Street, em *The Reichenbach Fall*, relembra o episódio em que Bach, mesmo em seu leito de morte, levantou-se para completar uma melodia deixada incompleta. Ao mesmo tempo, Sherlock comenta que o criminoso age de maneira semelhante, pois a relação dos dois pede uma conclusão. No caso, sua conclusão seria o “problema final” que devem resolver. No entanto, o problema final não é IOU, e sim algo que Moriarty menciona no hospital.

Para ela, a questão central está no nome de Moriarty e na questão “quem sou eu”. Para ela, Richard Brook era realmente um ator enquanto Moriarty seria seu codinome criminoso. Assim, apesar de, em sua conversa, Sherlock assumir que aparente codinome fora escolhido após o caso que o tornou famoso, o “herói de Reichenbach” (pois Richard

¹¹⁶ O caminhão de lixo, a bola de pressão e a bicicleta já foram explicados um milhão de vezes por pessoas brilhantes na Internet, então não irei repeti-las. Nós já sabemos bem como ele falsificou sua morte (Tradução nossa).

Brook seria uma versão em inglês de Reichenbach), a autora defende que a escolha foi o contrário: o quadro fora escolhido a partir de seu nome, nesse caso, o roubo da obra teria sido feito por Moriarty para que Sherlock o resolvesse. Seu título “A queda de Reichenbach”, nesse sentido, é a queda de Sherlock, planejada por Richard Brook.

Nessa linha de pensamento, a autora retoma o momento em que Sherlock ganha o biscoito de gengibre por alguém com um nome alemão, engraçado e parecido com os contos de fadas, conforme descreve Mrs. Hudson. Para ela, o nome seria Rumpelstiltskin, o demônio dos contos de fadas que joga um jogo de adivinhação de seu nome.

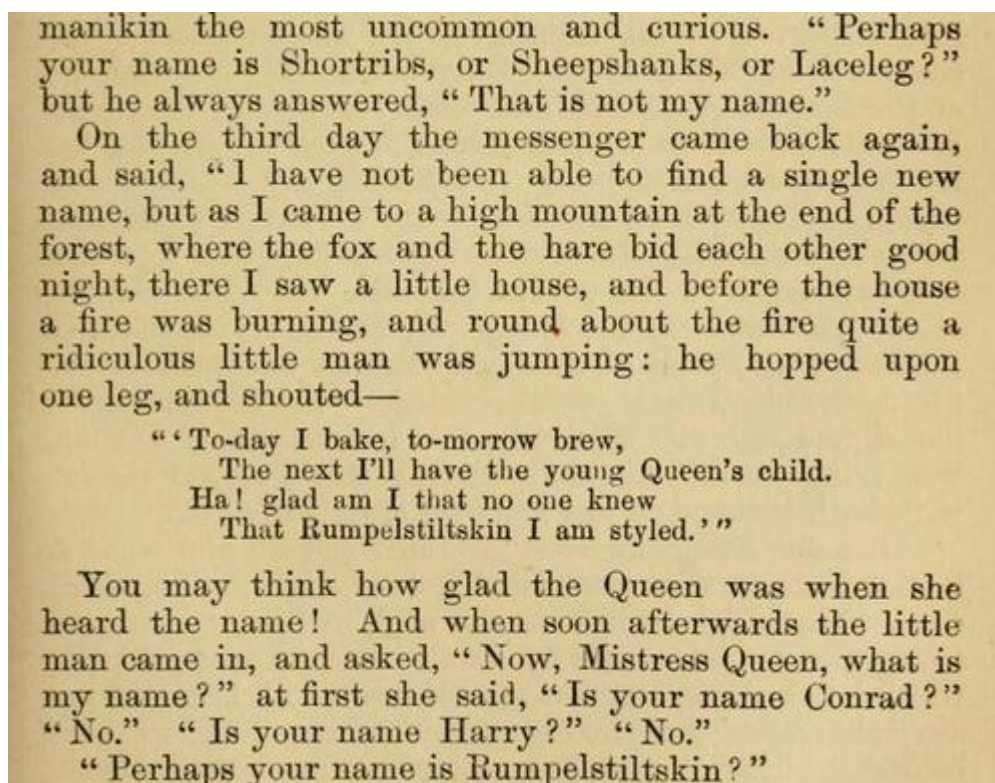


Figura 39 Trecho do conto de fadas presente no post.¹¹⁷

Segundo Eva-christine, “[Sherlock] knows that Richard is playing the ‘guess my name’ game with him, and so he can easily figure out the consulting criminal’s fairy-tale alias based on Mrs. Hudson’s description alone” (Idem)¹¹⁸. Nesse caso, Moriarty, como o demônio dos contos de fadas, quer que Sherlock resolva o enigma de seu nome, pois aí estaria verdadeiramente a chave para sua libertação e a prova de quem é o mais inteligente, ou melhor, a prova definitiva de que são iguais. Assim, Moriarty teria dado

¹¹⁷ Disponível em: <http://eva-christine.tumblr.com/post/32560017981/reichenbach-explanation-richard-brook-was-real>. Acesso em: 28/03/2016

¹¹⁸ Sherlock sabe que Richard está jogando com ele o jogo de “advinhe meu nome”, então ele pode descobrir facilmente o codinome dos contos de fadas do consultor criminal baseado somente na descrição de Mrs. Hudson (Tradução nossa).

mais uma dica sobre seu enigma, a questão do nome. Mais uma vez, em seu histórico de jogo de deduções e crimes, “a dica está no nome”, conforme a autora retoma sobre a fala de Moriarty em *The Great Game: Sherlock: Who are you? What's that noise? Moriarty: It's the sounds of life, Sherlock* (SHERLOCK, 2010, 00:28:59 - 00:29:07). Moriarty não responde a primeira pergunta, sobre quem ele é. No entanto, posteriormente ele liga para Sherlock e diz: “Moriarty: The clue's in the name - Janus Cars. Sherlock: Why would you be giving me a clue?” (Idem, 00:33:41 - 00:33:48) Para a autora, quando Moriarty dá a dica, ele está, na realidade respondendo à pergunta anterior de Sherlock.

Janus Cars, a empresa que teria providenciado a falsa morte de um homem no episódio, remete ao nome do deus Jano, que possui duas faces, uma para o passado e outra para o futuro. Nesse caso, Sherlock teria que relacionar mais uma vez a dica com a questão do nome: Moriarty, como Jano, também possui duas faces, uma voltada para o crime, a face do codinome Moriarty, e outra voltada para a vida social, em que Richard Brook seria seu nome real.

Em ambas as teorias, uma mais séria e outra mais *non-sense*, Eva-christine elabora possíveis interpretações para a morte de Sherlock e busca por pistas ao longo do episódio, buscando primordialmente, na primeira, responder ao enigma “IOU” e, na segunda, à questão da identidade do criminoso.

3.2.2 Teorias em sites

Além dos *posts* no Tumblr, principal veiculador de teorias *fanmade*, há uma grande repercussão das análises em sites. Neles, o comum é a organização de compilações de teorias dispostas em fóruns na Rede em notícias para chamar a atenção dos fãs. Entre as notícias, selecionamos duas, uma de um jornal online inglês e uma de um site de fãs sobre Sherlock brasileiro.

O primeiro, intitulado *Millions of TV viewers baffled as to how Holmes faked his own death. The Mail on Sunday called in the experts to investigate...* (2012)¹¹⁹, se constitui como um texto em que estão articuladas imagens do episódio e textos verbais em que a reação dos fãs sobre a morte de Sherlock é tomada como algo ativamente-responsivo. Percebemos um movimento da autora em direção aos fãs de Holmes e do seriado, presente no uso de expressões que fazem referência ao universo holmesiano,

¹¹⁹ Milhões de telespectadores perplexos para como Holmes falsificou a própria morte. The Mail on Sunday chamou os especialistas para investigar... (Tradução nossa). Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2090010/Sherlock-Millions-TV-viewers-asking-Holmes-faked-death-.html?ITO=1490>. Acesso em: 27/03/2016.

como o problema de três cachimbos: “For the millions of fans of the drama, which stars Benedict Cumberbatch as Sherlock and updates Sir Arthur Conan Doyle’s classic stories to the present day, it has proved to be the ultimate three-pipe problem¹²⁰” (DUNBAR, 2012, s/p).

A atividade dos fãs para analisar o episódio e elaborar teorias é comparada por eles com uma tradição holmesiana de análise e dedução, no qual a morte de Holmes seria o principal enigma a ser desvendado. Tal tradição é seguida pelo jornal, o qual examinou forensicamente o episódio buscando por pistas dos fatos: “In the best tradition of Sherlock himself, *The Mail on Sunday* has forensically examined the episode, *The Reichenbach Fall*, for clues about what really happened and, with the help of a variety of experts, assessed the credibility of the most popular theories”¹²¹ (Idem).

Percebemos um uso intenso de modalizadores em uma seção em que aparentemente são apresentados os fatos sobre o episódio aliada a uma preocupação em não afirmar a realidade do que as personagens viram. Nele, vemos o uso, por exemplo de “aparentemente” e “levou a acreditar” referindo-se à organização do episódio, como podemos ver abaixo:

After an intellectual tussle, Moriarty **appeared to commit suicide** with a gun in his mouth. **Holmes was then seen telephoning** Watson, played by Martin Freeman, to say goodbye before throwing himself off the roof **and appearing to hit the ground** (...) **The public were led to believe** Holmes had killed himself after being exposed as a fraud who had invented Moriarty to hoodwink the police and promote himself as a genius. But when Watson visited his grave months later, the detective was shown to be alive and watching from afar. (DUNBAR, 2012, s/p) (Grifo nosso)¹²²

No entanto, como qualquer enunciado, perpassa nele o tom emotivo-volitivo do sujeito, o qual, no caso, elabora seu texto com base na ideia do suicídio de Sherlock como falso, uma vez que a premissa do texto é pensar no “como” e não na hipótese de sua sobrevivência.

¹²⁰ Para milhões de fãs do drama, o qual protagoniza Benedict Cumberbatch como Sherlock e atualiza a histórias clássicas de Sir Arthur Conan Doyle para o presente, isso se tornou o problema para três cachimbos supremo. (Tradução nossa)

¹²¹ Na melhor tradição do próprio Sherlock, *The Mail on Sunday* examinou forensicamente o episódio, *The Reichenbach Fall*, em busca de pistas sobre o que aconteceu de verdade e, com a ajuda de vários experts, avaliou a credibilidade das teorias mais populares. (Tradução nossa)

¹²² Após uma disputa intelectual, Moriarty aparentemente cometeu suicídio com uma arma dentro de sua boca. Holmes foi então visto ligando para Watson, interpretado por Martin Freeman, para dizer adeus antes de se atirar do telhado e aparentemente caiu no chão (...) O público foi levado a acreditar que Holmes havia se matado depois de ser exposto como uma fraude que Moriarty havia inventado para enganar a polícia e se promover como gênio. Porém, quando Watson visitou seu túmulo meses depois, o detetive apareceu vivo e o observava de longe. (Tradução nossa).

Ao longo da notícia, eles apresentam uma compilação de seis teorias de fãs, seguidas de uma “classificação de plausibilidade”, em que julgam as teorias de 1 a 5 em que seriam mais ou menos aceitáveis.

Na primeira, o corpo de Moriarty teria sido utilizado com uma máscara que imitasse o rosto de Sherlock, assim, seria seu corpo o que vimos ao chão. Entretanto, segundo Dunbar, essa teoria é pouco aceitável devido à diferença de altura entre os dois sujeitos, pois Sherlock é bem mais alto que Moriarty. Uma outra opção apontada pelos fãs seria o corpo de algum dos homens de Moriarty, baseada na possibilidade de alguém parecido com ele devido ao grito da menina sequestrada no episódio.

Na segunda teoria, Sherlock teria jogado um boneco do topo do hospital, em uma possível alusão ao conto *The Empty House*¹²³ (2014), conto em que o detetive retorna à vida e no qual consegue vencer o último atirador de Moriarty com um boneco que imita sua fisionomia. Na terceira teoria, há a alusão ao caminhão de lixo como local de aterrissagem e o ciclista que atinge John como um elemento para atrasá-lo, porém a autora questiona essa teoria devido à inegável existência de um corpo ao chão. Na quarta, Molly, como patologista, teria organizado a documentação para falsificar sua morte. Assim, o sangue visto em sua cabeça seria plantado e teriam utilizado algo para parar momentaneamente sua pulsação. Na quinta, Mycroft é apontado como elemento central para a sobrevivência de Sherlock, pois, ao contrário do aparente no episódio, os fãs defendem que Mycroft jamais teria caído na armadilha de Moriarty, bem como jamais prejudicaria seu irmão. Todavia, a autora aponta que, devido ao espírito da relação de ambos, Moriarty poderia ter ao máximo atuado por baixo dos panos. Por fim, segundo a última teoria citada, Watson poderia ter alucinado toda a cena com o uso de uma droga similar à utilizada em *The Hounds of Baskerville* (2012), a qual lhe mostraria seus piores medos.

É interessante o fato das teorias serem seguidas por um julgamento de credibilidade, o qual, juntamente com o uso de citações de falas dos considerados especialistas, coloca a fala dos fãs como algo duvidável ao mesmo tempo em que instaura uma oposição entre sua fala e a fala dos especialistas (doutores e criminologistas, por exemplo) utilizada como discurso de autoridade, como pode ser visto na seguinte passagem: “The roof of the pathology building at Bart’s is 60ft 8in high. According to

¹²³ A casa vazia (tradução de Casemiro Linarth)

physicist Professor Jim Al-Khalili, the only possible way for Holmes to have survived a fall from that height would have been if it ended with a soft landing”¹²⁴ (Idem).

Diferentemente, o texto *Teorias: O que Sherlock fez tão fora do personagem?*¹²⁵ (2012), presente no site SherlockBrasil, apresenta nessa postagem uma única teoria. O autor traz o enunciado de Moffat, sobre o qual parte sua análise: Sherlock fez algo que ninguém percebeu e envolve uma atitude fora da personagem. Sabemos, aqui que Moffat, o co-criador do seriado, está observando as teorias dos fãs na internet, o que, de certa forma, incentiva essa prática e a legítima.

A partir dessa proposta, o site Sherlock Brasil organiza uma teoria que busca algo estranho em Sherlock. Para ele, a questão está na cena da conversa entre Sherlock e Moriarty ao topo do hospital Saint Bart’s, pois ali o detetive parece confuso, ele teria perdido para Moriarty, faz perguntas sobre o que poderia ter feito de errado. Assim, ele fez Moriarty acreditar que era uma pessoa comum.

Ao parecer confuso, Sherlock consegue fazer com que seu nêmesis confesse como realizou os roubos e seus planos. Para o autor, o plano de Sherlock era justamente conseguir uma confissão de Moriarty e gravá-la no celular, guardado secretamente em suas mãos e casaco. Posteriormente, quando ele diz a John que a ligação era seu bilhete e deixa o celular no telhado, essa cena também indicaria a importância do celular, deixado como prova para inocentá-lo dos crimes.

Com um estilo mais informal, a teoria no site é apresentada em forma de conversa e contém marcas fortes de oralidade, como o uso dos conectivos “e aí” para contar a sucessão dos fatos, gírias, como “dar pinta”, além de convidar o leitor a comentar na postagem e participar ativamente da discussão sobre as teorias, ao final: “E aí Jim explica o plano todo sobre como invadiu tantos prédios importantes de uma vez. Não é a única vez que Sherlock age como o mais burro dos dois na conversa, claro que nem tanto pra não dar pinta do que está se passando. E você, o que acha? ” (SHERLOCKBRASIL, 2012, s/p). Para o autor, toda a atitude e performance de Sherlock ao topo do hospital corrobora para uma criação de uma imagem de si para o outro, Moriarty, de alguém que havia perdido o jogo. Desse modo, seu nêmesis estaria convencido de que havia ganhado e confessaria os crimes.

¹²⁴ “O topo do prédio de patologia do Bart’s tem 60 pés e 8 polegadas de altura. De acordo com o físico Professor Jim Al-Khalili, a única possibilidade de Holmes ter sobrevivido de uma queda desta altura seria se ele tivesse realizado uma aterrissagem suave (Tradução nossa).

¹²⁵ Disponível em: <http://sherlockbrasil.blogspot.com.br/2012/10/teorias-o-que-sherlock-fez-tao-fora-do.html>. Acesso em: 27/03/2016.

3.2.3 Teorias em vídeos

Além das teorias em forma de texto verbal divulgadas em *posts* do Tumblr e em sites, também é feita pelos fãs uma teorização sobre a morte de Sherlock em vídeos divulgados no Youtube.

Em *How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one*¹²⁶, de BeonUtube, vemos o rosto e busto do autor da teoria, o que não é muito comum em vídeos de fãs. Ele se caracteriza por ser uma explicitação de uma teoria sobre como Sherlock sobreviveu à queda, em *The Reichenbach Fall* (2012), a partir de um estilo similar à uma vídeo-aula, pois vemos o autor utilizar um papel como uma lousa em que desenha sua teoria:

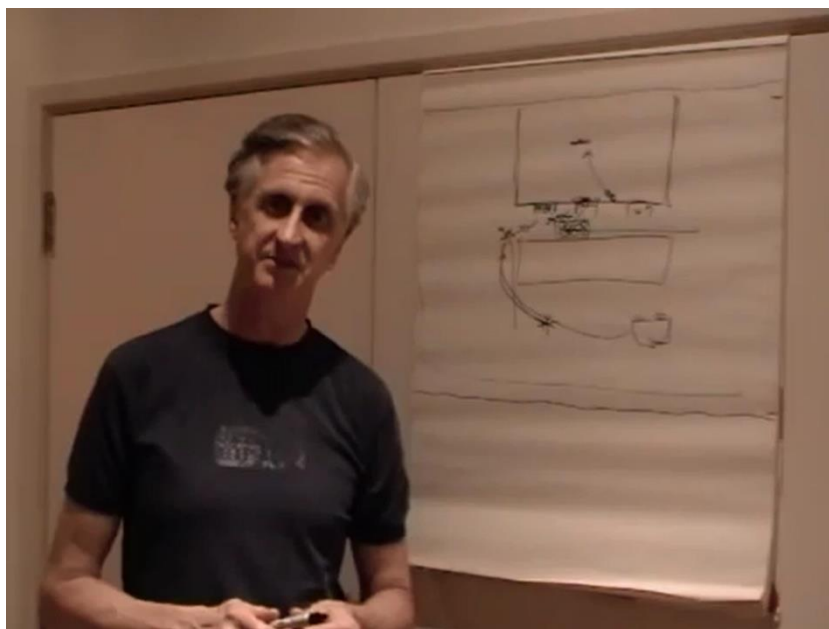


Figura 40 Autor do vídeo e sua teoria

Seu primeiro ponto de análise foi que Sherlock estava agindo como um bobo. Ele sabia que iria morrer, conforme disse a Molly, e por isso pediu ajuda a ela. Dessa maneira, ele estaria à frente do plano de Moriarty e, em sua conversa no hospital, ele estaria fingindo que Moriarty havia ganhado, pois já havia arquitetado outro plano.

O motivo de ter avisado a Molly é porque precisaria de um corpo e ela conseguiria limpar e arrumar um para torna-lo parecido com ele. Em sua teoria ele

¹²⁶ Como Sherlock falsificou sua morte em “The Reichenbach Fall” BBC um” (Tradução nossa). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nrhWfuw9Pqs>. Acesso em: 26/03/2016. O link é o mesmo para as figuras 40, 41, 42 e 43, *screenshots* do vídeo.

defende que Molly teria usado próteses para criar um falso rosto igual ao de Sherlock em um corpo já morto para colocar em seu lugar.

Como Sherlock já tinha escolhido o lugar do encontro dele e de Moriarty para o confronto, ele tinha controle do local, do “palco”. Nesse sentido, toda a morte seria uma encenação para fazer o público acreditar em seu suicídio, inclusive John. Ele tinha que ficar fora do caminho para montarem o palco, então recebeu uma ligação falsa, talvez de Mycroft, com a notícia de que Ms. Hudson teria sido baleada, o que o levou até a Baker Street. Os “espectadores” a quem Moriarty se refere, pessoas abaixo, no nível da rua, seriam o time para montar o cenário e, a partir do momento em que Sherlock pede um momento de privacidade, Moriarty perde o campo de visão da rua e possibilita que a cena seja organizada.

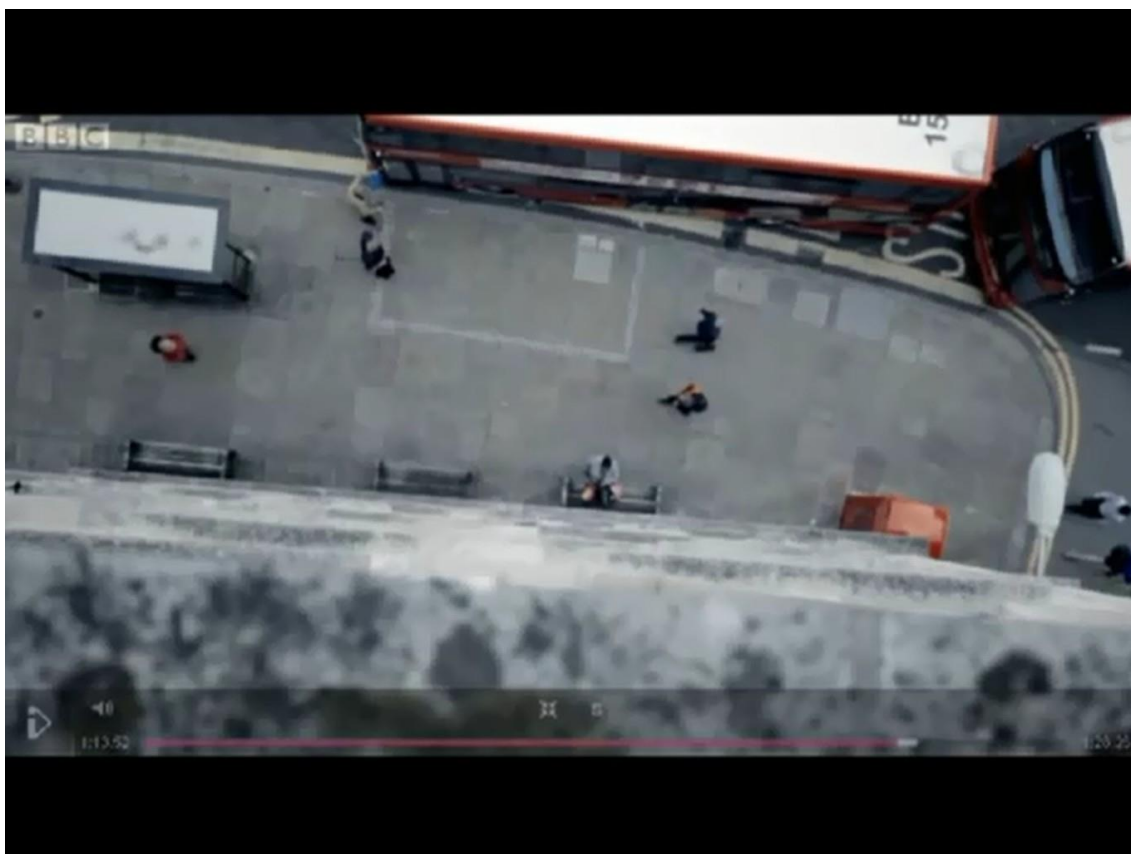


Figura 41 Visão dos "espectadores" à queda de Sherlock

John precisava ficar fora do caminho para a organização do “palco”, o que foi possível graças à ligação falsa que recebeu sobre Ms. Hudson ter levado um tiro. Depois que percebeu que era alarme falso, volta ao hospital e, ao telefone com Sherlock, ele lhe pede para retornar ao local de onde veio. Segundo o autor, Sherlock o direciona a um local específico em que teria a visão bloqueada pela garagem à sua frente:

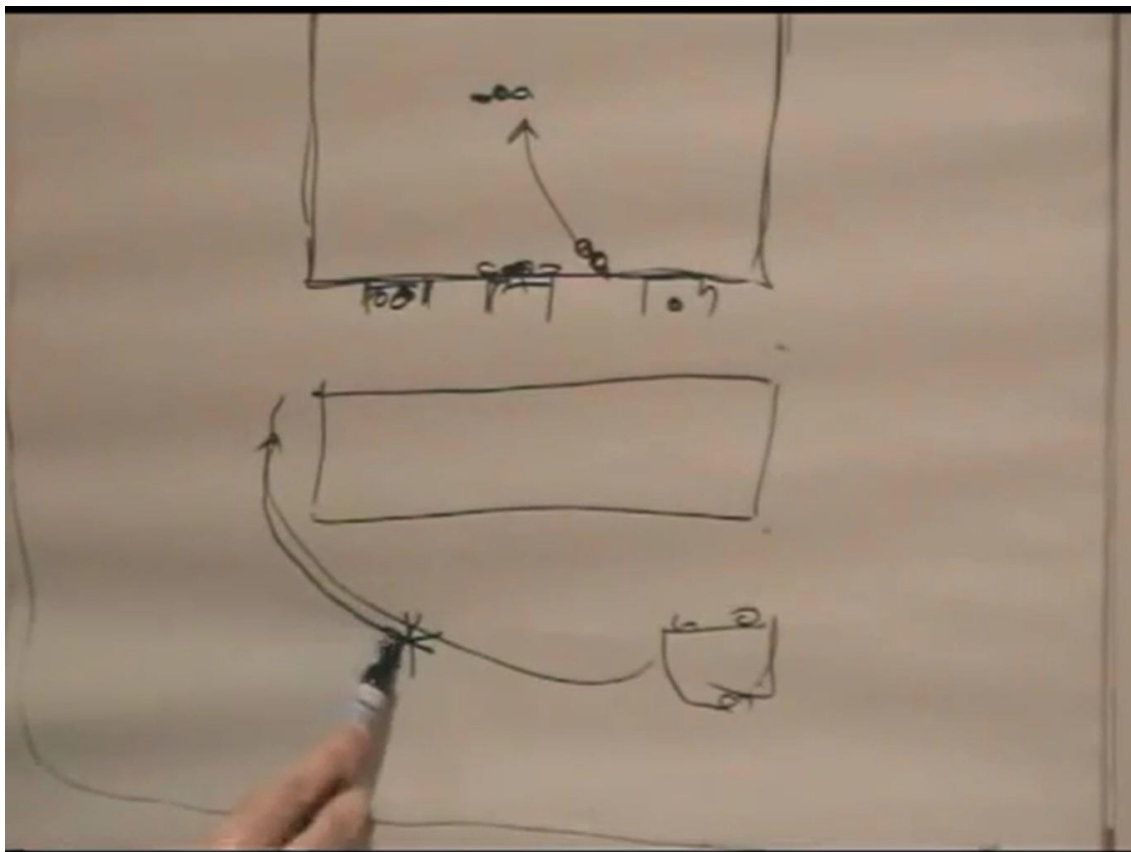


Figura 42 Local onde John deveria estar para ter sua visão bloqueada

Ao ser direcionado exatamente para esse lugar, John tem sua visão bloqueada da rua à frente do hospital, onde Sherlock cairia. Dessa maneira, há uma organização que torna o plano do falso suicídio mais crível por John, pois ele vê seu amigo pular, mas não o vê chegar ao chão (“Watson sees him fall, but he can’t see him land” (BEEONUTUBE, 2012, 00:03:45 – 00:03:49). A entonação do sujeito sugere uma tônica em “land”, aterrissar, o que indica sua importância para o desenvolvimento da teoria. A questão de John não poder ver o momento exato que Sherlock chega ao chão sugere as próximas análises: Sherlock não atinge de fato o chão, portanto não morreu e seu corpo foi trocado por um já morto, com próteses para ficar similar a Sherlock.

Para BeonUtube, Sherlock teria caído no caminhão de lixo colocado à frente do hospital, visto pelo telespectador quando John dá a volta na garagem, e o corpo falso, que estaria em um dos bancos, é jogado no chão. Para ele, também é crucial o fato de John ter sido atingido pelo ciclista, pois assim ou teria sofrido uma concussão cerebral, ou teria sido sedado, já que se levanta e sua visão está embaçada e sua fala está lenta. Segundo ele, somente assim ele confundiria o corpo com seu amigo.

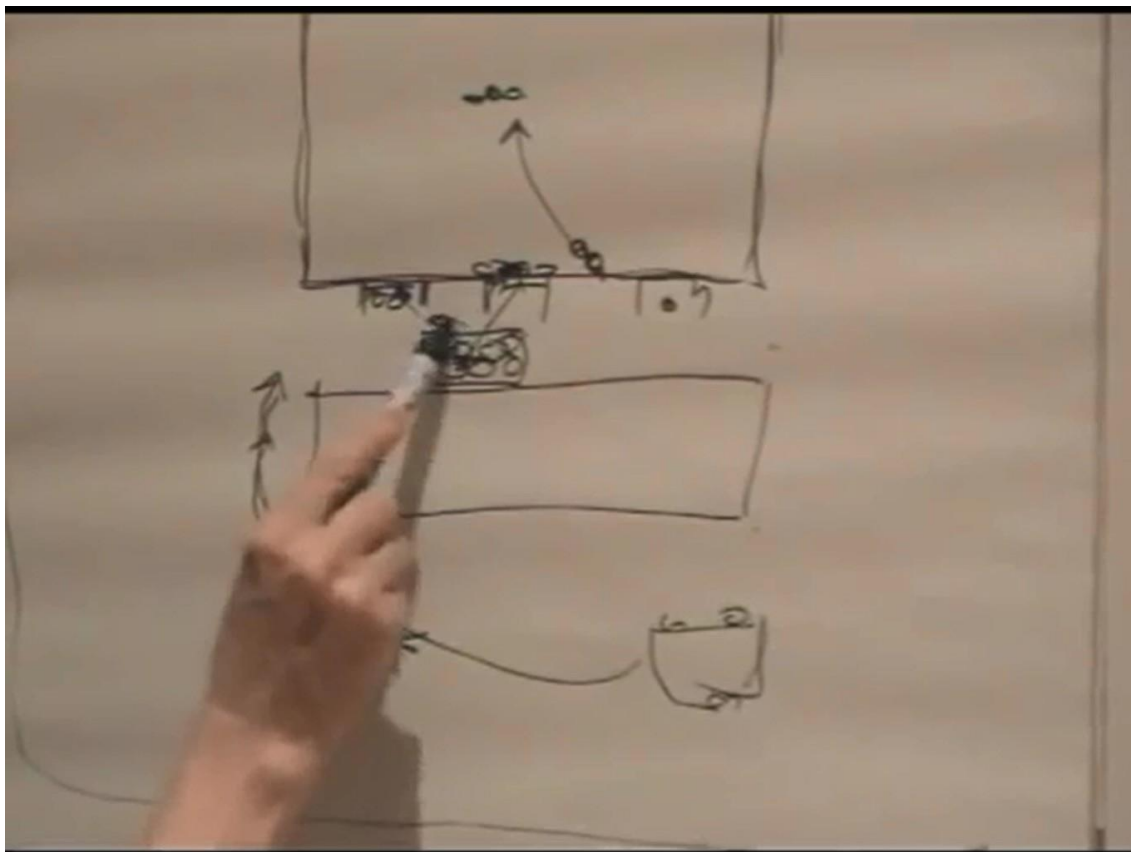


Figura 43 Esquema sobre o pulo de Sherlock

Em um movimento didático, o autor recapitula sua análise, dessa vez com imagens do seriado, afim de reforçar sua teoria. Além disso, frases rápidas como “the van goes away, Holmes is clear¹²⁷ (Idem, 00:04:14-00:04:16)”, com ideias centrais, atuando em conjunto com desenhos, tornam o vídeo visual e auditivamente claro e memorável, o que pode ser atribuído como uma técnica do autor para chamar a atenção de seu espectador, outro fã da série.

O vídeo *How did Sherlock survive? (BBC Sherlock)*¹²⁸ conta com análise feita por CrystalRose289. Nele, há um agrupamento de dez itens analisados sobre o episódio *The Reichenbach Fall* (2012), com textos verbais em que a autora “conversa” informalmente com o espectador, a fim de demonstrar suas análises, feitas com textos e com uma edição de cenas do seriado, principalmente do episódio supracitado, como exemplo de análise.

¹²⁷ A van vai embora, Holmes está livre. (Tradução nossa).

¹²⁸ Como Sherlock sobreviveu? (BBC Sherlock) (Tradução nossa). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N51f0cIBsxs>. Acesso em 25/03/2016. O link é o mesmo para as figuras 44, 45 e 46, *screenshots* do vídeo.

Ela começa por deixar claro seu lugar dentre os fãs, pois estaria apenas apontando indícios, questões que a intrigaram no episódio e espera que outros elaborem depois. Ela pede um trabalho colaborativo dos outros fãs, além de, nessa declaração, ausentar-se da responsabilidade do local de analista.

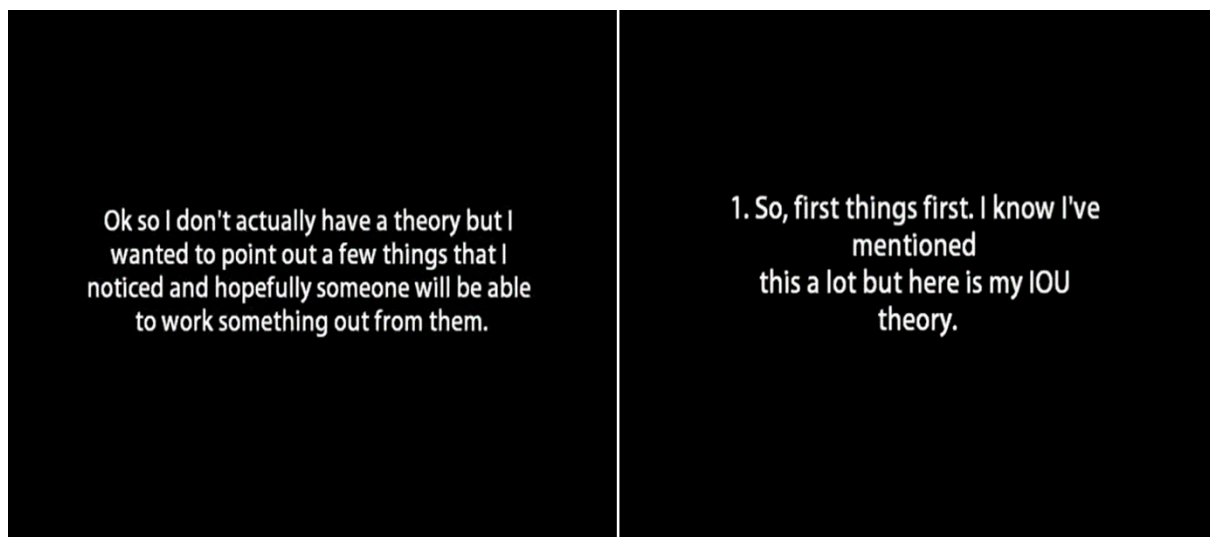


Figura 44 Início do vídeo

O vídeo apresenta um estilo informal (como pode ser visto pelo uso de expressões coloquiais tais quais “so first things first” e “ok so”¹²⁹) em que traz pontos para discussão, mas não os delimita dizendo como elementos centrais de sua teoria. Há uma elaboração simplificada na construção do vídeo, tanto pela simplicidade de escrita do texto quanto pela não elaboração exaustiva de uma teoria sobre a falsa morte de Sherlock. Nele, a autora traz elementos considerados como suspeitos, no entanto, pontua que não sabe sua relevância no contexto geral das análises.

Sua primeira análise é sobre a teoria “IOU”, mensagem deixada como enigma para Sherlock por Moriarty e é, da mesma maneira, analisado pelos fãs. A autora do vídeo recupera cenas do episódio em que estão as mensagens com IOU: a cena no apartamento da Baker Street em que Moriarty escreve a mensagem na maçã; a cena em que Sherlock observa as janelas em frente a Scotland Yard pintadas com IOU e a pichação na Baker Street com a mensagem envolta em asas de anjo. Ela tenta identificar um sentido para os elementos utilizados, assim, a maçã significaria gravidade, a pichação, o voo, e as janelas não sabe ao certo:

¹²⁹ “Então, vamos começar do começo” e “Então” (Tradução nossa).



Figura 45 Análise do enigma IOU

Em seguida, ela aponta que para o suicídio de Sherlock ter credibilidade, John precisaria acreditar que ele era uma fraude e Moriarty um ator. Assim, ele não poderia ver a conversa entre ele e Moriarty no telhado do hospital e a morte do criminoso torna-se bem conveniente para convencê-lo da genuinidade de seu suicídio.

Ao colocar como terceiro ponto de análise um recorte da cena entre Sherlock e Moriarty no Hospital, ela analisa a seguinte fala do criminoso: “Genius detective proved to be a fraud. I read it in the papers so it must be true. I love newspapers, fairytales... And pretty grim ones too” (CRYSTALROSE289, 2012, 00:01:26-00:01:40)¹³⁰. Aqui, ela aponta a referência aos contos de Grimm, considerado pela autora como algo recorrente no episódio, ao recuperar a cena em que Sherlock busca pistas na escola onde as crianças raptadas estavam e encontra o livro de contos de fadas dos irmãos Grimm:



Figura 46 “Aonde ouvimos falar dos contos dos irmãos Grimm mesmo? ”

¹³⁰ Detetive genial é provado como uma fraude. Eu li nos jornais, então deve ser verdade. Eu amo jornais, contos de fadas... Os trágicos também. (Tradução nossa).

Há uma questão de tradução causadora de ambiguidade aqui, pois o signo “grim”, além de aproximar-se sonoramente do nome Grimm como referência aos contos de fadas, também se refere ao fato da queda de Sherlock ser um conto melancólico.

A autora realiza uma comparação com as pistas deixadas em *The Great Game* (2010) sobre o sistema solar e sua importância para a descoberta sobre a “supernova” em um possível paralelo com *The Reichenbach Fall*, no qual também haveriam pistas ao longo do episódio, em que Sherlock comenta a todo momento sobre ser ele mesmo para, ao final, ser considerado socialmente uma farsa e dizê-lo a John. Ela considera que seria uma farsa o que John viu no topo do Hospital, sua “confissão” ou no chão, em seu corpo.

A autora chama a atenção para o fato de Sherlock não contar a John que Moriarty deixou a pista na maçã, o que evidencia um comportamento estranho, porque Sherlock sempre explica tudo a John. Além disso, ele comenta que Moriarty teria usado o código para criar Richard Brook, porém, como esse não existe, como Moriarty teria feito para criar outra identidade? Esse elemento permanece como um mistério.

Um fato curioso que se alastra por diversas teorias e é apontado nesse vídeo é o grito da menina sequestrada quando vê Sherlock. A autora aponta a relação com o conto de Doyle *The adventure of the priory school*¹³¹ (2014), em que o pai teria culpa no arranjo do sequestro. Segundo ela, no episódio, em resposta ao conto, ele teria feito um acordo com Moriarty semelhante aos feitos em *The Great Game* em um dos motivos para o pai não aparecer no episódio seria porque Sherlock descobriria o plano se o visse. O grito da filha seria justificado pelo apelo de Moriarty a ela, a fim de incriminar Sherlock.

Outros dois elementos estranhos chamaram a atenção da autora: o assassino de John é diferente do de Lestrade e Ms. Hudson, pois ele carrega outro tipo de arma, não o conhece como os outros dois, e sabe exatamente sua posição, para poder atirar de longe; além disso, a análise da pegada do sequestrador das crianças feita por Sherlock é suspeita a seu ver, pois não haveria motivos para o sequestrador ter ido antes à cena do crime, na fábrica, se não havia nada para preparar lá.

Ela também indica a notícia sobre “Richard Brook” como novo rosto em seriado médico em um dos jornais apresentados por Kitty Riley como prova de sua existência, assim Moriarty foi um novo rosto no mortuário, porém assume que é uma pista simplória e pode não levar a nada, o que reflete um posicionamento da autora sobre si mesma, fora da voz oficial das teorias. Por fim, demonstra, com cenas da conversa entre Moriarty e

¹³¹ A escola do Priorado (Tradução de Casemiro Linarth).

Sherlock no telhado do Hospital, como aquele não fala que o detetive teria que se suicidar, só pular. Ela indica a escolha do termo pulo e que, nesse caso, Sherlock não necessariamente morreria.

A autora traz 10 apontamentos sobre *The Reichenbach Fall*, configurados não exatamente como uma teoria da sobrevivência à queda, mas uma análise do todo do episódio, diferentemente do primeiro vídeo, em que o autor apresenta sua teoria sobre a queda e a cena e os elementos que teriam sido utilizados por Sherlock para arquitetar sua sobrevivência à queda. Além disso, o outro vídeo possui uma esquematização e um estilo mais formais, como uma vídeo-aula, enquanto esse apresenta uma configuração de conversa e partilha de pontos para uma maior compreensão do episódio.

Ao contrário dos *fanvideos*, analisados posteriormente nesse trabalho, em que há uma maior preocupação e elaboração, envolvendo edição de imagens e sons de forma a construir um videoclipe dentro de um universo fictício, as teorias em vídeo priorizam a questão analítica, de maneira a centrarem-se somente na organização das ideias acerca de um assunto, no caso, sobre a sobrevivência de Sherlock. Conforme vimos, esse é um dos tipos, verbocovisuais, de elucidação sobre as teorias dos fãs, os quais tomam por base o episódio *The Reichenbach Fall*.

3.2.4 *Fanarts*

Consideremos, agora, as *fanarts*, primeiramente, *Liberty in death*¹³² (2012), de Naturalshocks:

¹³² Liberdade em morte (tradução nossa). Disponível em: <http://naturalshocks.deviantart.com/art/Liberty-in-Death-280080702>. Acesso em: 16/03/16.

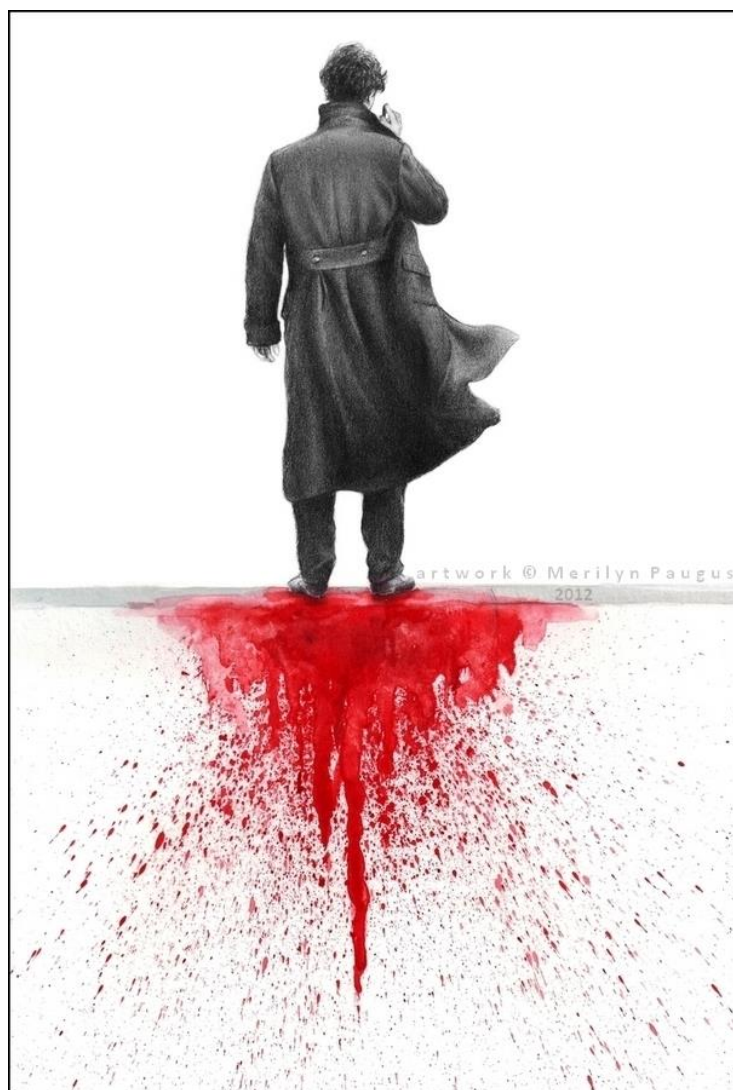


Figura 47 Liberty in death (2012)

Vemos na imagem acima, Sherlock ao telefone, em uma borda do que sabemos ser o topo do Hospital *Saint Bart's* e que divide a pintura ao meio, uma com o sujeito e outra com o sangue que escorre de seus pés. Conforme a indicação da autora, a pintura foi feita com somente dois materiais, tinta aquarela e grafite, os quais estão em oposição tanto na disposição na página, entre cima e baixo, quanto na nas cores, o preto/cinza e o vermelho, ambos sob um fundo branco. No desenho preto com fundo branco vemos representado o sujeito vivo, em oposição à parte inferior que, como uma outra face da moeda, revela o resultado da cena, a morte, representada pelo sangue em um vermelho vibrante que jorra e toma quase toda parte inferior da página.

Essa representação do sujeito tem como referência a cena da despedida entre John e Sherlock, em *The Reichenbach Fall*:



Figura 48 Cena de *The Reichenbach Fall* (2012)

Vemos que a figura do detective no desenho é uma reprodução fiel de sua posição na cena por meio do desenho em grafite, mas ele é retirado de seu fundo, de forma que o sujeito é ressignificado em outra composição arquitetônica, com outro acabamento e circulação, no caso, no Devianart. Na descrição da imagem postada em seu perfil, a autora transcreve a última parte do diálogo entre John e Sherlock na descrição da imagem: "Sherlock: This phone call, it's... It's my note. That's what people do, don't they? Leave a note? John: Leave a note when? Sherlock: Goodbye, John. John: No. Don't."¹³³ (SHERLOCK, 2012, 01:20:40 - 01:21:00). Ela relaciona sua imagem à cena do seriado, construindo diálogo com a despedida de Sherlock e sua “carta” para John, de forma que o sangue ali derramado é associado à queda de Sherlock.

Por fim, o título de sua pintura, liberdade em morte, relaciona-se a uma expressão popular, comentada por Sherlock previamente, em *The Hounds of Baskerville*¹³⁴ (2012): “Liberty in death, isn't that the expression? The only true freedom¹³⁵” (SHERLOCK, 2012, 00:33:29 - 00:33:34). Nesse sentido, Sherlock teria alcançado a liberdade de Moriarty e da sua construção social como fraude a partir de sua “morte”.

¹³³ Sherlock: Essa ligação é... É minha carta. É o que as pessoas fazem, não é? Deixam uma carta? John: Deixam uma quarta quando? Sherlock: Adeus, John. John: Não. Não." (Tradução nossa). Optamos por traduzir “note” por carta, nesse contexto, devido à referência ao suicídio, geralmente acompanhado de uma carta de despedida.

¹³⁴ Os cães de Baskerville. (Tradução nossa).

¹³⁵ “Liberdade em morte, não é essa a expressão? A única e real liberdade” (Tradução nossa).

A outra pintura, *Blood on the pavement*¹³⁶ (2012), da mesma autora, também ressignifica a cena da queda de Sherlock, porém centrada no momento pós-queda, de maneira que ela reconstrói o rosto ensanguentado do detetive. O título da obra é uma referência à uma faixa da trilha sonora original da segunda temporada do seriado, a homônima *Blood on the Pavement* (2012)¹³⁷, por David Arnold e Michael Price, tocada quando John vai ao encontro do corpo de Sherlock e se depara com seu rosto coberto de sangue. A melancolia do tom e das notas ressoa a tragicidade da cena, principalmente no que tange a reação de John.

¹³⁶ Sangue na calçada (Tradução nossa). Disponível em: <http://naturalshocks.deviantart.com/art/Blood-on-the-Pavement-288539772> Acesso em: 16/03/16.

¹³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iVn-rGnSqrk>. Acesso em: 05/03/2016.

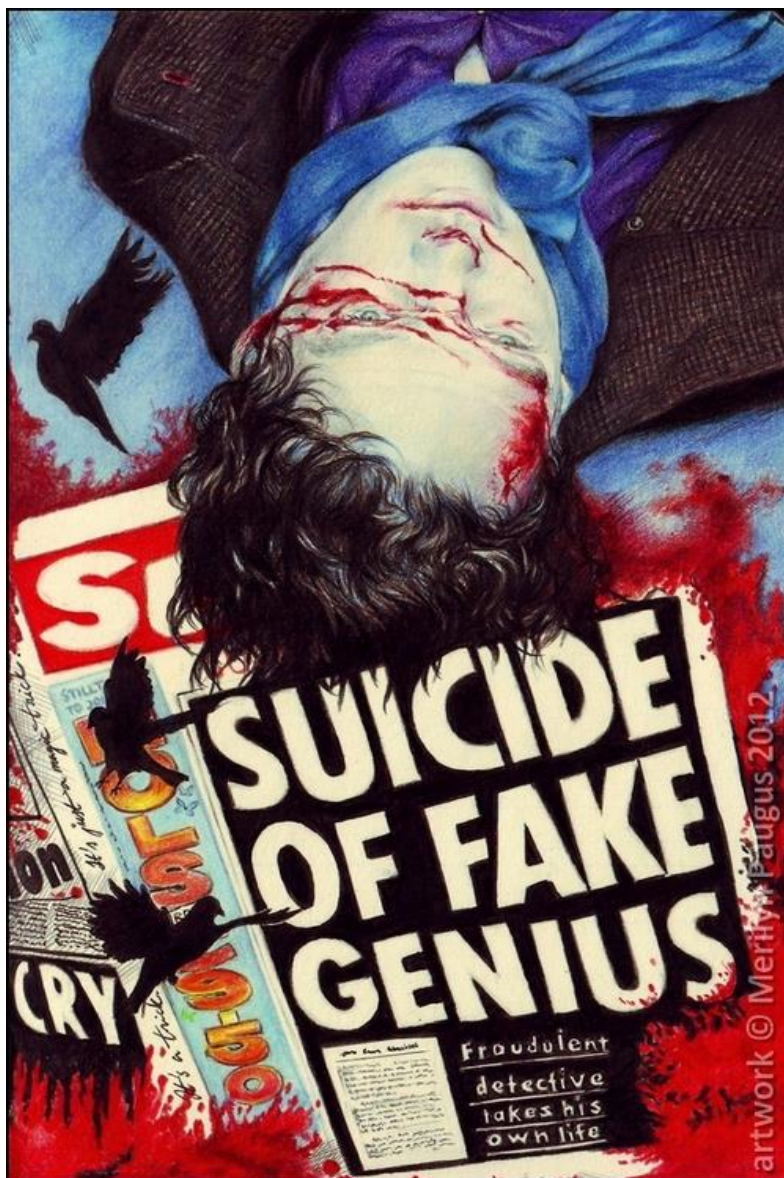


Figura 49 Blood on the pavement (2012)

Na composição da pintura, apontamos novamente uma oposição entre baixo e cima, além da oposição de cores frias e quentes, principalmente as duas cores centrais, azul e vermelho. O sangue é o elemento mais forte nesse trabalho, sendo utilizado um tom mais vibrante do que o presente no seriado, e representa a vida que escoou de seu corpo e escorre pelos jornais. O rosto pálido e já “sem vida” de Sherlock, em coordenação com as cores frias da parte superior da pintura, como o fundo azul e as cores preto e roxo de sua vestimenta, entra em contraste com o sangue vivo que constitui o fundo do jornal.

Há um forte diálogo entre duas cenas de *The Reichenbach Fall*, as quais aparecem combinadas na pintura:



Figura 50 Notícia de jornal e o corpo de Sherlock em *The Reichenbach Fall* (2012)

O rosto ensanguentado de Sherlock combina-se com a capa do jornal lido por Mycroft simbioticamente por meio do sangue, de forma que há uma direta ligação entre sua morte e a repercussão na mídia. Conforme já foi discutido em nossa pesquisa anterior¹³⁸, a mídia exerce papel fundamental na construção do sujeito em *Sherlock*, pois ela constrói sua faceta social e, embora primeiramente tenha lhe considerado um herói, o rebaixa a condição de fraude e o destitui de todo o crédito por suas habilidades, conforme o plano arquitetado por Moriarty. Sua ascensão e queda social foi proporcionada pela mídia e, ao fim, Sherlock se vê obrigado a cumprir o “problema final” de Moriarty e cometer suicídio para que as pessoas que amava não fossem mortas.

Semelhantemente à outra pintura, a autora recorta e utiliza um trecho da conversa entre Sherlock e Moriarty no topo de *Saint Bart's* na descrição de sua pintura no Deviantart: "Genius detective proved to be a fraud. I read it in the paper, so it must be true. I love newspapers. Fairy tales... and pretty grim ones, too" (SHERLOCK, 2012, 01:11:38 - 01:11:53)¹³⁹. Nesse recorte, Moriarty discute o poder da mídia, ao mesmo tempo em que instaura a dúvida sobre sua objetividade: qualquer ideia pode ser implantada na mente do povo quando legitimado por um veículo tradicionalmente concebido como sério e objetivo. Assim, a imagem do detetive foi destruída socialmente e, após isso, ele mesmo o foi, ao cometer suicídio.

Percebemos um estilo de construção fotográfica, hiper-realista, na construção do sujeito Sherlock por Naturalshocks. Tal técnica, ao mesmo tempo em que demonstra sua capacidade artística, pela complexidade na execução dos traços, se contrasta com a

¹³⁸ Ver trabalho completo em: <http://www.gedunesp.com/#!pesquisas---marcela/c1b72>.

¹³⁹ Detetive gênio provado como fraudulento. Eu li no jornal, então deve ser verdade. Eu amo jornais. Contos de fadas... os trágicos também (Tradução nossa).

simplicidade na escolha do material, geralmente grafite e aquarela. Nesse caso, foram utilizados lápis HB, lapiseira, lápis de cor e caneta tinteiro.

Ao colocarmos lado a lado as duas obras, vemos em ambas uma construção, ao mesmo tempo que realista, imaginativa. Há uma mistura entre o que vemos nas cenas do seriado e o que a artista constrói, nos dois casos a partir do sangue: em *Liberty in death*, há uma mistura da figura de Sherlock na cena em que se despede de John e o sangue que escorre e jorra a partir de seus pés, simbolizando sua morte após a queda, enquanto em *Blood on the pavement*, há o sangue que escorre da cabeça de Sherlock e se mistura com a notícia de sua morte nos jornais, além da inclusão de corvos que saem da notícia e sobrevoam Sherlock, em sinal de mau agouro.

3.2.5 Gifs

Em relação aos *gifs*, selecionamos *A great man became a good one*¹⁴⁰ (2012), disponível no Tumblr de Feelingflamesagain. Observamos Sherlock ao topo do Hospital Saint Bart's, em *The Reichenbach Fall*, em dois *gifs* agrupados em um *post*. No primeiro, ele joga o celular no chão para depois, no segundo, pular do prédio.

¹⁴⁰ Um grande homem tornou-se um homem bom (Tradução nossa). Disponível em: <http://feelingflamesagain.tumblr.com/post/16018516205/demisexualmako-a-great-man-became-a-good-one>. Acesso em: 15/03/16. Em uma tentativa de reproduzirmos as imagens em movimento, apresentamos a partir de um *print* da página da web, de forma que perdemos a dimensão do movimento em repetição disponível online. Para compreensão da natureza do *gif*, irreproduzível nesse documento, convidamos o leitor a acessar o link na Rede.



Figura 51 A great man became a good one (2012)

As imagens foram editadas e acrescidas de cores escuras, com efeito de vinheta, o que as diferencia da imagem do seriado e constrói um ar dramático à cena. O acréscimo da legenda “A great man became a good one” estabelece uma relação entre dois episódios, o primeiro do seriado, *A Study in pink* (2010) e o último lançado até o momento, *The Reichenbach Fall* (2012), pois há uma referência à fala de Lestrade em *A Study in pink*, quando John o conhece e lhe pergunta porque atura Sherlock: “Because I'm desperate, that's why. And because Sherlock Holmes is a great man...And I think one day, if we're very, very lucky, he might even be a good one”¹⁴¹ (SHERLOCK, 2010, 01:07:06 - 01:07:18).

Lestrade, em referência a Sherlock, constrói a oposição basilar da constituição do sujeito entre razão e emoção. Primeiramente, Sherlock é “great”, grande, signo que

¹⁴¹ Porque estou desesperado, esse é o motivo. E porque Sherlock Holmes é um grande homem... E eu acho que um dia, se formos muito, muito sortudos, ele pode ser um homem bom (Tradução nossa).

possui o valor de excepcional, genial, e implica uma qualidade, no caso, atribuída à sua inteligência e capacidade cerebral. Ao contrário, “good”, bom, implica ética e emoção.

A construção do sujeito no seriado é baseada em sua relação com os outros, (re)frações suas, e no modo como lida com os sentimentos e emoções propriamente humanas, as quais seriam negligenciadas em favor de uma pureza de raciocínio, motivo pelo qual ele é frequentemente associado a um ciborgue ou a um ser-máquina, como veremos adiante e foi desenvolvido previamente no item 3.3 do Relatório de Iniciação científica intitulado “Sherlock Holmes: a constituição dialógica do sujeito (e) da série televisiva”¹⁴².

Nesses *gifs*, há uma oposição entre um lado mais racional e um mais afetivo de Sherlock, organizado em dois momentos do sujeito, respectivamente em *A Study in Pink* e em *The Reichenbach Fall*. No primeiro, podemos observar uma construção do detetive cerebral, enquanto seu lado emocional é posto à prova por Moriarty no segundo, pois ele se vê obrigado a cometer suicídio para salvar seus amigos. Nessas imagens, os dois lados se convergem de maneira a demonstrar uma evolução do detetive, desde o momento em que o conhecemos, de um homem genial para um homem bom, em um movimento de transformação que, na narrativa, é marcado pelo momento do pulo, em seu sacrifício.

3.2.6 *Fanedit*

Ao analisarmos a *fanedit* de Interwar, *Sem título* (2012)¹⁴³, disponível também no site Tumblr, apontamos um estilo de recorte e colagem, recorrente em *fanedits*, como pode ser observado na outra imagem selecionada em nosso corpus e analisada mais adiante nesse item.

¹⁴² Disponível em: <http://www.gedunesp.com/#!/pesquisas---marcela/c1b72>. Acesso em: 16/03/16.

¹⁴³ Disponível em: <http://interwar.tumblr.com/post/16665818767>. Acesso em: 16/03/16.



Figura 52 Sem título (2012)

Observando a obra, percebemos que ela é construída a partir de uma imagem preexistente, retirada da cena da queda de Sherlock no seriado, combinada com frases situadas logo abaixo do detetive. Temos a impressão de que as frases são recortes, retirados de jornal ou revista, feitas com fundo branco, letras pretas e em caixa alta, como a manchete de uma notícia, podendo referir-se à queda do detetive, também notícia de jornais, como foi no seriado e nesse episódio em particular, no qual a presença da mídia foi forte.

As frases estão inclinadas, assim como o sujeito, o que aponta uma ideia central de deslocamento tanto no enunciado verbal quanto no visual, dado pela imagem de Sherlock e o distanciamento criado entre a figura do sujeito caindo e o espaço onde ele estaria na imagem, feito com um recorte de notícias de jornal. O sujeito está, pois, fora de seu local, dando lugar a uma imagem de si feita pela mídia, a imagem que prevalece após sua morte, no suicídio do “falso-gênio”.

Sherlock, na imagem, está caindo, parado no tempo, como se a queda estivesse suspensa no ar. Como não atinge o chão, ele não “morre”. A partir dessa construção, Sherlock estaria vivo, pois nunca o vimos morrer. Aliada a essa ideia, está o enunciado verbal, que reconstrói uma fala do detetive quando ele estava ao telefone com John em *The Reichenbach Fall*, em que afirma que toda sua genialidade fora somente um truque de mágica (“just a magic trick”). Na *fanedit*, tal questão da mágica e de falsidade é ressignificada para o momento da queda, de forma que a sua falsa morte também seria apenas um truque.

3.2.7 *Cosplays*

Por fim, entre as produções responsivas dos fãs, os *cosplays* são práticas recorrentes de fãs da chamada cultura pop e *geek*: ela abrange, além dos seriados, as HQs, filmes, animes e mangás, por exemplo. Tal prática se caracteriza pela encarnação de uma personagem por um sujeito-fã, que, além de vestir-se com figurino e acessórios, deve portar-se como tal.

Não importa se são meninas vestidas de personagens masculinas, por exemplo. No mundo da ficção, o gênero e corpo físico das pessoas é deixado de lado para compor o corpo da personagem (em nosso caso, vemos diversas mulheres vestidas de Sherlock), o que faz com que, por exemplo, alguns mudem algumas formas, mulheres usam truques para aparentar ter feios mais fartos, dependendo da personagem, ou aprendem a disfarçarlos, fazem pintura corporal, usam perucas, mandam fazer roupas e acessórios, usam lentes de contato etc. Há uma reconfiguração do corpo em prol da construção o mais fiel possível à personagem aspirada.

Existem eventos em que os fãs se reúnem em confraternização bem como em competição em relação aos *cosplays*. Trata-se de um espaço de encontro de fãs do mesmo assunto, como uma mesma obra, por exemplo. O mais famoso entre eles é o San Diego Comic Con, conferência em que além de promover o encontro de fãs e participação de *cosplayers*, apresenta conteúdos inéditos, como trailers de filmes (*blockbusters*) a serem

lançados e entrevistas com atores e produtores de filmes e seriados. Nesse sentido, ele atua como grande evento de promoção da cultura de massa.



Figura 53 Cosplay de Mad Max: Fury Road(2015), na San Diego Comic Con de 2015¹⁴⁴

Vemos acima a fotografia de um grupo de meninas vestidas de acordo com as personagens de *Mad Max: fury road* ¹⁴⁵(2015) no evento de 2015 da San Diego Comic Con. Diferentemente dos *cosplays* feitos para participação em eventos, nas fotografias veiculadas no Deviantart há arranjos fotográficos e cenários, de maneira que a composição da fotografia é tão importante quanto a caracterização dos sujeitos em personagens. Há uma outra elaboração dos sujeitos e de sua composição imagética, o que demonstra uma preocupação artística de arranjo fotográfico. Aqui, analisamos duas fotografias feitas a partir de dois *cosplays*, denominadas *SHERLOCK – Believe in Sherlock* e *Sherlock: The Fall of Reichenbach*¹⁴⁶, ambos de 2012.

¹⁴⁴ Disponível em: <http://www.businessinsider.co.id/mad-max-costumes-sdcc-2015-7/#fTQhAHTYYBVF6prF.97>. Acesso em: 26/07/2016.

¹⁴⁵ Em português, Mad Max: a estrada da fúria. Tradução de Warner Bros.

¹⁴⁶ SHERLOCK – Acredite em Sherlock. Disponível em: <http://shigeako.deviantart.com/art/SHERLOCK-Believe-in-Sherlock-338819159>. Acesso em 17/03/2016; Sherlock – A queda de Reichenbach. Disponível em: <http://yinami.deviantart.com/art/Sherlock-The-Fall-of-Reichenbach-330476492>. Acesso em 17/03/2016 (Traduções nossas).



Figura 54 Sherlock - The Fall of Reichenbach (2012)

Na imagem acima, vemos uma reconstrução da morte de Sherlock. Apontamos um rosto pálido, em contraste com a cor escura do cabelo, do chão e das roupas, além do efeito “vinheta” na edição da imagem, que a deixa mais escura. O rosto, no centro da foto, bem como seu olhar, chama nossa atenção. A partir de outro ângulo, com os olhos abertos, olhando para a câmera, para quem o olha, Sherlock nos observa, em seu local de falsa morte, onde foi visto pela última vez. Enquanto a cor pálida sugere morte, em conjunto com a cor avermelhada perto da cabeça, como o sangue decorrente do choque do corpo com o concreto, os olhos, vivos, observam seu observador, em um olhar desafiador.

Vemos a continuidade de seu corpo na fotografia, em figurino completo, algo também diferente da imagem da câmera no seriado, a qual coloca em primeiríssimo plano o rosto ensanguentado de Sherlock:



Figura 55 Corpo de Sherlock em *The Reichenbach Fall* (2012)

Depreendemos elementos similares na construção da fotografia do *cosplay* em diálogo com a imagem retirada do seriado, pois, as cores utilizadas são similares, há um tom azulado e escuro que envolve toda a imagem, apesar de que na fotografia há bastante luminosidade e contraste, enquanto em *Sherlock*, a luminosidade é muito baixa, tornando as cores mais apagadas. No entanto, no *cosplay*, o sangue não está em evidência, como está na imagem 9. Nela, construímos a imagem de um sujeito vivo, que nos encara, ao contrário da construção do episódio, que visa fazer o público (e John) acreditar e, sua morte, com sangue em seu rosto e um olhar vazio.

Assim, há elementos que se afastam e se aproximam do seriado, conforme a valoração do sujeito autor, quem imprime sua marca, seu toque pessoal ao trabalho, conforme suas valorações.

Observemos agora, outro *cosplay* na fotografia abaixo, em que consta uma pessoa vestida de Sherlock (no caso é uma mulher, mas isso não é uma questão para os *cosplayers*) ao lado de uma pichação onde lemos “Believe in Sherlock”¹⁴⁷:

¹⁴⁷ Acredite em Sherlock (Tradução nossa).



Figura 56 SHERLOCK - Believe in Sherlock (2012)

A pichação, no centro da fotografia, automaticamente se destaca por seu posicionamento, bem como pela coloração feita com tinta amarela vibrante, similar a do episódio *The Blind Banker* (2010). Ela causa aqui um contraste com as outras pichações e com o cenário ao redor, apagados diante da cor forte e iluminada. No caso, ela deveria ser amarela, pois faz referência direta ao código usado pela máfia chinesa em Londres dentro da narrativa. Conforme informado pela *cosplayer*, a fotografia e a pichação foram feitas no mesmo local da filmagem do episódio, *Southbank Skater Park*, em Londres.



Figura 57 A tinta amarela e o local das pichações em *The Blind Banker* (2010)

O *smiley* da pichação é referência àquela feita pelo próprio Sherlock em sua casa no episódio seguinte a esse, *The Great Game* (2010), em um momento de revolta por estar entediado e sem trabalhos para resolver:



Figura 58 O *smiley* na parede e a tinta amarela de *The Blind Banker* em cima da mesa

Ao serem recriados no *cosplay*, o *smiley* e a tinta amarela, similarmente ao processo de identificação dos membros da máfia chinesa, constroem-se como um código da *fandom* de *Sherlock*, que possibilita o contato entre os fãs do seriado. No entanto, mais do que reconhecimento como parte de um grupo, a recorrência do enunciado “I believe in Sherlock” comporta-se como uma campanha criada por fãs em resposta à destruição do nome de Sherlock feita por Moriarty em *The Reichenbach Fall*. No seriado, o detetive é considerado como fraude pela sociedade em favor de Richard Brook, identidade criada por Moriarty que o acusa de tê-lo contratado para realizar os crimes solucionados. Apesar de ter derrotado seu nêmesis, Sherlock morre como uma fraude e, em razão disso, os fãs criaram a campanha sobre acreditar Sherlock, em sua verdade e que Moriarty era real.

Tal questão aparece em enunciados de fãs, como *fanfics*, *fanarts* e *fanedits*, nos quais repercute a ideia de que John defende Sherlock, motivo pelo qual ele é o sujeito que aparece pichando e deixando as mensagens, como vemos abaixo, com a *fanart* de Reapersun. Assim, John, como é sugerido em seu blog, por sua postagem “He was my

best friend and I'll always believe in him”¹⁴⁸, defende seu amigo e essa mesma postura é seguida por aqueles que acreditam em Sherlock, no caso, os fãs do seriado.

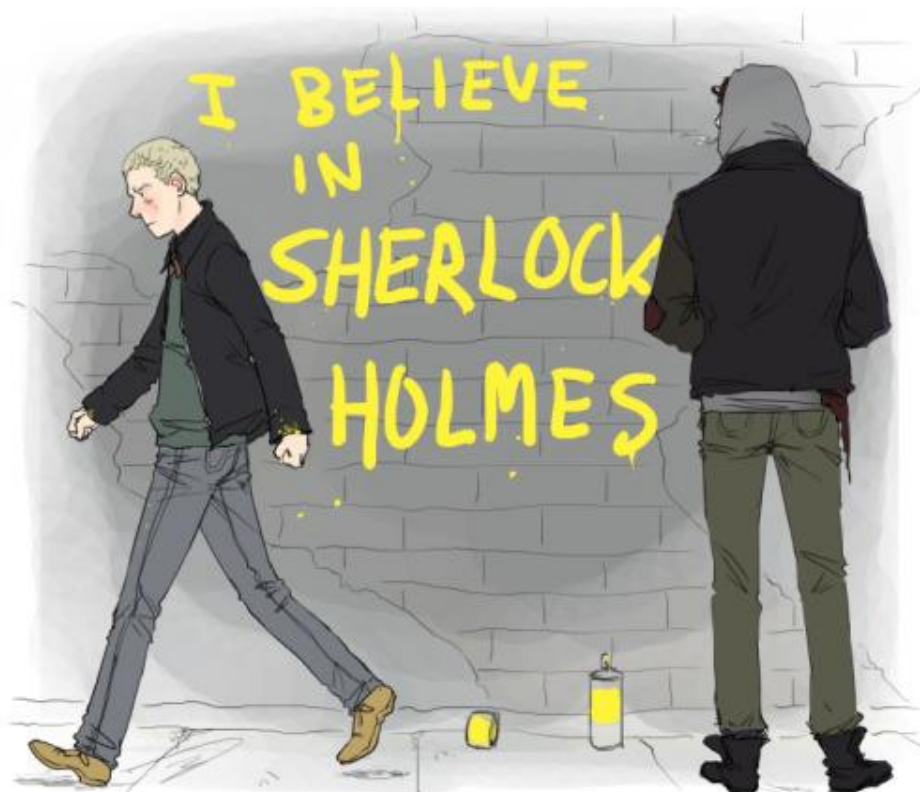


Figura 59 Sem título, por Reapersun, 2012¹⁴⁹

Tal campanha criada pelos fãs após o episódio *The Reichenbach Fall*, percorre as redes sociais em *hashtags* no Twitter e no Tumblr, como uma forma de busca para enunciados que defendam Sherlock como se vivessem no universo do seriado e precisassem defendê-los, como John o fez e faria. Assim, o seriado sai da tela e circula em outras mídias, na Internet, bem como vai para a vida, tanto nas mensagens como nas pichações. A existência da pichação feita pelo *cosplay* também participa desse movimento, pois traz algo do seriado e das redes para a concretude do real. Além disso, podemos ver na imagem abaixo como Sherlock também é protegido por seus fãs no mundo real, que se juntam a Watson na campanha para a preservação de sua integridade, contra Moriarty e sua farsa planejada midiaticamente. Aqui, os sujeitos deixam suas mensagens

¹⁴⁸ Ele era meu melhor amigo e eu sempre irei acreditar nele. (Tradução nossa). Disponível em: <http://johnwatsonblog.co.uk/blog/16ajune>. Acesso em: 22/03/2016.

¹⁴⁹ Disponível em: <http://reapersun.tumblr.com/tagged/I-BELIEVE-IN-SHERLOCK-HOLMES>. Acesso em: 26/07/2016.

e *tags* em uma cabine telefônica ao lado do Hospital Saint Bart's, local do suicídio, de maneira a confirmar a repercussão transmidiática do seriado:

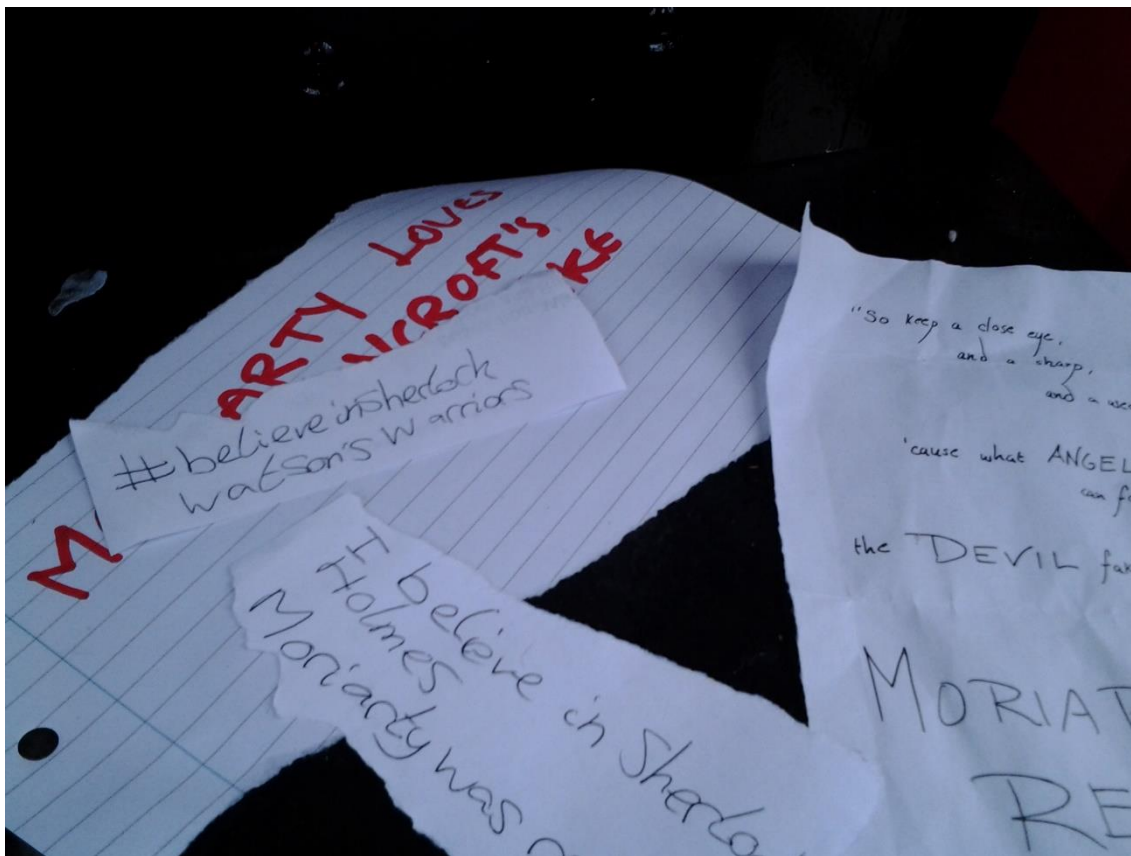


Figura 60 "#believeinSherlock". Foto de Marcela Paglione, Londres, 2012.

Percebemos, em nossas análises, as compreensões responsivas dos fãs do seriado em diversas materialidades e gêneros, os quais tentam desvendar o enigma e construir seu ponto de vista em relação a falsa morte de Sherlock. Seja em qual for a materialidade, em teorias, *fanarts*, *cosplays* etc., eles colocam sua voz, seu acento valorativo, o qual ao mesmo tempo em que os aproxima em relação ao tema proposto e os insere em uma *fandom*, também individualiza seus enunciados, marcados por um estilo individual. Assim, há um jogo de forças centrípetas e centrífugas que agrupa e individualiza os fãs do seriado. Semelhantemente, também há esse jogo em relação ao tema, pois, ao mesmo tempo em que há teorias e enunciados que recriam e ressignificam a morte do detetive, é feito um desvio do tema para um lado mais emocional, de maneira que o principal elemento deixa de ser o investigativo e, no caso, o aspecto policial do seriado fica em detrimento em relação ao romântico, conforme analisaremos no item a seguir.

3.3 Conexão de dados: a relação Sherlock-John em foco.

A partir da proposta da *fandom* de desvendar como Sherlock teria sobrevivido à queda e dedicar diversos enunciados a esse tema, também conhecido como a Teoria Reichenbach, houve um desvio do racional, das estratégias e da investigação por parte dos fãs para um aspecto mais emocional, para a dor e angústia de John causadas pela perda do amigo. Chamaremos tal desvio de Angústia Pós-Reichenbach, sobre o qual nos centraremos nesse momento de análise da produção artística dos fãs – no tema Teoria Reichenbach, conforme já apontamos, predominam os enunciados teórico-analíticos, objetivamente feitos para desvendar o enigma, em detrimento de produções artísticas.

Em um processo de autorização, os fãs respondem ao seriado ao construírem enunciados agrupados em diferentes tipos enunciativos, como *fanfics* e *fanarts*, os quais têm como enfoque a relação entre Sherlock e John. Muitas vezes ela deixa de ser somente amizade para assumir um caráter mais romântico, dependendo dos grupos de fãs. Dentro das *fandoms*, há subdivisões, geralmente em torno de *ships* (casais). Os fãs de *Sherlock*, em sua maioria, “shippam” Johnlock, mas há fãs de outros casais, como Sheriarty (Sherlock e Moriarty), Sherlolly (Sherlock e Molly) e Adlock (Irene e Sherlock). Mais do que um *ship*, John e Sherlock se configuram como um OTP (One True Pairing), um casal preferido entre os fãs, o mais comentado e discutido. Essa questão nos é central, visto que a grande maioria das produções dos fãs de *Sherlock* dizem respeito ao *ship* Johnlock e ganham destaque por serem amplamente difundidas. Analisaremos, a seguir, os enunciados referentes ao tema Angústia Pós-Reichenbach, feitos pelos fãs, agrupados entre *fanfics*, *fanarts*, *fanvideos*, *gifs* e *fanedits*.

3.3.1 *Fanfics*

A *fanfic* (ou somente *fic*) é favorável ao desenvolvimento dos OTPs, pois a maioria delas gira em torno de um par, de tal forma que sua divisão é feita em *Het*, *Gen* e *Slash*, em outras palavras, *Het* para histórias com casais heterossexuais, *Slash* para casais homossexuais (geralmente do gênero masculino. As *fics* referentes a casais femininos são conhecidas como *femme slash*) e, embora raras, há histórias não-centradas em casais, chamadas *Gen*, no sentido de gerais (*general public*). Elas são compostas por enunciados intertextuais em relação a um *canon*, “the events presented in the media

source that provide the universe, setting, and characters”¹⁵⁰ (BUSSE; HELLEKSON, 2006, p. 9).

Segundo Jenkins (2006), ela é uma das formas de expansão do universo de uma franquia para propiciar um contínuo interesse de um fã em um produto. Ela se desenvolve em uma outra mídia, afora a televisiva, no caso do seriado, expandindo o discurso para uma configuração transmidiática. Em nossa perspectiva, *fanfics* são enunciados de fãs que assumem o papel de responsivos em relação à mídia-fonte (seja um filme, um seriado, um livro, um mangá etc.) e, em embate com ela, constroem incontáveis possibilidades para narrativas, as quais podem dar ênfase a personagens secundárias e a acontecimentos somente mencionados no *canon*, bem como podem se passar em universos ficcionais de outra fandom, em *crossovers* (Como *The Letter in the Wall*¹⁵¹ (2011), de maskedfangirl, em que vemos a junção dos universos de *Sherlock* e *Doctor Who* (2005)).

A construção dos textos revela uma produção de autoria dialógica, na qual os comentários dos leitores são tão importantes quanto o capítulo publicado. Devido à sua natureza fragmentada, visto que os autores publicam os capítulos separadamente, os leitores não só podem participar ativamente da construção do texto enquanto este ainda está em processo de produção, como também são incentivados a fazê-lo por meio de críticas nos comentários. O principal, para os autores, é o processo de aprendizagem da escrita, que se dá a partir do olhar exotópico do outro na relação entre leitores e escritores, em uma escrita comunitária. Além disso, essa relação de colaboração é intensificada pela existência de *beta readers*, “active commentators on works in progress”¹⁵² (KARPOVICH, 2006, p. 176), os quais trabalham em conjunto com os autores, em um processo de revisão de seu trabalho, dando sugestões sobre o desenvolvimento das personagens e da narrativa e verificando a gramática. Os *beta readers* se organizam em equipes de editoração e revisão sem fins lucrativos. Eles não são especialistas, mas passam por uma seleção tanto do site como dos autores que os contratam baseados em sua apresentação e trabalhos anteriores – *beta readers* são autores que já devem possuir uma experiência na área, medida por histórias postadas na plataforma. No site *Fanfiction.net*, o autor pode entrar em contato e selecionar o serviço de um *beta reader* de acordo com o gênero desejado, como filme ou mangá, ou selecionar os betas

¹⁵⁰ Os eventos apresentados na mídia-fonte que provêm o universo, o cenário e personagens. (Tradução nossa).

¹⁵¹ A carta na parede (Tradução nossa). Disponível em: <http://archiveofourown.org/works/275740>. Acesso em: 16/02/2016.

¹⁵² Comentadores ativos em trabalhos em via de execução. (Tradução nossa).

cadastrados para uma *fandom* específica (nele, há 1,691 betas disponíveis só para o seriado *Sherlock*). No site brasileiro *Nyah!fanfiction*, você pode se candidatar a vaga de *beta reader* ou selecionar o serviço de um. Não há uma separação da plataforma por gêneros ou *fandoms* como no outro site, mas um catálogo em que os betas disponíveis se apresentam e descrevem suas preferências, seus pontos fortes e fracos e o tipo de história que não revisam (“betam”). A prática de *beta reading*, portanto, evidencia um processo de escrita a várias mãos. Logo,

if fan fiction is an avenue for the reinterpretation and reappropriation of media texts, if one of its functions lies in disrupting the hierarchies established by media conglomerates by transforming media consumers into producers, then the practice of beta reading represents a further refutation of the idea that individuals or groups can claim sole intellectual ownership over the texts and images that combine to form a shared frame of reference for a diverse and international community¹⁵³ (Idem).

Esse tipo de escrita, conforme consideramos dialógica, se relaciona com o propósito das mídias contemporâneas, especialmente a Internet, como um local de resistência, de inserção da voz do público como sujeito enunciador e de interação todos-todos, conforme Lévy (2008), pois há uma quebra da unidirecionalidade da produção midiática vinda das grandes corporações via rádio, TV e jornais. Os fãs, nesse processo, constroem textos e os aprimoram para si mesmos, em um processo colaborativo típico da atividade em uma comunidade virtual de uma *fandom*. Essa escrita coletiva se difere da forte marca autoral presente nas *fanarts*, as quais são divulgadas na Rede de forma que o autor seja destacado e são frequentemente comercializadas. Em um processo de equipe de produção, o trabalho artístico passa por várias mãos até ser disponibilizado para o público. No entanto, ele continua em um processo de permanente fazer-se, com os comentários dos leitores e as ativas compreensões responsivas dos outros com os quais dialoga. Nesse sentido, pensamos a produção de *fanfics* como similar à do seriado, e, que há uma equipe de imagem, de cenário, roteiristas, diretores, em que cada membro possui sua marca autoral, apesar de ser destacado o nome dos criadores Gatiss e Moffat e da produtora Sue Vertue. No caso das *fanfics*, elas são coletivas, apesar de possuírem o nome

¹⁵³ Se a *fanfiction* é uma avenida para a reinterpretação e apropriação de textos da mídia, se uma de suas funções encontra-se em interromper as hierarquias estabelecidas pelos conglomerados de mídia, ao transformar consumidores de mídia em produtores, então a prática de *beta reading* representa mais uma refutação da ideia de que indivíduos ou grupos podem reivindicar propriedade exclusiva intelectual sobre os textos e imagens que se combinam para formar um quadro compartilhado de referência para uma comunidade diversa e internacional (Tradução nossa).

de um autor em destaque. Elas, bem como as produções dos fãs em geral, são, à sua maneira, produções e recepções, simultaneamente, acerta do seriado.

Antes de ler uma fanfic, os leitores têm acesso a um mecanismo de busca que funciona também como classificador das narrativas. Cada plataforma possui uma interface e tipos de busca, apesar de haver recorrências. Em *Archive of our own* há a separação pelas categorias F/M, M/M, F/F, Gen, Multi e Outros. Além disso, o leitor pode selecionar a língua (apesar da maioria estar originalmente em inglês); o tema, como (*fluff*, *angst*, *hurt/comfort*, *alternate universe* (AU)¹⁵⁴, entre outras); os personagens; os relacionamentos (casais, dentro de cada fandom); o *rating* (classificação), como *mature* e *explicit* (histórias com conteúdo adulto); *fandoms*, a fim de selecionar histórias *crossovers*; e, por fim, *warnings* (advertências) e *tags* adicionais. Essas descrições se encontram no cabeçalho de uma *fic* e permitem que o público as selecione, conforme seu gosto, como um produto a ser consumido.

São inúmeras combinações possíveis que podem ser “filtradas” pelo leitor a seu gosto, no entanto, devido a sua íntima relação com os casais, praticamente imprescindíveis para sua configuração genérica, as *fanfics* possuem um forte vínculo com enunciados pornográficos, motivo pelo qual a maioria das fanfics com maior acesso possuem classificação como madura ou explícita.

De acordo com Discroll (2006), apesar do uso de classificação para histórias adultas indicar um pertencimento ou não a essa categoria, ela se comporta como um eixo, em que uma história se adequa, de forma a ser mais ou menos romance ou pornô. Para a autora, esses elementos não estão em oposição, mas se complementam nas *fanfics*. Há autores que as consideram como forma de *erotica*, conforme discute Jenkins (1992), uma forma específica de pornografia de e para mulheres, enquanto Discroll (2006) as relacionam diretamente com a pornografia em sua relação com o romance.

Segundo Jenkins (1992), a principal modalidade de *fanfics* é *slash*, termo referente à “convention of employing a stroke or “slash” to signify a same-sex relationship between two characters (Kirk/Spock or K/S) and specifies a genre of fan

¹⁵⁴ *Fluff* diz respeito a histórias com conteúdo amoroso inocente, normalmente classificada como para o público geral; *Angst*, termo feito a partir de angústia, se refere às histórias dramáticas; *Hurt/Comfort* trata das histórias em que uma personagem se machuca, física ou emocionalmente, enquanto outra (seu par romântico) a conforta; e *Alternate Universe* diz respeito a um universo alternativo para as personagens de uma fandom, como *Performance In a Leading Role*, em que John e Sherlock são atores de Hollywood. Disponível em: <http://archiveofourown.org/works/225563>. Acesso em: 16/02/2016.

stories positing homoerotic affairs between series protagonists¹⁵⁵ (p. 192). Esse tipo de *fanfic* também vai do romance ao sexo, geralmente conta histórias sobre as primeiras vezes. No entanto, não discute somente a sexualidade, mas sobre a masculinidade, ou seja, em suas obras, discutem as identidades masculinas socialmente aceitas e que ali são reconfiguradas. Uma das principais questões discutidas é a desconstrução dos limites entre as amizades masculinas, sobre o aceitável e o inaceitável em seu comportamento. (JENKINS, 1992).

Sexuality exists on a continuum within slash that blurs the constructed boundary between friends and lovers, creating stories about “comrades who also found pleasure in the other’s body” (Adam, n.d, p). As such, the genre poses a critique of the fragmented, alienated conceptions of male sexuality advanced by patriarchal culture¹⁵⁶. (JENKINS, 1992, p. 210).

Em *Sherlock*, é clara a preferência dos fãs pelo *ship* John/Sherlock, em que os limites da amizade dos dois são abalados pelo desejo e/ou amor, motivo pelo qual observamos uma vasta gama de *fanfics* condizentes com a categoria *slash*. Todavia, no seriado, a possibilidade de uma relação homoafetiva entre o detetive e seu blogueiro são utilizadas com efeito de *comic relief*. Segundo Steward (2012), há uma alusão a um relacionamento amoroso, mas ele é sempre interpretado na série a partir de um viés cômico, com personagens constantemente assumindo que são um casal. Para ele, tal abertura possibilita uma recriação dos sentidos em direção a *slash* na comunidade dos fãs, ao mesmo tempo em que não a realiza concretamente em cena.

The way in which Sherlock and John are frequently mistaken for lovers throughout the first series of *Sherlock* (for example by a restaurateur who brings them a candle for their supposedly romantic dinner) clearly acknowledges the potential for slash in their relationship, addressing the program to fan communities who appreciate slash, and referencing the swathe of prior slash fiction which features Holmes and Watson. However, the references to a romance between the couple are often played for comic effect with many in the form of farcical misunderstandings, suggesting an ambivalence towards the eroticization of the characters that is simultaneously skeptical of and respectful to the slash conventions of fan fiction. The result ambiguity and potential for multiple interpretations of Sherlock and John’s relationship resists the perceived fannish extremes of slash fiction but nods to

¹⁵⁵ “convenção de empregar um traço ou uma barra para significar um relacionamento entre duas personagens do mesmo sexo (Kirk/Spock ou K/S) e especifica um gênero das histórias dos fãs que coloca relações homoeróticas entre protagonistas de séries (Tradução nossa).

¹⁵⁶ A sexualidade existe em um *continuum* entre *slash* que borra as fronteiras entre amigos e amantes, criando histórias sobre “camaradas que também encontraram prazer nos corpos uns dos outros” (Adam, n.d, p)”. Como tal, o gênero apresenta uma crítica às concepções fragmentadas, alienadas de sexualidade masculina promovida pela cultura patriarcal. (Tradução nossa)

and plays with fan discourses of a homosexual subtext in the fiction's central partnership¹⁵⁷. (Idem, p. 2717)

Em diversos momentos eles são tomados como um casal, porém, enquanto Sherlock ignora os comentários, John sente a necessidade de afirmar sua heterossexualidade quando a questionam, como uma necessidade de confirmar sua identidade masculina frente a uma sociedade heteronormativa. Essa necessidade é visível por seus diversos relacionamentos com mulheres, que nunca dão certo. Há uma indicação de sempre colocar seu amigo na frente, quando uma de suas namoradas o diz que ele é um ótimo namorado, porém para Sherlock, em *A Scandal in Belgravia*. Há uma ambiguidade nas construções dos gêneros em *Sherlock*, de maneira que nem o detetive nem o médico possuem sua masculinidade afirmada. Enquanto John procura afirmação pelas parceiras, Sherlock é construído como uma incógnita e a construção dos episódios leva os fãs a falsas pistas, ora levando-os a acreditar que Sherlock é assexuado, ora atraído por Irene Adler, ora com ciúmes e carinho possivelmente românticos por John. Mesmo a cena do casamento de John retrata a ambiguidade na relação entre os dois amigos, visto que, ironicamente, Sherlock, padrinho, se coloca junto aos noivos para a foto de casal e é repreendido pelo fotógrafo.

¹⁵⁷ O jeito Sherlock e John são frequentemente confundidos com namorados nas primeiras temporadas de *Sherlock* (por exemplo, por um dono de restaurante que os traz flores para um suposto jantar romântico) claramente admite o potencial para *slash* em seu relacionamento, direcionando o programa para comunidades de fãs que apreciam *slash*, e referenciam a bandagem de ficções *slash* anteriores em que figuram Holmes e Watson. Entretanto, as referências para um romance entre o casal são geralmente feitas para efeito cômico, muitos na forma de desentendimentos farscos, sugerindo uma ambivalência em relação à erotização das personagens que é simultaneamente cética à e respeitosa às convenções de *fan fiction*. A ambiguidade e potencial para múltiplas interpretações da relação entre Sherlock e John resultante resiste aos visíveis extremos de *fan fiction slash*, mas acena e brinca com discursos de fãs sobre um subtexto homossexual na parcerial central da ficção (Tradução nossa).



Figura 61 Sherlock ao lado do casal em *The Sign of Three* (2014)

Sua empatia é vista socialmente como um traço de sexualidade, tanto para as outras personagens quanto para os fãs, o que constrói uma ambiguidade em relação à natureza de sua relação. A cumplicidade dos dois é tamanha que se assemelha a um romantismo. Ela poderia ser retratada como uma relação de cavalheiro e escudeiro, mas a organização do seriado permite uma abertura para uma interpretação erótica, mesmo que com tom de brincadeira.

O seriado, em certa medida, questiona as condutas sócias sobre a amizade masculina e a identidade de gênero em sociedade, entretanto, o tom humorístico em que são retratadas as cenas confirma os estereótipos, como a ridicularização da postura de Sherlock ao se juntar aos noivos para a foto e as situações cômicas em que são vistos como um casal pela hospedeira do apartamento que dividem, por exemplo.

Nas *fics*, a ambiguidade na relação dos dois amigos é transformada em uma relação de amor romântico, na qual estão em conflito tanto a compreensão dos sinais pelo outro que demonstrariam um afeto ou desejo fora da linha da amizade, quanto uma problematização da amizade masculina, já indicada pelo seriado, pois dois homens que vivem juntos não pode ser tão próximos sem levantar suspeitas.

Ao mesmo tempo em que uma concretização dessa relação atrai um grupo de fãs, ela também promove uma divisão interna na *fandom*, em que vemos grupos que defendem uma pura relação de amizade, um tipo de amor, não necessariamente romântico, uns que defendem a assexualidade de Sherlock, bem como outros tão certos

da relação homoafetiva que criticam um possível *queerbaiting* no seriado (termo que se refere a uma prática de adicionar tensão homoerótica entre personagens para depois negá-la, sem indicação de que elas ficarão juntas). Esse tipo de discussão é tão forte que há diversos *posts* em grupos no *Facebook*, bem como páginas de humor sobre o seriado que apontam os momentos de tensão erótica.

Em meio a essa discussão, selecionamos, entre as *fanfics* que se adequaram ao tema da Angústia Pós-Reichenbach, as duas mais lidas do site *Archiveofourown*, pois, além de ser um dos mais conhecidos e frequentados pelos fãs globalmente, ele permite um maior controle sobre o número de acessos dos trabalhos e um mecanismo de busca específico para a *fandom* de *Sherlock*, a busca pelo tema “Post-Reichenbach”. São elas: *The quiet man* (2012) e *Given in evidence*¹⁵⁸ (2012). Ambas são consideradas *slash*, “Johnlock”, e possuem marcação de conteúdo explícito ou adulto em sua narrativa.

Em *The Quiet Man* é retratada a volta de Sherlock, com um tom primordialmente de angústia e luto por parte de John em um primeiro momento. Ele estabelece forte diálogo com o episódio *The Reichenbach Fall*, que começa com a cena de John na terapia em *flash forward*, retomada no final, após a morte de *Sherlock*. Em meio a uma cena construída com tons escuros, azulados, com uma trilha sonora dramática e com uma forte chuva no exterior, John é indagado por sua psicóloga a respeito da razão para ter voltado à terapia:

Ella: Why today? John: Do you want to hear me say it? Ella: 18 months since our last appointment. John: You read the papers? Ella: Sometimes... John: And you watch telly? You know why I'm here. I'm here because... Ella: What happened, John? John: Sherl... Ella: You need to get it out. John: My best friend... Sherlock Holmes...is dead. (SHERLOCK, 2012, 00:00:03 - 00:01:04)¹⁵⁹

Vemos que John está tentando segurar o choro, sua voz falha, sai quase como um sussurro, quando, com todas as forças, verbaliza a morte de Sherlock. Ele encontra-se profundamente abatido, em luto, e possivelmente deprimido, pois, precisou voltar à terapia após a morte de seu melhor amigo.

¹⁵⁸ O homem tranquilo e Posto em evidência (Tradução nossa. Como não há tradução das obras para o português, optamos por traduzir os títulos a partir da tradução espanhola). Disponíveis em: < <http://archiveofourown.org/works/322978/chapters/520106;> [http://archiveofourown.org/works/348259/chapters/566123.](http://archiveofourown.org/works/348259/chapters/566123;)>. Acesso em: 15/02/2016.

¹⁵⁹ Ella: Por quê hoje? John: Você quer me ouvir dizer? Ella: 18 meses desde nossa última consulta. John: Você lê os jornais? Ella: De vez em quando... John: E você assiste televisão? Você saber porque eu estou aqui. Eu estou aqui porque... Ella: O que aconteceu, John? John: Sherl... Ella: Você precisa colocar para fora. John: Meu melhor amigo... Sherlock Holmes...está morto. (Tradução nossa).



Figura 62 John na terapia

The quiet man também começa com a terapia de John, em um diálogo com o seriado, a partir da ideia que ele estaria em luto. Como no seriado, há coisas a serem ditas, porém, enquanto, no seriado entendemos que o discurso de despedida de Sherlock em frente à sua lápide eram as palavras que gostaria de ter dito a Sherlock e estavam engasgadas, na *fanfic* elas permanecem em sua mente. Ele se encontra novamente em face a sua psicóloga, incapaz de dizer o que sente, apesar de estar travando uma batalha em sua mente, considerando que deveria dizer alguma coisa, qualquer coisa, mas tentando ao máximo não ter seus sentimentos descobertos, seja pelo discurso verbal ou corporal.

Come on. Pay attention. She's trying to get started, she's going to say something, she's going to ask. How I am. What I've been doing. She's going to ask about you, but there's nothing left to say. Be normal. Be average. Smile for a second, make it look like you're trying. Look up at her face for good measure. Just for a second. No blood. No broken skull. No dead eyes.

Stop.

Don't.

Sometimes all I can hear is my own breathing.¹⁶⁰ (IVYBLOSSOM, 2012, p 2).

John não consegue nem pensar na cena da queda de Sherlock. Ele se encontra em profunda depressão após o suicídio de seu amigo e não consegue seguir com a sua vida. Ele afasta a todo momento a memória de sua mente, em um ato de negação, mesmo que isso faça com que a presença de Sherlock continue forte em sua vida e ocasione uma sequência de angústia, em que a personagem ouve e conversa com Sherlock em seus pensamentos. John quase nunca expressa em voz alta os embates que se passam em sua cabeça, situação que dá o título à narrativa. Quando há falas, há a marca de aspas, caso contrário, trata-se de um diálogo interno de John e a imagem do outro para mim em sua

¹⁶⁰ Vamos lá. Preste atenção. Ela está tentando começar, ela vai dizer algo, ela vai perguntar. Como eu estou. Como eu ando. Ela vai perguntar sobre você, mas não há nada mais a dizer. Seja normal. Seja comum. Sorria por um Segundo, faça parecer como se você estivesse tentando. Olhe em seu rosto como uma boa medida. Só por um segundo. Sem sangue. Sem crânio quebrado. Sem olhos mortos. Pare. Não. Algumas vezes tudo que posso ouvir é minha própria respiração (Tradução nossa).

mente. Ele cria para si, para sua salvação ou perdição, um outro que está vivo, o responde e está presente em todos os momentos, para manter sua (in)sanidade, uma vez que travar diálogos com alguém criado por sua própria mente seja criticado pelo próprio sujeito como uma grande tendência à loucura, ao mesmo tempo em que é o único meio encontrado por John para suportar a rotina.

Grande parte da narrativa é criada a partir do embate entre John e o Sherlock em sua mente, construído em uma tentativa de aproximação do que já conhecia a respeito do detetive e afastamento do mesmo, pois nunca conseguirá compreendê-lo totalmente. John prevê as respostas de Sherlock de acordo com as que seriam mais plausíveis, a partir de sua personalidade, porém tal aproximação é sempre uma tentativa de reconstruir suas próprias expectativas sobre o que ele iria dizer ou pensar sobre algo. Era uma tentativa para mantê-lo vivo a partir do que já possuía em sua memória: “I wonder if your recycled words are going to go through my head forever. Will you answer all the questions that occur to me for the rest of my life?¹⁶¹” (Idem, p. 28)

Nesses momentos de diálogo, John frequentemente questiona Sherlock ao mesmo tempo em que se questiona acerca de sua sexualidade e de estar platonicamente apaixonado por seu melhor amigo, assombrado por sua morte:

When did you change from being my best friend to being my biggest temptation? Is this a natural part of the grieving process? Is this an identity crisis, or were you my one exception? Your brain, your soul: it is so powerfully attractive to me, you are so powerfully attractive to me, I would find you attractive in any form you happened to take. I can't deny that. Not now. The evidence is quite evident¹⁶². (Idem, p. 60).

John passa por momentos de negação, porém, com o tempo, fica cada vez mais claro para si seu desejo, concretizado em fantasias sexuais e pesadelos com seu suicídio, até o ponto em que não consegue negar para si. Sherlock passa a ser uma tentação, algo a ser execrado de sua mente, pois é proibido, tanto pela barreira socialmente imposta entre amigos e pela heteronormatividade imposta a John, – ele nunca se interessou por homens, se considera heterossexual, portanto não sabe se seria gay ou Sherlock foi sua única

¹⁶¹ Eu me pergunto se suas palavras recicladas vão ficar em minha cabeça para sempre. Você vai responder todas as perguntas que me ocorrerem para o resto da minha vida? (Tradução nossa).

¹⁶² Quando você deixou de ser meu melhor amigo para se tornar minha maior tentação? Isso é uma parte normal do processo de luto? Isso é uma crise de identidade, ou você é minha única exceção? Seu cérebro, sua alma: isso é tão atraente para mim, você é tão poderosamente atraente para mim, eu te acharia atraente em qualquer forma que você poderia assumir. Eu não posso negá-lo. Não agora. A evidência é bem evidente (Tradução nossa).

exceção – quanto pela morte. Ele domina seu pensamento o tempo todo, como um parasita que lhe suga a energia, e não lhe permite pensar em mais nada.

Em diversos momentos da narrativa, John recupera em sua memória o diálogo com Irene Adler, “A mulher”, de *Scandal in belgravia* (2012), no momento em que ela afirma que ele e Sherlock são um casal. O episódio deixa em aberto a possibilidade de um triângulo amoroso entre John, Irene e Sherlock, pois John acredita que Sherlock está apaixonado, visto que foi a primeira vez que o detetive se mostra interessado em alguém do sexo oposto, em grande parte devido à capacidade intelectual de Irene. Ela o desconcerta ao apresentar-se nua, a ponto de fazê-lo perder sua capacidade de deduzi-la.

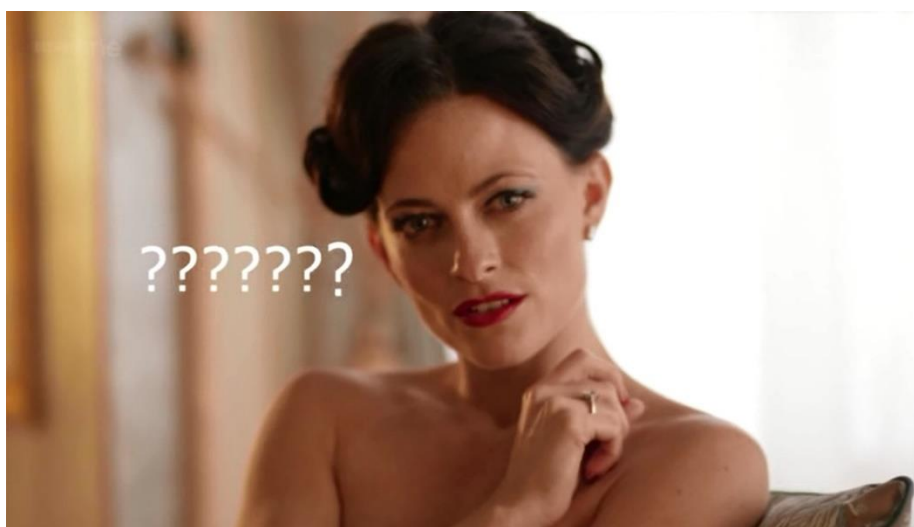


Figura 63 Irene nua em *A Scandal in Belgravia* (2012)

Vemos, na cena do primeiro contato entre os dois, uma relação de identificação, como se ela se colocasse em seu patamar, como uma igual intelectualmente, ao mesmo tempo em que oposta, tanto pelo gênero quanto pela sexualidade exacerbada construída a partir da ideia da *femme fatale*, que o expõe. Essa relação de identificação é composta por um movimento de oposição e aproximação entre os sujeitos, confirmada ao final do episódio, a partir da resolução da senha de seu celular. Quando Sherlock decifra seu enigma, ele também a desconstrói. Sua senha é “I am SHER locked”¹⁶³. Irene, como um reflexo no espelho, é a imagem invertida de Sherlock, o que também pode ser compreendido pela reorganização do enigma verbal como em “I am Sherlock (ed)”¹⁶⁴. Apesar de sua proximidade e interesse por um jogo de poder e intelecto, ela cometeu o

¹⁶³ Sou louca por Sherlock (Tradução nossa)

¹⁶⁴ Eu sou Sherlock (Tradução nossa).

erro, segundo Sherlock, de colocar coração em frente ao seu cérebro e deixar-se levar por seus sentimentos.

Irene perturba John, o que pode ser concebido como um tipo de ciúmes. Sua nudez, estranhamente o incomoda (“Could you put something on, please? Er, anything at all. A napkin?”¹⁶⁵) (SHERLOCK, 2012, 00:25:53 - 00:26:00)), visto que ele passa o episódio em busca da afirmação de sua heterossexualidade, mostrando-se interessado por diversas mulheres; além de estar incomodado por ela ter flertado com Sherlock (“You *flirted* with Sherlock Holmes?”¹⁶⁶ (Idem, 00:54:39 - 00:54:43)). Irene se apresenta como uma ameaça para ele, principalmente ser objeto de interesse de Sherlock. Na *fanfic*, essa situação é explorada a partir da preocupação de John no porquê de seu silêncio, quando Irene o considera namorado de Sherlock.

“I can’t stop thinking about Irene Adler. There’s a constant argument we’re having in my head, and it’s annoying me. The things she said: that Sherlock and I are a couple. It’s ridiculous, and untrue, but I can’t stop thinking about it. She shut me up with a simple, *yes, you are*, and I had nothing to say back. I can always count on my brain to come up with a useless rebuttal days afterwards, but not this time. Dammit. It’s bothering me. I want it settled. It’s silly. (...) No: we don’t sleep together. I put you to bed sometimes, I make your breakfast, I pick bits of organ meat out of your hair when required, but we don’t have sex. That’s not how it works between us. But I have never felt closer to anyone. So the accusation sits there at the front of my head, waiting for me to dispel it”¹⁶⁷. (IVYBLOSSOM, 2012, p.2).

Em *Scandal in Belgravia*, apesar do episódio se focar na relação entre Sherlock e Irene, no que tange o interesse amoroso de Sherlock, há diversas indícios a respeito da relação de John e Sherlock: os ladrões americanos ameaçam John para tentarem conseguir uma informação de Sherlock, assim como Moriarty o fez e, posteriormente, Magnussen também; a namorada de John o acusa de ter que competir sua atenção com Sherlock (e perder); a reação de John às trocas de olhares e interesse entre Sherlock e Irene é sempre de irritação; e a própria Irene os considera um casal e pergunta se ele está com ciúmes. Os fãs interpretam esses elementos como exemplos da relação amorosa entre os dois. Em

¹⁶⁵ Você pode vestir alguma coisa, por favor? Qualquer coisa. Ahm, guardanapo? (Tradução nossa).

¹⁶⁶ Você *flertou* com Sherlock Holmes? (Tradução e grifo nosso).

¹⁶⁷ Eu não consigo parar de pensar em Irene Adler. Há uma discussão constante que temos em minha cabeça e isso está me irritando. As coisas que ela disse: que Sherlock e eu somos um casal. É ridículo e não é verdade, mas eu não consigo parar de pensar nisso. Ela me calou com um simples, *sim, vocês são*, e eu não tinha nada para dizer de volta. Eu posso sempre contar com meu cérebro para um contra-argumento inútil dias depois, mas não dessa vez. Droga. Está me incomodando. Eu quero isso resolvido. É bobo (...). Não: nós não dormimos juntos. Eu te coloco na cama algumas vezes, eu te prepare café da manhã, eu retiro pedaços de órgãos do seu cabelo quando preciso, mas nós não fazemos sexo. Não é assim que funciona entre nós. Mas eu nunca me senti tão próximo de alguém. Então a acusação permanece lá na frente da minha cabeça, esperando para que eu a disperse (Tradução nossa).

The quiet man, John frequentemente se pergunta/pergunta ao Sherlock de sua mente se ele estava apaixonado por Irene, até que o pergunta pessoalmente, quando este retorna “dos mortos”, logo antes de beijá-lo.

Há na trama, além disso, referências a *The Hounds of Baskerville*¹⁶⁸ (2012) no tangente à relação de John e Sherlock, pois eles tiveram uma discussão que terminou em Sherlock dizendo não ter amigos e os dois foram tomados como um casal pelos donos do hotel em Dartmoor, que se desculparam por não terem uma cama de casal. Na *fanfic*, a autora, além de se referir a esses dois acontecimentos, leva a uma imaginação sobre o que aconteceria entre as paredes do quarto do hotel, sua intimidade, suas conversas e como elas foram interpretadas por John. No fragmento abaixo, ele reflete sobre o costume dele e de Sherlock de dividirem quartos e camas:

So when people say, and they do say it, *let me get you a candle, it will be more romantic*, or *sorry we couldn't do a double for you boys*, or *does your one snore*, or something like it, I feel the urge to point out that it's not like that. Because it isn't. And while it's true that I am a straight man (if there's anyone left who'll believe that), that's not the reason I say it. I'm saying it because I might as well be stuffed doll or set of cricket bats sharing a bed with him. There isn't a flicker of interest there. Not a spark. He'd be more interested in me if I were a corpse, you know.

People give me far too much credit on that score.

It's reassuring. I know where I stand with him. So I don't have think about it. That's why we share a room, you see. Or a bed. Because it doesn't matter. Prim as a pin.

I'm his friend. He relies on me. I take care of him. We have an agreement. Sometimes we share a room. Sometimes we share a bed. It's just to sleep. It means I'm less grumpy the following morning, that's all. Is that so strange? It's not, really. Our hyper-sexualized culture insists that everyone with a bond of any kind must surely be going at it, right? Shut the door and everyone's clothes come off, that's what people imagine. But that's not how it is.

¹⁶⁹(IVYBLOSSOM, 2012, p. 25)

¹⁶⁸ Os cães de Baskerville (Tradução nossa).

¹⁶⁹ Então quando as pessoas dizem, e elas dizem mesmo, *deixe-me pegar uma vela, vai ser mais romântico*, ou *desculpem por não conseguirmos uma cama de casal para vocês, meninos*, ou *o seu ronca*, ou algo assim, eu sinto a urgência de apontar que não é nada assim. Porque não é. E enquanto é verdade que eu sou um homem hétero (se há alguém ainda que acredita nisso), não é essa a razão porque o digo. Eu o digo porque eu posso ser uma boneca de pelúcia ou um jogo de tacos de cricket dividindo a cama com ele. Não há um só interesse ali. Nem uma faísca. Ele estaria mais interessado em mim se eu fosse um cadáver, sabe. As pessoas me dão muito crédito nesse aspecto. É reconfortante. Eu sei meu lugar em relação a ele. Então eu não penso sobre isso. Por isso que dividimos um quarto, sabe. Ou uma cama. Porque não importa. Claro como a luz do sol. Eu sou seu amigo. Ele confia em mim. Eu tomo conta dele. Nós temos um acordo. Algumas vezes nós dividimos um quarto. Algumas vezes, uma cama. É só para dormir. Isso significa que eu fico menos rabugento na manhã seguinte, só isso. Isso é tão estranho assim? Não é, na verdade. Nossa hipersexualizada cultura insiste que todo mundo com um tipo de vínculo deve estar certamente mandando ver, certo? Feche a porta e as roupas de todos estão no chão, isso é o que as pessoas imaginam. Mas não é como isso funciona (Tradução nossa).

John critica a hipersexualização de nossa cultura, a qual, segundo ele, não compreenderia a inocência de sua relação com Sherlock, pois mesmo que dividam quartos ou camas, eles simplesmente dormem juntos, no sentido estrito do termo. Ele defende a não erotização de sua relação com Sherlock como prova de sua amizade e julga a visão restritiva que a amizade masculina possui frente à cultura patriarcal. Ao mesmo tempo, ele reconhece seus sentimentos pelo amigo e tenta entender os sinais de Sherlock. John revisita em vários momentos sua memória a fim de encontrar os sinais de algum comportamento em Sherlock que demonstrasse seu afeto, para tentar compreender se ele o amava ou ainda o porquê de ter morrido e o deixado só.

Observamos uma tentativa da autora para manter uma fidelidade ao caráter das personagens, mesmo explorando sua relação amorosa e sexual, algo não discutido no seriado. Uma dessas tentativas se concretiza na obscuridade da construção do sujeito Sherlock, refletida e refratada na *fanfic*. Qualquer tentativa de compreensão de seus atos anteriores à morte era fugaz, pois as memórias de John se adequavam em parte ao seu desejo. No entanto, quando Sherlock volta, ele também é indecifrável, já que John não pode prever seu comportamento e suas respostas. John tenta decifrar os sinais de Sherlock, mas sua natureza é ambígua e incompreensível: seu contato físico ou demonstração de afeto pode ser facilmente associada à inocência sobre relacionamentos, principalmente a amizade e seus limites, como questiona John, mas também, em parte, age sem se importar com rótulos e com o que outros pensam:

“Mmm.” You take a deep breath and exhale slowly. I can feel the heat of you now. You shift again, very slightly. Your leg touches my knee. You leave it there. You’ve got to notice. You’ve got to. God: no boundaries. We’re so close. Other people wouldn’t do this. Not flatmates. Not friends. You’re not like other people.

Do you know what you’re doing? You’re not an idiot, you’re certainly not. But there’s that innocence you have. Are you doing this on purpose? You must know. You always know people’s deeper motivations. Can you see mine? I won’t try anything. I can love you as you are. The way we are. It’s all right. It will become normal, with time. I won’t think twice about it.

You turn toward me, and now there’s more of you touching me. God. Sherlock, what are you doing? The hard bone of your shin is pressed against the muscle of my calf. It fits there, through two layers of flannel. I can’t help it; my breath is speeding up a little. You’ll notice that. You know. You must. I know you do¹⁷⁰. (Idem, p. 225)

¹⁷⁰ “Mmm.” Você respire fundo e expira devagar. Eu posso sentir seu calor agora. Você se move de novo, ligeiramente. Sua perna toca meu joelho. Você a deixa lá. Você deve ter percebido. Você deve. Deus: sem limites. Nós estamos tão próximos. Outras pessoas não fariam isso. Não colegas de apartamento. Não amigos. Você não é como as outras pessoas. Você sabe o que está fazendo? Você não é um idiota, você certamente não é. Mas você tem essa sua inocência. Você está fazendo isso de propósito? Você deve saber.

A descrição do contato entre Sherlock e John é intensificada em sua mente, como a mente de um apaixonado que tenta decifrar os sinais de seu objeto de desejo. John permanece toda a cena em dúvida sobre o que cada ato de Sherlock teria significado. Vemos seu pensamento se concentrar na análise racional que o detetive faria de suas reações, assim como o fez com Irene, em *A Scandal in Belgravia*. Vemos seu pensamento confuso entre o que seria aceito em sociedade e o que não seria para tentar basear-se em sua análise. Nesse sentido, John é quem investiga o detetive calcado no que conhece dele e no que é socialmente aceito entre amigos. Ele verifica cada movimento e supostas apreensões que ele faria para decifrar suas motivações e construir uma imagem do outro para mim que o convém afetivamente.

O momento mais esperado pelos fãs do seriado, que se reflete como o momento de maior tensão na narrativa, é o reencontro entre John e Sherlock. Primeiramente, quando vê Sherlock em seu antigo apartamento, John entra em estado de choque e não consegue reagir, enquanto sua mente trabalha para processar a informação.

I might faint. My knees feel like water. What's going on? What am I-

Sherlock. Jesus Christ. You're dead. You've been dead for three years. Sherlock, I buried you. I buried you. Your head, the blood. Sherlock. You jumped. You jumped. Oh my God. ¹⁷¹(Idem, p. 145)

John apresenta uma dificuldade para completar as frases. Elas se tornam curtas e aparentemente desconexas e ele as repete como estratégia de assimilação da situação diante de seus olhos. Verificamos aqui uma construção textual que procura representar o processo do choque pela negação e, assim como o foi em momentos anteriores da *fanfic*, a partir do fluxo de pensamento que constrói a configuração de uma mente confusa que se lembra do momento da morte de seu amigo, soterrado em sua mente por tanto tempo.

Após tomar ciência da gravidade da situação e do que teve que passar, todo o processo de luto e ter a cena da queda de Sherlock como um pesadelo em sua mente por três anos, John se revolta contra sua atitude que, em seu ponto de vista, foi cruel. Falsificar

Você sempre sabe as motivações mais secretas das pessoas. Você pode ser as minhas? Eu não vou tentar nada. Eu posso amar você como você é. Do jeito que nós somos. Está tudo bem. Vai ser normal, com o tempo. Eu não vou pensar duas vezes a respeito disso. Você se vira em minha direção e agora há mais partes suas me tocando. Deus. Sherlock, o que você está fazendo? O osso da sua canela está pressionando o músculo da minha panturrilha. Ele se encaixa ali, entre duas camadas de flanela. Eu não posso evitar; minha respiração está acelerando um pouco. Você irá perceber isso. Você sabe. Você deve saber. Eu sei que você sabe (Tradução nossa).

¹⁷¹ Eu vou desmaiar. Meus joelhos são feito água. O que está acontecendo? O que eu -. Sherlock. Jesus Cristo. Você estava morto. Você esteve morto por três anos. Sherlock, eu te enterrei. Eu te enterrei. Sua cabeça, o sangue. Sherlock. Você pulou. Você pulou. Meu deus (Tradução nossa).

seu suicídio em frente à pessoa que mais se importava com ele é o principal ponto de sua revolta, pois ele teria arquitetado uma cena para enganá-lo. No entanto, Sherlock não havia se dado conta da gravidade emocional da situação, por, mais uma vez, como, no seriado, dar demasiada atenção à resolução do enigma.

“I see.” That’s what you say. Your voice is still soft, but it hurts me. I never thought I’d hear it again. “I may have...” Your sentence trails off. You clear your throat. You’re so close I can feel the words against my face. “I may have underestimated the impact.”

The impact? Jesus Christ, the impact of what? Your body against the pavement? Christ. The impact of you dying? On me? The impact of your suicide on me, your blood all over the pavement, your funeral? The impact of your absence from my life? Did you not know? Did you not guess how much it would tear me to pieces, how shattered I would be? That I would never get over it, I would never be able to entirely move on? ¹⁷² (Idem, p. 180).

A escolha por essa relação surpresa/raiva – mesmo que depois se acertem – revela uma posição avaliativa da autora frente aos sujeitos, em uma tentativa de determinação de suas personalidades em conformidade com sua construção no seriado. Nesse sentido, Sherlock subestima o peso de seu ato em John, pois ele não estaria atento aos seus sentimentos, e sim à necessidade de fugir para despistar a rede de criminosos de Moriarty.

Ao longo da narrativa, em uma tentativa de legitimação e inserção do discurso em meio ao universo ficcional, são feitas várias referências ao cânone da série, como a dúbia relação entre Sherlock e Irene, as consultas de John com sua psicóloga, a dúvida sobre a reputação de Sherlock feita por Sally acerca do caso de Moriarty, há referências sobre a cena da queda, na mente de John, como recordação e sobre a confusão feita por Moriarty para tornar Sherlock uma fraude, de forma que fosse possível que aquela fosse realmente a sequência ao episódio *The Reichenbach Fall*. No entanto, a autora explora a morte de Sherlock como um viés romantizado e Sherlock é explorado também como personagem, seu lado humano e amoroso (assim como na terceira temporada do seriado).

Mesmo com todo o romance, imaginário e físico, após a volta de Sherlock, há também muita ação focada na investigação sobre o último integrante da rede de Moriarty, o atirador Sebastian Moran. Em uma relação dialógica com o conto de Conan Doyle sobre

¹⁷² “Entendi” Você diz. Sua voz é ainda macia, mas me machuca. Eu nunca pensei que a ouviria de novo. “Eu devo ter...” Sua sentença se perde. Você limpa sua garganta. Você está tão perto que eu posso sentir as palavras contra o meu rosto. “Eu devo ter subestimado o impacto”. O impacto? Jesus Cristo, o impacto de que? Seu corpo contra o pavimento? Cristo. O impacto de você morrer? Sobre mim? O impacto do seu suicídio sobre mim, do seu sangue sobre o pavimento, do seu funeral? O impacto da sua ausência em minha vida? Você não sabia? Você não adivinhou o quanto isso me quebraria, o quão destruído eu ficaria? Que eu nunca conseguiria superar, que eu nunca capaz de seguir em frente de verdade? (Tradução nossa).

a volta de Sherlock, *The Empty House*¹⁷³, Sherlock tem mais um inimigo a derrotar e o faz com a ajuda de John. O embate contra Moran permanece durante toda a narrativa. Nela, John voluntariamente é usado como isca para atrair o criminoso, que joga com Sherlock, pois essa seria uma maneira de destruir indiretamente o detetive.

Tal embate também ocorre em *Given in evidence*, porém somente no começo. Em um diálogo intrínseco com o conto, o atirador está na casa vazia, em frente ao apartamento dos dois na Baker Street, porém, enquanto no conto Holmes é o alvo, sua função na *fanfic* é assassinar John, mais uma vez para indiretamente destruir o detetive. Essa referência ao cânone literário é recorrente em outras obras de fãs, como veremos nas *fanarts* em formato HQ (História em quadrinhos) também, pois, como o seriado é produzido em diálogo com a obra romanesca vitoriana, essa é a pista que eles têm para tentar compreender a volta do detetive.

Ao contrário de *The Quiet Man*, em *Given in Evidence*, o confronto com Moran é apenas o pretexto para o início da história, centrada nas complicações da relação entre Sherlock e John quando aquele retorna 6 meses após sua queda. O momento do reencontro entre os dois não é aprofundado como na primeira *fanfic* analisada, não é emocionalmente profundo, apesar de instaurar conflito e insegurança em John. Para fazê-lo acreditar em sua importância, Sherlock se dispõe a beijá-lo, já que ele normalmente não faria isso com ninguém, pois é contra a sensação de prazer físico. Porém, ao ser beijado, o prazer lhe é restituído. A história se desenvolve em torno da confusão de Sherlock após sentir desejo, algo suprimido de seu corpo, de seu “hard drive”, a fim de não poluir a pureza dos dados e dificultar a investigação.

It had been well over a decade since he'd deleted these emotions and they'd certainly never felt anything like this. He didn't even remember the transition being difficult - he'd simply decided that sex was a waste of time and energy and that was that. After a couple of years it had ceased to be an issue and there had been nothing stronger than the occasional ripple on the surface of his effectively non-existent libido ever since. Until now. Until John. Until that damned kiss which seemed to have reached down into his psyche and grabbed hold of every sexual feeling he'd ever had and dragged them up into the light, each one growing exponentially stronger for every year it had been locked away.¹⁷⁴ (VERITYBURNS, 2012, p.52)

¹⁷³ A casa vazia (tradução de Casemiro Linarth)

¹⁷⁴ Havia passado mais de uma década desde que ele tinha deletado essas emoções e elas certamente não eram nada como isso. Ele nem se lembrava da transição ter sido difícil – ele simplesmente decidiu que sexo era uma perda de tempo e de energia e pronto. Depois de alguns anos, isso deixou de ser um problema e nunca houve algo maior do que uma ondulação na superfície de sua efetivamente não-existente libido desde então. Até agora. Até John. Até aquele maldito beijo que aparentemente tocou o fundo de sua psique e agarrou toda a sensação sexual que ele já teve e as levou até a superfície, cada uma crescendo exponencialmente para cada ano em que havia sido trancafiada (Tradução nossa).

Em sua mente, Sherlock havia “deletado”, excluído de seu banco de dados emoções como a libido, porém o beijo de John lhe teria causado uma pane que reiniciou o sistema. No seriado, principalmente na primeira temporada, Sherlock possui um lado mais, ideia recusada e problematizada ao longo do seriado até mostrarem um Sherlock afetivo na terceira temporada. Ele, na realidade, apenas recusa as emoções, escolhe não sentir e não se importar como mecanismo para tentar colocar-se acima disso, das pessoas “normais”, no entanto, não é incapaz de senti-las. No seriado, vemos Sherlock ser ameaçado por suas fraquezas, geralmente concentradas na figura de John, a pessoa com que demonstraria mais afeto, até ter seus três amigos ameaçados por Moriarty em *The Reichenbach Fall*, John, Mrs. Hudson e Lestrade, caso ele não pulasse do topo do Hospital. Nesse sentido, apesar de tentar criar para si uma máscara de impassibilidade, ele possui um coração, como confirma Moriarty, caso contrário a vida de outras pessoas não lhe interessariam: Moriarty: I'll burn the heart out of you. Sherlock: I have been reliably informed that I don't have one. Moriarty: But we both know that's not quite true¹⁷⁵. (SHERLOCK, 2010, 01:25:44 - 01:25:55).

A construção do detetive como máquina se dá principalmente no episódio *The Great Game*. O detetive associa seu cérebro a um *hard drive*, local onde armazena suas informações úteis para o trabalho: “Listen. This is my hard drive, and it only makes sense to put things in there that are useful. REALLY useful.”¹⁷⁶ (SHERLOCK, 2010, 00:04:35-00:04:42). Nesse sentido, seu corpo seria como uma máquina em que o cérebro seria a CPU, que acessa, analisa dados e oferece respostas sobre enigmas propostos rapidamente. A rapidez de sua dedução, em conjunto com o método de busca de dados, com olhos de scanner, bem como sua aparente insensibilidade o aproximam a um ciborgue, um organismo parte orgânico, parte cibernético, frequentemente associados na ficção científica como seres impassíveis a emoção e sentimentos. Tal fração da construção do sujeito no seriado é interpretado e respondido pelos fãs que constroem uma visão de Sherlock como um ciborgue. Nesta *fanart* de Tio-Trile, a cena da queda de Sherlock é ressignificada para a sua construção como um ciborgue, no caso, uma fraude relacionada a alguém que se passa de humano mas é uma máquina:

¹⁷⁵ Moriarty: Eu vou arrancar seu coração for a. Sherlock: Eu fui seguramente informado de que não tenho um. Moriarty: Mas nós dois sabemos que isso não é bem verdade. (Tradução nossa).

¹⁷⁶ Escuta. Esse é meu *hard drive*, e só faz sentido colocar nele coisas úteis. MUITO úteis (Tradução nossa).



Figura 64 *Sherlock Holmes is Fake* (2012), por Tio-Trile¹⁷⁷

Os sentimentos são interpretados por Sherlock como erros, pois dificultam a investigação, como aponta em *The Great Game*: 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 mistake¹⁷⁸. (SHERLOCK, 2010, 00:49:59 - 00:50:13). Essa faceta do sujeito se aproxima de sua construção por Conan Doyle, um sujeito que não admite a interferências de paixões, uma perturbação em seu raciocínio treinado como “areia num instrumento sensível, ou uma rachadura em suas potentes lupas” (DOYLE, 2011, p.7), imagem

¹⁷⁷ Disponível em: <http://tio-trile.deviantart.com/art/Sherlock-Holmes-is-Fake-284230843>. Acesso em: 26/07/2016.

¹⁷⁸ John: Há vidas em risco, Sherlock. Seres humanos. Só para eu saber, você se importa com isso de alguma forma? Sherlock: Importar-me vai ajudar a salvá-los? John: Não. Sherlock: Então eu continuarei a não cometer esse erro. (Tradução nossa).

fortemente relacionada ao ideal detetive das primeiras narrativas policiais, um sujeito altamente racional, que possui uma visão objetiva dos dados.

Essa construção do sujeito racional, entretanto, entra em conflito no seriado a partir do momento em que demonstram outras facetas do sujeito e seu envolvimento com as outras personagens, bem como na *fanfic*, baseada na desconstrução da definição do ciborgue para um sujeito humano e carnal, a partir da problematização de sua sexualidade.

Sherlock deletou o que conhecia sobre prazer sexual em seu próprio corpo após considera-lo inútil. Assim, quando exposto a esses sentimentos e sensações, tenta racionalizar os efeitos do beijo, do desejo sexual, satisfazê-los objetivamente. Ele tenta contornar o que estava sentindo em uma análise objetiva e racional, pois, a partir do momento em que se vê sem essa barreira, ele não se reconhece. Uma faceta de si cai por terra e ele é levado a reconstruir a imagem de si mesmo.

Sex. S.E.X. Something which had no place in his life and had never been very interesting anyway - until it did; until it was. He didn't really understand it. Oh, he understood the mechanics of it and its various functions in society, but he didn't understand... what was it John had said? *'I don't spend hours psycho-analysing my sexuality.'* Well, Sherlock had barely spent minutes considering his own - he had simply dismissed it. Sex was pleasant enough in its own way but certainly not essential, not something which needed to be classed together with food and sleep as a factor which he *had* to allow for. An unnecessary distraction. And nobody in his admittedly limited experience had given him the slightest cause to query his findings. Until now. Until John had... *derailed* him¹⁷⁹ (VERITYBURNS, 2012, p. 84)

Sua racionalidade, que até então o abrigava em uma definição segura em que estaria fora do alcance de perturbações carnis, também se torna uma insegurança sobre si, devido à incapacidade de desligar a libido. Tais conflitos internos se ligam a uma confusão sobre seus sentimentos em relação a John. Ele seria utilizado como mero objeto de satisfação sexual, todavia ambos devem lidar com o que sentem um pelo outro.

Os conflitos pessoais entrelaçam-se a dois casos que Sherlock deve resolver: um trazido pela Scotland Yard, sobre ladrões invisíveis, e um sobre um dinheiro suspeito envolvendo um abrigo para sem-teto. Ao final, os dois estão interligados por meio de um

¹⁷⁹ Sexo. S-E-X-O. Algo que não tinha lugar em sua vida e nunca havia sido tão interessante assim – até que teve; até que foi. Ele não entendia muito sobre isso. Ah, ele entendia a mecânica da coisa e suas várias funções em sociedade, mas ele não entendia... Como é que John colocou? ‘Eu não passo horas psicoanalizando minha sexualidade’. Bem, Sherlock passou poucos segundos analisando a sua – ele havia simplesmente a dispensado. Sexo era suficientemente agradável em si, mas certamente não era essencial, não era algo que deveria ser classificado juntamente à comida e sono como fatores que ele levava em consideração. Uma distração desnecessária. E ninguém em sua reconhecidamente limitada experiência havia dado a ele o menor motivo para questionar sua constatação. Até agora. Até que John o ... descarrilhou. (Tradução nossa).

amigo sem-teto de John, Billy. Após perceber a demora de seu irmão para resolver o caso, Mycroft descobre sobre seu relacionamento com John e o desaprova. Ele acredita que se importar com os outros não é uma vantagem e Sherlock está perdendo o caso por se importar, por ter seus sentidos comprometidos por seu corpo.

"Achieving the sort of results of which Sherlock is capable requires a great deal of focus and... *detachment*," Mycroft observed. "Distractions will, inevitably..." There was a pause as he pretended to consider his next phrase. "Well... *distract* him," he finished, his rueful shrug obviously fake even via Sherlock's peripheral vision. How he must be loving this – rubbing Sherlock's nose in his weakness, suggesting that it would impair him.

"He's not a machine!" John's words drew Sherlock's attention as nothing else might have managed.

No, he wasn't a machine. But the coolly dispassionate man who had sent John away before going to meet Moriarty was a far cry from the lust-addled creature he had become. ¹⁸⁰(Idem, p. 155)

A conversa com Mycroft gera um conflito ainda maior em sua consciência que se centra na tensão entre os pólos mente e corpo. Para os irmãos Holmes, sucumbir ao desejo é uma fraqueza, uma questão de deixar-se levar pelos instintos mais selvagens e admitir o controle da mente pelo corpo, algo execrado para alguém que se louva a atividade cerebral. Sherlock, apesar de admitir não ser uma máquina, contrapõe duas versões de si, o “homem friamente imparcial” e a “criatura confusa pelo desejo” (“coolly dispassionate man” e “lust-addled creature”). Essa oposição revela o valor dado pelo sujeito a sua racionalidade, uma vez que opõe homem e criatura, razão e emoção, frieza e desejo. Em sua concepção, portanto, um homem não deve ser evado pelo desejo e emoção, tornando-se assim uma criatura confusa, irracional.

Ao contrapormos as duas *fanfics* analisadas, observamos que, como em *The Quiet man*, Irene entra como elemento na discussão sobre as relações de amor e sexualidade a respeito de Sherlock em um triângulo amoroso com John, a partir de uma aproximação intelectual. Além disso, a construção de John é diferenciada. Em ambas ele se encontra deprimido pela morte de Sherlock, mas, na primeira, seu comportamento é de isolamento, depressão, estaticidade, enquanto na segunda ele procura a violência, a

¹⁸⁰ "Alcançar o tipo de resultados de que Sherlock é capaz requer uma grande dose de foco e ... desprendimento", Mycroft observou. "Distrações irão, inevitavelmente..." Houve uma pausa enquanto ele pretendia pensar sobre sua próxima frase. "Bem... distraí-lo", ele terminou, com um pesaroso encolher de ombros, falso até mesmo pela visão periférica de Sherlock. Como ele deve estar adorando isso – apontar em seu nariz sua fraqueza, sugerindo que isso iria prejudica-lo. "Ele não é uma máquina!" As palavras de John chamaram a atenção de Sherlock como nada mais poderia ter conseguido. Não, ele não era uma máquina, mas o homem friamente imparcial que afastou John antes de encontrar Moriarty está longe de ser a “criatura confusa pelo desejo em que ele se tornou. (Tradução nossa).

dinamicidade, a partir do envolvimento em casos da polícia. Segundo Lestrade, esse seria o único meio de fazer com que ele permanecesse vivo, ou são: “‘I’m not saying you’re wrong,’ he murmured once Sally was safely out of earshot. ‘But right now, I’m pretty sure that living dangerously is the only thing keeping him alive’¹⁸¹.” (VERIRTYBURNS, 2012, p. 3).

Em ambas John se culpa pela morte de Sherlock, mas a seu modo, o que constrói um outro sentido para o sujeito, já indicado na descrição da *fanfic* pela *tag* BAMF!John (*Badass Mother Fucker*), contrapondo-se a um John angustiado. De maneira semelhante, Sherlock também é construído com outro viés. Em *Given in evidence*, ele não é um sujeito alheio ao mundo, aos sentimentos, alheio a John. Trata-se de uma história que possui um narrador extradiegético, alheio à narrativa, o que possibilita que ele veja e tenha conhecimento total das personagens, principalmente Sherlock. Seus pensamentos são expostos, ele é despido, assim como suas inseguranças e seus pensamentos, diferentemente da *outra fanfic*, em que ele só é visto por meio de John, e frequentemente como John imagina que ele irá reagir, prevê suas ações, tenta compreender seus sinais. Nessa história, vemos um John mais seguro de si e de sua sexualidade e de Sherlock, enquanto esse é inseguro. Ele assume sua atração por seu colega de apartamento, apesar de ser normalmente atraído por mulheres:

“So why do you only date women? For someone's who not entirely straight, you certainly give a good impression - you can barely go a week without announcing that you're not gay." "I'm not gay." Sherlock rolled his eyes. John frowned, then shook his head. "We're all so eager to categorize each other - put everybody into neat little boxes with neat little labels. Real people don't fit in boxes - there are always some bits that won't quite go, or too much space once you're in there." He shrugged. "Why bother? I'm as unique as the next person. I'll take a 'John' shaped box or no box at all." ¹⁸²(Idem, p. 49).

John é assertivo sobre si e sobre a incapacidade de colocar as pessoas em caixas, em adequá-las a um padrão de normalidade no comportamento sexual e no esperado socialmente na performance de gênero masculina. Sua confiança contrasta com a insegurança de Sherlock, alguém sendo meramente introduzido no assunto. É interessante

¹⁸¹ “Eu não estou dizendo que você está errado”, ele murmurou assim que Sally estava for a de alcance. ‘Mas, agora, tenho certeza que viver perigosamente é a única coisa que o mantém vivo’ . (Tradução nossa).

¹⁸² “Então por que você só namora mulheres? Para alguém que não é totalmente hétero, você certamente passa uma boa impressão – você mal passa uma semana sem anunciar que não é gay”. “Eu não sou gay”. Sherlock vira seus olhos. John franze a cara, então balança a cabeça. “Somos todos tão ávidos em categorizar uns aos outros – colocar cada pessoa em caixinhas certinhas com rotulozinhos certinhos. Pessoas reais não cabem em caixas – há sempre algumas partes que não se encaixam, ou sobra muito espaço quando se está dentro”. Ele encolhe os ombros. “Por que se importar? Eu sou único como o qualquer um. Eu ficarei com uma caixa escrita ‘John’ ou com nenhuma”. (Tradução nossa).

que tal questão traga à tona um outro viés do detetive que o faz passar de inalcançável para confuso e ignorante no que tange relacionamentos. John assume o papel do ativo sexual e romanticamente, visto que ele dita as regras do relacionamento, organiza Sherlock, lhe diz o que é normal ou não. Há também conflitos sobre o que seria possível existir entre eles, romanticamente, visto que Sherlock não se considera alguém romântico, no entanto, ele também não se considerava sexual e foi duplamente negado por seus próprios atos em relação a John, que sabe que Sherlock pode se envolver romanticamente, enquanto esse nega até o fim.

Nesse sentido, tomamos as *fanfics* como produções de fãs que frequentemente colocam em jogo a construção dos sujeitos Sherlock e John em sua relação, de forma a problematizá-la em torno de suas sexualidades, principalmente depois do retorno de Sherlock de seu exílio pós-Reichenbach, como se o tempo de espera e de separação dos dois desse visibilidade aos seus sentimentos.

3.3.2 *Fanarts*

Analisaremos agora o tema da Angústia Pós-Reichenbach nas *fanarts*. Elas são imagens feitas por fãs geralmente a partir de alguma personagem de uma obra. Apesar de se agruparem nesse grande conjunto, as dividimos em HQs, pinturas digitais e tradicionais a fim de compreendermos seu processo de construção de sentido, diferente em cada materialidade, e separamos dois exemplares para cada tipo.

Nas HQs, diferentemente das outras modalidades de *fanart*, há necessariamente uma narrativa desenrolada em uma ou mais páginas. Sua extensão é variável, porém seu formato é mais regular, composto por ilustrações e balões com discurso verbal, dispostos na página de maneira diversa caso sejam uma fala de uma personagem ou do narrador, um pensamento ou um enunciado pronunciado em voz alta, lidos impreterivelmente da esquerda para a direita. Trata-se de um enunciado verbo-visual, em que os elementos verbais combinam-se com as ilustrações para construção do sentido.

Selecionamos duas HQs dentro do recorte temático, *Reichenbach resolution*¹⁸³ (2012) e *Wreck Fanbook*¹⁸⁴ (2012). Ambas não apresentam conteúdo adulto, apesar de sugerirem uma relação amorosa-física entre os protagonistas. O relacionamento “Johnlock, assim como o apelo sexual, também é forte nas *fanarts*, como em *fanfics*, mas

¹⁸³ A resolução Reichenbach (Tradução nossa). Disponível em: <http://nnaj.deviantart.com/art/Reichenbach-Resolution-1-of-6-279907966>. Acesso em: 26/07/2016.

¹⁸⁴ Disponível em: <http://reapersun.tumblr.com/tagged/wreck+fanbook/chrono>. Acesso em: 26/07/2016.

não é recorrente junto ao tema da morte de Sherlock, pois, como veremos, o tom geralmente é de angústia e, apesar de romântico, está relacionado ao aspecto emocional.

Em *Reichenbach resolution*, Sherlock explica a John como sobreviveu à queda. A história começa já nesse momento, de forma que não temos acesso à cena do reencontro dos dois. Sherlock o faz lembrar de suas palavras: “keep yor eyes fixed on me”¹⁸⁵, pois elas seriam a chave para a resolução do mistério. De sua posição em frente ao hospital, John não poderia ver o caminhão pleno de espuma para amortecer sua queda. Ele não teria visto Sherlock cair no chão, apenas o momento de seu salto e o seu corpo, já caído e aparentemente sem vida.

Ao explicar como Sherlock falsificou a própria morte, a autora Nnaj, liga seu enunciado ao tema proposto pelo seriado, de investigação pelos fãs. Ao postar a primeira página da história, na plataforma Deviantart, ela comenta: “This is based on my theory of how he survived and briefly looking online a few other people seem to have come to similar conclusions – only I will present mine in crappy fancomic format!”¹⁸⁶. Segundo a autora, o estilo será “tosco”, utilizado apenas com o intuito de apresentar sua teoria sobre a morte de Sherlock, construída na narrativa em forma de *flashback*. Conforme McCloud (1995), quanto mais simplificado for o traço em uma *comic*, mais universal ele é, além de que é possível utilizá-lo como um recurso para atrair a atenção para outro elemento, no caso, a teoria. Assim, a partir de uma elaboração simplificada, quase como um esboço, tal traço constitui uma seleção da autora entre os estilos possíveis, o que está vinculado a um projeto autoral.

Apesar de se adequar ao tema das teorias sobre a morte do detetive, ela teve seu desvio para um lado mais emocional, calcado na relação entre os amigos. A primeira página reconstrói a cena da queda, ao final de *The Reichenbach Fall*, como uma lembrança de John, que diz se lembrar perfeitamente do que ocorreu:

¹⁸⁵ Mantenha seus olhos fixos em mim. (Tradução nossa).

¹⁸⁶ Isso é baseado na minha teoria de como ele sobreviveu e, vendo rapidamente outras teorias online, vi que algumas outras pessoas chegaram a conclusões parecidas – só que eu vou apresentar a minha no formato de um *fancomic* meia-boca! (Tradução nossa).

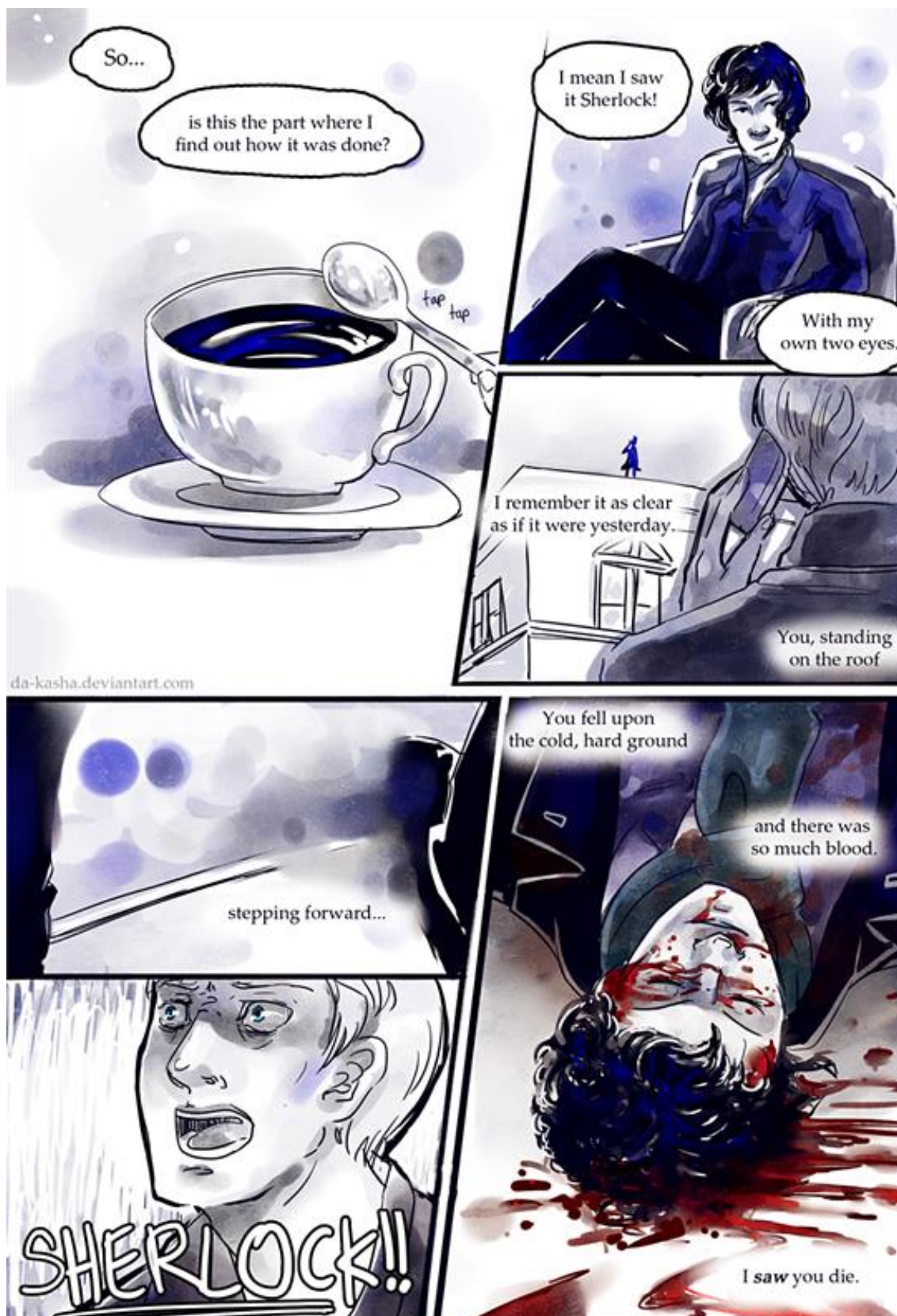


Figura 65 Reichenbach resolution, p.1

Nela, vemos a intertextualidade e interdiscursividade (cf. FIORIN, 2006) com o episódio de *Sherlock*, a partir da memória de John, a partir de cenas reconstruídas na HQ

com os traços estilísticos da autora, arranjadas como flashes da cena, lembradas enquanto John as narra: os pés de Sherlock dando um passo à frente; seu diálogo por telefone enquanto o detetive estava no topo do Hospital; o terror no rosto de John ao ver que ele realmente pularia, enquanto gritava seu nome; e, enfim, o rosto de Sherlock, coberto de sangue após sua morte.



Figura 66 Sherlock se despedindo em The Reichenbach Fall



Figura 67 John em The Reichenbach Fall



Figura 68 Sherlock após seu falso suicídio

Sabemos que se trata de uma lembrança por conta da disposição do enunciado verbal, o qual não está em formato de balão, mas em um fundo branco esfumado, sugerindo uma desconectividade entre os tempos do que é narrado e da narração, além da organização temática.

Em sua conversa, Sherlock assume que John preencheria o espaço dado entre a queda e o corpo ensanguentado, mesmo não tendo visto o choque de seu corpo com a calçada, pois seus “piores pesadelos” se concretizariam e o medo daria lugar a qualquer outra observação dos fatos. Ao utilizar esse termo, Sherlock saberia do impacto que sua morte causaria em John. Não vemos sua explicação de que não havia escapatória, simplesmente Sherlock explicita seus meios, sem remorsos, em um primeiro momento.



Figura 69 Reichenbach resolution, 2012, p.3

A construção de uma teoria baseada em um caminhão com amortecedores para que pudesse pular e sobreviver se legitima ao retornarmos ao episódio e analisarmos que, de fato, ele estaria fora do alcance de visão de John, que não veria o contato do corpo com o chão, além de que ele próprio pode ser visto quando John dá a volta ao edifício, apesar de aparentar ser somente um caminhão de lixo:



Figura 70 Caminhão de lixo/amortecedores

A caracterização de Sherlock nas primeiras páginas reflete um sujeito seguro de si, tanto pelo modo de falar como pelos gestos e postura corporal, o modo como está despojadamente sentado na poltrona, em oposição a John, cabisbaixo, visivelmente deprimido. Sherlock banca o esperto e exhibe seu plano perfeito, como continua a discorrer na próxima página:



Figura 71 Reichenbach resolution, p. 4

Sherlock admite que teve ajuda de Mycroft para oficializar sua morte e de Molly Hooper para falsificar sua autópsia, bem como a atenção que recebeu dos médicos, arranjada para retirá-lo o mais rapidamente possível das vistas de curiosos (e de John).

Observamos que, em momentos de tensão em HQs, o fundo onde se encontram as personagens muda: ele geralmente recebe traços horizontais, para demonstrar a agitação ou movimento das personagens, como vemos na cena em que John se levanta e

discute com Sherlock, juntamente com a raiva visível em seus gestos e feição, além da cena seguinte, em que lhe dá um soco no rosto, acompanhado de uma onomatopeia.



Figura 72 Reichenbach resolution, 2012, p. 5

Sherlock, após o soco, percebe enfim a dor que causou em seu amigo, como podemos apontar por seu olhar no segundo e últimos quadrinhos. Nesse momento da

história, vemos marcada a entoação dos sujeitos em relação a sua intensidade emocional e agitação a partir do discurso verbal, devido ao uso de negritos itálico, caixa alta e sublinhado em suas falas, além do visual, em seus gestos e feições.

Os traços estilísticos da autora dão individualidade à trama, seja nas cores, pela predominância do azul com toques de cinza e vermelho; seja pelo traço do desenho, que constrói um novo corpo para as personagens. Na HQ, John está envolto a uma “aura cinza”, como pode ser percebido ao fundo no último quadrinho da página três e no penúltimo da página cinco, enquanto Sherlock possui um fundo predominante em azul. Quando Sherlock toca-o, sua aura cinza some, como se a tristeza, angústia e raiva desaparecessem e dessem lugar ao carinho e afeto de um pelo outro, marcado pelas cores mais claras no último quadrinho da página 5, que criam um contraste com o penúltimo. Após Sherlock toca-lo, segurando-o pelos ombros, John o abraça e vemos o fundo gradualmente preencher-se de azul, um azul escuro, pleno de preto, como se as cores dos dois se misturassem e dessem lugar a uma atmosfera densa, porém cheia de afeto, pois Sherlock compreende e sente a dor do amigo.



Figura 73 Reichenbach resolution, 2012, p. 6

A questão da violência e o choque, seguida de abraço e perdão, são ações recorrentes nas respostas dos fãs ao seriado, conforme observamos nessa e na próxima HQ a ser analisada, além das *fanfics*, o que pode ser considerado, portanto, como um consenso entre os fãs de que haveria provavelmente uma discussão entre eles ao se reencontrarem, porém seus sentimentos fariam mais alto.

As *fanarts* em HQ foram postadas aos poucos, uma página por vez, e deixam, nesse processo, seus leitores angustiados para saberem a continuação da história. Em

Reichenbach resolution, a autora pede ajuda aos fãs, que comentam na página do post no Devianart, sobre o que preferem para o final e oferece uma votação entre *slash* ou abraço. Como o abraço ganhou, ela faz um abraço possivelmente amoroso, em uma tentativa de agradar a todos.

Tal processo evidencia uma maior colaboração, quase como em *fanfics*, diferente das *fanarts* tradicionais, ao mesmo tempo em que instaura uma dúvida sobre o papel do artista, se ele deveria aceitar a opção do público ao mesmo tempo em que deve seguir a sua vontade. Ele fazer o que o povo quer, pois, se antes seguia a vontade do mecenas a fim de garantir seu sustento, agora deve ao público sua capacidade para o sucesso.

Nesse sentido, as redes sociais são como vitrines, “folhetins” contemporâneos em que o público não só curte como comenta com críticas e sugestões sobre melhorias, tanto nas HQs como em *fanfics*, e a própria recomendação atribuí aos autores desses trabalhos o caráter de artista. Ao mesmo tempo, portanto, em que devem seguir suas recomendações e vontades, eles devem manter sua marca autoral (no caso, manter a possibilidade de um relacionamento amoroso entre John e Sherlock, mesmo optando pelo abraço).

Ao contemplarmos nossa sociedade e suas relações midiáticas, percebemos coisas que fazem sucesso nas redes sociais, como *youtubers*, cantores e livros, os quais utilizam das plataformas digitais e sua ampla divulgação para obterem uma possibilidade de sucesso. Se, como nas produções de seriados, deve ser feito um episódio piloto para ser aprovado caso esteja de acordo com os interesses do canal ou da produtora e de seu público, as redes sociais hoje permitem que novos artistas lancem seus “pilotos” para serem testados, melhorados, aprovados ou reprovados pelo público. No que tange aos seriados, elas também oferecem a continuidade na promoção de seus episódios por meio de campanhas, imagens e vídeos promocionais, além de, a partir delas, saberem o que agrada os fãs, para poderem seguir ou não em suas produções (tal situação, inclusive, gera crítica de algumas *fandoms*, quando o seriado somente faz *fan service* (serviço aos fãs), geralmente em relação a *ships*, e não desenvolve a trama devidamente).

Ao contrário de *Reichenbach resolution*, a HQ *Wreck Fanbook*, de Reapersun, foi comercializada pela autora, vendido em conferências de fãs impresso 1600 vezes em formato de livro, conforme sua postagem em seu Tumblr. Nesse sentido, ela foi vendida como produto artístico, ao mesmo tempo que massivo. Seu trabalho demonstra maior cuidado em relação acabamento da obra e um estilo bem diverso ao proposto por Nnaj. Os traços das personagens são mais elaborados, há maior preocupação com o fundo, com

os detalhes, além de aprofundamento sobre o emocional de John, demonstrado por sua relação com as outras personagens fora Sherlock.



Figura 74 Wreck Fanbook 2012, p. 1

O fanbook se inicia com a imagem do *London eye* e do *Big Ben*, o que pode ser associado à imagem de abertura do seriado, como uma reabertura para seu universo. Em uma relação verbo-visual de constituição do sentido em que vemos a cidade ao fundo sobreposta ao enunciado verbal “At first, everything reminds me of you”, enunciado por

John, podemos assumir que toda a cidade o lembra de Sherlock, “especialmente as coisas mundanas”, as corriqueiras.



Figura 75 Abertura de *Sherlock* (2010)

Para evitar a dor da rotina que não teria mais, com a perda de seu companheiro, John desconstrói hábitos que pudessem lembrá-lo de Sherlock. Um deles é ir ao *Angelo's*, um restaurante italiano que vai com Sherlock na primeira vez que se conhecem, o qual reconhecemos pela recriação do local onde estavam sentados pelos traços da autora:



Figura 76 Cena de *The Study in Pink* (2010)

Entre as coisas mundanas, há a lembrança de tomarem chá juntos, trazida pela caneca, bem como a da busca por droga/cigarros que poderiam ter sido escondidos por Sherlock no fundo de sua gaveta, acontecimento remetido em *A Scandal in Belgravia*. John se lembra desse momento ao colocar coisas no fundo da gaveta, assim como estava fazendo com suas memórias, ao guarda-las ao fundo, esconde-las.

Ao guarda-las, porém, ele torna-se alguém estranho a si mesmo. Sem Sherlock, ele não se reconhece, pois deixa de fazer coisas que o lembravam de seu amigo, mesmo que fossem coisas que o tornavam quem ele era também. Assim, ele finge que não se lembra da rotina com Sherlock para poder esquecer da dor de sua morte.



Figura 77 Capa de Wreck Fanbook

Ao analisarmos a capa da HQ, vemos John com os olhos vermelhos e “wreck” escrito nas costas de sua mão, indicando que, na realidade ele está um desastre emocionalmente. Atrás dele, em segundo plano, há a imagem de Sherlock caindo, como se estivesse no fundo de sua mente, assombrando-o. No entanto, Sherlock está vestido com camisa e casaco brancos, diferentemente do que estava usando no momento de sua queda e no corpo do texto, em que aparece com seu tradicional sobretudo preto. A escolha pela cor branca causa um estranhamento, porém pode ser associada a uma cor angelical, o que poderia remeter à sua inocência em relação às acusações feitas por Moriarty.

O estado emocional de John, já indicado pelo título e pela capa da HQ, é revelado ao longo da narrativa, pelo discurso verbo-visual. John empacota suas coisas do 221B e estava absorto em suas lembranças, quando Ms. Hudson aparece para perguntar como estava. Ela o conforta dizendo que também se sentiu devastada quando o marido morreu e o interrompe, quando John estava prestes a dizer que ele e Sherlock não eram um casal. Essa confusão está próxima ao que ela faz no seriado, quando é uma das primeiras a assumir que estão juntos, seguida de Angelo, em *A Study in Pink*. Quando ela lhe pergunta como vai, ele responde que está instável, miserável, no entanto, quando ela assume que ele deve deixar passar a dor e melhorar, ele se irrita, seu rosto se torna sério, e ele vai embora. Melhorar, nesse sentido, seria esquecer, seguir normalmente sua vida, algo que ele não estava pronto para fazer.

Posteriormente, ele se encontra com Lestrade no supermercado e é novamente indagado pelo amigo sobre como estaria se sentindo. John dispensa a pergunta com um simples “I told you, I’m fine¹⁸⁷”, e vira o rosto o que, em conjunto, possibilita uma interpretação de que estaria somente fugindo do assunto e dá o tom de negação ao dito.

Na página 5, John é pego de surpresa por seu próprio pensamento, quando se vê analisando Lestrade segundo os métodos de Sherlock. Sua presença, mesmo imaginária, é tão forte que John entra em colapso, derruba suas compras e começa a tremer. Lestrade vai a seu socorro, mas é impedido. Apesar desse tentar uma aproximação, lembrando-o que passou pela mesma situação, John o afasta, pois, para ele, nunca seria a mesma coisa. Ele não superou o trauma, como Lestrade, mesmo que já tenha se passado um ano.

¹⁸⁷ Eu já te disse que estou bem. (Tradução nossa)



Figura 78 Wreck Fanbook p. 3

Nessa HQ, três anos se passam desde a morte de Sherlock. Vemos a passagem do tempo, como John está em cada uma das épocas, seu estado emocional. Ele não consegue ficar em um só lugar, muda constantemente de casa, evita conversar sobre como está lidando com a situação e entra em conflito com outras personagens quando essas lhe indagam sobre seu estado e lhe falam que tem que deixar passar, pois já faz muito tempo.



Figura 79 Wreck Fanbook p. 9

Cada encontro com uma personagem é um marco temporal: primeiramente Mrs. Hudson, logo após a morte, depois Lestrade, quando fez um ano, Sarah, depois de dois anos e enfim, Sherlock, quando este retorna depois de três anos. A passagem do tempo demonstra a instabilidade emocional de John, sua incapacidade de seguir com sua vida, demonstrada também por sua instabilidade física, visto que muda constantemente de casa, aproximadamente cinco vezes.

Ele recusa o conforto das outras personagens, entra em confronto com Lestrade, Sarah e Mrs. Hudson. A única pessoa com quem dialoga é Sherlock, como pode ser visto nas páginas 9 e 10, a quem confessa que fica tentando resolver o mistério, o porquê de Sherlock ter se matado e não ter dito nada se os dois eram parceiros, como se esse fosse o motivo para ele ainda não ter encerrado o assunto e aquietado sua mente.



Figura 80 Wreck Fanbook p. 11 e 12

A cena da volta de Sherlock e de seu contato com John é feita praticamente sem falas, mas com bastante detalhes na construção do cenário e das personagens, de maneira a construir uma impressão de seriedade maior na cena, além de constituir, em geral, o estilo dessa produção. Os quadrinhos fazem uma transição de aspecto para aspecto para dar um panorama da construção do cenário de ambientação da trama, no caso, constitutiva do sentido da cena, pois vemos John chegar em casa e, de relance, em seu quarto, estão a bengala que usava antes de conhecer Sherlock, por causa de sua coxeadura psicossomática, e o estojo de violino do detetive. Vemos que ele está estudando e se dedicando a análise de casos da polícia, pois há um jornal sobre assassinatos e um livro index de armas de fogo em sua mesa. No entanto, seus olhos se assombram com a caneca de chá recém feito, algo fora de sua nova rotina e que lhe indicam companhia, porém ele jamais esperava que fosse Sherlock.



Figura 81 Wreck Fanbook p. 13

John, após o momento de choque está com o que pensava ser uma visão, se enerva. Tudo o que acreditava ter sido real, todas as marcas da morte de seu melhor amigo que o assombraram nos últimos três anos e o fizeram perder parte de sua identidade provaram-se falsas com a aparição de Sherlock. “I saw you on the sidewalk, three years ago, there was –. No pulse, your face, there was –. There was *so much* FUCKING

BLOOD, SHERLOCK”¹⁸⁸. (REAPERSUN, 2012, p. 13) Seu tom emotivo-volitivo está marcado na formatação do enunciado verbal, pelo itálico para indicar uma tônica em “so much” (tanto), e, em caixa alta, para indicar elevação de voz.

Sabemos que John está gritando e que está bravo com Sherlock, o que combina com o enunciado visual, pelo seu rosto. Sherlock, ao perceber a situação e que havia magoado John, se surpreende e fica um momento em silêncio, como vemos no primeiro quadrinho da página 14, mas muda de assunto para o lado racional, para a explicação de seus meios para sobreviver. “Don’t you want to hear how I did it? It was really quite good, I think”¹⁸⁹ (Idem, p. 14). No entanto, a explicação aqui não é requerida. John não quer saber como ele sobreviveu, e sim porque o deixou, se não confiava o suficiente nele. A ênfase deixa de ser o mistério e passa a ser a complicação emocional dada no reencontro de Sherlock e John.

¹⁸⁸ Eu te vi na calçada, três anos atrás, não tinha- você não tinha pulso, seu rosto tinha- Tinha SANGUE PRA PORRA, SHERLOCK! (Tradução nossa).

¹⁸⁹ Você não quer saber como eu fiz isso? Foi muito bom, eu acho. (Tradução nossa).



Figura 82 Wreck Fanbook p. 14

Percebemos um lado mais emocional de Sherlock aflorar na HQ. Ele percebe que feriu os sentimentos de John, uma vez que ele não foi parte de seu plano e, em decorrência disso, foi o alvo de uma cena trágica de maneira que ele nunca iria se recuperar totalmente, não sem Sherlock. Ele quer se explicar e assegurá-lo de que não havia escapatória e foi obrigado a falsificar sua morte e deixar tudo para trás para conseguir vencer Moriarty: “Sherlock: It wasn’t easy for me. I had to give up everything

before I could beat him, John. John: What did you give up? All you care about are your goddamn puzzles¹⁹⁰” (Idem, p.16). Há um embate na construção do detetive nesse momento, pois, enquanto ele tenta demonstrar que teve de deixar John para trás, esse aponta o aspecto racional de Sherlock, centrado apenas no trabalho. Tal tensão entre um ser afetivo e racional culmina quando John o beija e o deixa atônito:

¹⁹⁰ Sherlock: Não foi fácil para mim. Eu tive que deixar tudo para trás antes de conseguir vencê-lo, John. John: O que você deixou para trás? Você só se importa com a droga dos seus enigmas. (Tradução nossa).



Figura 83 Wreck Fanbook p. 18

O jogo entre contrários e tensões entre os sujeitos se concretiza no beijo de John, pois ele, ao mesmo tempo, ama e odeia Sherlock e, nesse momento, resolve a ambiguidade entre a relação de amizade e amor entre os sujeitos, proposta pelo seriado.

A temática do reencontro é recorrente nos trabalhos de Reapersun, principalmente a partir de um viés romântico, motivo pelo qual estabelecemos uma relação com outra *fanart* em HQ da mesma autora, que constrói a cena do reencontro de maneira semelhante: John briga e dá soco em Sherlock, porém eles terminam em um contato mais afetivo.



Figura 84 30 Day OTP Challenge: Day 1 (Holding Hands)¹⁹¹

Normalmente, as *fanarts* de *Sherlock* de Reapersun são românticas e pornográficas, com toque de comédia, porém o estilo de *Wreck* se destaca por ser dramático e pela a seriedade, trazido à tona por cenas normalmente escuras, com muito preto, traços mais precisos e detalhes no fundo, diferentemente dos quadrinhos que a autora posta em seu Tumblr, com traços mais simples, normalmente coloridos.

Apesar de haver romance e uma inclinação para o ato sexual, ele não é consolidado, dando lugar a uma conversa, outro tipo de intimidade. Eles voltam a fazer o

¹⁹¹ Disponível em: <http://reapersun.tumblr.com/post/35848470628/30-day-otp-challenge-day-1-holding-hands-day>. Acesso em: 02/03/2016.

que faziam, Sherlock conta de seus casos e John o elogia, sua amizade retorna, assim John pode ser quem ele era.

Os dois se conhecem muito bem, há uma relação de parceria e troca em sua amizade. Ao mesmo tempo em que é devolvida a identidade de John, em sua relação com Sherlock, ele sempre acreditou no amigo, nunca se deixou levar pela farsa de Moriarty que destruiu seu nome. John: *You are... a mad, unbelievable, completely terrifying human being. Sherlock: But you believed in me*¹⁹² (Idem, p. 25). Dessa maneira, John também constrói a identidade de Sherlock, defendendo-o socialmente ao opor-se à caracterização como fraude. Há, na história, um embate de vozes entre aqueles que acreditaram em Sherlock e os que acreditaram nas mentiras implantadas por Moriarty, conforme podemos perceber no jornal jogado ao chão, na página seis, em que havia uma foto de Sherlock com o chapéu e o título “Fraude”, assim como nas pichações “Believe in Sherlock” e “Moriarty was real”¹⁹³, pichado em frente à casa de John, e respondido com uma pichação “fake” (falso) em cima de “real”, na página dez. Essas pichações indicam que John sempre acreditou em Sherlock e possivelmente entrou em conflitos por conta disso.

Se John refuta a construção social de Sherlock como fraude e lhe restitui sua identidade por sua confiança, a sua também retorna com Sherlock, como foi marcado pela caneca de chá, símbolo da perda de sua identidade feita com a esquiva de hábitos e pessoas que antes conhecia bem, além da constante mudança de habitações. A história começa e termina com a caneca de chá de John e, se ao começo da história ela era evitada, ela retorna quando Sherlock a entrega com o chá a John, como se ele o permitisse ser ele mesmo, voltar a ser quem era. Sua identidade está marcada pela caneca, pelo chá, como um ritual dos dois, enfim, pela relação de alteridade estabelecida entre os sujeitos: ele é ele mesmo somente quando está com Sherlock, que volta, o devolve sua vida, e lhe entrega a caneca.

¹⁹² John: *Você é... um ser humano louco, inacreditável e completamente aterrorizador. Sherlock: Mas você acreditou em mim*¹⁹² (Tradução nossa).

¹⁹³ Acredite em Sherlock e Moriarty era real.

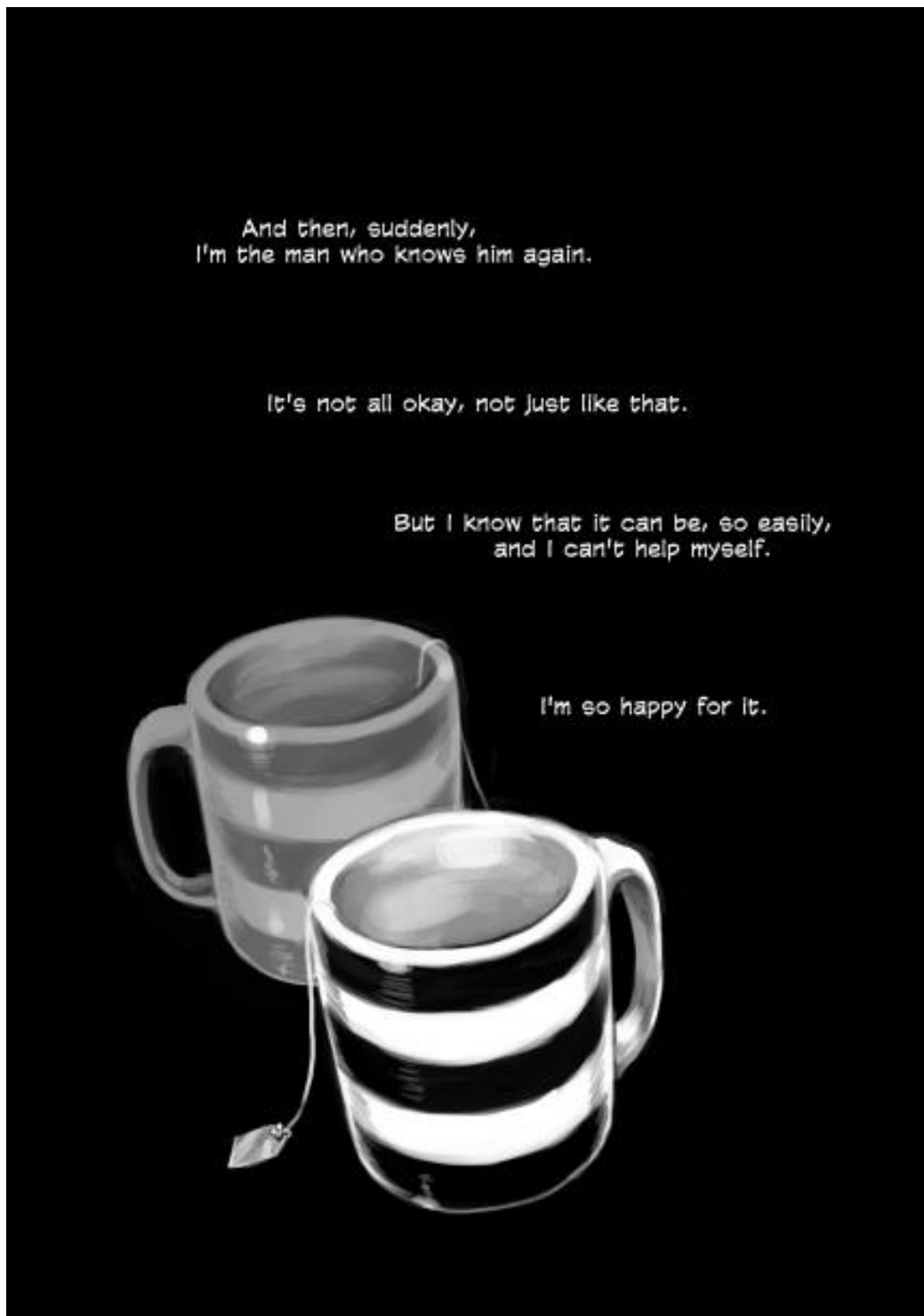


Figura 85 Wreck Fanbook p. 28

Em ambas HQs, a caracterização de John como depressivo é recorrente, tanto quanto sua relação amorosa com Sherlock. Nelas, o detetive tenta uma abordagem pelo lado racional, focando na explicação sobre como falsificou sua morte. Ele explica a situação, porque teve que fingir sua morte e desaparecer, e John sofre reações similares, como raiva e tristeza por ter passado por um luto, ao mesmo tempo em que sente alívio

por Sherlock estar vivo. Há a relação de rebeldia de John: ele extravasa suas emoções, bate em Sherlock, como em *Reichenbach resolution*, porém, aqui, é deixado mais claro o interesse amoroso e sexual dos dois. Não sabemos sobre a resolução do mistério nessa HQ, vemos somente um *flash* de Sherlock explicando depois a John, mas o enfoque do enunciado é na relação entre os sujeitos.

Quanto às *fanarts* propriamente ditas, as quais possuem uma formatação de pintura, selecionamos duas feitas com pintura digital para nossa análise, *BBC SHERLOCK – Sherlock* (2012) e *One more miracle, please...* (2012), ambas de Arashicat¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Disponíveis em: <http://arashicat.deviantart.com/art/BBC-SHERLOCK-Sherlock-282986332?q=favby%3ANovaRoris%2F49425849&qo=33> e <http://arashicat.deviantart.com/art/One-more-miracle-please-30622247>. Acesso em: 09/03/2016.



Figura 86 BBC SHERLOCK – Sherlock (2012)

Nessa imagem, vemos Sherlock caindo do prédio e, ao seu redor, *flashes* de seu pensamento, como a crença popular de que, no momento da morte, suas lembranças da vida passam como um filme em sua mente, no caso, elas seriam memórias dos casos que resolveu e das pessoas que marcaram sua vida: Em primeiro lugar está Moriarty, vestido com as joias da coroa; posteriormente, o suposto cão geneticamente modificado de Baskerville; Mrs. Hudson; John entregando-lhe uma xícara de chá; Molly; Mycroft; e, novamente, John.

Vemos aqui a morte do detetive representada, passível de ser associada desde a cor azul, fria, que ambienta toda a imagem, pela posição de Sherlock, em queda, até a caveira, figurada ao lado de Moriarty, o responsável por seu (falso) suicídio no seriado.

Não há a representação de Lestrade, mesmo que, no episódio *The Reichenbach Fall* ele tenha sido apontado como um amigo de Sherlock, alguém próximo a ele, que seria atacado caso ele não pulasse do topo do Hospital. Por outro lado, a escolha pela representação de Molly revela sua possível importância para a resolução do mistério de sua falsa morte, pois ela é a única que repara que Sherlock parece triste durante o episódio e é a ela que ele recorre para contar de sua possível morte.

Também há a representação de Mycroft, mesmo que Sherlock aparentemente não se importe com ele. Tal ato também revela um posicionamento do sujeito, o qual considera o irmão do detetive uma figura importante para o caso, para sua queda, também sugerida pela construção imagética de figuras maiores e menores, o que sugere uma consequente importância das figuras maiores em detrimento das menores. Assim, além de Moriarty, o motivo principal de sua queda, há as figuras de Molly e Mycroft que ocupam uma importância na construção do discurso visual, seguidos por John, o último de sua memória, a pessoa mais afetada pela queda e morte de Sherlock, figurativamente o mais próximo de seu rosto e talvez o mais importante, justamente por ter sido o último a ser lembrado.

As personagens das imagens possuem feições únicas feitas pela artista que, apesar de se aproximarem dos sujeitos do seriado, possuem traços estilísticos em sua construção, assemelhando-os a personagens de um mangá. Sherlock é o único colorido, os outros possuem somente os contornos, além de ser o maior sujeito representado, o que lhe configura o caráter de protagonista da figura. A cor azul é predominante e o estilo da arte revela uma tentativa de simular digitalmente a textura de papel e o efeito da aquarela, com a tinta azul que escorre do sujeito e de suas lembranças.

Tal característica de estilo também se encontra na obra *BBC SHERLOCK—John* (2012), com a qual essa dialoga diretamente:



Figura 87 BBC SHERLOCK—John (2012)¹⁹⁵

Nessa imagem, vemos, semelhantemente a de Sherlock, lembranças que assombram John ligadas a ele: a porta do apartamento em que moraram juntos, na Baker Street; a cena de Sherlock segurando um comprimido, o que remete ao final de *A Study in Pink* quando John mata um homem para salvar seu recém conhecido; posteriormente, está representado o encontro com Mycroft; o momento em que Sherlock ameaça atirar em Moriarty na primeira vez que o encontram; o *smiley* que foi pixado por Sherlock na parede da sala; Irene com o casaco de Sherlock e o chicote; Sherlock em sua pose de

¹⁹⁵ Disponível em: <http://arashicat.deviantart.com/art/BBC-SHERLOCK-John-282529226>. Acesso em: 26/07/2016.

dedução e, enfim, os dois de algemas, dando as mãos, quando se tornam fugitivos da polícia em *The Reichenbach Fall*.

Estão materializados, em sua maioria, momentos dele com Sherlock, salvo o encontro com Mycroft e Irene, apesar de ambos também estarem ligados diretamente ao detetive. No topo da imagem está a Baker Street, considerada como o local dos dois, sua casa, além de, na base, haver um enfoque para suas mãos dadas envoltas em algemas, momento de companheirismo e, para alguns fãs, também romantismo. Além disso, apontamos a recorrência de Irene Adler e sua relação com Sherlock, talvez como motivo de ciúmes e representação de sua superioridade, conforme foi trazido na análise da *fanfic The Quiet Man*, uma vez que ela é trazida vestindo o casaco de Sherlock e o chicote, no momento em que ela o venceu no seriado.

Em suma, toda a construção da imagem revela sua importância na vida de John e como, aparentemente, todas as lembranças levam-no a ele e a falta que ele traz, uma vez que vemos John chorando na *fanart* acima.

Em relação à construção temático-formal dos enunciados apresentados, verificamos que, quanto às tonalidades, um é azul e o outro alaranjado, uma cor fria e outra quente, respectivamente associados à morte e à vida, além de que a posição de John é de pé, enquanto Sherlock estava de ponta cabeça, por estar caindo, de forma a sugerir, como um *yng yiang*, a completudo e cumplicidade dos sujeitos. As imagens se complementam da mesma maneira que os sujeitos, os quais são aqui construídos como parte da vida um do outro, e que não podem ser separados.

Em *One more miracle, please...* (2012), também de Arashicat, é construído o luto de John e sua angústia após a morte de Sherlock. Nessa imagem, podemos ver John sentado à mesa de jantar com o celular à mão e xícara de chá em sua frente. Logo em frente a si, no lugar vazio pertencente a Sherlock, marcado pela presença de seu cachecol na cadeira, também há uma xícara de chá e um celular, ambos do detetive. Como vemos o sujeito de cima, podemos ver a sombra de Sherlock, como se estivesse sentado à mesa.



Figura 88 *One more miracle, please* (2012)

Mais uma vez percebemos a recorrência de tons frios, acompanhados de uma fraca luz vinda das janelas, com uma tonalidade azulada. A falta de luz e cores fortes está com consonância com o tema da morte, da falta de vida, de uma vida em específico que, por sua ausência, causa uma perda da alegria e vida em outra.

Compreendemos que a presença de Sherlock ainda é forte na casa e na vida de John, como se, para ele, eles ainda estivessem fazendo seus rituais, sentamos à mesa e tomando chá. De um certo modo, John é assombrado pela falta de Sherlock, por sua memória, pois partes de si estão ainda presentes nos objetos da casa, em seus pertences e em John. O seu celular em mãos e o outro em sua frente indicam uma tentativa de contato, como se pudesse facilmente ligar, porém ninguém atenderá. Além disso, o celular foi o último contato que teve com Sherlock, em sua despedida no topo do Hospital. Nele ficou registrada sua “carta” de suicídio.

Podemos também relacionar a *fanart* com a imagem abaixo, retirada dos momentos finais de *The Reichenbach Fall*, quando John está sozinho em seu apartamento na Baker Street, momentos antes da cena de despedida no túmulo de Sherlock. Apesar

de, em uma o sujeito estar na sala sentado em uma poltrona e, em outra, na mesa com uma xícara de chá, a aproximação entre os enunciados é forte, visto que, em ambos ele possui em frente a si o lugar vazio de Sherlock, e o encara. Assim, a *fanart* seria uma releitura da solidão de John e da ausência de Sherlock conforme retratadas no seriado.



Figura 89 John em face à poltrona vazia de Sherlock

John é construído, como sujeito, em sua relação com Sherlock, assim como ele também é construído a partir de John, do efeito causado por sua morte nele. Assim, os dois estão interligados, de maneira que a construção de um é imprescindível para o outro.

Verificamos certas recorrências entre os trabalhos, sendo elas o tema do sofrimento de John em relação à morte de Sherlock, materializado muitas vezes na coloração azul em um tom frio, a fim de representar a tristeza e a solidão, muitas vezes em conjunto com o preto e cinza para a constituição dos elementos frios, além de estar oposto ao dourado na *fanart BBC SHERLOCK—John*. Além disso, na representação do vazio da perda, a xícara de chá possui grande recorrência na qualidade de tradição dos amigos, no momento de rotina. Mais do que um elemento constante na cultura inglesa, ela reforça o aspecto do afeto entre ambos.

Pretendemos, aqui, analisar a construção das respostas dos fãs em um discurso visual, nas *fanarts*, e verbo-visual, nas *fanarts* em HQ. Veremos agora de que maneira o tema da angústia pós-Reichenbach se desenvolve em *fanvideos*, verbocovisualmente.

3.3.3 *Fanvideos*

Os *fanvideos*, tipo de enunciados relativamente estáveis desenvolvidos por fãs de alguma franquia, são construídos por uma materialidade verbo-voco-visual, com base no sincretismo entre as dimensões sonora, imagética e verbal da linguagem em consonância para a construção um enunciado. Eles se comportam como um videoclipe, com a junção de cenas, no caso, do seriado, e uma canção, de maneira que há uma articulação entre as cenas recortadas dos vídeos “originais” e a letra.

Segundo Jenkins (1992), os *fanvideos* são um tipo de heteroglossia, vozes de diferentes autores em conflito advindas de obras diversas organizadas para formar um todo de sentido: a voz do autor da canção, do seriado e do vídeo em si. Para o autor,

(...) fan music videos is, rather, a unique form, ideally suited to demands of fan culture, depending for its significance upon the careful welding of words and images to comment on the series narrative. As M.V.D. explains, “Images pull out the words, emphasize the words, just as the words emphasize the pictures (...) The song, in turn, gains new associations from its contact with the borrowed images (...)”¹⁹⁶(JENKINS, 1992, p. 230).

A voz do autor do vídeo cria novos sentidos, em conflito com as vozes dos outros e dos sentidos produzidos quando separados. O sentido do *fanvideo* é produzido nesse embate, na “soldagem” entre as palavras e as imagens, assim como a música. As imagens das cenas do seriado ganham outro tom dentro de um novo todo, portanto, com novas relações arquitetônicas. Nessas novas relações entre os elementos, o sujeito da canção não permanece o mesmo, dando lugar ao sujeito do enunciado verbo-voco-visual. Sendo assim, analisemos agora a construção de sentido e dos sujeitos no *fanvideo Sherlock BBC - Please don't go*¹⁹⁷.

A partir do diálogo principalmente com o episódio *The Reichenbach Fall*, o *fanvideo* responde sobre a morte de Sherlock, construída a partir de cenas dos episódios recontextualizadas e ressignificadas juntamente com a *Illusion*, canção de VNV Nation, de maneira a construir um enunciado que desvia do tema da morte propriamente dita para tratar da relação entre John e Sherlock.

¹⁹⁶ (...) *fan music videos* são, ao contrário, formas únicas, idealmente formuladas para demandas da cultura dos fãs, dependendo, que depende, para sua significação, da cuidadosa soldagem entre palavras e imagens para comentar na narrativa da série. Como M.D.V. explica, “imagens puxam as palavras, enfatizam as palavras, assim como elas enfatizam as imagens (...). A música, por sua vez, ganha novas associações em seu contato com as imagens emprestadas. (Tradução nossa).

¹⁹⁷ Por favor, não se vá. (Tradução nossa). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QVZ-rANmsY>>. Acesso em: 09/02/2016.

O vídeo se inicia com uma música, melancólica, a qual é fundo para a fala de John frente ao túmulo de Sherlock, ao final de *The Reichenbach Fall*, momento em que se despede de seu amigo e se arrepende por tê-lo chamado de máquina:

You told once that you weren't a hero. That were times I didn't even think you were human, but let me tell you this: you were the best man that I have ever known... Oh, please, that's just one more thing. One more miracle, Sherlock, for me. Don't be dead. (FIERY SOLVEIG, 0:01-0:21)¹⁹⁸

John começa seu discurso com a frase: “you told me once that you weren't a hero”, na qual retoma a discussão que tiveram em *The Great Game*, quando John assume que ele Moriarty seriam feitos um para o outro, pois não se importavam com as pessoas.

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 them¹⁹⁹. (SHERLOCK, 2010, 00:49:59 - 00:50:29)

Para Sherlock, ao contrário de John, importar-se não é uma vantagem, pois não ajuda a solucionar o caso e a salvar as vítimas. Como John se decepciona, ele explica que não é um herói. No entanto, tal aspecto é revogado posteriormente, pois John é salvo por Sherlock quando Moriarty o torna um refém em *The Great Game*. Tal cena é retratada visualmente no *fanvideo*, ao mesmo tempo em que ouvimos John recuperar sua fala de que não seria um herói. É criado, de certo modo, um contraste entre o que é dito e o que é visto, como também pode ser observado logo em seguida, quando diz John: “There were times I didn't even think you were human”. Há uma construção de uma faceta anti-humana do sujeito no seriado, presente aqui no elemento verbal, contraposto, porém, com a cena de Sherlock rindo com John em *A study in Pink*:

¹⁹⁸ Você me disse uma vez que não era um herói. Tinha vezes que eu achava que você nem era humano, mas deixa eu te contar uma coisa: você é o melhor homem que eu já conheci... Ah, só mais uma coisa. Mais um milagre, Sherlock, por mim. Não esteja morto. (Tradução nossa)

¹⁹⁹ John: Há vidas em risco, Sherlock. Seres humanos. Só para eu saber, você se importa com isso de alguma forma? Sherlock: Importar-me vai ajudar a salvá-los? John: Não. Sherlock: Então eu continuarei a não cometer esse erro. John: E você acha isso fácil, não é? Sherlock: Sim, muito. Isso é novidade para você? John: Não, não. Sherlock: Eu te desapontei. John: É, foi boa, foi uma boa dedução. Sherlock: Não torne as pessoas em heróis, John. Heróis não existem e, se existissem, eu não seria um deles. (Tradução nossa).



Figura 90 John e Sherlock rindo em *A Study in Pink* (2010), cena ressignificada no fanvideo.

John nega sua prévia definição, em *The Reichenbach Fall*, “she's dying... You machine!”²⁰⁰ (SHERLOCK, 2012, 01:07:50 - 01:07:54), feita quando Sherlock se recusa a ir atrás de Mrs. Hudson, que havia sido baleada, com ele. A capacidade do sujeito de sentir amor e afeição, demonstrada pela cena do riso entre os dois amigos, se relaciona com o fato de que ele teria se sacrificado por eles. Importar-se com os outros configura a humanidade de Sherlock, principalmente sua capacidade de ter sentimentos, visto que uma característica verdadeiramente humana seria morrer por alguém amado. Assim, em seu discurso, John reconhece o ato de amor de Sherlock e o considera não só como humano, mas como o ser humano mais humano que já conheceu.

O primeiro momento do vídeo, com a despedida de John em frente à lápide de Sherlock, se encerra com a cena da queda do detetive, visualmente organizada para figurar no mesmo momento em que John enuncia o signo “dead” (morto), em 00:00:20. Após isso, há sequência de cenas de parceria entre os dois amigos, manifesta em uma coordenação de movimentos, em cenas editadas de acordo com o ritmo da canção, como quando dão as mãos, jogam objetos um ao outro, trocam olhares, andam lado a lado etc.:

²⁰⁰ Ela está morrendo, sua máquina! (Tradução nossa).



Figura 91 Cenas de coordenação entre olhares e movimentos de Sherlock e John

Posteriormente, há uma indicação de um tom romântico para a parceria entre eles, trazida à tona pela ameaça de Moriarty: “Sherlock: Moriarty’s game is to destroy me, inch by inch. Moriarty: I’ll burn the heart out of you” (Idem, 0:35-043)²⁰¹. No *fanvideo*, há uma organização de duas falas, uma de Sherlock e outra de Moriarty, em dois episódios respondentes, *The Reichenbach Fall* e em *The Great Game*.



Figura 92 O coração de Sherlock

Durante o episódio entendemos que a destruição de Sherlock será por três pessoas, marcadas pela mensagem IOU, que funciona como um enigma para Sherlock. Como anuncia Moriarty, será pelo coração, “the heart out of you”, que Sherlock será destruído, e no vídeo, a partir da organização verbo-voco-visual, compreendemos que seu coração

²⁰¹ O jogo do Moriarty é para me destruir, pedaço por pedaço. Moriarty: Eu vou arrancar seu coração fora (Tradução nossa).

é representado por John, pois as imagens das cenas são recortadas para mostrar essa personagem – assim como Sherlock observando-a – ao momento em que essas falas são enunciadas. Em seguida, vemos novamente Sherlock pulando do Hospital, confirmando a sua destruição:



Figura 93 Cena do pulo de Sherlock no fanvideo

Aqui, há uma mescla da cena do pulo com a entrada de Moriarty em seu apartamento, na Baker Street, quando esse o deixa o enigma “IOU” (a fall), “te devo uma (queda)”, fato que liga diretamente a morte de Sherlock e sua destruição à ação de Moriarty, como se sua sombra estivesse por trás das ações do detetive.

A materialidade verbo-voco-visual do *fanvideo* aproxima-o de um videoclipe, na medida em que cenas dos episódios são recortadas e organizadas em torno de uma canção, tanto por seu ritmo e melodia quanto por sua letra. Normalmente há uma coordenação entre a letra e as cenas escolhidas, o que ocorre de forma literal em “hoping what you need/ Is behind every door”²⁰² (Idem, 0:49-0:54), entoada enquanto aparecem imagens de Sherlock atrás das portas aparecem, coordenadas com movimentos similares de John, de forma a construírem o sentido de que um é o que o outro precisa.

²⁰² Esperando que o que você precisa/ está atrás das portas. (Tradução nossa).



Figura 94 Sherlock e John atrás das portas

A partir da letra, compreendemos que o sujeito da canção busca angustiadamente pela pessoa que partiu, atrás das portas. No *fanvideo*, Sherlock é quem partiu e por quem John procura, pois é o que precisa. Tal associação é possível graças à junção da cena em que os dois estão juntos, sorrindo lado a lado, sobreposta à cena em que John chora a morte do amigo em frente à lápide de Sherlock, de forma que entendemos que ele precisa dos dois juntos e de Sherlock vivo, ao seu lado.



Figura 95 O que você precisa...

Posteriormente, há uma cena em que a letra da canção diz “Cuz everyone has hopes/ You're human after all” (Idem, 1:00-1:04)²⁰³, entoada ao mesmo tempo em que Sherlock se considera uma fraude (“I’m a fake”). Na ilusão criada por Moriarty, uma vez que “the world is just illusion/ trying to change you” (Idem, 1:45-1:50)²⁰⁴, Sherlock é

²⁰³ Porque todo mundo tem esperanças/ Você é humano, no fim das contas. (Tradução nossa).

²⁰⁴ O mundo é feito de ilusões/ tentando te mudar. (Tradução nossa).

modificado e construído social e midiaticamente como uma farsa. No entanto, a canção entoada sua humanidade, em oposição a um viés da constituição do sujeito no seriado sob o qual Sherlock seria um ciborgue, uma máquina de dedução sem sentimentos.

Há, nesse momento, uma junção no *fanvideo* de duas cenas de *The Reichenbach Fall*, o momento em que Sherlock diz ser uma farsa e quando o John rebate, dizendo conhecê-lo de verdade, frase retirada de uma prévia discussão dos dois a respeito dos planos de Moriarty:

John: Sherlock, I don't want the world believing you're...
 Sherlock: That I am what?
 John: A fraud.
 Sherlock: You're worried they're right.
 John: What?
 Sherlock: That they're right about me.
 John: No.
 Sherlock: That's why you're upset. You can't entertain the possibility they may be right. You're afraid you've been taken in.
 John: I'm not.
 Sherlock: Moriarty is playing with your mind, too. Can't you SEE what's going on?!!
 John: No, I know you for real ²⁰⁵(SHERLOCK, 2012, 00:50:59 - 00:51:32)

Em *The Reichenbach Fall*, John defende Sherlock, mesmo quando o próprio quer que ele acredite na história criada por Moriarty e que o considere também como uma farsa. No *fanvideo*, mesmo quando Sherlock diz ser uma farsa, John o rebate alegando conhece-lo melhor do que isso. John é construído nesse enunciado como o sujeito que sofre com a partida de seu amigo e jamais seria convencido sobre ele ser uma fraude.

Esse aspecto é reforçado com o refrão da canção, pois, nele, o sujeito implora para o outro não ir embora: “Please don't go/ I want you to stay/ I'm begging you please/ Please don't leave here” (Idem, 1:29-1:40)²⁰⁶. No vídeo, esses versos são aliados a cenas em que vemos Sherlock indo embora. Ele olha para trás, para nós e para John, e continua seu caminho, não ouvindo o pedido do sujeito do vídeo que pede para que fique. Esse sujeito, como procuramos demonstrar em nossa análise, entendemos ser John, visto que há uma oposição da cena em que ele está cabisbaixo, sofrendo, com a de Sherlock andando:

²⁰⁵ John: Sherlock, eu não quero que todo mundo acredite que você é... Sherlock: Que eu sou o quê? John: Uma fraude. Sherlock: Você está com medo de estarem certos. John: O quê? Sherlock: Que estão certos sobre mim. John: Não. Sherlock: Por isso que você está chateado. Você não pode suportar a ideia de que estejam certos. Você está com medo de ter sido levado por mim. John: Eu não estou. Sherlock: Moriarty está jogando com sua cabeça também. Você não percebe?! John: Não, eu te conheço de verdade. (Tradução nossa).

²⁰⁶ Por favor, não se vá/ Eu quero que você fique/ Estou te implorando, por favor/ Por favor, não me deixe. (Tradução nossa).

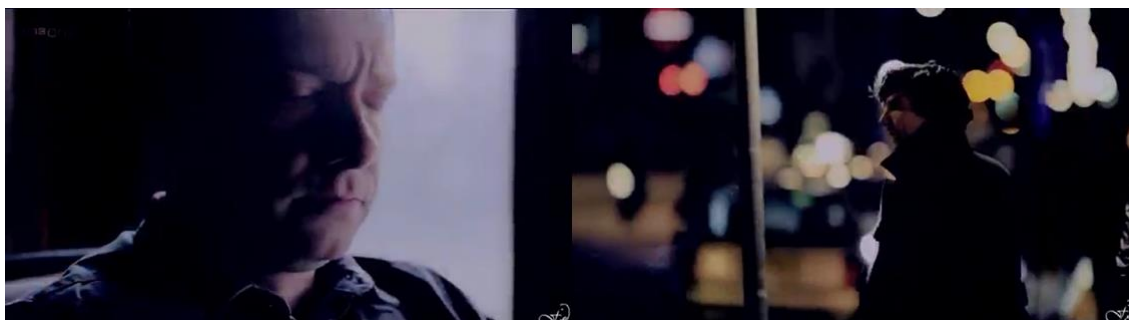


Figura 96 *Por favor não se vá*

Sherlock, muitas vezes ao longo do seriado, é considerado como um estranho, uma aberração (*freak*), como muitas vezes é chamado por Donovan. Ele é incompreendido pela sociedade, a partir de uma natureza contraditória, tanto por sua sexualidade quanto por sua inteligência, o que o mantém de certa forma à margem. De forma semelhante, na letra da canção, há uma menção ao jeito do outro a quem se refere: “Being like you are/ Well this is something else/ Who would comprehend²⁰⁷” (Idem, 1:53-2:00). John, no entanto, é a pessoa mais próxima de Sherlock e ele o entende. Um conta com o apoio do outro, em uma relação de mútua compreensão e completude.

Vemos uma oposição entre um Sherlock previamente sem amigos, no começo da primeira temporada e ao final da segunda, quando já tem amigos por quem se arrisca, no fim da segunda. No vídeo, há uma oposição entre os dois momentos do sujeito, de maneira que temos progressivamente flashbacks de cenas em que tanto Mycroft quanto Donovan dizem a John que ele não tem amigos seguidos de cenas dos dois em que um se assume amigo do outro, como uma trajetória da relação entre ambos, até o momento em que Moriarty ameaça Sherlock e a primeira pessoa que vem a sua mente é John. Desse modo, no vídeo, concentra-se em John a figura do amigo, aquele que esteve sempre a seu lado, o único que o entende em um mundo onde é considerado um estranho.

John é colocado, pela construção do vídeo, como a principal pessoa atingida pela morte de Sherlock, o que mais sofre com a sua perda. Há diversas cenas em que há troca de olhares, toques, cenas que indicam companheirismo entre os sujeitos e que, juntamente com a canção, possibilitam uma interpretação romântica, bem como cenas de John sozinho, recontextualizadas em conjunto com cenas acompanhadas de Sherlock, para indicar sua solidão.

Os *fanvideos* possuem um forte caráter romântico e narrativo, presente também nesse vídeo em específico, em que vemos uma constante ida e vinda de flashbacks e

²⁰⁷ Sendo como você é/ Bom, isso já é outra coisa/ Quem entenderia. (Tradução nossa).

tempo presente na narrativa, de antes da morte de Sherlock para o sofrimento de John, criando um enunciado em que aparentemente todas as cenas se passam e são revividas em sua memória. Constrói-se, assim, um tom emotivo-volitivo de angústia e melancolia, em que o sujeito sofre a dor da perda de alguém querido, porém não mais apenas amigo, e sim companheiro amoroso. John é construído, nesse enunciado verbo-voco-visual, como o sujeito da canção, que se dirige ao outro, Sherlock, de quem não quer se despedir.

Pela junção do verbal – falado pelos sujeitos, da letra –, vocal – trilha sonora, tom do que falam – e visual – cenas, luzes, cores –, o sentido é construído no enunciado verbo-voco-visual. Trata-se de uma materialidade conjunta, sincrética, organizada em uma determinada forma e conteúdo conforme o tom valorativo do sujeito enunciator. Se tivesse outra canção, seria diferente, outras cenas, outras falas dos sujeitos. Tudo é construído para criar um ambiente de melancolia pela morte de Sherlock e sua repercussão por John. Não só a letra como a música da canção está em consonância com as cenas escolhidas: há o som da bateria ligada à cena de explosão e do rosto de Sherlock quando faz uma dedução, além da batida de mão formando o código binário e da corda do violino sendo tocada.

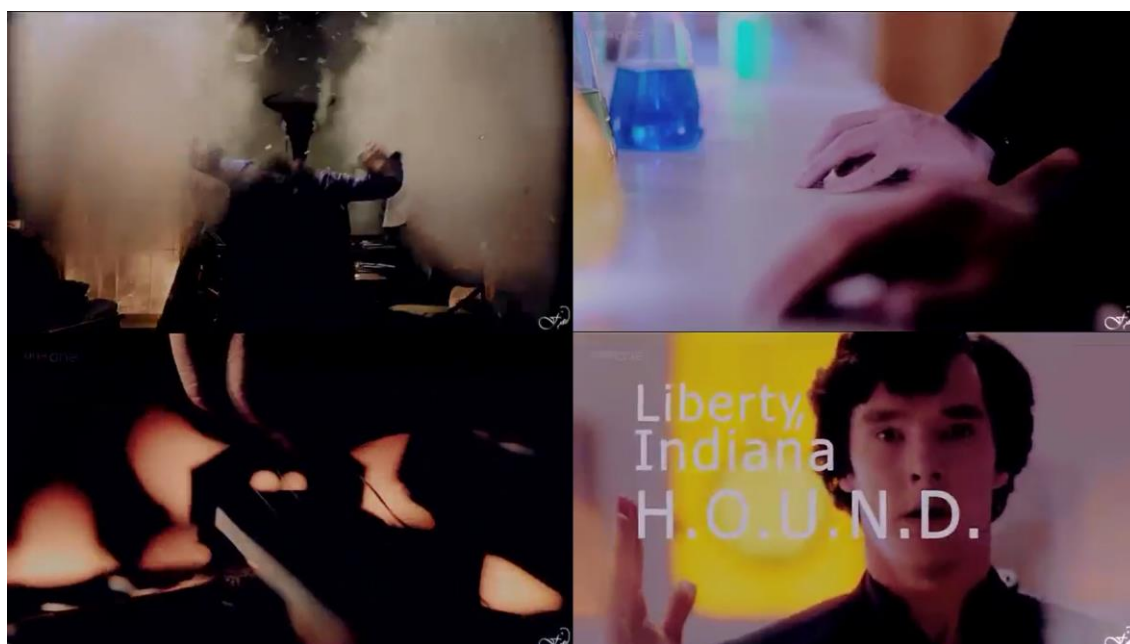


Figura 97 Cenas de coordenação entre sons e movimentos

A organização do vídeo é realizada com base na intrínseca relação entre as três dimensões da linguagem, de forma que a forma, o tema e o estilo estão em diálogo, responsiva e responsabilmente interligados para construir o sentido, que é o da relação amorosa (possivelmente romântica) entre os sujeitos.

Analisemos agora *Shattered* // *BBC Sherlock/John*²⁰⁸, de Starrlett20. O vídeo se inicia com a fala de John na terapia, em *The Reichenbach Fall*, de forma que há uma construção espelhada do início do vídeo similarmente com o início do episódio. “My best friend, Sherlock Holmes, is dead²⁰⁹” (STARRLETT20, 2012, 00:00:02-00:00:12). Ao passo em que John diz que Sherlock está morto, há uma junção com a cena de Sherlock chegando no cemitério em Dartmoor, em *The Hounds of Baskerville*, de forma que o tema da morte e o tom do vídeo se instauram e possibilitam ao fã uma construção de sentido específica para as cenas utilizadas a seguir, em conjunto com a letra da canção.

A partir desse momento, como é característico do *fanvideo*, há uma construção do vídeo feito com recortes de cenas do seriado em conjunto com uma canção, no caso, *Shattered*, de Trading Yesterday, a fim de organizar um enunciado verbo-voco-visual em que música, letra e imagem estão coordenadas para a construção de sentido.



Figura 98 John perdido após a morte de Sherlock

No vídeo, há um recorte da canção, que se inicia mais ou menos em sua metade: “And I’ve lost who I am²¹⁰” (Idem, 00:00:12-00:00:15). O enunciado verbal, parte da letra da canção, aparece visualmente como legenda, com letras brancas e vermelhas. Conforme a cena utilizada, John está em choque após a queda de Sherlock em nesse processo, perdeu-se. A morte de seu melhor amigo causou-lhe uma perda de identidade.

²⁰⁸ Despedaçado (Tradução nossa). Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=DZzMbenpjEk>>. Acesso em: 20/02/2016.

²⁰⁹ Meu melhor amigo, Sherlock Holmes, está morto (Tradução nossa).

²¹⁰ “E eu perdi quem eu sou” (Tradução nossa).



Figura 99 Tudo está perdido

A ideia da perda de sua identidade juntamente com a de Sherlock é discutida posteriormente em relação “All is lost, hope remains”²¹¹ (Idem, 00:00:53 - 00:00:55). Com a morte de Sherlock, representada por seu pulso sem batimento no recorte da cena, tudo está perdido, inclusive ele mesmo. Nesse sentido, temos a recorrência da temática do sujeito constituído por seu outro, como no mito do andrógino (cf. Platão) em que os seres humanos, uma vez cindidos por Zeus, foram condenados a viver com saudade da completude, em busca de sua outra metade. Assim, com a perda de sua outra metade, John se vê perdido, condenado a viver com a angústia da falta.

Em uma via de mão dupla, Sherlock também é completado por John, como vemos na imagem abaixo:



Figura 100 Quem eu sou, desde o começo

Quando o sujeito da canção enuncia “Who I am from the start”²¹², vemos no discurso visual primeiramente Sherlock e seu olhar direcionado a John. A construção do enunciado em seu nível verbo-voco-visual, por sua vez, nos faz compreender que Sherlock é o sujeito do enunciado, o “eu” que “é”, em correlação com a imagem seguinte

²¹¹ Tudo está perdido, a esperança permanece (Tradução nossa).

²¹² Quem sou eu, desde o começo (Tradução nossa)

(na sequência da cena) John. Sua identidade está ligada a ele, ele é seu outro constitutivo. Por esse lado, ambos seriam um só ser, andrógono, condenado a buscar eternamente sua completude no outro. Embora a existência do amor entre Sherlock e John seja algo de comum acordo, a sua natureza romântica (Eros) ou amigável (Phília) é um fator conflituoso entre os fãs. Assim, essa busca por completude, sugerida no seriado e trabalhada depois pelos fãs, pode ser interpretada tanto como uma camaradagem quanto um erotismo, apesar da segunda opção ser mais recorrente na *fandom*.

O momento em que é enunciado “Let me go and I will run²¹³” (00:00:41-00:00:43), possui uma relação literal entre o que é dito, verbalmente, na canção, e o que é visto, na imagem, algo característico do *fanvideo*: John e Sherlock dão as mãos para correrem, no seriado, como fugitivos da polícia em *The Reichenbach Fall* em um gesto que indica intimidade e parceria, apesar de ser também frequentemente interpretado como um gesto romântico. No entanto, contrariamente ao verbal, os sujeitos não se soltam, mas se juntam, apoiam-se um no outro para correrem como se, negando o verbal, o visual indicasse “don’t let me go” (não me solte).



Figura 101 Me deixe ir e eu irei correr

Além do sentido de soltar, a expressão “let go”, possui um sentido mais literal de deixar ir embora, em parte relacionado ao abandono de Sherlock e em relação ao esforço de John para deixar Sherlock ir embora emocionalmente, soltá-lo de seu

²¹³ Me solte e eu irei correr (Tradução nossa)

pensamento. Posteriormente, há uma coordenação de olhares que se encontram e se esquivam, vão-se embora, e encontram-se um no outro repetidamente, ora principiado por Sherlock, ora por John, que se entende nos segundos 00:00:49 a 00:00:52.

O estilo da canção escolhida para compor o vídeo, caracterizada por um tom de rock, combina com e, em certa medida, pré-seleciona as cenas do seriado compostas por maior agressividade. Nesse *fanvideo*, diferentemente do anterior, John passa por outro processo de luto e se porta diferentemente, pois, enquanto naquele havia um tom mais depressivo e triste, nesse há uma construção de um sujeito em negação e que responde pela agressividade. Nesse sentido, John estaria bravo com Sherlock por tê-lo abandonado e se matado em sua frente, o que é construído tanto pelo enunciado verbal em “This war is not over²¹⁴” (00:00:56-00:00:59), quanto pelas cenas de briga entre os dois que se passa ao fundo e percorrem a maioria do vídeo:



Figura 102 E essa guerra não acabou

Por todo o *fanvideo*, John é construído como um sujeito deprimido pela falta de Sherlock. Ele seria o sujeito despedaçado (*shattered*) a que se refere a letra da canção – além de seu título –, como pode ser percebido na sincronização entre letra e imagem na cena recortada abaixo:

²¹⁴ E essa guerra não acabou (Tradução nossa).



Figura 103 John despedaçado

Segundo a letra, “There’s the light, there’s the sun taking all shattered ones to the place we belong”²¹⁵ (00:00:59- 00:01:07), o sujeito (oculto, nós) da canção se inclui como um dos despedaçados, não por qualquer motivo, mas por amor. No caso, o sujeito do enunciado verbo-voco-visual, John, também como um despedaçado, pertence a um lugar, construído no vídeo como em Sherlock, em seus braços, junto a ele, em sua casa, como está previamente no vídeo em “take me home, to my heart”²¹⁶ (00:00:39-00:00:41) – eles seriam a casa um do outro.



Figura 104 Ao lugar onde pertencemos

As cenas são editadas para serem compatíveis com a batida da música, em um ritmo coordenado, porém não com uma frequência constante, pois, dependendo da cena,

²¹⁵ Lá está a luz, lá está o sol, levando todos os despedaçados para o local onde pertencemos (Tradução nossa).

²¹⁶ Leve-me para casa, para o meu coração (Tradução nossa)

não há uma equivalência, mesmo que com o tempo, ela retorne ao ritmo. Durante a maior parte do vídeo, há um ritmo na canção, alterado após a queda de Sherlock, com a entrada da batida da bateria, que acelera o ritmo do vídeo e das cenas.

Quando entra a bateria, as cenas ganham ritmo, além disso, elas adquirem o efeito de “pulsar” na alternância de uma cena para outra, visto que a imagem se aproxima e se afasta. Na virada da bateria, as cenas ganham um ritmo ainda mais acelerado, acompanhando a batida, o que encurta as cenas para depois, ao fim do vídeo, quando a música desacelera, as cenas também o fazem, ficando mais calmas. Apontamos uma recorrência na formatação dos vídeos analisados que, ao mesmo tempo que integram seu estilo e o individualizam, o ligam ao estilo do *fanvideo*, composto por um jeito de ritmar as cenas com as com a música, além de coordena-las com a letra da canção.



Figura 105 Ontem eu morri, o amanhã está sangrando

Ao fim, vemos John novamente na terapia, como estava no começo do vídeo, e, mais uma vez seguindo a construção do episódio a que responde, também começa e termina com a cena de John na terapia. Devastado, ele morreu junto com Sherlock, com seu outro, sua metade, e o amanhã está pleno de sangue, de sua morte.: “Yesterday I died, tomorrow’s bleeding²¹⁷” (Idem, 00:02:11 – 00:02:21). O fim e o começo do vídeo estão interligados pela cena do cemitério em Dartmoor, quando Sherlock diz “I don’t have friends, I’ve just got one²¹⁸” (00:02:18- 00:02:21). Nesse momento, em conjunto com

²¹⁷ Ontem eu morri, o amanhã está sangrando (Tradução nossa).

²¹⁸ Eu não tenho amigos, eu só tenho um (Tradução nossa).

uma calmaria na música, a relação entre os dois também se atenua, como se, com a declaração de Sherlock, a “guerra” entre os dois, por conta de sua partida, tenha cessado. Embora o vídeo recorte o início da canção, ela também começa e termina com a frase “Yesterday I died, tomorrow’s bleeding, fall into your sunlight²¹⁹”, o que indica ciclicidade, talvez com um possível retorno de Sherlock, quem representa a luz para os despedaçados, o retorno da metade do corpo andrógino.

3.3.4 *Gifs*

Entre os *gifs* selecionados, há somente um que se adequa ao considerado como desvio do tema principal a fim de centrar-se na relação entre os sujeitos John e Sherlock. Ao nos depararmos com a postagem sem título de Tavalouris²²⁰, vemos uma sequência de *gifs*, algo típico em postagens na plataforma Tumblr. Nela, a cena do discurso de John em frente à lápide de Sherlock foi colocada em recortes presentes em pequenos *gifs*, imagens animadas repetidas em um *looping* infinito, acrescidas de legenda em inglês e reproduzidas aqui em forma de imagem:

²¹⁹ Ontem eu morri, o amanhã está sangrando, eu caio em sua luz do sol (Tradução nossa).

²²⁰ Disponível em: <http://tavalouris.tumblr.com/post/15914312736>. Acesso em: 09/03/16.



Figura 106 Discurso de John

Cada *gif* na postagem possui um recorte da fala de John a Sherlock, representado pela lápide com seu nome gravado. John olha para o horizonte muitas vezes, quase evitando a evidência da morte de Sherlock em sua frente. Ele toca a lápide, como se tocasse seu amigo, em um gesto de afeição.

Rosto de John nos dois *gifs* finais é de alguém devastado. Ele pede a Sherlock que não esteja morto, aponta com o olhar para a lápide e pede para que pare “isso”, que impeça sua morte de ser real, como um último milagre a ser realizado pelo detetive – e que, de fato, foi realizado quando a câmera se afasta e gira para a esquerda, momento em que vemos Sherlock vivo observando a cena, além de sua volta na terceira temporada.

Os *gifs*, organizados em uma só postagem, demonstram uma preocupação do autor em representar a cena do discurso emocional de John, com aparente fidelidade, pois

não há manipulação sobre a fala e sobre as imagens apresentadas. No entanto, há uma edição de forma a transformar o vídeo da cena em diversos *gifs* menores, os quais demonstram apenas um gesto do sujeito e, por vezes, devem acompanhar uma fala maior que se estenderia por outros. O tempo da fala representada na legenda não corresponde, portanto, ao tempo do gesto no *gif*, o que implica em uma seleção de qual gesto representaria toda a fala.

Além disso, não vemos a câmera se afastar e revelar a figura de Sherlock, que observou tudo. Fora feita uma seleção dentro da cena para iniciar e dar fim ao diálogo entre os sujeitos, de maneira que o lado emocional se sobressai mais uma vez. É interessante, portanto, que tal cena ganhe grande repercussão na rede entre os fãs, mais do que outras até mais importantes dentro do seriado, pois ela revela uma preocupação sobre o efeito emocional da morte de Sherlock em John. Também não é selecionado o momento em que vemos Sherlock vivo, pois para os fãs, importa o fato que John não sabe de sua falsa morte e esse é um dos grandes motivos da repercussão dos fãs.

3.3.5 *Fanedit*

*Fanedit*s, diferentemente dos *gifs*, apresentam alta manipulação das imagens como característica genérica. Em oposição às *fanarts*, *fanedit*s não possuem um traço autoral forte, sentido de que o importante não é criar algo totalmente novo dentro do universo do seriado com seu traço, mas manipular uma imagem já existente retirada dele para construir algo novo. Apesar de cada uma possuir um estilo, a maneira como manipula a imagem do seriado, com recortes, legendas, cores etc., não é forte o ideal de criação de conteúdo, como o é nas *fanarts*.



Figura 107 *Good bye, John* (2012)

Ao observarmos a configuração da *fanedit Good bye, John* (2012)²²¹, selecionada para o *corpus* dentro do recorte temático, apontamos o estilo de colagem presente nela, em que há uma colagem dos sujeitos e das falas de Sherlock, como se fossem imagens destacadas de um jornal ou revista. Essa junção possui o efeito de criar a partir do já oferecido, como um recorte do existente, tanto as imagens dos sujeitos quanto as frases, aparentemente retiradas de um jornal, porém manipuladas para adquirirem tal efeito (pela fonte e efeito de recorte de papel, produzido pelo fundo branco), visto que essas exatas palavras não seriam encontradas dispostas dessa maneira

²²¹ Disponível em: <http://cruciothelights.tumblr.com/post/24748542789/goodbye-john-11>, 953 notes
Acesso em: 26/07/2016.

em um outro texto. O todo da imagem também possui um efeito de papel de jornal, feito artificialmente, a fim de corroborar com a sugestão de recorte e colagem.

Aqui, há uma separação entre dois momentos, organizados entres os espaços de cima e de baixo da imagem, separados horizontalmente por uma faixa “em branco” e aproximadas na organização da *fanedit*. No primeiro, Sherlock e John encontram-se quase de mãos dadas – John se segura na manga do casaco de Sherlock – quando estão algemados juntos. No segundo, vemos Sherlock no topo do hospital Saint Bart’s e John abaixo, ao telefone, olhando para ele. As mãos do primeiro espaço o passam para o intermediário, representando a ligação de uma cena com a outra, em uma junção de dois momentos, confirmada pela continuação do enunciado verbal. Ele é composto somente por falas de Sherlock, separadas por blocos de pausas acordo com sua entonação no episódio: “this phone call”/“it’s my note”/ “that’s what people do, isn’t it?”/ “leave a note”. Nesse sentido, o momento de parceria no primeiro espaço, de proximidade é seguido de um distanciamento no segundo, físico e emocional, pois, ora lado a lado, lutando juntos, John é deixado abaixo, fora de seus planos, enquanto Sherlock permanece em cima, no topo, antes de cair.

Toda a disposição das imagens e das frases contribui para a construção do sentido, de maneira a organizar um todo articulado, em que a sugestão do suicídio pelo enunciado verbal, aliado ao distanciamento dos sujeitos, além da coloração azulada, que percorre toda a imagem, dão a ideia de melancolia ao fã.

Pretendemos analisar nesse item como os enunciados dos fãs a respeito da morte de Sherlock desviam do considerado tema central, composto por teorias e enunciados sobre a morte *per se*, se deslocam para uma questão mais emocional, de forma que a relação entre Sherlock e John adquire aspectos românticos. Desse modo, vimos como a morte do detetive afetaria seu amigo sob a ótica dos fãs em diversas materialidades e enunciados, os quais retornam ao seriado, ressignificados. Veremos a seguir como *Sherlock* recupera tanto os enunciados dos fãs quanto a sua figura e os representam logo no primeiro episódio da terceira temporada.

3.4 De volta ao seriado: a relação dialético-dialógica entre o seriado e os fãs

Logo ao início do episódio *The Empty Hearse* (2014), vemos uma construção que remete ao fim do episódio *The Reichenbach Fall*. A cena da conversa entre John e Sherlock no telhado do Hospital se dá novamente em tela, porém acrescida de uma trilha sonora típica de *thriller*, há uma construção de um cenário de um filme de ação

semelhante à franquia “Missão Impossível”. Vemos cenas que nos são familiares do episódio anterior, porém agora elas são acrescidas com elementos do *backstage*: o corpo de Moriarty é carregado por terceiros e levado para outro local em que é colocada uma máscara imitando o rosto de Sherlock, além de uma lente azul:



Figura 108 Corpo de Moriarty é levado e em seguida transformado em Sherlock

Enquanto trabalham com Moriarty para falsificar seu corpo, Sherlock está conversando com John e quando chega o momento, ele salta do prédio, no entanto, está preso por uma corda de *bungee jump* e, quando essa volta, ele entra, quebrando o vidro, na sala em que está Molly Hooper e a beija, em uma indicação de que Molly estaria envolvida em seu plano, potencialmente por interesses pessoais:



Figura 109 Sherlock pula de bungee jump e beija Molly

John, após ser atingido pelo ciclista, é hipnotizado e dorme por alguns segundos, enquanto seu hipnotizador modifica a hora em seu relógio. Os homens chegam com o corpo de Moriarty já falsificado como o de Sherlock, colocam salso em seu rosto e no chão enquanto o grupo de paramédicos se reúne ao seu redor.

No entanto, nos é identificado que, na realidade, essa cena não é real, e sim uma teoria criada por Anderson. A vemos no mesmo momento em que esse a narra para Lestrade. Somos interrompidos na cena com a fala do detetive inspetor rejeitando tudo o que havia sido dito, pois, para ele, Anderson e Donovan teriam incentivados todos a creditarem que Sherlock era um criminoso e, assim, contribuíram para seu suicídio.

A cena que vemos e cremos ser a resolução do mistério revela-se uma produção de um fã. Nesse caso, a teoria de Anderson remete a outras criadas por fãs e circuladas na Internet, como a corda de *bungee jump* e o envolvimento de Molly no caso, além do choque proposital com o ciclista e a equipe de paramédicos como parte do plano.

Cena imaginada por fã do grupo de Anderson leva a explicação para a falsa morte de Sherlock para um viés mais romântico, já que Sherlock teria enganado John com sua falsa morte e ficado com Moriarty:



Figura 110 Moriarty e Sherlock se beijam em teoria de fã

Vemos, porém que é uma mulher que enuncia, jovem, diferentemente da outra em que vemos os atos possíveis de Sherlock como um herói de filme de ação, conforme os olhos de um enunciador homem, mesmo que Sherlock beije Molly. Além disso, a questão de ser uma mulher jovem que pensa em uma solução romântica retoma um discurso sobre os fãs de seriado, em que as mulheres-fãs são tomadas como consumidoras de uma forma de relacionamento de personagens criando pares *slash*. No caso de *Sherlock*, há um grupo de fãs que “shippam” Sheriarty, ou seja, Sherlock e seu nêmesis, devido a aproximações entre ambos no contexto do seriado, às quais também esse enunciado se relaciona.



Figura 111 Boneco de Sherlock

Além disso, em sua teoria, Sherlock usaria um boneco para imitar seu corpo e enganar a John, o que nos é muito similar à teoria apresentada no site Daily Mail como uma das possibilidades existentes na Rede como solução.

O grupo de Anderson denomina-se *The Empty Hearse*, como o episódio e em referência ao fato de Sherlock estar vivo bem como uma alusão ao conto de Doyle *The Empty House*, em que Sherlock retorna à vida. Essa personagem atua como uma representação de um fã-clube para o detetive, em que os membros usam chapéus de feltro e buscam teorias para sua possível sobrevivência, em uma alusão ao compartilhamento de teorias e informações entre os fãs do detetive conforme feitas nas comunidades virtuais.

Outra teoria presente no episódio pode ser observada momentaneamente a partir das folhas coladas na parede do fã-clube. Nelas, vemos à esquerda a imagem de uma TARDIS, ou seja, da nave espacial em formato de cabine policial utilizada pelo personagem do Doutor, em *Doctor Who*:



Figura 112 Imagem da TARDIS entre as teorias do grupo

Na imagem acima, vemos atrás de Anderson múltiplas folhas com teorias sobre uma possível sobrevivência de Sherlock, ligadas com linhas vermelhas, à semelhança de um trabalho investigativo da polícia. Entre elas, há o desenho de uma TARDIS, em referência ao universo de *Doctor Who*, em referência a uma teoria criada por fãs de que Sherlock poderia ter sobrevivido à queda com a ajuda do Doutor e sua nave, se ele a estacionasse de maneira que Sherlock caísse nela e não no chão, uma vez que, em *Doctor Who*, a personagem River Song sobreviveu a uma queda de um prédio de maneira semelhante²²². A partir da cena de River, os fãs criaram um vídeo em que há uma junção dos dois episódios, de maneira que Sherlock cai na piscina da TARDIS²²³. Tal teoria *non sense* é feita em favor de uma aproximação entre as duas *fandoms*, possível graças aos dois seriados serem produções da BBC e terem os mesmos roteiristas, Gatiss e Moffat.

Ainda em relação ao fã-clubes coordenado por Anderson, há um momento, logo após a exposição da teoria de uma fã, em que eles descobrem que Sherlock está vivo, e seus celulares vibram, todos recebem a notícia e figuram em tela as hashtags #SherlockLives, #SherlockIsNotDead e #SherlockHolmesAlive!²²⁴:

²²² Cena disponível em: <https://youtu.be/ixcu-64pFRk>. Acesso em: 09/04/2016.

²²³ Cena disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sIeDyvzSbgg>. Acesso em: 09/04/2016.

²²⁴ Sherlock vive, Sherlock não está morto e Sherlock Holmes vivo! Tradução nossa.



Figura 113 Hashtags em cena

Além disso, as *hashtags* utilizadas pela produção do seriado como divulgação da terceira temporada, conforme vimos no item 3.1, retornam ao seriado e vão das telas dos computadores e celulares para a tela do espectador, em um formato já utilizado pelo seriado de transmissão de textos verbais, como no momento das deduções de Sherlock em que vemos signos verbais indicando suas deduções, além de mensagens de texto que figuram em tela, como parte da imagem ao longo dos episódios, por exemplo. Aqui trata-se de mais um exemplo de algo que dialética e dialogicamente, transita de uma mídia para outra e aumenta a experiência do fã que, nesse caso, é apresentado como parte do seriado e do episódio.

Diferentemente do previsto e trabalhado em *fanfics*, por exemplo, não há uma menção a Sebastian Moran, como poderia ter sido feito em diálogo com o conto de Doyle. No seriado, a teia criminal de Moriarty foi destruída, porém Sherlock e John têm que resolver outro caso: o do ataque terrorista ao Parlamento no metrô de Londres. Porém, Sherlock realmente ficou fora dois anos para destruir a companhia de Moriarty, como os fãs haviam previsto em teorias e *fanfics*, sendo a facção sérvia a última.

Dentre as teorias de como Sherlock sobreviveu à queda, vemos Sherlock contar a Anderson o que teria realmente ocorrido: comenta que tinha feito um plano juntamente com Mycroft para conseguir destruir a rede criminal de Moriarty. Dessa maneira, seu irmão liberou ao inimigo informações pessoais sobre si em troca de pequenos indícios sobre a vastidão de sua rede. Ao final, o deixaram ir pois era crucial que pensasse estar

em vantagem. Dessa maneira, Sherlock permitiu que Moriarty destruísse sua reputação e acreditar que tinha o vencido. Sobre a cena da queda, ele aponta que haviam 13 possibilidades para sobreviver, pois sabia que iria morrer, apesar de não ter antecipado o suicídio de Moriarty.

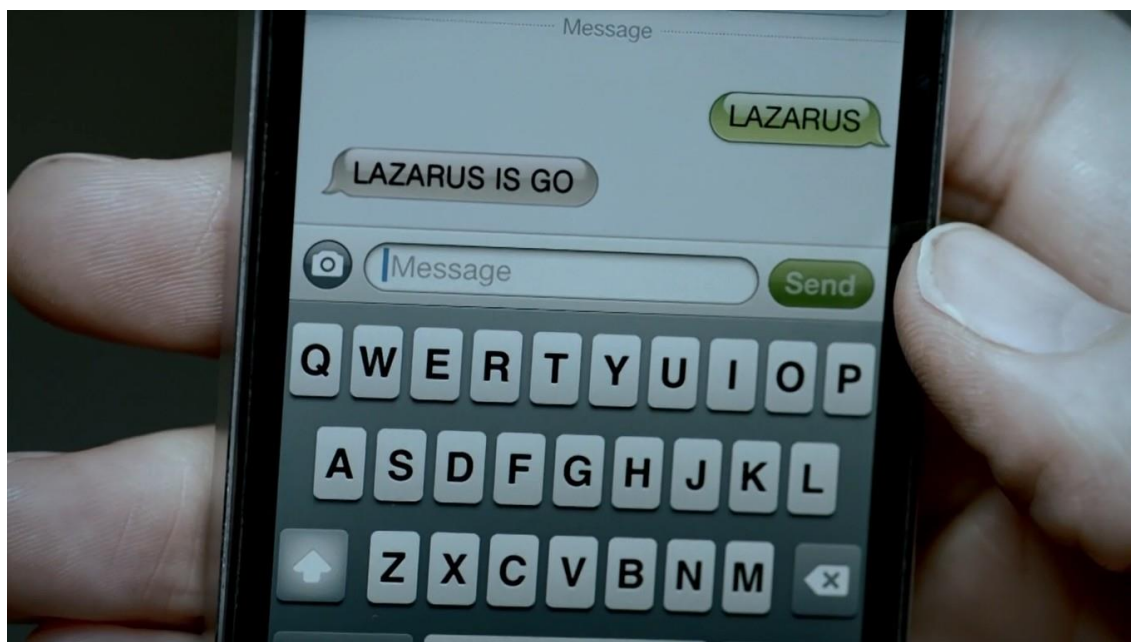


Figura 114 Sherlock contata Mycroft para executar o plano

Sherlock, então, contata Mycroft para executar um dos planos, o que sabemos, em diálogo com o enunciado visual, tratar-se da opção “Lazarus”. Lázaro, em português, remete ao enunciado bíblico em que Jesus vai visitar Lázaro de Betânia no Evangelho segundo João e o ressuscita depois de quatro dias morto. No seriado, tal referência indica a opção de que Sherlock iria morrer, porém, assim como Lázaro, iria voltar à vida posteriormente. Após isso, o cenário se monta e está pronto quando John retorna ao hospital. A questão de que ele teria que ficar em um local exato confirma as suspeitas dos fãs em teorias, pois, segundo Sherlock, seria realmente para que sua visão fosse bloqueada pela estação de ambulância. Molly estaria a postos com um corpo parecido com o dele, sendo utilizado o do capanga de Moriarty responsável pelo sequestro da menina, confirmando o que havia sido indicado em uma das teorias expostas no site *Daily Mail*.

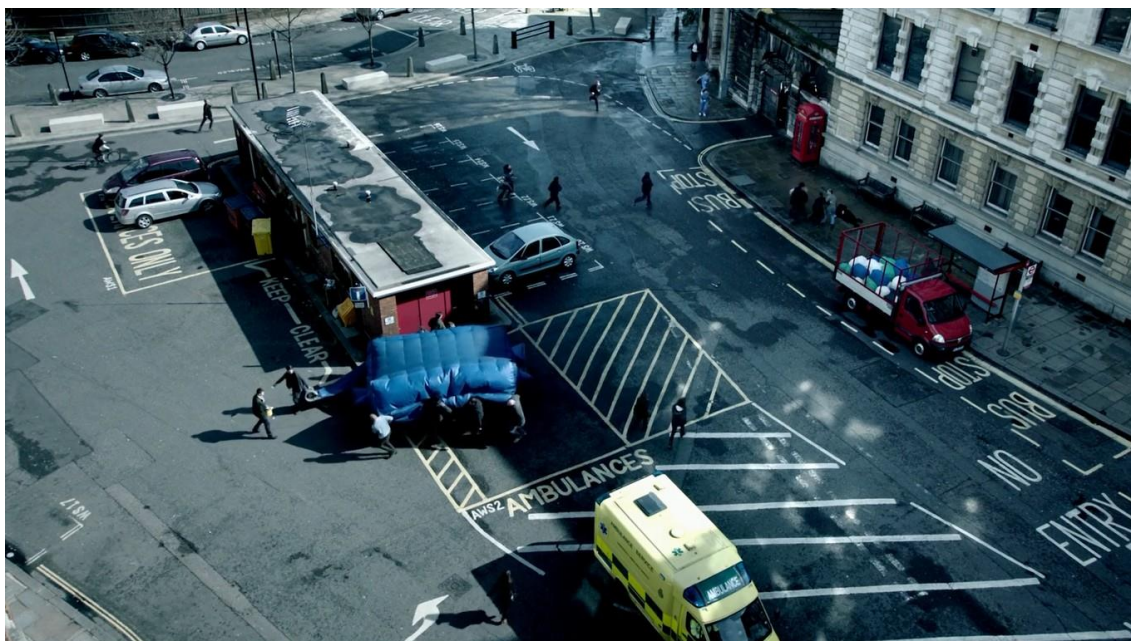


Figura 115 Montagem do cenário para a falsa morte

O cenário se monta com atos rápidos e precisos: Sherlock pula em um colchão de ar que é rapidamente retirado, enquanto John segue em sua direção até ser atingido pelo ciclista que o faz atrasar alguns minutos. Sherlock é preparado com sangue falso e troca de lugar com o corpo e utiliza a bolinha anti estresse para pausar o pulso por alguns minutos, dessa maneira, John confirma que ele está morto (o uso da bolinha também é apontado em algumas teorias de fãs, conforme indica Eva-christine em seu texto sobre o enigma IOU). Os arranjos burocráticos teriam sido providenciados, além de Mycroft, que mobilizou uma equipe de agentes para o caso, por Molly, que encontrou o corpo similar ao dele e falsificou os registros de seu obituário.

No entanto, Anderson critica vários pontos que para ele não foram convincentes, como a certeza de que John ficaria no mesmo local, e suspeita que tudo o que foi dito tenha sido uma mentira, pois ele seria a última pessoa para quem Sherlock contaria seus planos. Dessa maneira, fica instaurada uma dúvida no público e, aquilo que seria o elemento principal no episódio, a resolução do enigma, é desviado, assim como nas respostas dos fãs, para uma questão emocional sobre o reencontro entre Sherlock e John – tal questão dá margem para uma construção também emocional do sujeito estendida pela terceira temporada e também presente no episódio especial de Natal.

Para os fãs, em seus enunciados, a questão da falsa morte do protagonista distanciou-se do enfoque investigativo para tomar proporções emocionais. Colocou-se em cheque, então, a discussão sobre o sofrimento de John com a morte de seu melhor

amigo e sobre como seria o reencontro dos dois e sua reação quando descobrisse que fora enganado, elemento que dirige o episódio *The Empty Hearse*.

Nesse enunciado, observamos o estado emocional abalado de John, principalmente na cena em que visita o túmulo de seu amigo e quando vai até o apartamento que dividiam na *Baker Street*. Logo após a morte, quando conversa com Mrs. Hudson, John havia comentado que não conseguiria voltar ao apartamento. A partir de seu contato com ela nesse episódio, percebemos que ele só vai dois anos depois, quando vai anunciar seu casamento com Mary. Nas duas cenas, o olhar de John encontra-se perdido no passado, o que nos faz pensar que ainda superou sua morte e é assombrado pela memória viva de Sherlock.



Figura 116 John abalado visitando o túmulo de Sherlock e o apartamento em Baker Street

Tal emoção em seus olhos recebe por vezes uma conotação amorosa, possível de ser relacionada com depressão e angústia conforme fora previsto pelos fãs e analisado no item 3.3, que consideram a tristeza de John como um sinal de coração partido. O indício de que teria algum sentimento maior que amizade, amplamente explorado pelos fãs repercute no episódio principalmente quando conta a Mrs. Hudson que irá se casar com Mary e ela fica surpresa por ser uma mulher, pois pensava que Sherlock era seu namorado. Nas duas cenas comentadas acima, Mary está presente: quando visita o túmulo, ela aparece de costas e dão as mãos e, no apartamento, com a notícia sobre o noivado. É interessante que John só fique fixo com uma namorada e decida casar quando Sherlock morre, pois o problema entre e as namoradas era a questão de que não estava disponível e sempre colocava o amigo em primeiro lugar, como sua namorada lhe diz em *A Study in Belgravia*. ele é um ótimo namorado, para Sherlock.

O momento do encontro dos dois também é algo amplamente discutido pelos fãs em seus enunciados responsivos e, no seriado, ele se dá no restaurante, quando Sherlock interrompe um jantar romântico entre John e Mary disfarçado de garçom.



Figura 117 Reação de John quando vê Sherlock

A primeira reação de John é a surpresa. Ele vê que o garçom que o atendia era na realidade Sherlock, levanta-se e permanece um tempo somente o observando. Logo depois, a raiva se sobressai e ele adquire um olhar assassino em direção ao amigo, como observamos na imagem acima. Quando consegue recuperar a fala, John diz: “Two years. Two years! Hmm? I thought... I thought... You were dead. Hmm? Now, you let me grieve. Hmm. How could you do that? How?!” (SHERLOCK, 2014, 00:21:49,900 - 00:22:24,020)²²⁵. Para ele, a questão principal é o porquê de seu amigo tê-lo enganado por dois anos. John, conforme comenta depois, não quer a explicação “inteligente”, e sim o porque de outros saberem sobre seus planos e não ele.



Figura 118 Reações de Sherlock no momento do reencontro

A reação de Sherlock quando John o reconhece é afeição, seguida de um reconhecimento da mágoa do outro, quando esse o confronta sobre como pode magoa-lo dessa forma, o que acarreta uma expressão identificada como vergonha e arrependimento, tanto por ter fingido sua morte para o amigo, ao reparar os danos de seu ato, quanto pela maneira como abordou John para contá-lo de sua volta, pois reconheceu momentos depois que uma “surpresa” como essa não era bem vinda e que lhe devia na verdade um pedido de desculpas. Ele comenta que esteve prestes a contatá-lo muitas vezes, mas tinha medo

²²⁵ Dois anos. Dois anos! Hmm? Eu pensei.... Eu pensei.... Que você estava morto. Hmm? Agora, você me deixou de luta. Hmm. Como pode fazer isso. Como?! (Tradução nossa).

que dissesse algo indiscreto e o expusesse, o que também indica que ele sentia a falta de seu amigo, como algumas *fanfics* imaginaram.

A primeira questão de John foi sobre como pode fazer isso com ele, fingir que estava morto e engana-lo por dois anos. Na segunda vez, brigaram porque descobriu que várias pessoas sabiam do seu plano, incluindo Mycroft, Molly e alguns moradores de rua, quanto ele, seu melhor amigo, não sabia. Na última, porque Sherlock quer que ele o ajude em um novo caso, como se nada tivesse acontecido. No entanto, apesar do peso emocional do reencontro ser dramático, as cenas foram construídas em uma mescla de elementos emocionais e comédia. Aqui, o confronto físico é seguido do emocional: três vezes Sherlock é fisicamente agredido por John, pois não percebeu que havia o magoado e estava tratando tudo com muita naturalidade e eles são repetidamente expulsos dos lugares em que estavam, saindo de um local de luxo para um café e por fim um bar.



Figura 119 Sherlock apanha de John

O confronto físico, principalmente o soco que Sherlock leva de John é recorrente nos enunciados dos fãs, principalmente em *fanfics* e nas *fanarts* HQs, assim como o fato de Sherlock não saber lidar com a raiva de John, fica sem graça, não sabe o que fazer quando percebe que o magoou e tenta fazer alguma piada. Sabemos que Sherlock sabe lutar, como já foi visto no episódio, porém aqui ele não para John. Ele permite que o amigo o agrida, no que pode ser entendido como um movimento de penitência pelo dano emocional causado, além de referir-se à natureza de Sherlock, personagem que não sabe lidar com emoções e pensa que pedir desculpas é o suficiente.

Em meio ao primeiro confronto físico, em contraste com a situação dramática entre os dois, há a canção com ritmo de salsa *¿Donde Estas Yolanda?* (1966) composta por Manuel Jiménez Fernández. Além do contraste entre o tom da canção e o tom emocional da conversa entre os dois causar um efeito de *comic relief*, a letra também possui ligação com a situação, principalmente a partir do ponto de vista de John, pois o sujeito da canção pergunta onde está Yolanda, pois a procurou e não a encontrou, em

assimilação com a situação vivida por John, como se esse tivesse procurado por Sherlock, precisado dele, porém ele não estava lá.

Percebemos também na cena do restaurante a referência a uma outra *hashtag* presente na Rede, #notdead, não morto, presente em *gifs* que aludem ao momento de reencontro de Sherlock e John segundo uma perspectiva cômica dos fãs. Nesses enunciados, eles pensam em maneiras absurdas pelas quais o detetive poderia surpreender John: dentro da geladeira, caindo de uma árvore, pendurado no varal etc.²²⁶ No seriado, Sherlock opta por surpreender John em seu jantar, em tentativas falhas de revelar-se em seu disfarce como garçom, o que torna a cena cômica. Quando John finalmente o reconhece, Sherlock diz: “Well, the short version... Not dead”²²⁷ (SHERLOCK, 2014, 00:21:04 - 00:21:09), próximo à *hashtag* dos *gifs*.



Figura 120 Sherlock tenta surpreender John

Mais uma vez, o enunciado repercute na Rede, agora ressignificado pelo episódio, de maneira que criam novos *gifs* referentes às duas situações de surpresa de Sherlock, uma sugerida, como sair de dentro de um bolo, e outra real, aparecer como garçom, tão absurdas quanto as sugestões cômicas dos fãs²²⁸.

²²⁶ Como pode ser visto no link: <http://shockingblankets.tumblr.com/post/45173549255/not-dead-masterpost-in-case-you-wanted-to-see>. Acesso em: 11/04/2016.

²²⁷ Bom, versão resumida... To vivo (Tradução nossa).

²²⁸ Disponível em: <http://shockingblankets.tumblr.com/post/78347100132/not-dead-masterpost-in-case-you-wanted-to-see>. Acesso em: 11/04/2016

Esse enunciado específico, assim como o seriado em geral, evidencia um movimento do seriado para a Rede, da Rede para o seriado e de volta para ela, em uma relação sem fim de ressignificações, reconstruções enunciativas a partir do diálogo entre o seriado e os fãs. Há um retorno ao seriado de enunciados de fãs de maneira que estabelece um vínculo entre os sujeitos e constrói a arquitetônica do seriado.

Procuramos demonstrar ao longo desse trabalho a relação dialético-dialógica entre o seriado e os enunciados dos fãs. Concebemos, como procuramos demonstrar nos itens anteriores, os fãs como autores-criadores de enunciados com maior ou menor acabamento, a partir de um certo estilo individual do autor, bem como do gênero utilizado (pintura e HQ, por exemplo), além da preocupação com o todo organizacional da obra. No entanto, não procuramos definir as arquitetônicas dos enunciados considerados como *corpus*, e sim procuramos analisa-los como respondentes do seriado, logo, como imprescindíveis para sua arquitetônica.

Ao tomarmos a recepção de *Sherlock* como produção, procuramos dar voz à(s) voz(es) dos fãs em suas construções autorais. Para Jenkins (1992), os fãs reorganizam os trabalhos originais, os reconstruem, em busca de possibilidades, tanto de aventuras quando de romances, que não foram ali solucionadas ou previstas. “In the process, fans cease to be simply an audience for popular texts; instead, they become active participants in the construction and circulation of textual meanings”²²⁹ (Idem, p. 24). Esse valor da produção dos fãs como participativa vai ao encontro da ideia de diálogo bakhtiniano, no que se refere à interação dos sujeitos e dos enunciados como algo intrínseco à essa concepção de linguagem.

Contrário à concepção de *textual poaching*, feita por De Certeau, Jenkins (1992) a ressignifica em sua obra, tomando a como uma participação ativa do sujeito em relação ao conteúdo que lhe é proposto. *Poaching* se refere à atividade de caça ilegal em terras privadas. Segundo Jenkins,

Michel de Certeau (1984) has characterized such active reading as “poaching,” an impertinent raid on the literary preserve that takes away only those things that are useful or pleasurable to the reader: “Far from being writers...readers are travellers; they move across lands belonging to someone else, like nomads poaching their way across fields they did not write, despoiling the wealth of Egypt to enjoy it themselves” (174). De Certeau’s “poaching” analogy characterizes the relationship between readers and writers as an ongoing struggle for possession of the text and for control over

²²⁹ No processo, os fãs cessam de ser simplesmente uma audiência para textos populares; ao contrário, eles tornam-se participantes ativos na construção e circulação de significados textuais (Tradução nossa).

its meanings. (...) Under this familiar model, the reader is supposed to serve as the more-or-less passive recipient of authorial meaning while any deviation from meanings clearly marked forth within the text is viewed negatively, as a failure to successfully understand what the author was trying to say²³⁰ (1992, p. 24-5).

Para De Certeau, a atividade dos fãs é uma violação dos direitos autorais, uma “caça ilegal” de textos para seu próprio benefício, de maneira a desmerecer a produção do autor. Nesse sentido, a produção dos fãs é entendida como um “sacrilégio”, feita com obras de “mal gosto”, conforme aponta Jenkins, as quais prejudicariam a hierarquia cultural dos produtores de conteúdo, no caso, midiático. Tal valor associa-se à questão de uma mítica “integridade”, como se houvesse algum enunciado original que devesse ser respeitado. Do ponto de vista do Círculo, todos os enunciados são respondentes e cabe ao analista observar os processos de remissão ou alusão a discursos e vozes outras. Nesse sentido, tomamos aqui as produções dos fãs como autorais à sua maneira, respondentes em maior ou menor grau de acabamento, de acordo com temas de seu interesse dentro do seriado *Sherlock*, seja em relação a teorias sobre a morte do detetive, seja em enunciados românticos envolvendo o reencontro de John e Sherlock.

Assim, a própria concepção de autoria aqui mobilizada é diversa da apresentada acima por De Certeau apud Jenkins, pois não há um único detentor do sentido e sim sentidos construídos no embate de vozes e valores sociais, emergentes em enunciados. Assim, a autoria é dada na construção do discurso, no posicionamento do autor-criador, no caso, na relação com seriado e com os outros fãs.

Para Jenkins, o desmerecimento da produção dos fãs, atrelado às concepções negativamente valoradas como fanatismo, está diretamente relacionado à uma exclusão dessa categoria no processo de produção dos enunciados:

Since many segments of the population lack access to the means of cultural production and distribution, to the multiplexes, the broadcast airwaves or the chain bookstore shelves, this respect for the “integrity” of the produced message often has the effect of silencing or marginalizing oppositional voices. The exclusion of those voices at the moment of reception simply mirrors their exclusion at the moment of production; their cultural interests are

²³⁰ Michel de Certeau (1984) considerou tal leitura ativa como “caça furtiva”, uma incursão impertinente na preservação literária, que retira somente as coisas que são úteis ou agradáveis ao leitor: “Longe de serem autores... os leitores são viajantes; eles se movem em terras pertencentes a terceiros, como nômades, invadindo o terreno de textos que não escreveram, espoliando a riqueza do Egito para própria apreciação” (174). A analogia de “caça furtiva” de De Certeau caracteriza a relação entre leitores e escritores como uma luta constante para posseção do texto e pelo controle sobre seus sentidos. (...) Sob esse modelo familiar, o leitor deveria servir mais ou menos como um recipiente passivo de sentidos autorais enquanto qualquer desvio de seus sentidos claramente marcado no texto é visto negativamente, como uma falha para a compreensão total do que o autor queria dizer (1992, p. 24-5).

delegitimized in favor of the commercial interests of authorized authors²³¹. (Idem, p. 26).

No entanto, acreditamos que os fãs são levados em conta como uma medida de promoção do conteúdo. Se o seriado produz episódios que são posteriormente reinterpretados na Rede em *fanfics*, *fanvideos*, teorias em sites e em vídeo, por exemplo, dentro de uma comunidade virtual, devemos compreender que há um estímulo dessa interação por meio dos produtores. Como vimos no item 3.1, o próprio seriado promove a interação dos fãs entre si e entre os fãs e o seriado, a partir de uma estratégia transmidiática. Dessa forma, há um incentivo à participação dos fãs na construção de enunciados – que vão desde respostas ao enigma da morte de Sherlock à repercussão emocional de sua perda em John – que, por sua vez, retornam ao seriado na terceira temporada, ressignificados, conforme demonstramos acima.

Nesse processo dialógico (e dialético) os produtores também se colocam como recepção, pois se intitulam fãs das obras de Doyle, e ao fazê-lo, colocam *Sherlock* em conjunto com as obras dos fãs do seriado como também uma resposta. No entanto, esse processo cria duas situações: ao mesmo tempo em que justifica e dá voz às produções dos fãs, como uma estratégia de legitimação da autoria de seus enunciados, coloca em cheque as suas posições como autores de um discurso “original” a partir do qual são feitas as obras *fanmade*.

Porém, conforme evidencia Hills (2012), as estratégias discursivas transmidiáticas que facilitam e possibilitam o acesso do fã ao conteúdo da série, feitas transmidiaticamente, são limitadas, para que, dessa forma, garantam um controle sobre o que é dito e guardem a posição de seu discurso como *canon*: os fãs podem acessar os *blogs* das personagens que contém informações exclusivas, porém não podem comentar nos *posts*, somente ler os comentários já feitos; além disso, criam teorias sobre como Sherlock poderia ter sobrevivido que são trazidas no episódio *The Empty Hearse*, porém elas são tomadas pelo que são, teorias de fãs, não-oficiais; por fim, criam enunciados sobre como poderia ser o reencontro emocional entre Sherlock e John e teorizam sobre eles serem ou não um casal, ou sobre a sexualidade do detetive, a partir de uma “faísca” levantada pelo seriado, de maneira que, assim, recorrentemente tratam dessas questões

²³¹ Visto que vários segmentos da população não possuem acesso aos meios de produção e distribuição cultural, aos multiplexos, às ondas de transmissão ou ao encadeamento de prateleiras de livrarias, esse respeito à “integridade” da mensagem produzida geralmente tem o efeito de silenciar ou marginalizar vozes opositoras. A exclusão dessas vozes no momento da recepção simplesmente reflete sua exclusão no momento da produção; seus interesses culturais são deslegitimados em favor de interesses comerciais de autores qualificados. (Tradução nossa).

que interessam a e instigam os fãs, porém sempre são trazidas no discurso canônico como um *comic relief*. Assim, apesar de haver uma interação e retorno de um enunciado a outro, como em um flerte com os fãs, instaurando seu local como respondentes da série, a quem querem atender os pedidos, também mantem-se um controle do que é aceito como oficial.

Tal incentivo à participação dos fãs e sua resposta a elas em *The Empty Hearse*, ao mesmo tempo em que legitima sua prática enunciativa dentro das comunidades virtuais em um movimento de inteligência coletiva, também possui uma estratégia massiva capitalista de fazer com que os fãs divulguem por sua vez entre si o seriado a modo de um produto a ser comercializado. As redes sociais funcionam como vitrine do seriado, o qual ganha adeptos tanto por sua estratégia de divulgação de produtos transmidiáticos, quanto pelos enunciados dos fãs que também agem transmidiaticamente.

Quanto mais uma *fandom* interage entre si, mais enunciados sobre o discurso (no caso, sobre *Sherlock*) circulam e o torna mais conhecido por outros possíveis fãs, vistos como consumidores em potencial. Assim, para continuar o interesse de seu público e fazê-los por sua vez continuarem a responde-los, o seriado o atrai com provas de que considera seus fãs como autores: colocam-se como fãs também; mesclam as teorias que circularam em Rede com seu enunciado canônico; fazem o que alguns fãs acusam de *fan service*, por atraíre-los com possíveis indícios, por exemplo, de uma relação amorosa/erótica entre John e Sherlock, ao mesmo tempo em que alguns criticam que fazem *queerbaiting*, ou seja, atraem o público que se interessa por relacionamentos LGBT para deixá-los somente esperando pela formação do casal, que nunca atinge o discurso canônico.

Ao fazer ressoar as vozes dos fãs no enunciado do seriado, ele demonstra uma preocupação com seus fãs, o que, propiciamente, acaba atraindo mais membros para a *fandom*, pois instaura a falsa ideia de que os fãs são coautores do enunciado, enquanto na realidade estão preocupados com a sua aceitação pelo público, uma vez que os seriados possuem suas temporadas renovadas ou não graças à sua repercussão.

Esse tipo de interação é característica do que chamaremos cronotopo narcísico, pois remete à uma preocupação com a própria existência. Como Narciso olha para seu próprio reflexo e enamora-se por sua imagem, o seriado evidencia uma preocupação em si mesmo, apesar de aparentemente dedicar-se ao outro em seu enunciado. Assim, o seriado (como sujeito, tomado como heterônimo para a equipe de produção), torna o outro (os fãs) uma imagem de si a quem louva.

No grande tempo da contemporaneidade, os sujeitos têm como característica recorrente a questão do narcisismo como uma prática da autopromoção. Narcísicos, os

sujeitos olham só para si mesmos, emanam vaidade e veem um reflexo de si mesmo no outro, espelho do que desejam. Posto em evidência nas redes sociais, mas também fora delas, as relações sociais se calcam em uma exposição cada vez maior do eu. Há uma necessidade de mostrar ao outro seu *status*, como pode ser visto com a explosão de fotos sobre viagens, comidas, check-ins em restaurantes em uma sociedade em que você precisa mostrar ao outro a diversão caso contrário ela é nula. A aceitação é medida em curtidas em *posts* e a felicidade em fotos – desde que sejam postadas no Facebook ou Instagram. É também nessa era que surge o signo *selfie* – criado como identificação de fotos em primeira pessoa as quais são associadas a sites de compartilhamento –, prática narcísica voltada à exposição da imagem de si, porém definida na aceitação do outro. O outro é, assim, uma ferramenta de valorização social do eu, que necessita de seu *feedback* para construção da imagem de si circulada nas Redes.

No seriado, vemos tal exibição no *blog* pessoal de John, no qual ele comenta sobre os casos investigados por ele e Sherlock. Apesar do detetive ser contra sua exposição na Rede, ela o permite ganhar popularidade e, conseqüentemente, consegue mais casos para resolver. John defende que as aventuras são a sua vida, não 240 tipos de cinza de tabaco (SHERLOCK, 2012), como Sherlock divulga em seu *blog* sobre a ciência da dedução, e, para ele, é esse aspecto que deveria ser exposto, principalmente porque as pessoas querem saber que ele é humano, incluso suas falhas.

Em *Sherlock*, observamos a técnica de exposição nas redes sociais, como vimos no item 3.1, como uma tentativa de divulgação do conteúdo do seriado para os fãs. Além disso, os próprios enunciados dos fãs atuam como uma forma de posicionamento a partir da exposição das vozes desses sujeitos em produções autorais. Seus enunciados enunciativos artístico-midiáticos impõem seus valores acerca do seriado e do detetive, porém também evidenciam valores acerca de sua própria prática responsiva, defendida como um enunciado autoral, logo, mais que recepção, mas como produção.

Para o seriado, essas práticas são positivas, uma vez que, nas redes sociais, as páginas dos fãs adquirem a função de “vitrines”, em que a exposição de suas obras faz circular o produto na Rede e, assim, angaria maior público. Também por isso elas são incentivadas e retornam ao seriado, como parte do episódio *The Empty Hearse*, como uma forma de mostrar ao público sua importância, mesmo que, na realidade, esteja narcisicamente interessado em sua autopromoção nas Redes.

Pensamos essa relação entre seriado e público, a quem chamamos fãs por conta da especificidade de sua postura responsiva, uma evidência de uma interação que remete

a uma estratégia capitalista de voltar-se para si mesma, em um processo de autopromoção. Trata-se de uma força centrípeta que opera com o retorno à questão econômica da produção, recepção e circulação do seriado em meio às regras do mercado, como um produto a ser consumido. Revive-se, aqui, a lei da oferta e da procura, de um enunciado que produz para si uma grande procura, para obter assim maior possibilidade de oferta, ou seja, a continuidade de sua transmissão em uma rede de televisão e a criação de produtos e eventos a seu respeito a serem comercializados. O jogo entre produção e recepção do seriado, assim, envolve uma estratégia tradicional. A especificidade dessa relação no grande tempo contemporâneo envolve a mudança do suporte em um tempo e espaço virtuais.

Pensamos as relações intersubjetivas entre seriado e fãs, bem como entre fãs, como interações características do grande tempo da contemporaneidade. A partir desse ponto, defendemos que é possível estabelecer uma relação entre pequeno e grande tempo nas relações (trans)midiáticas, ao mesmo tempo reais e não reais, pois pertencem a outra realidade, construídas em meio à contradição do (não) espaço cibernético.

O ciberespaço, conforme vimos no item 2.5, é formado a partir da rede mundial de computadores em interação. Trata-se de um local fluido, ilocalizável em um ponto geográfico específico, visto que virtual, por isso sua característica de não-espaço. Virtualmente, é possível a interação entre pessoas de espaços geográficos diversos, as quais tomamos como sujeitos em uma interação midiática tipicamente contemporânea. O virtual não se opõe ao real, conforme explicita Lévy (2008), e sim ao estático. Ele não pode ser fixado em coordenadas espaço-temporais, pois oferece sempre uma descentralização, um retorno às perguntas ao invés de promover as respostas.

Dessa maneira, as coerções do aqui-agora nas categorias de tempo e espaço das interações deixam de existir no meio digital, pois os sujeitos podem estar, ao mesmo tempo, aqui e lá – alguém pode estar no Brasil participando de um grupo de discussão sobre seriado mundial, em que pessoas de diversas nacionalidades participam, cada uma em seu local e seu fuso horário. Na fluidez do ciberespaço, a duração do tempo também torna-se difusa, pois as relações são instantâneas, imediatas – assim como as informações duram minutos até tornarem-se obsoletas, por exemplo –, e, contraditoriamente, estão para sempre na infinita memória digital de um suporte, ou da World Wide Web.

Procuramos evidenciar, portanto, o paradoxo das interações midiáticas na contemporaneidade, concomitantemente localizadas dentro e fora de uma determinação espaço-temporal, reais e irreais. São irreais por não estarem na realidade concreta.

Impalpáveis, elas dissolvem no ar. No entanto, são reais por ocorrem verdadeiramente entre sujeitos em um tempo e espaço virtuais: o ciberespaço e o tempo instantâneo imortalizado pela memória digital.

Em meio a essas coerções, a natureza das relações dialógicas torna-se também paradoxal. O princípio de integração defendido pelos estudiosos das novas mídias, conforme discutidos no item 2.5, são postos em xeque: a grandiosa interação promovida pelas mídias que converte o vasto mundo em uma aldeia global permite a “conexão” entre os usuários da Rede, mas também os distancia. Com vidas vividas digitalmente, as relações passam de planos, do real para o digital – reuniões digitais, aulas por videoconferência, site e aplicativos de relacionamento, em prol da facilidade e mobilidade, ou seja, da fluidez necessária para a considerada aldeia global, em que precisamos estar sempre conectados com pessoas de todos os lugares, porém as relações deixam de ser vividas no aqui e agora, os quais se tornam múltiplos

Enclausurados em suas redes sociais e *smartphones*, há uma predileção pela interação virtual em detrimento da feita no mundo real, de forma que as interações ocorrem preferencialmente via mídia, a partir de uma imagem, o eu-para-o-outro que enfoca determinados aspectos de si. Vive-se no século XXI o mundo da *Second Life*²³², em que os sujeitos criam imagens de um eu-para-o-outro em selfies e de outros para si que, ao mesmo em que mascaram o sujeito, revelam-no como reflexo e refração do mesmo, como diria Irene Adler em *A Scandal in Belgravia* (2012), um disfarce é sempre um autorretrato.

Em um processo de reflexo e refração da vida, o modo como os fãs do seriado se relacionam, via mídia, é também o meio de relações dos sujeitos nos episódios: Sherlock usa seu smartphone para fazer pesquisas em suas deduções e vemos ele constantemente trocar SMS com sua rede de mendigos, a Scotland Yard e John. Ele não precisa necessariamente ter um “sótão mental” onde guardaria todas as informações úteis para seu trabalho, como faria o Holmes vitoriano de Conan Doyle, pois no século XXI as informações estão a seu alcance a um *click* de distância.

Em meio a esses elementos contemporâneos, ganha destaque a presença dos *blogs* no seriado. Sherlock se relaciona com os clientes, divulga deduções e análises científicas, inclusive troca mensagens com Moriarty em *The Great Game* por meio de seu

²³² Ambiente virtual e tridimensional que simula e recria a vida dos sujeitos em um mundo segundo, alternativo, em que eles escolhem como querem “ser”. Os limites do ser e do parecer se esvaem na medida que o jogo, ou rede social, toma o lugar muitas vezes da “vida real”.

blog, de maneira que ele se torna uma ferramenta de exposição de seu trabalho e contato profissional. Ao contrário, o *blog* de John divulga a vida pessoal do detetive, o que o torna um “fenômeno da net”. O detetive ganha hipervisibilidade na mídia, como é demonstrado em *A Scandal in Belgravia* (2012) e em *The Reichenbach Fall* (2012). Nesse último, ele chega a ser ameaçado via grandes mídias, principalmente os jornais e a televisão, pois sua imagem social é modificada facilmente de herói para vilão, conforme o artil de Moriarty. Indiretamente, a exposição da vida pessoal causa problemas para Sherlock, pois ela expõe suas fraquezas ao público geral e o deixa vulnerável aos inimigos: tanto Moriarty quanto Magnussen, ambos utilizam o conhecimento que tem de Sherlock a partir de sua exposição para saberem quais são seus pontos fracos, frequentemente associados a John.

Na vida real, as pessoas também se expõem e, com isso, sofrem as consequências de serem constantemente vigiadas. A partir das redes sociais, é possível saber onde a pessoa foi jantar, pelo *check in* realizado em um restaurante ou uma foto de seu prato postada, quem são seus familiares e amigos, onde trabalha, enfim, é possível ter acesso a um grande número de informações a respeito de alguém, de maneira que a hiperexposição da vida privada causa, por vezes, riscos à sua segurança, além de exibir um modelo de vida a ser seguido, o qual é concebido como um modelo de felicidade.

Há ainda a “polícia digital”, ou seja, críticos, muitas vezes escondidos por trás de perfis falsos que julgam tudo o que foi postado. Só há mais facilidade e abertura para o sujeito se manifestar até certo ponto, pois há também a dificuldade de se falar quando todos estão falando ao mesmo tempo e há um constante cerceamento de pessoas que podem visitar seu perfil, que tipo de público é seu seguidor ou amigo. Nesse sentido, não há total liberdade na Rede, como pregam os teóricos sobre as novas mídias. Percebemos, na realidade, um jogo de forças centrípetas e centrífugas que operam na esfera midiática e cerceiam os dizeres dos sujeitos.

Bauman (2001), ao tratar da “modernidade”, chamada de contemporaneidade em nosso trabalho²³³, a considera marcada por uma leveza e liquidez e a evidencia a partir da relação tempo-espço. A partir da metáfora dos estados físicos da matéria, ele conceitua como os fluidos não possuem uma dimensão clara no espço, e, ao contrário, carecem de uma definição precisa no tempo devido à sua instantaneidade:

²³³ Não faremos aqui a distinção entre os conceitos de modernidade e pós-modernidade, motivo pelo qual escolhemos o termo contemporaneidade para referirmo-nos ao grande tempo das relações dos sujeitos a que pertencemos.

O que todas essas características dos fluidos mostram, em linguagem simples, é que os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas "por um momento" (Idem, p. 9).

A instantaneidade atua em conjunto com as novas mídias, em uma tecnologia digital que favorece o desenvolvimento de um tipo específico de interação, a qual deixa de ter lugar em um ponto específico para, virtualmente, coexistir em uma multiplicidade de "aquis" e "agoras". Nesse sentido, o espaço definido da interação dá lugar ao ciberespaço, um espaço virtual ao mesmo tempo real e irreal, portanto fluido, além de ocorrer na instantaneidade da era digital, em um tempo fugaz que resiste à definição.

No entanto, mais que líquido, essas relações atingem o próximo estado físico e entram em ebulição: escapam e dissolvem-se no ar, evaporam. Não podemos pegar nem ver, mas está ali, como o ar, ao tomarmos conta de sua existência em uma garrafa "vazia", ao encher bexigas. As relações e pessoas existem, mas estão na nuvem, mas que tipo de arquivo é esse e onde ele está? Em lugar nenhum e em todo lugar, como o ar que respiramos, tão atrelado e entranhado em nossas vísceras que mal notamos sua importância e onipresença.

Desse modo, pensamos em um tempo-espaço aéreo das relações entre os sujeitos que constitui-se como um cronotopo. Ao contrário do tempo e espaço únicos e transcendentais, Bakhtin os concebe como relativos, em simultaneidade e individualidade, de acordo com a existência singular dos sujeitos responsáveis. Temos assim, cronotopos das relações dialógicas que constroem diferentes arquitetônicas.

Em um processo de refração semiológica, há uma relação entre grande e pequeno tempo: a singularidade das relações dialógicas no existir-evento relaciona-se com a fugacidade de suas coordenadas espaço-temporais características das relações nesse momento da história do homem.

A época contemporânea é marcada por esse tipo de relação, que se constitui no estado aéreo e, diante de tal realidade, não poderíamos deixar de notar seus reflexos e refrações na arquitetura de *Sherlock*, tanto no tipo de relação que os sujeitos-personagens estabelecem entre si, quanto no jogo dialético-dialógico que o seriado estabelece com seus fãs, que extrapola um tipo único de relação a mídia televisiva para dar acesso a outras, transmidiaticamente.

Ao pensarmos a obra *Seis propostas para o próximo milênio* (2010), de Calvino, verificamos que algumas características vistas como previsão sobre valores que ganharão força no “próximo milênio”, no caso, os anos 2000, no contexto da literatura moderna podem ser relacionadas a questões da contemporaneidade refratadas nos enunciados. Entre elas, está a rapidez. Para Calvino, um exemplo da era da velocidade seria o cavalo, no entanto, hoje, essa imagem já é lenta para expressar o fluxo das informações com o desenvolvimento da internet. Há uma fugacidade dos arquivos e notícias na Rede na medida em que eles navegam em direção a todos os dispositivos conectados a ela e, assim, conectam os sujeitos em não tão distantes tempos e espaços.

Há também o valor da visibilidade, a respeito da evocação de “imagens mentais” possibilitada pelo enunciado visual, cuja capacidade seria mais forte do que nos enunciados verbais. Consideramos, na contemporaneidade, os enunciados verbo-vocovisuais como a materialidade que mais possui visibilidade. Eles são mais rápidos e mais exatos no quesito informação, mas o que nós consideramos como visibilidade é, não só a capacidade de evocar conteúdos, mas a grande ocorrência e predileção por esse formato na era contemporânea. Dentre os formatos mais reconhecidos está o seriado.

A respeito da leveza, Calvino traz a questão da “pulverização da realidade” (p. 21):

A segunda revolução industrial, diferentemente da primeira, não oferece imagens esmagadoras como prensas de laminadores ou corridas de aço, mas se apresenta com os bits de um fluxo de informação que corre pelos circuitos sob a forma de impulsos eletrônicos. As máquinas de metal continuam a existir, mas obedientes aos bits sem peso (Idem, p. 20).

Essa falta de peso simbólica das informações possibilitada pela revolução industrial pode se relacionar aos tipos de enunciados que circulam, principalmente na Rede. O peso refere-se, nesse caso, ao profundo, à carga de informatividade de um enunciado. Na contemporaneidade, eles chegam a ser superficiais a ponto de sua esteticidade ser contestada. Vemos formar-se uma geração de menos “porquês”, em que tudo é automatizado, mesmo as relações humanas, a partir de uma mentalidade de uma época em que tudo é tão fluido que acaba rápido, como o são as notícias no Facebook e fotos que duram segundos no Snapchat, por exemplo. Nesse sentido, a maioria dos enunciados desfaz-se como isopor na Rede, em um cronotopo aéreo, e a leveza deixa de ser algo positivo, relacionado à precisão e à determinação, para ser sinônimo de algo raso.

A partir de uma discussão sobre como a literatura reflete e refrata certas tendências ou valores encontrados na vida por Calvino, procuramos pensar em como elas

são refratadas nas novas materialidades dos discursos estéticos, como o seriado. Para nós, ficam as questões da rapidez e fluidez das relações, as quais se encontram em hipervisibilidade na Rede, porém são cada vez mais inconsistentes e dispersas em um tempo-espaço virtual, das múltiplas ocorrências simultâneas e da instantaneidade, porém de duração incerta, espalhadas como gotículas de água prontas a se condensar em “nuvens”.

SEASON FINALE: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos discorrer, ao longo desse trabalho sobre a construção do seriado televisivo em sua condição de gênero discursivo, conforme a filosofia da linguagem do Círculo BMV em diálogo, quando necessário, com a cultura de massas e com a teoria da comunicação, a respeito das mídias. Demos início ao trabalho a partir de um retorno à história do seriado, às suas primeiras produções, e expandimos nosso olhar para as produções holmesianas, até entendermos como o seriado, especificamente *Sherlock* (2010), torna-se um fenômeno social, em especial na Rede. Em um segundo momento, procuramos refletir sobre os conceitos necessários para a análise, mobilizados em uma sessão analítica dividida em quatro itens analítico-interpretativos: partimos da reflexão sobre a estratégia massivo (trans)midiática da produção de *Sherlock*, com a análise de produtos realizados pelo seriado e direcionados ao público-fã, o qual responde, também transmidiaticamente, em enunciados de diversos tipos e materialidades – aqui os dividimos em dois subitens, conforme sua orientação temática –, para, enfim, culminarmos nossa reflexão no retorno das produções dos fãs ao seriado na terceira temporada e propormos um novo cronotopo no grande tempo da contemporaneidade.

Confirmamos, em nosso trabalho, a hipótese da constituição do seriado como transmidiático, em um processo de convergência de diferentes mídias que promove maior contato dos fãs entre si e entre eles e os produtores. Nesse processo, ele é produzido, recebido e circulado na esfera midiática e muda de função desde a sua formação, tornando-se mais participativo, pois prevê a resposta-ativa de fãs, produções autorais a partir das quais buscamos estabelecer sua forma arquitetônica.

Como o próprio seriado, há um fechamento esperado, uma *season finale* para essa temporada de nossa pesquisa, porém aguardamos as próximas produções-respostas do “público”, respondentes ativos, ao qual esperamos ter contribuído acerca das relações intersubjetivas na contemporaneidade e as formas ativas de responsabilidade possibilitadas pela Rede, bem como as reflexões sobre o gênero discursivo e sobre o seriado, as quais pedem novas respostas e uma continuação no próximo episódio.

Considerações Finais

A partir da elucidação de nossas atividades durante o mestrado e de nossa dissertação aqui anexada, procuramos demonstrar o desenvolvimento de nossa pesquisa ao longo de dois anos, desde a entrada no programa de pós graduação em março de 2015. Procuramos ainda demarcar a importância do aprofundamento da pesquisa, agora em nível de doutorado, no qual nos embrenharemos na problematização da autoria do fã e a autoria coletiva, a partir da concepção do Círculo, meramente citada na versão atual do trabalho, além de verdadeiramente adentrarmos na discussão sobre cultura a partir dos estudos do Círculo e na do cronotopo etéreo.

Acreditamos possuir um trabalho com um tema relevante na contemporaneidade, de modo que poderemos contribuir com discussões sobre as relações midiáticas e transmidiáticas a partir de um viés bakhtiniano; sobre a noção de cultura jovem e digital a partir do embate entre uma cultura erudita e massiva, a partir dos estudos do Círculo; sobre a construção do fã como autor, produtor de conteúdo responsivo ao seriado; e, enfim, considera-lo como um gênero discursivo composto por uma arquitetônica responsiva e digital na contemporaneidade.

Referências²³⁴

- ADORNO, T. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- ALVIM, L. Os jornais, o romance e o folhetim. In: 6º Encontro nacional da Rede Alfredo de Carvalho, 2008. *Anais do 6º encontro nacional da Rede Alfredo de Carvalho*. UFF em Niterói/RJ. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2008, p. 1-15.
- 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.
- ARASHICAT. *BBC SHERLOCK – Sherlock* (2012). Disponível em: <http://arashicat.deviantart.com/art/BBC-SHERLOCK-Sherlock-282986332?q=favby%3ANovaRoris%2F49425849&qo=33>. Acesso em: 09/03/16.
- _____. *One more miracle, please...* (2012). Disponível em: <http://arashicat.deviantart.com/art/One-more-miracle-please-306222247>. Acesso em: 09/03/16.
- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec/ Edunb, 1996.
- _____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- _____. (1929). *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 1997.
- _____. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993.
- _____. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: Universidade do Texas, 1986.
- _____. *Teoria do romance I: A estilística*. São Paulo: 34 ed, 2015.
- BANDEIRA, A.P. “Don’t tell me what i can’t do!”: as práticas de consumo e participação dos fãs de *Lost*. 2009. 135 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2009.
- FANTUCCI, I. *Contribuição do alerta, da atenção, da intenção e da expectativa temporal para o desempenho de humanos em tarefas de tempo de reação*. 2001. 130 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2001.

²³⁴ As referências bibliográficas aqui discorridas referem-se tanto a obras citadas nesse relatório quanto a obras utilizadas no decorrer do desenvolvimento da pesquisa.

- _____. Os fãs de seriados televisivos norte-americanos e suas práticas. In: *III Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação*, 2008, PUCRS. Anais da *III Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação*. Rio Grande do Sul: Edipucrs, 2008, p.1-9.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BEEONUTUBE. *How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nrhWfuw9Pqs>. Acesso em: 26/03/2016.
- BOSTAD, F. et ali. (Org.) *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture: Meaning in Language, Art and New Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.
- BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. Ed. Campinas: UNICAMP, 2001.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. “Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica”. *Bakhtiniana*, São Paulo, 8 (2): 43-66, Jul./Dez. 2013.
- BRAKE; DEMOOR. *Dictionary of nineteenth-century journalism in Great Britain and Ireland*. Londres: Academia Press, 2009.
- BRANDIST, C.; TIHANOV, G. (eds.). *Materializing Bakhtin: The Bakhtin Circle and the Social Theory*. Basingstoke: Macmillan, 2000.
- BRIGGS, A.; BURKE, P. *Uma história social da mídia*. Rio de Janeiro: Zahar ed., 2004.
- BUBNOVA, T. “Voz, sentido e diálogo em Bakhtin”. *Bakhtiniana*, São Paulo, 6 (1): 268-280, Ago./Dez. 2011
- BUSSE, K.; HELLEKSON, K. “Introduction: work in progress”. In: BUSSE, K.; HELLEKSON, K.(Org.) *Fan fiction and fan communities in the age of the internet*. Jefferson, Carolina do norte/Londres: McFarland & Company, 2006.
- BUSSE, K; STEIN, L.E. “Introduction: The literary, televisional and digital adventures of the beloved detective”. In: _____. *Sherlock and transmedia fandom: essays on the BBC series*. Jefferson, EUA: McFarland & Company, 2012.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo : Companhia das Letras, 2010.
- CAMPOS, M.I.B. “A questão da arquitetônica em Bakhtin: um olhar para materiais didáticos de língua portuguesa”. *Filol. linguíst. port.*, n. 14(2), p.247-263, 2012.
- CASSOTI, R. Ressonâncias musicais no Círculo de Bakhtin: Ivan I. Sollertinsky, intérprete de Mozart. In: In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de

Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010

CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. V.1. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CLARK, K; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CRUCIOTHELIGHTS. *Good bye, John*. Disponível em: <http://cruciothelights.tumblr.com/post/24748542789/goodbye-john>. Acesso em: 09/03/16.

CRYSTALROSE289. *How did Sherlock survive? (BBC Sherlock)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N5lf0cIBsxs>. Acesso em 25/03/2016.

DISCROLL, C. “One True Pairing: the romance of pornography and the pornography of romance”. In: BUSSE, K.; HELLEKSON, K.(Org.) *Fan fiction and fan communities in the age of the internet*. Jefferson, Carolina do norte/Londres: McFarland & Company, 2006.

DOYLE, A.C. *Sherlock Holmes: V.2. contos*. São Paulo: Martin Claret, 2014.

DUNBAR, P. *Millions of TV viewers baffled as to how Holmes faked his own death. The Mail on Sunday called in the experts to investigate...* Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2090010/Sherlock-Millions-TV-viewers-asking-Holmes-faked-death-.html?ITO=1490>. Acesso em: 27/03/2016.

EVA-CHRISTINE. *IOU Explanation – 53-8-92 – Grimm’s Fairy Tales Cipher*. Disponível em: <http://eva-christine.tumblr.com/post/27733467733/iou-explanation-53-8-92-grimms-fairy-tales>. Acesso em: 28/03/2016

_____. *Reichenbach Explanation – Richard Brook was real – Rumpelstiltskin*. Disponível em: <http://eva-christine.tumblr.com/post/32560017981/reichenbach-explanation-richard-brook-was-real>. Acesso em: 28/03/2016

FARACO, C. A. “Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011

_____. “Autor e autoria”. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2009.

FEELINGFLAMESAGAIN. *A great man became a good one*. Disponível em: <http://feelingflamesagain.tumblr.com/post/16018516205/demisexualmako-a-great-man-became-a-good-one>. Acesso em: 16/03/16.

- FIERY SOLVEIG. *Sherlock BBC - Please don't go*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-QVZ-rANmsY>>. Acesso em: 09/02/2016
- FILHO, U. C. A arquitetura da arquitetura bakhtiniana. In: International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA), 12, 2014. King's College. *Anais do 12th International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA)*. Londres, Reino Unido, BRASA, 2014, p.1-14.
- FIORIN, J.L. "Intertextualidade e Interdiscursividade". In: BRAIT (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- FISKE, J. "The Cultural Economy of Fandom". In: LEWIS, L. (Org.) *The Adoring audience: fan culture and popular media*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2001.
- FLAUSINO, M.C. *Mulher em pedaços: o seriado como gênero televisivo*. In: Congresso Brasileiro da Comunicação, XXIV, 2001. Belo Horizonte. *Anais do XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*. Campo Grande: Intercom, 2001, p 1-14.
- FLORES, V. N. et.al. (Org.). *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.
- GRILLO, S. V. De C. "Esfera e campo". In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. "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.
- HARVEY, C.B. "Sherlock's webs: what the detective remembered from the Doctor about transmediality". In: BUSSE, K; STEIN, L.E *Sherlock and transmedia fandom: essays on the BBC series*. Jefferson, EUA: McFarland & Company, 2012.
- HAYNES, D. J. *Bakhtin and the visual arts*. Nova Iorque: Cambridge, 2008.
- HOBBSAWN, E. J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- HOLQUIST, M. *A fuga do cronotopo*. In: BEMONG, N. et ali. *Bakhtin e o cronotopo> reflexões, aplicações, perspectivas*. São Paulo: Parábola, 2015.
- HOLQUIST, M. *Dialogism: Bakhtin and his world*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2002.
- _____. *A fuga do cronotopo*. In: BEMONG, N. et ali. *Bakhtin e o cronotopo> reflexões, aplicações, perspectivas*. São Paulo: Parábola, 2015.
- INTERWAR. *Sem título*. Disponível em: <http://interwar.tumblr.com/post/16665818767>. Acesso em: 16/03/16.

- IVYBLOSSOM. *The quiet man* (2012). Disponível em: <<http://archiveofourown.org/works/322978/chapters/520106>>. Acesso em: 15/02/2016.
- JENKINS, H. *Convergence culture: where old and new media collide*. Nova Iorque: New York University Press, 2006.
- _____. “Strangers no more, we sing: filking and the social construction of the science fiction fan community”. In: LEWIS, L. (Org.) *The Adoring audience: fan culture and popular media*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2001.
- _____. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 1992.
- JENSON, J. “Fandom as pathology: the consequences of characterization”. In: LEWIS, L. (Org.) *The Adoring audience: fan culture and popular media*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2001.
- KARPOVICH, A. I. “The audience as editor: the role of beta readers in online fan fiction communities”. In: BUSSE, K.; HELLEKSON, K. (Org.) *Fan fiction and fan communities in the age of the internet*. Jefferson, Carolina do norte/Londres: McFarland & Company, 2006.
- KONDER, L. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- LÉVY, P. *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: 34 ed., 2011.
- _____. *Cibercultura*. São Paulo: 34 ed., 2008.
- _____. *Inteligencia colectiva: por una antropología del ciberespacio*. Washington, DC: Organización Panamericana de la Salud, 2004.
- _____. *O que é o virtual?*. São Paulo: 34 ed., 2014.
- 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
- MARCHEZAN, R. C. “A noção de autor na obra de M. Bakhtin e a partir dela”. *Bakhtiniana*, São Paulo, 10 (3): 186-204, Set./Dez. 2015.
- _____. “Diálogo”. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARX, K; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MCCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.
- MEDVÍEDEV, P. *O Método formal nos estudos literários*. São Paulo: Contexto, 2012.

- IVYBLOSSOM. *The quiet man* (2012). Disponível em: <<http://archiveofourown.org/works/322978/chapters/520106>>. Acesso em: 15/02/2016.
- JENKINS, H. *Convergence culture: where old and new media collide*. Nova Iorque: New York University Press, 2006.
- _____. “Strangers no more, we sing: filking and the social construction of the science fiction fan community”. In: LEWIS, L. (Org.) *The Adoring audience: fan culture and popular media*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2001.
- _____. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 1992.
- JENSON, J. “Fandom as pathology: the consequences of characterization”. In: LEWIS, L. (Org.) *The Adoring audience: fan culture and popular media*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2001.
- KARPOVICH, A. I. “The audience as editor: the role of beta readers in online fan fiction communities”. In: BUSSE, K.; HELLEKSON, K. (Org.) *Fan fiction and fan communities in the age of the internet*. Jefferson, Carolina do norte/Londres: McFarland & Company, 2006.
- KONDER, L. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- LÉVY, P. *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: 34 ed., 2011.
- _____. *Cibercultura*. São Paulo: 34 ed., 2008.
- _____. *Inteligencia colectiva: por una antropología del ciberespacio*. Washington, DC: Organización Panamericana de la Salud, 2004.
- _____. *O que é o virtual?*. São Paulo: 34 ed., 2014.
- 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
- MARCHEZAN, R. C. “A noção de autor na obra de M. Bakhtin e a partir dela”. *Bakhtiniana*, São Paulo, 10 (3): 186-204, Set./Dez. 2015.
- _____. “Diálogo”. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARX, K; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MCCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.
- MEDVÍEDEV, P. *O Método formal nos estudos literários*. São Paulo: Contexto, 2012.

- MELO, R. de; ROJO, R.H.R. “Arquitetônica bakhtiniana e os multiletramentos. In: NASCIMENTO, E.L.; ROJO, R.H.R. (Orgs) *Gêneros de texto/discurso e os desafios da contemporaneidade*. Campinas-SP: Pontes Editores, 2014.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1996
- MORAES, D. de (Org). *Globalização, mídia e cultura contemporânea*. Campo Grande: Letra Livre, 1997.
- _____. *O concreto e o virtual: mídia, cultura e tecnologia*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2001.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MORSON, G.S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- NATURALSHOCKS. *Blood on the pavement*. Disponível em: <http://naturalshocks.deviantart.com/art/Blood-on-the-Pavement-288539772> Acesso em: 16/03/16.
- _____. *Liberty in death*. Disponível em: <http://naturalshocks.deviantart.com/art/Liberty-in-Death-280080702>. Acesso em: 16/03/16.
- NNAJ. *Reichenbach resolution*. Disponível em: <http://nnaj.deviantart.com/art/Reichenbach-Resolution-1-of-6-279907966>. Acesso em: 09/03/16.
- PAULA, L. *O SLA Funk de Fernanda Abreu*. Tese de Doutorado desenvolvida na UNESP – fclar. Orientação da Profa. Dra.Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.
- PAULA, L. de. *Análise Dialógica de Discursos verbo-voco-visuais*. Pesquisa trienal de 2014 a 2016, em andamento. Não publicada. Mimeo.
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- _____. “Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.
- _____. “Círculo de Bakhtin – pensamento interacional”. Volume. 3. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2013.
- PAULA, L. et ali. “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.

PEREIRA, R. A. “Gêneros do discurso: esferas, *archaica* e constitutividade”. Cuiabá: *Polifonia*, 2013, v. 20, n. 27, p. 54-72.

PONZIO, A. L. *A revolução bakhtiniana*. São Paulo: Contexto, 2008.

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

REAPERSUN. *Wreck Fanbook*. Disponível em: <http://reapersun.tumblr.com/tagged/wreck+fanbook/chrono>. Acesso em: 09/03/16.

SANTOS, L. dos. Os seriados brasileiros: tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual. In: Congresso Anual em Ciência da Comunicação, XXVI, 2003. Belo Horizonte. *Anais do XXVI Congresso brasileiro de Ciência da Comunicação*. Belo Horizonte: Intercom, 2003, p. 1-11.

SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SHERLOCK: 1º Temporada. Direção: Coky Giedroyc, 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: 2º Temporada. Direção: 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: 3º Temporada. Direção: Colm McCarthy, Jeremy Lovering, Nick Hurran. 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.

SHERLOCKBRASIL. *Teorias: O que Sherlock fez tão fora do personagem?*. Disponível em: <http://sherlockbrasil.blogspot.com.br/2012/10/teorias-o-que-sherlock-fez-tao-fora-do.html>. Acesso em: 27/03/2016.

SHIGEAKO. *SHERLOCK – Believe in Sherlock*. Disponível em: <http://shigeako.deviantart.com/art/SHERLOCK-Believe-in-Sherlock-338819159>.

Acesso em 17/03/2016;

SILVA, T. F. da. *Convergência cultural, divergência nos olhares: práticas discursivas e construção de subjetividades na cultura da convergência*. 2014. 102f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara. 2014.

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

- STARRLETT20. *Shattered* // *BBC Sherlock/John*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=DZzMbenpjEk> >. Acesso em: 20/02/2016
- STEWART, T. “Holmes in the small screen: the television contexts of *Sherlock*”. In: BUSSE, K; STEIN, L.E. *Sherlock and transmedia fandom: essays on the BBC series*. Jefferson, EUA: McFarland & Company, 2012.
- TAVALOURIS. *Sem título*. Disponível em: <http://tavalouris.tumblr.com/post/15914312736>. Acesso em: 09/03/16.
- TIHANOV, G. *The master and the slave: Lukács, Bakhtin, and the ideas of their time*. New York: Oxford University Press Inc, 2002.
- VAUTHIER, B. Auctoridade e tornar-se autor: nas origens da obra do “Círculo B.M.V.” (BAKHTIN, MEDVEDEV, VOLOCHINOV). In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- VERITYBURNS. *Given in evidence*. Disponível em: http://archiveofourown.org/works/348259/chapters/566123_>. Acesso em: 15/02/2016.
- VOLOCHINOV, V. *Discurso na vida e discurso na arte* (sobre poética sociológica). Tradução de Carlos Alberto Faraco & Cristóvão Tezza. Circulação restrita. [1926]
- _____. *A Construção da enunciação e outros ensaios*. São Carlos: Pedro e João, 2013.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992
- WALL, A. “Bakhtin e a noção de crise ou Como ler por Bakhtin a pintura arquitetural do Século das Luzes”. In: PAULA, L. de. (Org). *Discursos em perspectiva: humanidades dialógicas*. Campinas: Mercado de Letras, 2014.
- _____. *O Retrato e a referência linguística: algumas reflexões bakhtinianas*. No prelo.
- WALL, W. *Inventing the “American Way”: the politics of consensus from the New Deal to the civil rights movement*. Nova Iorque: Oxford University press, 2008.
- YINAMI. *Sherlock: The Fall of Reichenbach*. Disponível em: <http://yinami.deviantart.com/art/Sherlock-The-Fall-of-Reichenbach-330476492>. Acesso em 17/03/2016.

Anexos

1. Certificados de participação em eventos

1.1 IX ABRALIN

Certificado de participação como ouvinte:



Certificado de participação com apresentação de trabalho:



1.2 V SELL

Certificado de participação com apresentação de trabalho:



1.3 63º GEL

Certificado de participação com apresentação de trabalho:



CERTIFICADO

Certificamos que MARCELA BARCHI PAGLIONE participou do 63º. Seminário do GEL, realizado na , em Campinas, no estado de São Paulo, de 07 de Julho a 09 de Julho de 2015, com apresentação do trabalho abaixo discriminado, em Sessão de Comunicação Individual, com carga-horária total de 24 horas.

Autor(es): MARCELA BARCHI PAGLIONE

Título do trabalho: Cronotopicamente ideológico: a construção do gênero seriado

Carga horária total do evento: 24 horas

São Paulo, 31 de Janeiro de 2016.

Rosana do Carmo Novaes Pinto

Presidente do GEL

Para verificar a autenticidade deste certificado, acesse www.gel.org.br/Certificado.php e informe o código: 4903354

Certificados de participação em minicurso:





1.3 IV CIAD

Certificado de participação com apresentação de trabalho junto ao GED na modalidade Grupo de Estudos:



1.4 XI ALED

Certificado de participação com apresentação de trabalho:



1.5 VII SELIN

Certificado de participação com apresentação de trabalho:



1.6 SSU

Certificado de participação como ouvinte:



SEMINÁRIO DE SEMIÓTICA DA UNESP

Certificado

Certificamos, para os devidos fins, que **Marcela Barchi Paglione** participou da conferência "**Sémiotique et transmission: praxis et formes de vie**", proferida pelo Prof. Dr. Prof. Dr. Jacques Fontanille (Université de Limoges), no âmbito do **Seminário de Semiótica da Unesp – SSU**, e promovida pelo Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa e pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Câmpus de Araraquara, com apoio da Fapesp, em **17 de abril de 2015**. Carga horária do evento: 02 (duas) horas.

Araraquara, 14 de maio de 2015.

Prof. Dra. Marina Célia Mendonça

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Linguística e Língua Portuguesa

Prof. Dr. Jean Cristtus Portela

Coordenador do Seminário de Semiótica
da Unesp – SSU

1.7 VII Workshop da Pós Graduação em Letras

Certificado de participação como ouvinte:

VII WORKSHOP

Da Pós-Graduação em
LETRAS da UNESP



Certificamos, para os devidos fins, que **Marcela Barchi Paglione** participou do **VII Workshop da Pós-Graduação em Letras da UNESP**, promovido pelos Programas de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa e em Estudos Literários da UNESP. Evento realizado no dia 20 de abril de 2016, na Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, Campus de Araraquara.

Araraquara, 25 de Abril de 2016



Silvana Sanhni
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Marina Célia Meudon
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Certificado de participação em minicurso:

VII WORKSHOP

Da Pós-Graduação em
LETRAS da UNESP



Certificamos que **Marcela Barchi Paglione** participou do Minicurso “**Produção e Avaliação técnico-científica: foco na comunicação acadêmica**”, ministrado pela Prof.^a Dr.^a Sandra Mari Kaneko Marques, como parte da programação do **VII Workshop da Pós-Graduação em Letras da UNESP**, promovido pelos Programas de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa e em Estudos Literários da UNESP, realizado no dia 19 de abril de 2016, na Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, Campus de Araraquara. Carga horária: 02 horas.

Araraquara, 25 de Abril de 2016



Silvana Sanhni
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Marina Célia Meudon
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Certificado de participação como ouvinte:



Certificado

Certificamos que **Marcela Barchi Paglione** participou como ouvinte do *VII Ciclo de Estudos Discursivos - CED*, 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 no dia 23 de Novembro de 2015, com uma carga-horária total de 4 horas.

Luciane de Paula
Coordenadora do Evento

Ivan Esperança Rocha
Diretor da FCL Assis

FAACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS
Av. Dom Antônio, 2100 CEP 19.205-000 - Assis - SP - Brasil Tel +55 19 3302.5800

Certificado de organização de evento:



Certificado

Certificamos que **Marcela Barchi Paglione** participou como monitor do *VII Ciclo de Estudos Discursivos - CED*, 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 no dia 23 de Novembro de 2015, com uma carga-horária total de 4 horas.

Luciane de Paula
Coordenadora do Evento

Ivan Esperança Rocha
Diretor da FCL Assis

FAACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS
Av. Dom Antônio, 2100 CEP 19.205-000 - Assis - SP - Brasil Tel +55 19 3302.5800

1.9 Foucault e discurso no Brasil

Certificado de participação em minicurso:



1.10 Palestra “O conceito de autoria em Bakhtin”

Certificado de participação como ouvinte:

Certificado

Certificamos, para os devidos fins, que Marcela Barchi Paglione assistiu à palestra "O conceito de autoria em Bakhtin", ministrada pela Profa. Dra. Jauranice Rodrigues Cavalcanti, promovida pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, no dia 19 de maio de 2016.

Araraquara, 19 de maio de 2016.

Marina Célia Mendonça

PROF. DR. MARINA CÉLIA MENDONÇA
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Linguística e Língua Portuguesa



1.11 III SEDIAR

Certificado de participação em evento:

	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL/UFS MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS – UFS	
<h1>Certificado</h1>		
<p>Certificamos a participação no III Seminário Internacional de Estudos sobre Discurso e Argumentação (SEDIAR), realizado no período de 1 a 3 de junho de 2016, na Universidade Federal de Sergipe, na qualidade de ouvinte, com carga de 30 horas, e também na qualidade de apresentador(a) do seguinte trabalho:</p>		
<p>Marcela Barchi Paglione FANVÍDEOS: COMPREENSÕES-RESPONSIVAS DOS FÃS DO SERIADO <i>SHERLOCK</i> (2010)</p>		
São Cristóvão, 3 de junho de 2016		
 GERALDA DE OLIVEIRA SANTOS LIMA Coordenadora do PPGL/UFS	 ISABEL CRISTINA MICHELAN DE AZEVEDO Coordenadora Adjunta do Prof.Letras/UFS	 EDUARDO LOPES PIRIS Comissão Organizadora do III SEDIAR

Certificado de participação em minicurso:

	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL/UFS MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS – UFS	
<h2>Certificado</h2>		
<p>Certificamos a participação no minicurso intitulado “Análise de discursos verbo- voco-visuais na perspectiva dialógica da linguagem”, ministrado pela Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza, em 30 e 31 de maio de 2016, com carga horária total de 15 horas, ocorrido durante o III Seminário Internacional de Estudos sobre Discurso e Argumentação (SEDiAr), realizado na Universidade Federal de Sergipe, a:</p>		
<p>MARCELA BARCHI PAGLIONE</p>		
<p>São Cristóvão, 31 de maio de 2016</p>		
 GERALDA DE OLIVEIRA SANTOS LIMA Coordenadora do PPGL/UFS	 ISABEL CRISTINA MICHELAN DE AZEVEDO Coordenadora Adjunta do ProfLetras/UFS	 EDUARDO LOPES PIRIS Comissão Organizadora do III SEDIAr

1.12 – 64º GEL

Certificado de participação em evento:



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo



Certificamos que MARCELA BARCHI PAGLIONE apresentou a comunicação "RESPONDIBILIDADE NA REDE: A CONSTRUÇÃO DAS FANARTS DE SHERLOCK", no simpósio *Estudos bakhtinianos de enunciados verbais, não verbais e sincréticos*, coordenado por Luciane de Paula, dia 06 de julho de 2016, no 64º Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo (GEL), evento com carga horária total de 40 horas, realizado na UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis, em Assis (SP), nos dias 05, 06, 07 e 08 de julho de 2016.

Assis, 18 de Agosto de 2016.

Luciane de Paula
 Presidente do GEL

Para verificar a autenticidade deste certificado, acesse www.gel.org.br/Certificado.php e informe o código: 5003821

Certificado de participação em minicurso:



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo



Certificamos que MARCELA BARCHI PAGLIONE participou do minicurso Discurso e sujeito: língua, ideologia e inconsciente, ministrado por Dantielli Assumpção Garcia / Lucília Maria Abrahão e Sousa, com carga-horária de 4 horas, proferido no 64º Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo (GEL), realizado na UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis, em Assis (SP), nos dias 05, 06, 07 e 08 de julho de 2016.

Luciane de Paula
 Presidente do GEL



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo



Certificamos que MARCELA BARCHI PAGLIONE participou do minicurso Análise Dialógica de Discursos Transmedia, ministrado por Luciane de Paula, com carga-horária de 4 horas, proferido no 64º Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo (GEL), realizado na UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis, em Assis (SP), nos dias 05, 06, 07 e 08 de julho de 2016.

Luciane de Paula
 Presidente do GEL

Certificação de organização de evento:



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo



Certificamos que MARCELA BARCHI PAGLIONE atuou como MONITOR(A) no 64º Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo (GEL), realizado na UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis, em Assis (SP), nos dias 05, 06, 07 e 08 de julho de 2016, com uma carga horária de 40 horas.

Luciane de Paula
 Presidente do GEL

1.13 - ALED Brasil

Certificado de participação em evento:



Certificado de participação em minicurso:





1.14– SELIN

Certificado de participação em evento:



1.15 VI Rodas de conversa bakhtinianas

Certificado de participação em evento:

CERTIFICADO



Certificamos que **Marcela Barchi PAGLIONE** participou do **VI CÍRCULO - Rodas de Conversa Bakhtiniana**, que teve como tema central **Literatura, Cidade e Cultura Popular**, realizado na Universidade Federal de Pernambuco, Recife/PE, entre os dias 05 a 09 de novembro de 2016, apresentando a comunicação oral **REFLEXÕES SOBRE O CRONOTOPO NA CONTEMPORANEIDADE: o sujeito na rede**, com total de 36 horas de atividades.

Recife, 13 de novembro de 2016.



Prof. Dr. Hélio Márcio Pajeú

Presidente da Comissão Organizadora

Líder do Laboratório de Investigações Bakhtinianas Relacionadas à Cultura e Informação (LIBRE-CI)

2. Publicações

2.1. Resumos publicados em Anais

a. IX ABRALIN

ABRALIN

BELÉM - PA

2015

**IX Congresso Internacional da ABRALIN
25 a 28 de fevereiro de 2015**

CADERNO DE RESUMOS

**Universidade Federal do Pará
Belém - Pará - Brasil**

<http://ixcongresso.abralin.com.br>

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

C122 Caderno de resumos do IX Congresso Internacional da Abralín / Jaqueline de Andrade Reis [et al.] (organizadores). --- Belém : ABRALIN, 2015.

1 : color. ;

Modo de acesso: <<http://www.abralin.org>>

Congresso realizado na Cidade Universitária Professor José da Silveira Netto da Universidade Federal do Pará, no período de 25 a 28 de janeiro de 2015. Texto em português, inglês, espanhol.

Inclui bibliografias.

ISBN: 978-85-68990-00-1

1. Linguística - Congressos. I. Reis, Jaqueline de Andrade, org. II. Título.

CDD-22. ed. 410

Grenissa Bonvino STAFUZZA (UFG-Campos Catalão)

Resumo: Ao pensar no mercado editorial das chamadas revistas femininas (com conteúdo padrão baseado no tripé beleza, moda e sexo), raramente observamos a acuidade em fundamentar os artigos que trazem o tema sexo a partir de pesquisas realizadas sobre o assunto. Nesse sentido, a hipótese do estudo que ora se apresenta baseia-se na ideia de que os artigos publicados (encomendados) por estas revistas podem ser construídos a partir do diálogo entre o discurso de autoajuda e o discurso erótico, sem embasamento científico que valide seus dizeres e posicionamentos. Assim, consideramos ainda que o diálogo entre os discursos de autoajuda e erótico veiculado por esse tipo de mídia produz sentidos que podem configurar as revistas femininas como um espaço de orientação sexual para a mulher, mais especificamente, como um manual de como a mulher pode realizar-se sexualmente – a si mesma e seu parceiro. Ao colocar o sexo como a prática central da realização pessoal e emocional de toda e qualquer relação amorosa, tais artigos enunciam uma homogeneização das relações amorosas, em que o sexo idealizado torna-se condição para se ter uma relação amorosa segura e feliz – característica do discurso de autoajuda. Objetivamos na presente comunicação analisar alguns diálogos que se estabelecem entre os discursos de autoajuda e erótico, considerando um recorte de enunciados de capas da Revista NOVA, referentes às matérias da seção “Amor e Sexo”, do período de 2010 a 2013. Consideramos para a análise das capas das edições da revista os enunciados verbovisuais referentes à seção “Amor e Sexo” de modo a observar a produção de sentidos que emerge da arquitetura verbovisual midiática feminina, analisando, sobretudo, a relação dialógica entre os discursos de autoajuda e erótico na produção e circulação de dizeres sobre amor, sexo e relacionamento.

Palavras-chave: Círculo de Bakhtin. Enunciado verbovisual. Diálogo. Autoajuda. Erotismo.

FENÔMENO TRANSMÍDIA: A ESCUTA-ATIVA DO TELESPECTADOR EM SHERLOCK (2010)

Marcela Barchi PAGLIONE (UNESP)

Resumo: Este trabalho se propõe a analisar a constituição do gênero discursivo seriado. Para isso, volta-se à análise de *Sherlock* (2010), levando em consideração sua produção e circulação a partir de uma esfera de atividade televisiva, o canal inglês BBC, além de sua recepção por um grupo de telespectadores. O gênero discursivo é aqui entendido conforme a filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, também conhecida como Análise Dialógica do Discurso (ADD), ou seja, como tipo relativamente estável de



14, 15 E 16 DE MAIO DE 2015

Teorias de linguagens: pesquisa e ensino

V SELL

Simpósio Internacional de Estudos
Linguísticos e Literários da UFTM

International Symposium of Linguistic and Literary Studies of UFTM
Simposio Internacional de Estudios Lingüísticos y Literarios de la UFTM



– PROGRAMAÇÃO E RESUMOS –

ISSN: 1984-7610

REALIZAÇÃO

Curso de Letras
UFTM



PROFLETRAS



APOIO



Ministério de
Educação





PROGRAMAÇÃO E RESUMOS
ISSN: 1984-7610

de mulheres brasileiras, para se pensar as relações arte, sociedade e cultura, tomar o enunciado estético do gênero canção como semiose da vida que, ao mesmo tempo que a constitui, é por ela constituído.

Gênero discursivo em embate: a recepção social do seriado

Marcela Barchi Paglione

Este trabalho se propõe a analisar a constituição do gênero discursivo seriado afim de compreender sua produção, circulação e recepção na sociedade contemporânea. Para tal, o objeto de análise escolhido é a minissérie *Sherlock* (2010), produzido pela BBC de Londres. Tal minissérie traz o detetive Sherlock Holmes da obra romanesca de Conan Doyle para o seriado século XXI e assim, o reconstrói no cronotopo contemporâneo, com frações de si que ainda remetem ao século XIX. O seriado é um gênero discursivo contemporâneo que se instaura a partir da especificidade da esfera de atividade televisiva, uma vez que, segundo Bakhtin (2011, p. 262), “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”. A partir de sua veiculação em canais televisivos, entende-se o seriado como um produto social que reflete e refrata em sua produção os valores decorrentes da indústria televisiva. Dessa maneira, seu conteúdo, forma e estilo dependem de escolhas de produtores e do canal. No caso de nosso objeto, os produtores de *Sherlock*, Gatiss e Moffat, a fim de obter maior aceitação do público e da emissora BBC, atendem a demandas, como o formato de 90 min por episódio, pois essa foi uma fórmula de sucesso anterior. É um discurso feito para as massas – grandes grupos de pessoas indistintas – evidenciado pelo veículo de transmissão e pela construção arquitetônica do gênero. O seriado enquanto gênero está posto em circulação por falantes e disposto à recepção avaliativa, tanto dos produtores quanto dos telespectadores, uma vez que em uma memória de futuro, antecipam respostas do ouvinte, as quais podem vir em forma de recusa de transmissão, aceitação e pedido de mais temporadas etc. Em *Sherlock*, há uma recepção típica da contemporaneidade, a transmídia. De acordo com Jenkins, “uma narrativa transmídia se desenrola por múltiplos suportes midiáticos, com nada novo texto fazendo uma contribuição distinta e válida para o todo. Na forma ideal da narrativa transmídia, cada mídia faz o que faz de melhor – de modo que a história pode ser introduzida em um filme, expandida para a televisão, romances e HQs (...)” (2006, p. 95-6) (tradução nossa). Segundo o autor, uma narrativa transmídia se expande por diversas mídias, seja na televisão, blogs, entre outras, de forma a construir uma convergência e os conteúdos apresentados nas mídias devem ser novos, para manter o interesse do telespectador. No caso de *Sherlock*, além do seriado na televisão, há blogs, fóruns, trailers interativos, fanfics e fanarts por meio das quais o público entra em contato com a franquia e torna-se co-autor em sua escuta-ativa. Pretende-se mostrar nesse trabalho como o público do seriado, ao entrar em contato com a narrativa transmídia, ganha mais autonomia e ativamente produz enunciados nas diferentes mídias. Assim, a partir do conceito de gênero discursivo bakhtiniano, analisar-se-á a construção arquitetônica do seriado televisivo, em especial *Sherlock* (2010), veiculado e produzido pela BBC One, a fim de explicitar os reflexos e refrações da esfera televisiva em sua constituição e a



VII SELIN
SEMINÁRIO DE
ESTUDOS
LINGUÍSTICOS DA
UNESP

CADERNO DE
RESUMOS

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO, DE 17 a 19 DE
NOVEMBRO DE 2015

Seminário de Estudos Linguísticos da UNESP (7. : 2015 : São José do Rio Preto, SP)
Caderno de resumos do VII Seminário de Estudos Linguísticos da UNESP
[recurso eletrônico] : 17 a 19 de novembro de 2015, São José do Rio Preto / Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos - UNESP/São José do Rio Preto, Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa - UNESP/Araraquara. – São José do Rio Preto : UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto, 2015
115 p.

Modo de acesso:

<http://media.wix.com/ugd/aa688f_f7f1c2490beb4955b71eace9472bab72.pdf>

Organizadores: Edson Rosa Francisco de Souza ; Gustavo da Silva Andrade

ISBN 978-85-8224-112-7

1. Linguística. 2. Linguagem e línguas. 3. Comunicação na ciência - Congressos.
I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos.
II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Faculdade de Ciências e Letras (Câmpus de Araraquara). Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa. III. Souza, Edson Rosa Francisco de. IV. Andrade Gustavo da Silva. V. Título.
CDU – 41

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

avaliação, conceitos de alguns autores vinculados ao ensino de redação também são utilizados. Busca-se, dessa maneira: a) propor, descrever e analisar o gênero do discurso “Redação de Vestibular”, demonstrando as particularidades do “Estilo Vunesp”, “Estilo Fuvest” e “Estilo Enem”, de acordo com a esfera escolar, com base em seus traços semelhantes e distintivos, vinculados à arquitetônica; b) descrever o conceito de autoria em Bakhtin e aplicá-lo à análise das “redações de vestibular”; comprovando que as redações produzidas pelos candidatos possuem autoria; c) descrever os conceitos de diálogo, vozes sociais e esferas da atividade humana e analisar a ocorrência dos diálogos existentes nas “redações de vestibular”.

DISCURSOS CONTEMPORÂNEOS: A PRESENÇA DA MÍDIA NAS RELAÇÕES INTERPESSOAIS

Marcela Barchi Paglione
FCLAr/UNESP

O presente trabalho tem como objeto de estudo Sherlock (2010), seriado inglês que reconstrói o detetive de Conan Doyle da era vitoriana para uma nova significação no século XXI. Se a obra romanesca é marcada pela ideologia do positivismo na maneira de se fazer ciência, que se estende para a chamada ciência da dedução de Holmes além de um consequente detetive extremamente racional e objetivo, no século XXI a obra televisiva é plena de elementos da era contemporânea, principalmente a partir da fluidez das relações entre os sujeitos que ocorrem via mídia. No grande tempo da contemporaneidade, tanto a mídia clássica quanto a nova mídia permitem a relação entre os sujeitos, a partir de discursos veiculados nos jornais, televisão e plataformas na Internet, como os blogs. Em Sherlock, a vida reflete-se e refrata-se na arte com a relação entre os sujeitos, principalmente Holmes e seu nêmesis Moriarty, feita via mídias. Analisar-se-á, neste trabalho, em que medida tanto o diálogo entre detetive e criminoso no seriado a partir de posts e comentários em um blog quanto a constituição do “outro” pelo “eu” a partir de discursos veiculados em jornais é importante para a construção do sentido do seriado. A partir do discurso do seriado, apontar-se-á a natureza midiática das relações interpessoais no grande tempo contemporâneo. Para tal, a pesquisa é baseada na filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, principalmente a partir da relação dialógica entre discursos e de alteridade entre sujeitos que se dá especificamente de maneira midiática, além da concepção de gênero discursivo, o qual está inserido em um momento histórico e reflete e refrata a sociedade tanto em seu tema quanto em sua forma e estilo.

ESTUDO DO PROCESSO DE ORGANIZAÇÃO TÓPICA EM DISSERTAÇÕES ESCOLARES

Mariana Veronezi Valli
IBILCE/UNESP

A pesquisa proposta neste projeto trabalha com dissertações escolares de alunos do terceiro ano do Ensino Médio de escolas públicas e se presta a analisá-las quanto à estruturação dos Segmentos Tópicos Mínimos que as compõem. Objetiva-se verificar se os Segmentos Tópicos Mínimos desse gênero apresentam algum padrão de estruturação,



ALED BRASIL
ASSOCIAÇÃO LATINO-AMERICANA DE ESTUDOS DO
DISCURSO

Caderno de Resumos

De 27 a 30 de julho de 2016
Teatro Florestan Fernandes - UFSCar
São Carlos - SP
<http://www.aledbrasil.ufscar.br/>



VI Colóquio e I Instituto da ALED-Brasil 2016, São Carlos-SP
Caderno de Resumos: VI Colóquio da ALED – Brasil: Estudos do discurso: questões teórico-metodológicas, sociais e éticas / organizadores: Roberto Leiser Baronas et al. / São Carlos: UFSCar, 2016.
1. Estudos da Linguagem – Teoria Linguística – Análise do Discurso
ISSN: 2358-1816

Organizadores do Caderno de Resumos: Lígia Mara Boin Menossi de Araujo,
Marco Antonio Almeida Ruiz, Paula Camila Mesti e Roberto Leiser Baronas.

Contato:

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar
Rodovia Washington Luís, km 235-SP-310, São Carlos-SP
CEP: 13565-905
Telefone: (16) 3351-8111 – Fax: (16) 3361-2081
e-mail: contato.aledbr@gmail.com
<http://www.aledbrasil.ufscar.br/>

GÊNERO SERIADO: RECEPÇÃO E PRODUÇÃO DIALÉTICO-DIALÓGICAS

Marcela Barchi Paglione
marcelapaglione@gmail.com
Universidade Estadual Paulista - FCLAR

Orientador: Profa. Dra. Luciane de Paula

O seriado inglês *Sherlock* (2010) recria as aventuras de Sherlock Holmes para o século XXI, de maneira que a tecnologia é um ponto crucial na ambientação da trama. Nela, o detetive procura pistas em seu *smartphone* e tem um blog para divulgar suas pesquisas científicas, assim como John Watson, que publica as histórias dos dois. Os fãs podem acessá-los como sites no mundo real e conseguem informações novas, em um processo transmidiático de aprofundamento da experiência dos fãs no universo ficcional da narrativa, como aponta Jenkins (2006). Além dos blogs, há outras produções do seriado para os que acompanham a série, como imagens promocionais postadas nas redes sociais; um trailer interativo recheado de fotos e entrevistas sobre a terceira temporada; além de convenções sobre o seriado, que, midiática e massivamente, aumentam a experiência dos fãs. Eles, por sua vez, produzem enunciados responsivos que circulam na Rede e modificam a recepção do gênero seriado. Essas respostas se centram principalmente na elaboração de enunciados sobre a falsa morte de Sherlock, ao final da segunda temporada, a partir da construção de *fanarts*, *fanedits*, *gifs*, *fanfics* e teorias sobre como ele teria sobrevivido à queda do Hospital em *The Reichenbach Fall* (2012). Em uma relação dialético-dialógica (PAULA et alii, 2011) transmidiática entre seriado e público, as produções dos fãs são incorporadas pelo seriado e reconstróem seu sentido no embate de vozes entre os produtores e os fãs. A partir da pesquisa de mestrado intitulada *Fenômeno Sherlock: a recepção social do gênero seriado* (2015), este trabalho se propõe a analisar o processo dialético-dialógico de recepção do seriado *Sherlock*, de maneira a evidenciar tal recepção como produção, como duas etapas não isoladas, pois reconstróem o enunciado e suas significações, afinal, conforme Bakhtin (2011), todo enunciado é composto pela resposta constitutiva do outro. Tem-se como objeto as teorias dos fãs sobre a queda do detetive, a segunda e a terceira temporadas do seriado a fim de compreender quais os elementos recorrentes nessas produções e, de que maneira o seriado é ressignificado a partir da voz do outro. Com isso, pretende-se compreender como o processo de recepção, ativo, altera a produção e vice-versa, numa construção interativa do gênero seriado, como ele tem se constituído. (Processo FAPESP n.º. 2015/10486-3)

Palavras-chave: Sherlock; Bakhtin; transmídia.

VIII SEMINÁRIO DE ESTUDOS
LINGUÍSTICOS DA UNESP
(SELin)

100 anos do *Curso de Linguística Geral*: perspectivas da
Linguística contemporânea



F. de Saussure

CADERNO DE RESUMOS

24 a 26 de agosto de 2016

Araraquara – SP

Seminário de Estudos Linguísticos da UNESP (8. : 2016 : Araraquara, SP)

VIII Seminário de Estudos Linguísticos da UNESP: 100 anos do Curso de Linguística Geral: perspectivas da Linguística contemporânea: caderno de resumos / VIII Seminário de Estudos Linguísticos da UNESP; Araraquara, 2016 (Brasil). – Documento eletrônico. – Araraquara : FCL-UNESP, 2016. – Modo de acesso: <<http://www.fclar.unesp.br/#!/pos-graduacao/stricto-sensu/linguistica-e-lingua-portuguesa/eventos/viii-selin/>>.

ISBN 978-85-8359-032-3

1. Linguística. 2. Língua portuguesa. I. Título

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da FCLAR – UNESP.

NOVAS REFLEXÕES DAS CONSTRUÇÕES DE FINALIDADE: ABORDAGEM CONSTRUCIONAL

ORÉFICE, Patrícia

Este trabalho tem como objetivo discutir a atualização da relação de finalidade a partir da Construção de Movimento com Propósito, CMCP, em português, como em (1).(1) ele pegô(u)] já subiu na casa dele buscá(r) o cano lá:... e (a)cabô(u) briga::n(d)o lá teve a maior con/ confusão:: chama atenção tam(b)ém de polícia né. Oréfica (2014, p. 8) afirma que a CMCP como uma construção formada por dois verbos, sendo que o primeiro é sempre um verbo de movimento orientado e o segundo apresenta-se sempre em forma não finita. Da junção desses emerge uma relação de finalidade. Este trabalho pretende analisar, diacronicamente, a emergência e o desenvolvimento das CMCP no português, comparando com a emergência das finais PARA-INFINITIVO. Para realização do trabalho, embasaremos as discussões a partir dos princípios de gramaticalização (HEINE, 1991; HOPPER; TRAUGOTT, 1993; TRAUGOTT, 1997, 2003) e de construcionalização (TRAUGOTT, 2008; BYBEE, 2010; TRAUGOTT; TROUSDALE, 2013). Pretendemos, ainda, investigar o nível de integração sintática (LEHMANN, 1988) das construções considerando os verbos envolvidos. Com isso, pretendemos propor uma categorização dessas construções dentro do continuum de predicação complexa, levando em consideração nível de integração sintática, nível de gramaticalização de V1 e nível de gramaticalização e construcionalização das construções. Inicialmente, realizaremos análise qualitativa, baseando-nos nos Corpus do Português e Corpus do Projeto Iboruna.

es

GÊNERO SERIADO NA CONTEMPORANEIDADE: A COMPREENSÃO-RESPONSIVA DOS FÃS NAS NOVAS MÍDIAS

PAGLIONE, Marcela Barchi

A partir da pesquisa de mestrado intitulada Fenômeno Sherlock: a recepção social do gênero seriado e calcado na filosofia da linguagem do Círculo Bakhtin, Medviédev, Volochinov, esse trabalho procura refletir sobre a construção arquitetônica do seriado enquanto gênero discursivo, o que engloba sua produção e circulação social na esfera

2.2. Trabalhos completos publicados em Anais

a. III SEDIAr



Anais do III Seminário Internacional de Estudos sobre Discurso e Argumentação (III SEDIAr)

Organização

Eduardo Lopes Pires
Isabel Cristina Michelan de Azevedo
Geralda de Oliveira Santos Lima



Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Murillo Macedo

S471a	<p>Seminário Internacional de Estudos sobre Discurso e Argumentação (3. : 2016 : São Cristóvão, SE).</p> <p>Anais do III Seminário Internacional de Estudos Sobre Discurso e Argumentação (III SEDIAr) / Organização : Eduardo Lopes Piris, Isabel Cristina Michelin de Azevedo, Geralda de Oliveira Santos Lima . – Ilhéus: Editus- Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz, 2016.</p> <p>4.841 p.</p> <p>Inclui bibliografia.</p> <p>ISBN: 978-85-7455-409-9</p> <p>1. Análise do discurso – Congressos. 2. Retórica – Congressos. I. Piris, Eduardo. II. Azevedo, Isabel. III. Lima, Geralda. IV. Título.</p> <p>CDD : 418</p>
-------	--

FANVIDEOS: COMPREENSÕES-RESPONSIVAS DOS FÃS DO SERIADO SHERLOCK (2010)

Marcela Barchi Paglione

Universidade Estadual Paulista - FCLAR

Resumo: A partir de uma perspectiva da Análise Dialógica do Discurso, este trabalho centrar-se-á na análise de um *fanvideo* do seriado *Sherlock* (2010), a fim de demonstrar de que maneira sua ativa compreensão-responsiva enuncia dialogicamente ao enunciado do seriado, construindo sentidos para a morte de Sherlock no embate entre as vozes da *fandoms* e dos produtores a partir do desvio do tema da morte do protagonista, de como ele falsificou sua morte para sua repercussão emocional. Aponta-se a importância do verbo-voco-visual na construção enunciativa do vídeo, como constituinte imprescindível para a constituição de seu sentido, uma vez que, somente com a junção dos três elementos há uma possibilidade de construção do todo. Pretende-se demonstrar, com essa análise, a pertinência da perspectiva bakhtiniana para o estudo de discursos contemporâneos.

Palavras-chave: Seriado. Sherlock. Bakhtin. Verbo-voco-visual.

Abstract: From a perspective of Dialogic Discourse Analysis, this paper will focus on the analysis of a *fanvideo* from the *Sherlock* series (2010), in order to demonstrate how their active responsive- understanding states dialogically to the utterance of the show, building meanings to the death of Sherlock in the clash between the voices of *fandoms* and producers. This happens from the deviation of the death of the protagonist, of how he faked his own death to its emotional impact. I points out the importance of the verbal-vocal-visual enunciation in the construction of the video, as a constituent essential to the establishment of its meaning, since, only with the addition of the three elements there is a possibility of construction of the whole. With this analysis, we intend to demonstrate the relevance of Bakhtin's perspective to the study of contemporary discourses

Keywords: TV series. Sherlock. Bakhtin. Verbal-vocal-visual.



VI COLÓQUIO DA ALED BRASIL

Trabalhos Completos
2016

Estudos do discurso: questões teórico-metodológicas, sociais e
éticas

Ed. 2, vols. 1, 2, 3 e 4.



Trabalhos Completos ALED BRASIL

CAPA SOBRE ACESSO CADASTRO PESQUISA ATUAL ANTERIORES

Capa > Edições anteriores > v. 2, n. 3 (2016)

v. 2, n. 3 (2016)

Sumário

Artigos

- [O DIALETO CAIPIRÁ: CONTRIBUIÇÕES DE AMADEU AMARAL PARA A PRODUÇÃO DE UM ACONTECIMENTO DISCURSIVO](#) PDF
- Lígia Mara Boin Menossi de Araujo*
- [LIGIA MARA BOIN MENOSSO DE ARAUJO: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA DIVULGAÇÃO MUDIÁTICA DOS RESULTADOS DAS ELEIÇÕES DE 2012](#) PDF
- Lorena da Silva Santos, Carlos Piovezani*
- [GÊNERO SERIADO: REPERCÃO E PRODUÇÃO DIALÉTICO-DIALÓGICAS](#) PDF
- Marcela Barchi Paglione*
- [UMA ANÁLISE DISCURSIVA DO SLOGAN: "CATEITÉ, CIDADE FELIZ"](#) PDF
- Juliano Lima Brito, Sidnay Fernandes dos Santos*
- [A POLÍTICA DO SILÊNCIO NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO AUTOR NOAM CHOMSKY](#) PDF
- Julio Antonio Bonatti Santos*
- [A MANIFESTAÇÃO DO DISCURSO DO RISO NA CENOGRAFIA DE FOTOSCHARGE NO GÊNERO FOTOJORNALISMO](#) PDF
- Julio César Paula Neves, Márcio Rogério de Oliveira Cano*
- ["O QUE ELE ADMIRA É A DITADURA": DISCURSO DA MÍDIA SOBRE O PROGRAMA "MAIS MÉDICOS" NO BRASIL](#) PDF
- Karla Amorim Sancho, Fabiano Tonaco Borges*
- [NAS GRADES DO DISCURSO: A REPRESENTAÇÃO DE UM EX-PRESIDIÁRIO NA MÍDIA](#) PDF
- Katiuscia Cristina Santana*
- [OS EMBREANTES PARATÓPICOS EM MORTE E VIDA SEVERINA: UMA ANÁLISE DA LITERATURA DA PERSPECTIVA DA AD](#) PDF
- Marcelo Henrique Silva*
- [UM OLHAR EXOTÓPICO SOBRE AS INTERAÇÕES ENTRE PARTICIPANTES VISUAIS \(SURDOS\) E OUVINTES EM AULA DE INGLÊS](#) PDF
- Márcia de Moura Gonçalves-Penna, Simone de Jesus Padilha*
- [Por um gesto de leitura no Brasil: a narrativa do discurso didático nos manuais de linguística](#) PDF
- Marco Antonio Almeida Ruiz*
- [O DISCURSO DE MANIPULAÇÃO SOCIAL NEOPENTECONAL: O TRAJETO DO <> AO <>](#) PDF
- Marcus Túlio Tomé Catunda*
- [O DISCURSO DO HUMOR NA MARCHINHA DO PÓ ROYAL](#) PDF
- Maria Cecília Guilherme Siffert Pereira*
- [REESCRITA PARA AUTORIA? Discursos em curso sobre o imaginário da posição sujeito-aluno em práticas escolares para alfabetização](#) PDF
- Mariana Morales da Silva*
- [DISCURSO, PODER E IDEOLOGIA NAS DECISÕES JUDICIAIS SOBRE AS QUEIMADAS DE CANA-DE-ACÚCAR EM PIRACICABA/SP](#) PDF
- Mariângel Nieves*
- [ENTRE A CRUZ E A ESPADA: O CONCEITO DE FAMÍLIA NOS DISCURSOS DA RELIGIÃO E DA LEI](#) PDF
- Marildo de Oliveira Lopes, Marcia Helena de Melo Pereira*
- [CIÊNCIA ABERTA: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DO ACESSO À INFORMAÇÃO](#) PDF
- Marina Delege*
- [VALORES SOCIAIS ACERCA DA CLASSE DOCENTE MATERIALIZADOS EM ENUNCIADOS: UMA ANÁLISE BAKHTINIANA](#) PDF
- Marina Lara*
- [JARDIM ITATINGA COMO ESPAÇO DE EMBATES E \(RE\)SIGNIFICAÇÕES](#) PDF
- Mirielly Ferreira*
- [VOZ E VERDADE: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DOS PRONUNCIAMENTOS DE JOSÉ SERRA E DILMA ROUSSEFF](#) PDF
- Nicolle Casanova*
- [PROPOSTA DE DESENVOLVIMENTO DA PRODUÇÃO ESCRITA NA PERSPECTIVA DA EDUCAÇÃO LINGÜÍSTICA PARA ALEM DO ENEM](#) PDF
- Nivea Eliane Farah*
- [DE CADERNOS DE LUGAR-COMUM A MENSAGENS COMPARTILHADAS: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DAS PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS DE LEITURA NO FACEBOOK](#) PDF
- Pâmela da Silva Rosin da Silva Rosin*
- [O DISCURSO IDEOLÓGICO NAS MANIFESTAÇÕES ANTIPT E PRÓ-PT: A LEITURA COMO FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA REFLEXIVA DO ALUNO](#) PDF
- Paula Fontes Lustosa, Andreza de Oliveira*
- [ETHOS DISCURSIVO, DESLOCAMENTOS, AMPLIAÇÕES E APLICAÇÕES NO DISCURSO POLÍTICO](#) PDF
- Paula Camila Mesti*
- [SOBRE "MULHERES" E "MÃES": UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA MULHER NO MEIO EMPRESARIAL](#) PDF
- Raquel Noronha*

ISSN: 2358-9043

OPEN JOURNAL SYSTEMS

[Ajuda do sistema](#)

USUÁRIO

Login
 Senha
 Lembrar usuário

NOTIFICAÇÕES

- [Visualizar](#)
- [Assinar / Cancelar assinatura de notificações](#)

CONTEÚDO DA REVISTA

Pesquisa

 Todos

Procurar

- [Por Edição](#)
- [Por Autor](#)
- [Por título](#)
- [Outras revistas](#)

TAMANHO DE FONTE

INFORMAÇÕES

- [Para leitores](#)
- [Para Autores](#)
- [Para Bibliotecários](#)



VI Colóquio e I Instituto da Associação Latino-Americana de Estudos do Discurso – ALED – Brasil
Estudos do discurso: questões teórico-metodológicas, sociais e éticas
São Carlos, 27-30 de julho de 2016

GÊNERO SERIADO: RECEPÇÃO E PRODUÇÃO DIALÉTICO-DIALÓGICAS

Marcela Barchi Paglione¹

Resumo: A partir da pesquisa de mestrado intitulada *Fenômeno Sherlock: a recepção social do gênero seriado*, este trabalho propõe-se a analisar o processo dialético-dialogico (PAULA et alii, 2011) de recepção do seriado *Sherlock* (2010), de maneira a evidenciar a recepção como produção, como duas etapas não isoladas, pois reconstruem o enunciado e suas significações; afinal, conforme Bakhtin (2011), todo enunciado é composto pela resposta constitutiva do outro. Tem-se como objeto as produções *fan made* sobre a falsa morte de Sherlock e a segunda e a terceira temporadas do seriado, a fim de compreender quais os elementos recorrentes nessas produções e de que maneira o seriado é ressignificado a partir da voz do outro. Assim, pretende-se compreender como o processo de recepção, ativo, altera a produção e vice-versa, numa construção interativa do gênero seriado.

Palavras-chave: Sherlock; Bakhtin; Transmídia.

Abstract: After our research entitled *Sherlock phenomenon: the social reception of the genre TV series*, this paper proposes to analyze the dialectic-dialogical process (PAULA et alii, 2011) of the *Sherlock* (2010) TV series' reception, in order to put in evidence the reception as production, as codependent steps. This is conceivable because the reception reconstructs the utterance and its meanings; after all, according to Bakhtin (2011), every utterance is composed by the other's constitutive response. Our object are the fan made productions about Sherlock's fake death and the second and third seasons of the show, in order to comprehend which elements are coming back and in which way the TV series gathers new meanings by the other's voice. Therefore, we intend to comprehend how the active reception process alters the production and vice-versa, in an interactive construction of the TV series genre.

Keywords: Sherlock; Bakhtin; Transmedia.

Introdução

Sherlock (2010), seriado televisivo britânico da BBC, concentra sua narrativa na (re)construção da personagem Sherlock Holmes da obra romanesca de Conan Doyle datada da

¹ Mestranda em Linguística e Língua Portuguesa, Unesp/ FCLAR e membro do GED – Grupo de Estudos Discursivos. Contato: marcelapaglione@gmail.com

2.3 Publicação de capítulo de livro

a. III EEBA



III EEBA
Encontro de
Estudos Bakhtinianos

**“AMORIZAÇÃO:
Porque falar de amor
é um ato revolucionário”**

**De 16 a 18 de
novembro de 2015**

AtOS ALEPH FAPERJ
FAPESP
FACULDADE DE EDUCAÇÃO DE BARRA MANA
UFF 55 ANOS 1960-2015
PROPED
PedroJoão

© Grupo Atos UFF e outros - III EEBA - Encontro de Estudos Bakhtinianos - Niterói, UFF.

Todos os direitos reservados. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida,

transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos dos autores.

Os autores são responsáveis pelo conteúdo e formatação de seus textos.

Grupo ATOS UFF e outros.

III EEBA - Encontro de Estudos Bakhtinianos

Amorização: porque falar de amor é um ato revolucionário. São Carlos: Pedro & João Editores, 2015. 1089 p.

ISBN 978-85-7993-293-9

1. Amorização. 2. Noções bakhtinianas. 3. Estética. 4. Ética. 5. Heterociência. I. Título.

CDD - 410

Capa: Gabriela Barenco Meilo Contage

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Preparadores do texto: Grupo Atos, Miriam Borba e Marisol Barenco de Mello

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Nair F.

Gurgel do Amaral (UNIR/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria

da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Rogério Drago (UFES/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedrojoaoeditores.com.br

13568-878 - São Carlos - SP

2015

VOLOSHINOV, V. N./BAKHTIN, M. M. O discurso na vida e o discurso na arte. Sobre poética sociológica. Trad. do inglês: Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para fins didáticos.

RELAÇÕES DE AMOR E A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO EM SHERLOCK (BBC)

Marcela Barchi Paghione⁵⁴

Considerações Iniciais

Sherlock Holmes, detetive doyleiano do século XIX, e seu *boswell* John Watson são reconstruídos para a era contemporânea no seriado *Sherlock* (2010). Sua construção é dialógica em relação à obra romanesca, de forma que certas características dos sujeitos e das aventuras são respostas aos contos e romances, seja em um movimento de aproximação ou distanciamento. Um dos pontos mantidos nessa nova configuração do detetive em um discurso seriado televisivo é sua relação com Dr. Watson, a qual ganha uma conotação ambígua, possivelmente amorosa no discurso contemporâneo.

Não cabe a nós, no entanto, trabalhar aqui com paralelos entre as duas obras, de forma a fazer emergir nelas um diálogo interdiscursivo e intertextual. Visto que são dois discursos autônomos, sócio histórico culturais, analisaremos o discurso do seriado televisivo e as relações de sentido possibilitadas por sua constituição.

A excentricidade do detetive e sua rejeição às mulheres faz com que a amizade entre os

companheiros de apartamento seja interpretada dentro da série, pelos outros personagens, como um romance. Diante de tal construção discursiva e possibilitada pelo gênero seriado que prevê em sua construção social uma produção, recepção e circulação avaliativa de sujeitos outros, a relação entre Holmes e Watson é reconstruída nos enunciados responsivos dos fãs na forma de *fanfics* e *fanarts*, por exemplo.

Nos colocamos diante de algumas indagações: quais são as concepções de amor? Seria possível uma relação de amor entre dois homens que não ganhe automaticamente uma conotação sexual? Por quê especificamente estes dois sujeitos e qual a importância de tal discussão na contemporaneidade?

Dessa maneira, abordaremos a construção ambígua da relação entre Holmes e Watson no seriado e as construções sociais a tornaram possíveis de forma a abordar a recepção social da obra em discursos criados pelos fãs e as múltiplas concepções de amor em meio à relação entre os sujeitos.

Amores possíveis: Eros, Phília e a ambiguidade.

Não há como pensar o “eu”, a partir da concepção do Círculo, sem pensarmos no “outro” que nos constitui. Toda interação do sujeito é feita a partir da linguagem, que é construída na relação com o outro. Segundo Amorim (2004, p. 16), “a palavra se dirige”, portanto, devemos analisar de que maneira o outro está presente em nosso discurso, o dirige e, por meio deste, nos torna sujeitos responsivos e responsáveis.

A partir de uma relação amorosa, por exemplo, vemos claramente a influência do outro no eu: no jeito de olhar, de agir, ou melhor, de discursar. Ao pensarmos em amor, normalmente o associamos a um

⁵⁴ Graduada em Letras pela Unesp-Assis, atualmente é Mestranda em Linguística do PPGLP da Unesp, Campus de Araraquara e realiza pesquisa na área de estudos discursivos a partir da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin. Contato: marcelapaghione@gmail.com.

LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÕES BAKHTINIANAS
RELACIONADAS À CULTURA E INFORMAÇÃO
LIBRE-CI



literatura,
cidade e
cultura popular



Copyright © dos autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida ou arquivada, desde que levados em conta os direitos dos autores.

Laboratório de Investigações Bakhtinianas Relacionadas à Cultura e Informação
LIBRE-CI

VII CÍRCULO – Rodas de Conversa Bakhtiniana: literatura, cidade e cultura popular. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016. 1322 p.

ISBN 978-85-7993-361-5

1. Bakhtin. 2. Rodas de Conversa Bakhtiniana. 3. Literatura. 4. Cidade. 5. Cultura Popular. 6. Organizador. 7. Autores. I. Título.

CDD 410

Capa e Diagramação: Hélio Fajeri

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito.

Conselho Científico

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Nair F. Gurgel do Amaral (UNIR/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Rogério Drago (UFES/Brasil).



Pedro & João
editores

www.pedrojoaoeditores.com.br
Rua Tadião Kamikado, 296
Parque Belvedere – São Carlos – SP
CEP: 13568-878
2016

REFLEXÕES SOBRE O CRONOTOPO NA CONTEMPORANEIDADE: o sujeito na rede

Marcela Barchi PAGLIONE*

RESUMO

No que considera-se como o grande tempo da era cotidiana, os sujeitos interagem entre si, logo constituem-se, em um tempo-espaço da cibercultura (LÉVY, 2008), ou seja, um ciberespaço, digital, intrinsecamente relacionado a um tempo instantâneo nas redes sociais. Uma das possibilidades, ao focar-se no grande e pequeno tempo a que os sujeitos estão interligados hoje, é a construção de um cronotopo narcísico, baseado em uma promoção de si nas redes sociais. Tomamos como exemplo a relação entre fãs e seriado televisivo, em que aqueles atuam como seus divulgadores nas redes sociais. A partir desse cenário, o presente trabalho tem o intuito de refletir teórica e analiticamente acerca do conceito de cronotopo para o Círculo BMV (Bakhtin, Medvedev, Volochinov) a fim de apontar em que medida as dimensões espaço-temporais compõe as relações ético e estéticas interpessoais e, por extensão, o próprio sujeito.

Palavras-Chave: Ciberespaço. Cronotopo. Sujeito.

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, é cada vez mais forte a importância das mídias nas relações entre os sujeitos. Vemos difundirem-se inúmeras redes sociais, de modo que, em parte, as relações virtuais ganham espaço e quase tomam o lugar das realizadas "em carne e osso", no plano da realidade *per se*.

A presença das mídias, principalmente as novas mídias, com a profusão da Internet a partir dos anos 80/90 opera como um organizador da relações em um dado local: o ciberespaço.

Nesse sentido, compete-nos observar de que maneira se dá a relação dos sujeitos na contemporaneidade, em meio a um ciberespaço (LÉVY, 2008), ou seja, um espaço virtual criado a partir da intersecção dos computadores em rede, e em um tempo instantâneo, fugidio ao mesmo tempo em que disponível eternamente nos discos rígidos e na "nuvem" de dados.

* Mestranda em Linguística e Língua Portuguesa pela Unesp-RCLAR e membro do GED - Grupo de estudos discursivos. E-mail: marcelapaglione@gmail.com



O ORBE ESTÉTICO COMO MATERIALIZAÇÃO DA ÉTICA



Página 312

2.4 Publicações no prelo:

a. Artigos submetidos à avaliação de revistas:

PAGLIONE, M.B. *Responsabilidade na Rede: a construção das fanarts de Sherlock*, submetido à revista Estudos Linguísticos, ISSN: 1413-0939.

b. Capítulos de livro enviados à organizadora:

PAGLIONE, M. B. *Cérebro eletrônico e coração de lata: o sujeito cibernético em Sherlock (BBC)*.

Projeto de Pesquisa

Orientadora: Luciane de Paula

Orientanda: Marcela Barchi Paglione

Fenômeno *Sherlock*: a recepção social do gênero seriado¹

Resumo: A presente pesquisa se centra no gênero discursivo seriado com fundamentação teórica calcada na filosofia da linguagem bakhtiniana, a fim de refletir sobre sua construção arquitetônica, o que engloba sua produção e circulação social na esfera de atividade midiática, além da recepção por um grupo de telespectadores. Para tal, tem-se como objeto o seriado *Sherlock* (2010), da rede BBC, em especial a segunda e terceira temporadas. O cerne da pesquisa se encontra nas formas de recepção social do gênero, principalmente a narrativa transmídia (JENKINS, 2006) como concretização da escutatividade dos fãs de seriado em relação ao episódio *The Reichenbach Fall* (2012), pois esses transcendem as barreiras do seriado televisivo virtualmente e o respondem como em *blogs, fanfics e fanarts* de maneira que a sua recepção também torna-se uma produção autoral. Visto que todo enunciado é responsivo (BAKHTIN, 2003), respondente a outros em sua memória de passado e memória de futuro, entende-se a narrativa transmídia como uma forma de ampliação do diálogo com o público a partir da convergência das mídias dentro de uma franquia. Sendo assim, analisar-se-á os enunciados dos fãs enquanto respondentes ao seriado *Sherlock*, ativa compreensão responsiva em sociedade, a qual (re)significa os enunciados do gênero a fim de verificar-se a relação dialético-dialógica entre fãs e seriado e depreender-se a reconstituição do gênero seriado a partir de uma arquitetônica responsiva na contemporaneidade.

Palavras-chave: Gênero discursivo; Seriado; Transmídia; *Sherlock*.

Introdução e Justificativa

Este projeto busca refletir sobre a arquitetura do seriado, com cerne em sua construção genérica, de forma a contemplar sua produção, recepção e circulação em sociedade. Para tal, consideramos como nosso *corpus* as três temporadas existentes do seriado *Sherlock* (2010), produzida pela BBC, com ênfase especial na segunda e terceira².

As séries televisivas ou, como ficaram conhecidas, os seriados, caracterizam-se como

¹ Este projeto foi, inicialmente, submetido como projeto de mestrado para o ingresso no PPGLLP em 2015, porém, como sugestão da banca durante o Exame Geral de Qualificação, pleiteamos a mudança de nível para o doutorado, de maneira que essa versão é reelaborada para adequar-se ao nível proposto.

² O objeto de pesquisa já vem sendo trabalhado desde a graduação em pesquisa de IC, há 4 anos, oficialmente há 3, além da pesquisa realizada durante o mestrado, ambas com financiamento pela Fapesp, do que decorre nossa familiaridade com o tema e estudos bakhtinianos.

gênero discursivo, veiculado, na contemporaneidade, na esfera midiática (especialmente com o veículo televisivo).

Consideramos o conceito de gênero a partir do pensamento do Círculo de Bakhtin, segundo o qual são tipos de enunciados relativamente estáveis, ou seja, estabilizações de usos da linguagem em situações concretas na sociedade que tomam um determinado aspecto como forma, a partir do uso recorrente pelos sujeitos falantes. “(...) 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, 2011, p. 261-2).

Os gêneros são “acabamentos da realidade” (MEDVIEDEV, 2012, p. 198), necessários para domínio e compreensão da mesma pelos homens na e pela linguagem. Ao se pensar o seriado enquanto gênero, o consideramos como um tipo recorrente de enunciado elaborado e veiculado na esfera de atividade midiática, dividido em um enunciado por semana em um mesmo horário e canal, o episódio. Esse é considerado um produto em série vinculado a uma narratividade que apresenta elementos recorrentes (mesmas personagens, mesma estrutura de encenação etc.), seja seguindo uma trama (continuação da narrativa iniciada, como ocorre, por exemplo, em *Game of Thrones* (2013), entre outros seriados) ou de maneira independente (uma outra narrativa, dado o acabamento realizado em cada episódio, como ocorre em *Doctor Who* (2005), por exemplo), mas sempre conforme um modelo pré-determinado de formatação (forma) e estilo, em prol do conteúdo (mais ou menos investigativo – a continuação de um fato iniciado e interrompido no ápice do desenvolvimento narrativo leva o público a querer resolução de um mistério e isso assegura o sucesso da continuação ou não da série, num novo episódio ou na montagem de uma próxima temporada).

Esta pesquisa se volta principalmente ao movimento gerado na recepção do enunciado seriado – há toda uma movimentação por parte do público, seja no momento em que o seriado é transmitido televisivamente seja após o término de um dado episódio ou de uma determinada temporada, tais como criações e discussões em redes sociais específicas (Tumblr, Facebook, *blogs*, etc.) criadas por fãs para tratarem de questões típicas existentes, voltadas à trama e consumo de objetos típicos da série (figurinos, bonecos, DVDs, livros etc.). Tal movimentação, no caso de *Sherlock*, série da BBC objeto desta pesquisa, além do consumo de objetos industrialmente construídos e disponíveis no mercado, tenta resolver os mistérios propostos nos episódios, inclusive com sugestões para o desenrolar da narrativa em novos episódios e temporadas (caso da falsa morte de Sherlock no episódio 3 da segunda temporada e da possível volta de Moriarty ao final da terceira temporada).

O seriado se caracteriza como um dos gêneros materialmente compostos como enunciados verbo-voco-visuais, pois se constituem numa intersecção dos materiais verbal (escrito e oral – no caso de *Sherlock*, as inscrições de pensamento e escrita feitas pelas personagens aparecem marcadas explicitamente na tela – isso, sem considerar a legendagem), vocal (as vozes e a entoação) e visual (encenação, luz, tomada da câmera figurino etc.). Se, por um lado, o seriado se assemelha aos filmes, por outro, apresenta uma construção necessariamente em série que, normalmente, deixa um gancho (*cliffhanger*) para continuação do próximo episódio. Assim, seu fechamento é provisório, pois, muitas vezes, fecha em seu ápice ou com a proposição de um enigma não solucionado (pelo menos, não totalmente ou aberto à continuidade). Ele está ligado também a outras produções seriadas pertencentes a outros gêneros, como as radio, as foto e telenovelas, bem como com os *serials*, da literatura “comercial”, também conhecida no Brasil como folhetim. Considerar as relações da série da BBC com algumas produções

cinematográficas e com os romances de Conan Doyle foi um dos objetivos da pesquisa de Iniciação Científica denominada “Sherlock Holmes: a constituição dialógica do sujeito (e) da série televisiva”, por nós já desenvolvida, que levou em conta, especialmente, a constituição da personagem de Sherlock, em sua interação com seu antagonista (Moriarty) e com seu “fiel escudeiro” (Watson). Impossível desmembrar a série dos romances de Conan Doyle, da mesma maneira que pensar o quanto a diferença arquitetônica de cada enunciado, com sua materialidade específica, constitui um gênero e o quanto o gênero seriado se caracteriza pela atuação do público na transmídia é o objetivo geral deste projeto de pesquisa.

Um dos pressupostos norteadores de nossa pesquisa é a concepção de cultura dentro da qual pensaremos o gênero seriado. Para tanto, compete-nos o estudo das obras do Círculo em busca de uma definição do conceito. Em sua perspectiva, materialista e histórica, a cultura não é algo pré-concebido e abstrato, e sim construído por meio das relações dialógicas entre os sujeitos. De acordo com Bostad et alii. (2004, p. 2), a chamada perspectiva dialógica entende a cultura como ao mesmo tempo um processo e seu produto, como “emergent and dynamic, rather than as stable and given³. Desse modo, “a unidade de uma cultura é uma unidade *aberta*” (BAKHTIN, 2011, p. 364). Ela não é definida *per se*. Ao contrário, construída via linguagem nas relações sociais, sua demarcação se dá pelo diálogo, na fronteira entre o ou e o outro. Enquanto processo, ela é perpetuamente (re)construída, vir-a-ser a partir do embate com culturas outras, de outros povos, em outros momentos e locais do ser-evento, sempre posta em relação com a vida, na unidade da responsabilidade do sujeito.

Ao longo do trabalho, analisaremos a construção contemporânea do seriado e explicitaremos como sua composição (trans)midiática reflete e refrata uma relação

³ (...) emergente e dinâmica, ao invés de estável e dada. (Tradução nossa).

específica com os fãs num dado momento do existir, a qual possibilita e mesmo instiga sua participação ativa na Rede. Dessa forma, veremos como o seriado é, ao mesmo tempo, *mainstream* parte uma cultura massiva marcada pelo valor de mercadoria, e *cult*— ambas construções sociais feitas a partir de valores de determinados grupos e que, dessa maneira, são passíveis de reavaliação dentro dos gêneros —, pois recebe influência do mercado e é vendido ao público consumidor, ao passo em que esse encontra-se inserido em uma cultura jovem e participativa que também individualiza os fãs enquanto autores, respondentes ativos do seriado na Rede.

Como o seriado é constituído por signos verbais, visuais e vocais, consideramos as ideologias de sua arquitetônica, pois os enunciados veiculam a dialética entre a super e a infraestrutura em sua constituição languageira. Há um nível de coincidência entre a matéria semiótica e a ideológica, a qual se manifesta na tendência do signo a não-neutralidade, uma vez que nele perpassam muitos fios ideológicos característicos de épocas, grupos e sujeitos, os quais se manifestam no sema ativado em uma determinada construção, em sua entoação, em sua colocação, por vezes, irônica etc. Por isso, um “mesmo” enunciado nunca é o mesmo, do ponto de vista da construção do(s) sentido(s). Ele se reveste de valores dos grupos sócio histórico culturais e, assim, renova-se. Medvíedev trata disso como “reflexo e refração da existência nas significações ideológicas” (p. 51) por compreender que a vida se manifesta por meio do signo — daí o interesse do Círculo pela linguagem “viva”, em seu uso. Analisaremos o seriado como um gênero em que a linguagem, em diversas materialidades, veicula valores sociais desde sua produção submetida à análise do mercado e das grandes empresas televisivas até sua circulação e aceitação social, ao considerarmos o quanto o público também influencia na produção por meio de seus atos responsivos, que, de certa forma, também podem ser considerados produções em circulação. Pensar esse movimento significa refletir

teoricamente sobre a constituição genérica do seriado e esta é a proposta de pesquisa deste projeto, que se centrará em um exemplo analítico: a série *Sherlock*, da BBC.

Como afirma Bakhtin em *Estética da Criação Verbal* (2011), “os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (p. 268). A ligação do gênero com a vida renova-se constantemente. O seriado representa um tipo de ligação entre a história da linguagem (dos enunciados verbo-voco-visuais) e da sociedade, com nascimento no seio da esfera midiática. Concebemo-lo como um gênero ligado à sociedade da época contemporânea da história da linguagem, de maneira que a relação fã-seriado evidencia um dos elementos característicos do grande tempo da contemporaneidade: a relação intersubjetiva constitutiva dos sujeitos a partir das mídias fruto do chamado cronotopo etéreo.

Segundo Bakhtin (1988), “à interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronotopo (que significa “tempo-espaço”) (p. 211). A partir da literatura, o filósofo trabalha com uma noção relativa, não transcendental de tempo e espaço em que eles estão interligados, de maneira que “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido como tempo” (Idem). Interseccionados, não há espaço sem tempo e tempo sem espaço e ambos existem somente em sua concretização via linguagem, nas relações dialógicas. Desse modo, seja em literatura, seja em outra forma de enunciado, essas categorias o compõe, bem como refletem e refratam valores.

Assim como Bakhtin (1988) analisa os cronotopos da praça pública e o da sala de visitas, respectivamente em Rabelais e Dostoiévski, podemos identificar outros que estabelecem o vínculo do tempo como quarta dimensão do espaço e possibilitam a relação entre o pequeno e grande tempo, em outras palavras, o tempo dos sujeitos, em um microcosmo, e o tempo incerto da cultura. Assim, analisaremos como essa relação é

construída em *Sherlock* de modo a inseri-lo no que consideramos como o grande tempo da contemporaneidade.

O cronotopo etéreo e seus respectivos valores se refratam na construção do sujeito Sherlock assim como no tema dos enunciados e na construção formal da série. A construção arquitetônica do discurso de *Sherlock* veicula valores da época em que está ambientado: tanto pelo conteúdo expresso por uma nova versão do detetive, dessa vez munido de *internet*, computadores e *smartphones*, em um grande tempo contemporâneo; quanto pela construção formal do gênero seriado, construído em um ambiente tecnológico, uma vez que voltado para as necessidades comunicativas da esfera midiática.

Vive-se no século XXI o mundo da *Second Life*⁴, em que os sujeitos criam imagens de um eu-para-o-outro em *selfies* e de outros para si que, ao mesmo em que mascaram o sujeito, revelam-no como reflexo e refração do mesmo, como diria Irene Adler em *A Scandal in Belgravia*⁵ (2012), um disfarce é sempre um autorretrato. Esses valores ganham vida estética a partir de sua refração em *Sherlock*, é forte presença da mídia na construção formal do seriado para a constituição dos sujeitos sociais, como a ascensão e queda na e pela mídia de Sherlock (a partir da intervenção de Moriarty), em *The Reichenbach Fall*. Tanto na vida como no seriado, a relação entre os sujeitos e sua constituição se dá via mídia. Consequentemente, a relação de produção, circulação e recepção no cronotopo etéreo muda a construção do gênero discursivo seriado como participativo.

Os valores ideológicos são sempre materiais e históricos, assim, cabe-nos a tarefa de analisar a construção do seriado *Sherlock* em sua circulação, produção e recepção pelo público, já previsto no próprio ato enunciativo. Pensamos nessas etapas em

⁴Ambiente virtual e tridimensional que simula e recria a vida dos sujeitos em um mundo segundo, alternativo, em que eles escolhem como querem “ser”. Os limites do ser e do parecer se esvaem na medida que o jogo, ou rede social, toma o lugar muitas vezes da “vida real”.

⁵ Um Escândalo na Belgravia (Tradução nossa).

diálogo, pois recepção e circulação estão previstas na produção, assim como respondem a ela, sugerindo outros caminhos e produções. O coenunciador está presente na construção do enunciado, pois pensamos nele para a escolha do tema, da forma, do estilo, nos valores a serem veiculados em cada signo (verbal ou não), pois o enunciado é dialógico por excelência. Prevemos, com nossa memória de futuro, possíveis respostas já na construção ao mesmo tempo em que respondemos a enunciados passados. Além do enunciado romanesco de Conan Doyle, o seriado dialoga com comentários e refutações que estão por vir, referindo-se a eles, como ocorre em grupos nas redes sociais. Sob essa perspectiva, consideramos a recepção do seriado no Brasil e na Inglaterra, para compreendermos em que medida o público interfere em sua produção, tanto no país de origem da série como num outro, como o brasileiro.

A respeito do diálogo com o público já presente na construção do enunciado, pensamos os conceitos trazidos por Jenkins (2006), como inteligência coletiva, ou seja, que visa a participação do telespectador na construção dos episódios seriados. O enunciado do seriado se constitui na televisão, mas transita para outras mídias. Assim, há uma mudança de esfera midiática do enunciado seriado para a esfera do cotidiano onde ocorrem as respostas dos sujeitos telespectadores e a concretização desse diálogo se dá na relação seriado-telespectador via mídias.

Na experiência midiática contemporânea, o fluxo de conteúdos perpassa diferentes veículos, como o rádio, a televisão, o cinema, jogos para PC, videogame e redes sociais, por exemplo. As diferentes mídias dão suporte a uma maior atividade do público consumidor, que segue em busca de entretenimento e deixa de ser visto como “receptor” (passivo) para passar a ser um participante (ativo) do processo de construção midiática. Os hábitos dos consumidores de mídia são observados de maneira a prever a migração por diversas mídias, por exemplo, de um filme para um fórum na internet juntamente com

outros fãs; um programa de TV baseado num filme; e um jogo de videogame no universo fictício do filme. Os fãs, assim, obtêm maior entretenimento e, de certa forma, iludem-se ao pensarem ter uma certa autonomia quando acreditam poder passar de uma mídia à outra, angariar novas informações e sugerir caminhos para enunciados futuros (no caso de *Sherlock*, possibilidades narrativas essenciais aos enigmas materializados na trama da série, por exemplo). Nesse sentido é que a transmídia é vista como um fator típico da era da convergência. Segundo Jenkins, “A transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable, contribution to the whole. (...). Any given product is a point of entry into the franchise as a whole (2006, p. 95-6)”⁶.

Para o autor, uma narrativa transmídia perpassa diversas mídias a fim de oferecer novos conteúdos aos fãs de uma determinada franquia, de maneira a convergir o conteúdo de jogos, filmes e programas de televisão como partes de um todo. A partir do conceito do ciberteórico Pierre Lévy, Jenkins também compreende a inteligência coletiva como um fenômeno da era da convergência, pois, em sua experiência participativa, os consumidores de mídias se agrupam e as consomem em um processo coletivo. A própria existência de uma franquia depende, por um lado, da hipersociabilidade entre os consumidores (como ocorre em fóruns, blogs e discussões entre amigos, nos quais as referências sobre os conteúdos das mídias são discutidas e analisadas pelos fãs). Esse processo é muito típico dos seriados contemporâneos, dos programas interativos e tem se tornado típico da comunicação e socialização em nossa era. Pensar nesse processo a partir de um gênero em voga, como o seriado, significa, indiretamente, refletir sobre as

⁶ Uma narrativa transmídia se desenrola por múltiplas plataformas midiáticas, com nada novo texto fazendo uma contribuição distinta e válida para o todo (...). Qualquer produto é um ponto de entrada na franquia como um todo (Tradução nossa).

expressões discursivas de nossa sociedade e esta é a importância da pesquisa apresentada neste projeto.

A nossa proposta é analisar, em nossa pesquisa, na constituição do gênero seriado, de que forma a convergência midiática na produção de *Sherlock* provoca maior interação dos fãs no universo holmesiano da série seja a partir de busca por pistas nos episódios, seja pelas discussões em fóruns e *blogs*, além de como a recepção atinge, por sua vez, a produção do seriado.

No primeiro episódio da terceira temporada seria desvendado o grande mistério deixado em aberto no final da temporada passada: como Sherlock Holmes falsificou sua morte, em *The Reichenbach Fall* (2012). Os fãs tiveram um hiato de dois anos sem saber o que iria acontecer e, nesse meio tempo, especularam e criaram suas próprias versões desse acontecimento para saciar suas fantasias em plataformas como *blogs* do site Tumblr e em *fanfics*, nas mais diversas materialidades, de certa forma, dando continuidade ao episódio que havia sido encerrado anteriormente – como por exemplo, uma teoria criada a partir da sigla “IOU”, deixada por Moriarty⁷.

A possibilidade dos fãs desvendarem o enigma é gerada tanto pela inscrição do seriado em uma temática policial e holmesiana, quanto pela trama do episódio, encerrado com o grande mistério de enganar a morte, bem como John Watson e o próprio público. Assim, a partir dessa proposta são criadas *fanarts*, *fanfics*, *fanvideos*, *fanedits*, *gifs*, teorias em *posts*, em vídeos, entre outros tipos de enunciados pelos fãs que, a sua maneira, reinterpretam e recriam cenas e temas do seriado, conforme analisaremos em nossa pesquisa. Concebemos esse processo como uma construção de autoria pelos fãs, que imprimem sua voz, ao mesmo tempo individual e coletiva, em suas respostas-produções.

⁷ Explicação IOU 53-8-92 – Código dos Contos de Fadas dos Irmãos Grimm (Tradução nossa). Disponível em: <http://eva-christine.tumblr.com/post/27733467733/iou-explanation-53-8-92-grimms-fairy-tales>. Acesso em: 28/03/2016

No entanto, o seriado, por sua vez, incorpora as produções dos fãs na terceira temporada, em *The Empty Hearse*⁸, de maneira que há uma relação dialético-dialógica de constituição dos enunciados em uma movimentação ativa entre seriado e fã, ambos respondentes a si.

Com os mecanismos transmídia, o público entra na história, intervém nela, ressignifica conforme sua posição única na existência dentro de um grupo sócio histórico cultural os sentidos da trama. A relação entre o público e o seriado passa de uma para diversas plataformas, como por exemplo, da televisão para as múltiplas possibilidades da *internet*, como os já citados *blogs* e *fanfics*. Os fãs podem, por exemplo, expandir sua interação com a série e, inclusive, acessar conteúdos inéditos nos *blogs* criados para representarem os de Holmes e Watson⁹ que aparecem sendo usados pelos personagens no seriado (a *internet*, transmídia, adentra o televisivo, midiático). Com isso, não há apenas uma via única, mas sim uma via de mão dupla entre fãs e seriado, produção e recepção enunciativa prevista na arquitetura do seriado como estratégia de marketing.

Há também mercadorias como os DVDs, pôsteres, além de livros de Conan Doyle que, agora, são veiculados com a capa do seriado, sem contar figurinos e demais objetos (cadernos, capas de celulares, agendas, chapéus etc.) produzidos para serem consumidos por uma legião de fãs, espalhada por diversos países. Da mesma forma, como maneira de divulgação da estreia da terceira temporada, com o primeiro episódio a ser exibido no primeiro dia do ano de 2014, o carro que andou pelas ruas de Londres foi um ataúde, relacionado ao título do episódio, *The Empty Hearse* (2014). Toda essa estratégia de *marketing* situa a produção do seriado no núcleo de uma movimentação mídia-transmídia e, de certa forma, garante o sucesso da série, além de sua trama narrada. Pensar

⁸ O Ataúde vazio (Tradução nossa).

⁹ Disponíveis em: <http://johnwatsonblog.co.uk/> e <http://www.thescienceofdeduction.co.uk/>. Acesso em: 30/07/2015.

esse movimento significa pensar a arquitetura do gênero seriado, como propomos pesquisar, como fenômeno da esfera midiática e parte de uma cultura de massa.

A partir do discurso do seriado *Sherlock*, buscamos nos aprofundar nos estudos da linguagem na contemporaneidade, ao tentarmos compreender os valores materializados nos enunciados. Acreditamos que analisar a linguagem em vida hoje compreende os seriados em sua produção “massiva”, mas também sua recepção e circulação na Rede em meio a um processo de criação autoral (marginal) dos fãs, sendo o fenômeno transmídia o grande fator de interação típica da linguagem televisiva contemporânea que reconfigura o gênero seriado para tornar-se mais próximo e acessível ao público.

Nesse sentido, o projeto que apresentamos visa contribuir para com os estudos do Círculo de Bakhtin acerca dos enunciados verbo-voco-visuais principalmente ao que se refere aos gêneros discursivos. Escolhemos o seriado por sua expressividade na esfera midiática no grande tempo da contemporaneidade e, entre tantos seriados, *Sherlock*, como ilustração analítica por ter se tornado um fenômeno de aceitação popular e atuação transmidiática. Por meio dele, acreditamos ser possível flagrar a produção, circulação e recepção transmidiática como elemento constitutivo do gênero seriado na contemporaneidade a partir de uma relação dialético-dialógica entre fãs e seriado, bem como pretendemos mobilizar a discussão acerca da importância do fã como coautor do enunciado, tanto no que tange à influência do público “consumidor” na produção mercadológica, quanto à força regeneradora da autoria dos fãs via fenômeno transmídia. Pensar a constituição arquitetônica do seriado é a nossa proposta, justificada pela expressividade desse gênero (trans)midiático.

Objetivos

Os objetivos da pesquisa se dividem em Geral e Específicos:

Objetivo Geral:

- ❖ Analisar a arquitetura do gênero seriado, especificamente *Sherlock*, enquanto fenômeno cultural trans-midiático, ao considerar sua produção, recepção e circulação nas sociedades brasileira e inglesa, fundamentados nos estudos bakhtinianos e de Jenkins.

Objetivos Específicos:

- ❖ Refletir acerca da constituição do gênero seriado na esfera de atividade midiática e nas redes sociais (Facebook, Tumblr, Youtube, etc.);
- ❖ Analisar a recepção dos fãs de seriado como produção autoral individual e coletiva;
- ❖ Elucidar a definição de cultura e cronotopo para o Círculo BMV;
- ❖ Discutir sobre a inserção do seriado em uma cultura jovem e midiática, tendo em vista a importância do fenômeno transmídia para a produção, circulação e recepção dos enunciados;
- ❖ Analisar a construção discursiva de *Sherlock* enquanto seriado televisivo inglês contemporâneo a partir de sua recepção na Inglaterra e no Brasil.

Fundamentação teórica

A pesquisa proposta neste projeto se fundamenta na Análise Dialógica do Discurso do Círculo de Bakhtin. Partimos do princípio de que propomos tanto uma reflexão teórica (especificamente voltado ao gênero) quanto analítica (centrada no seriado *Sherlock*). A análise a que nos propomos não se restringe à materialidade linguística, mas parte do verbal para analisar como a linguagem se comporta em uma determinada situação sócio histórica. Assim, caminharemos da linguística à translinguística, como propõe o próprio Círculo.

Os estudos discursivos ligam a língua ao sujeito situado que a enuncia em um momento único da existência (um tempo-espço específicos). No caso do Círculo, trata-se de um discurso constitutivamente dialógico, pois consideram que um enunciado é pleno de vozes sociais de outros que compõe o discurso do eu e vice-versa (os discursos dos outros também estão carregados da voz do eu), uma vez que tanto o discurso quanto o sujeito são compostos na interação. Esse postulado advém da própria concepção de linguagem, que só existe numa situação intersubjetiva num tempo-espço determinados. Visto que o sujeito é constituído pela e na linguagem, ele também é dialógico.

O diálogo é uma concepção ampla que se refere à linguagem. Ele pode ocorrer entre enunciados, entre sujeitos e entre sujeitos (e) enunciados. Ao mesmo tempo fruto e matéria prima da interlocução, o enunciado é marcado pelo diálogo e se constitui como tal em meio a vozes outras além da do eu que compõem o discurso e o sujeito. Essas vozes são respostas de outros, sua ativa compreensão responsiva, que podem ser tanto de enunciados que fazem parte da memória do passado como daqueles que fazem parte da memória do futuro.

Um enunciado responde outros como um elo em uma cadeia e também é prehe da resposta do outro, pois na própria construção pensamos a refutação, a compreensão, o embate entre vozes. Entendemos enunciado para o Círculo como concreto e dialógico, social e veiculador de valores dos sujeitos enunciadorees situados em um cronotopo, conceito central ao pensamento bakhtiniano e a esta pesquisa, uma vez que compreendemos *Sherlock* como um enunciado que considera a interação entre o público e o produto de massa a ela dirigido em sua produção, antecipa comentários e chega mesmo a trazer o outro (as narrativas de Doyle, os posicionamentos do público etc.) para a construção do enunciado, que se compõe interdiscursiva e intertextualmente.

Cada enunciado se manifesta em sociedade por meio dos gêneros do discurso, formas relativamente estáveis que surgem conforme a necessidade de uma dada esfera de atividade da comunicação. Na introdução, discorreremos brevemente sobre algumas características do gênero seriado na contemporaneidade para apresentar e justificar a proposta de pesquisa deste projeto. Como toda esfera, a midiática considera a circulação, produção e recepção dos gêneros de forma relacional. Consideramos significativo para a construção do sentido o canal em que uma emissão é transmitida, pois este influencia no que é veiculado, como e para quem, assim como é significativo o público e sua recepção para com o que foi produzido. É aqui que pensamos a importância do fenômeno transmídia, como um reagente direto à influência do público interlocutor, massivo e ativo ao mesmo tempo, considerando a complexidade dessa contradição na constituição da arquitetura do gênero seriado. Pensamos a inteligência coletiva, a narrativa transmídia e a mídia da convergência, conforme trabalhadas por Jenkins (2006) e entendemos que essas características fazem parte do projeto de dizer arquitetônico do seriado, ao que se refere ao conteúdo, à forma e ao estilo genérico, bem como com relação à marca autoral dos criadores de *Sherlock*, tendo em vista os laços do gênero com uma cultura jovem.

O conteúdo de um seriado policial influencia em seu estilo e forma, e vice-versa, já que o formato seriado condiciona uma narrativa entrecortada, muitas vezes por meio da utilização o recurso do *cliffhanger* e o estilo de um produtor e um canal que o veicula determina certas características contedísticas e formais. *Sherlock* é influenciado pelos criadores Gatiss e Moffat, pelo canal produtor BBC, mas o fato de ser um enunciado sherlockiano faz criar um enunciado com um formato de minissérie de drama de 90 minutos – o que o difere da maior parte dos seriados, em geral, mais curtos.

Integrante dos enunciados verbo-voco-visuais, o seriado não está inscrito nos estudos do Círculo, pois seus trabalhos enfocam as formas verbais de enunciação, escolha

compreensível devido à época em que os pensadores viveram (Rússia dos anos 20 aos anos 70), mas seus textos possuem elementos que podem nos levar a pensar o voco-visual, daí a pertinência da fundamentação teórica para estudos de gêneros contemporâneos, como o seriado, constituído por sua verbo-voco-visualidade. Por isso, focamos a pesquisa aqui proposta em uma abordagem teórico-analítica bakhtiniana que traga em seu seio a questão da arquitetura genérica do seriado na contemporaneidade, pois, para o Círculo, “a obra está orientada na vida, como se diz, de dentro, por meio de seu conteúdo temático. A seu modo, cada gênero está tematicamente orientado para a vida, para os seus acontecimentos, problemas, e assim por diante” (MEDVÍEDEV, 2012, p. 195). A vida está na arte e a arte se nutre da vida, faz parte da constituição da linguagem essa interação linguística e translinguística (sócio histórico cultural). Assim, na pesquisa proposta, pensaremos a linguagem em vida a partir de sua materialização no gênero seriado, a fim de analisarmos os valores presentes nos enunciados e em sua constituição a muitas vezes tendo como embasamento as concepções de cultura, enunciado, gênero, ideologia, sujeito, voz e cronotopo, elaboradas pelo Círculo de Bakhtin, bem como as noções de transmídia e convergência, de Jenkins, a fim de refletir teórica e analiticamente acerca do gênero seriado, a partir de *Sherlock*, da BBC.

Metodologia

Propomos uma pesquisa qualitativa de caráter analítico-interpretativo, bem como um estudo teórico acerca do gênero seriado. Para a viabilização da proposta, a pesquisa será constituída de três etapas, de acordo com preceitos de Brait: descrição, análise e interpretação. Nem sempre de maneira estanque, como segue explicitado, seguiremos a seguinte sequência, pensando no aprofundamento vertical de contato à reflexão acerca do objeto de pesquisa, tendo em vista a materialidade linguística e os aspectos enunciativos, foco do estudo proposto por nós.

A primeira, descritiva, terá como foco a reflexão teórica, calcada nas obras do Círculo de Bakhtin [principalmente *Estética da Criação Verbal* (1920/1974), *Método Formal nos Estudos Literários* (1928) e *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929)], bem como artigos e livros de pesquisadores da área (como Paula, Tihanov, Brait, Brandist, Stam, Grillo, Marchezan, Machado, Fiorin, Amorim, Faraco, Geraldi, Ponzio, Zavala, entre outros); e, de maneira concomitante, um levantamento histórico de contextualização do seriado e de *Sherlock* em meio às produções holmesianas. Pesquisaremos acerca da construção, circulação e recepção do gênero, seu vínculo à cultura jovem, a partir de sua produção mercadológica e da narrativa transmídia, assim como a construção de *Sherlock* em meio a este panorama na contemporaneidade.

A segunda, analítica, voltada aos elementos verbo-voco-visuais constitutivos do *corpus*, composto pelas três temporadas do seriado *Sherlock* e por uma seleção de 22 enunciados de fãs organizados por tipos (*fanfics*, *fanarts* etc.), ano (2012) e tema (a falsa morte do detetive em *The Reichenbach Fall*). Partiremos dos elementos estruturais para chegar a uma análise translinguística, como propõe o Círculo.

A terceira, interpretativa, com ênfase na construção arquitetônica do seriado. Trataremos da relação ideológica entre a voz autoral do seriado e as múltiplas vozes que interagem com o enunciado verbo-voco-visual que o compõe, tais como as vozes dos fãs. Uma vez que os enunciados se constituem por meio de vozes sociais, examinaremos em que medida a relação com o público para o qual o seriado é feito afeta a produção do seriado, constituído transmidiaticamente. Partiremos dos episódios para nos focar em traços da era da convergência e da narrativa transmídia, a fim de refletir sobre a arquitetura do gênero seriado, analisado como fenômeno sócio ideológico cultural.

Essas etapas da pesquisa jamais caminharão isoladas, pois, fundamentados no método dialético-dialógico (PAULA, et al, 2011) do Círculo, impossível separar o *corpus*

da vida (seu contexto), bem como da teoria. Entendemos que a teoria que ampara a pesquisa direciona o nosso olhar de pesquisadores da mesma maneira que o próprio objeto nos pede determinados caminhos a seguir. Assim, reflexão teórica e analítica caminham juntas, dialogicamente.

Plano de trabalho e Cronograma de Execução

O plano de trabalho deste projeto será desenvolvido em 50 meses (de fevereiro de 2015 a março de 2019), conforme o esquema a seguir¹⁰:

- . Fevereiro – Dezembro de 2015: Cumprimento de créditos, embasamento teórico, delimitação do corpus e análise contextual.
- . Janeiro – Dezembro de 2016: Cumprimento de créditos, embasamento teórico e análise do corpus.
- . Janeiro – Dezembro de 2017: Cumprimento de créditos, análise do corpus, reescrita da tese e exame de qualificação.
- . Janeiro – Dezembro de 2018: Finalização da análise, escrita da tese e defesa.
- . Janeiro – Março de 2019: Revisão final da escrita e entrega da tese.

Além disso, nós nos comprometemos a participar, com apresentação de trabalho, de, pelo menos, quatro (4) eventos expressivos da área por ano no decorrer do desenvolvimento da pesquisa e a apresentar os resultados em forma de, pelo menos, dois (2) artigos em periódicos indexados da área ou capítulos de livros, também a cada ano. Da mesma maneira, as reuniões do grupo de pesquisa GED – Grupo de Estudos Discursivos e encontros de orientação serão semanais.

¹⁰ Como pleiteamos uma mudança de nível, dos 50 meses, 25 já foram cumpridos. Dessa maneira, contamos o início da pesquisa a partir de 2015, quando entramos, na época, no mestrado.

Essas atividades não serão realizadas de maneira estanque. Por isso, para a melhor visualização do plano de trabalho, segue uma tabela em que as atividades aparecem contempladas por etapas durante todo o desenvolvimento do projeto:

Etapas e atividades	02-12/2015	01-12/2016	01-12/2017	01-12/2018	01-03/2019
Embasamento teórico	X	X	X	X	X
Análise Contextual	X	X			
Créditos em disciplinas	X	X	X		
Delimitação do <i>corpus</i>	X				
Análise do <i>corpus</i>	X	X	X	X	
Revisão final da escrita					X
Exame de Qualificação			X		
Defesa da tese				X	
Créditos em eventos	X	X	X	X	
Publicações	X	X	X	X	X
Reuniões com o GED	X	X	X	X	X
Orientações	X	X	X	X	X

Bibliografia¹¹

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

_____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 1997.

_____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1988.

_____. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec/ Edunb, 1996.

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

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

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

¹¹ As referências bibliográficas contidas neste projeto se referem tanto à bibliografia nele utilizada quanto parte daquela que será estudada de maneira mais profunda no decorrer do desenvolvimento da pesquisa, a ser incrementada conforme as necessidades encontradas.

- BRANDIST, C.; TIHANOV, G. (Org.). *Materializing Bakhtin: The Bakhtin Circle and the Social Theory*. Basingstoke: Macmillan, 2000.
- BOSTAD, F. et ali. (Org.) *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture: Meaning in Language, Art and New Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.
- FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.
- 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.
- HAYNES, D. J. *Bakhtin and the visual arts*. Nova Iorque: Cambridge, 2008.
- JENKINS, H. *Convergence culture: where old and new media collide*. Nova Iorque: New York University Press, 2006.
- MACHADO, I. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.
- MEDVÍEDEV, P. *O Método formal nos estudos literários*. São Paulo: Contexto, 2012.
- PAULA, L. *O SLA Funk de Fernanda Abreu*. Tese de Doutorado desenvolvida na UNESP – CAr. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.
- PAULA, L. et ali. “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. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- _____. “Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.
- _____. “Círculo de Bakhtin – pensamento interacional”. Volume. 3. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2013.
- PONZIO, A. L. *A revolução bakhtiniana*. São Paulo: Contexto, 2008.
- SHERLOCK: 3º 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.
- STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- TIHANOV, G. *The master and the slave: Lukács, Bakhtin, and the ideas of their time*. New York: Oxford University Press Inc, 2002.
- VOLOCHINOV, V. *Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)*. Tradução de Carlos Alberto Faraco & Cristóvão Tezza. Circulação restrita. [1926]

UNESP  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

MARCELA BARCHI PAGLIONE

FENÔMENO *SHERLOCK*: a recepção social do
gênero seriado

Araraquara – S.P.
2019

MARCELA BARCHI PAGLIONE

FENÔMENO *SHERLOCK*: a recepção social do gênero seriado

Tese de Doutorado, apresentado ao Programa Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de Pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciane de Paula

Bolsa: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp (processo nº 2017/04260-8)

ARARAQUARA – S.P.
2019

Paglione, Marcela Barchi
Fenômeno Sherlock: a recepção social do gênero
seriado / Marcela Barchi Paglione – 2019
327 f.

Tese (Doutorado em Linguística e Língua
Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)
Orientador: Luciane de Paula

1. Gênero discursivo. 2. Seriado. 3. Bakhtin. 4.
Sherlock. 5. Transmídia. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MARCELA BARCHI PAGLIONE

FENÔMENO *SHERLOCK*: a recepção social do gênero seriado

Tese de Doutorado, apresentado ao Programa Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de Pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciane de Paula

Bolsa: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp (processo nº 2017/04260-8)

Data da defesa: 24/01/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Luciane de Paula
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Maria da Penha Casado Alves
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Membro Titular: Profa. Dra. Marina Célia Mendonça
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Valdemir Miotello
Universidade Federal de São Carlos – UFSCar.

Membro Titular: Profa Dra Maria de Rosário de Fátima Valencise Gregolin
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP Araraquara.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A todos os fãs de seriado e do detetive, de ontem, hoje e amanhã.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Eliana e Dimas, por todo o amor recebido e por sempre terem me incentivado a continuar estudando. Nada disso seria possível se vocês não tivessem me apoiado.

À minha irmã Heloisa, por ser sempre meu porto seguro e meu orgulho.

À minha tia Silvana, por sempre me acompanhar e apoiar nos desafios.

Aos meus avós, Neuza e Antônio, Francisca e Mauro, por todo o carinho recebido nessa vida.

Aos meus amigos, novos e de longa data, de longe e de perto, que me acompanharam nessa jornada, à sua maneira. Em especial aos meus amigos de infância (vocês sabem quem são) pelas risadas, conversas sérias e não tão sérias assim e por serem minha família que escolhi.

Ao Pedro, por caminhar ao meu lado, por todo o amor, parceria, incentivo e pela força para fazer esse trabalho acontecer.

A Rafael e Daniel, pelas lindas artes de capa e de abertura.

Á Suzana, meu Rafiki, por todo o apoio e pelas decisões tomadas em meio a choros e risadas.

Ao Grupo de Estudos Discursivos – GED, por ter sido minha porta de entrada na Academia e por ser um grupo que aprende, discute, mas que também acolhe. Agradeço aos meus colegas e amigos, de futuro e de passado, com o qual tanto aprendo. Em especial ao Rafael, por ter me apresentado ao grupo, pela amizade de sempre e pelos momentos de descontração; às minhas queridas Nicole, Bárbara, Jéssica e Tatiele por todo o carinho, companheirismo e verdadeira irmandade que construímos; ao “baby” GED, Ana, Giovanna, Natasha, Jonathan e Toninho, meus “irmãos mais novos” da pesquisa que de babies não tem nada; e aos “irmãos mais velhos” da pós, que me acolheram e me ensinaram tanto, Cezinaldo e Carla, Radamés e Adriana.

À minha orientadora e mestre Luciane, por ter acreditado nesse trabalho e ter feito verdadeiramente parte dele desde o início. Por ter me ensinado o valor do trabalho, do comprometimento à pesquisa e do respeito às relações tão humanas que construímos no caminho. Obrigada!

Ao Miotello, Rosário, Penha e Marina pela (re)leitura cuidadosa e acompanhamento deste trabalho e do meu desenvolvimento nesses anos de pesquisa.

À Unesp Assis e Unesp Araraquara pela formação e ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa por possibilitar o desenvolvimento deste trabalho.

À FAPESP- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo por ter financiado este trabalho, cujo número do processo é 2017/04260-8, e proporcionado as condições necessárias para meu desenvolvimento como pesquisadora.

RESUMO

A presente pesquisa centra-se no gênero discursivo seriado, com fundamentação teórica calcada na filosofia da linguagem do Círculo B.M.V. (Vauthier, 2010), a fim de refletir sobre a construção arquitetônica desse gênero, o que engloba sua produção e circulação social na esfera de atividade midiática, além de sua recepção autoral pelos fãs. Para tal, tem-se como objeto as respostas dos fãs do seriado *Sherlock* (2010) criadas a partir do gatilho da falsa morte do detetive durante o hiato entre a segunda e a terceira temporadas. O cerne da pesquisa encontra-se nas formas de recepção do gênero, principalmente a narrativa transmídia (JENKINS, 2006) como concretização da escuta-ativa dos fãs em relação ao episódio-enunciado, pois esses transcendem as barreiras do seriado televisivo em diferentes gêneros, como *blogs*, *fanfics* e *fanarts* ao ponto de tornarem-no um fenômeno na Rede. Tem-se como objetivo geral analisar a arquitetura do gênero seriado, seu funcionamento em sociedade enquanto fenômeno cultural transmidiático. Para tal, será analisada a recepção dos fãs como produção autoral por meio de seu estilo, bem como a inserção de *Sherlock* e do seriado em meio ao grande tempo da cultura, como concretização do chamado cronotopo etéreo. Sendo assim, analisar-se-á os enunciados dos fãs enquanto produção respondente ao seriado *Sherlock*, ativa compreensão responsiva em sociedade, a qual (re)significa os enunciados do gênero nas interações midiáticas. Espera-se que esse trabalho possa contribuir para os estudos de gênero discursivo e do seriado, tomados em uma perspectiva histórica, cultural e cronotópica, além de permitir a reflexão sobre a produção dos fãs como forma de autoria.

Palavras-chave: Gênero discursivo; Seriado; Bakhtin; Sherlock; Transmídia.

ABSTRACT

This research centers itself in the TV series discursive genre with theoretical foundation in the philosophy of language of the B.M.V. Circle (Vauthier, 2010), to be able to reflect over its architectonic construction, which involves its production and social circulation in the media sphere of activity, as well as its authorial reception by their fans. For that, it has as object the fans response to the TV series *Sherlock* (2010) created after the trigger of the detective's fake death during the hiatus between second and third seasons. The main of the research is in the ways of the genre's social reception, specially the transmedia narrative (Jenkins, 2006) as a concretization of the fans' active-listening in relation to the episode-utterance, because these transcend the barriers of the televised genre in different digital genres, such as blogs, fanfics and fanarts, to the point of becoming a phenomenon on the Web. The main objective is to analyze the architectonic of the TV series genre, specifically *Sherlock*, as a transmediatic and cultural phenomenon. For this purpose, the reception of the fans will be analyzed as an authorial production through their style, as well as the insertion of *Sherlock* and the TV series in the great time of culture, as an accomplishment of what we call the ethereal chronotope. Hence, the fans's utterances will be analyzed as a respondent production to the *Sherlock* series, active and responsive comprehension in society, which (re)signifies the utterances from the genre in media interactions. We hope that this research can contribute to the studies of discursive genres and TV series, taken in a historical, cultural and chronotopic perspective, as well as allow the reflection on the production of fans a form of authorship.

Keywords: Discursive genre; TV Series; Bakhtin; Sherlock; Transmedia

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - A QUEDA	20
FIGURA 2 LUCILLE BALL E DESI ARNAZ EM I LOVE LUCY	35
FIGURA 3 EVA WILMA E JOHN HERBERT EM ALO DOÇURA (1953)	36
FIGURA 4: CAPA DO SERIADO THE GOLDBERGS.	37
FIGURA 5 CENA EM QUE VEZEMOS MOLLY E SUA VIZINHA NA JANELA	38
FIGURA 6: CAPA DO SERIADO THE CISCO KID	39
FIGURA 7 CAPITÃO 7	40
FIGURA 8 IAN, SUSAN, BARBARA E A PRIMEIRA ENCARNAÇÃO DO DOUTOR	42
FIGURA 9 THE ADDAMS FAMILY (1964)	43
FIGURA 10 ELENCO DE STAR TREK: THE ORIGINAL SERIES (1966)	44
FIGURA 11 BENSON (1979)	46
FIGURA 12 RAGINA DUARTE EM MALU MULHER (1979)	47
FIGURA 13 JEREMY BRETT COMO SHERLOCK HOLMES	48
FIGURA 14 THE X FILES (1993)	50
FIGURA 15 SEINFELD (1989)	51
FIGURA 16 ELENCO DE CONFISSÕES DE ADOLESCENTE (1994)	53
FIGURA 17 XENA: WARRIOR PRINCESS (1995)	54
FIGURA 18 LOST (2004)	56
FIGURA 19 THE OFFICE (2005)	57
FIGURA 20 A GRANDE FAMÍLIA (2001)	58
FIGURA 21 BLACKMIRROR (2011)	60
FIGURA 22 PARADA DO ORGULHO LGBT EM SÃO PAULO, 2016	61
FIGURA 23 3% (2016)	63
FIGURA 24 WILLIAM GILLETTE EM SHERLOCK HOLMES (1916)	93
FIGURA 25 ELLIE NORWOOD COMO SHERLOCK HOLMES	94
FIGURA 26 SHERLOCK E JANINE.	95
FIGURA 27 SHERLOCK E IRENE ADLER EM THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES (1970)	95
FIGURA 28 ROBERT DOWNEY JR. COMO SHERLOCK HOLMES	96
FIGURA 29 SHERLOCK EM THE GREAT GAME (2010)	100
FIGURA 30 JEREMY BRET COMO SHERLOCK HOLMES	100
FIGURA 31 LUCY LIU E JONNY LEE MILLER COMO WATSON E HOLMES	101
FIGURA 32 SON OF THE FALL (2013), POR KSTARRLYNN, E THE SON OF MAN (1964), POR MAGRITTE.	104
FIGURA 33 IN SHERLOCK WE TRUST. FOTO DE MARCELA PAGLIONE. LONDRES, REINO UNIDO, OUTUBRO DE 2012	111
FIGURA 34 I BELIEVE IN SHERLOCK HOLMES. FOTO DE MARCELA PAGLIONE. LONDRES, REINO UNIDO, OUTUBRO DE 2012	111
FIGURA 35 FOTO DE MARCELA PAGLIONE. SÃO PAULO -SP, MARÇO DE 2014.	113

FIGURA 36 FOTO DE MARCELA PAGLIONE. SÃO PAULO -SP, MARÇO DE 2014.	114
FIGURA 37 ANÚNCIO DA DATA DE ESTREIA DA 3ª TEMPORADA. SCREENSHOTS DO TWITTER DE MARK GATISS.	115
FIGURA 38 CENA DA TERCEIRA TEMPORADA. #SHERLOCK LIVES	116
FIGURA 39 REPERCUSSÃO DO TRAILER DO EPISÓDIO ESPECIAL DE NATAL NO TWITTER. SCREENSHOT DA BUSCA NO TWITTER COM A HASHTAG 221BACK NO DIA 07 DE OUTUBRO DE 2015.	117
FIGURA 40 CAPAS DOS LIVROS RENOVADAS COM O SERIADO	120
FIGURA 41 HERO OF THE REICHENBACH, POR NATURALSHOCKS.	179
FIGURA 42 TRAILER INTERATIVO DA TERCEIRA TEMPORADA	192
FIGURA 43 BEENONUTUBE E SUA TEORIA	207
FIGURA 44 HOW DID SHERLOCK SURVIVE? (BBC SHERLOCK)	208
FIGURA 45 HOW DID SHERLOCK SURVIVE? (BBC SHERLOCK)	209
FIGURA 46 LIBERTY IN DEATH (2012)	211
FIGURA 47 CENA DE THE REICHENBACH FALL (2012)	212
FIGURA 48 BLOOD ON THE PAVEMENT (2012)	214
FIGURA 49 CORPO DE SHERLOCK EM THE REICHENBACH FALL (2012)	215
FIGURA 50 NOTÍCIA DE JORNAL	216
FIGURA 51 A GREAT MAN BECAME A GOOD ONE (2012)	219
FIGURA 52 SEM TÍTULO (2012)	222
FIGURA 53 COSPLAY DE MAD MAX: FURY ROAD(2015), NA SAN DIEGO COMIC CON DE 2015	224
FIGURA 54 SHERLOCK - THE FALL OF REICHENBACH (2012)	225
FIGURA 55 SHERLOCK - BELIEVE IN SHERLOCK (2012)	226
FIGURA 56 A TINTA AMARELA EM THE BLIND BANKER (2010)	228
FIGURA 57 O SMILEY NA PAREDE E A TINTA AMARELA DE THE BLIND BANKER EM CIMA DA MESA	229
FIGURA 58 SEM TÍTULO, POR REAPERSUN, 2012	230
FIGURA 59 #BELIEVEINSHERLOCK. FOTO DE MARCELA PAGLIONE, LONDRES, 2012.	231
FIGURA 60 SHERLOCK AO LADO DO CASAL EM THE SIGN OF THREE (2014)	238
FIGURA 61 SHERLOCK HOLMES IS FAKE (2012), POR TIO-TRILE	246
FIGURA 62 REICHENBACH RESOLUTION, P.1	251
FIGURA 63 REICHENBACH RESOLUTION, 2012, P.3	253
FIGURA 64 REICHENBACH RESOLUTION, 2012, P. 5	254
FIGURA 65 REICHENBACH RESOLUTION, 2012, P. 6	256
FIGURA 66 CAPA DE WRECK FANBOOK	258
FIGURA 67 WRECK FANBOOK P. 3	259
FIGURA 68 WRECK FANBOOK P. 11 E 12	260
FIGURA 69 WRECK FANBOOK, P. 13	262
FIGURA 70 WRECK FANBOOK P. 18	264

FIGURA 71 30 DAY OTP CHALLENGE: DAY 1 (HOLDING HANDS)	265
FIGURA 72 BBC SHERLOCK – SHERLOCK (2012)	267
FIGURA 73 BBC SHERLOCK—JOHN (2012)	269
FIGURA 74 ONE MORE MIRACLE, PLEASE (2012)	271
FIGURA 75 JOHN EM FACE À POLTRONA VAZIA DE SHERLOCK	273
FIGURA 76 CENA DE JOHN E SHERLOCK RINDO EM A STUDY IN PINK (2010) RESSIGNIFICADA NO FANVIDEO.	277
FIGURA 77 COORDENAÇÃO ENTRE SHERLOCK E JOHN	278
FIGURA 78 SHERLOCK E JOHN ATRÁS DAS PORTAS	279
FIGURA 79 O QUE VOCÊ PRECISA...	280
FIGURA 80 POR FAVOR NÃO SE VÁ	282
FIGURA 81 CENA DA EXPLOSÃO	284
FIGURA 82 AND I'VE LOST WHO I AM	285
FIGURA 83 ALL IS LOST	286
FIGURA 84 HOPE REMAINS	287
FIGURA 85 WHO I AM FROM THE START	288
FIGURA 86 LET ME GO AND I WILL RUN	290
FIGURA 87 TAKING ALL SHATTERED ONES	291
FIGURA 88 YESTERDAY I DIED, TOMORROW'S BLEEDING	292
FIGURA 89 DISCURSO DE JOHN	294
FIGURA 90 GOOD BYE, JOHN (2012)	296
FIGURA 91 SHERLOCK PULA DE BUNGEE JUMP	298
FIGURA 92 SHERLOCK BEIJA MOLLY	299
FIGURA 93 MORIARTY E SHERLOCK SE BEIJAM EM TEORIA DE FÃ	300
FIGURA 94 BONECO DE SHERLOCK	301
FIGURA 95 IMAGEM DA TARDIS ENTRE AS TEORIAS DO GRUPO	302
FIGURA 96 REAÇÃO DE SHERLOCK NO MOMENTO DO REENCONTRO	305
FIGURA 97 NOT DEAD	306

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: TABELA DE FILMES.	76
TABELA 2: TABELA DE ANIMAÇÕES	97
TABELA 3: TABELA DE SERIADOS	98

SUMÁRIO

LIGUE A TV: CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	14
1. OU BAIXE O EPISÓDIO: O FENÔMENO SERIADO NA CONTEMPORANEIDADE	21
1.1 GÊNERO SERIADO NA ESFERA DE ATIVIDADE.....	22
1.2 HISTÓRIA DO SERIADO.....	28
1.3 SERIADO E AS MÍDIAS DIGITAIS.....	66
1.4 SHERLOCK DENTRO DA HISTÓRIA DO SERIADO.....	70
1.5 FENÔMENO SERIADO E FENÔMENO SHERLOCK.....	102
2. STREAMING: A FILOSOFIA DA LINGUAGEM.....	121
2.1 TV EM TECHNICOLOR: O CÍRCULO E A VERBIVOCOVISUALIDADE.....	122
2.2 SINTONIZAÇÃO DOS CANAIS: MÉTODO DIALÉTICO-DIALÓGICO.....	127
2.3 TRANSMISSÃO: IDEOLOGIA.....	137
2.4 PAUSA COMERCIAL: CULTURA.....	141
2.5 LIVE-BLOGGING: MÍDIA E TRANSMÍDIA.....	146
2.6 MAKING-OFF: ESFERA DE ATIVIDADE.....	153
2.7 PREVIAMENTE, EM SHERLOCK: CRONOTOPO.....	157
2.8 HORA DO SERIADO: GÊNERO E ARQUITETÔNICA.....	163
2.9 PROGRAMAÇÃO A SEGUIR: DIÁLOGO E ENUNCIADO.....	176
2.10 CRÉDITOS FINAIS: SUJEITO E AUTORIA.....	181
3. ENTRE NA REDE: A REPERCUSSÃO (TRANS) MUDIÁTICA DO SERIADO.....	189
3.1 DA TV PARA O COMPUTADOR: A PROPAGAÇÃO MASSIVO-MUDIÁTICA DO SERIADO.....	189
3.2 PESQUISA NA WEB: COMO SHERLOCK SOBREVIVEU?.....	198
3.2.1 Posts do Tumblr.....	199
3.2.2 Teorias em sites.....	203
3.2.3 Teorias em vídeos.....	206
3.2.4 Fanarts.....	210
3.2.5 Gifs.....	217
3.2.6 Fanedit.....	221
3.2.7 Cosplays.....	223
3.3 CONEXÃO DE DADOS: A RELAÇÃO SHERLOCK-JOHN EM FOCO.....	232
3.3.1 Fanfics.....	233
3.3.2 Fanarts.....	248
3.3.3 Fanvideos.....	274
3.3.4 Gifs.....	293
3.3.5 Fanedit.....	295
3.4 DE VOLTA AO SERIADO: O CONTEXTO DAS RELAÇÕES ENTRE O SERIADO E OS FÃS.....	297
SEASON FINALE: CONSIDERAÇÕES FINAIS	315

LIGUE A TV: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Desde a popularização da televisão, a série, ou, como o denominamos neste trabalho, o seriado televisivo¹, foi criado como meio de entretenimento, primeiro nos Estados Unidos e expandiu-se para outros países. Antes de cada país ter uma produção própria, tanto tecnicamente quanto axiologicamente, o primeiro contato do público com o gênero foi a partir de seriados americanos. Assim, as pessoas sentavam-se na sala, ligavam a TV em um horário determinado, como era a prática cultural comum de entretenimento da época.

Próximo de seus ancestrais, os *serials* na Inglaterra e os folhetins na França, os seriados possuem um acabamento inacabado, de narrativa entrecortada por “capítulos” e um *cliffhanger* a próxima edição, o que torna os seriados atrativos para um público ávido para saber o que irá acontecer, porém deve esperar até a semana que vem para a emissão na TV, da mesma maneira que os leitores de folhetins e *serials* aguardavam a tiragem semanal dos jornais para terem acesso à sua seção literária.

Além da proximidade com a construção das narrativas folhetinescas, a construção do seriado intersecta-se com a do enunciado fílmico. Em oposição às narrativas essencialmente verbais, ambos são enunciados sincréticos, portanto a materialidade de ambos depende da intersecção entre os elementos verbais, visuais e sonoros (vocais) para a construção do sentido. Assim, a construção genérica dos episódios depende de técnicas utilizadas pela produção fílmica, como enquadramento, iluminação, cor entre outras, além de temas e estilo de abordá-los².

A principal diferença entre eles dá-se na formatação: apesar do filme poder ter continuações, ele é uma unidade completa, enquanto o seriado televisivo é necessariamente composto por episódios, os quais, à maneira semelhante dos capítulos folhetinescos, possuem certa completude e autonomia em relação ao total da temporada

¹ Ao longo do trabalho, recorreremos primordialmente ao termo seriado televisivo em decorrência do nome “seriado” por vezes se aplicar à característica seriada de alguns enunciados: há filmes seriados, livros, HQ, todas com a característica de uma narrativa continuada e entrecortada com personagens similares. Sob esse ponto de vista, compete-nos explicitar nosso objeto de estudo, centrado nos enunciados televisivos, bem como sua repercussão na Rede pelos fãs. No entanto, na literatura figuram-se os termos seriado, seriado televisivo e série, motivo pelo qual esses outros termos aparecem também ao longo da escrita.

² Defendemos em nosso trabalho a pertinência teórica dos estudos do Círculo para a análise de materialidades que não somente as verbais, pois, a partir da perspectiva de Paula (mimeo), a linguagem para o Círculo seria composta por três dimensões (sonora, visual e verbal), conforme discorreremos no item 2.1.

e da série. Eles são transmitidos semanalmente em um canal que os produz a partir de um público alvo, o qual é condição *sine qua non* para sua existência, pois ele só irá ao ar se seu piloto for considerado de acordo com os interesses de um canal e seus telespectadores. Tal condição reflete a questão econômica relacionada à produção dos seriados, bem como a sua implicância em um sistema de recepção e circulação, visto que, além das temporadas e episódios serem em si produtos a serem adquiridos pelos fãs, há uma comercialização de objetos relacionados a eles, o que fomenta a indústria televisiva.

Partimos da hipótese, discutida ao longo do trabalho, de que o seriado televisivo é um gênero discursivo, um tipo relativamente estável de enunciados (BAKHTIN, 2011) constituído com base nas necessidades comunicativas de uma esfera de uso da linguagem. O gênero é formado por forma, conteúdo e estilo (particular do sujeito e do gênero em si), elementos interligados de maneira indissolúvel.

No entanto, mais do que sua constituição interna, interessa-nos, para este trabalho, a compreensão do funcionamento social do gênero, seu movimento histórico até chegarmos em sua recepção e caracterização contemporâneas, em que apontamos uma passagem do seriado para a Rede e maior ligação com as mídias digitais.

Para nosso embasamento teórico, centramo-nos na filosofia da linguagem a partir dos escritos do comumente conhecido no Brasil como Círculo de Bakhtin, ou, como defende a professora Vauthier (2010), nomenclatura pela qual optamos em nosso trabalho, Círculo B.M.V. (Bakhtin, Medviédev, Volochinov), em uma tentativa de atribuição autoral a outros autores que não Bakhtin, ainda que excludente à sua maneira, pois não inclui outros nomes como Kagan, Pumpianskii, Sollertinskii e Yudina, por exemplo. Por esse motivo, também damos ênfase ao termo “Círculo”, que sugere a ideia de grupo.

Centrado na perspectiva dialógica da linguagem, o Círculo possui sua peculiaridade na ideia de que todos os enunciados são passíveis de resposta, tanto em relação ao já pronunciado, quanto ao que o será no futuro, em enunciados respondentes a ele, de maneira que o sentido é construído nesse diálogo, além das condições sócio-históricas de sua produção.

Com a popularização da Internet, houve um *boom* das mídias digitais, cada vez mais interativas, as quais permitem a expansão do consumo de conteúdo de entretenimento e da experiência dos fãs na Rede. Nesse contexto, entendemos que há uma reorganização das relações intersubjetivas na contemporaneidade, muitas vezes dispersas em tempos e espaços virtuais, em meio ao que consideramos cronotopo etéreo,

concretizado na reconstrução atual do gênero seriado, principalmente por meio das respostas dos fãs, organizados em comunidades virtuais.

Mais que ligar a TV e assistir “passivamente” a um episódio – apesar de considerarmos tal apontamento somente como abstração, pois toda compreensão já é um ato responsivo – eles participam ativamente de sua arquitetura³ ao criarem *fanfics*, *fanarts*, *fanedits*, *fanvideos*⁴, HQs etc., respondendo ao seriado ativamente.

Faz-se necessário observar a mudança na prática de recepção do seriado como algo cultural, motivo pelo qual realizamos um histórico do seriado, desde os anos 50 até a contemporaneidade (anos 2010), a fim de observarmos sua constituição ao longo dos anos. Uma das mudanças foi a atividade dos fãs na Rede, também possibilitada pelas mídias digitais, que se constitui como local de produção, recepção e circulação de suas produções. Tal medida ocorre devido ao seriado também começar a circular na Rede, tanto pela transmissão de episódios, quanto por sua divulgação nas redes sociais em perfis oficiais e por meio dos fãs. Em nossa concepção, trata-se de uma característica geral do seriado na contemporaneidade, porém, como medida de análise, escolhemos especificamente *Sherlock* (2010) como exemplo de funcionamento contemporâneo do gênero. Esse seriado conta com a recriação do detetive e de suas aventuras da época vitoriana, conforme os escritos de Conan Doyle, para o século XXI, na era contemporânea. Como tal, a questão das mídias faz-se presente tanto internamente, na interação entre as personagens, assim como meio de pesquisa, quanto externamente, na circulação e recepção dos enunciados.

Afim de darmos conta do gênero em seu funcionamento social, mais do que observarmos sua constituição em episódios e temporadas, verificamos sua relação com

³ Arquitetônica refere-se a um conceito do Círculo B.M.V. analisado em sua amplitude no item 2.8, o qual diz respeito à relação intrínseca entre os elementos que compõe um enunciado e um gênero. No caso, referimo-nos à composição do seriado como um todo, o que engloba sua produção, circulação e recepção social.

⁴ *Fanfics*, termo abreviado para fanfictions são narrativas ficcionais escritas em material verbal por fãs e distribuídas para outros digitalmente, sem fins lucrativos. Elas reconstróem alternativas para o universo ficcional e personagens de um determinado discurso e franquia, ampliando a experiência dos fãs, frequentemente explorando temas deixados em aberto pelo discurso, geralmente com um forte apelo romântico e sexual. *Fanarts* são obras de arte criadas por fãs a partir de sua própria imaginação com base em uma personagem ou universo ficcional, geralmente se refere a obras como desenho, ilustração e pintura de artistas amadoras, normalmente sem fins lucrativos. *Fanedits*, ao contrário, tem menos sentido de criação artística e mais um sentido de edição e modificação de algo já feito para que contemple outra interpretação: caso se trate de uma imagem, ela recebe um tratamento visual, como uma tonalidade diferente e acréscimo de elementos. Ela é uma manipulação de algo já criado e, apesar de também possuir um caráter artístico, não se encaixa dentro da ideia de fanarts. Por fim, *fanvideos* também são produtos criados por trabalho de fãs semelhantes a videoclipes, nos quais os autores dos vídeos editam imagens e sequências de cenas de forma a se adequar a explorar um lado mais romântico de um casal ficcional, canônico ou imaginado pelos fãs, a um determinado tema, intimamente relacionado à letra da canção escolhida como fundo.

outras produções sherlockianas e outros seriados policiais, bem como apontamos as características que o particularizam como um fenômeno cultural. Um deles é o papel dado aos fãs e a importância que lhes é conferida ao trazer-lhes como consumidores e produtores de conteúdo.

A partir de uma mudança de perspectiva em relação ao cânone, pensamos os fãs como autores em sua relação com o seriado. No caso dos fãs de *Sherlock*, observamos uma ênfase em suas produções a partir de um gatilho temático no hiato entre a segunda e a terceira temporada, principalmente em 2012, quando os fãs criaram teorias e diversas produções em resposta à morte de Sherlock no episódio *The Reichenbach Fall* (2012). Tal profusão de respostas dos fãs ao tema da morte do detetive foi então nosso objeto para observar a atividade dos fãs.

Tal atividade dos fãs, nas quais constituem-se como autores, revela uma prática cultural relacionada ao seriado, de acordo com sua construção genérica contemporânea. Conforme a época em que figura, o gênero reconstrói-se, aberto para o grande tempo da cultura e da civilização humana. Dessa maneira, na contemporaneidade, o seriado assume uma configuração outra, a partir, principalmente, da mudança em sua recepção. Diferente dos seriados assistidos pelo veículo televisionado, a introdução das mídias em sua história possibilita uma experiência telespectadora participativa, ativamente responsiva e responsável em uma via de mão dupla, pois abrem-se portas de interação com o público consumidor, agora também divulgador e produtor de conteúdo. Compreendemos tal situação como um movimento do público para o seriado e do seriado para o público, de forma que as duas instâncias estão em uma relação de constituição ativa.

Entendemos essa reconstrução do seriado como transmidiática, conforme Jenkins (2006), como uma expansão de uma narrativa de uma mídia para outras, de maneira a expandir um universo ficcional e a experiência do público. Em *Sherlock*, analisamos esse processo de expansão do seriado em conteúdos na Rede, seja de ordem oficial, a partir de sua equipe de produção, com propagandas em redes sociais, criação de *blogs* ou um *trailer* interativo, seja de ordem não-oficial, a partir das produções dos fãs que querem complementar sua experiência e respondem à narrativa do seriado a partir de seu próprio posicionamento em gêneros diversos.

A partir de nosso trabalho de Iniciação Científica intitulado *Sherlock Holmes: a constituição dialógica do sujeito (e) da série televisiva* (2014), percebemos a força da relação arte e vida entre o seriado e o público, a ponto de despertar a necessidade de

aprofundar a questão da recepção social do gênero seriado e, em especial, a questão transmidiática que envolve sua recepção e também sua produção.

Dessa forma, para este trabalho, nosso objetivo é analisar a arquitetura do gênero seriado, ou seja, a maneira como se dá a mobilidade do gênero na era contemporânea a partir de sua produção, circulação e recepção culturais em sociedade. Para tal, ao longo do trabalho, discutimos e confirmamos que o seriado pode ser entendido como gênero discursivo; que sua construção contemporânea se dá transmidiaticamente e diz respeito a uma prática cultural de recepção do seriado; que o seriado materializa o chamado cronotopo etéreo em sua (re)construção; bem como que as produções dos fãs podem ser consideradas autorais.

Nosso trabalho está dividido em três capítulos: um de contextualização histórica acerca do seriado e de *Sherlock*, um de fundamentação teórica dos conceitos do Círculo B.M.V. e um analítico, em que discutimos concretamente acerca da recepção de *Sherlock*.

No primeiro capítulo, descrevemos o que entendemos por seriado e quais características composicionais o definem como gênero no item 1.1. Depois, no item 1.2, a fim de demonstrar sua movimentação histórica marcada pelo jogo entre estabilidade e instabilidade, realizamos uma recuperação histórica acerca do seriado, de maneira a contemplar os exemplares mais importantes desde sua formação, principalmente nos contextos americano, inglês e brasileiro. Demonstramos também o local do seriado junto à esfera midiática, em relação ao advento do rádio e da televisão, principalmente nos Estados Unidos. No item 1.3, estabelecemos as relações entre o seriado e as mídias digitais, postas em cheque acerca de sua aparente falta de controle, ao mesmo tempo em que são mídias diferenciadas das tradicionais, com tendências mais totalitárias. Também aprofundamos nossa discussão no item 2.5, em que definimos mídia. No item 1.4, recuperamos historicamente as produções sherlockianas. Verificamos e listamos diversas produções realizadas sobre o detetive, seja como filme, série ou animação, a fim de compreendermos o local de *Sherlock* na história do seriado e da cultura. Já no item 1.5, adiantamos nossa discussão sobre cultura no sentido bakhtiniano do termo, conforme é aprofundado no item 2.4 e analisado no item 3.1, e explicitamos a recepção cultural do seriado pelos fãs a partir da relação estabelecida entre *fandom* e o cânone.

No segundo capítulo, discorremos sobre conceitos caros à pesquisa, como o de verbivocovisualidade (PAULA, mimeo); método dialético-dialógico (PAULA et al. 2011; ideologia; cultura; mídia e transmídia, a partir de Lévy (2008) e Jenkins (2006),

principalmente; cronotopo; gênero e arquitetônica; diálogo e enunciado; e sujeito e autoria, sempre destacando sua importância para o nosso trabalho.

No terceiro capítulo, realizamos a análise propriamente dita de nosso objeto. No item 3.1, apontamos o caráter massivo do seriado ao angariar o público consumidor com produtos transmidiáticos, além de discutir sobre o caráter cultural da recepção ativa dos fãs, ao mesmo tempo consumidores e produtores. Posteriormente, nos itens 3.2 e 3.3, discorremos sobre a construção dos enunciados responsivos a partir dos quais os fãs posicionam-se e constituem-se como autores. No item 3.2 analisamos os enunciados dos fãs sobre a queda de Sherlock do hospital, resignificada em as teorias em *posts*, em sites de fãs, em *fanarts*, *gifs*, etc., considerados por nós como respostas ativas ao seriado ligadas ao tema da morte do detetive, bem como analisamos os enunciados dos fãs que se ligam ao viés emocional da morte, no que consideramos como a morte amorosa⁵ de Sherlock, em que sua relação com John toma a cena no item 3.3. Por fim, no item 3.4, vimos a repercussão das produções dos fãs na terceira temporada de *Sherlock*, o que ao mesmo tempo legitima sua produção e os utiliza como estratégia de divulgação. Também comentamos como a construção interativa do seriado transparece uma compreensão de tempo e espaço etéreos na contemporaneidade.

Segundo Medvídev,

Na verdade, a visão e a representação geralmente fundem-se. Novos meios de representação forçam-nos a ver novos aspectos da realidade, assim como esses não podem ser compreendidos e introduzidos, de modo essencial, no nosso horizonte sem os novos recursos de sua fixação. (2012, p. 199)

Assim como o seriado dá um novo olhar e possibilita uma mudança para o sujeito Sherlock e suas aventuras, com os novos olhos da mídia podemos viajar para olharmos para o gênero no grande tempo, como foi sua primeira constituição e como a relação transmidiática dos fãs com o seriado o desestabiliza e o resignifica, oferece novas formas de circulação e recepção, acarretando diretamente nas formas de produção.

Como um telespectador, convidamos o leitor agora a ligar a TV, primeiramente, a entrar no mundo do seriado, posteriormente no universo de *Sherlock*, e, enfim, chegar à nova constituição de ambos ao contemplarmos a possibilidade de mudança do gênero em nossa viagem, com novos olhares (trans)midiáticos.

⁵ Por morte amorosa entendemos a dimensão da morte de Sherlock do eu para o outro, ou seja, como o outro (John) vê a morte de Sherlock, a racionaliza, a sente e dá-lhe acabamento (tal qual Bakhtin compreende em *Estética da criação verbal* (2011) o que acaba sendo mote para muitos trabalhos de fãs a partir do final da segunda temporada do seriado.



Figura 1 - A queda⁶

1. OU BAIXE O EPISÓDIO: O FENÔMENO SERIADO NA CONTEMPORANEIDADE

Na contemporaneidade, despontam-se meios de assistir seriados online em sites, de baixa-los, como por *torrent*⁷, até serviços de *streaming*⁸ como a *Netflix*, a qual, por um serviço relativamente barato de assinatura, oferece uma gama de seriados e filmes online.

A partir dessas novas possibilidades de transmissão de conteúdo, possibilitada pela rede, é possível assistirmos aos seriados sob demanda, quantas vezes quisermos e assim que são transmitidos no país de origem, sem haver a necessidade de aguardar um canal específico comprá-lo e transmiti-lo, o que, no Brasil, significa aguardar um tempo maior que os outros países.

Diante desse atraso, a pirataria para essa indústria ganha força e modifica a recepção e circulação do seriado pelo público, pois torna-se alternativa para assistir ao programa desejado sob demanda. Quando quiser, o sujeito pode baixar o episódio ou toda a temporada de um seriado. No caso dos serviços de *streaming*, há uma imensa grama de produtos disponíveis, mas o cliente está à mercê da atualização do catálogo. Em ambos os casos, modifica-se a recepção do seriado para atender às urgências e à atualização dos fãs em relação à transmissão nos canais originais, visto que mal sai o episódio e ele já é comentado e compartilhado na Rede e, como fã ou como público, *spoiler*⁹ é algo que você não quer levar.

Vemos aqui, primeiramente, a construção do seriado e sua constituição enquanto gênero discursivo, suas características formais, estilísticas e temáticas em consonância com a esfera de atividade midiática a que está intrinsecamente relacionado. Posteriormente, veremos a construção histórica do seriado e sua modificação com o

⁶ Imagem idealizada por Marcela Barchi Paglione e produzida por Milton Rafael Spera Castro como imagem de abertura para este trabalho.

⁷ “Torrent é a extensão de arquivos utilizados por um protocolo de transferência do tipo P2P (Peer to Peer). Essa transferência acontece da seguinte maneira: os arquivos transferidos são divididos em partes e cada pessoa que tem tal arquivo ajuda a fazer o upload a outros usuários. (...) O protocolo torrent baixa de uma maneira não sequencial e vai “montando” o arquivo como se fosse um quebra-cabeça, juntando as diferentes partes dos arquivos baixados. Basicamente, todas as pessoas que baixaram o torrent enviam pedaços dele para outras”. Disponível em: <http://www.tecmundo.com.br/torrent/166-o-que-e-torrent-.htm>. Acesso em: 25/09/2015.

⁸ Streaming é uma forma de distribuição de dados por meio da internet sem que o conteúdo seja armazenado na memória do aparelho. Trata-se de uma transmissão online, podendo ser adquirida legalmente a partir de um pacote, como ocorre com a Netflix ou ilegalmente, em sites e programas gratuitos como o *Popcorn Time*.

⁹ *Spoiler* (do verbo *spoil*, estragar) refere-se à situação de quando uma informação é revelada antes do tempo desejado, um estraga-prazeres. No caso do seriado, por exemplo, o público reclama que recebe um *spoiler* sobre o episódio que ainda não foi visto.

advento das mídias digitais. Apesar de sempre relacionarmos essas questões ao nosso objeto, veremos sua constituição com enfoque maior ao final da sessão, quando tratarmos especificamente de sua constituição enquanto gênero seriado e pensarmos, enfim, em que medida o movimento de recepção contemporânea do gênero se dá em *Sherlock* a ponto de torna-lo um fenômeno junto ao sucesso dos seriados.

Enquanto pesquisadores, cabe-nos a tarefa de compreender esse processo contemporâneo de produção do gênero seriado e de sua circulação social, na medida em que reflete e refrata novas construções de linguagem e permite um fazer autoral também dos telespectadores transmidiaticamente, fazendo com que compreendamos a natureza desse fenômeno da contemporaneidade.

1.1 Gênero seriado na esfera de atividade

Ao pensarmos no gênero seriado, cabe-nos tratar de sua mobilidade social, uma vez que, sem circulação por sujeitos sociais e históricos, ele não passa de uma abstração e adquire um caráter enformado, pronto. Sua natureza é social, ele está sempre em circulação e, conseqüentemente, em permanente fazer-se. Nesse sentido, para compreendermos o seriado, nos é indispensável pensar em como ele circula socialmente, para quem ele é produzido e como é recebido dentro das necessidades comunicacionais de uma esfera de atividade, no caso, a midiática.

Carro chefe de audiência dos canais americanos, os seriados são transmitidos em horário nobre, em canais da TV aberta e por assinatura, e sua produção abrange uma gama imensa de temas e gêneros (como ficção científica, não tão forte no Brasil). Já o contexto de recepção brasileiro dos seriados é bem diverso: em sua maioria, os seriados são transmitidos por canais pagos, como *Warner* e *Sony*. Raros são os seriados que são transmitidos (ou ainda produzidos) pela TV aberta, sendo restritos ao horário da madrugada, tais como *Arrow* (2012), transmitido pelo canal SBT, *Homeland* (2011) e *How to get away with murder* (2014), transmitidos pelo canal Globo. Tal seleção de horários implica em um posicionamento do produto que querem que os brasileiros consumam, uma vez que é mais proveitoso para os canais que o público consuma produtos nacionais. Como a população em sua maioria não tem acesso a canais fechados, ela acaba por consumir o conteúdo mostrado pelas TVs abertas. Isso se relaciona com a preferência geral do público por novelas, brasileiras, de fácil acesso e veiculadas em horário nobre.

No Brasil, nos é imprescindível a comparação do seriado com as novelas, tanto por conta da circulação e recepção, quanto por sua configuração similar e aproximação

histórica. Apesar de não serem um gênero de circulação exclusiva nacional, uma vez que há o seu correspondente norte americano e britânico, as *soap operas*, elas dominam a maior parte da programação das narrativas seriadas em nossa TV.

As novelas são tipicamente produzidas por canais abertos, como *Globo*, *SBT* e *Record*, e tem um período pré-definido para sua transmissão, enquanto as “soaps” podem se estender por anos a fio, enquanto houver audiência e podem ser produzidas tanto por canais pagos quanto por abertos. A *soap opera* norte americana *Days of our lives*, por exemplo, é transmitida pela rede NBC de televisão desde 1965 e a britânica *Coronation Street* está no ar desde 1960, sustentando-se por sempre mudarem seu enredo. Tal situação é totalmente diversa do contexto brasileiro, pois nossas novelas são feitas para durarem uma temporada de aproximadamente um ano. Nos dois contextos, a resposta do público é fundamental, visto que se não houver aceitação elas podem encerrar-se antes do previsto e o desenrolar da trama geralmente envolta em uma base de triângulo amoroso pode se modificar para garantir o IBOPE, por exemplo.

No contexto nacional, as novelas datam dos anos 60, momento em que ainda refletiam a influência dos valores americanos, e começaram a retratar o cotidiano brasileiro no início década de 70. Segundo Santos (2003), enquanto o cinema brasileiro sofria grande censura, houve um grande incentivo governamental no Brasil para o avanço da televisão como estratégia de legitimação do poder militar.

Segundo a autora, tal incentivo levou as telenovelas a assumirem o papel de “produção do imaginário nacional” (SANTOS, 2003, p.4) – basta pensarmos nas novelas de Manoel Carlos e a construção de seu Rio de Janeiro boêmio – e a discutirem questões sociais, como em *Vale tudo* (1988). Consequentemente, o seriado demorou para conquistar seu lugar frente a um público habituado às novelas e vem ganhando mais adeptos no contexto brasileiro a partir de produções nacionais e telespectadores consumidores de entretenimento da indústria norte americana. Santos também alega que enquanto as novelas têm um caráter mais repetitivo formalmente e aborda temáticas sociais, o seriado é o local da experimentação estética, devido à sua proximidade com o enunciado fílmico. Nesse sentido, o público também seria diferenciado, um mais geral e outro especializado. A grande massa seria o alvo das telenovelas, enquanto o seriado segmenta o público, tanto por ser em sua maioria transmitido por canais pagos, quanto por se dividir em gêneros.

Em nossa concepção, no entanto, tais considerações devem ser relativizadas, pois as telenovelas, apesar de serem distribuídas para um maior número de pessoas e

tentarem ser o mais abrangente possível, ainda possuem segmentações de temas e públicos a partir do horário de exibição (na Rede Globo, por exemplo, há uma diferença entre a “novela das 6”, “novela das 7” e “novela das 9”). Ao mesmo tempo, o seriado hoje, apesar de ser em sua constituição dividido em seriado dramático, policial, de comédia, de ficção científica, entre outros, e, assim, segmentar seu público, também assume uma postura massiva ao tentar, dentro de sua temática, angariar o maior número de telespectadores e fazer com que circule na Rede, basta vermos a influência social que tem *Game of Thrones* (2011), mesmo no Brasil, em que grupos de amigos reúnem-se para a exibição dos episódios, em casa ou em alguns bares que os exibem, além de as pessoas comentam grandemente nas redes sociais, principalmente no Facebook. Diante de tal situação, entendemos a prática de assistir seriado como fenômeno cultural que implica em comentar e responder aos episódios e temporadas, não só pessoalmente, mas em grupos em comunidades virtuais.

De acordo com Flausino, no que tange a produção seriada brasileira, o seriado seria mais livre para tratar de temas polêmicos do que as novelas, uma vez que possui uma produção com orçamento mais variável e por ter um horário de transmissão sempre tarde da noite. Para ela, “os seriados irão ocupar o espaço deixado às produções que têm como objetivo discutir temas adultos e pontuais, com forte apelo mercadológico, se levarmos em conta que a audiência será cada vez mais segmentada (devido ao horário).” (2001, p. 3).

É interessante notar a diferença no papel social do seriado no Brasil e nos EUA, local de maior produção dos enunciados que consumimos como produto de entretenimento, pois como veremos no item a seguir, o seriado – similarmente às *soap operas* – nasce em solo norte-americano como um produto destinado às donas de casa, com o centro na vida familiar, para depois ser abrangido para outros públicos como o é hoje, em que se segmenta em uma imensa gama de produções dramáticas, policiais, musicais, de terror, fantasia, *sci-fi*, entre outros. Não há, portanto, um foco em sua preocupação social com temas adultos e polêmicas como no Brasil, como foi o caso de *Mandrake* (2005-2007) e *Malu Mulher* (1979-1980).

No que tange à sua recepção, o seriado, apesar de ainda a maioria ser feita para canais públicos ou privados, abrange hoje a internet e a todos que tem acesso à sua rede. Pensamos em uma nova recepção do gênero seriado, possível na contemporaneidade por meio de *downloads* de arquivos disponíveis em sites piratas na internet, como *Piratebay* e *Eztv*, principalmente via *torrent*, típico de um público que possui iniciação no universo

digital e está aberto a métodos não-oficiais de acesso a conteúdo, frequentemente associado aos jovens. No entanto, o seriado não é exclusivo desse público. Tal associação direta deve ser problematizada, pois como veremos em sua história, o seriado não nasce destinado a esse público e possui diversas segmentações. No entanto, ao trazermos à tona a recepção contemporânea do gênero, que pretendemos defender como transmidiática, evidencia-se uma recepção cultural característica de uma época e de um grupo, geralmente com conhecimento de língua inglesa, uma vez que a maioria dos seriados divulgados para nós é americano ou britânico, assim como os meios de *downloads*; acesso à internet; tempo livre de lazer e interesse cultural no consumo de produtos americanos, tamanha influência desse centro econômico que nos vende produtos culturais (há uma imensa gama de produções seriadas coreanas, por exemplo, que alcançam apenas um público seletivo no Brasil). Esse público em específico, que ainda navega na internet e produz conteúdo, seja *posts*, teorias, *fanfics*, vídeos etc cria respostas ao seriado que se configura hoje com essa recepção, característica dos jovens. Consideramos, dessa maneira, esse tipo de recepção como jovem, e não o gênero em si, assim como as animações não são exclusivamente infantis, por exemplo.

Tendo em vista esse novo público na Rede, a empresa *Netflix* (junto com seus concorrentes Hulu, HBO Go e Amazon prime) revolucionou ao oferecer serviço de TV por assinatura via internet, no qual o usuário paga uma taxa relativamente baixa pelo serviço e tem acesso ilimitado a seu banco de dados, que abrange filmes, documentários, *cartoons*, *stand-ups* e, claro, seriados.

A partir de 2012, a empresa investiu em produções próprias e altera o cenário de concorrência com as grandes empresas de televisão. Sua principal diferença, além do serviço *on demand*, é a liberação de uma temporada inteira de uma vez, ao contrário do habitual, que libera um episódio por semana em um canal de televisão, com a justificativa de tal medida aumentar a audiência de um seriado, pois se alguém se interessa pelo produto, o consome rapidamente. Ao dar um espaço maior entre os episódios, há mais chances de perder a atenção dos fãs.

Acreditamos que tal medida altera a configuração do gênero, pois a recepção e circulação dos seriados pelo público ganha um caráter mais autônomo, bem como modifica dialogicamente sua produção. Ao se absterem de um canal televisivo para produção, as produções originais da Netflix possuem menos censura, fator que colabora para o sucesso do serviço de *streaming* produtor dos maiores sucessos de seriados do

momento: *Orange is the new black* (2013), *House of cards* (2013), *Stranger things* (2016) *Punisher* (2017) e *Narcos* (2015), que conta com a participação de Wagner Moura.

Comentamos sobre a peculiaridade do seriado em relação à telenovela e sobre os principais meios de assistir-lhe na contemporaneidade. No entanto, resta a dúvida: afinal, o que é seriado?

No tangente à produção ficcional para a televisão, as novelas ganham destaque nos trabalhos brasileiros. Pouco se trabalha com seriados na esfera acadêmica brasileira (destacamos aqui os trabalhos de Moreira (2007), Santos (2003), Silva (2015), Severino (2015), Flausino (2001), Bandeira (2009), Araújo (2015) e Gerbase (2014; 2015)). Nosso intuito com esse trabalho é refletir teórica e analiticamente sobre a mobilidade social do seriado enquanto gênero discursivo. Para tal, utilizamos a filosofia da linguagem do Círculo Bakhtin, Medvídev, Volochinov, discutida na segunda sessão desse trabalho.

Partimos da ideia de que o seriado seria um gênero, ou seja, um tipo relativamente estável de enunciados, os quais ganham uma especificidade de conteúdo, forma e estilo a partir das necessidades da esfera midiática que permite sua circulação.

Seus episódios são enunciados constituídos por uma materialidade sincrética que compreende a junção dos elementos sonoro (vozes e entonações dos atores que dão vida aos personagens), imagético (luz, tomada, cores etc.) e verbal (escrito e oral, incluída a legendagem) para a construção do sentido.

Considerado um produto em série com uma narrativa mais ou menos linear, os episódios são enunciados vinculados a um discurso englobante que envolve sujeitos recorrentes em mesma estrutura de encenação a partir de uma premissa. Apesar de terem uma construção com acabamento de completude, os episódios podem ser mais ou menos autônomos dependendo do tema e do estilo de cada seriado – geralmente os episódios das séries de comédia são mais independentes de uma trama central, ao contrário das dramáticas, especialmente as investigativas, que possuem um desenrolar contínuo da narrativa iniciada. No caso dos seriados de comédia, há uma descontinuidade contínua, como em *The Fresh Prince of Bel-air* (1990-1996), série protagonizada por Will Smith de muito sucesso nos anos 90, uma vez que os episódios podem ser vistos dentro ou fora de ordem, dentro de uma mesma temporada ou de outra, sem prejuízo para entendimento da trama, porém com outra construção de sentido, assim como em *The Big Bang Theory* (2007) e a animação *Rick and Morty* (2013).

Suas características similares são importantes para o reconhecimento do gênero por parte dos sujeitos da linguagem em seu processo de interação. Ao contrário da

telenovela, conforme pontuamos anteriormente, o seriado é tradicionalmente transmitido uma vez por semana e tem uma duração variável de acordo com seu tema e estilo: é comum, por exemplo, os dramas serem produzidos entre 40 e 50 minutos por episódio, alguns mais recentes chegam a uma hora, por exemplo, enquanto as comédias são menores, com 20 minutos em média, distribuídos em temporadas de 20 a 25 episódios, no caso das séries americanas e de 10 a 15 para britânicas. São tendências que se evidenciam quando observamos *Friends* (1994-2004) e *Parks and recreation* (2009-2015), por exemplo, duas séries de comédia norte-americanas, com a média de 25 episódios por temporada, com a duração de aproximadamente 20 minutos. Como exemplo de séries dramáticas, temos *Twin Peaks* (1990-1991), aclamada série dos anos 90 que retratava a investigação do FBI sobre o assassinato de Laura Palmer, com uma recente continuação feita pelo canal *Showtime* com os criadores originais em 2017. Seus episódios possuem uma duração de 45min cada e a sequência entre eles é essencial para a resolução do mistério, como o é frequentemente em séries policiais. Já no caso de *Sherlock*, há uma outra formatação: três episódios de 90 minutos por temporada, devido à uma prévia aceitação do público da BBC. Essa configuração dá um tom de “filme” e possibilita uma certa autonomia aos episódios.

Tais elementos formais estão intrinsecamente relacionados ao conteúdo. Um determinado tema pede uma formatação específica, além de estar relacionado ao estilo do seriado, dos produtores e do canal. A *HBO*, por exemplo, é conhecida por suas produções grandiosas e sem tanta censura em relação a sexo e violência. O canal *FOX*, possui programas destinados a jovens e adultos, tais como os sucessos dos anos 90 e 2000 *Melrose Place* (1992-1999), *The X files* (1993-2002), *That '70s Show* (1998-2006), *24* (2001-2010), *House, M.D.* (200-2012), *The O.C* (2003-2007) e *90210* (2008-2013). A rede americana *ABC*, maior emissora do mundo desde os anos 40, comprada pela *The Walt Disney Company*, possuiu estilo formente marcado pela programação com temática familiar, como *Full House* (1987-1995), *Desperate Housewives* (2004-2012), *The Middle* (2009), *Modern Family* (2009), *Brothers & Sisters* (2006-2011), além dos sucessos dramáticos *Lost* (2004-2010), *Grey's Anatomy* (2005) e *How to Get Away with Murder* (2014). Enfim, notamos também no canal *CW*, uma escolha por programas para jovens e adultos, principalmente no que tange sua parceria com a companhia de quadrinhos *DC Comics*, o que possibilita a produção de séries com super-heróis *Supergirl* (2015), *The Flash* (2014) e *Arrow* (2012), além de *Supernatural* (2005), *Riverdale* (2017), *The 100* (2014) e *The Vampire Diaries* (2009 – 2017) séries muito conhecidas deste público.

Um seriado de investigação ou policial, como é o caso de *Sherlock*, geralmente é marcado por finais surpreendentes e maior conexão entre os episódios, pois ao final de cada um há um gancho (*cliffhanger*) que instiga o fã a continuar para, ao final da temporada, resolver o mistério juntamente com os personagens. Apesar disto, como vimos no caso de nosso seriado, há um estilo de relativa independência dos episódios.

Em geral, o *cliffhanger* é uma estratégia característica do gênero seriado, herdada dos *serials* e folhetins, para manter o telespectador na expectativa do próximo episódio e assim garantir o sucesso da série e, dependendo do tema ou estilo da mesma, haverá maior ou menor apelo à continuação, maior ou menos fechamento dos enunciados.

Dentre os temas do seriado, são recorrentes para as comédias as *sitcoms* (comédias de situação), dentre elas o clássico *Friends*, que serve de modelo para outras como *The Big Bang Theory* (2007), *How I met your mother* (2005-2014) e *mockumentaries* (*mock*, do inglês para zombaria, escárnio. São comédias em forma de documentários), como *The Office* (2005); em meio aos dramas, encontramos séries médicas como *E.R.* (1994-2009) e *Grey's Anatomy* (2005); históricas, dentre elas *Vikings* (2013), policiais, como *The Fall* (2013) e *Criminal Minds* (2005); ficção científica, como *Doctor Who* (2005) e *Orphan Black* (2013); dramas familiares, como *Brothers and Sisters* (2006-2011) e musicais, como *Glee* (2009-2015).

Há uma gama de temas possíveis que segmentam o mercado consumidor e possibilitam aos fãs uma variedade de entretenimento conforme sua preferência. Ao mesmo tempo, sua iniciativa econômica o torna alvo da lei da oferta e da procura: produz-se mais o que se vende mais. Também é massiva sua produção, uma vez que um seriado só vai ao ar caso tenha sido aprovado um episódio teste, chamado “piloto”. Sua exibição semanal só é possível caso uma empresa televisiva o banque e encomende certo número de episódios por temporada. A qualquer momento, a depender da audiência, os produtores podem cancelar a série ou renovar o contrato para mais uma temporada, o que somente fortifica a ideia de produção do que será consumido. Séries mais alternativas, como *Pushing Daisies* (2007-2009) e *Terra Nova* (2011-2011), são rapidamente canceladas.

1.2 História do seriado

Quando pensamos o seriado em meio à sua esfera midiática, pensamos em sua construção contemporânea. No entanto, sua história data bem antes da criação do primeiro seriado em 1947, primordialmente com a história da imprensa, rádio e televisão. Sendo os gêneros constituídos em sua história, não podemos deixar de tratar da inserção do

seriado no curso da história humana. Compete-nos, assim, primeiramente compreender o processo até a construção do seriado como um gênero inicialmente divulgado na televisão, passando por esses outros gêneros que também o constituíram para, então, adentrarmos no que consideramos seriado ao longo dos anos e como o entendemos hoje. Para tal, fazemos um caminho do seriado pelas décadas, desde os anos 50 até os anos 2010, a partir de um recorte dos seriados mais expressivos de cada época, considerados marcos na história do gênero, geralmente americanos, mas também britânicos e brasileiros, apontando as principais características das produções como elos na cadeia discursiva. Restringimo-nos a esse recorte, cientes de sua característica excludente, pois interessa-nos pensar a imponência americana na configuração do gênero e sua influência na recepção brasileira como modelo cultural e econômico.

Houve um conjunto de fatores que favoreceram o auge das mídias impressas no século XIX na Inglaterra e Estados Unidos. A partir da revogação dos impostos sobre o papel com em 1855 e da impressão em 1861, na Inglaterra, houve um barateamento das edições e criação de jornais não-oficiais, como o *The Post Man*, em 1695, causando um desenvolvimento e multiplicação da imprensa.

A partir dos ideais da industrialização, ocorreu um aumento das riquezas e horas de lazer da população. Com isso, houve maior demanda por circulação de informação e acesso à educação. Os periódicos, agora barateados, favoreciam tal necessidade, pois aumentou-se o número de pessoas com conhecimento do que se passava na sociedade e na política, novidade em seu meio. Tal situação só é possível graças à difusão da alfabetização, que criou uma maior população leitora (ALVIM, 2008).

Nesse processo de barateamento e extensão da imprensa jornalística, além da informação, também o entretenimento se desenvolvia. O jornal tornava-se um meio de comunicação para um público massivo. “O que aconteceu nas décadas de 1880 e 1890 foi que o ideal de um ‘público’ informado estava dando lugar às realidades do ‘mercado’, tanto na mídia quanto na economia” (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 202). Havia uma formação de um novo público consumidor da mídia e, em resposta a ele, também se formava uma nova produção e circulação de forma a atender suas necessidades.

Foi durante esse processo que se desenvolveram as histórias em partes específicas dos jornais como forma de entretenimento, origem das narrativas seriadas, conhecido na França como *feuilleton* (folhetim) e na Inglaterra como *serials*.

Segundo Meyer (1996), em seu estudo sobre a importância do folhetim na imprensa francesa e sua influência na criação literária romanesca, a qual se difundirá para

o Brasil posteriormente, o termo “folhetim” dizia respeito, em um primeiro momento, a uma área específica do jornal chamada como “vale tudo” onde se aceitavam publicações de escritores novos. Como a formatação e circulação do jornal implicava em uma recepção periódica, entrecortada, o escritor se submetia a um processo de criação dos textos fragmentados, de maneira que cada edição do jornal contivesse um novo fragmento da narrativa. A partir dessa construção, os chamados capítulos deveriam ser breves e chamativos, sempre com um acabamento que o encerrasse relativamente, porém com um chamariz para o próximo capítulo, a que o leitor era persuadido a adquirir ao comprar o jornal. “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” (MEYER, 1996, p. 59).

A área vale tudo do jornal passou a designar esta forma de narrativa seriada, criada primeiramente a partir das necessidades da esfera midiática no tangente à recepção e circulação dos jornais na época, porém expandida e tomada enquanto gênero, com sua relativa estabilidade, forma, conteúdo e estilo, sempre postos em movimento pelo público. Assim, tornou-se recorrente característico a forma entrecortada e finais sedutores, os quais deveriam persuadir o leitor a comprar novas edições dos jornais para continuar a história. Com a chamada “estética do corte”, ou formatação seriada, o mercado jornalístico também se sustentava, movido por um outro chamariz que era o público leitor de folhetins, além do público interessado em notícias.

Notamos que estas características também estão presentes no gênero seriado: a narrativa entrecortada e as técnicas para prender a atenção do leitor (afinal, trata-se de um texto em materialidade sincrética) são consitutivas do gênero e marcam o vínculo histórico entre essas duas formas de entretenimento. Ainda, ressaltamos que o fenômeno folhetinesco antecipa nossa discussão relacionada à relação de narrativas seriadas e a questão massiva, a qual se repete ao pensarmos as narrativas policiais e os seriados televisivos, conforme será analisado posteriormente no item 3.1.

No contexto britânico, havia os *serials*, publicações periódicas literárias também com o formato em série, as quais, segundo o *Dictionary of nineteenth-century journalism in Great Britain and Ireland*¹⁰, não foram invenções britânicas, apesar de ser nesse período a popularização do termo.

¹⁰ Optamos, em nosso trabalho, por apresentar os trechos citados em seu original, geralmente em inglês, no corpo do texto e a tradução nas notas de rodapé. Quando não encontramos uma versão oficial em

At first, the term ‘serial’ is employed *only* to refer to a uniform series of books (...). The emergence of this new word thus also serves to justify the use of the concept of ‘revolution’ to define the changes taking place in serial publication in the mid-nineteenth century (BRAKE; DEMOOR, 2009, p. 267)¹¹

De acordo com Brake e Demoor, primeiramente usado para se referir a livros em série, o termo *serial* é depois utilizado para definir periódicos (jornais e revistas), textos em fascículos e livros em série. Nesse sentido, há um enfoque em sua característica de formatação seriada para considerar se um texto é serial ou não, como podem haver, por exemplo, livros e filmes seriados, além do seriado televisivo.

A principal razão para a divulgação dos *serials* foi a popularização do jornal devido à diminuição do custo para impressão e, conseqüentemente, custo para o consumidor. Sua produção passa a ser massiva e acarreta em uma ampla divulgação dos textos, o que trouxe preocupações estéticas a respeito da composição seriada e como ela seria recebida pelo público, similar à situação do gênero folhetim na França.

Dentre as histórias divulgadas periodicamente na Inglaterra, eram frequentes as *crime fictions* (narrativas policiais), inspiradas nos *crime reports*, notícias sobre crimes em jornais. Tais narrativas eram fórmulas de sucesso para conseguir públicos, pois o leitor seria constantemente abordado com capítulos excitantes, cheios de ação ou enigmas, mas só teria a resolução do mistério ao final. Posteriormente, os seriados televisivos policiais irão aproveitar-se tanto de sua formatação seriada quanto o *thriller*, a excitação da investigação ou luta contra o crime para conseguirem sucesso de audiência.

Acusada por vezes de substituir ou ameaçar a imprensa, a difusão do rádio está intrinsicamente relacionada ao período da Segunda Guerra, momento em que eram utilizados para difusão do conhecimento sobre a situação do país ou entretenimento. No Reino Unido, John Reith, arquiteto das transmissões britânicas, defendia o uso do rádio como uma responsabilidade social para informar os cidadãos, levar até o maior número de casas o “conhecimento”. Para ele, utiliza-lo apenas como entretenimento seria como uma prostituição, pois perderia seu potencial.

Até o advento deste meio universal, extraordinário e barato de comunicação, uma grande proporção de pessoas não tinha acesso aos eventos que fazem história. Elas não partilhavam de interesses ou diversões com aqueles que possuem duas riquezas – lazer e dinheiro. Não tinham acesso aos grandes

português, optamos por realizar nós mesmos uma tradução para fins de conhecimento do leitor, sinalizadas como tradução nossa.

¹¹ Primeiramente, o termo “serial” era empregado *apenas* para referir-se a uma série uniforme de livros (...). A emergência dessa nova palavra serve também, portanto, para justificar o uso do conceito de “revolução” para definir as mudanças ocorridas na publicação seriada em meados do século XIX. (Tradução nossa).

homens da época, e estes só podiam enviar suas mensagens a um limitado número de pessoas. Hoje tudo isso mudou. (REITH apud BRIGGS e BURKE, 2004, p.225)

Em sua perspectiva, Reith defendia o uso das mídias como fonte de informação e democratização, porém, ao mesmo tempo, ele atua como massificador da audiência, pois todos teriam, segundo ele, acesso às mesmas diversões e interesses. Esse duplo processo até hoje é discutido no que diz respeito ao impacto social da mídia, principalmente a televisão nos lares. Sendo assim, as mídias, no caso o rádio, informam e desinformam, no nível do “conhecimento”, ao mesmo tempo em que (en/in)formam os sujeitos – formam e enformam ao, aparentemente, só informar.

Em 1930, o rádio se torna um meio de comunicação de massa. Nos EUA, a principal função dos sistemas de rádio era o entretenimento e só depois noticiário. Desde o início, as transmissões de rádio eram relacionadas a um negócio, pois exibiam-se propagandas em meio à programação, fator que origina uma lista de emissões mais rentáveis. As transmissões radiais tornam-se um sistema comercial. Tal situação se dá diferentemente do Reino Unido, uma vez que “(...) o financiamento britânico vinha de taxas de licença (e não de impostos gerais), em oposição frontal ao modelo norte-americano, que se sustentava com verbas oriundas da propaganda” (Idem, p. 227).

Nesse sentido, o sistema americano de comunicação em massa tem em sua origem uma preocupação mercadológica mais forte do que o Reino Unido, o que influencia nos tipos e estilos de suas produções até hoje, quando pensamos em seriados.

Antes da guerra, a principal transmissão de entretenimento eram as variedades. O programa *Amos 'n' Andy Show*, por exemplo, foi um dos programas mais famosos antes da guerra e permaneceu em seu posto após 21 anos antes de ir para a televisão. É interessante apontar também a importância do formato em série que esse possuía, já possibilitando uma relação com nosso objeto, o seriado televisivo.

Na década de 20, começaram a serem criados os primeiros aparelhos televisivos, ainda em período experimental. Não se sabia ao certo qual seria seu alcance, visto que testavam ainda meios de transmissão, o que causava diversas especulações, dentre elas, Bertrand Russel, em 1928, pronunciou-se sobre a incapacidade da televisão de transmitir uma imagem da vida real com movimento, rapidamente desmentida com a transmissão televisionada de uma peça de Pirandello, em 1930. Ela foi apresentada publicamente na Feira Mundial de Nova Iorque em 1939, mas “somente em 1941, ano em que os Estados Unidos entraram na guerra, a NBC e a BCS, arquirrivais, iniciaram em Nova York

algumas transmissões de televisão, limitadas e em horários limitados” (BRIGGS; BURKE, 2004, p.238).

Em grande parte, a difusão da mídia televisão foi limitada devido aos interesses dos investidores na radiodifusão, a qual estava bem estabelecida em meados da década de 30. Além disso, o comércio ainda estava fraco, o tempo era de depressão pós queda da bolsa, não propício para novos gastos.

Após o final da Segunda Guerra, entretanto, a TV popularizou-se, apesar de acreditar-se que somente os grupos com maior poder aquisitivo teriam interesse. O interesse em sua divulgação é forte para a área das comunicações e transmissões, públicas ou privadas, nos países, ora com maior interesse informativo, como no Reino Unido, ora com interesse de divertimento da população, como nos Estados Unidos.

Segundo Briggs e Burke (idem), “com a oferta de poucos programas, a produção de aparelhos cresceu consideravelmente entre 1947 e 1952, de 178 mil para 15 milhões; em 1952, havia mais de 20 milhões de aparelhos em uso”. Dentre os países, os Estados Unidos lideravam com o maior número de aparelhos e, a partir da década de 50, o mercado se expandiu para outros países. “Foi fora da Europa que o estilo norte-americano de televisão comercial se espalhou mais facilmente, buscando oferecer o entretenimento que acreditava que os telespectadores desejavam e evitando todo tipo de ofensa política” (Idem). Nesse sentido, era claro o intuito de exportação dos televisores e instituição de um mercado consumidor de entretenimento em outros países por parte dos EUA.

Dentre os produtos lançados pelos Estados Unidos, há um grande enfoque nas telenovelas, as quais eram produtos baratos e rápidos, nos quais o público tinha forte participação na decisão do enredo. Primeiramente difundidas na rádio em formatos de dramas diários de 15 minutos e conhecidas como *soap operas* (óperas do sabonete), ou somente *soaps*, as telenovelas norte americanas têm marcado em seu nome o aspecto comercial do entretenimento, pois eram patrocinadas pela *Colgate-Palmolive* e pela *Procter e Gamble*.

Os programas básicos de televisão eram muito mais estereotipados. Incluíam espetáculos de jogos, como *Beat the Clock*, quebra-cabeças – que logo levantariam problemas éticos – e novelas. Uma das atrações mais conhecidas, e não somente nos Estados Unidos, foi *I Love Lucy* (1957). O *Ed Sullivan Show*, da CBS, que ficou em cartaz durante muitos anos, foi ‘lançado ao ar’ em 1948, em uma tentativa de concorrer com Milton Berle, da BBC. ‘A televisão vai do mesmo jeito que o rádio, tão rapidamente quanto possível: isto é, na direção do entretenimento’, observou o editor do *Courier-Journal* de Louisville em fevereiro de 1956. (Idem)

Primeiramente, não havia canais em que o telespectador pudesse escolher o que ver, como era possível fazer no rádio ao girar o botão, o que reflete não só o aparato tecnológico da época como também o tipo de programação que lhes era disponível. De acordo com Briggs e Burke, a maioria dos programas eram estereotipados, sempre com o intuito de ganhar cada vez mais uma audiência de massa em concorrência com os programas britânicos. Dentre a programação, muitos filmes eram transmitidos, as *soaps*, programas de esportes e seriados.

Conforme apontamos anteriormente, os seriados também surgiram como entretenimento no contexto da difusão dos televisores, principalmente nos EUA, motivo pelo qual realizamos em nosso histórico um recorte principalmente norte americano, com algumas produções britânicas e brasileiras. Dentre elas focamos nas *live actions* (portanto excluindo as animações e seriados infantis), selecionadas a partir da maior circulação e importância tanto em seu país de origem como no Brasil¹². A ampla divulgação das produções seriadas americanas tem estreita relação com o fato de os Estados Unidos serem uma referência cultural e econômica contemporânea. Por ser o modelo de economia e um dos países mais influentes no mercado econômico mundial, sua cultura também é influente, o que faz com que seus produtos sejam mais difundidos.

Em meio a programas de variedades, shows de talento, programas para crianças e *soaps* como *Taraway Hill* (1946), que começaram na rádio, o seriado ganha espaço na TV em 1947, com a *sitcom*, *Mary Kay and Johnny*. Tal comédia era feita ao vivo e contava com uma situação doméstica que mostrava a relação entre Mary Kay e seu marido, Johnny. Além de ser a primeira *sitcom* transmitida televisivamente, ela inovou ao trazer, pela primeira vez, um casal dividindo uma cama.

A partir de seu nascimento no final dos anos 40/início dos 50, o seriado foi ganhando seu espaço nas programações de TV. Em seu início, nos anos 50, os seriados eram principalmente programas que saíram da rádio e foram para a TV, com episódios de 30 minutos cada, marcados fortemente pela temática familiar em formato de *sitcoms*. Na época, a maior parte dos programas televisivos eram de comédia, quando não seriados,

¹² Realizamos uma busca em sites variados para montar nosso histórico sobre o seriado, sendo o principal <http://www.emmytvlegends.org/resources/tv-history>, complementado por buscas em <http://www.minhaserie.com.br/novidades/15284-seriados-antigos-mais-de-50-classicos-que-deixaram-saudade#ad-image-0>; <http://filmes-antigos.info/seriados-dos-anos-70.html> e <https://omelete.uol.com.br/series-tv/lista/32-series-antigas-que-queremos-ver-na-netflix/12/>. As informações sobre os seriados foram buscadas nos sites <https://en.wikipedia.org>, <http://www.imdb.com/> e <http://www.emmytvlegends.org>, com informações complementadas por nós.

programas de *sketchs*, o que configura uma tendência para a configuração da indústria do entretenimento televisivo do período.

Em meados dos anos 50, os episódios passaram a ser gravados, o que acarreta uma mudança da produção de Nova Iorque para o oeste americano (onde se concentra a produção até hoje) e possibilita o aumento da gama de temáticas além da comédia, com seriados policiais, western, de mistério, médico e de advocacia, por exemplo.

Dentre os seriados da época, *I Love Lucy* (1951) é um dos mais conhecidos até hoje. Baseado no programa de rádio *My Favorite Husband* e contando 5 prêmios *Emmy*, ele conta a história de Lucy, uma mulher que tenta de todas as maneiras tornar-se uma estrela. De acordo com o site *Emmytvlegends*¹³, a televisão nos anos 50 era uma mídia “doméstica”, em que predominavam imagens de casamento e família, por esse motivo, a história de *I Love Lucy* caiu como uma luva na divulgação de uma família emocionalmente e financeiramente triunfante.



Figura 2 Lucille Ball e Desi Arnaz em *I Love Lucy*¹⁴

Consideramos, então *I Love Lucy* como uma marca do início do gênero seriado, a partir do qual ele se constitui na televisão. Já notamos nesse momento um vínculo do

¹³ Disponível em: <http://emmytvlegends.org/interviews/shows/i-love-lucy>. Acesso em: 11/01/2018.

¹⁴ Disponível em: <http://parade.com/212155/vianguyen/lucille-ball-funniest-i-love-lucy-scenes/>. Acesso em: 26/07/2016.

seriado com a rádio, o que também configura uma estratégia comercial de angariar o público da rádio para a TV com um programa já famoso e adorado.

Esse seriado torna-se uma referência de sucesso e acaba sendo recriado e difundido como modelo para outros, tanto em contexto americano quanto brasileiro, pois, a partir desse programa, a *Rede Tupi* no Brasil lançou uma versão brasileira da trama, o seriado de comédia romântica *Alô, Doçura* (1953), com Eva Wilma e John Herbert nos papéis principais por dez anos de exibição (além de contar com uma refilmagem no início dos anos 90 pelo canal SBT). Nos mesmos moldes da estadunidense, o seriado mostrava os desafios da vida íntima de um casal e reforça o modelo cultural americano.



Figura 3 Eva Wilma e John Herbert em *Alo Doçura* (1953)¹⁵

A partir dos anos 50, o seriado vai consolidando-se como um gênero veiculado na televisão, a partir de outros enunciados que ora confirmam o modelo, ora o reconstruem, num movimento que engloba público consumidor, produtoras, mídias de transmissão, circulação e recepção e valores sociais. Esses fatores variam conforme a época e vão modificando as construções formais e temáticas, a partir de um estilo. Assim, no início de sua formação, entramos muitos seriados que reforçam o modelo formal e temático comentado acima, até ir se modificando com o tempo, com o sucesso de outros tipos de seriado (*western*, ação, ficção científica, entre outros).

Outro seriado influente da mesma época, com temática semelhante, foi *The Goldbergs*, transmitido pela CBS de 1949 a 1956, o qual tratava sobre questões do dia a dia de uma família judia em Nova Iorque¹⁶, a partir da figura central da mãe, Molly.

¹⁵ Imagem disponível em: http://www.mofolandia.com.br/mofolandia_nova/alodocura.htm). Acesso em: 10/01/2018.

¹⁶ Diferentemente de *Mary Kay and Johnny*, alguns episódios estão disponíveis na rede, como o *The Distinguished Guest* (1949). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GjarFm7eo9A>. Acesso em: 28/09/15.

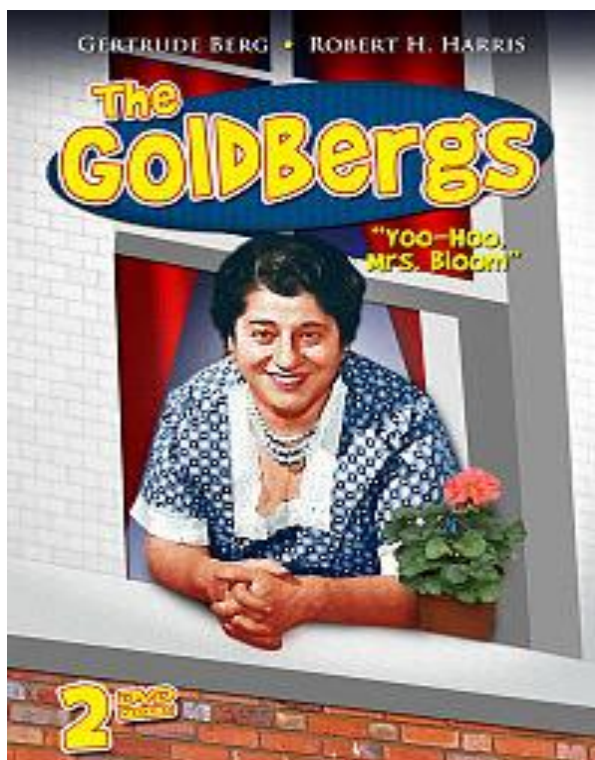


Figura 4: Capa do seriado *The Goldbergs*¹⁷.

Além das cenas entre os membros da família, vemos diversas cenas das vizinhas fofocando pela janela, refletindo e refratando uma mentalidade de que mulher faz fofoca. A imagem da mulher na janela permite pensarmos a respeito de uma sociedade em que a mulher deve cuidar da casa, do marido e dos filhos, como a senhora Goldberg, e ainda tem tempo de “fazer fofoca”, como se esse fosse seu escape. Tal ideia é tão forte no seriado que leva a imagem de Molly em sua capa, como vimos acima.

¹⁷ Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Goldbergs_\(broadcast_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Goldbergs_(broadcast_series)). Acesso em: 26/07/2016.



Figura 5 Cena em que vemos Molly e sua vizinha na janela¹⁸

Já em *Burns and Allen* (1950), *sitcom* advinda de um programa de rádio (de 1934 a 1950), retrata a vida do casal George Burns e Gracie Allen em sua vida íntima, que foi ao ar pelo canal CBS entre 1950 e 1958. Nela, o personagem de Burns era um homem sério enquanto Allen era caracterizada como uma dona de casa, boba e confusa, como pode ser visto no episódio 22 da segunda temporada, *Gracie confuses a desk with a person* (1952). A comédia vem muitas vezes da caracterização de Gracie como lerda, que confunde tudo o que a manicure lhe diz e que, como sugere o título, confunde uma escrivainha com uma pessoa. A representação da ideologia da mulher como dona de casa se faz presente em todo o episódio, e, além disso, antes do início do programa propriamente dito, há uma propaganda de um produto alimentício que seria usado por Gracie para agradar seu marido, como sugestão de uso para as donas de casa telespectadoras. Tal valor social é reflexo e refração de uma sociedade da época e atua na construção, não só desse episódio ou seriado considerados individualmente, mas marca a constituição do gênero e de seu público consumidor, nessa época.

Por outro lado, também observamos outras produções divergentes dessa proposta, o que nos impede de reduzir a década de 50 em *sitcoms* familiares para donas de casa. Temos *Mister Peepers* (1952), *sitcom* americana da rede NBC, em que vemos os momentos vergonhosos e desastrosos do professor de ciências Robinson J. Peepers. Não há aqui, apesar de ser uma série de comédia de situação, um enfoque na questão da família. Também foi exibido *Gunsmoke* (1955), seriado do gênero *western*, tem como

¹⁸ Disponível em: www.cinema.ucla.edu/support/ultimate-goldbergs. Acesso em: 26/07/2016.

personagem central o agente da lei Marshal Matt Dillon que defendia Dodge City dos criminosos. Ela foi um marco da história da TV americana por ser o segundo seriado mais longo da história, em exibição de 1955 a 1975, além de ser transformada em filmes e adaptada para quadrinhos, inclusive no Brasil para a revista *O Poderoso*. Outro marco foi *The Cisco Kid* (1950–1956), o qual contava a história do “caballero”, fora-da-lei mexicano justiceiro, que foi criado no conto *The Caballero's Way* (1907).

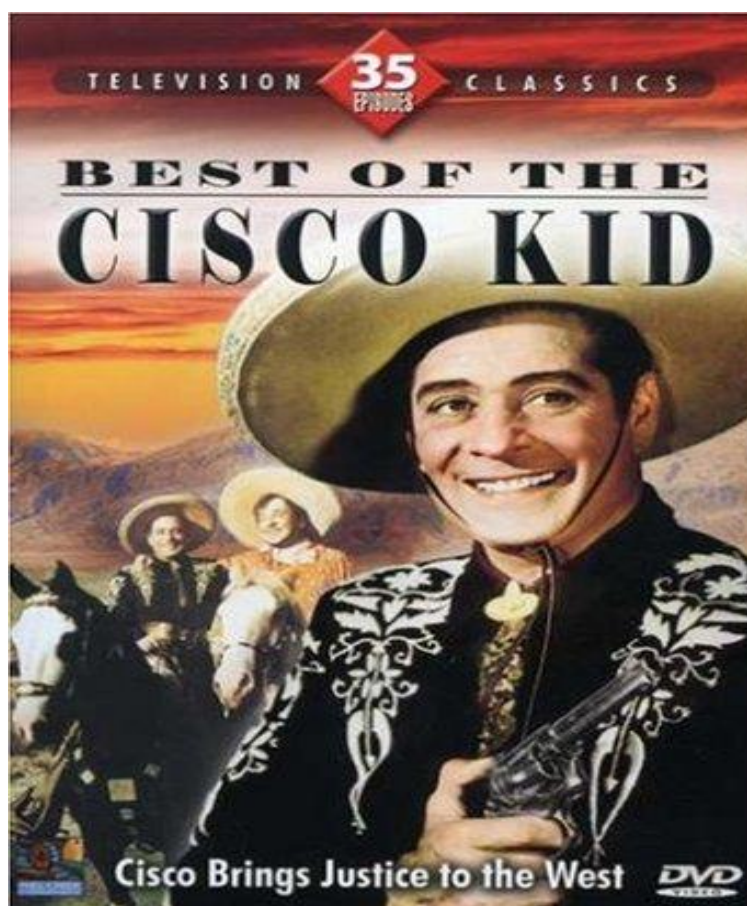


Figura 6: Capa do seriado *The Cisco Kid*¹⁹

Conhecida como o primeiro a ser filmado em cor, *The Cisco Kid* pertence ao estilo *western*, ou *cowboy* iniciado por *The Lone Ranger*, em 1949, tão caro ao início da televisão americana. Nesse ano também foi ao ar o primeiro seriado de ficção científica (*sci-fi*), *Captain Video and his Video Rangers*.

No contexto brasileiro, houve, nos anos 50, a criação de um super-herói brasileiro, *Capitão 7* (1954), que ganha um seriado na TV Record, posteriormente adentrando o mundo dos gibis. Criado a partir do sucesso dos heróis Marvel e da EBAL,

¹⁹ Disponível em: <https://www.amazon.com/Best-Cisco-Kid-35-Episodes/dp/B001072DFM>. Acesso em: 26/07/2016.

Capitão 7 é um herói terráqueo levado por alienígenas para o Sétimo Planeta, por isso seu nome, além de ser uma alusão ao canal da emissora em São Paulo. De acordo com o blog *Mania de gibi*²⁰, ele foi um marco na história dos quadrinhos e dos super-heróis nacionais, ficando no ar por 12 anos, até 1966. Os efeitos visuais eram muito simples, diferentemente das grandes produções Marvel contemporâneas, já que era transmitido ao vivo. A personagem passa a voar e ter superpoderes quando vai para os quadrinhos.



Figura 7 Capitão 7²¹

Ao passarmos para a década seguinte, nos anos 60, notamos um aumento considerativo na gama de produções de séries renomadas e conhecidas até hoje como clássicos, o que reconfigura o gênero. Há uma maior gama de temas em comparação com os anos 50, em que dominavam principalmente as comédias românticas em formato de *sitcom*, como fantasia, ficção científica e séries de aventura com (super)heróis.

Em *The Twilight Zone* (1959), seriado do final dos anos 50, percebemos já algumas características presentes durante a década de 60, como a forte presença do elemento de fantasia e ficção científica como um novo tema explorado pelo gênero. Considerado como antológico, sua construção é formada por episódios de 30 minutos em que histórias autônomas eram contadas. Dessa maneira, cada episódio contém uma gama

²⁰ Disponível em: <http://blogmaniadegibi.com/2012/10/capitao-7-um-dos-primeiros-super-herois-brasileiros/>. Acesso em: 10/01/2018.

²¹ Imagem disponível em: <http://infantv.com.br/infantv/?p=15497>. Acesso em: 10/01/2018.

de atores e uma narrativa independente do anterior, mas todos são agrupados por temática central de fantasia, com elementos sobrenaturais inseridos no cotidiano, com um tom de suspense e terror. Além disso, cada episódio contém uma crítica social sobre a condição humana. Criada por Rod Serling, ela segue a linha temática e antológica de *Tales of Tomorrow* (1951), seriado de ficção científica que recriava para a televisão clássicos como *Frankenstein* (2017) e *20000 léguas submarinas* (2011), com um enfoque mais adulto, ao contrário das produções de ficção científica da época.

No começo dos anos 60 temos o seriado *Route 66* (1960), drama que retrata a viagem de dois amigos pela Rota 66, que corta os Estados Unidos de Chicago, em Illinois, até Santa Monica, na Califórnia. Com 51 minutos, seus episódios são mais longos que os de outros seriados até o momento. Inspirado pela obra *On the road – pé na estrada* (1957), de Jack Kerouac, símbolo da contra-cultura, ele possui a característica de ser ter episódios independentes entre si, apesar de todos serem centrados nas aventuras dos amigos pelo país.

No mesmo ano foi lançado *The Andy Griffith Show* (1960), seriado de comédia em que vemos o xerife Andy Taylor na cidade de Mayberry, na Carolina do Norte, cidade em que não há de fato crimes para ele resolver. Ela faz parte de uma tendência televisiva em que homens simples, chamados “capiras”, porém com bom caráter, protagonizam comédias ambientadas no coração dos Estados Unidos.

No Brasil, na década de 60, um seriado de sucesso foi *O Vigilante Rodoviário* (1962), exibido pela TV Tupi, criado por Ary Fernandes, a partir de seu sonho de um herói complementar brasileiro. A partir dessa ideia, o seriado retrata um policial rodoviário, inspetor Carlos, e seu cachorro em sua luta contra o crime.

Apesar da inegável dominação norte americana no mundo do entretenimento, justificada historicamente a partir da função do rádio, o Reino Unido também possui produções importantes para a história do seriado. *Doctor Who* (1963), por exemplo, produzida e transmitida pela BBC, é a série de ficção científica mais longa e mais bem-sucedida de todos os tempos, visto que continua a ser transmitida até hoje e ganhou durante cinco anos consecutivos, de 2005 a 2010, venceu o *National Television Awards*.

Apesar de ter sido cancelada em 1980 e reiniciada em 2005, há uma continuação direta da história. O Doutor, um alienígena da raça Senhor do Tempo com aparência humana e dois corações, viaja pelo tempo e espaço com seus companheiros, frequentemente salvando planetas. Um dos motivos para a série manter-se no ar por tanto tempo é a possibilidade de ele regenerar-se em novos corpos e, assim, enganar a morte.

Dessa forma, trocam-se os atores e a história continua, com novo elenco e novas aventuras.



Figura 8 Ian, Susan, Barbara e a primeira encarnação do Doutor²²

O seriado *The Addams Family* (1964), da mesma época, é-nos interessante por sua repercussão transmidiática: a partir dos personagens de *cartoon* criados por Charles Addams na década de 30, publicados na revista *The New Yorker*, foi criado o seriado *live-action*. Depois, foram realizados o filme para televisão *Halloween with the New Addams Family* (1977), o seriado de animação *The Addams Family* (1973), os filmes *The Addams Family* (1991) e *Addams Family Values* (1993), além de *Addams Family Reunion* (1998) e um musical da Broadway, em 2010. Esse seriado cômico-fantástico, com elementos de horror satírico retrata a vida de uma família grotesca, com valores invertidos aos considerados “normais” pela sociedade americana da época por terem uma predileção pelo macabro.

²² Disponível em: <http://www.denofgeek.com/tv/classic-doctor-who/34970/doctor-who-star-trek-limitations-creativity>. Acesso em: 26/07/2016.



Figura 9 *The Addams Family* (1964)²³

Outros seriados americanos que foram muito repercutidos no Brasil são *Bewitched* (1964), que retrata as confusões de uma feiticeira casada com um homem comum e passa por diversas situações constrangedoras para manter seus poderes em segredo; *Flipper* (1964), seriado americano feito a partir do filme homônimo de 1963 que conta a história do golfinho com alto grau de inteligência Flipper; e *I Dream of Jeannie* (1965), *sitcom* romântica com elementos de fantasia, na qual a gênica de 2000 anos Jeannie tem uma relação com seu mestre.

Outro marco na história do seriado é *Star Trek: The Original Series* (1966), uma ficção científica que contava as aventuras da Frota Estelar comandada pelo capitão Kirk, frota de defesa da Federação Unida dos Planetas. Ao tratar de questões como guerra, lealdade, imperialismo e racismo, os conflitos presentes no seriado possuíam a característica de alegorias das questões em voga na época. A partir desse seriado, foi criada uma franquia, constitutivas do seriado como um produto de entretenimento a ser

²³Imagem disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Addams_Family_main_cast_1964.JPG. Acesso em 20/01/2018.

consumido. Foram criados seis seriados *spin-offs* considerados como parte de mitologia (*Star Trek: The Animated Series* (1973), *Star Trek: The Next Generation* (1987), *Star Trek: Deep Space Nine* (1993), *Star Trek: Voyager* (1995), *Star Trek: Enterprise* (2001) e *Star Trek: Discovery* (2017)), foram criados jogos, romances, uma atração temática em Las Vegas e, atualmente, também foi criada uma série de filmes pela Paramount, intitulados *Star Trek* (2009), *Star Trek: into darkness* (2012) e *Star Trek: Beyond* (2016), de forma que o universo ficcional do seriado mantém-se em voga ao passar das décadas. Assim, consideramos que o seriado deu início a um fenômeno cultural, enfatizado com a criação de uma língua fictícia, o *kinglon* (à semelhança do élfico, da franquia *Lord of the rings* (2001). Como essas línguas podem ser aprendidas pelos fãs, elas dão força à ideia de comunidade e permitem uma identificação para esse grupo, falante da mesma língua, tanto literalmente, quanto em seus interesses).

Para nossa pesquisa, *Star Trek* é extremamente relevante porque foi o seriado responsável pelas primeiras *fanfictions* e interação entre fãs, os quais se encontravam em eventos de ficção científica. Foi o começo da transmídia tal como a concebemos neste trabalho e abordaremos com maior afinco posteriormente.



Figura 10 Elenco de *Star Trek: The Original Series* (1966)²⁴

Nos anos 70, outro seriado de ficção científica em destaque foi *Man from Atlantis* (1977). Nele, o último sobrevivente da ilha lendária de Atlântida é encontrado com amnésia em uma praia. Ele possuía características híbridas de humano e anfíbio, tais como a capacidade de respirar debaixo d'água, membranas entre os dedos e garras, além

²⁴ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Star_Trek:_The_Original_Series. Acesso em: 26/07/2016.

de habilidades especiais típicas de um super-herói, tais como super-força e uma visão capaz de enxergar o fundo do oceano, o que o levou a trabalhar para a Fundação de Pesquisas Oceânicas.

Um dos seriados de maior sucesso nas televisões americanas da época, permanecendo no ar por 11 anos ao ar, foi *M*A*S*H* (1970), programa que tratava sobre a Guerra da Coreia (1950-1953) em um momento em que a Guerra do Vietnã (1955-1975) estava no auge. Ele era ambientado na Coreia do Sul, perto de Seoul, e seu foco era sobre a vida de um grupo de médicos e enfermeiras que tratavam os feridos da guerra.

Com a característica de possuir episódios dramáticos e cômicos, também chamado de *dramedy* (dramédia) *M*A*S*H* (sigla de *Mobile Army Surgical Hospital*, ou Hospital Móvel Cirúrgico do Exército) possuiu importância socioideológica ao tratar sobre a violência da guerra na televisão.

A partir dos quadrinhos da DC Comics, a rede ABC (e posteriormente a CBS) levou ao ar *Wonder Woman* (1975), seriado da heroína Mulher-Maravilha, protagonizada por Lynda Carter. Com ele, notamos uma reincidência das recriações de heróis dos quadrinhos para a televisão, como ocorreu com *Batman* (1966) e posteriormente com *The Incredible Hulk* (1978). O enfoque na produção de seriados feitos a partir dos quadrinhos continua forte até hoje e possibilita construções transmidiáticas, como fonte para criação de filmes, *vídeo games* e itens para colecionador, como bonecos *live action*. Pensamos que esse investimento na área de super-heróis e histórias em quadrinhos dá-se pela caracterização ativa da *fandom*, principalmente como um grupo de consumidores fieis em que é comum a discussão sobre a imponência do quadrinho como enunciado canônico, mas que, paradoxalmente, por conta de sua fidelidade, são instigados a consumir produções inspiradas nessas obras.

Benson (1979), seriado *spin-off* do programa *Soap* (1977), conta a história do sarcástico mordomo da família Tate, Benson, que vai trabalhar na mansão do governador como "diretor de assuntos domésticos", para depois se tornar diretor de orçamento do estado, tenente governador e enfim candidatar-se a governador contra seu chefe. Essa *sitcom* traz questões sociais e raciais importantes para a sociedade estadunidense, pois, apesar de mostrar uma ascensão do poder de Benson, retratar um negro a serviço de uma família branca reflete e refrata um posicionamento sobre seu local na sociedade, de forma a reforçar valores conservadores.



Figura 11 *Benson* (1979)²⁵

Ao adentrarmos nas produções brasileiras, uma das principais produções da época e marco na história do seriado brasileiro foi *Malu Mulher* (1979), seriado da rede Globo com a representação de uma mulher forte e independente. Ela causa um grande marco na dramaturgia brasileira ao ir contra os estereótipos de personagens femininas normalmente retratadas como românticas que almeijam o casamento. Ao contrário, o seriado começa justamente com o fim de um casamento (que seria o “final feliz” tradicional) com o processo de separação de Malu e Pedro Henrique. Malu, então, como divorciada, sai de casa com a filha e passa por dificuldades para tentar ganhar a vida sozinha. O seriado traz, assim, questões sobre a vida amorosa, profissional, sobre a educação dos filhos e principalmente sobre os preconceitos em relação à mulher emancipada.

²⁵ Disponível em: <http://www.looper.com/13844/frustrating-cliffhangers-canceled-tv-shows/>. Acesso em: 24/01/2018.



Figura 12 Ragina Duarte em *Malu Mulher*²⁶ (1979)

Outro seriado brasileiro de grande impacto no final dos anos 70 foi *Carga Pesada* (1979), o qual retratava as aventuras de Pedro e Bino, dois amigos caminhoneiros pelas estradas do Brasil. O seriado foi de tanto sucesso que houve uma continuação em 2003 com os mesmos atores.

Já nos anos 80, encontramos seriados britânicos de bastante sucesso, além de americanos e brasileiros. *Only Fools and Horses* (1981), da BBC, é um seriado britânico no formato de *sitcom* que acompanha os altos e baixos da vida de Derek “Del Boy” e seu irmão Radders, enquanto tentam se tornarem milionários. Uma das comédias mais famosas da Inglaterra, ela conquistou prêmios *BAFTA*, da *National Television Awards* e *the Royal Television Society*, além de ter sido comercializado em forma de livros, brinquedos etc.

Como não poderia deixar de ser, um dos seriados mais conhecidos da TV inglesa foi *The Adventures of Sherlock Holmes* (1984), com Jeremy Brett e David Burke nos papéis de Holmes e Watson, em uma série de aventuras que recriam o universo doyleano

²⁶ Imagem disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/televisao/inovadora-malu/>
Acesso em: 24/01/2018.

dos contos situados na época vitoriana. Em sequência, foram produzidos os seriados *The Return of Sherlock Holmes* (1986), *The Case-Book of Sherlock Holmes* (1991) e *The Memoirs of Sherlock Holmes* (1994), nomeados de forma a acompanhar a compilação em obras romanescas dos contos de Conan Doyle em que vemos o detetive Sherlock Holmes e seu amigo Dr. Watson em diversas aventuras. Essa produção foi muito conhecida por sua fidelidade às obras de Doyle e pela atuação de Brett como Holmes, lembrada até hoje pelos fãs como uma das melhores já realizadas.



Figura 13 Jeremy Brett como Sherlock Holmes²⁷

Nos Estados Unidos, a lista de seriados reconhecidos é relativamente menor em relação às outras décadas anteriores, porém há alguns bem reconhecidos, tais como *Miami vice* (1984), seriado policial em que vemos os protagonistas James Crockett (Sonny) e Ricardo Tubbs (Rico), policiais do condado de Metro-Dade, trabalharem como detetives da polícia disfarçados em Miami.

A maioria dos episódios era centrada na temática de tráfico de drogas e prostituição, como é sugerido pelo título do programa (*vice*, ou vício, em português) e pela característica de Miami ser, na época, o principal ponto de entrada no país, além de rota para o tráfico com a América Latina. Por conta dessa recorrência na vida, no seriado, o enredo era baseado em crimes reais ocorridos na cidade. Em vista do tema abordado, o seriado assumiu um tom mais pesado, em um estilo chamado de *neo-noir*, que contava

²⁷ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jeremy_Brett. Acesso em: 26/07/2016.

com violência, morte, luta contra a corrupção, em um tom niilístico a respeito do ser humano e da vida. Além disso, o seriado também é conhecido pela presença de músicas *new wave* e pelos efeitos visuais.

Outro seriado policial célebre da época foi *Wiseguy* (1987), em que a personagem Vinnie, um agente da divisão fictícia do FBI chamada OCB (Escritório de crime organizado) trabalha disfarçado em diversas histórias, conforme o arco narrativo (sequência de episódios que seguem a mesma história dentro de uma temporada).

Em *The wonder years* (1988), em um drama considerado como *coming of age*, no qual é mostrado o crescimento e amadurecimento da personagem, vemos o crescimento de Kevin Arnold da adolescência à idade adulta em uma típica família americana de classe média durante o final dos anos 60 e início dos anos 70. O enfoque do seriado era na vida de Kevin em relação a sua família e vida escolar e, conforme o passar da idade, ganha destaque sua relação com Winnie, seu interesse amoroso. É interessante que o seriado é narrado por Kevin já em idade adulta, com seus 30 anos.

No Brasil, dois seriados ganham destaque nessa época, *Quem Ama Não Mata* (1982) e *Anos Dourados* (1986), ambas produzidas pela Rede Globo. Em *Quem Ama Não Mata*, há uma narrativa em flashback sobre um crime passionai envolvendo o casal Alice e Jorge e somente no último episódio é revelado ao público qual dos dois mata o outro. Ao redor dessa trama, é narrada a vida de outros 4 casais, todos com visões diferentes em relação à fidelidade, amor e casamento. Já *Anos Dourados* trata de questões como sexualidade e valores morais da típica família de classe média do Rio de Janeiro nos anos 50. O seriado acompanha a juventude de Lurdinha e seu relacionamento com Marcos, não aprovado por seus pais por este ser filho de pais separados. Vemos ali serem retratadas a falta de diálogo entre os membros da família e uma tentativa frustrada de controle pelos pais recai na mentira da filha sobre seu relacionamento

Notamos, assim, um fortalecimento do seriado policial em meio aos contextos brasileiros, britânico e americano como uma vertente de sucesso do gênero. Com a mudança de década para os anos 90, houve uma mudança público do gênero, de maneira que passaram a ser criados seriados voltados para um público jovem, como seriados de fantasia e *sitcoms*, juntamente com as produções de seriados policiais, de ficção científica, de comédia e drama, já consolidadas.

Duas produções que fogem à temática central jovem da década e são muito influentes na história do gênero são *Twin Peaks* (1990) e *The X files* (1993). *Twin Peaks* é um seriado policial dramático americana da Rede ABC que acompanha a investigação

pelo agente especial do FBI Dale Cooper sobre a morte da jovem Lara Palmer na excêntrica cidade de Twin Peaks. O seriado foi de tanto sucesso que foi feita recentemente uma continuação homônima em 2017, ambientada nos dias atuais, em que o agente Cooper retorna à cidade de Twin Peaks, 25 anos depois. No Brasil, o seriado foi transmitido na TV aberta pela Rede Globo e pelo canal Record e foi considerado *cult*, ganhando vários fãs no país. Já *The X files* é um seriado de ficção científica do canal Fox, que foi ao ar por quase 10 anos, de 1993 a 2002, sendo retomado em 2016 e atualmente em exibição. Sua história gira em torno das investigações dos agentes do FBI Fox Mulder e Dana Scully, centradas nos arquivos X, casos não resolvidos envolvendo atividades paranormais. Como um ícone da cultura pop da época, *The X files* desencadeou teorias da conspiração a respeito do governo.



Figura 14 *The X files* (1993)²⁸

Dentre as produções para jovens está *Seinfeld* (1989), considerada uma das melhores séries já produzidas, transmitida no Brasil pelo canal Sony, em que é mostrada a vida de um grupo de amigos em um apartamento em Nova Iorque vivendo dramas do cotidiano. Essa *sitcom* da rede NBC foi ao ar até 98, por praticamente toda a década de 90, e trazia Jerry Seinfeld como ele mesmo nas telas em sua relação com seu melhor amigo George, sua ex namorada Elaine e seu vizinho Cosmo, de maneira que são retratadas (com suas devidas reinterpretações) em cena diversas situações da vida real de

²⁸ Imagem disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/the-x-files-origins-books-to-follow-mulder-and-scully-as-teenagers-a6889541.html>. Acesso em: 14/02/2018.

Jerry. Diferentemente de outras *sitcoms* da época, há uma forte continuidade entre os episódios e, apesar de ser um seriado de comédia, não há muitos finais felizes, as personagens não demonstram nenhum tipo de sentimentalismo, não seguem códigos morais, nem sofrem desenvolvimentos ao longo das temporadas. Assim, por quebrar algumas expectativas em relação ao gênero, *Seinfeld* é considerado um programa pós-moderno, juntamente com *Monty Python's Flying Circus* (1969).



Figura 15 *Seinfeld* (1989)²⁹

Outro seriado de comédia com uma das personagens mais famosas da história da televisão foi *Mr. Bean* (1990), seriado *sitcom* britânico nos quais a personagem de Bean passava por diversos problemas para fazer tarefas básicas do dia-a-dia. Muito próximo dos filmes de comédia do começo da história do cinema, calcada na comédia física, e aliado à ingenuidade da personagem, esse estilo da produção consagrou o seriado em todo o mundo como um marco entre os seriados de comédia nos anos 90.

Uma das *sitcoms* famosas da época, produzida pela rede NBC e ainda sendo transmitida pelo canal Warner foi *Friends* (1994). Ela conta com um grupo de amigos entre 20 e 30 e poucos anos dividindo um apartamento em Nova Iorque, na ilha de Manhattan, e lidando com dificuldades da vida profissional, entre amigos, mas principalmente amorosa, muitas vezes composta por relações entre os membros do grupo,

²⁹ Disponível em: <http://variety.com/gallery/seinfeld-best-episodes-the-contest-the-opposite/>. Acesso em: 14/02/2018.

Rachel, Joe, Ross, Monica, Phoebe e Chandler, os quais constroem entre si uma relação de família. Até hoje, *Friends* é um dos principais focos de público do canal Warner e referência para a produção de outros seriados de comédia feitos sob o mesmo molde, como *How I met your mother* (2005) e até mesmo *The Big Bang Theory* (2007), com risadas ao fundo, episódios que mantêm uma certa sequência de história apesar de serem independentes e a presença do grupo de amigos que se reúne frequentemente e mantém relacionamentos entre si.

Além das *sitcoms*, outra vertente voltada para o público jovem e adolescente na época foi o drama. No contexto americano, *Beverly Hills, 90210* (1990) e *Dawson's Creek* (1998) foram grandes nomes da história do seriado na época e configuram-se como seriados de “drama adolescente”, voltados para os conflitos característicos dessa faixa etária.

Em *Beverly Hills, 90210*, acompanhamos a vida de um grupo de amigos em Bervelly Hills, na Califórnia, cercada por dinheiro, luxo e estrelas da sociedade, principalmente a partir do choque cultural dos irmãos Brandon e Brenda Walsh, provenientes de uma família mais conservadora e de um estado dos EUA fortemente marcado pela indústria agropecuária. Entram em questão aqui os conflitos amorosos entre os amigos, crises entre amizades, além de tocarem em fortes questões sociais como sexo, gravidez, AIDS, alcoolismo, abuso de drogas, apartheid, homofobia, suicídio e distúrbios alimentares, também típicos da faixa etária. Já *Dawson's Creek* retrata a vida de um grupo de amigos de quatro amigos durante o colegial e a faculdade. O seriado retrata a adolescência e as confusões desse período, como a perda da inocência e confusão de sentimentos, principalmente em relação a Dawson e Joey, amigos desde a infância que começam a perceber os sentimentos um pelo outro.

No Brasil, também inserido no que chamamos de drama adolescente, um seriado célebre e premiado foi *Confissões de Adolescente* (1994), da TV Cultura, inspirado no romance de Maria Mariana, o o qual recebeu o prêmio *Emmy* de melhor programa infanto-juvenil em 1995. Nele, as irmãs Diana, Bárbara, Natália e Carol, vivem diferentes fases da adolescência e, ao retratar o convívio com a família e os amigos, o seriado trata sobre questões típicas desse período, principalmente tabus evitados pelos pais, como sexo, drogas, gravidez e aborto em meio a uma edição marcada por momentos de verdadeira confissão das personagens para o público. Notamos aqui rupturas com o gênero, pois, para além da sequência narrativa composta por momentos de drama, com assuntos polêmicos, e cômicos, pelo tom do seriado, há momentos que se assemelham ao formato

de documentário, marcando seu estilo único. O sucesso da época foi tanto que, para celebrar os 20 anos da primeira exibição, foi criado um filme homônimo em 2014, dessa vez ambientando a passagem pela adolescência de quatro irmãs no contexto digital, com confissões expostas em *vlogs*, por exemplo.



Figura 16 Elenco de *Confissões de adolescente* (1994)³⁰

Outro seriado brasileiro de muito sucesso na época foi a *sitcom Sai de Baixo* (1996), exibido de 96 a 2002 pela Rede Globo. Seu diferencial era pelo formato informal, gravado ao vivo em um palco de teatro, logo, sujeito a esquecimento de falas, risadas fora de hora e saídas da personagem, que faziam muito sucesso, além da possibilidade da interação com a plateia que lhes assistia ao vivo. Seu formato era tão próximo a um espetáculo que, ao final dos episódios, a cortina do palco se fechava e o cenário consistia unicamente em uma sala de estar de um apartamento. Consideramos também que o estilo de *Sai de Baixo* é fortemente demarcado pelo vínculo ao teatro, raro no que tange as produções da época.

Quanto às produções de fantasia, uma das principais foi *Xena: Warrior Princess* (1995), seriado americano de fantasia e *spin-off* de *Hercules: The Legendary Journeys* (1995). Ele foi aclamado pela crítica por conta da protagonista feminina forte, além de possuir um reconhecimento na *fandom*. Designada para ser apenas uma aparição secundária em *Hercules*, Xena ganhou popularidade com os telespectadores e, assim, tornou-se protagonista de sua própria série. Em busca de redenção por seus pecados, ajuda

³⁰ Disponível em: <https://www.vix.com/pt/bdm/celebridades/11153/por-onde-anda-o-elenco-de-confissoes-de-adolescente>. Acesso em: 29/01/2018.

os fracos e oprimidos, os que não podem se defender sozinhos, acompanhada por Gabrielle, uma simples garota de fazenda também tornada guerreira.

Apesar de o seriado passar-se principalmente na Grécia antiga, sua mitologia é flexível e abrangente, de modo que, além dos deuses gregos, há elementos egípcios, indianos, nórdicos, chineses, entre outros. Essa característica em sua produção, aliada a discussões com temas modernos, como o valor da liberdade pessoal, da amizade e da vida, tornou o programa um ícone *cult* da época e faz com que ele seja reconhecido ainda hoje entre os fãs em comunidades na Internet.



Figura 17 Xena: warrior princess (1995)³¹

Outro seriado reconhecido na época que retoma o público adolescente foi *Buffy, the vampire slayer* (1997), que também traz como protagonista uma guerreira, em uma temática de fantasia. Chamada pelo destino para lutar contra vampiros demônios e outras forças do mal, Buffy Summers só deseja viver uma vida de adolescente normal, porém com o tempo e com a ajuda de seu grupo de amigos e seu guia, ela aceita sua sina como a última na linhagem das *slayers*.

Os episódios seguiam um formato de “um monstro por episódio”, em que a cada episódio Buffy e seus amigos tinham que lutar contra um vilão, o que levava, ao final da temporada, à luta contra o grande vilão. Se, no começo do seriado, a heroína lidava principalmente com vampiros, ao desenrolar das temporadas também surgem demônios, lobisomens, zumbis e fantasmas como seus inimigos.

³¹ Disponível em: <http://www.news.com.au/entertainment/tv/flashback/what-you-never-knew-about-xena-warrior-princess/news-story/f9e6a79712ddcf3a4c8eb39a150189fe>. Acesso em: 14/02/2018.

Com o sucesso do seriado, foram feitos outros produtos ligados a esse universo ficcional, chamado de “Buffyverse” (Buffy + universe), como videogames, livros, quadrinhos, além do seriado *spin-off* *Angel* (1999), que tem como protagonista o interesse amoroso de Buffy, um vampiro com uma alma restaurada.

Se, nos anos 90, já ouve uma mudança de público em relação ao gênero, essa mudança é ainda mais acentuada na virada dos anos 2000, momento em que há uma profileração muito grande de seriados, muitos seriados policiais, como *Cold case* e *CSI*, além das comédias *Two and a half man* e *The office* e do fenômeno transmidiático *Lost*. Ao contrário dos outros anos, não encontramos um tema em evidência, mas um leque de possibilidades para diversos gêneros dentro do seriado, os quais ganham força em nossa época atual, nos anos 2010. É justamente essa abrangência que caracteriza as últimas décadas do seriado, até o momento.

Encontramos alguns seriados policiais, como o sucesso *CSI: Crime Scene Investigation* (2000), seriado de investigação premiado que estabeleceu uma franquia com outros seriados *spin-offs*, *CSI: Miami* (2002), *CSI: NY* (2004) e *CSI: Cyber* (2015). Ao ar de 2000 a 2015, por 15 temporadas, o seriado da CBS trata da investigação criminal forense no departamento da polícia de Los Angeles no que diz respeito à investigação de assassinatos, em sua busca a partir das digitais, DNA e fotografias da cena do crime. Além dos outros seriados criados a partir desse, em 2006 foi criada a exibição itinerante *CSI: The Experience*, bem como quadrinhos, vídeo games e romances. No mesmo universo ficcional de *CSI*, houve também *Cold case* (2003), seriado policial que se centra divisão do departamento policial da Filadélfia, Pensilvânia, especializado na investigação de crimes não solucionados, ocorridos em outras épocas, chamados de *cold cases* (casos arquivados).

Uma das produções mais famosas nos anos 2000 foi *Lost* (2004), da rede ABC, um seriado de drama e ficção científica, com elementos sobrenaturais, premiada no Emmy de 2005 e pelo Globo de Ouro de 2006 como melhor série dramática e marco na história do seriado. Ela narra a vida dos sobreviventes de um acidente de avião entre Sydney, na Austrália e Los Angeles, nos EUA que cai em uma ilha tropical. Os episódios seguiam um formato que alternava entre o presente das personagens, na ilha, com *flashbacks* e *flashforwards* sobre suas vidas antes do acidente e alguns personagens já resgatados, vivendo fora da ilha, o que possibilita ao público saber mais sobre suas personalidades e caráter. Aliado ao drama da sobrevivência na ilha e do entendimento de como algumas pessoas escaparam, há alguns fenômenos misteriosos e sobrenaturais,

como o Monstro de Fumaça, os Outros, grupo de habitantes que já estavam na ilha antes dos sobreviventes, a organização Dharma, além de uma sequência de números ligada de maneira inexplicável com a vida das personagens.

Devido aos mistérios construídos pelo seriado, os fãs criaram fóruns e discutiam sobre o significado dos elementos online, inclusive interagiam com os criadores, que discutiam ou refutavam algumas teorias. Consideramos *Lost* como um fenômeno transmidiático, que promovia a interação dos fãs e a continuidade de sua experiência no universo ficcional por meio de fóruns, convenções de fãs, romances, sites, *podcasts* dos produtores, além do jogo de realidade alternativa *The Lost Experience* (2006).



Figura 18 *Lost* (2004)³²

Dentre as comédias, uma *sitcom* de grande repercussão nos EUA e no Brasil, transmitida pelo canal aberto RecordTV, foi *Everybody hates chris* (2005). Aproximada a *Fresh Prince of Bel Air* (1990), exibida nos anos 90 nos Estados Unidos pela NBC e no Brasil pelo SBT nos anos 2000, ambas retratam a adolescência de personagens negros, com uma discussão forte sobre classe e raça, porém de pontos de vista distintos. A

³² Imagem disponível em: <https://www.popsugar.com/entertainment/photo-gallery/44137139/image/44137151/Lost-2004-2010>. Acesso em: 14/02/2018.

adolescência de Chris é ambientada nos anos 80, em um bairro predominantemente negro de Bed-Stuy, dentro do Brooklyn, na cidade de Nova Iorque, enquanto a de Will se passa nos anos 90, quando vai morar com seu tio em uma mansão em Los Angeles.

Outro seriado de comédia influente da época foi *The Office* (2005) da NBC, uma versão americana de uma série homônima britânica. Ao retratar a vida dos trabalhadores do escritório da Companhia de papel Dunder Mifflin. Seu diferencial dá-se pela escolha de um formato de *mockumentary*, uma simulação de documentário, sem risadas de fundo ou sem plateia em seus episódios de 20 minutos. O seriado parte da premissa que os empregados da companhia passam a serem gravados em seu dia a dia, como em um documentário. A partir do estilo *cinéma vérité*, no qual a câmera revela a realidade de maneira crua, seu uso é sempre reparado pelos participantes da cena, os quais, no caso de *The Office*, oferece momentos em que as personagens olham para a câmera para expressarem uma opinião, além de momentos em que elas fazem confissões em sessões particulares com o cinegrafista.



Figura 19 *The Office* (2005)³³

No Brasil, uma das produções mais conhecidas da época foi a *sitcom A grande família* (2001), que foi ao ar de 2001 a 2014, pela Rede Globo, como recriação do seriado homônimo de 1972. Ela retrata o cotidiano da família Silva, no subúrbio do Rio de Janeiro, que sofre crises conjugais e familiares, problemas financeiros, mas permanece

³³ Imagem disponível em: <http://www.news.com.au/entertainment/tv/the-office-is-the-latest-sitcom-set-for-a-reboot-reports/news-story/362f0ebc7678c38b17e8221a93de10a5>. Acesso em: 17/02/2018.

unida. *A grande família* é um dos seriados de maior audiência da Globo e, devido ao seu sucesso, foi transformada em filme em 2007, também bem-sucedido.



Figura 20 *A grande família* (2001)³⁴

Como continuação da temática adolescente dos anos 90, houveram muitas produções nos anos 2000, como *The Vampire Diaries* (2009), *Gossip Girl* (2007), *True Blood* (2008), *90210* (2008) e *The O.C.* (2003) com um nicho de produção específica com temática sobrenatural e vampiresca, possivelmente devido ao sucesso da saga *Cepúsculo*, da mesma época. É interessante que, nos anos 2010, a principal temática para o público jovem/adolescente é de super-heróis e histórias em quadrinhos, com as series da Marvel, produzidas pela Netflix e da DC, produzidas pelo canal CW, como *Jessica Jones* (2015), *Daredevil* (2015) *The Flash* (2014) e *Arrow* (2012).

Enfim, uma das séries mais marcantes dos anos 2000 na TV americana foi *Breaking Bad* (2008), grandemente aclamada pela crítica e pelo público, sendo um dos programas televisivos mais assistidos nos EUA na época com numerosos prêmios Emmy, Globo de Ouro, Critics Choice Awards e Television Critics Association Awards. *Breaking Bad* foi um seriado que gerou polêmica devido à discussão moral a respeito do que torna um homem bem ou mal, pois nela um professor de química decide entrar para o mundo do crime ao vender metanfetaminas com o objetivo de poder sustentar sua família.

³⁴ Imagem disponível em: <https://filmow.com/noticias/12433/a-grande-familia-relembre-os-personagens-que-marcaram-esses-14-anos-de-serie/>. Acesso em: 14/02/2018.

A partir de todo esse percurso, quando adentramos nos anos 2010, deparamo-nos com a continuação da expansão do gênero para diversos públicos, ao mesmo tempo em que ele se consolida como produto de entretenimento digno de grandes produções e perpassa as diversas mídias. Nesse momento, as principais características do gênero são como vimos construindo ao do trabalho, sua construção transmidiática e sua recepção ativa pelo público na Rede.

Dessa forma, como não poderia deixar de ser, um dos seriados de mais sucesso atuais é *Black mirror* (2011), seriado britânico de ficção científica focado nos efeitos colaterais da tecnologia em uma sociedade futurística assustadoramente não tão afastada da nossa, o que é sugerido desde a abertura, em que encontramos um “espelho negro” do que seria uma tela de um smartphone, monitor ou televisor quebrado. A própria temática da tecnologia demarca a inserção do seriado em um tempo-espaço da contemporaneidade.

Além disso, seu formato antológico permite que cada episódio abarque uma narrativa, com novos personagens, sempre relacionado ao tema central. Um dos episódios mais comentados, justamente por seu efeito de proximidade com o real, é *Nosedive* (2016). Em seu universo, as pessoas são julgadas constantemente umas pelas outras em uma nota de uma a cinco estrelas, similar às notas dadas pelos usuários de aplicativos nas lojas online, por suas atitudes e simpatia, o que causa um impacto direto em seu *status* socioeconômico.



Figura 21 *Blackmirror* (2011)³⁵

Outro seriado de ficção científica da Netflix marcante foi *Sense8* (2015), criado pelas irmãs Lana e Lilly Wachowski e J. Michael Straczynski, retrata a descoberta da conexão entre oito estranhos ao redor do mundo que descobrem ser do mesmo grupo de *sensates*, nome popular para Homo Sensorium, uma linha evolutiva de seres humanos caçada pela organização *Organização de Preservação Biológica* (BPO) por suas habilidades extraordinárias de conexão e empatia, já que são emocionalmente e mentalmente conectados, tudo que um *sensate* ou sabe dentro de um grupo, o outro também sabe. Além disso, pensamos ser extremamente relevante a proposta de pensar a empatia como uma característica central que torna uma raça evoluída e ameaçadora.

Essa produção é reconhecida por sua preocupação com a representatividade, pois as personagens viriam de diferentes países e culturas, contaria com personagens trans, gays, bem como a maioria teria sexualidade fluida, motivo pelo qual ficou extremamente reconhecida pela comunidade LGBT. A partir dessa aproximação, em uma construção transmidiática de promoção do seriado frente a esse público, os atores participaram da 20ª Parada do Orgulho LGBT em São Paulo em 2016, durante as filmagens para a 2ª temporada do seriado. Os atores participaram como atração da parada, em um trio

³⁵ Imagem disponível em: https://www.rottentomatoes.com/tv/black_mirror/s03/. Acesso em 01/03/2018.

elétrico, ao mesmo tempo em que filmavam uma cena em que a personagem Lito se assume homossexual perante o público.



Figura 22 Parada do Orgulho LGBT em São Paulo, 2016 ³⁶

Outra medida interessante que caracteriza o seriado como transmidiático nesse caso foi a mobilização feita pela internet pelos fãs após a notícia de que a Netflix cancelaria o seriado por altos custos de produção e falta de audiência, sem um desfecho para as personagens. Indignados com a postura da empresa e alegando a importância social do seriado, os fãs fizeram campanhas para que fosse ao menos dado um final à história com petições online, hashtags e posts de revolta nas diversas redes sociais³⁷. A mobilização intensa aliada ao pedido do público fez com que a Netflix concordasse com um especial de duas horas para seu encerramento. Dessa maneira, vemos a importância do público na produção do seriado e a força de sua circulação nas redes sociais, o que caracteriza não só *Sense8*, mas também o gênero em sua configuração contemporânea.

Um dos seriados mais comentados na Internet na atualidade é *Game of thrones* (2011), super produção da HBO criada a partir da série romanesca de George R.R. Martin chamada *A Song of Ice and Fire*, na qual acompanhamos uma guerra entre dinastias de

³⁶ Imagem disponível em: <http://www.meon.com.br/variedades/entretenimento/tv-e-novelas/elenco-de-serie-americana-sense-8-atrai-fas-a-20a-parada-lgbt>. Acesso em: 01/03/2018.

³⁷ Parte da campanha pode ser acessada pelo site Renew sense8. disponível em: <https://renewsense8.com/>. Acesso em: 01/03/2018.

famílias pelo controle dos Sete Reinos, espaço fictício, ao mesmo tempo em que ocorre paralelamente uma guerra entre vivos e mortos. Premiada com 47 Emmys ao total até o momento, *Game of Thrones* segue como o seriado mais premiado da televisão, além de ser extremamente popular entre o público. Para nós, esse seriado marca uma ativa recepção dos fãs na Rede e criação de uma comunidade, de maneira que, em seu período de exibição, as redes sociais, tais como Facebook e Tumblr ficam plenas de comentários dos telespectadores e dos que se sentem excluídos por não fazerem parte dessa comunidade.

No Brasil, também houve um aumento das produções seriadas, principalmente dramáticas, as quais ganham destaque por sua alta produção, colocando-se como concorrentes às já consagradas produções americanas e britânicas. Assim, nesse processo, a Netflix lança uma série brasileira em seu serviço, *3%* (2016), criada por Pedro Aguilera. Essa produção de drama e ficção científica foi desenvolvida a partir de um piloto homônimo lançado no Youtube em 2011, o qual foi totalmente repaginado, porém com a ideia central mantida: em um futuro distópico no Brasil, a maior parte da população vive no Continente, o “lado de cá”, marcado pela pobreza extrema, enquanto que uma pequena parcela vive no Maralto, o “lado de lá”, com melhores condições de vida. Aos 20 anos de idade, todo cidadão tem uma única chance de passar pelo Processo para tentar ser aceito do lado de lá, porém apenas 3% dos candidatos inscritos são aceitos. O ponto principal do seriado é sua crítica à meritocracia como reflexo e refração da sociedade brasileira atual.



Figura 23 3% (2016)³⁸

Procuramos demonstrar nesse breve panorama histórico do gênero como o seriado se construiu e reconstruiu desde seu nascimento nos anos 50 até o momento atual, em 2018. No início do seriado, era fortemente marcado, como em *The Goldbergs*, *I love Lucy* e *Burns and Allen*, por exemplo, a influência do ideal de família tradicional americana, presente nos enunciados nas relações domésticas, que se dão a partir da figura do marido provedor e da esposa prestativa. A mulher, neste caso, está sempre acompanhada de uma figura masculina provedora e se encontra em ambientes domésticas, onde se passa a comédia de situações, nesse caso. Ela deve acompanhar seu marido e apoiá-lo. Tal valor é criticado no filme *Mona Lisa Smile* (2003), no qual vemos alunas da escola mais tradicional dos Estados Unidos, o *Wellesley College*, reproduzindo um discurso de mulher como futura mãe e dona de casa. Esse valor, refletido e refratado nas obras da época (ou, no caso de *Mona Lisa Smile*, a uma obra ambientada na época, mas já com uma visão contemporânea crítica sobre esses valores), diz respeito a uma visão social e ideológica da família e do papel social da mulher, na sua relação com o homem, o que a tornava sempre associada ao contexto familiar.

Com o passar das décadas, outras construções foram surgindo, não mais apenas *sitcoms* em contextos familiares. Nos anos 60, por exemplo, tiveram destaque as primeiras ficções científicas televisivas, como em *Doctor Who*, *The Twilight Zone* e *Star Trek: The Original Series*, possivelmente associadas a uma época de interesse pelo espaço

³⁸ Imagem disponível em: <http://thecomeback.com/films/foreign-language-tv-shows-worth-streaming-netflix-amazon-hulu.html>. Acesso em: 15/02/2018.

sideral em meio à corrida espacial entre EUA e URSS. Além disso, houveram a partir dos anos 60 e 70 várias recriações de super-heróis de HQs para o gênero seriado televisivo como um outro material disponível para o entretenimento.

Nos anos 70 e 80 notamos também uma tendência a produções com diferenciais mais transgressores, como *Malu Mulher* e *Quem ama não mata*, no Brasil, os quais trazem em questão, respectivamente, a realidade da mulher separada, emancipada de seu marido e a violência contra a mulher em crimes passionais, além de *Benson* nos Estados Unidos, em que está em voga a discussão sobre a figura do *self-made man*. O chamado *American dream*, o sonho de vida norte-americano, está dentro de uma mentalidade de crescimento pessoal associada à figura do *self-made man*, conceito criado por Franklin Roosevelt e desenvolvido por Frederick Douglas para descrever a possibilidade de ascensão social a partir do esforço físico e mental do homem que cria para si próprio o caminho do sucesso. Os EUA, sendo o país do futuro e do crescimento econômico em oposição a uma Europa destruída pela guerra, oferecem possibilidades de crescimento e uma opção de vida ideal. No caso de *Benson*, vemos a ascensão social de um homem negro de criado a uma posição de poder governamental, o que teria sido feito graças ao seu próprio mérito. No entanto, tratam-se sempre de forças em jogo, pois nunca há uma definição de apenas um único valor para uma época. Ao contrário, há valores em embate, mais dispersivos e mais centralizadores, o que culminam em tendências, nunca em um fechamento. Não podemos afirmar, nesse sentido, que há apenas uma tendência transgressora nos anos 70 em relação a outras décadas, pois há também produções como *Charlie's Angels* (1976) (seriado célebre dos anos 70 que traz as aventuras de três antigas policiais agora trabalhando para uma companhia de detetives) e *Wonder Woman* que reforçam o estereótipo da sexualização da mulher, mesmo quando esta é policial ou guerreira.

Nos anos 80, notamos principalmente um maior enfoque no seriado policial, com *Miami vice* nos EUA, *The adventures of Sherlock Holmes* na Inglaterra e *Quem Ama Não Mata* no Brasil, sendo que ele será fortalecido nas outras décadas. Nos anos 90, conforme apontamos, houve um enfoque no público jovem para os seriados com *Buffy the vampire slayer*, *Friends* e *Dawson's creek*, o que se manteve nos anos 2000 com *Gossip Girl*. Nessa época, ressaltamos a uma abertura dada para diversos gêneros dentro do seriado, produzidos em larga escala. Enfim, quando observamos as produções mais recentes, a partir dos anos 2010, é notável as mega produções feitas pelas emissoras e serviços de *streaming* – que agora surgem como produtores de seriado, vide o sucesso das produções próprias da Netflix – assemelhando-os a enunciados fílmicos com tamanhos variados,

muitas vezes com mais de 50 minutos de duração. Além disso, constatamos a recorrência de produções críticas sobre a sociedade nessa fase do seriado como as de maior sucesso, como *Black Mirror* e *The handmaid's tale* (2017) (distopia futurística em que uma facção católica assume o poder e instaura um governo totalitário em que as mulheres sofrem constantes abusos), compreensível numa época em que, respectivamente, a importância do virtual na sociedade encontra-se problematizada e a discussão feminista está em voga. Há uma maior preocupação com a representatividade em seriados atuais, o que esteve em discussão, por exemplo, na reconfiguração de 3% do piloto independente para o seriado da Netflix, de maneira que a população brasileira estivesse ali melhor representada. A partir da evolução social do gênero, notamos que os seriados mais conhecidos hoje não são *sitcoms*, nem sobre jovens como foi nos anos 90, mas dramas de ficção científica, como *Black Mirror* e fantasia, como *Game of Thrones*.

Feitos de e criados pela linguagem e criados, os enunciados contêm em si a história a sociedade (MEDVIEDEV, 2012), pois são pronunciados por sujeitos sociais. Dessa maneira, compreendemos que o gênero seriado armazena em si as questões sociais e reflete e refrata pela linguagem o envolvimento dos sujeitos em um grupo sócio-histórico cultural, motivo pelo qual ele está sempre em reconfiguração, sem fechamento, posto que é enunciado vivo em sociedade.

Assim, o seriado não se torna um gênero reconhecido como jovem até os anos 90 e principalmente nos anos 2000 e 2010, em que há uma grande repercussão de exemplares criados para esse público. Se, em seu início, o seriado era principalmente caracterizado por *sitcoms* familiares, fortemente marcado pelo público das donas de casa, com o passar dos anos vemos a expansão tanto do público quanto dos temas, de forma que o seriado passa a ser constituído tal qual o conhecemos hoje, abrangente pela quantidade, segmentado pelo interesse, sendo possível, com a Internet, de ser acessado a qualquer momento e passível de ser maratonado. Assistir seriado, conforme discutiremos ao longo do trabalho, é uma prática cultural, disseminada hoje no entre-mídias.

Podemos compreender o seriado enquanto gênero somente no processo histórico, enquanto enunciado vivo, relativamente estável e modificado de acordo com esfera de atividade. Por isso, nesse item, buscamos entender o processo até o seriado ser entendido tal como é hoje, suas modificações formais, estilísticas e temáticas ao longo das décadas, além de sua relação com o folhetim e as rádio-novelas.

1.3 *Seriado e as mídias digitais*

Vimos, no item anterior, as possibilidades técnicas e históricas para a ascensão do gênero seriado, as quais vão ao encontro de interesses sociopolítico-econômicos nos EUA. No entanto, a trajetória do seriado não se encerra com a solidificação da TV.

As relações via linguagem não se encerram em um momento da história da sociedade. Enquanto houver sujeitos que enunciem, há linguagem e, na relação responsiva e responsável com a vida, ela continua a se modificar, a se reconfigurar conforme as necessidades da relação intersubjetiva em uma esfera de atividade. Ao pensarmos o gênero discursivo e seu jogo entre estabilidade e instabilidade, compreendemos nele o movimento necessário e imprescindível para natureza viva da linguagem. Com o passar do tempo, portanto, o seriado também adquiriu novas características decorrentes da modificação da própria esfera midiática. O seriado vai, assim, ultrapassando essa mídia e ganhando espaço na Internet, o que contribui para sua construção tornar-se mais interativa.

Para Castells (2011), além das Revoluções Industriais, sendo a primeira marcada pela invenção da máquina a vapor e a segunda pela eletricidade, que mudaram as condições de produção distribuição e comunicação e, com isso, alteraram o cenário social e econômico mundial, houve também a revolução tecnológica, marcada pelo surgimento das tecnologias de informação. Nesse contexto, a revolução tecnológica só foi possível por terem ocorrido as duas primeiras e ela, por sua vez, alterou o cenário das comunicações (entendidas por nós como interações entre sujeitos sociais) e difusão de informações.

A revolução tecnológica, segundo Castells (2011), é centrada nas tecnologias de informação – acrescentamos a essa ideia, a do entretenimento, a que nosso objeto está vinculado, pois ambas caminham juntas na mídia. Segundo o autor, as tecnologias de informação referem-se à microeletrônica, computação, telecomunicações/rádiodifusão e optoeletrônica. A partir do final do século XX, há uma expansão da tecnologia diante da linguagem digital, na qual os aparelhos comunicam-se, transferem e armazenam informações (*data*).

A própria natureza das tecnologias digitais é de contínuo aperfeiçoamento a partir do uso pelos sujeitos, os quais, assim, estão sempre redefinindo a maneira de pensar e de portar-se no mundo, bem como de modificá-lo, uma vez que, segundo Castells (2011, p. 69)

O que caracteriza a atual revolução tecnológica não é a centralidade de conhecimentos e informação, mas a aplicação desses conhecimentos e dessa informação para a geração de conhecimentos e de dispositivos de processamento/comunicação da informação, em um ciclo de realimentação cumulativo entre inovação e seu uso.(...) Consequentemente, a difusão da tecnologia amplifica seu poder de forma infinita, à medida que os usuários apropriam-se dela e a redefinem.

Há aqui um indício da relação consumidor-produtor que, para nós, é um acúmulo das funções possibilitado pela tecnologia e, ao mesmo tempo, uma reconstrução dos gêneros discursivos, como ocorre com o seriado.

A possibilidade de aumentar memória e interação entre computadores em rede mudou o cenário mundial em um sistema interativo de armazenamento e processamento de dados. A ideia da rede é central, pois, com o advento da internet, desenvolvida a partir de estratégias militares do Departamento de Defesa dos Estados Unidos em resposta ao Sputnik russo nos anos 50, em meio a Guerra Fria, a internet era primeiramente um sistema de comunicação feito para ser impenetrável a ataques nucleares, sem um comando específico. Não à toa, sua invenção e evolução deu-se nos EUA, que agora exercem influência econômica e política mundial. Hoje, quem domina as bases da informação e comunicação exerce domínio sobre a sociedade, no caso, político, econômico e cultural.

Primeiramente, a partir de um incentivo governamental e militar, a Rede se difundiu e tornou-se acessível a consumidores com a transmissão a partir de *modems* em linhas telefônicas, graças aos *hackers* – termo que, na época, referia-se a entusiastas da informática – que criaram os primeiros sistemas desvinculados de grandes empresas e da ação do governo. Havia uma utopia da Internet como rede convivial de comunicação, na qual todos deveriam ter acesso sem limite aos computadores, semelhante ao processo contemporâneo dos *hackers*, praticantes de pirataria de livros, sites, filmes e seriados.

Nesse contexto, a Internet agiria como uma forma descentralizada de comunicação e de distribuição de informação, sem uma hierarquia marcada. Contrário a esse posicionamento que vê a Internet como libertária e revolucionária, Galloway (2004) põe em discussão a liberdade e aponta que a Internet como descentralizada e protocolar ao mesmo tempo.

Para Galloway, em uma perspectiva que trata a sociedade do controle tal qual trabalhada por Foucault e posteriormente Deleuze, pensa que não há total liberdade, mas outra forma de controle na tecnologia de inforção. De um ponto de vista bakhtiniano, entendemos que a internet como a rede de conexão entre computadores é ambivalente, pois nela atuam forças contrárias. Essas forças centralizadoras e descentralizadoras atuam

em nível da distribuição da informação e encontram-se em constante jogo. Não nos é relevante, então, pensar em apenas uma visão da Internet, pois ela permanece em meio ao jogo de forças, próprio da linguagem. Ao considerarmos os códigos como linguagens computacionais pelas quais os protocolos atuam e permitem (ou não) a troca de informação, também concebemos esse jogo protocolar entre liberdade e controle como parte da linguagem. Devemos, assim, problematizar a ideia de coletividade, conectividade e participação na Web e não as tomar como dadas a priori nessa tecnologia.

A partir do que aponta Galloway, as relações na Internet seguem um protocolo. Não há *hosts* centrais, cada sistema *end-point* pode comunicar-se com qualquer host escolhido, porém eles devem falar a mesma língua (código) para poderem estabelecer comunicação, e aí entra o protocolo.

O protocolo entra no jogo de forças como informação hierarquizada, de forma que a relação estabelecida não é só horizontal. Dessa maneira, como aponta o autor, uma rede, e no caso, a Internet, não funciona como um

simply a free-for-all of information “out there,” nor is it a dystopia of databanks owned by corporations. It is a set of technical procedures for defining, managing, modulating, and distributing information throughout a flexible yet robust delivery infrastructure. (GALLOWAY, 2004, p. XV)³⁹

Nem um país das maravilhas, nem um regime totalitário, a Internet é um território ambivalente. Não podemos deixar de lado que, com a chamada revolução tecnológica, foram criadas possibilidades de interação típicas da contemporaneidade, em tempos e espaços virtuais. Cada vez mais as relações sociais se dão no ciberespaço, de forma que o virtual e o real se interpenetram constitutivamente, porém não como considera Lévy (2014), como uma tendência à virtualização, na passagem do real ao virtual, e sim em uma convergência entre ambos, de maneira que as relações subjetivas tornam-se cada vez mais marcadas pelo ciberespaço e instantaneidade de informações, características do virtual. Diante de tal realidade, compreendemos as relações intersubjetivas como realizadas num cronotopo etéreo, onde o tempo/espaço das relações é pulverizado pela rede, conforme discutimos no item 3.4.

Nesse contexto, consideramos a ação dos fãs também como ambivalente, pois forma de recepção contemporânea do gênero é possibilitada pela revolução tecnológica, porém suas relações na Internet e suas produções também seguem protocolos.

³⁹ conjunto de informações livre para todos, nem é uma distopia de banco de dados dominados por corporações. Ela é um conjunto de procedimentos técnicos para definir, gerenciar, modular e distribuir informações por meio de uma infraestrutura de entrega flexível, ainda que robusta. (Tradução nossa).

No quesito revolucionário, os fãs de seriado agrupam-se e criam comunidades para discutir o episódio em fóruns, blogs, *fanfics* ou *fanpages* no Facebook, bem como criam enunciados de diversas materialidades respondendo ao seriado, como em *fanarts*, *fanvideos*, HQs, *gifs*, *posts* etc., difundidos em plataformas como Tumblr e Devianart. Consideramos tais respostas como compreensões responsivas ao seriado circulantes na esfera midiática, mais especificamente, na Rede.

Tais respostas e criações dos fãs só são possíveis graças ao desenvolvimento da Internet. Diante de uma modificação na relação entre sujeitos característica da contemporaneidade, como a possibilidade de respostas dos fãs aos episódios de seriados, há uma modificação da constituição do gênero em si.

Em *Sherlock*, concernente à relação dos fãs entre si e com o seriado, há a construção de uma inteligência coletiva (LÉVY, 2004) nas comunidades virtuais, as quais constroem sentidos para os episódios e o discurso da série em geral, como a discussão a respeito das teorias sobre a morte de Sherlock e sobre sua possível relação amorosa com John. Além disso, vemos marcadamente a produção alterada pela recepção, em um processo dialógico, no episódio *The Empty Hearse* (2014). Nele, as teorias criadas pelos fãs para a resposta sobre a falsa morte de Sherlock em redes sociais, além de serem levadas em conta para a produção do episódio, aparecem em forma de grupos de discussão entre fãs e em papéis nas paredes do local de reunião do grupo. Esse são alguns exemplos dos processos que ocorrem em *Sherlock*, conforme vemos com maior afinco ao longo de nosso trabalho.

No entanto, ao verificarmos a relação entre fãs e seriado, notamos que sua produção ocorre segundo as características (relativamente estáveis) do gênero seriado e nos enunciados genéricos de suas produções autorais.

A natureza protocolar da Rede atribui aos seus usuários que assumam regras de interação. Dado que toda conexão e troca de informações na Internet é protocolar (e codificada), também as interações entre fãs e entre fãs e seriado se dá nessa rede de nós. A produção de enunciados de quaisquer sujeitos é possível na Internet, pois não há uma hierarquia de *hosts* para que a informação seja enviada. Nesse sentido, as relações na Internet possuem tendências mais “livres” do que nas mídias tradicionais. Ao mesmo tempo, ela se dá por meio de codificações previamente atribuídas e devem seguir o padrão de envio e recebimento de dados, além de seguirem os caminhos possibilitados pelas plataformas, no que é permitido conforme sua predefinição por desenvolvedores que criam os códigos dos protocolos, advogados que criam os termos de uso de uma

determinada Rede, e uma série de profissionais que organizam uma determinada Rede social, por exemplo.

Assim, um fã pode postar e divulgar sua produção de vídeos no Youtube, ou de imagens no Deviantart, assim como pode interagir com outros fãs nos espaços devidamente projetados para tal. A maneira como essa postagem ou interação é dada depende de cada plataforma. Ele também pode acessar as informações dos sites oficiais de Sherlock e John, projetados para simularem uma interação dos fãs com conteúdos do seriado, porém estes não podem interagir com as personagens na sessão de comentários, por exemplo. Dessa forma, notamos que a interação não é livre, apesar de apresentar-se como tal e que devemos problematizar o uso desse termo na interação midiática.

Nosso intuito é, portanto, relativizar a caracterização da Internet como libertária e a atuação dos fãs no processo de recepção, de maneira a compreender, assim, o complexo jogo de forças presentes na construção do seriado e das mídias digitais.

1.4 Sherlock dentro da história do seriado

Sherlock (2010) é um seriado policial inglês produzido pela BBC de Mark Gatiss e Steven Moffat que recria para o século XXI o célebre detetive Sherlock Holmes a partir da obra romanesca vitoriana de Conan Doyle. Em um outro tempo/espaço e em outro gênero, os sujeitos e as histórias ganham nova configuração, apesar de manter intrinsecamente em sua constituição o diálogo com as obras de Doyle, conforme foi analisado na pesquisa de Iniciação Científica intitulada *Sherlock Holmes: a constituição dialógica do sujeito (e) da série televisiva* (2014). No século XXI, o detetive tem raciocínio ainda mais rápido o que, combinado com computadores, *smartphones* e internet, contribui para um homem-ciborgue, eletrônico e desumano, uma vez que nega as necessidades corpóreas – não come durante as investigações, não dorme e nega sentimentos, principalmente os românticos. Tal característica se relaciona com o aspecto ambíguo do sujeito, nem homem, nem máquina, nem hétero nem homossexual, que necessita somente do trabalho mental para sobreviver.

O seriado é construído com base nesse embate entre as obras, ora se afastando ora se aproximando, como, por exemplo, no episódio inicial, em que Sherlock Holmes conhece e começa a morar com seu *boswell*, ou um blogueiro na versão do século XXI, John Watson, no episódio *A Study in Pink* (2010), construído a partir do romance *A Study in Scarlet* (1887), introdutório da história sobre o detetive.

Apesar de sua excentricidade e arrogância exacerbadas, regadas a uma dose de humor britânico, a versão do detetive para o seriado ganhou o gosto do público em 2010 e é uma das recriações sherlockianas mais influentes da contemporaneidade.

Ao ser produzida e ambientada durante o século XXI contribui para construções formais impossíveis de serem feitas da mesma forma em outra época, como as palavras pertencentes à dedução de Sherlock que aparecem na tela do telespectador, assim como as mensagens de texto e postagens do blog de Watson e as sequências de pensamentos rápidos de Sherlock em *A Scandal in Belgravia* (2012). Além disso, as temáticas também são modificadas, a exemplo da “ciberticização” de Sherlock e o uso de internet e *smartphones* para auxiliarem em sua investigação, o que reflete uma preocupação arquitetônica de responsividade e responsabilidade⁴⁰ frente ao público contemporâneo.

Tais características revelam o estilo de *Sherlock*, pois o uso de elementos da época contemporânea é atribuído ao seriado de maneira única. Os mesmos elementos nunca figuram da mesma maneira em um seriado, visto que há o estilo do criador, do canal em que veicula, que geralmente encomenda um formato específico de episódio e temporada, dos atores que dão vida às personagens, a edição etc., bem como um estilo do seriado.

Acreditamos que *Sherlock* possui em sua forma características de enunciados fílmicos, como a relativa independência e a extensão dos episódios, os quais permitem um maior acabamento para os mesmos. O longo tempo de estreia entre as temporadas, além de ser um problema de agenda dos atores e dos criadores, também permite um maior cuidado de pós-produção.

Seu estilo reflete uma preocupação da BBC em atrair seu público alvo, pois, além das histórias do detetive serem um tema tipicamente inglês, a maioria dos programas desse canal são do gênero dramático e o formato da temporada com apenas três episódios de 90 minutos foi pedido pela BBC em decorrência de uma prévia aceitação de produções semelhantes, um dos motivos que levou a à reformulação do episódio piloto, gravado em 2008, além uma escolha de figurino mais sóbria e marcante, com sobretudo preto e cachecol azul, cores mais fechadas e puxadas para o azul e cinza, bem como melhor desenvolvimento da trama.

⁴⁰ Responsividade diz respeito à possibilidade de resposta presente já no desenvolvimento do gênero, sua compreensão, comentário, recriação etc., enquanto a responsabilidade está relacionada ao ato do sujeito ético que enuncia para alguém em um momento específico da existência.

Notamos uma influência forte da estética do filme *noir* em seu estilo, que se concretiza nas características: de um protagonista de conduta questionável; da figura da *femme fatale* presente na personagem Irene Adler, antagonista de Sherlock; da ambientação urbana; além da influência marcada, em *The Reichenbach Fall*, do jogo de autocontraste entre luz e sombra na cena em que Moriarty vai ao apartamento de Sherlock para encontra-lo, também influenciada por um filme clássico holmesiano *The woman in green* (1945).

Outra influência em seu estilo advém do *thriller*, caracterizado por uma constante emoção causada no espectador/leitor, o qual mantém sua atenção devido a estratégias narrativas de sequências de acontecimentos, *plot twists* e *cliffhangers*. Em *Sherlock*, as temporadas são geralmente marcadas por *cliffhangers* e as resoluções dos mistérios investigados pelo detetive são plenas de cenas de perseguição, luta e adversidades encontradas no caminho.

Há uma ambientação de tensão com a trilha sonora relacionada ao *modus operandi* do personagem, marcado pela ousadia e petulância de sua personalidade e possibilitada pela liberdade de sua profissão (detetive consultor, e não membro da polícia, por exemplo, que deveria seguir protocolos). Pensamos, então, que a influência do *thriller* marca o ritmo da trama em *Sherlock*, sempre combinado ao ritmo acelerado do pensamento da personagem e à questão da tecnologia.

Sherlock, como um seriado policial, possui em si laços com outros do mesmo gênero. Os primeiros são americanos, *Stand by for crime* (1949) e *Treasury Men in action* (1950). O primeiro se centrava na investigação de um assassinato pela polícia, a partir de pistas. É interessante que eles já trabalhavam com a transmídia para obter maior participação do público com a investigação, pois, antes de revelarem quem era o assassino, os telespectadores eram chamados a darem palpites por telefone, similar ao que é feito hoje a partir de discussões na internet, tanto em plataformas de fãs, como blogs e grupos fechados, quanto em páginas oficiais da franquia.

Em *Treasury Department*, os agentes policiais do departamento de Treasury, mandados pelo “Chefe”, devem investigar crimes que são encaminhados à sua divisão, similar ao seriado recente *White Collar* (2009), em que agentes federais dos EUA (FBI) em Nova Iorque investigam malfeitores, principalmente ladrões e falsificadores.

O primeiro seriado holmesiano americano *Sherlock Holmes* (1954) também figura na mesma época da ascensão dos gêneros policiais, com a história do detetive e seu assistente, Dr. Watson, lutando contra criminosos.

Os três com 30 minutos de duração, em preto e branco, contam com a luta e investigação da polícia contra o criminoso. Por serem os primeiros enunciados, eles fundaram o gênero de sucesso pelo público, instituindo características mais ou menos recorrentes, como a investigação, o mistério, a ação, a figura do detetive ou do policial etc., as quais são recriadas juntamente com outras dependendo do estilo de um determinado seriado.

Sherlock, por exemplo, constitui-se em relação de aproximação e afastamento em relação a outros seriados policiais, dentre eles, destacamos *CSI: Crime Scene Investigation* (2000), *Dexter* (2006), *Criminal Minds* (2005), *X files* (1993), *The Fall* (2013), *The Mentalist* (2008), *Bones* (2005), *True Detective* (2014), *Broadchurch* (2013) e *Hannibal* (2013).

O estilo da produção e da construção do protagonista podem ser comparados com algumas dessas produções, visto que, na perspectiva do Círculo, o estilo é sempre dado em relação, por ser fruto de um enunciado dialógico. Nosso objetivo nesse momento do trabalho é justamente estabelecer o local de *Sherlock* em meio a seriados policiais e produções holmesianas.

Desse modo, entendemos que há algumas tendências entre os seriados policiais, tais como seriados mais ligados a uma linha de análise forense para encontrar assassinos, como *Bones* e *CSI*. Em *Bones*, há a análise forense antropológica de ossos e restos humanos para a resolução de mistérios dentro do FBI. *CSI*, como comumente é conhecida, é uma série sobre investigação focada em na perícia criminal forense para encontrar o culpado dos assassinatos. Tal técnica também é utilizada por *Sherlock*, a partir de seus conhecimentos químicos e biológicos, como vemos em *The Reichenbach Fall* (2012), quando analisa as substâncias presentes na pegada do suspeito e em diversos episódios, quando há referências sobre seus experimentos com cadáveres.

Há também seriados policiais que se preocupam em traçar o perfil do criminoso, em uma linha mais psicológica, como *Hannibal* e *Criminal Minds*. Em *Criminal minds*, há um enfoque na análise de comportamental de suspeitos do FBI pela Unidade de Análise Comportamental, feita de uma maneira mais racional do que em *Hannibal*, de modo a traçar perfis de comportamento de criminosos de acordo com seus atos. Assim como em *Sherlock*, há na equipe um gênio incompreendido e que, apesar de imprescindível para a resolução dos casos, não consegue se relacionar em sociedade por sua racionalidade extrema.

Tal análise comportamental também está presente em *Hannibal* (2013), seriado que trata especificamente de assassinatos a partir de uma investigação do FBI. Ao analisar o perfil do criminoso, Will Graham, agente especial, consegue se colocar no lugar do criminoso, entrar em empatia com ele e compreender seu processo “criativo” da cena do crime. Em *Hannibal*, há a sedução do policial pelo criminoso, Dr. Hannibal Lecter. visto que há uma empatia para compreensão de seus atos e uma identificação de ambos, criminoso e detetive, por sua maneira de pensar, similar à relação estabelecida entre Moriarty e Sherlock em *The Great Game* e *The Reichenbach Fall*.

É interessante notar a relação entre os fãs de *Sherlock* e os de *Hannibal*, *fannibals*, pois ambos possuem grande repercussão na mídia e ganham *fanfics* e *fanarts*, assim como *posts* no Tumblr, geralmente sobre um possível relacionamento erótico entre Hannibal e Will Graham da maneira como o fazem com Sherlock e John.

Dexter, ao contrário, está nos dois lugares. Nesse seriado, a personagem é, durante o dia, um analista de amostras de sangue forense no Departamento de Polícia de Miami Metro, quanto um *serial killer* justiceiro durante a noite. Não há uma identificação entre sujeitos em duas posições antagônicas, mas uma fusão entre elas em um mesmo sujeito. Nesse processo, não identificamos *Dexter* necessariamente como um seriado de investigação, mas como um seriado sobre *serial killers* com elementos policiais, na análise forense e luta entre bem e mal na relação entre crime e justiça a partir da figura de um assassino justiceiro que mata somente culpados por crimes abomináveis, tais como estupradores, molestadores de crianças, por exemplo.

Há, enfim, seriados policiais em um estilo que denominamos clássico, focado mais na investigação em si e na figura do detetive, geralmente com uma personalidade mais fria e calculista, tal qual a tradição de romances policiais, como *Broadchurch*, *The Fall* e *True Detective*. *True Detective*, em seu modelo antológico, retrata em cada temporada uma busca de detetives pela resolução de um mistério. Em *The Fall*, a detetive superintendente Stella Gibson é chamada para auxiliar no caso de investigação de assassinatos e consequente busca por um *serial killer* de jovens mulheres “profissionais”. *Broadchurch*, por sua vez, é um seriado britânico que retrata a investigação dos detetives Hardy e Miller para solucionar a morte do filho mais novo da família Latimer, na pacata cidade de Broadchurch. Com o tempo, cada vez mais segredos dos habitantes são revelados e ninguém está a salvo de ser suspeito.

No caso de *Sherlock*, apesar de o seriado também utilizar elementos mais contemporâneos como a análise forense, ele se filia aos clássicos por se centrar na

figura do detetive aparentemente racional e genial em sua busca por pistas. Seu enfoque é no jogo de dedução e na aventura gerada pelos casos.

Em uma comparação com *The Mentalist* (2008), focado em Patrick Jane, consultor da Agência de Investigação da Califórnia com capacidades de dedução extraordinárias, tal qual Sherlock em sua consultoria para a Scotland Yard em Londres. Apesar da proximidade, Patrick é retratado como sedutor e incrivelmente inteligente, enquanto Sherlock também seduz por sua peculiaridade e é genial, mas sua construção é como um estranho, lógico ao extremo e arrogante.

Como exemplares de um mesmo gênero, há conteúdos similares para todos os seriados policiais, tais como a figura do detetive, a ação de buscar o criminoso por diversos métodos, nos casos citados, ciência forense, análise comportamental ou dedução de pistas. O *cliffhanger* é um elemento fortemente presente, que assegura a característica de *thriller* para o telespectador, forçado a ver o próximo episódio. Pensamos em um conteúdo, forma e estilos relativamente estáveis para os seriados policiais, ora se aproximando do clássico detetivesco, ora assumindo um caráter mais psicológico, por exemplo. Cada seriado irá, de seu local único de enunciação, organizar seu material e construir seu estilo em diálogo com outros do mesmo gênero.

Além dos seriados policiais, o fato de ser uma recriação das obras doyleanas põe *Sherlock* em embate com outros enunciados dessa mesma cadeia, os quais, conscientemente ou não, modificam sua recepção, circulação e produção. Nesse sentido, remontemos às produções sherlockianas que, ao longo do tempo, ganharam terreno em seriados televisivos, filmes, animações, emissões de rádio, videogames, livros e HQs.

Trazemos aqui o histórico das produções fílmicas e seriadas, em *live-action* e animação, sobre o detetive, que contam com recriações com Holmes como o personagem principal, e não um personagem em capítulos avulsos⁴¹.

⁴¹ Optamos por organizar em tabelas as produções holmesianas, visto a extensão das obras produzidas separadas nas categorias de filmes, seriados e animações, todas com o detive como protagonista e não como um personagem em um episódio especial ou trazido como referência metonimicamente por suas características clássicas. Desse modo, propuzemos uma junção de obras consideradas propriamente como recriações do detetive, também chamadas de adaptações em outros contextos. Realizamos um histórico decrescente das produções, da atualidade até as primeiras obras, salientando, na tabela sobre filmes, seu título no original, diretor, intérprete e país de origem, para que assim possamos ter um panorama da importância do detetive ao redor do mundo, e não apenas em países de língua inglesa. Na tabela sobre seriados, além das informações semelhantes à primeira, ao invés do diretor, optamos por destacar a produção dos seriados, com seus criadores, por possuir maior destaque nesse gênero, assim como foi feito na tabela de animações, por motivos similares. Para a busca das obras, foram utilizados os sites https://www.arthur-conan-doyles.com/index.php?title=Conan_Doyles_on_screen#Sherlock_Holmes_as_main_character, https://pt.wikipedia.org/wiki/Adapta%C3%A7%C3%B5es_de_Sherlock_Holmes,

Tabela 1: Tabela de filmes.

Ano	Título	Diretor	Intérprete	País
2015	Mr. Holmes	Bill Condon	Ian McKellen	Reino Unido
2011	Sherlock Holmes: A Game of Shadows	Guy Ritchie	Robert Downey Jr.	EUA
2010	Sherlock Holmes	Rachel Goldenberg	Ben Syder	EUA
2009	Sherlock Holmes	Guy Ritchie	Robert Downey Jr.	EUA
2007	Sherlock Holmes and the Baker Street Irregulars (Filme para a TV)	Julian Kemp	Jonathan Pryce	Reino Unido
2004	Sherlock Holmes and the Case of the Silk Stocking (Filme para a TV)	Simon Cellan Jones	Rupert Everett	Reino Unido
2002	The Hound of the Baskervilles (Filme para a TV)	David Attwood	Richard Roxburgh	Reino Unido

2002	Sherlock (Filme para a TV)	Graham Theakston	James D'Arcy	EUA
2002	The Case of the Whitechapel Vampire (Filme para a TV)	Rodney Gibbons	Matt Frewer	Canadá
2001	O Xangô de Baker Street	Miguel Faria Jr.	Joaquim de Almeida	Brasil
2001	Sherlock Holmes à Trouville (Curta)	Hervé Ganem	Hervé Ganem	França
2001	The Sign of Four (Filme para a TV)	Rodney Gibbons	Matt Frewer	Canadá
2001	The Royal Scandal (Filme para a TV)	Rodney Gibbons	Matt Frewer	Canadá
2000	The Hound of the Baskervilles (Filme para a TV)	Rodney Gibbons	Matt Frewer	Canadá
1994	Sherlock Holmes and the Chinese Heroine, 福爾摩斯與中國女俠	Wang Chi, Yun-Zhou Liu, Ma Y	Alex Vanderpor	China

1993	Sherlock Holmes returns (Filme para a TV)	Kenneth Johnson	Anthony Higgins	EUA
1993	The Hound of London (Filme para a TV)	Gil Letourneau, Peter Reynolds-Long	Patrick Macnee	Canadá
1992	Incident at Victoria Falls (Filme para a TV)	Bill Corcoran	Christopher Lee	EUA
1991	Sherlock Holmes and the Leading Lady (Filme para a TV)	Peter Sasdy	Christopher Lee	Canadá
1991	The Crucifer of Blood (Filme para a TV)	Fraser Clarke Heston	Charlton Heston	EUA
1990	Hands of a Murderer (Filme para a TV)	Stuart Orme	Edward Woodward	EUA
1988	Without a Clue	Thom Eberhardt	Michael Caine	Reino Unido
1988	The Hound of the Baskervilles (Filme para a TV)	Brian Mills	Jeremy Brett	Reino Unido

1987	The Sign of Four (Filme para a TV)	Peter Hammond	Jeremy Brett	Reino Unido
1987	The Return of Sherlock Holmes (Filme para a TV)	Kevin Connor	Michael Pennington	EUA
1986	Priklyucheniya Sherloka Kholmsa i doktora Vatsona: Dvadtsatyy vek nachinaetsya (Filme para a TV)	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia
1985	Young Sherlock Holmes	Barry Levinson	Nicholas Rowe	EUA
1984	The Masks of Death (Filme para a TV)	Roy Ward Baker	Peter Cushing	Reino Unido
1984	The Case of Marcel Duchamp	David Rowan	Guy Rolfe	Reino Unido
1983	The Hound of the Baskervilles (Filme para a TV)	Douglas Hickox	Ian Richardson	EUA
1983	The Sign of Four (Filme para a TV)	Desmond Davis	Ian Richardson	EUA

1983	Priklyucheniya Sherloka Kholmsa i doktora Watsona: Sokrovishcha Agry (Filme para a TV)	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia
1982	Sherlock Holmes	Jean Hennin	Paul Gueurs	França
1981	Priklyucheniya Sherloka Kholmsa i doktora Watsona: Sobaka Baskerviley (Filme para a TV)	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia
1980	Priklyucheniya Sherloka Kholmsa i doktora Watsona (Filme para a TV)	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia
1980	Priklyucheniya Sherloka Kholmsa i doktora Watsona: Smertelnaya skhvatka	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia

	(Filme para a TV)			
1980	Priklyucheniya Sherloka Kholmsa i doktora Watsona: Korol shantazha (Filme para a TV)	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia
1980	Priklyucheniya Sherloka Kholmsa i doktora Watsona: Okhota na tigra (Filme para a TV)	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia
1979	Murder by Decree	Bob Clark	Christopher Plummer	Canadá
1979	Sherlok Kholms i doktor Watson: Znakomstvo (Filme para a TV)	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia
1979	Goluboy karbunkul (Filme para a TV)	Nikolai Lukyanov	Algimantas Masiulis	Rússia
1979	Sherlok Kholms i doktor Watson:	Igor Maslennikov	Vasiliy Livanov	Rússia

	Krovavaya nadpis (Filme para a TV)			
1978	The Hound of the Baskervilles	Paul Morrissey	Peter Cook	Reino Unido
1977	Silver Blaze (Curta para a TV)	John Davies	Christopher Plummer	Reino Unido
1976	The Seven-Per-Cent Solution	Herbert Ross	Nicol Williamson	Reino Unido
1976	Sherlock Holmes in New York (Filme para a TV)	Boris Sagal	Roger Moore	EUA
1975	The Adventure of Sherlock Holmes' Smarter Brother	Gene Wilder	Douglas Wilmer	EUA
1972	The Hound of the Baskervilles (Filme para a TV)	Barry Crane	Stewart Granger	EUA
1971	Touha Sherlocka Holmese	Stepán Skalský	Radovan Lukavský	República Checa
1970	The Private Life of Sherlock Holmes	Billy Wilder	Robert Stephens	Reino Unido

1969	The Best House in London	Philip Saville	Peter Jeffrey	Reino Unido
1968	Sherlock Holmes: L'ultimo dei Baskerville (Filme para a TV)	Gugliemo Morandi	Nando Gazzolo	Itália
1965	The Double-Barrelled Detective Story	Adolfas Mekas	Jerome Raphael	EUA
1965	A study in Terror	James Hill	John Neville	Reino Unido
1962	Sherlock Holmes un das Halsband des Todes	Terence Fisher	Christopher Lee	França, Itália, Alemanha Ocidental
1959	The Hound of the Baskervilles	Terence Fisher	Peter Cushing	Reino Unido
1957	Sherlock Holmes ja kaljupäisten kerho (Filme para a TV)	Desconhecido	Jalmari Rinne	Finlândia
1955	Der Hund von Baskerville (Filme para a TV)	Fritz Umgelter	Wolf Ackva	Alemanha
1951	Sherlock Holmes: The Man Who	Richard M. Grey	John Longden	Reino Unido

	Disappeared (Curta para a TV)			
1947	Arsenio Lupin	Ramón Peón	José Baviera	México
1946	Dressed to Kill	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1946	Terror by Night	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1945	Pursuit to Algiers	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1945	The Woman in Green	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1945	The House of Fear	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1944	The Pearl of Death	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1944	The Scarlet Claw	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1944	The Spider Woman	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1943	Sherlock Holmes Faces Death	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1943	Sherlock Holmes in Washington	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1943	Sherlock Holmes and the Secret Weapon	Roy William Neill	Basil Rathbone	EUA
1942	Sherlock Holmes and the Voice of Terror	John Rawlins	Basil Rathbone	EUA

1939	The Adventures of Sherlock Holmes	Alfred Werker	Basil Rathbone	EUA
1939	The Hound of the Baskervilles	Sidney Lanfield	Basil Rathbone	EUA
1937	Silver Blaze	Thomas Bentley	Arthur Wontner	Reino Unido
1937	Der Mann, der Sherlock Holmes war	Karl Hartl	Hans Albers	Alemanha
1937	Der Hund von Baskerville	Carl Lamac	Bruno Güttner/Siegfried Scürenberg (voz)	Alemanha
1937	The Three Garridebs (Filme para a TV)	Desconhecido	Louis Hector	EUA
1935	The Triumph of Sherlock Holmes	Leslie S. Hiscott	Arthur Wontner	Reino Unido
1933	A Study in Scarlet	Edwin L. Marin	Reginald Owen	EUA
1932	Sherlock Holmes	William K. Howard	Clive Brook	EUA
1932	The Sign of Four: Sherlock Holmes' Greatest Case	Graham Cutts	Arthur Wontner	Reino Unido
1932	The Hound of the Baskervilles	Gareth Gundrey	Robert Rendel	Reino Unido

1932	Lelíček ve sluzbách Sherlocka Holmese	Karel Lamac	Martin Fric	República Checa
1932	The Missing Rembrandt	Leslie S. Hiscott	Arthur Wontner	Reino Unido
1932	Le Roi Bis	Robert Beaudoin	Martin Fric	França
1931	The Speckled Band	Jack Raymond	Raymond Massey	Reino Unido
1931	The Sleeping Cardinal	Leslie S. Hiscott	Arthur Wontner	Reino Unido
1930	Paramount on Parade (Murder will out)	Vários	Clive Brook	EUA
1929	The Return of Sherlock Holmes	Basil Dean	Clive Brook	EUA
1929	Der Hund von Baskerville	Richard Oswald	Carlyle Blackwell	Alemanha
1923	The Sign of Four	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Engineer's Thumb (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	His Last Bow (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Crooked Man (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Cardboard Box (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Speckled Band (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido

1923	The Final Problem (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Disappearance of Lady Frances Carfax (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Stone of Mazarin (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Gloria Scott (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Blue Carbuncle (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Mystery of Thor Bridge (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	Silver Blaze (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Three Students (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Missing Three Quarter (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1923	The Mystery of the Dancing Men (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	Sherlock Holmes	Albert Parker	John Barrymore	EUA
1922	The Red Circle (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido

1922	The Bruce Partington Plans (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Golden Pince-Nez (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Stockbroker's Clerk (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Reigate Squires (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	Black Peter (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Norwood Builder (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	Charles Augustus Milverton (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Abbey Grange (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Boscombe Valley Mystery (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Naval Treaty (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Second Stain (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Greek Interpreter (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1922	The Musgrave Ritual (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido

1922	The Six Napoleons (curta)	George Ridgewell	Eille Norwood	Reino Unido
1921	A Scandal in Bohemia (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Solitary Cyclist (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Noble Bachelor (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Beryl Coronet (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Copper Beeches (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Empty House (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Resident Patient (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Dying Detective (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Man with the Twisted Lip (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Tiger of San Pedro (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	A Case of Identity (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Red-Haired League (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido

1921	The Priory School (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Yellow Face (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Devil's Foot (curta)	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1921	The Hound of the Baskervilles	Maurice Elvey	Eille Norwood	Reino Unido
1920	Der Hund von Baskerville - 6. Teil: Das Haus ohne Fenster	Willy Zeyn	Willy Kaiser-Heyl	Alemanha
1918	Was er im Spiegel sah	Carl Heinz Wolff	Ferdinand Bonn	Alemanha
1917	Der Schlangenring	Carl Heinz Wolff	Hugo Flink	Alemanha
1917	Der Erdstrommotor	Carl Heinz Wolff	Hugo Flink	Alemanha
1917	Die Kasette	Carl Heinz Wolff	Hugo Flink	Alemanha
1916	Sherlock Holmes	Arthur Berthelet	William Gillette	EUA
1916	The Valley of Fear	Alexander Butler	H.A. Saintsbury	Reino Unido
1915	The Crimson Sabre (curta)	Desconhecido	Hector Dion	EUA
1915	The Crogmere Ruby (curta)	Ernest C. Warde	Hector Dion	EUA
1915	Der Hund von Baskerville, 3. Teil - Das	Richard Oswald	Alwin Neuß	Alemanha

	unheimliche Zimmer			
1915	Der Hund von Baskerville, 4. Teil	Richard Oswald	Alwin Neuß	Alemanha
1915	Das dunkle Schloß	Willy Zeyn	Eugen Burg	Alemanha
1914	A Study in Scarlet (II)	Francis Ford	Francis Ford	EUA
1914	Der Hund von Baskerville, 2. Teil - Das einsame Haus (curta)	Rudolf Meinert	Alwin Neuß	Alemanha
1914	Detektiv Braun	Rudolf Meinert	Alwin Neuß	Alemanha
1914	A Study in Scarlet (I)	George Pearson	James Bragington	EUA
1913	The Sleuths at the Floral Parade	Mack Sennett	Mack Sennett	EUA
1913	The Sleuth's Last Stand	Mack Sennett	Mack Sennett	EUA
1913	Sherlock Holmes Solves the Sign of the Four	Lloyd Lonergan	Harry Benham	EUA
1913	The Stolen Purse (curta)	Mack Sennett	Mack Sennett	EUA
1912	Le Mystère de Val Boscombe (curta)	Georges Tréville	Georges Tréville	França

1912	Le Ruban Moucheté (curta)	Georges Tréville	Adrien Caillard	França
1912	Flamme d'argent	Georges Tréville	Adrien Caillard	França
1911	The \$500 Reward (curta)	Mack Sennett	Mack Sennett	EUA
1911	Hotelmysterierne (curta)	Einar Zangenberg	Einar Zangenberg	Dinamarca
1911	Den stjaalne millionobligation (curta)	Desconhecido	Alwin Neuß	Dinamarca
1909	Den graa dame (curta)	Viggo Larsen	Viggo Larsen	Dinamarca
1908	Sherlock Holmes	Viggo Larsen	Viggo Larsen	Dinamarca
1905	Adventures of Sherlock Holmes (curta)	J. Stuart Blackton	Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson	EUA
1900	Sherlock Holmes Baffled	Arthur Marvin	Desconhecido	EUA

Como pode ser visualizado em nossa tabela em ordem cronológica decrescente, Sherlock Holmes possui diversas recriações para o cinema. A primeira delas conhecida foi *Sherlock Holmes Baffled*⁴² (1900), com *copyright* de 1903 da *American Mutoscope & Biograph Company*. Nesse pequeno filme em preto e branco e mudo, de apenas um minuto, vemos o detetive entrar em sua casa e ser surpreendido por um ladrão que consegue desaparecer. Em 2010⁴³, foi feita uma refilmagem pra o aniversário de 110 anos do original com 3 minutos, também em preto e branco e mudo, porém com trilha sonora, no qual manteve-se a característica do ator que interpreta Holmes ser desconhecido.

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KmfCrlgY-c>. Acesso em: 06/10/2015.

⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BYpqDikTHxs>. Acesso em: 06/10/2015.

Um outro enunciado de extrema importância para a história de Sherlock Holmes foi a peça *Sherlock Holmes*, escrita e protagonizada por William Gillette de 1899 a 1930, na qual o ator consolidou a imagem do detetive com, hoje seu símbolo, o charuto curvo ao invés do de cano reto, conforme é descrito nas narrativas de Doyle. Na pele do detetive em torno de 1300 peças, Gillette influenciou sua representação nos trabalhos posteriores no cinema e na televisão. O único registro de seu papel está no filme de 1916, encontrado recentemente, recriado a partir das histórias de *A Study in Scarlet*, *A Scandal in Bohemia*, *The Copper Beeches* e *The Final Problem*.



Figura 24 William Gillette em *Sherlock Holmes* (1916)⁴⁴

Na imagem acima, vemos Holmes a partir da versão de Gillette com enfoque em sua característica de cientista em laboratório, muito forte também na versão interpretada por Benedict Cumberbatch, para construir o sentido de detetive cientista.

Entre 1921 e 1923, no Reino Unido, Ellie Norwood viveu o personagem em vários filmes mudos, em preto e branco. A maioria é de apenas 30 minutos, considerados

⁴⁴ Disponível em: <https://eatdrinkfilms.com/2015/05/22/san-francisco-silent-film-festival-william-gillette-and-the-making-of-sherlock-holmes>. Acesso em: 06/10/2015.

como curtas metragens. No processo de filmagens, Conan Doyle estava vivo e se incomodou com a modernização de Sherlock Holmes, pois suas aventuras estariam ambientadas em uma Londres eduardiana ao invés de vitoriana, porém o formato foi condizente com a proposta dos contos e foi bem aceito. Para dar início e fim ao ciclo de curtas, foram feitos dois longas, o primeiro *The Hound of the Baskervilles* (1921) e o outro *The Sign of Four* (1923), ambos sob a direção de Maurice Elvey. Consideramos essa recriação como a primeira em que houve uma modernização de Holmes, futuramente desenvolvida, já no século XXI, em *Sherlock*.



Figura 25 Ellie Norwood como Sherlock Holmes⁴⁵

De 1939 a 1946, houve uma série de 14 filmes com Basil Rathbone como Holmes e Nigel Bruce como Watson e, apesar da produção ser americana, os atores são britânicos. Um dos mais famosos é *The Hound of the Baskervilles*⁴⁶ (1939), mais uma vez figurando como o primeiro da franquia.

Dentre as influências presentes na constituição de Sherlock, há *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970). No filme em que o detective e seu companheiro de aventuras vão solucionar o caso de Gabrielle Valladon, na realidade Irene Adler e descobrem a realidade por trás do legendário monstro do lago Ness, a interpretação de Robert Stephens

⁴⁵ Disponível em: <http://www.czytanie.pl/index.php?strona=006/film>. Acesso em: 06/10/2015.

⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BxH2kXib290>. Acesso em: 06/10/2015.

também foi bem influente na construção do sujeito no seriado da BBC de 2010, principalmente no que tange seu modo de falar e agir e sua característica andrógina. De maneira semelhante ao seriado, todos assumem que Sherlock é homossexual, até que ele surpreende a todos ao se deitar com uma mulher e fingir um casamento a fim de solucionar um caso, no filme da própria Gabrielle, condizente com a situação, e no seriado, de Magnussen, no qual Sherlock engana Janine sobre seu amor.



Figura 26 Sherlock e Janine⁴⁷.



Figura 27 Sherlock e Irene Adler em *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970)⁴⁸

Apesar da maioria dos filmes serem produzidos nos EUA ou no Reino Unido, há produções ao redor do mundo sobre o detetive, como as alemãs, russas, francesas e a

⁴⁷ Fotograma retirado de *His Last Vow* (2014), 00:20:57.

⁴⁸ Imagem disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0066249/mediaviewer/rm1647846656>. Acesso: 06/11/2018.

única brasileira até o momento, *O Xangô de Baker Street* (2001), feito a partir da obra romanesca de Jô Soares, a qual retrata a vinda do detetive e John Watson ao Rio de Janeiro a fim de investigar uma série de assassinatos, porém, no meio tempo, sofrem os “perigos locais”, como feijoadas, vatapás e as mulatas.

Uma das recriações para o cinema mais conhecidas atualmente é a série de filmes de Guy Ritchie, que *Sherlock Holmes* (2009) e *Sherlock Holmes 2: A game of shadows* (2011). No primeiro, vemos Holmes e Watson investigarem e lutarem contra Lord Henry Blackwood, praticante de magia negra, além da história paralela com Irene Adler, interesse amoroso de Holmes, e seu inimigo, Prof. Moriarty, o qual foi aprofundado no último filme que contou com a recriação do conto *The Final Problem*.



Figura 28 Robert Downey Jr. como Sherlock Holmes⁴⁹

Pela proximidade de lançamentos, foram feitas pelos fãs diversas comparações entre as interpretações de Holmes por Downey Jr. em relação à de Cumberbatch, pois, segundo os fãs Sherlock não é um lutador, como foi enfatizado ao criarem uma cena em que Sherlock compete com outros lutadores, conforme imagem acima. Além disso, foi criticado também a relação amorosa explícita entre Sherlock e Irene Adler e o enfoque na

⁴⁹ Disponível em: <http://whatshouldisee.blogspot.com.br/2010/06/sherlock-holmes-review.html>. Acesso em: 26/07/2016.

ação mais do que na investigação nos filmes. Mesmo assim, as recriações de Ritchie são largamente conhecidas e reconhecidas pelo público.

O último filme a representar o detetive foi *Mr. Holmes* (2015), com Sir. Ian McKellen na pele de um Holmes já aposentado, com 93 anos, em um vilarejo de Sussex, no qual tenta relembrar um caso nunca resolvido de 30 anos atrás. Veremos agora as animações de Sherlock Holmes, voltadas para um público infanto-juvenil.

Tabela 2: Tabela de animações

Título	Ano	Intérprete	Produção	País
Tom and Jerry Meet Sherlock Holmes	2010	Michael York	Dirigido por Spike Brandt, Jeff Siergey, escrito por Earl Kress	Inglaterra
Sherlock Holmes in the 22nd century	1999 – 2001	Jason Gray-Stanford	Criada por Phil Harnage	EUA
Meitanei Holmes/Sherlock Hound	1984 - 1985	Taichirô Hirokawa	Conceito original e gráfico por Gi Pagot, Marco Pagot, dirigido por Hayao Miyazaki, Kiyosuke Mikuriya	Japão
Sherlock Holmes and the Baskerville Curse	1983	Peter O'Toole	Escrito por Eddy Graham (adaptação)	Austrália
Sherlock Holmes and the Sign of Four	1983	Peter O'Toole	Escrito por Norma Green (adaptação)	Austrália
Sherlock Holmes and a Study in Scarlet	1983	Peter O'Toole	Escrito por John King	Austrália
Sherlock Holmes and the Valley of Fear	1983	Peter O'Toole	Escrito por Norma Green (adaptação)	Austrália

Dentre as recriações em formato de animação, há um destaque para as produções australianas com a interpretação de Peeter O’Toole, as mais numerosas em nossa lista, fruto de uma abordagem tradicional com um Holmes vitoriano. Com estilo diferente de animação e uma abordagem mais infanto-juvenil, o *anime* japonês *Meitanei Holmes* (1984) traz os clássicos personagens vitorianos como cachorros e, entre os casos de Sherlock Hound, há a confusão com Professor Moriarty, figurado aqui como um trapalhão, com planos para enriquecer atrapalhados por Hound.

Entre as animações, *Sherlock Holmes in the 22nd century* (1999) é a que mais se destaca em nosso histórico, pois o detetive é trazido de volta à vida no século XXII para mais uma vez enfrentar o Prof, Moriarty, e, além de lidar com essa dificuldade, ele deverá se habituar à nova sociedade em uma Londres futurística, com carros voadores.

Observamos uma recorrência do embate com James Moriarty como um tema para animações, semelhante ao tema do *The Hound of the Baskervilles* para os filmes. Tais elementos também estão presentes nos seriados, como veremos a seguir.

Tabela 3: Tabela de seriados

Ano	Título	Produção	Intérprete	País
2013	Sherlock Holmes/ Шерлок Холмс	Criada por Ruben Dishdshyan, escrita por Andrey Kavun, Leonid Porokhin, Igor Pogodin, dirigida por Andrey Kavun	Igor Petrenko	Rússia
2012	Elementary	Criada por Robert Doherty	Jonny Lee Miller	EUA
2010	Sherlock	Criada por Mark Gatiss e Steven Moffat	Benedict Cumberbatch	Reino Unido
1997	The Adventures of Shirley Holmes (Seriado infantil)	Criado por Ellis Iddon e Phil Meagher	Meredith Henderson como Shirley Holmes	Canadá
1984	Sherlock Holmes	Criado por John Hawkesworth	Jeremy Brett	Reino Unido
1983	The Baker Street Boys	Criado por Richard Carpenter, Anthony Read, dirigido por Marilyn Fox, Michael Kerrigan	Roger Ostime	Reino Unido

1982	The Hound of the Baskervilles (minissérie)	Escrita por Alexander Baron, dirigida por Peter Duguid, produzida por Barry Letts	Tom Baker	Reino Unido
1982	Young Sherlock: The Mystery of the Manor House	Criado por Gerald Frow, dirigido por Nicholas Ferguson	Guy Henry	Reino Unido
1980	Sherlock Holmes and Doctor Watson	Produzido por Sheldon Reynolds	Geoffrey Whitehead	EUA
1968	Sherlock Holmes	Dirigido por Guglielmo Morandi	Nando Gazzolo	Itália
1967	Sherlock Holmes	Dirigido por Paul May	Eric Schellow	Alemanha
1964	Sherlock Holmes	Produzida por William Sterling e David Goddard	Douglas Wilmer/Peter Cushing	Reino Unido
1954	Sherlock Holmes	Produzida por Sheldon Reynolds	Ronald Howard	EUA
1951	Sherlock Holmes (minissérie)	Escrita por C.A. Lejeune	Alan Wheatley	Reino Unido

Como podemos conferir na tabela acima, os seriados são, em sua maioria, produções britânicas, o que nos leva a pensar na relação de aceitação do público e sua preferência a uma produção seriada britânica holmesiana em detrimento das americanas.

Dentre os seriados mais conhecidos está o com Jeremy Brett e David Burke (posteriormente Edward Hardwicke), *Sherlock Holmes* (1984), dividida nos arcos *The Adventures of Sherlock Holmes* (1985), *The Return of Sherlock Holmes* (1988), *The Case-Book of Sherlock Holmes* (1991) e *The Memoirs of Sherlock Holmes*, cada qual com um enfoque em uma das coletâneas homônimas de Doyle.

Há um forte diálogo presente entre esse enunciado e o de *Sherlock*, principalmente no tangente à interpretação do personagem Holmes por Brett e Cumberbatch. Ao compararmos as duas obras, apontamos recorrências da postura do primeiro no segundo, em sua postura corporal, expressão facial e gestos, como o de juntar as palmas das mãos enquanto está pensando, frequentemente levando-as à boca.



Figura 29 Sherlock em *The Great Game*⁵⁰ (2010)



Figura 30 Jeremy Brett como Sherlock Holmes⁵¹

Holmes tem um olhar penetrante similar, por vezes arrogante, em ambas as representações, porém, enquanto o de Brett tem um tom mais sério e adulto enquanto o de Cumberbatch tem um toque forte de comicidade e sarcasmo, mas também por vezes inocência, além da androgenia, que não estão presentes na primeira representação.

Elementary (2012), seriado norte-americano com Jonny Lee Miller e Lucy Liu, assim como *Sherlock*, também traz para o século XXI o detetive Watson, agora uma

⁵⁰ Fotograma retirado do episódio *The Great Game* (2010), em 00:27:17.

⁵¹ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/499055202430904909/>. Acesso em: 06/11/2018

mulher, não mais em Londres, e sim em Nova Iorque. Sherlock, ex-consultor da Scotland Yard, vai à Nova Iorque após sair de uma clínica de reabilitação e ganha uma acompanhante com quem passa a dividir um apartamento, Joan Watson, contratada para checar se ele não usaria drogas novamente. Ao contrário da versão da BBC, *Elementary* foi bem criticada por ser uma ambientação norte-americana, pois, segundo os mais puristas, Londres é imprescindível para a construção do sentido do enunciado e para a construção de uma atmosfera holmesiana, quase como uma terceira protagonista na obra de Conan Doyle. A recusa de um seriado norte-americano sherlockiano, o único afora os antigos *Sherlock Holmes* (1954) e *Sherlock Holmes and Doctor Watson* (1980), carrega em si a história do detetive possuir a maior parte de suas produções seriadas inglesas, apesar de ser um ícone da cultura mundial.



Figura 31 Lucy Liu e Jonny Lee Miller como Watson e Holmes⁵²

A partir desse histórico sobre Sherlock Holmes, percebemos seu alcance mundial, pois, apesar da hegemonia das obras norte-americanas e britânicas, há produções francesas, australianas, japonesas, brasileiras e russas, como *Sherlock Holmes/ Шерлок*

⁵² Disponível em: <http://blogs.band.com.br/series/2015/06/15/sherlock-holmes-moderno-chega-a-band-e-seu-fiel-parceiro-watson-agora-e-uma-mulher/>. Acesso em: 26/07/2016.

ХоLMC (2013), o último seriado lançado sobre Holmes. Produzido na Rússia, ele é ambientado na Londres vitoriana e possui um estilo muito próximo às obras fílmicas de Guy Ritchie, tanto pela postura dos atores, pelas cores utilizadas e pelo aspecto cômico e irreverente de Holmes.

Assim, compreendemos Sherlock Holmes como um fenômeno da cultura mundial. Cabe-nos, agora, verificar como o seriado *Sherlock* é recebido socialmente, de forma a tornar-se um fenômeno à parte na cultura midiática contemporânea.

1.5 Fenômeno seriado e fenômeno Sherlock

Pensamos o seriado e, dentro dele, *Sherlock*, como fenômenos culturais. A partir da concepção de cultura como dialógica dentro da concepção do Círculo, conforme discutiremos com mais afinco no capítulo seguinte, compete-nos pensar a recepção do seriado em meio à cultura na contemporaneidade.

Bakhtin (1996), ao tratar da cultura popular na Idade Média e no Renascimento, a define em relação à cultura oficial, como pertencentes a grupos distintos de classes sociais e, portanto, de aceitações sociais distintas. Uma se define em relação à outra, no entanto, tais condições não são estanques. No jogo de forças da sociedade, a cultura oficial, socialmente tida como culta ou erudita, e a cultura popular comportam-se, não como dois pólos extremos e antagônicos, mas dois núcleos que se interpenetram conforme os interesses socioeconômico e políticos.

Ao realizarmos uma busca a respeito dos estudos sobre fãs, encontramos na maioria dos trabalhos um embate entre o aceitável e o reprimível em sociedade. Ser fã de seriado, baseado em uma concepção unilateral e mecânica do processo artístico, é tido algo vergonhoso, uma vez que os seriados seriam um produto de consumo da cultura massiva, concebida em oposição à cultura erudita. Segundo Bandeira, há uma valoração social diferente dada aos fãs de seriado e aos fãs da cultura erudita:

Alguém que se afirma como fã de um artista da chamada “alta cultura” (Mozart ou Shakespeare, por exemplo) é percebido de maneira muito diferente de alguém que mostra-se admirador de um cantor popular ou de um programa televisivo. Ou seja, cercando este discurso depreciativo em torno do fã, existe também a questão do bom e do mau gosto, a separação entre aquilo que pode (ou deve) ser admirado e aquilo que é considerado inferior. É uma tensão que envolve o valor de um texto/produto como bem cultural, a distinção ainda não superada entre o erudito e o popular e uma hierarquização que fica subentendida. Como um certo desprezo pela apreciação de textos populares ainda não foi superado, o fã segue mantendo uma relativa posição de resistência por julgar que estes textos merecem tanta concentração e envolvimento quanto aqueles considerados como pertencentes ao cânone das grandes obras. (2008, s/p).

Na citação de Bandeira, podemos notar uma valoração decorrente de uma hierarquia social bem marcada nas divisões da cultura. Essa revela uma noção estanque de cultura, apartada do que consideramos como a mobilidade social prevista pelo Círculo do que é culto ou popular, ou ainda massivo, a partir da sociedade industrial.

Transparece ainda, nessa discussão, uma valoração ideológica histórica dada ao fã, o qual é tido como estranho, excessivo ou obcecado por algo. Jenson (2001) discute em seu artigo sobre a patologização dos fãs, considerados como ora massas históricas, em frenesi ao verem um artista famoso, ou em um show de rock, por exemplo, ora como indivíduos obsessivos e perigosos, capazes de cometerem loucuras por seu objeto de adoração, como os *hooligans*, ou mesmo as *groupies*, fãs históricas, geralmente adolescentes, como as que arrancavam as roupas dos *Beatles*.

Os “fanáticos”, no sentido negativo do termo, são concebidos, nessa esfera, como seres alienados, levados pela multidão, homogeneizados. Em nosso trabalho, no entanto, não faremos julgamento de valor sobre o que é aceitável em sociedade. Cabe-nos, ao contrário, compreender a mobilidade histórica dos fãs e do seriado dentro da cultura, sem julgamentos de valor, de maneira a apreender a instabilidade das noções de erudito e popular.

Assim, compreenderemos ao longo do trabalho de que forma se dá a relação entre os fãs e entre seu produto de consumo/ “adoração”, no caso, o seriado. Nesse contexto, nos é relevante a grande aceitação social do gênero e como este se torna cada vez mais popular a ponto de ganhar fãs que repercutem seu discurso na Rede.

A partir de Canclini (2008), entendido em correlação com o Círculo, pensamos a ideia de coleções dentro da cultura. Para o autor, a ideia de massivo, popular e erudito/culto é reconstruída na modernidade a partir da hibridização da cultura ocorrida com a “remodelação tecnológica das práticas sociais” (Idem, p. 308).

Desse modo, não há mais uma separação fixa entre esses grupos, considerados como coleções. “As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis (...). Agora essas coleções renovam suas composições e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo, e, ainda por cima, cada usuário pode fazer sua própria coleção” (CANCLINI, 2008, p. 304).

Em meio a essas novas possibilidades, consideramos que o fã de seriado cria novas coleções, seu novo cânone, inclusive criando referências à chamada cultura erudita em suas obras. No caso da imagem abaixo, vemos a maçã vermelha deixada por Moriarty no apartamento de Sherlock com uma mensagem em código (IOU) no episódio *The*

Reichenbach Fall (2012) ressignificada ao ser aproximada ao quadro de Magritte, *The son of man* (1964).



Figura 32 *Son of the fall* (2013), por Kstarlynn, e *The son of man* (1964), por Magritte.

Assim, compreendemos os fãs como sujeitos que “descolecionam” e recolecionam os objetos da cultura, como em *fanarts* com referência a autores surrealistas, no caso do exemplo citado⁵³.

Como busca de aceitação social, os fãs agrupam-se em comunidades chamadas *fandoms*, abreviação de *Fan Kingdom* (reino dos fãs), predominantemente digitais. Compreendemos as *fandoms* como comunidades que deixam de ter uma localização geográfica específica para se dispersarem em rede. É um universo à parte da sociedade geral, em que os interesses e gostos comuns são celebrados. Apesar de haverem divergências, essas comunidades, geralmente virtuais, possibilitam uma aceitação maior pelo público, de forma que certas práticas concebidas como “doentias” na sociedade em geral são encorajadas, como a adoração a um autor, comentários eróticos e cômicos a respeito dele e do personagem, criação de *fanfics* – muito fortemente de conteúdo

⁵³ É interessante notar que o próprio seriado, especificamente no episódio em questão, *The Reichenbach Fall*, também realiza uma descolecão e traz para a o seriado referências de jazz, com *Sinnerman*, de Nina Simone e músicas clássicas, como *Sonata n°1* de Bach e *La gazza ladra*, de Rossini, conforme analisamos, com outro viés, em nosso trabalho de iniciação científica *Sherlock Holmes: A constituição dialógica do sujeito (e) da série televisiva* (2014).

homoafetivo masculino –, *fanarts* etc. No caso de *Sherlock*, é muito recorrente o tema de enunciados criados por fãs chamado “johnlock”, um tipo de junção dos nomes de John e Sherlock tipicamente feita por fãs para casais (*ships*). Tal termo se refere à união do detetive e seu companheiro celebrada e difundida como canônica pela maioria dos fãs que se manifestam em rede.

Há uma ideia de pertencimento em meio às comunidades de fãs, em duplo movimento aceitação entre os membros e de distinção frente ao resto do mundo e até mesmo a outros grupos, fãs de outros seriados, por exemplo.

O senso de comunidade é similar ao de uma religiosa, familiar ou étnica, na qual há compreensão e aceitação. Um deve acolher o outro como um “irmão” da *fandom* e, igual à vida “real”, há veteranos no assunto que iniciam os novatos. Um dos rituais de entrada na *fandom* seriam as maratonas de séries – com a pretensão de ver apenas um episódio, o fã já devora uma temporada inteira. No caso de *Sherlock*, tal prática é facilitada devido ao número restrito de episódios – e a identificação de um *ship*, ou seja, um casal ficcional para desejar que fiquem juntos, como Johnlock (Sherlock e John), Sherlolly (Sherlock e Molly), Sheriarty (Sherlock e Moriarty) e Adlock (Irene e Sherlock), entre eles são criados os OTPs (*One true pairing*), casais preferidos pelos fãs, como Johnlock.

Trata-se de uma comunidade que, como ocorre com a LGBT, em outro contexto, cria para si uma identidade de grupo, inclusive com vocabulário próprio. Os termos *slash*, OTP e *ship* são exemplos de signos utilizados por esse grupo e que marcam seu pertencimento a ele caso alguém entenda ou não o significado. A comunicação do grupo é facilitada por referências comuns e possibilita o agrupamento de sujeitos de diversas localidades. A distância física não é mais um problema para as *fandoms*, pois, com o universo digital possibilitado pela revolução tecnológica, as redes de usuários na internet constroem vínculos fluidos, em *bits*, e podem também agrupar um número muito maior de fãs do que seria pessoalmente, todos com o mesmo interesse: discutir sobre o seriado.

The fans' appropriation of media texts provides a ready body of common references that facilitates communication with others scattered across a broad geographic area, fans who one may never – or only seldom – meet face to face but who share a common sense of identity and interests. The collapse of traditional forms of cultural solidarity and community within an increasingly atomistic society has not destroyed a felt need to participate within a cultural community and to adopt an identity which is larger than the type of isolated individual demanded by the alienated workplace (Lipsitz 1989). What *fandom* offers is a community not defined in traditional terms of race, religion, gender, region, politics, or profession, but rather a community of consumers defined

through their common relationship with shared texts (JENKINS, 2001, p. 213)

⁵⁴.

Para Jenkins, esse tipo de interação e agrupamento dos fãs é cultural. Associamos neste trabalho essa interação com a construção arquitetônica do seriado na contemporaneidade, pois trata-se de uma recepção e circulação em sociedade também cultural, em meio a um tempo-espço de relações virtuais dentro da contemporaneidade, conforme iremos discutir com mais afinco posteriormente. Por ora, destacamos que esse tipo de interação marca uma nova recepção do seriado em uma nova fase do gênero.

Nesse contexto, as comunidades (virtuais) de fãs criam um grupo por proximidade de interesses e de compartilhamento de textos (enunciados) em forte oposição ao que seria um grupo mundano, de pessoas que não são fãs, e, portanto, não compreendem seu modo de agir e de se relacionar. Esses sujeitos “mundanos” se encontram, por sua vez, fora dos limites da *fandom*, de seus muros protetores e acolhedores.

Entering into fandom means abandoning pre-existing social status and seeking acceptance and recognition less in terms of who you are than in terms of what you contribute to this new community. Fandom is particularly attractive to groups marginalized or subordinated in the dominant culture – women, blacks, gays, lower-middle-class office workers, the handicapped – precisely because its social organization provides types of unconditional acceptance and alternative sources of status lacking in the larger society⁵⁵. (Idem)

Para o autor, estar na *fandom* significa entrar em um domínio sociocultural onde sua etnia, idade, sexualidade, poder aquisitivo e religião não importam, pois todos estão nivelados em um grupo de interesse por um mesmo assunto. Assim, a *fandom* seria um local atrativo para os *underdogs*, os marginalizados sócio cultural e economicamente, como é em *Glee* (2009), seriado musical norte-americano em que a questão do acolhimento dos fãs em um grupo heterotópico das minorias sociais é potencializado e

⁵⁴ A apropriação dos fãs de textos midiáticos providencia um corpo pronto de referências que facilitam a comunicação com outras pessoas espalhadas ao redor de uma vasta área geográfica, fãs que talvez nunca – ou raramente – encontram-se face à face, mas que partilham um senso comum de identidade e interesses. O colapso das formas tradicionais de solidariedade e comunidade culturais entre uma crescente sociedade atômica não destruiu uma necessidade de participar de uma comunidade cultural e de adotar uma identidade que é maior que o tipo de indivíduos isolados requisitado pelo local de trabalho alienado (Lipsitz 1989). O que a *fandom* oferece é uma comunidade não definida em termos tradicionais de raça, religião, gênero, região, política ou profissão, e sim uma comunidade de consumidores definida por meio de suas relações comuns com textos compartilhados (Tradução nossa).

⁵⁵ Entrar na *fandom* significa abandonar pré-existent *status* sociais e procurar aceitação e reconhecimento menos em termos de quem você é e mais em termos de em que você contribui para essa nova comunidade. *Fandom* é particularmente atrativa para grupos marginalizados ou subordinados na cultura dominante – mulheres, negros, gays, trabalhadores da classe-média-baixa, portadores de necessidades especiais – precisamente porque sua organização social providencia tipos de aceitação incondicionais e fontes alternativas de *status* que faltam na sociedade em geral (Tradução nossa).

amplamente discutido por ser um tema dentro e fora do seriado, transmidiaticamente, uma vez que a discussão dos temas de tolerância e pertencimento dentro da série são trazidas para espaços de discussão de fãs nas plataformas da rede e alimentam um público em que a heterogeneidade é celebrada (SILVA, 2014).

Estar na *fandom* implica necessariamente em ser fã, entrar de cabeça no seriado, diferentemente de fazer parte do público, que pode ser composto tanto por fãs quanto por telespectadores ocasionais, sem tanto comprometimento, por isso, em nosso trabalho, optamos por diferenciar os termos e dar ênfase à atividade do fã. Segundo Jenkins (1992), a característica de fã impele a um grau de comprometimento do sujeito, ele deve participar ativamente da construção de sentido na circulação e recepção social do gênero. Há um engajamento necessário à ideia de fã de um seriado, uma vez que um fã necessariamente assiste a todos os episódios, procura por informações novas, interage em grupos de discussões com outros fãs etc. Apontamos, assim, para a responsabilidade do sujeito fã de responder ao seriado em seu local único nas relações sociais, à sua maneira.

Jenkins (1992) constrói uma visão participativa dos fãs, os quais são consumidores que também produzem conteúdo e se instauram, assim, como um ponto imprescindível para a franquia do seriado, que depois acrescentamos à sua noção de transmídia.

Consideramos os fãs como sujeitos, o que, na perspectiva dialógica do Círculo, implica em uma constituição do sujeito como eu sempre em relação a um outro. No caso, tomamos o fã em sua relação ao seriado, também entendido como sujeito com o qual ele dialoga e a a partir do qual constrói enunciados. De acordo com Bakhtin (2010), o eu ocupa uma posição única na existência, local que somente ele ocupa e não o outro, definido, assim, como exterior a si⁵⁶, pois, “do meu lugar único, somente eu-para-mim mesmo sou eu, enquanto todos os outros são outros para mim (no sentido emotivovolitivo do termo)” (Idem, p. 100). Do seu local, os outros são vivenciados de fora, como outros “eus”, outros para mim, dos quais eu dependo para me constituir como sujeito. Na filosofia do Círculo, o “eu” só pode ser dado nessa relação, motivo pelo qual não falamos em identidade, mas em alteridade. Assim, o sujeito fã só existe a partir de sua relação

⁵⁶ A partir dessa noção de exterioridade, Bakhtin (2010 e 2011) trabalha o conceito de exotopia, imprescindível para a noção de sujeito. Nela, o eu encontra-se em uma posição única na vida, exterior ao outro e única maneira pela qual ele o percebe em sua totalidade. Nesse sentido, somente eu posso dar ao outro informações sobre si que ele, em seu local, não tem visibilidade. Em uma via de mão dupla, também o outro, em seu local único extraposto pode completar o eu.

com o seriado, como seu outro, em consituição recíproca, tanto em nível filsofófico, quanto em econômico-social, uma vez que, sem público, o seriado não vai ao ar.

Essas relações, dadas na e pela linguagem, são recíprocas, o que impede uma categorização separatista entre a posição de falante e a de ouvinte nos quesitos de atividade e passividade no discurso. O outro nunca é passivo na interação, pois a atividade de leitura ou de escuta do outro implica em um processo de compreensão, que é em si uma resposta. Assim, se, para o Círculo, toda compreensão é ativa, mesmo o ato de assitir a um episódio de um seriado já é em si responsivo, pois, em sua compreensão, o sujeito trava um embate com o discurso do outro e traduz as palavras alheias em palavras suas (VOLOCHINOV, 2017).

Além dessa posição responsiva, defendemos que os fãs também se posicionam e adquirem a faceta de autores no processo dialógico ao criarem novas obras a partir do material propiciado pela produção do seriado. Eles lhe ressignificam a seu bel prazer, criando *fanfics*, *fanarts*, *fanvideos*, fazendo *cosplay*, participando de grupos de discussão online, ou até mesmo consumindo produtos feitos para os fãs, como edições de colecionador, bonecos etc.

Em meio a essa discussão, defendemos que considerar o fã como autor é também um posicionamento ideológico, pois vai contra a ideia de fã de seriado, escritor de *fanfic*, ou artista de *fanart*, por exemplo, como algo menor, por não serem de autores consagrados. Tal noção implica a própria concepção da posição social de autor. Para nós, como pretendemos confirmar ao longo do trabalho, os fãs colocam-se como autores ao criarem novas obras, a partir de uma organização, estilo e posicionamento dada na relação dialógica com seriado nesse momento socio-histórico: possibilitado pelas mídias digitais, pensamos em um novo processo de consumo midiático, no qual o consumidor torna-se produtor de enunciados em circulação na esfera midiática.

Ao tomarmos a movimentação na construção do gênero prevista pelo Círculo, compreendemos que são necessários novos mecanismos para um consumo midiático pelos fãs apropriado a esse momento histórico. Com o intuito de criar possibilidades de consumo sempre renovadas para os fãs, os produtores apostam em enunciados transmidiáticos, com enunciados transitantes entre diversas mídias, como um filme que se torna videogame, HQ ou aplicativo para celular. Conteúdos novos permitem novas experiências e mantém os consumidores interessados, além de fornecerem constantemente novos materiais para suas (re)criações.

Se, para Jenkins (Idem), *Matrix* (1999) tornou-se um fenômeno, pois a partir dessa obra foram criados jogos, fóruns e animações para manter o fã sempre em alerta para novas informações, juntamente com os outros fãs, em coletividade, compreendemos *Sherlock* como um fenômeno dentro do gênero seriado na contemporaneidade cuja recepção se dá em enunciados que vão do seriado para a vida em uma via de mão dupla, transmidiaticamente. Mergulhemos no fenômeno, a partir do universo da *fandom*.

Os fãs, também transmidiaticamente, em seu processo criativo-responsivo, constroem ressignificações do enunciado do seriado em diversas materialidades. Uma das principais maneiras dos fãs interagirem e instituírem sua voz é a partir de *fanarts*, em outras palavras, artes criadas pelos fãs, imagens feitas ou com técnicas de pintura digital ou tradicionais como lápis, caneta e tinta, nas quais eles recriam os sujeitos ou as aventuras vividas por eles nos episódios a partir de um elemento ou tema sobressalente.

Também é recorrente a criação de páginas no Facebook. Nessa plataforma, vemos a página de divulgação do seriado pela produção, a página oficial *Sherlock*⁵⁷, na qual são lançadas informações recentes sobre eventos de Sherlock, lançamentos de episódios novos e produtos feitos a partir da série, bem como a *hashtag* criada pela página para divulgar a arte dos fãs, a *#fanartfriday*. Porém, além da oficial, há diversas páginas criadas por fãs, em inglês e em português, como *Sherlockology*, *Sherlock Fandom*, *Sherlock Fandom Brasil*, *Sherlock Brasil* e *Sherlock da Depressão*⁵⁸, que compartilham e divulgam as postagens e notícias dados oficialmente para uma gama maior de usuários da rede, fazem piada com a série e seus personagens, principalmente sobre o aspecto da demora em relação as outras para terem novos episódios, criam *memes*, e oferecem serviços gratuitos, como a legendagem de episódios e trailers, sempre com o intuito de divulgação e compartilhamento. Em páginas como essas, bem como em grupos fechados⁵⁹ delas, os fãs podem falar livremente de seus gostos e preferências, há discussões sobre *ships*, sobre outros trabalhos com os atores principais, e sobre teorias dos episódios. Nessas páginas, como em fóruns, os fãs agem como detetives e investigam sobre os detalhes escondidos em cada episódio, sobre falas dos criadores dando dicas

⁵⁷ Disponível em: https://www.facebook.com/Sherlock.BBCW?ref=br_rs. Acesso em: 08/10/15.

⁵⁸ Disponíveis em: https://www.facebook.com/Sherlockology?ref=br_rs ; <https://www.facebook.com/Sherlock-Fandom-670745712992928/timeline/>; <https://www.facebook.com/Sherlock-Fandom-Brasil-375463792513957/timeline/> ; <https://www.facebook.com/SherlockBrasil?fref=ts> e <https://www.facebook.com/SherlockDaDepressao?fref=ts>. Acesso em: 08/10/15.

⁵⁹Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/sherlockfandom/> e <https://www.facebook.com/groups/sherlockbrasil/>. Acesso em: 08/10/15.

sobre as próximas temporadas e relacionando-as com fotos de filmagens que confirmam a participação de uma personagem, sempre há um tópico a ser discutido. Apesar do enfoque ser o Facebook, recentemente (2015) a franquia de Sherlock lançou mais duas contas nas plataformas do Twitter et do Youtube⁶⁰, de forma a oferecer outros serviços e modos de contato com os fãs. O interessante é que uma mesma postagem atinge as diferentes plataformas, há uma transmidialidade das notícias do seriado e, em cada um dos perfis, há um relacionamento com o público característico daquela plataforma e conteúdos exclusivos, como, por exemplo, os vídeos de momentos favoritos dos fãs, lançado no canal do Youtube e entrevistas com outros atores da série.

Apesar de as postagens e discussões serem bem fortes na rede, também há um movimento que sai da tela para a vida, com, por exemplo, *hashtags* usadas no mundo real, não como um mecanismo de busca, mas como um meio de marcar referências entre fãs. Há um processo duplo de desvirtualização das discussões feitas entre fãs do mundo virtual para o real, sempre num movimento dialético de ida e vinda. Assim, em 2012, por exemplo, quando foi transmitida a segunda temporada de *Sherlock* e, como será defendido por nós ao longo do trabalho, devido ao longo hiato e ao tema da falsa morte de Sherlock deixada como inexplicada, os fãs passaram a criar teorias sobre a sobrevivência do mesmo, sobre sua relação com John e Moriarty, além de passarem por uma espécie de luto pela morte do ídolo, mesmo que ela tenha sido já dada como falsa. Compreendemos esse “luto” como virtual e real, pois, além de postagens na rede sobre o momento da queda de Sherlock do topo do Hospital de St. Batholomew, em Londres, os fãs foram até o local da filmagem e deixaram bilhetes para outros fãs em uma cabine telefônica ao lado do local da queda, com bilhetes, do tipo “Believe in Sherlock Holmes” (Acredite em Sherlock Holmes), “In Sherlock we trust” (Em Sherlock nós confiamos) e “Moriarty was real” (Moriarty era real), além de escreverem no muro do prédio, fazendo referência à queda social do detetive, que havia sido desmoralizado na sociedade londrina fictícia devido a um golpe de Moriarty. Utilizando a *hashtag*, dentro e fora da rede, os fãs criaram uma campanha para a credibilidade do detetive, solidarizando-se com ele.

⁶⁰ Disponível em: <https://twitter.com/Sherlock221B> e https://www.youtube.com/channel/UCkp_CAX1eIc5k5SavzbhN5w. Acesso em: 08/10/15



Figura 33 *In Sherlock we trust*. Foto de Marcela Paglione. Londres, Reino Unido, Outubro de 2012

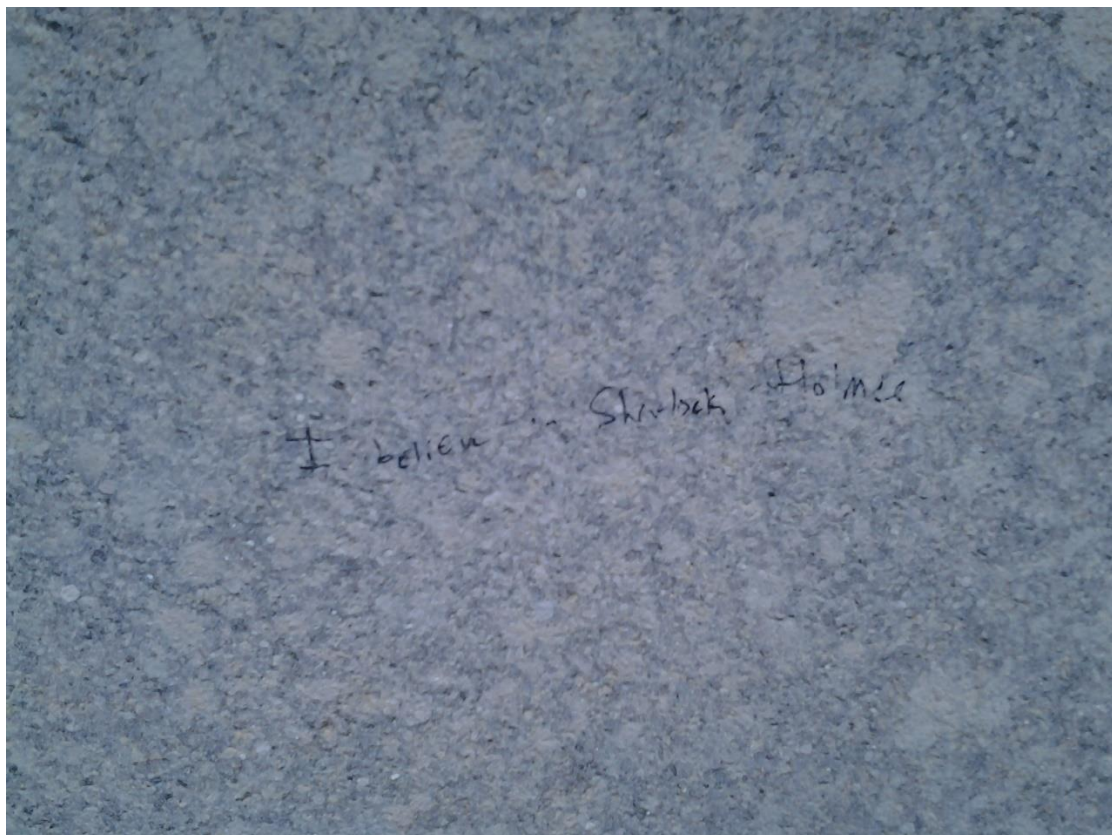


Figura 34 *I believe in Sherlock Holmes*. Foto de Marcela Paglione. Londres, Reino Unido, Outubro de 2012

Houve também eventos pagos para fãs em Londres, no Reino Unido, a partir de 2015, no que se tornou um evento anual chamado *Sherlocked: the event*⁶¹. A partir de 2016 ele também ocorre em Los Angeles, nos Estados Unidos e é considerado como a primeira convenção oficial de *Sherlock*, uma vez que conta com toda a equipe de produção do seriado. *Sherlocked* possibilita, através da compra de ingressos com valor chegando a quase 3 mil libras em Londres e de 145 a 2,995 dólares em Los Angeles, a entrada dos fãs e fotos no cenário do seriado, fotos e autógrafos com os criadores e atores, além de mercadorias exclusivas. Quanto maior o acesso a elementos VIP, também era maior o preço do ingresso, e o que mais encare são as fotos com os convidados especiais (atores do seriado, em sua maioria). Desse modo, pensamos que há uma comercialização do seriado que, ao criar eventos para os fãs, torna seu acesso exclusivo somente aqueles com maior poder aquisitivo. *Sherlock* torna-se um fenômeno, deixa de ser apenas um programa para ser assistido e passa a ser inclusive um evento com celebridades.

Ao contrário, no Brasil, a Livraria Cultura recebeu o criador Mark Gatiss em um evento gratuito em São Paulo, coberto pela *Doctor Who Brasil*⁶², e no Rio de Janeiro, no primeiro respondendo questões sobre *Sherlock* e *Doctor Who* e no segundo mais especificamente sobre *Sherlock*.

⁶¹ Disponível em: <http://www.sherlocked.com/index.php>. Acesso em: 09/10/15.

⁶² Disponível em: <http://doctorwhobrasil.com.br/2014/03/cobertura-dwbr-mark-gatiss-em-sao-paulo-saiba-tudo-o-que-rolou/> Acesso em: 09/10/15



Figura 35 Foto de Marcela Paglione. São Paulo -SP, Março de 2014.

A primeira coisa que nos chocou ao chegarmos ao evento em São Paulo foi o número de pessoas que lotaram a livraria desde as 10h da manhã, quando o Shopping Iguatemi abriu, para a entrevista que seria às 19h. Vimos centenas de fãs se apertando para poderem ouvir um pouco Mark Gatiss, alguns vestidos de *cosplays*⁶³, a sua maioria de *Doctor Who*, com presentes endereçados a ele, camisetas da série e produtos do seriado. Como haveria uma sessão de autógrafos ao final e, quem comprasse um produto da BBC ganharia um DVD de *Sherlock* ou *Doctor Who*, rapidamente não só os DVDs dos seriados se esgotaram, como todos os produtos da BBC.

Além disso, vimos que havia produtos como edições especiais de obras holmesianas com a capa do seriado que também se esgotaram. Acreditamos que tais elementos fazem parte do fenômeno *Sherlock*, de forma que geram movimentação de pessoas, no caso, em sua maioria adolescentes do sexo feminino, e de produtos que “estampam” o seriado. Em meio ao público, também era grande o número de pessoas com

⁶³ Abreviação de *costume play*, é uma prática que consiste em se caracterizar como uma personagem, com vestuário, maquiagem, acessórios típicos, vestindo literalmente sua camisa e fazendo-o tomar vida no mundo real.

cartazes e *fanarts* feitas para o evento e endereçadas, se não chegassem a Gatiss, em sua maioria aos próprios fãs.



Figura 36 Foto de Marcela Paglione. São Paulo -SP, Março de 2014.

Um evento como esse evidencia o caráter cultural da recepção do seriado, construída como um fenômeno que abrange multidões e mobiliza uma indústria de produtos feitos com as imagens do seriado.

Ao final de 2013, começou na rede a campanha de lançamento da terceira temporada de Sherlock, principalmente no Facebook e no Twitter. Como ainda não havia um perfil especial para o seriado, foi o criador Mark Gatiss que anunciou em seu twitter, uma declaração no mínimo estranha para os fãs de Sherlock, indicando uma sugestão de local para eles irem no dia 29 de novembro, em Londres a Gower Street, Barker Street ou o Hospital St. Bartholomew, como um convite, sem dizer a razão. Posteriormente, o próprio criador postou a foto do ataúde vazio pleno de flores fúnebres formando a data de estreia da temporada de Sherlock, 1 de janeiro de 2014.



Figura 37 Anúncio da data de estreia da 3ª temporada. *Screenshots do twitter* de Mark Gatiss⁶⁴.

A escolha pelo ataúde deve-se ao tema do episódio, pois ele retrataria a volta de Sherlock para as telas e do mundo dos mortos, no qual nunca esteve, já que ele falsificou a própria morte. Foi lançada também nesse dia a *hashtag* “Sherlock Lives” (Sherlock está vivo), utilizada para divulgar o lançamento da temporada. Essa mesma *hashtag* foi utilizada pelos fãs para referirem-se ao seriado e especularem sobre como seria a volta de Sherlock Holmes para a sociedade, como ele teria falsificado sua própria morte e enganado a todos, principalmente Moriarty e John.

⁶⁴ Disponível em: <https://twitter.com/Markgatiss>. Acesso em: Acesso em: 09/10/15



Figura 38 Cena da terceira temporada. #Sherlock Lives⁶⁵

Em um movimento transmidiático que vai do seriado à vida e de volta ao seriado, a hashtag utilizada pelos fãs na vida real foi também utilizada pela representação de fãs dentro do seriado, os quais discutiam sobre as teorias e, ao saberem da novidade, rapidamente recebiam e enviavam freneticamente mensagens com “Sherlock Lives”.

⁶⁵ Fotogramas retirados de *The Empty Hearse* (2014), de 00:30:25 a 00:30:26. Em uma tentativa de reprodução do movimento de enunciados em vídeos, trazemos ao longo de nosso trabalho sequências de 3 fotogramas com indicação do tempo em que foram retiradas do vídeo. Quando nosso intuito é somente demarcar algum detalhe e não exatamente o movimento da cena, optamos por deixar somente um fotograma no texto. Trazemos também os *links* de acesso ao material integral, quando possível, para que o enunciado pode ser observado em sua completude.

No dia 07 de outubro de 2015, foi lançado o trailer do especial de Natal de *Sherlock*, o qual contou com uma campanha da produção, que liberava segundos do trailer e fazia anúncios da data da liberação da versão completa, bem como ganhou uma campanha dos fãs nas redes sociais, em grupos e páginas no Facebook, no Tumblr e Twitter, pois, após o lançamento (17h no horário de Brasília), tais redes foram bombardeadas com gifs, fotos e comentários de fãs ansiosos para o episódio que contará com uma versão de Holmes na era vitoriana, sempre com a hashtag *#221back*, que marca todas as postagens com tal assunto. Tamanha foi a força das postagens dos fãs que a hashtag figurou nos *Trending Topics*, os tópicos mais comentados daquela plataforma no momento. Apesar de nem o tema, nem a data de transmissão terem sido liberadas, houve grande profusão de fãs ansiosos e de teorias sobre o que poderia ser retratado nele.

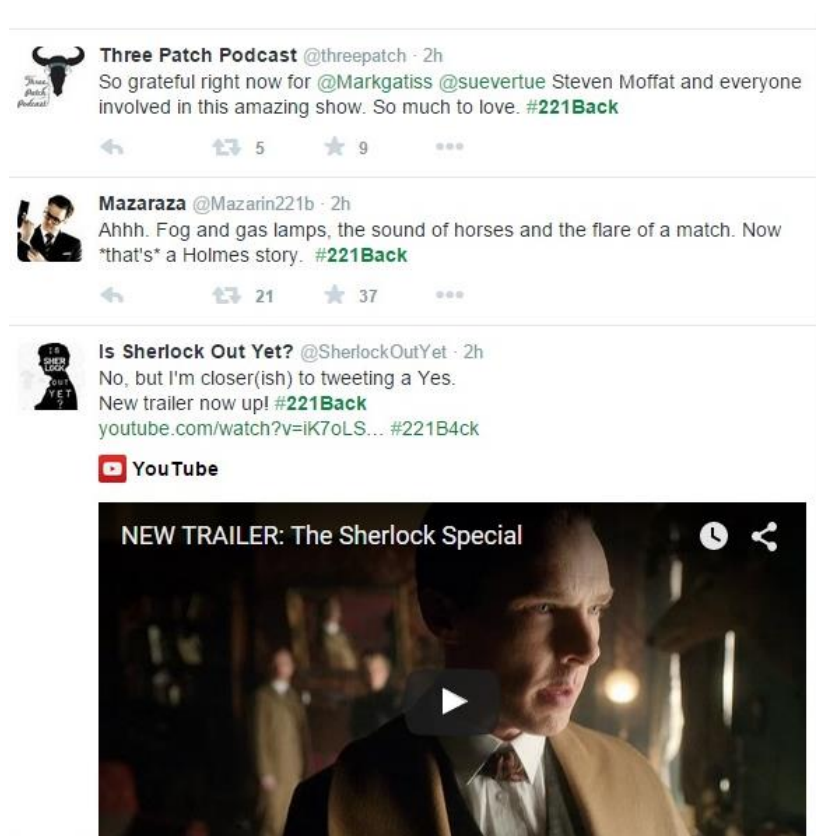


Figura 39 Repercussão do trailer do episódio especial de Natal no Twitter. *Screenshot* da busca no Twitter com a hashtag *221Back* no dia 07 de outubro de 2015.

O Twitter tornou-se um local muito influente de divulgação para novos episódios e promoções de *Sherlock*, principalmente pelo uso das *hashtags* como frases de campanha. Semelhante à tag *#221Back*, usada para o episódio especial de Natal, também para a quarta temporada do seriado, foi lançada *#221Bringit*, em uma brincadeira com a

expressão “Bring it” (“manda ver”, em português) e o número do apartamento de Sherlock e John, 221B.

Observamos que, para a quarta temporada, houve um contínuo uso das redes sociais para divulgação de seu lançamento, o que, para nós, reforça a especificidade de *Sherlock* como exemplo de seriado transmidiático.

Entre os recursos utilizados, havia a divulgação de imagens promocionais de atores e de objetos, que, em si, já proporcionaram material para teorias dos fãs que circularam na Rede, principalmente no Tumblr, no Facebook e no Twitter⁶⁶. Além disso, houve uma divulgação no dia 28/12/2016, na Piccadilly Circus, uma das ruas mais movimentadas de Londres, de um vídeo promocional com a data de estreia da temporada, também divulgada na página oficial de Sherlock no Facebook⁶⁷.

No dia 10 de janeiro de 2017, foi realizada uma medida propagandística para o último episódio da temporada, que iria ao ar dia 15: uma *live* no Twitter, ou seja, uma sessão ao vivo em que Sherlock estaria à posse da conta do Twitter da BBCOne para interagir com seus seguidores e propor a resolução de um mistério de assassinato⁶⁸.

Outras formas de contato foram desenvolvidas para sua divulgação e ampliação do contato do fã com o conteúdo do seriado, de forma a deixá-lo permanentemente exposto a conteúdos novos que devem ser explorados para uma experiência completa do universo ficcional da série. Dentre elas, são feitos os blogs de Sherlock e John⁶⁹, que existem tanto dentro do seriado, nos episódios e são acessados pelos personagens, quanto fora, de forma a serem acessados pelos fãs que nele encontram conversas em comentários entre os personagens, mensagens escondidas, enigmas, no caso de Sherlock e postagens sobre casos não tratados na série, no blog de Watson.

Além disso, foi lançado um aplicativo para Android e IOS, o *Sherlock: the network*.⁷⁰ Nele, os usuários de smartphones são convidados a tornarem-se parte da rede

⁶⁶ Como exemplo, temos uma postagem do Tumblr com uma análise da imagem de Sherlock, John e Mycroft, feita para divulgação do episódio *The Final Problem* (2017). Disponível em: <http://stravaganza.tumblr.com/post/155357459329/johnlockfulfillment-green-violin-bow>. Acesso em: 02/04/2018. Além disso, há a postagem do Twitter oficial de Sherlock com uma imagem de um violino, analisada por um fã no Tumblr. Disponível em: <http://lattekenobi.tumblr.com/post/155715718946/dandy-mott-ahs-i-think-this-photo-may-make>. Acesso em: 02/04/2018

⁶⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/Sherlock.BBCW/videos/991205000980095/>. Acesso em: 30/03/2018.

⁶⁸ Disponível em: https://twitter.com/BBCOne/status/818910802472091648?ref_src=twsrc%5Etfw&ref_url=http%3A%2F%2Fwww.telegraph.co.uk%2Ftv%2F2017%2F01%2F10%2Fsherlock-live-fans-get-chance-solve-exciting-mystery-live%2F. Acesso em: 02/04/2018

⁶⁹ Respectivamente <http://thescienceofdeduction.co.uk/> e <http://www.johnwatsonblog.co.uk/>.

⁷⁰ Disponível em: <http://www.sherlockthenetwork.com/>. Acesso em: 09/10/15.

de informantes de Sherlock, no caso da série, mendigos, e assim poder ajuda-lo a resolver novos casos. Com mais de 15 minutos de conteúdo exclusivo audiovisual além dos jogos, o aplicativo oferece uma possibilidade aos fãs de atuarem juntamente com Holmes, de lhe serem úteis, mesmo que isso signifique serem mendigos e maltratados por ele por estarem fedendo.

Todos esses elementos contribuem para a construção transmidiática de *Sherlock* de maneira a ampliarem seu processo de participação no seriado, de forma a adentrarem ativamente, enquanto sujeitos, no universo sherlockiano, seja nas páginas oficiais ou de fãs no Facebook, Twitter ou Youtube, no aplicativo ou nos blogs.

Por fim, a experiência da *fandom* não estaria completa sem o mergulho no universo da franquia sherlockiana no que tange a comercialização de produtos vinculados ao seriado. Enquanto os produtos gerados pelos fãs para fãs são geralmente gratuitos (como histórias, pinturas, HQs, desenhos, transmissão de episódios por *torrent* e até legendagem de episódios e trailers), salvo alguns casos de artes serem vendidas, os produtos oficiais das empresas geram lucro e são comercializados de forma a atingirem um público fã da série que quer ter em casa conteúdos exclusivos, ao mesmo tempo para diferencia-lo de outros grupos e para inseri-lo naquela comunidade.

Observamos, com o aumento da divulgação e do público do seriado, uma maior distribuição e criação de produtos exclusivos, como livros criados sobre o seriado, com conteúdos exclusivos, como o *The Sherlock Files: The Official Companion to the Hit Television Series (2013)*, de Guy Adams, *Sherlock: The casebook (2012)*, de Guy Adams, *Sherlock and Transmedia Fandom: Essays on the BBC Series (2012)*, de Louisa Ellen Stein e Kristina Busse e *Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations*, de Lynnette Porter. Tais livros discutem especificamente a série e sua reconstrução das histórias doyleanas para o contexto do século XXI, o que isso resulta em medidas de significação e como foi, tecnicamente, fazer essa reconstrução.

Além de livros, há produtos exclusivos comercializados pela loja online da BBC, que vão desde de edições comuns de DVDs e Bluray a itens de colecionador, como coleções especiais das três temporadas juntas, ou cadernos de luxo, além de bonecos, lenços, canecas e camisetas estampadas com marcas visuais do seriado, seja seu logo, seja a cartinha “smile” presente na parede do apartamento de John e Sherlock, por exemplo. É interessante que oferecer tais produtos de vestimenta envolve um processo de personificação, de exotopia ao tornar-se quase o outro, no caso, o personagem com quem se identifica.

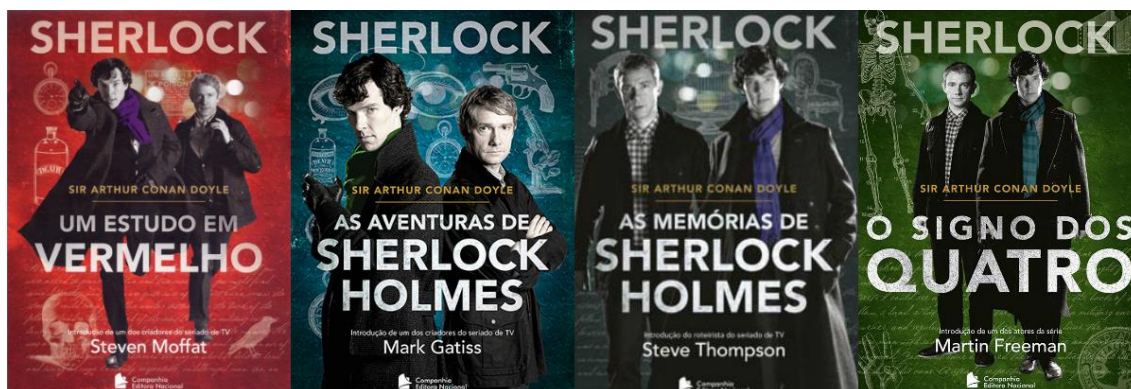


Figura 40 Capas dos livros renovadas com o seriado⁷¹

Além dos produtos típicos do seriado, há edições especiais de obras holmesianas que agora estampam em sua capa o seriado, de maneira semelhante a feita com livros vendidos com a capa do filme, apesar de serem duas obras diferentes. Tal aspecto é tipicamente utilizado por empresas para sua comercialização, uma vez que produtos de Conan Doyle não são mais apenas Conan Doyle, são também parte da nova geração de consumidores de histórias holmesianas e fãs do seriado.

Assim, pretendemos demonstrar aqui a produção dos fãs e a repercussão transmidiática do seriado possibilitadas pela revolução tecnológica que envolve a criação dos computadores, televisores e a internet, a fim de chegarmos a um momento histórico da convergência das mídias em um processo consumidor que passa de uma mídia a outra, ampliando seu contato com o universo da franquia.

Da mesma maneira que consome, o fã agora é visto como produtivo. Entendemos que há um embate de vozes de grupos sociais, os fãs e os produtores, os quais necessitam um do outro para sua manutenção nos papéis sociais de consumidor e produtor, mas que também se alternam, visto que o consumidor midiático na contemporaneidade não somente assiste ao seriado, mas é participante ativo do mesmo, seja na rede, ao criar enunciados em forma de fanart, seja ao comprar um produto e “vestir a camisa”, literalmente, de seu seriado favorito. Em uma relação de constituição mútua, responsiva e responsável, vemos os fãs e produtores em diálogo transmidiático.

⁷¹ Disponível em: <https://heyysa.wordpress.com/2014/12/13/lancamento-companhia-editora-nacional-lanca-signo-dos-quatro-edicao-promocional-da-serie/>. Acesso em: 26/07/2016.

2. *STREAMING*⁷²: A FILOSOFIA DA LINGUAGEM

A fim de refletirmos sobre e analisarmos a produção de enunciados de fãs respondentes ao seriado *Sherlock*, partimos para uma reflexão teórica, na qual explicitamos a cada item a importância dos conceitos para sua mobilização analítica. Para tal, temos como base a perspectiva filosófica da linguagem do Círculo Bakhtin Medvedev Volochinov, principalmente a partir de *Estética da Criação Verbal* (2011), *Para uma filosofia do ato responsável* (2010), *Questões de literatura e estética* (1993), *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1996), *Método Formal nos Estudos Literários* (2012) e *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017), bem como artigos e livros de pesquisadores da área.

Discorreremos neste capítulo sobre os conceitos de ideologia; cultura; mídia e transmídia⁷³; esfera de atividade; gênero e arquitetônica; cronotopo; enunciado e diálogo e, por fim, sujeito e autoria, separados com objetivos didáticos por subitens, porém compreendidos dialogicamente em conformidade com o centro axiológico da filosofia da linguagem do Círculo B.M.V. Se um enunciado não pode ser compreendido fora da corrente enunciativa da linguagem, também um conceito deve ser relacionado a outros para assim entendermos a complexidade do pensamento do Círculo russo. De maneira semelhante, utilizamos principalmente as obras previamente citadas para embasar nossa discussão, recorrendo a outras conforme for a necessidade, visto que não há discussões teóricas sobre os conceitos e uma ou outra obra, mas em todas, à sua maneira.

No entanto, antes de elucidarmos os conceitos desta filosofia da linguagem, cabe a nós tratarmos de dois assuntos de extrema relevância para a recepção contemporânea das obras do Círculo: seu método e a verbivocovisualidade da linguagem. De um lado, há a necessidade de elucidar a teoria em consonância método de análise, dialético-dialógico, face à aparente “falta de método” do grupo; de outro, a explanação de uma perspectiva filosófica da linguagem como tridimensional, podendo ou não ser materializada como

⁷² Palavra de língua inglesa referente à transmissão de enunciados, seja televisivamente, seja por internet. A depender da mídia adotada para a transmissão, a experiência do espectador é outra. Assim, também a teoria com que abordamos o assunto do seriado difere o trabalho de outros que abordam a recepção do seriado televisivo. Conforme discutido na introdução, as mídias com que olhamos para o seriado é filosofia da linguagem do Círculo. Além disso, não seria gênero discursivo se não estivesse em plena circulação social. Este capítulo, então, é o *streaming*, a transmissão midiática que precede a interpretação e análise das respostas (trans) midiáticas dos fãs.

⁷³ Para tal abordagem, partiremos das discussões de Jenkins (2006) e Lévy (2008). Apesar dos conceitos de mídia e transmídia não serem propriamente atribuídos ao Círculo B.M.V., eles são de suma importância para o desenvolvimento da pesquisa, pois, com eles compreenderemos a fundo a arquitetônica do seriado e seu processo de produção, recepção e circulação (trans)midiaticamente.

verbal, visual, vocal ou sincrética, o que embasaria o estudo para outras linguagens que não a verbal nessa perspectiva.

2.1 TV em Technicolor: o Círculo e a verbivocovisualidade

As abordagens contemporâneas da obra do Círculo problematizam os conceitos, nunca fechados, sempre em construção e ressignificação ao passo que a história da sociedade e da linguagem seguem seu curso. Nesse processo, eles são retomados e recriados de acordo com as necessidades de cada momento histórico. A tendência atual para as pesquisas calcadas nessa fundamentação teórica questiona os limites da teoria, comumente associada à tradição verbal, especificamente do romance e traz à tona, nesse momento da análise do discurso no Brasil, a pertinência da teoria e seu alcance para a análise de outras materialidades, dentre elas, a sincrética.

Em meio a essa discussão, estamos em busca de uma perspectiva filosófica da linguagem que, em si, é o chamamos de verbivocovisual, a partir da pesquisa desenvolvida por Paula (2016) e discutida nos trabalhos do Grupo de Estudos Discursivos – GED.

De acordo com Paula e Serni (2017),

O termo verbivocovisual foi cunhado por James Joyce e utilizado de maneira metafórica por Décio Pignatari para tratar da linguagem da poesia concreta. Também se utiliza aqui a expressão de maneira metafórica, pois ela não só abarca como explicita as dimensões constituintes da linguagem, como pensada pelo Círculo de Bakhtin. A verbivocovisualidade diz respeito ao trabalho, de forma integrada, das dimensões sonora, visual e o(s) sentido(s) das palavras (p. 179-180).

Ao tomar como base a metáfora de verbivocovisual da poesia concreta, o projeto de pesquisa atual de Paula trata a respeito não apenas da materialidade sincrética do enunciado, como o foi em um primeiro momento, mas a partir de uma busca pela própria concepção de linguagem para o Círculo. No estágio atual, defendemos a concepção da linguagem como verbivocovisual.

Por verbivocovisualidade entendemos a noção da linguagem como tridimensional, ou seja, o verbal, vocal (e/ou musical) e visual como dimensões que a constituem intrinsecamente e que podem ou não serem materializados de maneira verbal, vocal, visual ou sincrética. De um lado há a problematização da linguagem, de outro, sua realização efetiva em enunciados em gêneros específicos que privilegiam uma ou outra materialidade, como, em nosso caso, o seriado, que é sincrético e as produções de fãs em diversas materialidades.

Nessa relação tridimensional constitutiva, a verbivocovisualidade seria uma potencialidade da linguagem como um todo. Assim, mesmo um enunciado verbal possui em si traços de outras linguagens, por exemplo, na poesia concreta, em que a semiotização do poema e sua construção de sentido envolvem, além das palavras expressas, a materialidade oral e a visualidade atreladas a elas. Da mesma maneira, um quadro, em sua materialização visual, também sugere uma compreensão em signos verbais, ou, como em Kandinsky, há também a representação visual da linguagem musical.

Há elementos destacados ao longo das obras que nos fazem abranger a concepção de linguagem para o Círculo e compreender em que medida tais abordagens atuais estão previstas e possibilitadas pelos escritos de seus membros, seja pela discussão feita ou mesmo por termos de outras áreas utilizados para as metáforas conceituais.

Em uma nota de rodapé presente na edição *Teoria do romance I: A estilística* (2015), Bakhtin traz a seguinte consideração: “(...) Tudo consiste em que entre as ‘linguagens’, quaisquer que sejam, são possíveis relações dialógicas (originais), isto é, elas podem ser interpretadas como pontos de vista sobre o mundo (p.68). Ao tratar sobre a natureza dialógica da palavra, Bakhtin se refere ao sentido lato de palavra: enunciado. Assim, o autor se refere às outras linguagens, mesmo que brevemente, pois o sentido de sua reflexão acerca do diálogo (ou da heterodiscursividade, como ali é nomeado) as cerca.

Para Volochinov, em *Discurso na vida e discurso na arte (s/d)* a comunicação ideológica é constituída por elementos verbais e não verbais, uma vez que o enunciado está impregnado do extraverbal, que lhe é constitutivo.

Na vida, o discurso verbal é claramente não auto-suficiente. Ele nasce de uma situação pragmática extraverbal e mantém a conexão mais próxima possível com esta situação. Além disso, tal discurso é diretamente vinculado à vida em si e não pode ser divorciado dela sem perder sua significação. (...) Assim, a situação extraverbal está longe de ser meramente a causa externa de um enunciado – ela não age sobre o enunciado de fora, como se fosse uma força mecânica. Melhor dizendo, a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação (Idem, p. 4-6).

A natureza extraverbal do enunciado, seu vínculo com o social, está articulada intimamente à sua forma, seja ela verbal, gestual, pictórica etc. Diante dessa possibilidade, o que está em jogo não é puramente a materialidade, mas a forma relacionada ao conteúdo do enunciado em sua situação única de interação.

A linguagem nunca é constituída somente pela dimensão verbal. Para o autor, o chamado de extraverbal, ou ainda, a situação de comunicação e o horizonte ideológico partilhado pelos falantes é compreendido nos enunciados por meio da entoação, ou seja, pela dimensão vocal/musical da linguagem que marca um posicionamento do sujeito.

Também a Ótica, dentro da disciplina da Física, foi utilizada pelo Círculo, especialmente por Volochinov (2017), ao utilizar a metáfora visual dos conceitos da propagação da luz para a construção do conceito de ideologia.

Bakhtin (2011) também utilizou elementos da linguagem visual para entender o romance a o ato de criação estética, especificamente analisado no contexto de criação do romance. O retrato, por exemplo, foi alvo de uma breve discussão em *Estética da criação verbal* a partir de uma discussão sobre o trabalho do autor-criador no ato estético de criação da personagem. Da mesma maneira que numa obra verbal, o autor-criador deve englobar o todo da personagem e completá-la a partir de seu local exterior num retrato e, como só podemos ser finalizados com uma distância necessária do meu eu interno, o artista que faz uma representação de si deve colocar-se no lugar do outro e tentar dar-se um acabamento.

A primeira tarefa do artista que trabalha o autorretrato consiste em *depurar a expressão do rosto refletido*, o que só é possível com o artista ocupando posição firme fora de si mesmo, encontrando um autor investido de autoridade e princípio, um autor-artista como tal, que vence o artista-homem. (BAKHTIN, 2011, p.31).

É necessária uma posição exotópica firme entre o eu representado e o eu representante para que seja possível o englobamento de sua figura total. Nesse sentido, a construção da ideia de acabamento da personagem é dada pela contemplação de seu todo enquanto imagem. Para Brait (2013), é durante a análise sobre a criação da personagem que o filósofo russo expõe conceitos que se referem à visualidade, como “(...) ‘*excedente de visão, imagem externa, exterioridade, vivenciamento das fronteiras externas do homem, imagem externa da ação, corpo exterior, todo espacial da personagem e do seu mundo – a teoria do “horizonte” e do “ambiente”, dentre outras categorias que se prestam à leitura e análise do visual*” (p. 47).

Haynes (1995) também aproxima a criação verbal da visual com o objetivo de expandir os pensamentos do Círculo com base em seus estudos dos anos 20 sobre o ato estético, pois, “Bakhtin’s essays not only provides us with subtle tools for formal analysis of verbal and visual texts; his work also helps us to rethink our understanding of creativity (p. 134)⁷⁴.”

Para ela, sua preocupação em pensar o inacabamento do ato humano foi substituída pelo que chamou de preocupações logocêntricas, por isso a escolha por

⁷⁴ Os ensaios de Bakhtin não só nos providenciam ferramentas para análises formais de textos verbais e visuais, seu trabalho também nos ajuda a repensar nosso conhecimento sobre a criatividade. (Tradução nossa).

centrar-se nos estudos do jovem Bakhtin. Em nosso ponto de vista, porém, Bakhtin nunca deixou de cuidar de tais assuntos, focou em trabalhos logocêntricos, baseados na palavra, mas sem deixar de pensar na natureza do ato e na responsabilidade do sujeito. Diante de tal contexto, Haynes defende a teoria de Bakhtin (e do Círculo) como aberta, a qual pode ser expandida para pensar o visual.

Para Volochinov (2017), em sua discussão sobre o material semiótico da consciência, comenta sobre a onipresença da palavra em meio a todo ato ideológico:

Esse papel excepcional da palavra como um meio da consciência determina o fato de que a palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de qualquer fenômeno ideológico (de um quadro, música, rito, ato) não podem ser realizados sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica, isto é, todos os outros signos não verbais são envolvidos pelo universo verbal, emergem nele e não podem ser isolados nem separados deus por completo (p. 100-101).

Nesse momento, o autor trata sobre a relação entre consciência e o solo social ideológico e explicita que a consciência é constituída verbalmente por signos interiores. Por esse motivo, em todo ato de compreensão, seja qual for a materialidade do enunciado, há uma espécie de tradução para signos verbais. Assim, o verbal sempre acompanharia outros sistemas representativos. Em nossa perspectiva, essa alusão também corrobora para a ideia da interligação fundamental entre as dimensões da linguagem.

Conforme Gardner apud Bubnova (2011), “além dos limites das formas verbais, é o discurso também qualquer forma totalmente séria de autoexpressão do ser humano, desde o abraço e a carícia até a dança e a sinfonia” (p. 274). Sendo uma unidade que gera sentido e interação, o discurso pode assumir não importa quais formas materiais.

Em *Discurso na vida e discurso na arte* (s/d), Volochinov também trabalha com conceitos ligados ao vocal, como voz, entoação, polifonia, bem como Bakhtin, mesmo quando se refere à literatura escrita, refere-se às vozes do discurso, à escuta-ativa, à entonação e ao tom emotivo-volitivo.

Mesmo quando há uma análise sobre a dimensão verbal escrita do enunciado, o vocal é levado em conta, na medida em que a escrita o traduz, o reproduz em outra materialidade:

No mundo de Bakhtin, a escrita é privilegiada justamente como um percurso capaz de traduzir a voz humana na medida em que é portadora dos sentidos da existência, preservando de modo específico suas modalidades, que ele caracteriza mediante metáforas relacionadas à voz e à música: polifonia, contraponto, orquestração, palavra a duas vozes, coro, tom, tonalidade, entonação, acento, etc. (BUBNOVA, 2011, p. 270).

Todas as metáforas relacionadas ao vocal para analisar o enunciado verbal trazem resquícios das diversas vozes de outrem que ecoam ao enunciarmos, às diferentes entonações que traduzem diferentes valores dos sujeitos enunciadore, e isto só é possível devido à sua origem.

A natureza da interação humana é primordialmente falada, entoada, e justamente dessa materialidade abstraímos conceitos para pensarmos a linguagem, como o conceito de diálogo, central ao pensamento filosófico do Círculo. Segundo a autora, “a mesma palavra *enunciado*, que na comunicação discursiva é a unidade mínima do sentido (que pode ser respondida), em sua versão russa está ligada ao falar, articular, argumentar; em uma palavra, trata-se de dar voz a alguém” (p. 270), o que evidencia a preocupação de Bakhtin e do Círculo para com a oralidade.

A partir de Cassotti (2010), compreendemos a preocupação, não somente de Bakhtin e Volochinov, além da musicista Yudina, mas também Solertinski com o vocal. Integrante não tão conhecido do Círculo, Solertinski pesquisa sobre o teatro musical de Mozart (relacionado à temática shakespeariana) com os conceitos do Círculo de polifonia, dialogicidade, polidiscursividade e polivocidade, também utilizados por Bakhtin (2015) em seu trabalho sobre Dostoiévski, no qual se utiliza de termos musicais para análise do material verbal.

Em meio a trechos de obras do Círculo e comentadores, pensamos que tanto a utilização de metáforas provenientes de materialidades não verbais, quanto a ideia da tradução de um sistema semiótico em outro, possibilitam uma perspectiva tridimensional da linguagem, pois os autores compreendem um elemento verbal a partir de sua correlação com signos visuais ou vocais/musicais, como o acabamento da personagem e a representação das vozes discursivas, por exemplo.

Seguindo a proposta de Paula, não há como separar onde começa e onde terminam as dimensões, pois uma está imbricada na outra, apesar de nem sempre serem manifestas, a depender da escolha do gênero discursivo e da proposta autoral.

Tomamos a verbivocovisualidade como imprescindível para a compressão dos procedimentos de análise discursiva, visto que, na construção do enunciado pode ser enfatizada apenas 1, 2 ou as 3 dimensões da linguagem, realizado conforme o projeto arquitetônico do autor-criador⁷⁵. A partir da escolha do autor, são escolhidos o gênero,

⁷⁵ O conceito de arquitetônica aqui brevemente apresentado é discutido com maior afinco no item 2.8 deste trabalho.

toda a construção do enunciado e principalmente o estilo de sua produção, concebidos de maneira inseparável.

Sendo assim, dado nosso enfoque na construção arquitetônica do gênero seriado e nas respostas dos fãs, pensamos a linguagem em suas dimensões de maneira a definir como sua potencialidade tridimensional é atualizada em enunciados de diversas materialidades nos discursos dos fãs, em *fanfics*, *gifs*, *fanarts*, *fanedits*, *posts* em blogs, *trailers*, *fanvideos*, vídeos no canal do seriado no Youtube, o aplicativo para *smartphone*, entre outros, conforme o estilo, gênero escolhido e projeto autoral de cada autor-fã, como é realizado nos itens 3.2. e 3.3.

Pensamos tanto o seriado quanto as respostas dos fãs como elos da comunicação discursiva a respeito do seriado, portanto como enunciados dialógicos, produções de linguagem por sujeitos sociais que tem seu sentido construído na interação entre as dimensões verbivocovisuais. Assim, buscamos analisar esses enunciados responsivos de acordo com a perspectiva do Círculo, a partir do método dialético-dialógico, como é descrito a seguir, sempre de maneira a compreender sua constituição via linguagem.

2.2 Sintonização dos canais: Método dialético-dialógico

A fim de analisarmos o seriado televisivo em seu movimento social de produção circulação e recepção, utilizamos um método coincidente com a perspectiva teórica escolhida para nosso trabalho. A partir da filosofia da linguagem do Círculo B.M.V., buscamos compreender os aspectos sociais, histórico e ideológicos do seriado, como é produzido, onde circula e é recebido, por quem, de que maneira, considerando-o como um gênero discursivo. Apesar de haver uma discussão sobre uma aparente falta de precisão de método na teoria do Círculo, defendemos aqui sua importância e relevância para o *corpus*. Para Wall (2014), sua teoria não fornece uma linha reta, uma direção de leitura de seus conceitos, mas uma *indireção*, correspondente à sua preocupação filosófica em relacionar os conceitos e apreende-los somente em sua devida interação. Conforme Melo e Rojo (2014) há a construção de uma arquitetura do Círculo, no sentido de pensamento organizacional de sua teoria, alicerçado no conceito de diálogo, ao mesmo tempo em que coloca em rede os demais conceitos.

Os elementos que formam a “unicidade e a organicidade desse pensamento [de Bakhtin e seu Círculo]” (BEZERRA, 2003, p. X) são interligados e implicados, não podendo ser focalizados isoladamente, e esse conjunto só pode ser apreendido na totalidade das produções. (...) É unânime a constatação de que o princípio dialógico norteia o pensamento do Círculo. Entendemos que, mais do que uma base epistemológica, o dialogismo é uma postura de Bakhtin,

Volochinov, Medviédev que ultrapassa a polêmica das autorias das obras e se incorpora na prática escritora dos russos. A arquitetônica reitera o posicionamento dialógico à medida que agrega em rede os conceitos naturalmente constitutivos e revela os movimentos dialógicos inerentes. (p. 252)

De fato, não há método nessa filosofia no sentido cartesiano do termo, porém, há uma direção filosófica de leitura contrária ao reducionismo teórico, a qual obriga o leitor a compreender os elementos em conjunto, a abordar diversas obras para a compreensão de um mesmo conceito, devido a um processo de construção textual e filosófica denominado por Holquist (2015) como fuga, a partir da metáfora musical.

A partir de Paula et ali. (2011), consideramos o seu método como dialético-dialógico. Para a compreensão dessa abordagem, remontamos à concepção de dialética por Hegel para compreendermos a inversão de Marx e sua posterior relação com a concepção do Círculo.

Para Hegel, a ideia desenvolve a realidade. Esta, portanto, não é material, é um resultado do Espírito. Ela está em um constante devir protagonizado pela ação do homem. O homem é ativo, age na realidade, a transforma e assim muda seu estado a partir do trabalho, chave para a superação dialética. “Para ele, a superação dialética é simultaneamente a negação de uma determinada realidade, a conservação de algo de essencial que existe nessa realidade negada e a elevação dela a um nível superior” (KONDER, 2004, p. 26). Esta estrutura é aplicada a todos os campos do real, desde a construção do conhecimento até os processos históricos e sociais.

Uma relação dialética é baseada na superação de estados, ideias, sujeitos etc., na medida em que temos uma tese, ou uma afirmação, sua negação e uma negação da negação, em outras palavras, uma síntese das afirmações e negações. Nessa relação, a contradição (embate) é essencial, pois somente na negação da tese e na negação da negação é possível a mudança. O final da relação dialética, sua síntese é na realidade, uma nova tese, que permite um contínuo fazer-se, como uma espiral. Ela permite uma nova relação entre elementos, sem, contudo, descartar sua condição anterior. Mudança e continuidade, afirmação e negação são compreendidos em conjunto, como parte do processo de superação da realidade, sempre em devir.

Exatamente porque o movimento da história é marcado por superações dialéticas, em todas as grandes mudanças há uma negação, mas ao mesmo tempo uma preservação (e uma elevação a nível superior) daquilo que tinha sido estabelecido antes. Mudança e permanência são categorias reflexivas, isto é, uma não pode ser pensada sem a outra. Assim como não podemos ter uma visão correta de nenhum aspecto estável da realidade humana se não soubermos situá-lo dentro do processo geral de transformação a que ele

pertence (dentro da totalidade dinâmica de que ele faz parte), também não podemos avaliar nenhuma mudança concreta se não a reconhecermos como mudança de um ser (quer dizer, de uma realidade articulada e provida de certa capacidade de durar). (KONDER, 2004, p.53-4)

Devemos partir de uma totalidade, provisória, para fazer entrar em embate suas partes e chegar a outra totalidade, também provisória, a fim de fazer valer o princípio básico do movimento ao qual estão submetidos os sujeitos e a realidade. Uma síntese é sempre provisória, a espiral nunca deve ser acabada, mas sim uma etapa de outra relação em vir-a-ser. A dialética “negar-se-ia a si mesma, caso cristalizasse ou coagulasse suas sínteses, recusando-se a revê-las, mesmo em face de situações modificadas” (Idem, p. 39).

Para Marx, a realidade está também em perpétua mudança pela ação humana, como em Hegel, porém, em contraste com sua concepção, a realidade não possui base no Espírito, e sim pelas relações interpessoais em uma dada sociedade, momento, classe social, regidos por um sistema de valores e ideias. Segundo Marx e Engels,

Para os jovens hegelianos, as representações, ideias, conceitos, enfim, os produtos da consciência aos quais eles próprios deram autonomia, eram considerados como verdadeiros grilhões da humanidade, assim como os velhos hegelianos proclamavam ser eles os vínculos verdadeiros da sociedade humana (2001, p. 9)

Contrário à concepção hegeliana da ideia como criadora do mundo e dos sujeitos, Marx se centra no mundo material, nas relações sociais entre os indivíduos, relações de produção e de divisão do trabalho. A história se faz com os sujeitos “de carne e osso”, em suas relações econômicas em sociedade. As ideias se constroem, inversamente ao esquema hegeliano, nessas relações, entre os homens reais que agem e modificam a realidade, portanto, de baixo para cima, ou nas palavras dos filósofos,

(...) da terra que se sobe para o céu. Em outras palavras, no pensamento, na imaginação e na representação dos outros, para depois se chegar aos homens de carne e osso; mas partimos dos homens em sua atividade real, é a partir de seu processo de vida real que representamos também o desenvolvimento dos reflexos e das repercussões ideológicas desse processo vital (Idem, p. 19)

Enquanto Hegel propõe uma dialética da razão, em Marx há uma dialética da realidade em que a história é compreendida como concretude, por esse motivo, ele foi capaz de analisar, dialeticamente, o problema do trabalho alienado aliado à sociedade de classes e sua superação pela revolução socialista a partir do reconhecimento da alienação.

Com base nas ideias marxistas do jogo de forças, valores e ideias sociais criados na relação entre os sujeitos, compreendemos sua forte influência no pensamento do

Círculo, ao qual será acrescentada à ideia do embate e sua materialização no signo linguístico para a constituição de seu método. De acordo com Paula et ali. (2011),

Apesar da polêmica entre diversos estudiosos da linguagem, de áreas diferentes, quanto à questão do método no Círculo de Bakhtin, partimos do pressuposto de que o diálogo é o seu método, muito próximo da dialética hegeliana e marxista, ainda que modificada, pois manifestada pela linguagem e sem qualquer proposta de superação. O liame entre o Círculo e Marx é a relação dialética/dialógica e a questão da ideologia que, para Marx, calca-se nas relações (econômicas, políticas, culturais, sociais) objetivamente vividas entre os sujeitos constituídos e constituintes de determinada realidade social e, para o Círculo, encontra-se entranhada na linguagem (o signo ideológico). A linguagem é o cerne da questão (p. 92-3).

Segundo as autoras, o Círculo se baseia em um método dialético-dialógico, que permite a superação dialética, o jogo entre continuidade e mudança previsto por Marx (a partir de Hegel), mas lhe acrescenta o embate e o inacabamento do sujeito e do enunciado. A “síntese”, nessa perspectiva, deixa de ser uma superação das diferenças nos estágios anteriores para se tornar um momento de continuação com outros embates, entre outros sujeitos, tempos e espaços. Há a predileção pelo movimento, pelo inacabamento característico da vida como ato, pois os sujeitos estão sempre em relação uns com os outros, se constroem nessa interação e, por meio dela, constroem e revisam constantemente seus valores e ideias.

O Círculo, também materialista e histórico, estabelece seu centro de análise na linguagem, conforme abordaremos no item seguinte, pois nela estabelece-se o embate entre a supra e infraestrutura, em uma via de mão dupla, de cima para baixo e de baixo para cima, com outras relações em outras esferas, com outros sujeitos e sistemas ideológicos, outros cronotopos. A ideologia é construída a partir da base, sempre material e histórica. É na relação entre as pessoas que se constroem os sistemas de valores, debaixo para cima, manifestos no signo e nas escolhas estilísticas dos sujeitos.

Nos textos reunidos em *Estética da Criação Verbal* (2011), Bakhtin trata da relação entre diálogo e dialética, os quais devem ser entendidos em conjunto. Para o autor, “a dialética nasceu do diálogo para retornar ao diálogo em um nível superior” (Idem, p. 401). Ao ser tomado como dialógico, entendemos que cada estágio da dialética contém em si um embate entendido em nível social, no embate entre enunciados, sujeitos, épocas e ideologias. A dialética deve ser compreendida em seu perpétuo embate de forças, de ideologias, de sujeitos, sempre sociais, ou seja, junto com o diálogo. Só assim compreendemos a verdadeira faceta do signo, no jogo entre infra e supraestruturas. O movimento dialético-dialógico evolui o jogo de forças entre as estruturas e dentro

delas, em um movimento que concentra e dispersa as ideologias dos grupos sociais e evidencia sua mobilidade entre eles.

A ideologia hegemônica, ideologia dos grupos sociais dominantes, entra em embate com a ideologia do cotidiano, constituída por uma tendência a romper os padrões. Nesse tempo da ação mínima encontramos as possibilidades de mudança, a criação de outros valores que não os dominantes, próprios de um grupo social, como resistência à dominação. Ao mesmo tempo, na infra, também há grupos que defendem a ideologia hegemônica, travando, dentro dela, um embate entre supra e infraestrutura, assim como uma ideologia de resistência também pode ser incorporada em um discurso hegemônico.

A condição do embate entre as estruturas sociais possibilita uma mudança em espiral, materializada no signo linguístico. Trata-se de um processo dialético-dialógico, que vai da infraestrutura para a supra, a modifica e, dentro da infra, permite a existência da hegemonia centralizadora. Não devemos esquecer, no entanto, que essas relações ocorrem sempre dentro de uma esfera da linguagem, que tem condições específicas de refração da realidade e, assim, caracterizam as formas enunciativas, a partir da interação de sujeitos sócio-históricos em um dado tempo/espaço.

A participação do sujeito no mundo, em seu ato singular e responsável, é sempre uma construção, de si e de seu mundo. Ambos estão em um processo dialógico inacabado, permitido pela relação entre os sujeitos, via linguagem. Para a dialética, toda tese pressupõe uma afirmação de alguém, de um sujeito, em resposta a outro, que nega algo anterior e pode gerar respostas, dentro de um espaço e tempo (pequeno e grande tempo). O momento da produção de sentido é dialético-dialógico, pois permite novas leituras, uma mudança de estado das significações a partir do embate com o outro, de seu local exotópico, via enunciado. Os enunciados (e os sujeitos) entram em embate no diálogo, em que vemos as vozes ideológicas presentes nos signos em conflito, mobilizadas em suas entonações emotivo-volitivas.

Olhamos para a realidade a partir de reflexos e refrações, ou seja, a partir de um valor, logo não há realidade neutra. As escolhas estilísticas do sujeito na construção de um enunciado, bem como qual gênero irá utilizar, sempre são valorativas, revelam as forças ideológicas e me colocam dentro de um grupo social específico. Um enunciado sempre é concebido em relação a outros, no embate com outros sujeitos e posições, portanto em um movimento concêntrico e excêntrico, que o aproxima de outros dentro de uma esfera e ao mesmo tempo o afasta, assegurando sua singularidade de ato enunciativo e, nesse processo, veiculando sua posição ativa sobre o que fala, como, onde e para quem.

Conforme Bakhtin (2015), essas forças que aproximam e afastam os enunciados e seus valores são centrífugas e centrípetas e estão presentes em todas as enunciações concretas. Por meio desse movimento, é possível compreender a dimensão dialético-dialógica da ideologia, construída em meio e por meio dos enunciados e dos sujeitos, sempre em relações de aproximação e afastamento, de continuação e renovação.

O método dialético-dialógico, portanto, não se configura como um manual de instruções a serem seguidas, mas uma proposta filosófica acerca da linguagem. Ele promove um olhar para os enunciados que os situa em meio ao jogo histórico, social e ideológico ininterrupto de forças, em meio às quais observaremos o funcionamento do gênero seriado em seu aspecto de produção, circulação e recepção. Nesse sentido, é central a inserção da pesquisa na perspectiva do Círculo B.M.V.

Com base nesse processo ininterrupto, sempre material e histórico que circunda toda a pesquisa, nosso olhar segue a perspectiva metalinguística (BAKHTIN, 2015), ou translinguística, que parte do material linguístico para atingir o nível social ideológico constitutivo do enunciado, pois esta seria o real uso da linguagem. Para a análise de um enunciado, é crucial partir do que é materializado para então depararmos-nos com a sua inserção e embate no meio social e histórico em momento específico da existência. Portanto, o material não pode ser destituído do translinguístico (extralinguístico), pois perderia sua característica social e tornar-se-ia apenas uma forma autônoma, sem sentido.

Assim, para nossa análise, partimos dos elementos linguísticos de nossos enunciados, de nosso *corpus*, para a dimensão social, histórica e ideológica, relacionando-o aos embates entre valores, à sua esfera de produção aos sujeitos e ao cronotopo, dialética e dialogicamente, ao envolvê-los na arquitetônica do gênero seriado.

Construímos um recorte de *corpus* de modo a contemplar a diversidade das produções dos fãs e relaciona-las ao processo de construção de sentido do discurso do seriado em seu embate com a voz dos produtores. Separamos *fanfics*, *fanarts*, *fanedits*, *fanvideos*, *cosplays*, *gifs*, *posts* em fóruns e teorias em sites⁷⁶, todos considerados em sua

⁷⁶ Encontramos também um projeto de jogo sobre o seriado, intitulado *Sherlock: The Game Is On (A Crime Solving Puzzle Rpg)* (2013). No entanto, apesar de ser um tipo de produção dos fãs que é significativa, ele encontra-se em pleno processo de elaboração: no site do projeto, encontramos apenas um vídeo em que vemos uma atividade colaborativa para a produção de um jogo de fãs para fãs e o engajamento para sua produção, algo que, por si só, seria extremamente rico para uma análise mais profunda que não nos compete no momento. Nesse sentido, por sua fase inicial de elaboração, vinculada a um afastamento de nosso recorte temporal de 2012 e nosso recorte temático sobre a morte de Sherlock, optamos por retirá-lo de nosso *corpus* de análise.

enunciação concreta pelos fãs, consideramos em sua dimensão de sujeitos sociais de linguagem, refratados da vida.

Tipo	Título	Ano	Autor
Fanfic	The quiet man	2012	Ivyblossom
	Given in evidence	2012	Verityburns
Fanart (pintura digital)	BBC SHERLOCK – Sherlock	2012	Arashicat
	One more miracle, please...	2012	Arashicat
Fanart (HQ)	Reichenbach Resolution	2012	Nnaj
	Wreck fanbook	2012	Reapersun
Fanart (arte tradicional)	Blood on the pavement	2012	Naturalshocks
	Liberty in death	2012	Naturalshocks
Cosplay	SHERLOCK: Believe in Sherlock	2012	Shigeako
	Sherlock: The Fall of Reichenbach	2012	Yinami
Posts em Fóruns	IOU Explanation – 53-8-92 – Grimm’s Fairy	2012	Eva-christine
	Tales Cipher	2012	Eva-christine
	Reichenbach Explanation – Richard Brook was real – Rumpelstiltskin		
Teorias em sites	Millions of TV viewers baffled as to how Holmes faked his own death. The Mail on Sunday called in the experts to investigate...	2012	Polly Dunbar
	Teorias: O que Sherlock fez tão fora do personagem?	2012	Serlockbrasil
Teorias em vídeos	How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one	2012	BeonUtube’s channel
	How did Sherlock survive? (BBC Sherlock)	2012	CrystalRose289
Fanvideo (desvio do tema)	Sherlock BBC - Please don't go	2012	Fierysolveig
	Shattered BBC Sherlock/John	2012	Starrlett20
Gifs	Sem título	2012	Bowiee
	A great man became a good one.		

		2012	Bakerstreet Babes
Fanedit	Goodbye, John	2012	CruciothelightS
	Sem Título	2012	Interwar

Nosso *corpus* é constituído pelas respostas dos fãs de *Sherlock* (2010) instigadas a partir do mistério da falsa morte do detetive Sherlock Holmes ao final da segunda temporada, em 2012. A escolha por esse seriado partiu de uma observação a respeito de sua repercussão midiática pelos fãs, principiadas pelo gatilho temático da morte, de forma que se tornou um fenômeno na internet. Nesse processo de respostas, consideramos o ano de 2012 como o marco da profusão de enunciados dos fãs na internet, da intensificação da relação do público com o seriado, pois nesse momento os fãs se centram na análise do episódio *The Reichenbach Fall* (2012), final da temporada, para definirem teorias de como Sherlock poderia ter sobrevivido à queda do hospital St. Barth's e falsificado a própria morte para vencer Moriarty, maior mistério deixado pelo seriado até então e crucial para a história da personagem desde sua obra romanesca. Com base nesse tema, os fãs criaram diversas formas de respostas, de compreensões ativas a esse enunciado, como, por exemplo, *posts*, vídeos de teorias, *fanarts*, *fanvideos* e *fanfics*, motivo pelo qual recortamos nosso *corpus* tanto temporalmente quanto tematicamente. Além disso, os fãs puseram-se a imaginar como John estaria seguindo a sua vida sem seu melhor amigo, em um tom frequentemente romântico atribuído à relação entre ambos. Devido a esse fator, expandimos nosso recorte para abranger tanto os enunciados a respeito da resolução do mistério da falsa morte quanto os a da repercussão emocional da morte em John, considerada por nós como uma morte romântica.

De fato a análise dos fãs em teorias e enunciados artísticos sobre a queda e o desvio emocional só se torna possível graças a um direcionamento estilístico do seriado em um momento histórico determinado, de forma que este tratamento ao tema da morte de Sherlock toma uma forma e uma repercussão característica deste seriado, em que Sherlock é, ao mesmo tempo, ciborgue, máquina de raciocinar e fisiologicamente e emocionalmente reprimido, conforme é expandido na terceira temporada. Seu relacionamento com outras pessoas, principalmente com John, é altamente explorado no seriado, inclusive há momentos em que outras personagens assumem que são um casal, o que possibilita uma expansão destas faíscas em textos mais desenvolvidos em *fanfics*, por

exemplo, as quais, em sua maioria, são “Johnlock”, ou seja, exploram uma temática amorosa entre John e Sherlock.

O momento histórico também é imprescindível para as repercussões na rede, pois, elas são construídas com base em uma cultura participativa altamente possibilitada pela revolução técnica digital, em que o ciberespaço se torna o local privilegiado para as trocas de informações e comunicação entre fãs com o mesmo interesse, mesmo que estejam em posições geográficas muito distantes.

Outros seriados, apesar de receberem grande repercussão dos fãs, não tratam da mesma maneira a questão da responsividade do público. Em *Sherlock*, há um reconhecimento dessa participação ativa na Rede, visíveis nos mecanismos utilizados para divulgação da terceira temporada, como *trailers* interativos, posts em redes sociais, fotos dos bastidores etc., além de trazerem os fãs como personagens no episódio *The Empty Hearse* (2014). Nele há, inclusive, a presença da *hashtag*⁷⁷ como objeto de representação da mesma utilizada no mundo real pelos fãs para divulgação do episódio. O público está sempre presente na construção dos episódios de *Sherlock* e, nesse momento, eles são materializados como parte do episódio. As *hashtags* como mecanismo de busca e de interação entre fãs, são centrais em nossa análise, até para a busca de conteúdos acerca do tema sobre a morte de Sherlock, na rede, para a construção do *corpus*.

Quanto à escolha das *fanfics*, centramo-nos na busca temática por narrativas que abordassem a morte de Sherlock. Escolhemos, dentre elas, as duas com maior registro de leitura pelos fãs são *The quiet man* e *Given in evidence*, ambas de 2012. Nosso critério de busca passou também, portanto, pelo crivo da expressividade entre as *fanfics*, de forma a buscarmos as que possuem maior repercussão entre os fãs, pois, conseqüentemente, são as mais revelantes para alterar o seriado. Salientamos, no entanto, que utilizamos para a busca a plataforma *Archive of our own*, um dos principais utilizados mundialmente para a busca de *fanfics* de diversas *fandoms*, juntamente com a *Fanfiction.net*, porém sua

⁷⁷Trata-se de um elemento importante de construção do enunciado e veiculação dos valores de uma sociedade contemporânea. *Hashtags* são palavras-chave precedidas pelo símbolo da cerquilha (#), que configuram um mecanismo de busca e indexação de mensagens e plataformas específicas na Web. Tiveram sua origem no *Twitter* para depois se expandirem para Facebook, Instagram e Google+. A partir dela, os usuários dessas plataformas podem acessar diversos textos produzidos por usuários do mundo todo indexados por uma *tag*, ou seja, por um tópico de busca, que pode ir desde uma marca até um assunto em voga no momento. No *Twitter*, por exemplo, podemos sempre acessar os *Trending Topics*, os assuntos mais comentados do momento a partir das *hashtags*, por exemplo, nesse momento, 20/01/2016, às 19h39, os dois principais tópicos comentados são #Top50FansLittleMix e #ntas, referindo-se ao *National Television Awards*. Essa ferramenta de busca otimiza as mensagens e concentra uma dada comunidade virtual a partir da criação de *hiperlinks* entre os textos.

escolha se deve ao fato de possuir um mecanismo de busca mais específico, inclusive, ao buscarmos sobre *Sherlock*, há a possibilidade de filtrar narrativas com o tema “Post-Reichenbach”, ou seja, após a falsa morte do detetive, reforçando, assim, nossa escolha temática.

Para as *fanarts*, utilizamos a plataforma *Deviantart*, uma das mais conhecidas por seu apelo ao registro de autoria das imagens e documentos postados, tornando possível um compartilhamento e divulgação de obras de forma mais segura para os autores. Nela, buscamos dentro da temática, algumas que se destacavam dentro do recorte temporal e as separamos em categorias, tais como estão divididas na plataforma, isto é, HQ, pintura digital e pintura tradicional. Nos é importante tal separação por pensarmos a construção do todo do enunciado, juntamente com seu material e para refletirmos sua repercussão. As *fanarts* são postadas pelos artistas no *Deviantart*, circulam pelo *Tumblr* e são, posteriormente, incorporadas pelo seriado. O *Tumblr* é uma plataforma fundamental para o seriado, pois permite uma grande repercussão das postagens feitas em *blogs*, em sua maioria *fanarts*, *fanedits* e *gifs*. Apesar de grande parte das *fanarts* ganharem ali repercussão, ele não permite um registro da postagem original, que pode ser reblogada quantas vezes quisermos.

Percebemos que, ao contrário das *fanfics*, gênero⁷⁸ que possui uma abordagem muito mais colaborativa, visto que prezam sempre leitores responsivos e responsáveis para auxiliarem na composição de seu texto por meio de sugestões, as *fanarts* se preocupam com autoria em uma tentativa de individualização, o que evidencia a escolha pela plataforma *Deviantart* para a postagem de sua arte. A questão da coletividade, no entanto, fica em segundo plano, apesar de ser algo que deve ganhar repercussão na rede e ser compartilhado com os outros fãs. Uma *fanart*, deve tornar-se um item reconhecido, mas como parte da arte de um autor, a partir de suas características estilísticas e, algumas vezes, também pode tornar-se produto disponível à venda para outros fãs.

A partir das produções dos fãs e de sua relação com o seriado, compreendemos o funcionamento do seriado em sua configuração atual, em um movimento que vai da arte para a vida e vice-versa, pois, nessa relação, constrói-se o que entendemos por seriado hoje e manifestam-se questões socioeconômicas e construções de valores acerca dos fãs,

⁷⁸ Nossa hipótese é que cada tipo de produção autoral dos fãs que circulam na Rede, tais como *fanfics* e *fanarts*, por exemplo, comporta-se como um gênero específico, respondente ao gênero seriado, porém esse não é um objetivo a ser desenvolvido nesse trabalho, sendo deixado a interpretações futuras nsobre o assunto.

de massividade, de cânone e de liberdade nas mídias. Assim, nosso capítulo de análise organiza-se de maneira a dar vazão a esses elementos. Analisamos, primeiramente, o movimento de investida do seriado com produções transmidiáticas e a relação massiva estabelecida com os fãs; posteriormente, suas próprias produções em suas diversas categorias aqui listadas, a fim de identificarmos as respostas como autorais (divididas em um item com teorias sobre a morte e outro com produções com teor romântico); e enfim, no último item, observamos como as teorias e demais produções já analisadas retornam ao seriado para demonstrarmos a representação dos fãs em *Sherlock* e as relações intermediáticas estabelecidas no seriado e na e vida.

Consideramos, portanto, as respostas dos fãs como respostas ao seriado, compreendido como sujeito, portanto, como um enunciador que mantém diálogo com seus outros. Partimos da ideia de Amorim (2001) de que nosso objeto de pesquisa é sempre um outro, em posição exotópica com o qual o pesquisador deve entrar em embate. Nesse sentido, compreendemos o seriado como sujeito a que respondemos e que responde e antecipa respostas, por sua vez, de um público para que, nessa relação, construam-se uns aos outros, em um perpétuo embate de valores, sentidos que resultam no inacabamento do ser. Público e seriado, em nossa perspectiva, entram em uma relação dialético-dialógica, fazendo com que nossa análise se configure de acordo com o método pelo qual adotamos, em consonância com a teoria.

2.3 Transmissão: Ideologia

O conceito de ideologia para o Círculo é permeado por vozes outras com as quais entra em embate, principalmente o marxismo, trazido por Volochinov (2017), em diálogo com a filosofia da linguagem. Para entendermos sua repercussão no Círculo, ressignificada para um pensamento com cerne na linguagem, buscamos a compreensão da ideologia para Marx e Engels (2001). Segundo os autores, ela possui um fundo econômico e se fundamenta na separação entre mão de obra e meios de produção, como resultado de uma sociedade calcada na divisão do trabalho na qual o sujeito sofre alienamento. Com base na divisão social do trabalho, entre detentores dos meios de produção e a mão de obra, no caso da sociedade alemã da época, os burgueses e os proletários, os últimos vêm-se separados do produto de seu trabalho, o mundo é-lhes alheio, pois não se vêem como produtores, como agentes ativos de sua construção do mundo.

Na sociedade calcada em regras econômicas, os detentores dos meios de produção desenvolvem ideias e valores sistematizados em uma ideologia que reflete e refrata uma “realidade sob o enfoque de determinada classe social” (MARX; ENGELS, 2001 p. XXII), ou seja, de maneira enviesada, ilusória. A partir desse sistema, há a ideia de mascaramento da realidade, pois o trabalhador é levado a crer que as ideias, valores e práticas particulares de uma determinada classe são universais. Tais ideias serão aquelas que seguem os interesses da classe dominante e surgem como estratégia de dominação.

A ideologia oculta o movimento dialético e histórico da sociedade e da cultura ao fazer crer que as relações sociais e suas construções são estáveis, únicas e universais. Nesse sentido, a ideologia, pelo viés marxista, é uma inversão da realidade, uma ilusão que permite a contínua exploração das classes trabalhadoras que são dominadas no nível socioeconômico e ideológico, com a ilusão de que são livres e suas ideias e valores são genuinamente seus.

Longe de ser una e imutável, a ideologia deve ser pensada em meio às relações histórico-materiais dos homens, em uma dada sociedade, época e localização, ou, em termos dessa episteme dialógica da linguagem, cultural e cronotopicamente.

Dentro da perspectiva do Círculo, feita principalmente pelas reflexões de Volochinov (2013, p. 138), a ideologia é pensada como um “conjunto dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio das palavras (...) ou outras formas sógnicas”. Desse modo, ela é entendida como um sistema de ideias e valores próprios a uma visão de mundo, particular de um sujeito e/ou um grupo social, uma vez que o cérebro/consciência do homem é entendido pelo autor como construída na interação.

O Círculo assume uma outra perspectiva em relação à ideologia de cunho marxista ao propor, alternativamente, que o foco de análise deixe de ser as relações econômicas para compreender sua interferência no sistema semiológico. A linguagem, em sua condição natural, está totalmente embebida em solo social e ideológico. Assim, “o campo ideológico coincide com o campo dos signos. Eles podem ser igualados. Onde há signo há também ideologia. *Tudo o que é ideológico possui significação sógnica*” (VOLOCHINOV, 2017, p. 93) (grifos do autor). Pensar as questões ideológicas pelo viés do Círculo é pensar as forças sociais em confronto na linguagem, entre sujeitos socio-histórico culturais, portanto, materiais e envolvidos em um sistema econômico.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Volochinov defende que a verdadeira natureza do signo linguístico é sua realização social, histórica e ideológica. O signo, nessa

concepção, é intrinsecamente relacionado à situação concreta de fala e de seus falantes, sujeitos interacionais. A linguagem é criada no embate entre os sujeitos e seus valores. Nesse processo de interação, criam-se os signos e a ideologia, materializada nos signos e em suas formas, em seu acento valorativo.

Desse modo, o signo possui uma dimensão ideológica atrelada à linguística, ou melhor, indissociável desta. Sem signo não há ideologia, e a ideologia existe onde há signo. As relações de conflito ideológico estão entremeadas em sua própria tessitura, o que lhe proporciona a característica de nunca ser neutro. Ele é sempre acentuado por um sujeito em um determinado momento do tempo-espço. A situação de comunicação, entre sujeitos, as regras econômicas e a situação social, material e histórica definem as relações e os valores nelas presentes, bem como todo o caráter temático-formal da interação e a organização dos signos em um gênero discursivo.

Na realidade há uma “inter-relação entre o signo e a existência” (Idem, p. 110), pois, ao mesmo tempo, o signo modifica a realidade e é modificado por ela. Comunicamo-nos e podemos interferir na realidade, ou devidamente construí-la, na interação, por meio dos signos. Qualquer alteração na base da estrutura social modifica-os. Há no signo, e especialmente na palavra por conta de sua ubiquidade social, um embate de vozes, de posições, julgamentos de sujeitos pertencentes a classes sociais distintas, pois ele circula em toda a sociedade. É justamente esse embate de vozes sociais que possibilita a mudança do signo, pois, a partir da divergência de teses em contraposição ideológica, há o movimento dialético-dialógico, gerando perpetuamente a mudança do sistema semiótico e ideológico, ao mesmo tempo. Esse processo de mudança é o natural da evolução da linguagem e da sociedade que a ideologia dominante tenta estabilizar, ao tentar estabilizar os sentidos do signo e abafar sua polivalência característica.

O signo não pode ser neutro, visto que representa e organiza a realidade a partir de uma acentuação valorativa, que exprime uma dada tomada de posição, dada sempre em oposição a uma outra, a partir do diálogo entre sujeitos. Para o Círculo, os sentidos dos signos são criados no diálogo, no embate de vozes, não mais fechados em um significado dicionarizado em correlação arbitrária a uma matéria acústica. Conforme Volochinov, “(...) *em todo signo ideológico cruzam-se ênfases multidirecionadas*. O signo transforma-se no palco da luta de classes” (Idem, p. 113). As contraposições ideológicas sempre estarão presentes no signo, motivo pelo qual ele, em especial o signo verbal, é um medidor de mudanças sociais, mesmo as mais ínfimas, presentes em gêneros primários da ideologia do cotidiano. Decorrente da concepção material e histórica de

linguagem, essa é concebida como indissociável de sua base material; de sua forma concreta de realização, o enunciado; da relação entre os sujeitos e da ideologia para uma compreensão dos sentidos de uma obra.

Os produtos da criação ideológica são materiais, não podem ser estudados fora da realidade sócio-histórica em que foram criados, tal é a crítica de Medvíedev (2012) ao formalismo e ao estudo da literatura baseado somente na forma composicional das obras, sem relaciona-las ao tema e ao contexto, às outras obras com as quais dialoga e às ideologias que se propagam no interior de seus signos.

Conforme discutido no item anterior, a ideologia é composta por um jogo de forças centrípetas e centrífugas presentes na ideologia oficial e na ideologia do cotidiano. A primeira é constituída por tendências centralizadoras que constroem padrões e reforçam estereótipos, enquanto a segunda tende a utilizar forças centrífugas que valorizam as diferenças. No entanto, nunca encontramos um enunciado composto exclusivamente por uma ou outra ideologia. A linguagem é composta entre as duas, em um jogo, por isso falamos em tendências em permanente discussão na sociedade, refletidas e refratadas nos enunciados, os quais veiculam posicionamentos. Observamos esse jogo entre as valorações em sua devida materialização na linguagem. Para Medvíedev,

As concepções de mundo, as crenças e mesmo os instáveis estados de espírito ideológicos também não existem no interior, nas cabeças, nas “almas” das pessoas. Eles tornam-se realidade ideológica somente quando realizados nas palavras, nas ações, na roupa, nas maneiras, nas organizações das pessoas e dos objetos, em uma palavra, em algum material em forma de realidade que circunda o homem. (Idem, p. 48-9)

A ideologia, portanto, encontra-se necessariamente materializada, presente nos signos, seja na entonação da voz de um personagem, seja nas cores de uma cena. A partir da observação da construção dos enunciados dos fãs, depreendemos seu posicionamento em relação ao seriado, como é feito nas diversas produções realizadas, como nas cores utilizadas em uma *fanart*, cenas escolhidas para comporem *fanvideos* e aspectos do seriado tidos como dignos de explicitação em *fanfics*, por exemplo.

Também observamos as valorações presentes na construção dos enunciados feito pelo seriado. Com uma preocupação interativa em relação ao público, o seriado contemporâneo apropria-se das mídias digitais para se reconstruir. Esse posicionamento materializa-se nas respostas de produtores de seriado aos fãs, sejam incorporando seu discurso, como em *The Empty Hearse* (2014), seja em produtos mais interativos como o aplicativo *Sherlock: the network*, em que o usuário pode contribuir para os casos de

Sherlock, ou em eventos e convenções, como *Sherlock: the event*, realizado em Londres em maio de 2015. No entanto, esses enunciados também demonstram a valoração hegemônica massiva de manutenção do consumo do público, realizado por meio de sua construção transmidiática. Dessa forma o seriado constrói-se como massivo e interativo/participativo, ao mesmo tempo, conforme explicitamos no item 3.1.

Pensamos, assim, nas tensões existentes na relação entre o seriado e os fãs e que são cruciais para o desenvolvimento do trabalho, como a mobilidade participativa da transmídia e a questão econômico-massiva própria da movimentação social do seriado, que também a constitui. O jogo entre forças contrárias presentes em enunciados ambivalentes, tal é a importância do conceito de ideologia para este trabalho.

2.4 Pausa comercial: Cultura

Uma das propostas de nosso trabalho é a discussão sobre o conceito de cultura a partir de um viés do Círculo B.M.V. Nesse sentido, partiremos dos escritos de Bakhtin, visto que esse conceito é característico de suas obras.

Em *Para uma filosofia do ato responsável*, o filósofo trata acerca da diferença acerca do chamado mundo da vida e mundo da cultura. O primeiro, mundo do ato ético do sujeito na existência e o segundo, mundo da cultura objetiva, separada da vida pelo teorismo. Em sua concepção, vida e cultura devem ser entendidas em relação de mútua dependência a partir da unidade da responsabilidade, fora da qual a cultura se torna

(...) obscura e elementar, uma vez que esteja totalmente separada do centro único e singular da consciência responsável; uma total separação é na realidade impossível e, enquanto realmente pensamos aquela unidade, ela brilha com a luz refletida da nossa responsabilidade (BAKHTIN, 2010, p. 82)

Bakhtin (2011) comenta sobre a intrínseca relação entre a vida e cultura adquiridas na individualidade e responsabilidade do sujeito, conforme discutido em *Arte e responsabilidade*. O filósofo se posiciona contra o teorismo, contra a consideração de arte e cultura como puras e autônomas em relação à realidade material e histórica, em oposição à uma cultura generalizada, como parte das ideias, na vida concreta do espírito, de cima para baixo, como em Hegel.

Nesse sentido, a arte, bem como qualquer produto da cultura, provém da vida e não pode perder sua relação com ela, se não fica vazia. Para Bakhtin, a vida é parte da cultura, constituinte ativa desta e, somente na relação com a vida, a cultura pode assumir sua característica social e concreta e não abstrata e universal. Há uma relação dialético-dialógica necessária entre a cultura e vida, em que uma está em relação a outra e, nessa

relação constrói-se e modifica-se. Segundo Bakhtin (2011), uma falha na relação arte e vida deixa a arte mecânica, suas partes não respondem umas às outras, não possui responsabilidade e unidade. Somente na unidade do sujeito a arte, ou toda a cultura deixa de ser universal para tornar-se singular e parte da vida em sua eventicidade, em perpétuo fazer-se, no ato responsável do sujeito.

Em sua interdependência, dialético-dialógica, o sujeito é integrante da cultura, ao mesmo tempo em que a cultura é formada pelos atos dos sujeitos. Em meio a ela, os valores culturais somente são válidos na medida em que são afirmados pela consciência viva individual. A consciência precisa afirmar os valores culturais para si mesma, reconhece-los responsabilmente em relação a si, para que os mesmos não se tornem abstratos e universais. Ao mesmo tempo, os valores culturais são criados por meio da junção histórica e social dos valores de sujeitos que compõem um grupo. Diante de tal concepção, é possível entendermos cultura em sua totalidade e em nível do sujeito, uma vez que “(...) toda a cultura na sua totalidade vem integrada no contexto unitário e singular da vida do qual eu participo” (BAKHTIN, 2010, p.90).

Para Bakhtin (Idem), o sujeito do mundo e o sujeito singular não estão contrapostos. Ao contrário, o “mundo infinitamente grande” é composto pela união das unidades, por “momentos individuais concretos” de sujeitos que compõe o “grande todo”. A partir de tal concepção, entendemos as noções de pequeno e grande tempo para o Círculo, centrais para o entendimento da cultura, ao mesmo tempo criada por sujeitos individuais e como coletividade.

Como coletiva, ela se refere à chamada cultura humana, conforme o filósofo trata em algumas de suas obras (1996, 1988 e 2011), entendida como uma unidade complexa englobante de diversas culturas. Na realidade, a cultura nessa perspectiva não deve nunca ser entendida enquanto uma, de um país ou grupo social, entendida em sua singularidade. Tratamos aqui de culturas, no plural, pois assumimos uma perspectiva dialógica de cultura que, assim como os sujeitos, é constituída via linguagem, na interação.

Cultura para Bakhtin é fronteira, que não possui território interno próprio. Não há cultura por si só, afastada da interação, alheia a ela como algo abstrato, ao que corresponde uma visão materialista de cultura, fruto da influência marxista em seus estudos. Fora da vida como ser-evento, a cultura se encontra com uma falha, fechada em si mesma e intocável. É preciso que ela se esteja propriamente entranhada na vida, na relação entre os sujeitos para se manter viva e em constante renovação. Sua peculiaridade se dá no exercício exotópico, do jogo entre cultura-minha e cultura-alheia, enunciadas

por sujeitos distintos situados em locais e tempos diferentes da existência. Conforme o autor,

No campo da cultura, a distância é a alavanca mais poderosa da compreensão. A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mas não em toda a plenitude, porque virão outras culturas que a verão e compreenderão ainda mais) aos olhos de *outra* cultura. Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando-se com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo* que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos resposta a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando-se nos seus novos aspectos, novas profundidades do sentido. Sem levantar *nossas* questões não podemos compreender nada do outro de modo criativo (é claro, desde que se trate de questões sérias, autênticas). Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 2011, p. 366).

A distância, exotopia⁷⁹ entre as culturas é constitutiva para sua mútua compreensão, responsiva e responsável. Somente o diálogo com outra cultura faz com que seus aspectos sejam postos em questionamento, reavaliados. Também por esse motivo, a cultura não pode ser fechada. Sua integridade é aberta, inacabada como o sujeito que a constrói, diposta para a responsividade de diversos grupos, ora mais semelhantes, ora mais distanciados de si, seja em sua atualidade ou dispersa no grande tempo.

Há uma aproximação entre cultura e visão de mundo, pois cada cultura sempre traz em si um aspecto do mundo, materializado como no vocabulário utilizado e a utilização e reformulação de gêneros discursivos. No caso dos estudos de Bakhtin sobre Rabelais, ele compreende que as manifestações da cultura carnavalesca ofereciam uma visão de mundo do homem e das relações humanas, construída ao lado da cultura oficial, no caso, elas refletiam e refratavam um aspecto cômico do mundo. Não há como separar cultura de ideologia, manifesta via linguagem. A linguagem, em sua concepção social, responsiva e responsável, é constituída por visões de mundo de um grupo socio cultural, em uma dada época. A literatura cômica medieval, por exemplo, expressa a “concepção de mundo popular e carnavalesca” (BAKHTIN, 1996, p. 12), cultural e ideológica de uma época e um grupo, que deve ser tomada em sua dimensão localizada no tempo-espço, pois a festa popular do carnaval tem outra concepção na contemporaneidade, conforme o local, como as diferentes concepções existentes no Brasil, em pernambuco com as festas populares, e no Rio de Janeiro, por exemplo.

⁷⁹ De acordo com a tradução de Paulo Bezerra, o termo comumente conhecido como exotopia é tratado como distância ou distanciamento. Em nosso trabalho, no entanto, optamos por continuar com o termo exotopia por sua tradição nos estudos do Círculo no Brasil.

Devemos compreender, desse modo, que as dimensões do tempo e espaço como situacionalidade do ato responsável unem o sujeito a uma cultura, de um local específico, dentro de um grande tempo. Da mesma maneira, na literatura, todo o entorno e significação da obra não devem ser entendidos fora de sua verdadeira inserção da vida, tal como discorre Medvíedev (2012). Também em Bakhtin (2011, p.406), o filósofo define que

A obra é integrada também pelo seu necessário contexto extratextual. É como se ela fosse envolvida pela música do contexto axiológico-entonacional, no qual é interpretada e avaliada (é claro que esse contexto muda conforme as épocas da percepção, o que cria uma nova vibração da obra).

Há aqui a compreensão de que a inserção de uma obra na vida envolve duas dimensões e duas compreensões do tempo: o tempo de quem escreve influencia a compreensão da obra tomada no pequeno tempo, mas também há a abertura para o tempo de quem a lê, justamente por sua inserção no grande tempo, o “(...) oceano infinito no espaço e tempo que preenche todas as línguas, todas as literaturas (...) (Idem, p. 279).

Tomamos consciência de nosso tempo e nossa inserção em uma cultura a partir do embate trazido pelo extralocalizado e extratemporalizado. Uma obra, portanto, é entendida em sua “integridade aberta”, aberta à diversidade de compreensões e sentidos, ao ser compreendida no jogo entre pequeno e grande tempos, no diálogo com outras culturas.

Bakhtin (1996), ao definir a cultura popular em meio a obra de Rabelais, constata que não há como defini-la por si só. Ela deve ser entendida em seu contato, na fronteira com outras culturas, seja com as culturas dos séculos passados ou com as de outros grupos. No caso, sua reflexão ao analisar as imagens de Rabelais se centra sobre a luta entre duas culturas: a popular e a oficial medieval. No fim da Idade média, houve um enfraquecimento das fronteiras entre a cultura cômica e a grande literatura resultante de uma fusão entre oficial e não-oficial, seja por questões linguísticas, como a adoção das línguas vulgares na literatura, ou por questões políticas, como a decomposição do regime feudal. Nesse processo, a cultura cômica, comumente associada a gêneros inferiores, passou a se infiltrar na literatura, nos domínios superiores, em um processo discutido por Bakhtin (2011) em relação aos gêneros discursivos primários e secundários.

A cultura popular e cultura erudita entram, em Bakhtin, em um jogo de forças centrípetas e centrífugas, pois algo da cultura erudita eleva-se a esse grau a partir de algo primeiramente popular que ganha valor em um determinado grupo detentor de poder.

Algo que é popular pode vir a se tornar erudito, quando seu valor é reconhecido, como é o caso de Shakespeare e Cervantes, portanto, cabe-nos pensar em algo valorado como alto ou baixo nas relações sociopolítico e econômicas dos sujeitos em um determinado grupo, parte de um tempo e espaço. Com o tempo, tais valores podem mudar, podem inverter-se, mas estão sempre em jogo, materializado pelo embate ideológico no signo.

A partir desta reflexão, compreendemos cultura como um processo, dialético-dialógico, construído na relação entre sujeitos via linguagem, em que há uma constante reformulação dos estados anteriores a partir do embate com os outros sujeitos em um determinado grupo, com outras culturas etc. na eventicidade da vida. Tal ideia reforça a concepção da modificação da cultura ao longo do tempo. A cultura para o Círculo é, portanto, histórica. Ela existe nos atos do homem histórico e social, em constante devir dentro de um grande tempo.

Para Bostad et ali, “to think from a dialogical perspective presupposes both openness and something that can not be endend, a ‘never-ending story’.” (2004, p. 2)⁸⁰. A noção de cultura, nessa perspectiva, adquire um aspecto de perpétuo (in)acabamento, decorrente do embate com outras culturas pelo enunciado. Criada e recriada em um processo interminável de interação, sua materialização enunciativa também o é inacabada, está sempre sendo revalorada por sujeitos em locais diversos da existência e em tempos diversos.

Em sua discussão sobre a representação do corpo, Bakhtin discorre sobre a ideia de “cânon”. “Empregamos o termo ‘cânon’ no sentido mais amplo de tendência determinada, porém dinâmica e em processo de desenvolvimento, na representação do corpo e na vida corporal”. (BAKHTIN, 1996, p. 27). No entanto, podemos atribuir essa concepção ao contexto do seriado e dos fãs, ao tomarmos o cânonico apenas como uma tendência dominante em uma dada época, no que tange determinada representação. Ela é, portanto, mutável e relativa. O que os fãs produzem é cânon, em outro sistema, ou, como diria Canclini, conforme já discutimos no início deste trabalho, em suas descoleções.

A partir de nossas elucidaciones teóricas, compreendemos, enfim, o gênero seriado em sua perspectiva cultural e cronotópica. Conforme o discutido no primeiro capítulo deste trabalho, há uma evolução do gênero ao longo do tempo que, ao colocar em embate diferentes momentos na história, evidencia a mudança na prática cultural de recepção do

⁸⁰ Pensar em uma perspectiva dialógica pressupõe ambos abertura e algo que não pode ser finalizado, uma “história sem fim” (Tradução nossa).

seriado. Na contemporaneidade, compreendemos a construção transmidiática do seriado e sua dispersão nas redes sociais como uma materialização do que é assistir seriado hoje, e de como sua produção instiga e dialoga com a produção de enunciados autorais de fãs. Evidenciamos ainda que tal recepção é característica de grupos específicos ativos em comunidades virtuais na Internet, as *fandoms*, no momento atual da mobilização social gênero. Dessa maneira, é impossível pensarmos a cultura isolada da noção de cronotopo, bem como o seriado das reflexões sobre cultura, ideologia, cronotopo, gênero e autoria, para citar algumas contribuições dos conceitos discutidos neste capítulo para a análise do fenômeno seriado e fenômeno *Sherlock*.

2.5 *Live-blogging: Mídia e Transmídia*

A ideia de mídia e transmídia para nosso trabalho é pertinente para entendermos o processo de interatividade contemporânea dos fãs e sua construção como autores de enunciados veiculados nas mídias digitais.

Para Lévy (2008), uma tecnologia não é um ator autônomo, que define a sociedade, atingindo-a de fora para dentro como seria para McLuhan (1974). As técnicas não são externas à sociedade, são criadas por ela, por necessidades específicas e a partir de condições sócio-históricas econômicas determinadas. Trata-se de um processo social que termina por influenciar, por sua vez, a sociedade: a veiculação e o consumo de dados foram alterados, assim como o relacionamento entre indivíduos. Nesse sentido, não há uma interatividade como consequência da revolução técnica digital, mas uma relação entre ambas que organiza um tipo específico de interatividade.

As tecnologias constituem as mídias, sempre relacionadas às outras esferas sociais. O uso de uma tecnologia “em lugar e época determinados cristalizam relações de força sempre diferentes entre seres humanos” (Lévy, 2008, p. 23). Por sua natureza social, a mídia – suporte de informação e comunicação entre sujeitos – é palco de jogos de poder das forças centrípetas e centrífugas. Seu uso, longe de ser neutro, compreende em si os embates sociais dos sujeitos refletidos e refratados nos enunciados. Moraes (2001) e Lévy (2008) discutem sobre o jogo entre a centralização e descentralização das informações nas mídias, opondo as mídias como imprensa, cinema e televisão, tipicamente massivas, às “novas mídias”, interativas, chamadas em nosso trabalho de mídias digitais em decorrência de nossa posição crítica em relação à visão idealista da época entre alguns estudiosos.

Segundo Moraes (2001), as mídias de massa – televisão, imprensa, cinema e rádio – possuem uma tendência totalizante em relação ao público, ao tentarem encontrar o “denominador” comum entre seus destinatários e, assim, negligenciarem sua singularidade. A partir delas, estabelece-se uma barreira entre os emissores e os receptores da informação, de forma a construir dois pólos sem pretensão de troca de papéis. Nessa concepção, o pólo emissor enuncia visando seu destinatário, mas a posição de sujeito enunciador nunca é trocada. Assim, as mídias massivas possuiriam o discurso de autoridade, no qual propagam valores da superestrutura dominante. Ela pode ser difundida pela escolha de programação em um canal; pelos tópicos a serem discutidos em um programa de entrevista ou jornalístico; em seriados, com temas e personagens específicos em cena, entre outros. A televisão, por exemplo, estabelece uma relação um-todos, em que um enunciado atinge um grande número de destinatários (LÉVY, 2008). Sua posição totalizante é propícia para a construção de uma relação de propagação ideológica, uma vez que assume um discurso de uma única voz para um outro – telespectador – “passivo”.

O ciberespaço propiciado pela Internet nas mídias digitais, ao contrário, apesar de universal, não é totalizante, pois liga todos a todos. Há uma postura de possibilitar um acesso a todos os usuários e possibilitar, via mídia, que todos tornem-se também emissores de informação e conteúdo. Para Moraes,

A pragmática da Internet desfaz a polaridade entre um centro emissor ativo e receptores passivos. As interfaces tecnológicas instituem um espaço de transação, cujo suporte técnico, em processamento constante, proporciona comunicações intermitentes, precisas e ultrarrápidas, numa interação entre todos e todos, e não mais entre um e todos (2001, p. 70)

Tanto para Lévy quanto para Moraes, a Internet seria o ideal de contraponto aos monopólios das mídias massivas, dando lugar à interatividade e participação coletiva dos sujeitos, em que todos podem estabelecer comunicação e troca de informação. Nesse ponto de vista, as barreiras tradicionais entre o emissor e receptores se quebram e, com isso, possibilitam a interação e o verdadeiro intercâmbio entre os participantes do discurso. Todos teriam acesso e participariam da construção do hipertexto da Web. Os internautas, à medida que utilizam essa mídia, também a constroem, contribuindo com diferentes nós do hipertexto. A partir de escolhas, sempre valorativas, eles são levados de um nó a outro, por *links* e referências, navegando por um ambiente criado por seus usuários, para eles. Não há uma programação como na televisão ou rádio, há escolhas tão diversas quanto são os sujeitos e suas preferências em um dado momento e espaço virtual.

No entanto, tal visão decorre de um contraponto em relação às mídias tradicionais e constrói um ideal acerca da Internet e das “novas mídias”, o qual deve ser relativizado sob um olhar crítico. O ciberespaço, aparentemente sem um controle universal, não-totalizante, apresenta uma possibilidade de integração em comunidades virtuais a partir da ideia da Internet como integrador mundial, porém, há sempre um jogo de poder presente nos enunciados, de cerceamentos, um jogo de forças centrípetas e centrífugas estabelecidas no diálogo (BAKHTIN. 2015).

Não podemos assumir, portanto, que há uma plena desierarquização na Internet, como uma “praça pública” contemporânea. Conforme discutimos no item 1.3, ao tratarmos da constituição protocolar da Internet, tanto a Rede, quanto as redes sociais têm suas regras a serem seguidas de forma a estabelecer interação. Há sempre um jogo de interesses e valores de grupos sociais em meio aos discursos ao qual o uso da Web não está alheio. No caso, os discursos podem ser veiculados em plataformas mais interativas, que permitem a inclusão e modificação de itens e informações pelo usuário, como a *Wikipedia*, assim como de formato mais fechado, como o *LinkedIn* em que a conexão entre os sujeitos é limitada por meio de graus de proximidade com conexões já existentes, por exemplo, levando em conta os diferentes propósitos das duas plataformas, uma mais profissional, com funções separadas para usuários gratuitos e *premium* e a outra uma enciclopédia gratuita colaborativa para fins educativos.

Lévy (2008), apesar de ressaltar o grande salto da Internet em direção à interatividade e à inteligência coletiva, refere-se à sua origem relacionada a interesses econômicos e políticos. Apontamos aqui a necessidade de nos atentarmos às forças ideológicas dos discursos do ambiente colaborativo das mídias digitais, conforme será analisado no capítulo três, em relação à interação fãs-seriado em *Sherlock*.

A interatividade é um dos conceitos-chave para a compreensão das mídias na contemporaneidade, pois ele enfatiza a participação ativa, a resposta do destinatário da comunicação ou informação, ou, como preferimos, do enunciado. Ela é o motivo de combinarmos as duas teorias, uma da filosofia da linguagem e outra do campo da comunicação, sobre a mídia: a interatividade prevista pelas mídias, em especial as digitais, é essencial para a concepção de linguagem do Círculo, pois um enunciado é sempre responsivo (ver item 2.9), seja qual for sua esfera de atividade. O grau desse ativismo pode ser diverso, maior ou menor, porém está sempre presente. Semelhantemente, na esfera midiática,

O termo “interatividade” em geral ressalta a participação ativa do beneficiário de uma transação de informação. De fato, seria trivial mostrar que um receptor de informação, a menos que esteja morto, nunca é passivo. (...) o destinatário decodifica, interpreta, participa, mobiliza seu sistema nervoso de muitas maneiras, e sempre de forma diferente de seu vizinho. (...) A possibilidade de reapropriação e de recombinação material da mensagem por seu receptor é um parâmetro fundamental para avaliar o grau de interatividade do produto. (...) No caso da televisão, a digitalização poderia aumentar ainda mais as possibilidades de reapropriação e personalização da mensagem ao receptor: escolha da câmera que filma um evento, possibilidade de ampliar imagens, alternância personalizada entre imagens e comentários, seleção dos comentaristas etc. (LÉVY, 2008, p.79)

Apesar de o “receptor” de informação, ou, em nossa terminologia e concepção, o sujeito da interação, ser sempre ativo, seu grau de comprometimento com o enunciado que lhe é exposto pode ser expandido, por exemplo, em relação à televisão, ao digitalizarem as informações. Tal é o caso de *Sherlock*, quando este disponibiliza um trailer interativo⁸¹ para a terceira temporada. Nele, o fã do programa pode escolher assistir a todo o clipe de uma vez, ou pode clicar nas frases que funcionam como links e os levam a uma área em que podem acessar informações exclusivas para a terceira temporada, como entrevistas com os produtores e imagens das cenas. Tal experiência é fundamentalmente diversa de assistir ao trailer pela plataforma *Youtube*⁸², porém, só é possível graças aos desenvolvimentos tecnológicos e à Internet. Nesse sentido, Lévy (2008) a defende como palco propício para o desenvolvimento da interatividade e da inteligência coletiva na contemporaneidade.

A inteligência coletiva é uma forma de construção de conhecimento não-monopolizadora, na qual ele é construído no diálogo entre enunciados e sujeitos e não privilégio de órgãos privados detentores da informação. Conforme Lévy,

El problema de la inteligencia colectiva es descubrir o inventar un más allá de la escritura, un más allá del lenguaje de tal manera que el tratamiento de la información sea distribuido y coordinado por todas partes, de manera que no sea más privativo de órganos sociales separados, sino que se integre, por el contrario, de manera natural, a todas las actividades humanas y regrese a las manos de todos. Esta nueva dimensión de la comunicación debería evidentemente permitirnos poner en común nuestros conocimientos y mostrárnoslos recíprocamente, condición elemental de la inteligencia colectiva⁸³. (2004, p. 11)

⁸¹ Disponível em: <http://creative.wirewax.com/sherlock.php>. Acesso em: 26/07/2016.

⁸² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9UcR9iKArd0>. Acesso em: 26/07/2016.

⁸³ O problema da inteligência coletiva é descobrir ou inventar um mais além da escritura, um mais além da linguagem de tal maneira que o tratamento da informação seja distribuído e coordenado por todas as partes, de maneira que não seja mais algo exclusivo de órgão sociais separados, mas que, ao contrário, integre-se, de maneira natural, a todas as atividades humanas e volte-se às mãos de todos. Esta nova dimensão da comunicação deveria evidentemente permitir-nos aproximar nossos conhecimentos e mostra-los reciprocamente, condição primordial da inteligência coletiva (Tradução nossa).

De acordo com essa concepção, construímos o conhecimento a partir de sua circulação e recepção nas mídias, e a Internet lhe é favorável justamente por propiciar um ambiente em que todos podem produzir enunciados que ali circulam e constroem essa Rede, em colaboração a favor de uma coletividade. Na contemporaneidade, a inteligência coletiva constrói-se, privilegiadamente, no ciberespaço. Para Moraes (2001, p. 68),

Na órbita da rede mundial de computadores, flutuam instrumentos privilegiados de inteligência coletiva, capazes de gradual e processualmente, fomentar uma ética por interações, assentada em princípios de diálogo, de cooperação, de negociação e de participação.

O ciberespaço é, portanto, o espaço formado pela rede mundial de computadores e suas memórias no qual constam informações digitais que determinam “o caráter plástico, fluido, calculável com precisão e tratável em tempo real, hipertextual, interativo e, resumindo, virtual da informação que é, parece-me, a marca distintiva do ciberespaço (LÉVY, 2008, p. 92-3). Ele é o espaço das relações dialógicas na esfera midiática, não um espaço fixo e concreto, mas fluido, fruto da própria interação.

Devemos levar em conta a importância das mídias nas interações entre os sujeitos na contemporaneidade. A partir do ciberespaço, é possível que pessoas de qualquer local geográfico possam conectar-se, virtualmente. Para Lévy,

A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade em um conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma “solução”), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático. Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral à qual ela se relaciona, em fazer mutar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular (2014, p. 17-8).

O virtual não é estático, acabado, ele é uma problematização, um retorno da resposta às perguntas, de um ponto a vários. Há um processo inverso, de retorno da resolução ao nó de tendências. Não se trata de tornar a realidade uma série de possíveis, mas de descentrá-la, mudar seu centro de gravidade ontológico. O virtual é desterritorializado, há um desprendimento do aqui-agora, as categorias de tempo e espaço se desestabilizam, porém ele não perde sua caracterização, ele não deixa de existir, “(...) ainda que não possamos fixá-lo em nenhuma coordenada espaço-temporal, o virtual é real” (LÉVY, 2008, p. 48). Pensamos, nesse âmbito, as relações intersubjetivas como desterritorializadas na virtualização, elas deixam de ter a coerção do tempo e espaço para uma problematização dessas categorias, que se tornam virtuais.

Se para Lévy há uma tendência à virtualização do real, o que pode ser entendido como a superação de um estágio para outro, em nosso posicionamento optamos por pensar em uma convergência entre ambos, visto que real e virtual não são categorias excludentes. Assim como Jenkins (2006) trata da convergência entre as mídias tradicionais e digitais em detrimento de uma ideia de superação de uma pela outra, também as relações virtuais não superam as interações tradicionais, pois ambas coexistem de maneira integrada. Na contemporaneidade, real e virtual encontram-se embricados de tal maneira que concebemos uma nova compreensão do tempo-espço, conforme discutimos no item 3.4.

A interação midiática em meio a comunidades virtuais também ocorre entre os fãs de um seriado, agrupados em grupos construídos com base em “afinidades de interesses, de conhecimentos, sobre projetos mútuos, em um processo de cooperação ou de troca, tudo isso independentemente das proximidades geográficas e das filiações institucionais” (Idem, p. 127). Uma comunidade virtual é uma organização desterritorializada, ela não possui um local de referência estável, o tempo-espço não funciona como ponto de partida ou coerção (LÉVY, 2014). Não são essas coordenadas que ligam seus membros, e sim uma afinidade de interesses e paixões, de maneira que os sujeitos contribuem para a profusão e distribuição das informações, como uma inteligência coletiva. Um exemplo muito característico da contemporaneidade no universo das séries as *fandoms*, que fazem em *posts*, fanfics, discussões (*metas*), imagens para outros fãs, que partilham seus gostos e frustrações em comum, são, além dos posts no *Tumblr*, grupos no *Facebook*. Nessa plataforma, um fã pode optar por participar de comunidades/grupos específicos de sua *fandom*, seja um grupo nacional ou estrangeiro. Neles, há uma troca intensa de informações, links para assistir aos episódios, *posts* de discussão sobre teorias, sobre previsões para os próximos episódios e temporadas, bem como sobre *ships*. No entanto, cada grupo possui uma “ciberética”, uma coexistência autorregulada baseada em deveres éticos dos participantes, como, por exemplo, a regra de formatação ao postar algo fora do universo da série com a *tag* “OFF”, ou a proibição de ofensas a *ships* alheios, como os a favor de “Johnlock”, “Adlock” “Sherlolly” e “Sheriarty” no universo *Sherlock*, em outras palavras, aos fãs dos casais John e Sherlock, Irene e Sherlock, Sherlock e Molly e Sherlock e Moriarty.

A participação dos fãs na inteligência coletiva é algo crucial para o fenômeno da transmídia. Segundo Jenkins,

A transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal

form of transmedia storytelling, each medium does what it does best – so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction. Each franchise entry needs to be self contained so you don't need to have seen the film to enjoy the game, and vice versa. Any given product is a point of entry into the franchise as a whole (2006, p. 95-6)⁸⁴.

A fim de proporcionar um maior e mais envolvente entretenimento do público consumidor de um discurso, como os dos seriados, as empresas investem na transmídia, um processo de convergência de diferentes mídias que promove maior contato dos fãs entre si e entre eles e os produtores. A partir de uma motivação econômica, mais uma vez provando os fios ideológicos dos discursos midiáticos, os produtores de uma franquia dispersam uma narrativa em diferentes mídias, de modo a atrair diferentes nichos mercadológicos. Assim, eles motivam o consumo de produtos em troca de novas experiências dos usuários de uma mídia, por meio de uma expansão do universo ficcional e das aventuras dentro de uma franquia, criando novas histórias, como *spin-offs*⁸⁵ e vídeo games, sendo que cada um contribui com elementos para a compreensão de pistas sobre o universo ficcional de uma dada franquia. No caso de *Sherlock*, os fãs podem buscar elementos extras nos *blogs* de Sherlock e Watson, nos quais o primeiro publica seus experimentos científicos e o segundo os casos de investigação que resolvem (ou não), escritos de forma romantizada. Nesses *blogs*, os fãs podem encontrar enigmas deixados por Holmes, podem acessar informações extras sobre as personagens da série, bem como ler os comentários que deixam nos blogs uns dos outros.

Os produtores organizam uma construção transmidiática do seriado, baseada principalmente elementos extras deixados aos fãs como elementos de entretenimento e autopromoção, bem como pistas para a compreensão daquele universo.

As alusões a elementos da obra de Conan Doyle e às outras produções sherlockianas, por exemplo, além de pistas sobre o próprio desenvolvimento do seriado não permitem que um fã sozinho possa apreender todas as referências, mas esses, no diálogo, na colaboração com uma inteligência coletiva, combinam suas teorias e chegam a algo satisfatório. A contribuição dos fãs é fundamental ao pensarmos a produção,

⁸⁴ Uma narrativa transmídia se desdobra em múltiplas plataformas, com cada novo texto fazendo uma distinta e valiosa contribuição ao todo. Na forma ideal da narrativa transmídia, cada mídia faz o que sabe fazer de melhor – de forma que a história pode ser introduzida em um filme, expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu mundo pode ser explorado através de jogos ou experienciado como um parque de diversões. Cada entrada na franquia precisa ser independente para que você não precise ter visto o filme para apreciar o jogo e vice-versa. Qualquer produto é um ponto de entrada na franquia como um todo.

⁸⁵ *Spin-off* é um seriado, programa de rádio ou game produzido a partir de outra obra, como uma continuação do mesmo universo, porém construída na base de outras personagens como principais e diferentes aventuras, como *Better Call Saul* (2015), *spin-off* de *Breaking Bad*.

recepção e circulação transmidiática de *Sherlock*. Especialmente nesse seriado, há diversos elementos extras para entretenimento do público, como o trailer interativo; os blogs; o aplicativo para *smartphone* *Sherlock: The Network*, em que o usuário se torna parte do time de Sherlock, como um membro de sua rede de mendigos em Londres; além dos perfis no *Youtube*, *Twitter* e *Facebook*. Além desses enunciados dos produtores, há os enunciados dos fãs que compartilham histórias, teorias, artes em diversas plataformas em sua comunidade virtual.

Assim, procuramos demonstrar nesse item que as interações entre fãs e entre fãs e seriado ocorrem nas mídias digitais e são possibilitadas por sua constituição interativa, o que implica em interações e organizações em comunidade virtuais. Entretanto, frisamos a necessidade de olhar criticamente para as mídias digitais, em um momento em que elas já se encontram estabelecidas na vida cotidiana e não são mais uma novidade tecnológica, para podermos enfim compreender as verdadeiras bases desse terreno fluido, aéreo onde ocorrem as interações.

2.6 *Making-off: Esfera de atividade*

Conforme já discutido anteriormente no item 2.3, a linguagem para o Círculo B.M.V. é social, não uma forma linguística abstrata. Se, para a linha do “objetivismo abstrato”, a língua é um conjunto de elementos abstrato, coletivo e externo ao sujeito, portanto inacessível à sua consciência individual, comportando-se como uma norma, a língua para o círculo é constitutiva do sujeito, nasce e morre com ele, em sua consciência individual em contato com outras consciências. A linguagem se constitui partir e nessa relação ininterrupta entre os sujeitos, em outras palavras, ela é forçosamente social. O signo linguístico saussuriano, composto por significado e significante, é acrescido do horizonte social. O extralinguístico se torna propriamente linguístico, pois não pode ser descartado. A ideologia e as relações entre forças sociais, centrípetas e centrífugas entram em embate dentro do signo, concebido como social e ideológico.

Nesse sentido, analisar as formas linguísticas em seu aspecto morfológico, fonético-fonológico, sintático e semântico é essencial, porém limitado enquanto abstração. Cabe-nos, a partir da “poética sociológica” (MEDVIEDEV, 2012), compreender a língua/linguagem como uma forma e conteúdo em conjunto com o social, cujo sentido é construído na interação e é reflexo e refração do horizonte ideológico dos sujeitos em um determinado tempo/espaço. Para Volochinov,

De fato, o objetivo do falante é direcionado a um enunciado concreto pronunciado por ele. Para ele, não se trata da aplicação de uma forma normativa idêntica (por enquanto, admitiremos a sua existência) em um contexto concreto. O centro de gravidade para ele não se encontra na identidade da forma, mas naquela significação nova e concreta que ele adquire nesse contexto (VOLOCHINOV, 2017, p.177).

Dessa forma, as formas linguísticas não são impostas sobre os sujeitos, e portanto, alheias à sua consciência. Ao contrário, lhes são utilitárias na medida em que se organizam em um torno de um dado contexto sócio-histórico de interação entre sujeitos que utilizam a linguagem em sua dimensão complexa e concreta, enquanto enunciado.

A partir dessa concepção interativa e concreta da linguagem, entendemos que interações entre os sujeitos, constitutivas da linguagem, são cerceadas pelas diferentes esferas da comunicação ideológica, esferas ideológicas, esferas da comunicação verbal ou ainda esferas de atividade, conforme o Círculo as emprega. São elas a científica, a literatura, a ética, a política, a religião, entre outras. Cada enunciado é fruto de e circula em uma determinada esfera, dessa maneira, eles refratam e refletem em seu tema, forma e estilo, o horizonte social ideológico dos sujeitos e as necessidades específicas daquela interação.

Medviédev (2012, p. 44), discute que cada esfera ou campo ideológico “tem sua linguagem, com suas formas e métodos, suas leis específicas de refração ideológica da existência comum”. Sua especificidade deve ser considerada ao analisarmos os enunciados, apesar da “unidade ideológica desses campos enquanto superestruturas sobre uma base única” (idem). Na concepção marxista do Círculo da movimentação da ideologia e dos enunciados, a realidade ou base social em que as relações ocorrem é determinada pela superestrutura das formas ideológicas definidas pelas necessidades de uma esfera, ao mesmo tempo em que as esferas ou apreendem a realidade à sua maneira, a refletem e refratam de acordo com sua peculiaridade.

As esferas possuem finalidades discursivas utilizadas pelos sujeitos em situação real de comunicação e organizam os enunciados nas condições de interação, seja na esfera da ideologia do cotidiano, seja nas esferas ideológicas. Os gêneros do discurso, tipos relativamente estáveis de enunciados, não são alheios às esferas de atividade. Ao contrário, eles ganham forma, tema e estilo a partir da esfera onde circulam. Para Bakhtin (2011),

Os elementos dos tipos de enunciados, o tema, conteúdo e estilo, são “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” (p. 262)

As esferas estão relacionadas ao uso da linguagem por sujeitos interacionais e, dependendo do caráter de cada esfera da comunicação ideológica, formam-se diferentes gêneros discursivos. Elas proporcionam condições sócio-históricas ideológicas que cerceiam o aparecimento de gêneros discursivos específicos. As finalidades discursivas constroem os enunciados e as interações, que ocorrem sempre dentro de algum gênero discursivo. Não há como programar tabelas e meios de definição dos gêneros, justamente por que as condições sociais e os sujeitos estão sempre em modificação. Da mesma maneira, serão tantos os gêneros discursivos quanto são as necessidades comunicacionais de uma esfera (ou campo) de atividade da linguagem. Conforme um campo vai se complexificando e se alastrando, ele vai definindo suas fronteiras e os gêneros que nele se formam, devido às necessidades comunicativas, o que possibilita haver mais de um gênero por esfera. Conforme Bakhtin (2011),

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (p. 262).

Os gêneros não possuem formas fixas, pois estão em movimento, dentro da mobilidade das relações interpessoais e ideológicas e em contato com outros gêneros, dentro de uma esfera de atuação. A partir da condição *sine qua non* do diálogo, conceito central ao pensamento do Círculo B.M.V., forma-se a individualidade, dos sujeitos, dos enunciados, das esferas e dos gêneros. Não há uma especificidade se não houver outra com a qual esta entra em embate, aproximando-se e afastando-se. Assim, as esferas de atividade possuem características que se elaboram no embate e formam gêneros distintos com estilos próprios, materializados em formas composicionais e temas recorrentes.

Cada uma opera segundo uma lógica de refração da realidade. A esfera é um tipo de coerção, não determinista, que correlaciona os discursos ao jogo de forças sociais econômicas e ideológicas presentes na sociedade. Tal questão encontra-se em Medvíedev (2012), quando o autor questiona a estética formalista a respeito da linguagem. A literatura, dentro dessa perspectiva, é uma esfera de atividade que, como tal, proporciona um determinado olhar – sempre valorativo – para a realidade e sua refração ideológica para o enunciado artístico, conferindo-lhe um determinado acabamento. A especificidade dessa esfera (e, conseqüentemente, sua importância e singularidade) se dá devido à dupla

refração da realidade que lhe acomete, ao remeter à vida por meio do reflexo e refração de outras esferas que a constituem.

Consideramos a esfera de atividade como um mundo, um espaço que proporciona possíveis relações entre enunciados e sujeitos. Dependendo da esfera, há diferentes gêneros, diferentes relações entre sujeitos e enunciados, ocasionando novos tipos de produção, circulação e recepção dos discursos. Ela se torna um conceito central em nossa análise ao nos propormos a analisar o gênero seriado, construído e recebido socialmente dentro de uma esfera.

Consideramos o gênero seriado em estreita vinculação à esfera midiática. Sua produção é construída por características que refletem e refratam o horizonte social e suas valorações sobre ele, concluindo que a forma, conteúdo e estilo do gênero são influenciados pelas coerções ideológicas. O seriado, portanto, é constituído por episódios com um certo acabamento que integram um arco de enredo em uma temporada, maior ou menor conforme o gênero comédia ou drama e o estilo do seriado em questão. A produção de *Sherlock*, nesse caso, é pensada para ter 3 episódios por temporada, lançada somente a cada dois anos, em contraposição a maioria das séries, com maior número de episódios, lançados todos os anos, por vezes duas vezes ao ano.

Vemos nesse gênero, além de composições formais específicas, organizadas em um material sincrético, circulações sociais específicas dessa esfera, que o diferencia de uma obra literária, por exemplo. Há um forte caráter comercial, pois temporadas são encomendadas e séries aceitas (ou não) por empresas televisivas em razão do sucesso da recepção pelo público. Diferentemente do discurso folhetinesco de Conan Doyle, circulado em uma esfera midiática jornalística, *Sherlock* é um discurso televisionado, o que lhe acarreta diferentes configurações formais, temáticas e estilísticas. Há, no entanto, uma similaridade no âmbito da relação com o consumidor de conteúdo/informação, pois a lógica e a necessidade comunicacional se mantêm. A recepção de *Sherlock*, porém, ainda que midiática, é dada em um contexto virtual, em um mundo marcado pela tecnologia e pela rapidez das informações. Há outras configurações e relações entre sujeitos: estabelecem-se relações entre fãs, em grupos, em posts e artes; bem como com a equipe de produção do seriado, que recebe as obras, teorias e discussões dos fãs e lhes respondem ativamente.

Nesse contexto, devemos pensar as diferentes recepções do seriado em um processo dialético-dialógico de construção dos enunciados e dos sentidos: um seriado nos

anos 50 não é recebido da mesma forma que nos anos 2010. Em outro horizonte sócio-histórico ideológico, há outros sujeitos e suas respostas são diferentes.

No caso de *Sherlock*, compreendemos que a produção, recepção e circulação dos enunciados veiculados primeiramente na televisão, ultrapassam essa mídia e são respondidas na Rede, em uma teia de milhões de usuários que baixam ilegalmente os episódios, criam *gifs* e teorias, renovando os sentidos daquele: a recepção de *fanarts* não é a mesma do seriado; o recorte de uma cena no Tumblr, seja em *gif*, *fanedit* ou imagem, não é a mesma do que a cena inserida no seriado; uma legenda, um *gif* com conteúdo amoroso, recorta e retira do sentido original para inserir outros; uma frase ou cena, sai do seriado e vira *gif*, *meme*, *fanart*; condições específicas fazem com que tenhamos outras construções de sentido para os sujeitos Holmes e Watson, diferentes da romanesca, bem como a recepção de *Sherlock* é diferente – produção *fanmade* que circula nas redes é bem mais humorada e romântica, por exemplo.

A partir dessa relação entre as produções dos enunciados e do gênero com as coerções ideológicas das esferas de atividade da linguagem, compreendemos que as interações entre sujeitos se dão em um tempo e espaço etéreos, concretizados em em enunciados (trans)midiáticas.

2.7 Previamente, em *Sherlock*: Cronotopo

A partir do empréstimo do termo de Ukhtomski, da biologia, Bakhtin (1988) conceitua o cronotopo (ou cronótopo) no âmbito da literatura, seu foco de estudo, o que para nós é aplicável a outras esferas, por entendermos os estudos do Círculo como estudos da linguagem (tridimensional). O filósofo tem como base a noção de relatividade de Einstein e a desloca para uma discussão das noções de tempo e espaço (*chronus* e *topus*), de forma que o tempo é a quarta dimensão do espaço. Eles não são entendidos como categorias absolutas, e sim indissolúveis e constituintes de um todo articulado arquitetônico.

Para Bakhtin, tempo e espaço não são categorias absolutas, puramente teóricas, nem transcendentais, como o previra Kant, a quem Bakhtin se refere e se distancia. São categorias materiais, “formas da própria realidade efetiva” (BAKHTIN, 1988, p. 212), pois só existem quando tomam forma e são semiotizadas a partir das diferentes configurações arquitetônicas das relações entre sujeitos.

O cronotopo funde as duas categorias de espaço-tempo e as coloca em evidência a partir de sua refração da realidade para o enunciado (no caso de Bakhtin, literário).

Trata-se de um *continuum*, apreendido no “jogo das temporalidades” (MACHADO, 2010, p. 208), no tempo relacional das simultaneidades entre os sujeitos dialógicos. Ao serem compreendidos isoladamente, tempo e espaço tornam-se absolutos e universais, porém, ao compreendermo-los como dois lados de um só fenômeno, tornamo-los também individuais, de forma que existem diversos tempos e espaços tanto quanto existem sujeitos.

Há, portanto, ao contrário de um único tempo, em sua concepção absoluta e transcendental, há uma simultaneidade de tempos e espaços devido à singularidade dos sujeitos que só tomam existência a partir do contato com o outro. A partir da concepção de exterioridade ou exotopia, entendemos que o outro está extraposto a mim, localizado em seu próprio espaço e temporalidade.

Há todo momento há uma compreensão das duas categorias em conformidade: o sujeito é único, nenhum outro pode ocupar seu *lugar* e seu *tempo*. Cada sujeito está localizado em um espaço e tempo únicos no ser, fator que lhes confere a responsabilidade e o não-álibi da existência. Ao discorrer sobre a singularidade e a insubstituíbilidade do local do sujeito, Bakhtin discorre que “(...) nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim” (2011, p. 21). A partir dessa ideia, ele conceitua a exotopia, como o excedente de visão de um outro sobre o outro a partir de seu distanciamento e visão de um local e tempo particulares. O local que o sujeito ocupa no ser é mais do que um mero tempo-espaço, pois é também sua posição na existência e ela deve ser tomada como sem álibi, sem a possibilidade de outro ocupar o meu local, mas sempre tendo em consideração a existência do outro, responsável e responsabilmente. (BAKHTIN, 2010). A partir de seu local, o outro tem um determinado horizonte, metaforicamente compreendido como sua visão de mundo. Consequentemente, há tantas visões de mundo quanto há sujeitos, sempre em locais e tempos diferentes, proporcionando-lhes diferentes perspectivas.

Se, nesse momento o enfoque do autor é dado ao conceito de exotopia e ao local extraposto do sujeito na relação de acabamento, sendo que o princípio fundamental é o conceito de espaço, quando Bakhtin trata de cronotopo, o principal item em questão é o tempo, visto como dimensão do espaço.

Em *Formas de tempo e de cronotopo no romance* (1988), doravante FTGR, Bakhtin apresenta o que seria uma breve conceituação sobre o termo e se vale de sua análise principalmente na literatura: “à interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que

significa “tempo-espaço”) (p. 211). No âmbito literário, o filósofo analisa de que maneira o tempo e espaço tomam forma no romance, são apreendidos nele a partir do reflexo e refração da realidade.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos índices espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido como tempo (Idem).

De acordo com Bakhtin, o todo do romance está permeado pelos fios do cronotopo, pela concretização conteudística-formal do tempo-espaço no romance, não no sentido de meramente um elemento formal de tempo encontrado na narrativa, mas que é refletido e refratado semioticamente da vida e ali apreendido. De acordo com Machado, “cronotopo é, pois, um conceito para a observação do comportamento do tempo como dimensão do espaço na narrativa” (2010, p. 214). Cabe ao analista observar a sutileza da relação entre tempo e espaço e, ao mesmo tempo, a incapacidade de compreendê-los separadamente, visto que o tempo toma corpo no espaço e este é dimensionado pelo tempo. Como o tempo é a dimensão privilegiada no cronotopo, há “condensação e concretizações espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço” (BAKHTIN, 1988, p. 355).

No castelo medieval, por exemplo, Bakhtin explicita as marcas do tempo dos senhores feudais presentes nas paredes, nos móveis, nas esculturas e armaduras ali presentes, como se o tempo das pessoas que ali viveram ganhasse corpo e fosse visível a nós. Esse tempo aparecesse incorporado nos romances históricos, mas não se trata, então, de um tempo abstrato e universal, mas o tempo dos sujeitos, das simultaneidades.

Bakhtin, no capítulo *Tipologia histórica do romance* (2011), dentro de Estética da criação verbal, trabalha com o estudo histórico acerca do gênero romance por meio de uma classificação histórica em relação aos tipos de enredo, de personagens e temas, atrelados a concepções de mundo em épocas distintas. Dessa maneira, entendemos o gênero propriamente como histórico e mutável em relação às épocas da existência e o cronotopo como uma categoria de análise para a compreensão dessa mutabilidade prevista na própria definição do gênero como relativamente estável.

Os enunciados assumem, dependendo da época e da recepção, uma nova configuração, portanto, um novo gênero. Cada época possui certos sentidos de espaço e tempo materializados semioticamente de maneira diversa. As relações entre sujeitos

sociais não se dão da mesma forma, por exemplo, como uma troca de informações num guichê ferroviário e numa conferência pública, conforme explicitam Morson e Emerson (2008), ou ainda, conforme Bakhtin (1996), em uma esfera popular ou oficial, pois em cada um desses tempos e espaços há condições de uso da linguagem diversas e, portanto, gêneros diversos. Assim, o gênero (e o romance) é inserido no grande tempo, disposto à mudança e às renovações de sentido, o que permite a compreensão de sua existência como cultural, o que é central em nosso trabalho.

Por meio do cronotopo, compreendemos sua importância para a construção do todo arquitetônico de uma obra, como o fio condutor temático-formal de construção das imagens literárias. Medviédev (2012) comenta como

Cada época possui seu centro de valores no horizonte ideológico ao qual levam todos os caminhos e as aspirações da criação ideológica. Justamente esse centro de valores torna-se o principal tema, ou, mais precisamente, o principal conjunto de temas da literatura de uma dada época. E essas dominantes temáticas estão ligadas, como sabemos, a um determinado repertório de gêneros (Idem, p. 225).

Em uma obra estão marcados os valores de uma época a partir dos temas trabalhados, característicos de gêneros discursivos específicos. O cronotopo, portanto, é mais que a mera ambientação interna e externa da obra, pois está estritamente vinculado à composição interna do gênero.

Bakhtin, em *O tempo e o espaço nas obras de Goethe* (2011), discorre sobre a capacidade de ver o tempo na obra, em sua visibilidade e assimilação no texto literário, a partir do espaço.

A capacidade de *ver o tempo, de ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas mas como todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler *os indícios no curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos). (BAKHTIN, 2011, p.225) (Grifos do autor)

Nessa concepção, o espaço não é imóvel, mas movimenta-se pela ação do tempo, seja na natureza, seja nos chamados “vestígios da criação do homem” (Idem), entendidas como, por exemplo, suas construções, organizações, técnicas e ideias. O espaço é assim entendido como acontecimento, momento da história dos sujeitos, marcado por seus atos, ao mesmo tempo em que inserido no grande tempo, ou seja, disposto para a dimensão da mudança.

Toda relação arquitetônica – dialógica, na construção de sentido – é cronotópica, acontece em momentos em uma interação espaço-temporal semiotizada, pois refere-se

aos tempos e espaços que os diferentes sujeitos ocupam, sempre dentro de uma cultura. Cada relação constrói sentidos diferentes, uma vez que estabelece o embate entre pontos de vistas diversos.

Sendo assim, Bakhtin (1988) aponta os diferentes cronotopos criados pelas posições de ouvinte e de autor de uma obra. As diferentes localizações no espaço-tempo permitem diferentes interpretações e respostas possíveis dos sujeitos que com ela interagem e entram em embate, contrapondo seu ponto de vista com o alheio e assim enriquecendo e construindo o sentido do enunciado, sempre levando em consideração as diferenças cronotópicas entre eles. Diante de tal concepção, o cronotopo do autor e do ouvinte-leitor refletem essa preocupação de um tempo-espaços distintos da produção e recepção de um enunciado. A obra, como produto inacabado feito por um sujeito do mundo real, está aberta ao grande tempo, à renovação, portanto, ela está aberta aos diferentes sentidos e cronotopos dos sujeitos que a receberão.

No caso de *Sherlock*, por ser uma releitura da obra de Conan Doyle, temos um embate entre dois cronotopos, o das aventuras romanescas de Holmes no século XIX e o das relações virtuais no século XXI. O *Sherlock* folhetinesco contém em si os fios ideológicos da época em que foi construído e que, ao ser recebido pelos criadores do seriado, é revalorado a partir de seu local exterior. Há aqui uma oposição entre um autor-criador e um leitor-ouvinte de outra temporalidade e cultura. Por sua vez, os criadores de *Sherlock* tomam a voz do discurso e tornam-se autores em outro momento da história, marcada por um alastramento da narrativa em diversas mídias.

De maneira semelhante, o ouvinte-leitor contemporâneo de *Sherlock* produz novos enunciados sobre o seriado na Rede e recebe e renova o sentido do seriado de maneira muito diferente do leitor de folhetim da obra romanesca, com criações autorais dispersas nas mídias e em diversas materialidades. Compreendemos que se tratam de simultaneidades distintas, de posições de sujeitos diversas que acarretam em diferentes recepções dos enunciados, mesmo que o tema sherlockiano se mantenha. Depreendemos, assim, que os fãs de *Sherlock* e a produção do seriado também se encontram em cronotopos diferentes que possibilitam novas construções de sentido para as aventuras e as personagens, novos temas para os enunciados, como o tema da morte de *Sherlock* sob um viés romântico, além de possibilitarem o desenvolvimento da autoria dos fãs em gêneros diversos, conforme seu posicionamento.

Propomos aqui uma ampliação do conceito de cronotopo, noção teoricamente advinda da literatura, para outras esferas, enunciados, gêneros e outras materialidades que

não a verbal, uma vez que a preocupação do Círculo era com a linguagem e as interações dos sujeitos por meio dela, bem como, conforme a proposta descrita no item 2.1, a própria linguagem é consituída por dimensões verbais, visuais e vocais, podendo ser materializada em enunciados de diversas materialidades.

Sob esse ponto de vista, entendemos a relação tensa entre tempo e espaço, em toda sua complexidade, para a construção do gênero seriado e de *Sherlock* na contemporaneidade. Levamos em consideração em nosso trabalho a historicidade do seriado na qualidade de gênero, a fim de inseri-lo na cultura, de maneira a abordar a reconstrução do gênero, em sua dinâmica de produção, circulação e recepção em seu uso contemporâneo. Por contemporâneo compreendemos o presente do sujeito, seu tempo e espaço na vida em um momento da existência, o qual deve ser entendido na relação com outros tempos, outras eras da história da humanidade. No caso, tratamos do nosso presente, ao que atribuímos o uso recorrente das tecnologias e das mídias nas relações intersubjetivas, em meio ao qual se reconstrói o seriado. Não podemos compreender o presente sem levar em conta os outros tempos a partir dos quais ele se define, sendo assim, a contemporaneidade deve ser entendida como um pequeno tempo dos sujeitos hoje, a partir do qual faremos nossas análises, mas que está em relação ao grande tempo da cultura. Por esse motivo, pretendemos demonstrar no primeiro capítulo a historicidade do gênero seriado, definido de maneira dialógica com outros tempos.

Sendo assim, na contemporaneidade há novos tipos de percepção do tempo e espaço típicos dessa época, concretizados no seriado no que chamamos de cronotopo etéreo. O conceito de cronotopo nos é essencial para analisarmos a existência humana no contexto das mídias sociais que permeiam nossa interação hoje. Tal é um dos pontos de discussão de nosso trabalho, pois o gênero seriado e dentre seus exemplares, *Sherlock*, semiotizam o *continuum* espaço-tempo e problematizam as próprias noções de tempo e espaço ao se reconstruírem com base no preceito da interatividade digital. No cronotopo etéreo, descentralizam-se os espaços e as relações pessoais se dispersam pela Rede, em plataformas, aplicativos e redes sociais, de forma que a distância geográfica é irrelevante. O distante e alheio é aquele que não participa da grande rede. As relações tornam-se suspensas no tempo, com informações para sempre suspensas na “nuvem”⁸⁶, logo sempre disponíveis, porém desatualizadas, pois a cada momento surgem novas informações,

⁸⁶ Termo da informática utilizado para descrever o método de armazenamento de dados em rede, não mais em um espaço físico de um disco rígido, o que torna ainda mais fácil o compartilhamento com outros usuários e aparentemente preserva seus dados *ad infinitum*.

novos dados que substituem e caracterizam o tempo a partir de um imediatismo dos segundos que levam para uma informação atingir o maior número possível de pessoas (como um post no Facebook ou no Twitter). O tempo das relações midiáticas é imediato, fadado ao obsoleto, paradoxalmente suspenso na *world wide web* para todo o sempre.

Falamos em um cronotopo etéreo no qual se constituem as relações intersubjetivas, um tempo de simultaneidades de sujeitos relacionando-se via e entre mídias, com discursos que se constroem-se nessa interação ocorrida no ciberespaço, fora das coordenadas do espaço geográfico.

A questão do cronotopo é um problema do grande tempo da cultura, pois a possibilidade de abertura para a mudança faz com que outros sistemas culturais com a concretização das diversas dimensões da linguagem, como ocorre com enunciados sincréticos. Das análises romanescas de Bakhtin, partimos para uma análise cronotopo etéreo na contemporaneidade de forma a compreender as relações interpessoais ali presentes e como elas se organizam especificamente no gênero seriado e em *Sherlock*.

Essa concepção está na base da construção de *Sherlock* e em sua recepção e circulação. O próprio Sherlock, como personagem, é caracterizado como um sujeito conectado, constantemente conectado a seu *smartphone*, que realiza buscas na Internet para suas investigações e, ainda, compara a capacidade de memória de seu cérebro a um *hard drive*, em uma preocupação para torná-lo contemporâneo nessa recriação holmesiana. Ao mesmo tempo, em *Sherlock*, o discurso do seriado tem origem na mídia televisiva, porém, a fim de aumentar o processo de interação com os fãs, ele repercute na Rede, em perfis oficiais do programa no Facebook, no Twitter, Youtube, em aplicativos para *smartphones*, bem como é respondido pelos fãs, que enunciam no Tumblr, em plataformas de *fanfics* e *fanarts* etc. A repercussão e a produção do seriado, portanto, comportam as interações midiáticas, sejam elas entre fãs ou entre fãs e seriado.

Entendemos, por fim, que o seriado concretiza o cronotopo etéreo por meio de sua configuração interativa e transmidiática nas mídias digitais, em que a interação entre os fãs pela Rede é incentivada como meio de reconhecimento para o seriado, como medida propagandística em meio ao público, além de ser possibilitar criações autorais dos fãs e interações em meio às comunidades virtuais das *fandoms*.

2.8 Hora do seriado: Gênero e Arquitetônica

Ao tratarmos da caracterização do gênero seriado, devemos tratar do conceito de arquitetura a ele intrinsecamente relacionado. Acompanhamos um processo de

pensamento que se pulveriza em diversas obras do Círculo e ganha novas acepções, como uma festa de renovação dos sentidos dos termos, do que decorre, de acordo com Rojo e Melo (2014), a necessidade de nos atentarmos aos dois sentidos da palavra “arquitetônica”. No sentido propriamente desse pensamento, a arquitetura do Círculo “reitera o posicionamento dialógico à medida que agrega em rede os conceitos naturalmente constitutivos e revela os movimentos dialógicos inerentes” (Idem, p. 252). No entanto, ela também se refere à “unidade construtiva da obra” (MEDVIEDEV, 2012, p. 92), um conceito a ser mobilizado e discutido nesse trabalho, com base principalmente em sua acepção da criação artística.

Em *Arte e Responsabilidade* (2011), Bakhtin discorre sobre a relações dos elementos que compõem um todo. Mesmo que o autor não utilize o termo arquitetura, compreendemos que às relações arquitetônicas opõe-se uma relação mecânica entre os elementos. “Chama-se *mecânico* ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade interna do sentido” (BAKHTIN, 2011, p. XXXIII). Dessa maneira, arquitetura define-se aqui como uma força organizadora dos elementos em uma unidade significativa de forma que a relação dos elementos seja, segundo Bakhtin, responsável e responsiva. Os elementos se tornam responsivos uns aos outros, compreendendo sua existência e gerando sentido nessa relação na singularidade do sujeito ético.

Para Bakhtin (2010), os elementos que compõem uma obra devem se relacionar de maneira responsável, não-mecanicista, pois, enquanto ato de um sujeito, a obra está inserida na vida, diposta a respostas, a valorações.

É esta arquitetura do mundo real do ato que a filosofia moral deve descrever, não como um esquema abstrato, mas como o plano concreto do mundo do ato unitário singular, os momentos fundamentais são: eu-para mim, o outro-para-mim e eu-para-o outro; todos os valores da vida real e da cultura se dispõem ao redor desses pontos arquitetônicos fundamentais do mundo real do ato vivo (...). (BAKHTIN, 2010, p. 114)

No trecho acima, o filósofo, comenta sobre a “arquitetônica do mundo real do ato” e “eu-para mim, o outro-para-mim e eu-para-o outro” como pontos arquitetônicos que organizam a vida. A arquitetura, nesse sentido, estaria relacionada à própria inserção da obra no mundo ético dos sujeitos enquanto ato estético, feito por um “eu” para um “outro”, em meio às relações socio-econômicas culturais, com determinado tom emotivo-volitivo.

A arquitetura se centra nas relações responsivas entre os elementos de uma obra e os sujeitos a quem respondem/que lhes respondem. Ela não se dá em um mundo

de elementos isolados, e sim de interações e produções enunciativas responsivas a partir da posição do sujeito enunciator. Devo responder aos elementos para torna-los um todo axiologicamente válido e inserido no mundo dos eventos, em que a existência do outro é levada em conta, tanto para que o “eu” se torne único em sua oposição a sua exterioridade quanto para que ele, de seu local, possibilite o diálogo.

Ela se configura pelo inacabamento, pois os elementos, no caso, de uma obra, responsivos entre si, possibilitam um perpétuo diálogo. Há uma ética e estética da responsabilidade nas quais os sujeitos em sua unicidade se relacionam em uma interação ininterrupta, de forma que os sentidos ali se constroem e possibilitam sua renovação no grande tempo.

Ao lado do inacabamento resultante do não-álibi da existência de um sujeito responsivo e responsável, há o acabamento necessário dado ao enunciar para que os elementos se combinem em um todo. Nesse sentido, entendemos que a uma obra de arte também deve ser finalizada por um autor. A partir de seu horizonte englobante, ele dá um acabamento à obra a partir de sua posição axiológica criadora.

A arquitetônica está vinculada à construção do todo estético da obra, que é sempre uma resposta axiológica do autor. O autor em sua função de autor-criador, possibilita um acabamento estético da obra, pois é

(...) *um momento constitutivo da forma artística*. Eu devo experimentar a forma como minha relação axiológica ativa com o *conteúdo*, para prova-la esteticamente: é na forma e pela forma que eu canto, narro, represento, por meio da forma eu expresse meu amor, minha certeza, minha adesão (BAKHTIN, 1988, p. 58)

O autor, a partir de seu local exotópico, organiza a forma artística, ou arquitetônica, da obra, de forma que, a partir dela, transmite em seu conteúdo os valores com os quais pode compactuar ou condenar, expressos por uma forma em um sistema de signos. Ele se torna, assim, uma figura ativamente constitutiva da obra artística.

Sem perder de vista a discussão sobre o inacabamento e a responsabilidade do sujeito, Bakhtin acrescenta uma discussão estética, de forma que a relação entre (in)acabamento e responsividade se fundem a uma organização do todo em uma obra de arte por um autor-criador. Em *O autor e a personagem na atividade estética*, o acabamento estético é discutido no âmbito da relação autor e personagem, definida por Bakhtin como “arquiteticamente estável e dinamicamente viva (...) compreendida tanto em seu fundamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse ou naquele autor, nessa ou naquela obra”. (BAKHTIN, 2011, p. 3)

A partir de sua relação criadora, o autor deve englobar a consciência da personagem, responder a ela para que, assim, essa se torne um elemento da obra, uma parte constitutiva do todo artístico organizado pelo autor. Sua consciência englobante contém em si a consciência da personagem e a ela responde ativamente e axiologicamente. Nesse sentido,

(...) a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao *todo* da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem, e essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá acabamento em um todo concreto-conceitual singular e único e também semântico. (BAKHTIN, 2011, p. 4)

As avaliações do autor a respeito da personagem estabelecem as suas características, seus atos, pensamentos, etc. que devem figurar na obra para compor sua totalidade. Para tal, a forma arquitetônica depende de seu posicionamento, de suas avaliações ético-cognitivas.

A unidade do mundo da visão estética é dada por um centro de valores, o sujeito, aquele que confere sentido e valor aos elementos da obra, ou seja, à sua forma, conteúdo e estilo. Seu posicionamento, sempre valorativo, constitui a unificação e organização dos valores cognitivos e éticos da obra. A partir de sua entonação emotivo-volitiva, o sujeito dá vida aos signos, preenche-os de sentido de acordo com a sua unicidade. Não existem elementos abstratos e universais na obra, mas singulares, pois estão organizados conforme a responsabilidade do sujeito. Segundo Bakhtin,

A unidade do mundo da visão estética não é uma unidade de sentido, não é uma unidade sistemática, mas uma unidade concretamente arquitetônica, que se dispõe ao redor de um centro concreto de valores que é pensado, visto, amado. É um ser humano este centro, e tudo neste mundo adquire significado, sentido e valor somente enquanto tornado desse modo um mundo humano (2010, p.124)

Uma obra possui uma força organizadora de seus elementos centradas no humano, no sujeito ético-estético que, a partir de sua entonação, em um tempo-espço e um contexto social, dá uma valoração específica que organiza o todo. Para Bakhtin (2010), é na arquitetônica que transparece o posicionamento da dimensão ética do autor, seu tom emotivo-volitivo. A entonação, ou o tom emotivo-volitivo, expressa a singularidade do eu, seu estado em um momento preciso, e parte de sua posição enquanto participante obrigatório do ser como evento, como ser responsável em um contexto social específico (BAKHTIN, 2010). Segundo Volochinov (s/d, p. 7), a ento(n)ação se

caracteriza como um julgamento de valor social que organiza e “determina a própria seleção do material verbal e a forma do todo verbal”. É a força organizadora, plena de valoração de um sujeito que compreenderá que aspecto ele deve favorecer no conteúdo, como este será organizado numa forma e qual material mais adequado para tal construção. O autor-criador, nesse sentido, organizará o todo do enunciado, sua forma arquitetônica, com base em sua posição, em sua entonação, sem deixar de lado sua dimensão dialógica.

Com base no processo de posicionamento do sujeito, há uma dinâmica que prevê as respostas do enunciado, em uma disposição do eu e seu enunciado ao outro contemplador. O autor-criador de uma obra artística, ou o sujeito de um enunciado, constrói o todo para o outro. De seu lugar, ele se posiciona para fora de si para dar sentido e acabamento à obra. Exotopicamente, ele dá organização ao todo estético da obra e do outro com que dialoga. O excedente de visão do eu em relação ao outro, ou do autor em relação à obra e à personagem, refletem diferentes visões de mundo de sujeitos distintos, complementares entre si. Diferentes localizações e temporalidades constroem diferentes cronotopos nas relações dialógicas, seja no cronotopo do autor e do leitor-ouvinte (BAKHTIN, 1988), responsáveis pelo embate entre valores. O outro, de fora, traz novos sentidos e constitui o inacabamento da obra, seja no pequeno ou no grande tempo, a partir de seus interlocutores presumidos ou reais.

O domínio da arquitetura prevê a relação responsiva entre os elementos a partir de um centro de valor, o eu, construído em sua relação com o outro. Nesse sentido, ela se volta à totalidade e unicidade do ser-evento, bem como à descentralização, características ambivalentes do sujeito e da ética-estética do Círculo. Advinda da esfera da construção, o termo possui ligação direta com a arquitetura, pois se liga às bases e elementos que devem relacionar-se para constituir o todo, desde os pilares dos valores e conteúdo até a forma composicional assumida para organizar o material, sempre direcionado a um outro.

Interessa-nos compreender o domínio das relações arquitetônicas no âmbito do seriado televisivo, especialmente *Sherlock*. A valoração do sujeito define a escolha do gênero, do suporte, quais os materiais, os sistemas sógnicos que serão utilizados etc. A construção se dá por sujeitos específicos, em uma dada temporalidade e localização, em condições de produção específicas nas esferas de atividade, como, no caso de *Sherlock*, se dá na esfera midiática.

O seriado se constrói arquitetonicamente para um público específico, seja ele fã de *Sherlock* ou parte do público consumidor de produtos da BBC. O tempo-espaço e as condições sócio-histórico ideológicas de sua produção contribuem para uma construção

de sentido específica. A produção, construção de um sentido e uma organização a partir de um cronotopo do autor difere-se da produção de sentido advinda do cronotopo do leitor-ouvinte. As escolhas dos sujeitos são valorativas, elas revelam os valores éticos e estéticos dos sujeitos e as questões sociais e ideológicas nas quais estes se encontram envolvidos. Nesse sentido, pensamos as arquitetônicas construídas no processo de recepção de *Sherlock*: escolho ser usuário dessa ou daquela rede social; escolho divulgar meu trabalho nesse ou naquele site, com um propósito, com um projeto de dizer que constrói um sentido específico, pois, por exemplo, há diferenças entre o público de *Archive of our own* e de *Fanfiction.net* em relação ao do site brasileiro *Nyah!fanfiction*, bem como escolho divulgar meus trabalhos artísticos no *Tumblr* ou *Deviantart*; escolho esse não aquela *fanfic* para ler, por exemplo, de acordo com minha valoração e, esta escolha, bem como as condições de produção de sentido, são atos únicos, sempre dotados de valoração, responsivos e responsáveis, portanto nunca neutros; escolho ser fã deste ou daquele seriado, fazer respostas a um ou outro enunciado dentro desse discurso, a um determinado aspecto, como a resposta à falsa morte de Sherlock ou sobre a conseqüente angústia da falsa morte em John; escolho seguir tais páginas sobre o seriado no *Facebook*, em detrimento de outras que não sigo, bem como faço parte de alguns grupos de fãs e não de outros, com outras *fandoms* das quais não participo. Tais relações organizam diferentes arquitetônicas, materializadas em formas composicionais diferentes.

Sobre a diferença entre a forma composicional e a arquitetônica, conceitua Bakhtin:

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica, etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade. As formas composicionais que organizam o material têm um caráter teleológico, utilitário, como que inquieto, e estão sujeitas a uma avaliação puramente técnica, para determinar quão adequadamente elas realizam a tarefa arquitetônica. A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional". (BAKHTIN, 1988, p. 25)

A forma arquitetônica engloba e determina, a partir da entonação do autor-criador, que tipo de forma composicional o todo organizado receberá, visto que cada escolha é efetivamente produzida e arquitetada por sua consciência englobante da obra. Nesse sentido, o autor escolhe o gênero discursivo, o suporte técnico em que o discurso será veiculado, o material semiótico utilizado (se for verbal, por exemplo, ele precisa pensar em qual língua escreverá, em inglês ou em sua língua nativa? Se for visual, que

cores, enquadramento, luz e assim por diante), além de colocar em conformidade o conteúdo temático com a forma e o estilo. Tais escolhas composicionais revelam uma atitude responsivamente axiológica e criativa do autor.

Partimos da interação entre conteúdo, forma e material para a constituição do gênero discursivo, de tal forma que um elemento pressupõe o outro em sua articulação com o todo. Diferenciamos a chamada forma arquitetônica da forma composicional, uma vez que essa reflete e refrata a primeira em um dito que torna possível recuperarmos o projeto de dizer autoral. Se a arquitetônica diz respeito ao princípio organizacional de uma obra, a forma é a composição e organização material dessa.

A forma, na concepção do Círculo, não pode ser compreendida fora de sua relação com o conteúdo. Tanto Bakhtin (1988) quanto Medviedev (2012), defendem a preocupação dos estudos da obra de arte, principalmente a literária, em sua relação com o palco social onde ocorrem. Contrariamente à corrente formalista, cuja análise se centrava na forma, na obra como um sistema voltado para si mesmo, Medviedev defende uma poética sociológica marxista afim de apreender a obra como produto ideológico, indissolúvelmente ligado ao processo de interação entre sujeitos social e historicamente localizados. Sua preocupação central consiste em analisar a obra literária em correlação com o mundo histórico social de que faz parte, como um ato de criação ideológico que reflete e refrata a situação socioeconômica e o horizonte ideológico de uma determinada época e sociedade. Fora desse horizonte, como um sistema fechado, não há como apreender o sentido, pois a forma pela forma é vazia.

Na poética sociológica, deve haver uma observação da forma em sua correlação com o conteúdo. Ela deve encarna-lo, unifica-lo a partir de sua exterioridade (a exterioridade do autor-criador, em uma dada cronotopia e exotopia) a fim de tornar-se uma forma esteticamente significante.

O conteúdo é primordialmente social, a partir dele obtemos o reflexo e refração da realidade da qual a obra, como criação ideológica, faz parte. Para entrar na estrutura da obra, em seu conteúdo, o “mundo” deve ser refratado ideologicamente. Para Medviedev, “o homem, sua vida e destino, seu ‘mundo interior’, sempre são refletidos pela literatura dentro do horizonte ideológico (...). O meio ideológico é a única ambiência na qual a vida pode realizar-se como objeto da representação literária” (2012, p. 60). Dessa maneira, a conteúdo de uma obra, não somente literária, mas de qualquer material semiótico, deve construir-se com base em um desvio, não em um reflexo *ipsis litteris* da realidade. Por meio dele, é possível abstrairmos tipos de uma dada sociedade em uma

dada época, porém esses não são representações diretas de pessoas do mundo e sim reflexos e refrações das mesmas. A partir delas, compreendemos valores e ideias do mundo, os quais compõem o conteúdo e o preenchem de sentido uma obra. O horizonte ideológico está em constante formação, por isso, em diferentes épocas da história da sociedade, a partir de diferentes sujeitos, há novos valores sociais constituindo novos conteúdos temáticos. Nesse sentido, o extralinguístico revela-se linguístico, participante ativo do conteúdo envolto por uma forma e um material (verbal, visual, vocal etc.).

A vida torna-se parte da obra por meio do conteúdo, orientado para ela a partir do ato ético do sujeito. No ato cognitivo, ou no ato de criação estética, refratamos para a arte uma realidade já apreciada, plena de valorações dos sujeitos “o pensamento já vem apreciado e regulamentado pelo procedimento ético, prático e cotidiano, social e político” (BAKHTIN, 1988, p. 30), não há uma realidade neutra que passa a ser valorada no conjunto da obra. Dessa maneira,

(...) a realidade, pré-existente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente, no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo indispensável. Nesse sentido, podemos dizer: *de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja.* (...) Naturalmente, a forma estética transfere essa realidade conhecida e avaliada para um outro plano axiológico, submete-a a uma nova unidade, ordena-a de modo novo: individualiza-a, concretiza-a, isola-a, arremata-a, *mas não recusa a sua identificação nem a sua valoração: é justamente sobre elas que se orienta a forma estética realizante* (Idem, p. 31).

A construção estética de uma obra pressupõe a apreensão de uma realidade já valorada, com “peso axiológico”, a qual é “transferida”, também de maneira ideológica, para uma outra realidade, a do mundo estético, na qual é enformada por uma forma estética englobante. Assim, a relação vida e arte se constitui na unidade e responsabilidade do ato ético-estético.

A fim de expressar a individualidade e insubstituíbilidade do sujeito, seu enunciado é marcado por um estilo específico, compreendido como uma marca de sua subjetividade construída por meio do conteúdo e da forma. Ao mesmo tempo, o estilo é uma marca de individualidade e uma marca genérica, ou seja, o estilo constituído por um tipo enunciativo de uma determinada esfera de utilização da linguagem, motivo pelo qual Bakhtin (2011) o compreende enquanto estilo de um sujeito e estilo de um gênero.

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e (...) de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com

outros participantes da comunicação discursiva (...). O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento. (BAKHTIN, 2011, p.266).

O gênero é composto por um conteúdo temático organizado em sua composição na obra por uma forma. Para o filósofo, o estilo é a singularidade que unifica o gênero discursivo, tipicamente construída de uma determinada maneira, não indiferente aos sujeitos e às situações sócio-histórico ideológicas em que se inserem. Trata-se de um tipo de acabamento estético dado ao enunciado. A partir da construção formal e contedística de um enunciado, vemos a constituição de uma subjetividade aliada a ele, de forma que também se encontra presente o estilo autoral. Não se trata de um aspecto inerente ao psiquismo individual, e sim a um aspecto observado linguisticamente de forma que nele vemos o sujeito que enuncia em sua particularidade. Para Bakhtin (2011, p. 269), “a própria escolha de uma determinada forma gramatical pelo falante é um ato estilístico”, reflete e refrata na escrita (e também nas outras materialidades, com diferentes elementos) um posicionamento do sujeito que fala, um sujeito que escolhe a melhor maneira de organizar o todo de seu projeto de dizer, como, por exemplo, qual a forma linguística mais adequada, o pronome de tratamento, o enquadramento, a luz, o corte nas cenas etc., além da escolha do próprio gênero do discurso. Essas escolhas são posições, sempre avaliativas, que compõem a peculiaridade daquele enunciado em um dado tempo-espaço.

Apesar do estilo de um sujeito ser individual, ele é formado na interação, visto que os sujeitos são construídos num diálogo ininterrupto com o outro. Não há como assumir uma dada marca de singularidade sem entrar em confronto com a singularidade alheia, visto que eu me componho como um “eu” verdadeiramente dito ao entrar em embate com o não-eu, em uma relação de aproximações e afastamentos. Tal posição valorativa também revela minha posição perante ao outro, visto que o assumo sempre frente ao outro, em uma atitude responsiva e responsável.

Esses – conteúdo, forma e estilo – são os elementos constituintes dos gêneros discursivos. Assim como eles, os gêneros se formam a partir da interação entre os sujeitos. Os enunciados são atos de fala, de criação ético-estética, com uma forma relativamente estável, construídos na interação. Para Bakhtin/Volochinov, “com efeito, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados” (2006, p. 114). Enunciado concreto nasce da interação social e somente nela adquirem sentido. O enunciado é propriamente a linguagem em vida, socialmente inserida, diferentemente da língua do “objetivismo abstrato”. Assim, “a forma linguística somente constitui um elemento abstratamente isolado do todo dinâmico da fala, da enunciação” (Idem, p. 106).

Fora do solo social, dos valores presentes no conteúdo, fora da interação e abertura para o outro, a linguagem é uma “casca” abstrata, não há sentido, pois esse é construído na interação, no embate entre os sujeitos. Os signos são determinados pelo caráter da relação intersubjetiva, criando formas típicas de enunciados, os gêneros discursivos.

(...) 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. Entre as formas de comunicação (por exemplo, relações entre colaboradores num contexto puramente técnico), a forma de enunciação (“respostas curtas” na “linguagem de negócios”) e enfim o tema, existe uma unidade orgânica que nada poderia destruir. Eis porque a classificação das formas de enunciação deve apoiar-se sobre uma classificação das formas da comunicação verbal. Estas últimas são inteiramente determinadas pelas relações de produção e pela estrutura sócio-política (Idem, p. 42).

Os gêneros discursivos adquirem construções formais e temáticas típicas a partir de recorrências da comunicação discursiva. Dependendo da situação de comunicação, do contexto sócio-histórico, do horizonte ideológico e de sua relação com o ouvinte, que dimensiona o meu dizer, o sujeito assume uma forma, conteúdo, tema e estilo correspondentes àquela situação, seja, por exemplo, mais formal, menos formal, um vídeo, uma mensagem de texto, uma carta etc. Os gêneros discursivos são frutos das práticas de linguagem e só tem sentido enquanto práticas.

Organizados a partir da necessidade de uma esfera da comunicação discursiva, os gêneros estão intimamente relacionados às práticas sociais de linguagem e às necessidades formais, temáticas e estilísticas de cada esfera, eis porque um enunciado científico não se comporta e se configura da mesma maneira do que um enunciado literário ou um enunciado midiático, conforme discutido previamente no item 2.6. São tipos relativamente estáveis de enunciados, de maneira que cada ato em sua singularidade os modifica, promove uma renovação e embate entre os sentidos e as formas linguísticas, ao mesmo tempo em que deve haver um reconhecimento de um tipo enunciativo particular a um dado campo de utilização da linguagem. Não criamos tudo do zero ao enunciarmos, porém não há formulas e formas que encerram em si o enunciado. Tal característica desconsideraria a particularidade da linguagem de ser direcionada ao outro, a novas arquitetônicas, mantendo-se abertos ao diálogo. Mais do que compreendê-los como uma forma, os gêneros são categorias de análise que devem ser compreendidas em sua engrenagem social, sempre em um vir a ser. A arquitetura do gênero é a do inacabamento, da abertura e completude pelo outro e suas respostas ativas.

A especificação feita por Bakhtin (2011) entre gêneros primários e secundários também remete a uma possibilidade de mudança do gênero. Os primários seriam aqueles representados pelas “breves réplicas do diálogo do cotidiano” (Idem, p. 262), formas do discurso correspondentes a situações mais informais, em esferas da comunicação familiar, amorosa etc., com menor acabamento estético. Os gêneros secundários, definidos como complexos, “(...) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc.” (Idem, p. 263). Eles são gêneros mais elaborados esteticamente, porém em nenhum momento devem ser julgados como superiores aos primários, pois, conforme Bakhtin, esses são incorporados e reelaborados pelos primeiros. Os gêneros entram em embate e, nesse processo, constituem-se mutuamente: um gênero secundário é constituído pelo primário que, ao ser incorporado, recebe novas configurações e um novo acabamento estético, a depender do posicionamento ativo do autor. Nesse processo antropofágico, dialético-dialógico, um gênero da cultura popular pode adentrar a cultura oficial e vice-versa, refletindo e refratando outros valores diferentes de seu local de origem. Em *Sherlock*, observamos a constituição do seriado como um gênero secundário, esteticamente elaborado, o qual, em sua construção, incorpora as respostas dos fãs nas redes sociais. Nesse embate, os enunciados deixam de ser conversas fortuitas entre os fãs e tornam-se elementos constitutivos do episódio oficial. Porém, algumas elaborações dos fãs também podem ser consideradas como gêneros secundários. Não é sua característica não-oficial que os impede de ter um acabamento⁸⁷ mais elaborado: alguns *fanvideos*, por exemplo, são compostos por uma seleção de cenas, editadas e organizadas de forma a simular um videoclipe de uma canção, com a letra e tom da música coordenados com as cenas e cores do vídeo.

De acordo com Medvídev (2012), uma obra está orientada duplamente para a realidade:

Em primeiro lugar, a obra se orienta para os ouvintes e os receptores, e para determinadas condições de realização e de percepção. Em segundo lugar, a obra está orientada na vida, como se diz, de dentro, por meio de seu conteúdo temático. A seu modo, cada gênero está tematicamente orientado para a vida, para seus acontecimentos, seus problemas, e assim por diante (Idem, p. 195).

⁸⁷ As produções dos fãs do seriado possuem um acabamento que marca sua autoria ora mais ou menos estética. Essas autorias são produção, dentro da recepção, uma atitude responsiva e responsável dos fãs em relação ao seriado. Nesse sentido, não procuramos entrar na discussão se esses enunciados são ou não estéticos, interessa-nos a construção de uma autoria decorrente dos mesmos.

Há uma orientação da obra para os ouvintes – fãs, leitores, telespectadores –, um “auditório” do enunciador, na qual ele antecipa reações e compreensões. No caso de nosso *corpus*, *Sherlock* está orientado para seus fãs, antecipa comentários, proporciona material para suas teorias, como no final da terceira temporada, em que a última cena proporciona material para teorias dos fãs sobre a volta de Moriarty na 4ª temporada. Teria ele sobrevivido à morte como Sherlock?

Além disso, a obra está orientada na vida, é parte da vida, ocupa um lugar na existência, por isso se liga aos aspectos sociais e históricos circundantes a ela. Uma obra, como um enunciado, está devidamente inserida em um gênero do discurso, visto que não apreendemos nenhum enunciado fora dos gêneros. A variação dos gêneros ocorre devido à realidade, à vida dentro e fora da obra, pois ao mesmo tempo que uma obra faz parte de um determinado tempo-espaço, esse tempo espaço se encontra em sua composição pelo tema. A realidade penetra as filigranas da obra, não como um perfeito reflexo, mas com acabamento estético, enviesado pelo projeto de dizer autoral.

Cada gênero é capaz de dominar somente determinados aspectos da realidade, ele possui certos princípios de seleção, determinadas formas de visão e de compreensão dessa realidade, certos graus na extensão de sua apreensão e na profundidade de penetração nela. (Idem, p. 196).

Há uma compreensão da realidade por meio da palavra, do enunciado, que a enforma de uma determinada maneira, conforme o tema nas diversas esferas de uso real da linguagem. Conforme o autor, “ (...) cada gênero possui seus próprios meios de visão e de compreensão da realidade, que são acessíveis somente a ele”, ou ainda, “cada um dos gêneros efetivamente essenciais é um complexo sistema de meios e métodos de domínio consciente e de acabamento da realidade” (Idem, p. 198). Devemos compreender a realidade com os “olhos do gênero”, com a percepção de que os utilizamos a todo momento em nossas interações e que a realidade as compõe, com seus valores nos temas.

Se a realidade é refratada para os gêneros, podemos apreendê-la por meio deles. Não há uma mesma representação dela em todos os momentos do existir-comevento, a vida está em pleno fazer-se e, em cada ato de criação estética de uma obra, ela se apresenta de uma determinada maneira, valorada, enviesada e esteticamente acabada. Dessa maneira, há uma relação entre a sociedade histórica e a história dos gêneros. “Novos meios de representação forçam-nos a ver novos aspectos da realidade, assim como estes não podem ser compreendidos e introduzidos, de modo essencial, no nosso horizonte sem os novos recursos de sua fixação” (Idem, p. 199). Há uma correlação entre uma nova

realidade, ou, ao menos, novos aspectos dela, e novas representações linguísticas. Conforme Amorim (2006), o tempo é a dimensão da mudança. Com o tempo, há uma mudança da realidade do sujeito e das representações de seu mundo via linguagem, conseqüentemente, configurando novos gêneros.

Essa questão pode ser observada ao analisarmos *Sherlock* (2010) e a obra romanesca em que foi baseado, do século XIX. Não podemos dizer que o seriado é uma adaptação da obra de Conan Doyle, pois é outro enunciado, em uma configuração genérica diferente. As condições de produção são outras e o homem é outro na história da sociedade, o que ocasiona em uma diferente configuração dos tipos enunciativos. Semelhantemente, não podemos dizer que há uma mesma “história” seguida por ambos discursos, pois, apesar de aparentemente o tema sherlockiano ser recorrente, há um estilo próprio dos autores Gatiss e Moffat que se diferencia de Doyle e instaura sua enunciação como irrepetível e os valores são outros, pois a realidade dos sujeitos da sociedade inglesa vitoriana não é a mesma da sociedade contemporânea londrina.

Os autores possuem diferentes jeitos de pensar Sherlock Holmes e suas aventuras, o que culmina em uma diferente escolha genérica, temática e formal. A configuração do seriado televisivo certamente se difere da relação forma e conteúdo da obra dos folhetins. Apesar de ter características próximas às narrativas folhetinescas, como o enredo entrecortado e o *cliffhanger*, bem como o apelo comercial, os seriados são configurados por um material sincrético, em uma esfera de atividade midiática, sua composição conteudístico-formal se organiza em torno de grandes temas, como comédias e dramas, de modo que um seriado dramático é geralmente formado por episódios mais longos e temporadas mais curtas em comparação a uma comédia.

Também o seriado se configura diferentemente hoje do que no seu início, nos anos 50, possuímos novas condições socioeconômicas, diferentes composições e circulação. Hoje, o gênero tem uma recepção e circulação midiática, principalmente na internet, mas não deixa de ser seriado. Há uma modificação das configurações externas ao gênero com o advento das mídias digitais, porém não da forma composicional e arquitetônica. Dessa maneira, compreendemos que houve uma mudança no veículo ou suporte, não no gênero seriado. Não é só a recepção que muda o gênero, nem só a produção: devemos considerar as inter-relações entre produção, recepção e circulação, além dos componentes internos – tema, conteúdo e estilo – nas esferas de atividade. No caso de *Sherlock*, o tipo de recepção muda, a mídia utilizada para difusão das histórias mudou, mas não forma composicional e arquitetônica. Essa possibilidade se deve ao jogo

entre estabilidade e instabilidade do gênero, visto que esse nasce e morre na linguagem, na interação, e está, portanto, voltado à resposta do outro, como um tipo relativamente estável de enunciados, perpetuamente e inevitavelmente dialógicos.

2.9 Programação a seguir: Diálogo e Enunciado.

A concepção de linguagem do Círculo B.M.V., como uma abordagem discursiva, centra-se em seu aspecto social. Volochinov (2017) a define em oposição ao estruturalismo saussuriano, chamado de objetivismo abstrato, e ao subjetivismo, duas tendências opostas que consideram ou o sujeito como a fonte do sentido, soberano em relação à linguagem, ou o sistema linguístico como um contrato de regras sociais, externo ao sujeito.

O Círculo se preocupa em estudar a língua viva em oposição ao sistema linguístico. Para tal, se baseia no enunciado e no signo ideológico. Enquanto a frase é repetível, o enunciado é único: mesmo que o elemento linguístico (material) e se repita, a cada enunciação temos uma nova construção de sentido, em um novo tempo espaço, por um novo sujeito. As condições enunciativas nunca são as mesmas, o que acarreta que o sentido não está na frase (texto), nem no sujeito, mas é construído na enunciação, a partir da combinação do elemento linguístico e do material socioideológico.

Analisar a linguagem viva implica em analisar como a mesma circula socialmente, como ela permite a interação entre sujeitos e, em uma via de mão dupla, também é constituída nesse processo. Ela só emerge entre indivíduos socialmente organizados, em um grupo no qual, mais do que expressar-se, mais do que simplesmente passar uma mensagem, estabelece-se uma interação. De acordo com Volochinov,

Em sua essência, *a palavra é um ato bilateral*. Ela é determinada tanto por aquele *de quem* ela procede quanto por aquele *para quem* se dirige. Enquanto palavra, ela é justamente *o produto das inter-relações do falante com o ouvinte*. Toda palavra serve de expressão ao “um” em relação ao “outro”. Na palavra, eu dou forma a mim mesmo do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva da minha coletividade. A palavra é uma ponte que liga o eu ao outro. Ela apoia uma das extremidades em mim e a outra no interlocutor. A palavra é o território comum entre o falante e o interlocutor. (VOLOCHINOV, 2017, p. 205).

Somente nesse terreno interindividual, nesse “território comum” organiza-se um sistema de signos de tal forma que a organização social dos falantes e as condições de interação o reformulam a todo instante. Assim, a palavra-linguagem é um organismo vivo, que está em constante reformulação por seus falantes, ela é produto de sua interação e, como tal, é marcada por pontos de vista em diálogo. Os signos, portanto, são

construídos permeados por valores outros e, ao mesmo tempo, são re-construídos a todo novo momento de uso.

A natureza da linguagem é social, nesse sentido, fora desse meio, a linguagem torna-se mera abstração, válida para análise das ligações e regras internas, porém não o suficiente para compreender seu funcionamento. Não podemos deixar de lado o fato de ela ser “um fenômeno de comunicação cultural, deixa de ser alguma coisa auto-suficiente e não pode mais ser compreendido independentemente da situação social que o engendra” (VOLOCHINOV, s/d, p. 3).

A fim de dar conta da linguagem em seu contexto vivo, assumimos como objeto o enunciado (concreto), ou seja, a “real unidade da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2011, p. 274), ou seja, uma unidade de análise que diz respeito ao uso real da linguagem por falantes de grupos sociais, de forma que, para compreendermos seu sentido, devemos levar em consideração juntamente ao linguístico o gesto, a entonação e o contexto social que ela carrega consigo. O enunciado é necessariamente contextualizado e nele se fundem o linguístico e o extralinguístico, ou seja, o elemento social ideológico ativamente constitutivo do sentido.

De acordo com essa concepção, a linguagem em funcionamento, portanto o enunciado, é necessariamente dialógica, pois é fruto e condição da interação. A enunciação implica necessariamente à figura do outro com o qual dialoga, sem o qual “eu” deixa de existir. Não há nunca um enunciado que não seja direcionado a alguém e este processo é vivo e dinâmico: os sujeitos interlocutores possuem posições intercambiáveis. Como as posições trocam de local, o enunciado de um sujeito é sempre o de um respondente. Ele responde a um enunciado anterior e gera outras respostas até chegarmos à imagem da corrente inquebrável de enunciados (cf. Bakhtin, 2011) em que o elo é o diálogo.

O enunciado tem em si o dito e o não-dito, o reiterável no contexto, o linguístico e o social, tema e significação (VOLOCHINOV, 2017). É justamente seu caráter social que lhe confere a característica paradoxal de ser ao mesmo tempo velho e o novo, uma vez que a cada enunciação cria-se um novo sentido e não pode nunca ser a “primeira palavra”, visto que responde a outros enunciados.

. Como uma espiral imbricada em outras, um enunciado está sempre em constante fazer-se, pois é a todo momento confrontado com enunciados alheios que entram em embate consigo. Daí decorre a abertura do enunciado para a vida, para o inacabado, disperso no grande tempo da cultura. O enunciado se constitui como inacabado,

pois é respondido e responde a outros enunciados na cadeia discursiva. Sua natureza responsiva torna o enunciado sempre como uma réplica que, à imagem de Jano, tem duas cabeças: uma voltada para o que já foi e outra para o que virá, o que o torna pleno de memória de futuro e de passado (VOLOCHINOV, 2017). Dessa forma, ele responde a enunciados já criados e abre a possibilidade de respostas a ele no futuro. Para Bakhtin, os enunciados não bastam em si mesmos, eles “se refletem mutuamente uns nos outros” (2011, p. 297). Há uma não-indiferença (POZIO, 2010) em relação ao enunciado-outro que se reflete na constituição do meu dizer: devo considerar a resposta do outro com quem dialogo como parte da constituição de meu enunciado, de forma a considerar possíveis incompreensões, asserções ou disputas, pois, ao produzirmos nosso enunciado, consideramos a quem ele será dirigido.

A não-indiferença dos enunciados reflete a responsabilidade e responsividade dos sujeitos, do eu e do outro como participantes da existência, ou, co-participantes, pois, conforme Holquist (2002, p. 40), “existence is *sobytie sobytiya*, the event of co-being (...) That event manifests itself in the form of a constant, ceaseless creation and exchange of meaning.”⁸⁸ Devo ativamente responder ao outro para, assim, tornar-me sujeito. Compreendemos ativamente a fala do outro, pois é no contato com o outro que nos constituímos, bem como o enunciado. Os sujeitos, eticamente responsáveis, devem levar em consideração o outro para a sua constituição, pois, para existir, devem coexistir.

Há um verdadeiro diálogo entre os sujeitos via enunciado, compreendido não como um tipo específico de interação, mas no sentido amplo, como um conceito central ao pensamento do Círculo, marcado pelo dialogismo⁸⁹.

O diálogo enquanto forma composicional é somente uma possibilidade de construção textual do diálogo em sentido amplo, compreendido como “qualquer comunicação discursiva, independente do tipo” (VOLOCHINOV, 2017 p. 219), pois todo enunciado é dialógico. Diálogo diz respeito ao embate com enunciados alheios, com vozes outras que se encontram entremeadas à minha. Nem sempre há uma confirmação entre as vozes, por vezes há aproximação ou afastamento, consonância ou discordância, porém sempre há sempre uma construção de sentido para o total enunciativo. Pelo embate

⁸⁸ A existência é *sobytie sobytiya*, o evento de co-existir (...) Esse evento se manifesta em forma de uma constante, incessante criação e troca de significados. (Tradução nossa).

⁸⁹ Dialogismo se refere ao procedimento de perspectiva epistêmica do Círculo, uma concepção filosófica que diz respeito aos enunciados, sujeitos e à vida como evento responsivo e responsável. O diálogo, tal como o concebemos aqui, refere-se ao conceito de análise a partir da filosofia da linguagem do Círculo.

de vozes compreendemos as posições ideológicas diversas que perpassam os signos e o constante devir reavaliativo dos enunciados no elo da interação enunciativa.

Ao ouvirmos uma palavra (enunciado) na voz de outrem, ela possui um valor, uma determinada entonação que, ao ser respondida, entra em embate com outras vozes e, portanto, com outras posições valorativas. A palavra não é restringida a conectivos, conjugações, definições dicionarizadas. No entanto, a partir dessas construções, metalinguisticamente (ou translinguisticamente) (BAKHTIN, 2015), acessamos a palavra em seu sentido amplo, o enunciado, e a verdadeira concretude da linguagem como social e ideológica.

Sob esse prisma, as interações entre seriado e fãs são dialógicas, uma vez que esses respondem ao discurso do seriado, a partir de sua posição única e de sua reavaliação. Suas produções enunciativas são, portanto, responsivas ao enunciado do seriado e refletem posições avaliativas dos fãs. Mesmo que reproduzam algumas sequências dos episódios, como cenas, fotogramas ou falas dos personagens, tal enunciação é única, pois está plena da voz de outrem, de forma que os aspectos materiais são ressignificados.



Figura 41 *Hero of the Reichenbach*, por Naturalshocks⁹⁰.

Na imagem acima, vemos uma *fanart* em *grafiti* que simula recortes de notícias de jornais e a figura de Sherlock sobreposta. Tais notícias ocorreram de fato no seriado,

⁹⁰ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/504051383265250697/>. Acesso em: 26/07/2016.

no episódio *The Reichenbach Fall*, bem como a cena em que o detetive veste o chapéu, mas não se trata do mesmo enunciado. Além de outra materialidade, as passagens do seriado são refletidas e refratadas com outros valores, com outro projeto de dizer autoral. A voz do sujeito falante, no caso, o fã, entra em embate com a voz do seriado, porém essa está ressignificada: ela aparece envolta à palavra do outro.

Na compreensão responsiva, a voz do outro torna-se em parte minha. “Porque a compreensão de um signo ocorre na relação deste com outros signos já conhecidos; em outras palavras, a compreensão responde ao signo e o faz também com signos” (VOLOCHINOV, 2017, p. 95). A partir dos meus signos, com o meu estilo e com a minha compreensão, envolvo a palavra alheia e a transformo em minha. Eu envolvo a palavra do outro com a minha compreensão, com meu valor, traduzo para meus signos internos e depois exteriorizo em uma palavra-minha-alheia.

Em essência, a língua como concretude socioideológica viva, como opinião heterodiscursiva situa-se, para a consciência individual, na fronteira entre o que é seu e o que é do outro. A palavra de uma língua é uma palavra semialheia; só se torna palavra quando o falante a satura de sua intenção, de seu acento, assume o domínio da palavra, fá-la comungar em sua aspiração semântica e expressiva. (BAKHTIN, 2015, p.69)

Ao assumir a palavra do outro, seu enunciado, o sujeito entra em contato com uma palavra já “contaminada”, pois não há uma palavra neutra, mas social, plena de valores, julgamentos e entonações. Ao torná-la sua, as vozes entram em embate e criam, assim, o sentido do enunciado.

A partir do diálogo entre o seriado *Sherlock* e os enunciados dos fãs, vemos que há uma mútua compreensão responsiva, pois, em um primeiro momento, há uma previsão da resposta alheia que molda o enunciado do seriado; em um segundo, os fãs compreendem ativamente o seriado e lhe respondem em produções enunciativas de diversas materialidades (*gifs*, vídeos, imagens etc.); e, em um terceiro momento, o seriado responde aos enunciados responsivos dos fãs, como ocorre na terceira temporada. Vemos, desse modo, uma difusão da voz do seriado no discurso do fã e vice-versa.

Os enunciados dos fãs entram em um jogo dialógico em que ora se aproximam, ora se afastam do seriado, do canônico. Em nosso caso, interessa-nos em que medida se aproximam ou se afastam do tema central escolhido para nossa análise: a repercussão da falsa morte de Sherlock, desviando o tema para uma abordagem mais pessoal e romântica sobre a relação entre Sherlock e John. Veremos posteriormente os jogos de forças, centrípetas e centrífugas, que competem na constituição desses enunciados.

O diálogo é, então, central na compreensão da constituição do seriado, tanto na sua produção quanto na sua recepção e circulação. Não podemos esquecer, também, que mesmo o seriado já é uma resposta, visto que a abarca a compreensão de Sherlock desde Conan Doyle pelos autores nesse contexto sócio-histórico, mais uma vez aproximado ou distanciado, conforme o tom valorativo dos autores. Considerando que tal interação é sempre feita entre sujeitos via linguagem, trataremos a seguir sobre sua constituição, também dialógica, seja na esfera cotidiana, seja na artística.

2.10 *Créditos finais: Sujeito e Autoria*

Há diversas teorias a respeito do sujeito na filosofia e na análise do discurso. Uma das mais frequentes, decorrente de umas das questões primordiais para a história da humanidade, é a questão da identidade: quem é o “eu” que enuncia? Como se caracteriza? Na concepção do Círculo, há um deslocamento da filosofia do eu, vindo da história da ciência desde o sujeito cartesiano. Nesse âmbito, não falamos em identidade, mas em alteridade como a construção central do sujeito para o Círculo.

De acordo com Bakhtin, o sujeito não é egocentrado, mas constituído no diálogo com o outro. Para ele, “o limite aqui não é o *eu*, porém o *eu* em relação de reciprocidade com outros indivíduos, isto é, *eu* e o *outro*, *eu* e *tu*” (2011, p. 407). Não há um sujeito *per se*, mas um sujeito deslocado, construído a partir da relação com o outro, motivo de considerarmos seu centro axiológico como deslocado do eu para “eu-outro”.

De maneira semelhante ao enunciado, construído no embate de vozes, o “eu” só existe em relação a um tu, respondente a ele. A singularidade do sujeito advém do diálogo, pois é somente em interação, no contato com o outro, e, portanto, com sua consciência, que o “eu” se forma. Para Volochinov (2017), o sujeito só se realiza na interação entre a consciência do eu e do outro e se constitui no limiar entre elas. Conforme Marchezan (2015), aí reside o reconhecimento dessa relação e da própria consciência como dialógicas.

Para Bakhtin (2011), o “eu” é insuficiente em si mesmo e, ao ficar fechado em si, acaba por perder-se, pois “ser é conviver”. Apenas pelo outro, com a voz e consciência do outro é possível a tomada de consciência de si, da existência do “nós” no ser-evento.

A não-auto-suficiência, a impossibilidade da existência de uma consciência. Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com auxílio do outro. Os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência, são determinados pela relação com outra consciência (com o tu). A separação, o desligamento, o ensimesmamento como causa central da perda de si mesmo. Não se trata do que ocorre dentro, mas na

fronteira entre a minha consciência e a consciência do outro, no limiar. Todo interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência. [...] O próprio ser do homem (tanto interno quanto externo) é convívio mais profundo. Ser significa conviver. Morte absoluta (o não ser) é o inaudível, a irreconhecibilidade, o imemoriável (Hippolit). Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha *o outro nos olhos* ou *com os olhos do outro*. [...] Eu não posso passar sem o outro, não posso me tornar eu mesmo sem o outro; eu devo encontrar a mim mesmo no outro, encontrar o outro em mim (no reflexo recíproco, na percepção recíproca). (p. 341-342)

A imagem da fronteira, do limite é central no pensamento do Círculo, pois ela indica uma não coincidência de dois sujeitos e duas consciências ao mesmo tempo que recusa a exclusão do outro e a primazia do eu. Estabelece-se uma ponte entre o “eu” e o “outro”, local do encontro, possível somente a partir do e no diálogo, ou seja, no convívio – entre sujeitos, consciências, enunciados, uma vez que ser significa, conforme o trecho acima, “ser para o outro”.

O outro é um outro centro axiológico, portanto irredutível assim como o “eu”. Por mais que, na relação de alteridade constitutiva, haja uma proximidade entre ambas, essas instâncias não podem se fundir, por isso há um limiar, um limite entre o “eu” e o “outro” necessários para sua constituição única.

Nosso local único só é dado na relação com o outro, no entanto, não há uma fusão entre eles. Apesar do sujeito se constituir ao lado de seu outro, ali há um outro eu, também único. Há uma relação recíproca entre ambos de completude, pois ao mesmo tempo em que o “eu” precisa do “outro”, ele também de mim.

Há três instâncias do sujeito: o eu-para-mim, o eu-para-o-outro e o outro-para-mim, de forma que compreendemos a natureza em parte fragmentária do sujeito, refratado em imagens de si por si mesmo, ou a partir da ótica do outro e, reciprocamente, a imagem que construo do outro sujeito com que me relaciono, possíveis somente com a unicidade dada pela faceta ética do sujeito, que possui um local único na existência (BAKHTIN, 2010). Do meu local único, crio uma imagem (refratada) do outro e ele de mim.

Minha posição enquanto sujeito ético é única no ser-evento e, ao mesmo tempo, dada na relação com o outro, em resposta a ele. O “outro” baliza meu ato responsável, pois ajo e, assim, me constituo, em resposta a ele. O ato resulta do pensamento participativo, que leva em conta o outro.

No entanto, apesar da necessária completude dada na interrelação subjetiva, não há uma fusão das categorias do “eu” e do “outro”. Para Bakhtin (2011), entramos em

empatia com o outro, ver o mundo tal qual o outro o vê, para depois retornarmos ao nosso local inicial e completar seu horizonte com a visão do todo somente possível de meu local extraposto. A chamada de “pura empatia” só nos faria vivenciar o outro como “eu”, de dentro, sem diferença entre pontos de vista. O filósofo define que a forma estética só é definida pelo “amor esteticamente produtivo” (idem, p. 76), ou seja, pela visão de fora que dá acabamento e ativamente dá forma ao outro.

Nesse momento, notamos a interdependência da esfera da vida e da cultura para o Círculo, para as dimensões ética e estética, visto que a definição de sujeito e da relação eu-outro é perpassada pelo domínio da criação estética.

Ninguém pode ocupar meu lugar e, devido a isso, a singularidade da existência resulta no não-álibi do ser. Minha insubstituíbilidade gera um excedente de visão em relação ao outro.

Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – *excedente* sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que eu sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim”. (BAKHTIN, 2011, p.21) (grifos do autor).

Do meu local único, o(s) outro(s) estão situados fora de mim, cada um em sua singularidade. Porém, é justamente por estar fora do outro que é possível a sua completude ética e esteticamente. Eu vejo o outro em meu horizonte, como parte do mundo e, por isso, posso dar-lhe uma tentativa de acabamento. Nossos horizontes jamais coincidem, nossa visão de mundo é diferente – também o são nossos posicionamentos enquanto sujeitos responsáveis, porque o “eu” só pode se vivenciar de dentro, enquanto um ser pensante. O “eu” tem consciência de si por meio de sentimentos e sensações, mas não pode ver a si como o outro o vê, portanto, não pode ser acabado em si mesmo. O outro, ao contrário, tem acesso a outras partes do “eu”, inacessíveis a ele de seu lugar, seja fisicamente, em relação a seu corpo, ou às suas ideias, como ele se posiciona no mundo etc.

Tal acabamento do sujeito no âmbito da vida também se dá na esfera artística, ao compreender, principalmente, a relação entre autor e herói. Volochinov, em *Discurso na vida e discurso na arte* (s/d), comenta sobre a natureza sociológica da enunciação que, como tal, sempre é dirigida a alguém, a um ouvinte, participante ativo da comunicação discursiva, e ao herói, objeto do discurso. Todo enunciado é dialogicamente orientado para o “outro”, seja na vida, seja na cultura.

Semelhante ao acabamento dado ao eu pelo outro na vida, o autor compreende o todo do herói e, assim, responde a ele, completando-o. A fim de assumir a posição criadora, o autor deve colocar-se em posição exotópica. O princípio criativo pede exterioridade, pois só de fora é possível o acabamento.

Apesar de dar acabamento e finalização à obra e ao herói, o autor não estabelece no ato de criação estética um ponto final, pois na relação com o leitor (ou, no caso do seriado, o fã ou telespectador), eles são ressignificados, dotados de sentidos outros justamente pela característica responsiva dos sujeitos e enunciados.

Toda finalização artística, mesmo que temporária, parte do princípio da extraposição autoral e de seu decorrente excedente de visão. Sua consciência englobante tem acesso à consciência do herói como um todo. Mesmo que seja uma autobiografia (ou um autorretrato, uma *selfie*, um vídeo sobre si, etc.), o autor deve fazer o exercício de colocar-se fora de si, em uma posição exotópica para, com os olhos do outro, dar-se um acabamento, ou seja, construir uma imagem de si. Em nenhum momento, porém, as instâncias de autor-pessoa e autor-criador coincidem-se, ele se torna um outro em relação a si e a imagem do “eu” produzida é a do eu-para-o-outro.

Nesse processo criativo, autor e herói – e receptor⁹¹ – não são pessoas, são posições axiológicas criadas na interação, no ato estético. O autor-criador recorta, reorganiza, refrata a vida para a arte com um determinado posicionamento axiológico.

Na relação de autoria, o autor dá um acabamento estético ao herói a partir de seu local privilegiado e de sua consciência englobante, pois abarca todas as consciências da obra. Eis o motivo de Bakhtin (2011) considerar o autor a consciência da consciência. Não se trata, porém do autor-pessoa, mas do autor-criador.

Enquanto um é uma figura do mundo da vida, o outro é um constituinte do objeto estético, do mundo da cultura, portanto, elemento do todo artístico dotado de uma consciência englobante, de um potencial criativo de princípio em relação à obra e ao herói. Trata-se de uma posição axiológica que implica em posicionamento acerca do herói e seu mundo, da obra e da vida. Tanto a vida quanto o herói adentram o todo da obra

⁹¹ Volochinov (discurso na vida e discurso na arte e a construção da enunciação) introduz à discussão estética de Bakhtin iniciada em *Para uma filosofia do ato responsável* (2010) e aprofundada mais especificamente em *O autor e a personagem na atividade estética* (2011) a figura do receptor, o chamado “auditório”, em um termo emprestado da retórica. Para ele, a relação autor-herói é pensada sem deixar de lado a posição do público sobre a obra e o herói, uma vez que, além da visão do autor sobre a obra, o herói e seu mundo, devemos levar em conta o leitor, também portador de um posicionamento axiológico e que é pensado desde a construção da obra. Para o filósofo, herói é o terceiro do diálogo estabelecido entre o eu e o outro, a ver o autor e aquele a quem se dirige seu enunciado.

refratados a partir do olhar do autor. O ator-criador refrata, com seu olhar e, portanto, com sua valoração, a vida na obra, dando-lhe um acabamento. Nesse sentido, o autor-criador é uma refração do autor-pessoa, uma posição assumida para a criação estética deslocada da pessoa do mundo ético.

No entanto, tal instância de criação só é dada na relação dialógica, uma vez que sem autor-pessoa, não há autor-criador. Ele não deixa de ser em parte constituído pelo autor-pessoa, pois é justamente a dimensão humana que lhe proporciona o emotivo-volitivo, o posicionamento presente na organização do todo artístico e na construção estilística da obra como enunciado.

Seguindo seu projeto de dizer arquitetônico, o autor dá forma ao herói, ao conteúdo e à obra, englobando-os com seu posicionamento valorativo. Ao organizar o todo artístico, o autor-criador dá forma à vida, com enfoque em um tema e com um estilo específico. Para Haynes (2008), o processo de tornar-se autor envolve a tentativa de organizar e enformar a experiência de um determinado sujeito da vida para a arte e organiza-la em um todo, afim de construir um sentido. Ser autor é performar atos estéticos, ou em outras palavras, criar. Não diretamente da vida, mas refratando-a conforme um posicionamento.

Bakhtin comenta sobre “formas de autoria” (2011, p. 389) que dependem do gênero discursivo, o que também se relaciona à comunicação discursiva do cotidiano. Para ele, a hierarquia social do falante (quem fala) e do ouvinte (para quem se fala) definiria a forma de autoria do enunciado e, conseqüentemente, do gênero. Haveria, assim, uma maior aproximação entre os conceitos de sujeito e autor, por autor de enunciado ainda estar na esfera da vida. Nessa perspectiva, a autoria não estaria restrita aos chamados gêneros secundários, do mundo da cultura, mas estaria presente também nos enunciados cotidianos. Para tal, Bakhtin trata como autor de enunciado, em oposição a um autor de uma obra. Dessa forma, mesmo que a produção dos fãs esteja mais relacionada à esfera da vida do que às da cultura, essa condição não os impede de assumirem uma perspectiva ativo-criadora de uma obra.

O autor está na fronteira com o mundo que construiu. Ele deve permanecer fora, para que as categorias de herói, espaço, tempo e personagem permaneçam como transgredientes a sua consciência. Entretanto, a figura do autor não deve compreendida fora de sua dimensão dialógica em relação a essas categorias, ou seja, fora da relação com o herói, as personagens e seu mundo e o leitor. Assim como o “eu” é sempre dado na sua relação com o “outro”, também o autor se dá na interação. Similarmente, só há juízo de

valor se há as categorias do eu e do outro, o que é meu e o que está fora de mim, o que permite que o autor finalize os elementos da obra, com base em seu posicionamento axiológico.

Em nosso trabalho, consideramos que os fãs se tornam autores e posicionam-se a partir de sua relação com o seriado, pois, em sua instância autoral, eles deslocam-se do seu local no mundo ético e dão acabamento ao seu enunciado respondente ao seriado de maneira esteticamente produtiva.

A atividade estética do fã pode ser entendida como uma “compreensão criadora” (BAKHTIN, 2011, p. 378). Não há como haver compreensão sem avaliação, desta forma, o fã continua a criação do seriado em suas produções e coloca ali seu posicionamento, tornando-se “co-criador” do enunciado.

Além de co-autor, o fã também se torna autor de seus próprios enunciados ao entrar em relação: com o seriado, a quem responde; com a comunidade de fãs, para quem cria e com as personagens e seu mundo, originalmente criadas pela produção do seriado, mas que recebem outro acabamento sob o olhar de novos autores. Em nosso caso, conforme veremos com maior afinco no capítulo seguinte, há uma grande incidência de enunciados que tratam da relação entre Sherlock e John e do mistério da morte de Sherlock, de maneira que o enredo e as personagens são ressignificadas, a partir do posicionamento de cada autor.

Para observarmos seu posicionamento, analisaremos o estilo das produções dos fãs e dos gêneros utilizados por eles. Segundo Bakhtin, o estilo é, “acima de tudo, o estilo da própria visão de mundo e só depois é o estilo da elaboração do material” (2011, p. 187). Nesse sentido, o principal elemento do estilo é a posição axiológica do autor em relação à vida, a partir a qual ele organizará o todo artístico, de forma que o domínio material torna-se secundário. Somente a partir do seu posicionamento único na existência, o autor passará a organizar a obra em si e, dentro dela, o herói, a personagem e seu mundo a partir da concretude de um dado material, seja verbal, visual, sonoro ou sincrético, também de maneira única.

Em uma via de mão dupla, essa organização revela o posicionamento do autor, torna-o palpável em suas escolhas. Em relação a nosso trabalho, entendemos que o fã, agora autor, dá acabamento a sua obra e, nesse processo, constrói nela sua individualidade, reflete e refrata a vida a partir de seu posicionamento axiológico.

Ao pensarmos a dinâmica social das produções de fãs, entendemos que seu posicionamento inicia-se desde a escolha do gênero discursivo em que as obras são

produzidas e revela-se, por exemplo, na escolha de enunciados com um estilo investigativo e científico, tais como os *posts* de *blogs* em que os fãs de *Sherlock* analisam a construção do episódio *The Reichenbach Fall* com enfoque nas referências a elementos químicos e contos de fadas, com o tom de verdade inquestionável, e não como hipótese. Ou, como percebemos, na escolha de gêneros como *fanfics*, reconhecidas por seu conteúdo romântico e sexual, em que o enfoque dado é na relação entre Sherlock e John, criados à maneira do autor. No capítulo seguinte investigaremos com mais afinco as produções selecionadas como corpus e discutiremos como cada autor constrói estilisticamente seu enunciado. No entanto, notamos desde já um posicionamento dos fãs como grupo social, ou comunidade, em que há uma preocupação na produção de fã para fã, refletida e refratada na construção do enunciado, uma vez que sua criação é feita pensando no outro-fã, no sentido a ser construído pelo outro que verá o detalhe na produção, como a cena escolhida dentro de um *fanvideo*, o sentido de uma palavra dentro do contexto do seriado etc.

No processo de auctoridade⁹², o sujeito torna-se autor no diálogo, ao enunciar com um dado projeto de dizer, para um “auditório” específico (cf. Volochinov (2013)), ou seja, para o outro, seu leitor, telespectador ou fã. Um não pode assumir tal posição se não for em relação ao outro. Assim, um dado sujeito não pode tornar-se autor a não ser em relação a um outro com o qual dialoga, com outro sujeito que o complementa, seja na esfera artística, seja na vida.

Em meio à discussão sobre a construção do enunciado por Bakhtin (2011), entendemos que o processo de se tornar autor não é estático ou passivo. Aquele que ocupa a posição de ouvinte não só pode ocupar a posição de falante e produzir enunciados (artísticos ou não), mas também produz enunciados em sua compreensão responsiva. Nesse sentido, compreendemos o receptor como também um falante, em outro momento da enunciação de tal maneira que se cria uma corrente ininterrupta da comunicação discursiva.

Compreendemos as produções dos fãs de seriado como parte de uma corrente, pois, primeiramente temos que o seriado *Sherlock* é feito para os fãs, a partir da construção autoral de Gatiss e Moffat. A preocupação com a atitude responsiva do ouvinte é um processo natural na construção dos enunciados, uma vez que todo enunciado é prenhe de resposta e, conforme vimos, um autor só se constitui a partir do outro. A partir

⁹² cf. Vauthier, 2010

da terceira temporada, notamos um desvio do tema na própria produção do seriado que justifica inclusive o desvio do tema pelos fãs em suas respostas. Há uma entonação autoral que privilegia determinados temas em relação a outros e, dessa forma, constrói um outro valor para o seriado e completa diferentemente seu herói – vemos, em 2014, um Sherlock mais humano e menos detetive em relação às duas primeiras temporadas, por exemplo. Não podemos negar a importância dos fãs para a produção do todo artístico do seriado, pois suas respostas são imprescindíveis para a construção dos episódios, como ocorre marcadamente na terceira temporada de *Sherlock*, quando temos uma incorporação de enunciados autorais dos fãs pelo seriado. Por essa razão, consideramos os fãs como seus co-autores.

Em seu turno enunciativo, os fãs também são autores de outros discursos que respondem ao seriado. A partir dos episódios-enunciados, os fãs respondem ativamente a eles com produções de *fanfics*, *fanarts*, *fanvideo*, entre outros, e, nesse processo, também se tornam autores. Veremos adiante em que medida a preocupação autoral é fundamental para a análise do discurso dos fãs e como ela é diferenciada conforme os grupos heterogêneos que caracterizam a *fandom*, marcados principalmente pelo estilo.

Compreendemos, enfim, o processo de auctoridade como um processo de alteridade, no qual o ato estético de tornar-se autor só é possível no contato com o outro que o constitui. Nesse sentido, tornamo-nos uns aos outros autores no processo de interação. O processo de interação entre fãs e criadores de enunciados, assim, é um processo em que um possibilita ao outro a posição axiológica de autor, na medida que um não existe sem o outro: sem fã, não há motivos para a criação de seriados e, sem autor, não há seriado, logo, não há fãs. Instaura-se uma dependência mútua somente sanada no processo dialógico de responsividade ativa, quando passamos a palavra ao fã. Desse modo, passamos agora a palavra aos fãs, autores de enunciados responsivos, de forma a compreendermos seu processo de criação autoral.

3. ENTRE NA REDE: A REPERCUSSÃO (TRANS) MIDIÁTICA DO SERIADO

Os fãs de seriado tornam-se ativos na Rede, na interconexão entre usuários em comunidades virtuais, local onde deixam sua posição de meros telespectadores e assumem a posição de autores, enquanto mergulham cada vez mais na rede de respondentes do seriado e o ressignificam ao ponto de terem suas teorias incorporadas na terceira temporada. Convidamos agora o leitor a entrar na rede, como última etapa de seu (e nosso) trabalho – trabalho este em permanente refazer-se, visto que os enunciados nunca cessam de dialogar e os sentidos de reconstruir-se –, e a assumir a postura de escuta-ativa e responder, por sua vez, ao enunciado dos fãs.

Organizamos esse capítulo em quatro itens nos quais analisamos o funcionamento de *Sherlock* na Rede a partir de sua relação com os fãs com o intuito de pesquisar o movimento sóciohistórico cultural do gênero na contemporaneidade. Primeiramente, no item 3.1, discorremos acerca do paradoxo entre liberdade e massividade presente na relação do seriado e os fãs; no item 3.2 analisamos as produções dos fãs referentes a teorias sobre a falsa morte do detetive; já no item 3.3, tomam-se as produções com cunho romântico acerca da morte. Nestes itens pretendemos demonstrar a construção autoral dos fãs. Finalmente, no item 3.4, compreendemos como as produções dos fãs são incorporadas ao seriado e as implicações desse processo de interação dos sujeitos no cronotopo etéreo.

3.1 Da TV para o computador: a propagação massivo-midiática do seriado

Conforme já discorremos no primeiro capítulo, o seriado adquire um caráter massivo desde sua formação, pois é criado e mantido em favor de um público consumidor de uma dada emissora. No caso de *Sherlock*, a BBC tanto constrói episódios para um tipo de telespectadores, quanto, ao fazê-lo, cria para o seriado um público específico. Considerando-se que ela, apesar de ser uma rede pública na Inglaterra, produz geralmente seriados históricos e tidos como “cult”, isso indica um tipo de público para o seriado, próximo ao do canal *Cultura* no Brasil, que começou a transmitir em maio de 2016 o seriado pela primeira vez em rede aberta no Brasil, e o canal *Arte*, que começou a transmitir *Sherlock* também no mesmo ano e, já pelo nome, contribui na recorrência de um público para si com um certo teor de refinação.

Apesar de haver uma direção dada na produção dos episódios a partir de um outro presumido com quem dialoga, não há como restringi-lo somente ao público

esperado pelos canais. O seriado, em geral, inclusive nosso objeto *Sherlock*, possui grande parte de sua circulação e recepção via Web, seja por serviços de *streaming*, seja por *downloads*, o que impede que o coloquemos em um círculo fechado e o definamos. Quando ele é transmitido somente na mídia televisiva, é possível estabelecer um controle do público, por meio dos assinantes ou público alvo de um canal, por exemplo. A partir do momento em que o seriado entra na Rede, ele está aberto para a recepção de todos com acesso à Internet. Dessa maneira, o público é expandido e torna-se difuso, não sendo possível definir seu gênero, idade ou localização geográfica. Como tratamos de refrações via linguagem – e mídia –, não nos centramos nas pessoas biológicas, e sim nos sujeitos enunciativos. Por isso, não pensamos quem são os fãs per se, qual seu gênero, idade e nacionalidade, e sim como eles se constroem via enunciado, enquanto autores em suas produções responsivas.

O seriado vai expandindo-se, ganha mais público quando vai para a rede. Um dos exemplos de sucesso é a empresa de serviço de *streaming* Netflix. Ela converge públicos, uma vez que está na internet e oferece o acesso sob demanda, em qualquer local com acesso à Rede, conteúdos anteriormente disponibilizados apenas na televisão, entre eles, os seriados. Não é necessário mais esperar toda semana por um episódio novo, em um horário específico, pois todos os já transmitidos estarão disponíveis para o consumidor assistir *online*, conforme a atualização de catálogo da empresa. Ao criar conteúdo próprio (seriados bancados e encomendados por ela própria), há uma revolução, de certa maneira, na recepção do gênero: todos os episódios de uma temporada são liberados ao mesmo tempo. Ao contrário das empresas tradicionais de televisão, sua estratégia não é manter o público por um longo período de transmissão, mas possibilitar que ele “maratone” um seriado e, com isso, torne-se um fã mais ávido por conteúdo.

Geralmente, ainda mais no caso do público brasileiro, ele possui um primeiro contato com certos seriados por meio da Rede, com a pirataria e por *downloads* e *streams* na internet. Somente depois foram trazidos produtos e feitos eventos com seu co-criador de maneira a divulgar a série no Brasil e, mais recentemente, a transmissão do seriado em um canal público, TV Cultura. Tal interesse no público brasileiro, no entanto, é resultado de uma grande repercussão do seriado no país, que “viralizou” mesmo sem que a maioria de sua população tivesse acesso. Como não é possível o acesso a canais pagos estrangeiros pela maioria, ela recorre a meios alternativos para assistir aos episódios, pela Internet. Nesse sentido, o seriado ganha maior divulgação e circulação nas mídias e, com isso, ganha também amplo público.

Ao considerarmos que quanto maior o público, maior o ganho, a ampla circulação de enunciados sobre o seriado nas mídias adquire um caráter promocional de divulgação. As redes sociais e a Internet em geral atuam como uma vitrine para o seriado e despertam o interesse dos fãs. Como o seriado depende de um público, é interessante que o produto seja divulgado na Rede e, com isso, alcance outros possíveis consumidores, diferentes dos da televisão.

Na contemporaneidade, o seriado expande-se transmidiaticamente e cria recepções também midiáticas de tal forma que configura uma nova arquitetura para o gênero, construída com base na interatividade possibilitada pelas mídias digitais. A partir delas, o público torna-se ainda mais abrangente e heterogêneo, mais massivo. Ele expande-se e, ao mesmo tempo que agrupa mais pessoas, pede um tipo de participação mais ativa.

Assim, os fãs realizam produções transmidiáticas porque o seriado em si já instiga esse tipo de resposta ao criar produtos interativos para os fãs. No caso de *Sherlock*, ele assume uma estratégia massiva para angariar o público consumidor com produtos novos que ampliam sua experiência com o universo ficcional, como os blogs de Sherlock e John⁹³, os quais possuem conteúdos exclusivos sobre as aventuras do detetive e seu blogueiro de forma a complementar e engrandecer o apresentado nos episódios. No blog de John, é possível acessarmos postagens sobre casos investigados, vistos em cena ou inéditos, além de comentários feitos pelas personagens, em um estilo de blog mais pessoal. No caso do blog de Sherlock, o conteúdo disponibilizado é referente às suas descobertas científicas e enigmas a serem decifrados, em um estilo mais profissional.

Um outro elemento feito com uma estratégia transmidiática é o trailer interativo⁹⁴ disponibilizado para a promoção da terceira temporada. Ele é construído a partir de um vídeo de base, em que vemos cenas da terceira temporada, principalmente do primeiro episódio agrupadas de maneira a apresentar elementos que irão ao ar posteriormente, sem que, contudo, apareçam informações demais e a surpresa se perca. A partir do vídeo, é possível clicarmos em *hotspots*, orações que aparecem transcritas em tela e, nela acessamos conteúdos inéditos, como pode ser observado nas imagens abaixo:

⁹³ Disponíveis em: <http://johnwatsonblog.co.uk> e <http://www.thescienceofdeduction.co.uk/>. Acesso em: 27/06/2018.

⁹⁴ O trailer e as imagens dele retiradas, conforme disposição a seguir, estão disponíveis em: <http://creative.wirewax.com/sherlock.php>. Acesso em: 20/06/2016.



Figura 42 Trailer interativo da terceira temporada⁹⁵

Conforme exemplificado na figura acima, podemos ver o trailer sem clicarmos em nada, como um vídeo – conforme também foi disponibilizado na plataforma Youtube, por exemplo –, como também podemos acessar informações extra sobre os episódios da terceira temporada ao clicarmos nos *hospots* que aparecem no vídeo e, após conferi-las, podemos retornar ao trailer principal e continuar a exibição do vídeo. Cada oração indica um aspecto de algo a ser aprofundado no seriado, principalmente no primeiro episódio da temporada, como o retorno de Sherlock e seu reencontro com John, como é o caso do

⁹⁵ Fotogramas retirados do trailer interativo de *Sherlock* entre 00:00:09 e 00:00:10.

conteúdo presente ao clicarmos “i want to know why”, referente à fala de John “I don’t care how you faked it, I want to know why”⁹⁶ (0:07-0:12).

Por fim, o aplicativo para smartphone criado a partir do seriado, *Sherlock: the network*⁹⁷, também oferece uma experiência interativa com o fã. Ele se torna parte da rede de mendigos de Sherlock, seus olhos e ouvidos pela cidade de Londres. É interessante que o fã não se torna o detetive ou John, e sim um mendigo, a quem Sherlock se refere como sujo e fétido, que poderá ir a lugares em que ele não iria. De certa maneira, essa escolha da produção mantém a personagem principal em sua posição inatingível, de quem o fã está bem distante. Apesar da distância estabelecida entre o fã-usuário do aplicativo e o detetive, é possível acessar um palácio mental ao usuário no qual estão as pistas adquiridas, assim como o do detetive, conforme vemos no seriado nos episódios *The Hounds of Baskerville* (2012) e *His Last Vow* (2014). Isso implica em uma identificação de ambos.

Conforme a chamada no vídeo de propaganda do aplicativo disponível no site, “now sherlock really lives”, agora Sherlock está vivo de verdade, porque interage com o fã, além de ter voltado à vida na terceira temporada. Desse modo, o aplicativo transmidiático permite um movimento de saída da tela da televisão para o celular, em uma experiência interativa.

Esses produtos criados pelo seriado, combinados a uma temática investigativa e a um seriado que deixa pistas para os fãs, instigam um tipo de consumo feito para um público mais interativo, característico dos fãs de *Sherlock* e típicos desse momento histórico. Ao mesmo tempo em que tratamos de *Sherlock*, pensamos a arquitetônica do gênero seriado em meio a essa configuração contemporânea. Dessa maneira, as produções responsivas dos fãs dão continuidade a uma estratégia massiva transmidiática de produção, recepção e circulação do seriado e constituem-se como uma forma de recepção típica na contemporaneidade.

Essa movimentação evidencia o processo cultural de constituição do seriado, que se torna interativo, transmidiático e não só instiga como também propicia a produção responsiva dos fãs. Para além da concepção de transmídia de Jenkins, que pensa a expansão de um universo ficcional em uma franquia, pensamos as produções dos fãs como extensões transmidiáticas características do gênero seriado. Trazemos, assim, um

⁹⁶ Eu não me importo com como você falsificou sua morte, eu quero saber o porquê. (Tradução nossa).

⁹⁷ Disponível em: <http://www.sherlockthenetwork.com/>. Acesso em 30/06/2016

olhar bakhtiniano para pensar essa forma de circulação e recepção social como inserida na construção contemporânea do gênero.

Sob esta ótica, concebemos que o seriado possibilita a existência de outros gêneros nos quais a autoria dos fãs é instigada e possibilitada. No que tange as produções *fanmade*, para Jenkins (1992), os fãs reorganizam os trabalhos originais, os reconstróem, em busca de possibilidades, tanto de aventuras quanto de romances, que não foram ali solucionadas ou previstas. —In the process, fans cease to be simply an audience for popular texts; instead, they become active participants in the construction and circulation of textual meanings¹³⁹ (Idem, p. 24). Esse valor da produção dos fãs como participativa vai ao encontro da ideia de diálogo bakhtiniano, no que se refere à interação dos sujeitos e dos enunciados como algo intrínseco à essa concepção de linguagem.

Contrário à concepção de *textual poaching*, feita por De Certeau, Jenkins (1992) a ressignifica em sua obra, tomando a como uma participação ativa do sujeito em relação ao conteúdo que lhe é proposto. *Poaching* se refere à atividade de caça ilegal em terras privadas. Segundo Jenkins,

Michel de Certeau (1984) has characterized such active reading as “poaching,” an impertinent raid on the literary preserve that takes away only those things that are useful or pleasurable to the reader: “Far from being writers...readers are travellers; they move across lands belonging to someone else, like nomads poaching their way across fields they did not write, despoiling the wealth of Egypt to enjoy it themselves” (174). De Certeau’s “poaching” analogy characterizes the relationship between readers and writers as an ongoing struggle for possession of the text and for control over its meanings. (...) Under this familiar model, the reader is supposed to serve as the more-or-less passive recipient of authorial meaning while any deviation from meanings clearly marked forth within the text is viewed negatively, as a failure to successfully understand what the author was trying to say⁹⁸ (1992, p. 24-5).

Para De Certeau, a atividade dos fãs é uma violação dos direitos autorais, uma “caça ilegal” de textos para seu próprio benefício, de maneira a desmerecer a produção do autor. Nesse sentido, a produção dos fãs é entendida como um “sacrilégio”, feita com obras de “mal gosto”, conforme aponta Jenkins, as quais prejudicaram a hierarquia cultural dos produtores de conteúdo, no caso, midiático. Tal valor associa-se à questão de

⁹⁸ Michel de Certeau (1984) considerou tal leitura ativa como “caça furtiva”, uma incursão impertinente na preservação literária, que retira somente as coisas que são úteis ou agradáveis ao leitor: “Longe de serem autores... os leitores são viajantes; eles se movem em terras pertencentes a terceiros, como nômades, invadindo o terreno de textos que não escreveram, espoliando a riqueza do Egito para própria apreciação” (174). A analogia de “caça furtiva” de De Certeau caracteriza a relação entre leitores e escritores como uma luta constante para posseção do texto e pelo controle sobre seus sentidos. (...) Sob esse modelo familiar, o leitor deveria servir mais ou menos como um recipiente passivo de sentidos autorais enquanto qualquer desvio de seus sentidos claramente marcado no texto é visto negativamente, como uma falha para a compreensão total do que o autor queria dizer (1992, p. 24-5).

uma mítica “integridade”, como se houvesse algum enunciado original que devesse ser respeitado. Do ponto de vista do Círculo, todos os enunciados são respondentes e cabe ao analista observar os processos de remissão ou alusão a discursos e vozes outras. Nesse sentido, tomamos aqui as produções dos fãs como autorais à sua maneira, respondentes em maior ou menor grau de acabamento, de acordo com temas de seu interesse dentro do seriado *Sherlock*, seja em relação a teorias sobre a morte do detetive, seja em enunciados românticos envolvendo o reencontro de John e Sherlock.

Assim, a própria concepção de autoria aqui mobilizada é diversa da apresentada acima por De Certeau, pois não há um único detentor do sentido e sim sentidos construídos no embate de vozes e valores sociais, emergentes em enunciados. Assim, a autoria é dada na construção do discurso, no posicionamento do autor-criador, no caso, na relação com seriado e com os outros fãs.

Para Jenkins, o desmerecimento da produção dos fãs, atrelado às concepções negativamente valoradas como fanatismo, está diretamente relacionado à uma exclusão dessa categoria no processo de produção dos enunciados:

Since many segments of the population lack access to the means of cultural production and distribution, to the multiplexes, the broadcast airwaves or the chain bookstore shelves, this respect for the “integrity” of the produced message often has the effect of silencing or marginalizing oppositional voices. The exclusion of those voices at the moment of reception simply mirrors their exclusion at the moment of production; their cultural interests are delegitimized in favor of the commercial interests of authorized authors⁹⁹. (Idem, p. 26).

No entanto, conforme já discorremos, acreditamos que os fãs são levados em conta como uma medida de promoção do conteúdo. Se o seriado produz episódios que são posteriormente reinterpretados na Rede em *fanfics*, *fanvideos*, teorias em sites e em vídeo, por exemplo, dentro de uma comunidade virtual, devemos compreender que há um estímulo dessa interação por meio dos produtores. Dessa forma, há um incentivo à participação dos fãs na construção de enunciados, que vão desde respostas ao enigma da morte de Sherlock à repercussão emocional de sua perda em John., e retornam, por sua vez, ao seriado na terceira temporada, ressignificados.

⁹⁹ Visto que vários segmentos da população não possuem acesso aos meios de produção e distribuição cultural, aos multiplexos, às ondas de transmissão ou ao encadeamento de prateleiras de livrarias, esse respeito à “integridade” da mensagem produzida geralmente tem o efeito de silenciar ou marginalizar vozes opositoras. A exclusão dessas vozes no momento da recepção simplesmente reflete sua exclusão no momento da produção; seus interesses culturais são deslegitimados em favor de interesses comerciais de autores qualificados. (Tradução nossa).

Encontramos aqui um jogo de forças presente no seriado, pois, ao mesmo tempo em que ele permite a autoria dos fãs nos gêneros a ele relacionados, ele também é massivo, pois os caracteriza como consumidores em meio ao sistema econômico que envolve a produção do seriado.

A produção dos fãs está embrenhada em uma rede que possui diferentes fios que dão nós. Há o fio do consumo do seriado como um produto, e, nesse sentido, os fãs são consumidores, assim como suas produções responsivas são maneiras de consumir. Emaranhado a ele está o fio de que eles, como autores, produzem a partir do que escolhem, com um posicionamento, consumir. Há uma tensão nessa forma contemporânea de autoria constitutiva da construção do gênero, portanto, devemos ter certo cuidado para não deixar de lado a dimensão massiva das produções autorais dos fãs.

Para complementar o nó em que estamos emaranhados, cumpre-nos tratar a respeito da ruptura ambivalente do cânone trazida pelo seriado. A diferença entre o canônico ou erudito e o popular, conforme Bakhtin (1996), é justificada somente pelo movimento histórico e dialético da cultura, dada em sua concepção dialógica. Posto que a cultura deve ser inserida na vida, em uma perspectiva responsável e não mecanicista, ela é passível de mudança e está disposta aos mecanismos históricos e econômicos entre os grupos sociais e suas culturas dispostas em interação.

O cânone diz respeito à cultura erudita de um grupo específico em uma época, e que pode vir a incorporar elementos da chamada cultura popular, conforme o interesse dos grupos socialmente dominantes.

No entanto, há uma forte tendência à homogeneização do que é considerado erudito ou canônico, no que consideramos como uma sacralização envolvendo obras e gêneros de maior prestígio social. Quando pensamos em sacralização, compreendemos o cânone como um conjunto de obras organizadas de maneira erroneamente julgada irreversível, que não deve ser violada.

Calvino (1993), em sua obra *Por que ler os clássicos*, trata acerca da possibilidade de construir seus próprios clássicos, como as coleções de Cancline (2008). Assim, Calvino trata do cânone, enaltecendo-o, uma vez que trata dos clássicos na literatura quase que de forma sagrada – clássicos, entre outras coisas, são as obras deixaram sua marca na cultura, na linguagem e nos costumes – mas também o desconstruindo, pois admite a possibilidade de mudança conjunto de obras consideradas sagradas conforme o sujeito leitor e a época.

A partir de nossa perspectiva dialógica dos gêneros e da cultura, compreendemos o cânone de maneira histórica e ideológica, por isso, cumpre-nos observar as forças centrípetas e centrífugas existentes em si. Ao trazermos essa discussão para a nossa temática do seriado e a recepção produtiva dos fãs, entendemos que há um conflito ideológico entre a literatura e o seriado.

Por ser uma recriação da obra romanesca de Conan Doyle, o seriado dessacraliza o cânone literário e, no processo, possibilita novas autorias, as quais também desconstruem a visão hegemônica de autor. Desde os nomes dos episódios, até a reconstrução da trama e das personagens, *Sherlock* é um seriado que desconstrói o cânone¹⁰⁰. No que tange a representação do detetive, ela também é dessacralizada, tanto por sua modernidade, quanto por sua sexualidade, a partir de seu relacionamento com John.

Há um movimento de democratização da literatura ao recriar o detetive em um seriado televisivo, pois deixa de ser necessário o conhecimento da obra literária. O fã toma conhecimento do detetive e de suas aventuras a partir dos episódios. Dialético-dialogicamente, o seriado torna-se por sua vez cânone na relação com os fãs que, ao produzirem enunciados a partir de seu posicionamento, também o dessacralizam, como veremos com maior afinco nos itens 3.2 e 3.3, produzindo HQs e *fanfics* focadas em um relacionamento amoroso-sexual de John e Sherlock, por exemplo. Em meio a esse jogo, entendemos os fãs também se tornam autores de seus próprios enunciados respondentes ao seriado e, assim, acabam por dessacralizar a noção de autor.

Por outro lado, há uma tendência à centralização quando alguns fãs defendem a importância de se conhecer os contos e romances de Doyle para poder criar teorias convincentes a respeito da morte do detetive, bem como para a compreensão das referências presentes nos episódios. Com essa atitude, eles reforçam a ideia de que um bom fã deve ler a obra literária e confirmam a autoridade da literatura sobre o seriado.

Encontramos, assim, um duplo movimento. De um lado, há a ruptura do cânone, em movimento de dessacralização do que é considerado como arte e autor, ao pensarmos o seriado e as obras dos fãs como parte de um novo cânone, ou, como tratamos no item

¹⁰⁰ Geralmente seus títulos fazem referência às obras de Doyle, tais como *A Study in pink* (2010) que faz referência a *A Study in Scarlet*, *His Last Vow* (2014) a *His Last Bow*, *The sign of three* (2014) a *The sign of four*, entre outros. Dessa maneira, é estabelecido o vínculo com o cânone, ao mesmo tempo em que a possibilidade de mudança faz com que ele deixe de ser sagrado. Além disso, notamos uma referência à obra *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce* (1988), organizadas por Eco e Sebeok, o que, por outro lado, aponta para uma ligação do seriado a um público familiarizado com obras literárias e científicas.

1.5, de uma nova coleção feitas pelos fãs com seu posicionamento. De outro, há o seu reforço, com a confirmação do senso comum de que só é bom leitor quem leu a obra. A autoria dos fãs encontra-se, então, embricada nesse nó, entre forças antagônicas em um jogo de infra(s) e supra(s) estrutura(s) que, pelo reforço do cânone, colocam em xeque a própria proposta da valoração do fã como autor.

Porfim, notamos que o seriado, hoje, tem tomado um lugar na vida em que pode estar se tornando um cânone. Como o que é considerado sagrado, cânone, depende do movimento histórico, gêneros e obras já tidos como inferiores podem ser social e economicamente valorizados, como ocorreu com o romance, em outra época. No entanto, posto em relação à literatura, seu posto ainda é questionável.

Procuramos explicitar nesse item o movimento massivo-midiático do seriado em sociedade, porém não pretendemos, com essa análise, diminuir as produções artísticas. Não há como isolar, no mundo capitalista, a arte (em qualquer concepção) da produção cultural massiva. Ela é produzida, recebida e circulada por sujeitos sociais e ideológicos, envolvidos em relações econômicas. Nossa questão não é definir a concepção de arte, mas explicitar o jogo dialético-dialógico de forças ideológicas presentes nos enunciados dos fãs e do seriado.

Os enunciados, produzidos por esses sujeitos, também revelam um posicionamento ideológico que, no caso, liga a constituição do seriado (e, conseqüentemente, sua relação com os fãs) a uma estratégia de marketing. Consideramos tal movimento como uma promoção típica do gênero e forte no discurso de *Sherlock*, que é levado adiante na recepção-ativa dos fãs, conforme vemos no item a seguir.

3.2 Pesquisa na web: como *Sherlock* sobreviveu?

A partir do final da segunda temporada, com o episódio *The Reichenbach Fall*, com a morte do detetive na resolução do “problema final” com Jim Moriarty (em alusão ao conflito existente no conto de Doyle, *The final problem*), o seriado ganhou imensa repercussão nas redes sociais e possuiu uma repercussão similar àquela da morte do detetive nos folhetins vitorianos de Conan Doyle, após a qual o escritor se viu forçado, por clamor dos fãs, a revivê-lo. Sabe-se, então, a partir da obra literária, há mais de 100 anos que Sherlock morreria em um embate com seu nêmesis em uma “queda”, no caso, não nas cataratas de Reichenbach, mas em movimento de queda social (majoritariamente midiática) e física, do topo do hospital. Porém, mesmo sabendo que o detetive havia forjado sua morte, como o foi nos contos em que os episódios são baseados, isso não

impediu que os fãs respondessem avidamente a esse enunciado na Rede. O elemento principal de suas falas era a dúvida: como Sherlock sobreviveu se o vimos cair do telhado do hospital em um aparente suicídio? Notamos nesse momento que a dúvida dos fãs tornou-se um elemento crítico em sua repercussão, de forma que criaram teorias e tentaram descobrir, como detetives por sua vez, possíveis pistas deixadas no episódio para a resolução do enigma.

Interessa-nos, assim, pensar a especificidade da *fandom* de *Sherlock* (2010) como uma comunidade virtual em que há a discussão sobre a morte do detetive e que, nesse processo, constrói o que entendemos por recepção contemporânea do seriado na Rede.

A fim de compreendermos o processo de respostas dos fãs feitos especificamente em relação a *The Reichenbach Fall*, selecionamos um *corpus*, descrito e explicado no item 2.2 com seus enunciados e os separamos primordialmente nos itens 3.2, em que analisamos a repercussão sobre a morte física do detetive e como ela ressoa nas vozes dos fãs, a qual tomará a forma de teorias presentes em *posts* do Tumblr, teorias em sites, teorias em vídeos, *fanarts*, *fanedits*, *gifs* e *cosplays*; e 3.3, no qual veremos como a temática foi em parte desviada nos enunciados para uma morte amorosa. Em ambos os itens, interessa-nos a construção das respostas dos fãs e a sua constituição de sua autoria no processo dialógico transmidiático de recepção do tema da morte. Dessa forma, atendemos a amplitude e complexidade da recepção dos fãs que caracteriza seriado hoje, em meio a fãs investigadores e autores de diversos enunciados, os quais, por sua vez, demarcam seus posicionamentos.

3.2.1 *Posts do Tumblr*

Começamos com a análise de posts do Tumblr em que repercutem teorias sobre a chamada Teoria Reichenbach, elaborada pelos fãs a partir da análise de elementos do episódio acima mencionado. Em *IOU Explanation – 53-8-92 – Grimm’s Fairy Tales Cipher*¹⁰¹ e *Reichenbach Explanation – Richard Brook was real – Rumpelstiltskin*¹⁰², ambas de Eva-christine, há duas explicações possíveis para a solução do mistério sobre qual seria o enigma deixado por Moriarty, uma focada na explicação sobre a mensagem “IOU”, deixada pelo criminoso, e a outra em sua dupla identidade.

¹⁰¹ Disponível em: <http://eva-christine.tumblr.com/post/27733467733/iou-explanation-53-8-92-grimms-fairy-tales>. Acesso em: 28/03/2016.

¹⁰² Disponível em: <http://eva-christine.tumblr.com/post/32560017981/reichenbach-explanation-richard-brook-was-real>. Acesso em: 28/03/2016.

Selecionamos ambas por sua expressividade entre os fãs e alta repercussão no Tumblr, plataforma que se tornou um grande fórum para discussão das teorias dos fãs sobre a morte de Sherlock, em 2012.

Em ambas é recorrente a característica de um estilo de escrita dialógica, em que o texto verbal refere-se constantemente a expressões utilizadas pelas personagens nos episódios mescladas à sua escrita, geralmente destacadas por aspas, como em: “It’s easy to guess that Moriarty wants Sherlock dead and his reputation ruined; he *does* promise to burn the heart out of him and kill him ‘anyway, someday’.”¹⁰³ (EVA-CHRISTINE, 2012a, s/p). Moriarty quer Sherlock destruído e arrancar seu coração fora. A autora retoma sua fala para instaurar no leitor-fã a alusão da queda como essa “maneira especial”. Ela forja seu texto, desse modo, a partir de uma constante alusão a falas e à relação previamente demonstrada no episódio *The Great Game* entre os dois sujeitos para construir sua teoria. O movimento de trazer também cenas dos episódios em citações, bem como imagens de *The Reichenbach Fall* e outras auxiliares, revela uma preocupação em indicar ao leitor o caminho de sua análise, em uma sequência argumentativa para, enfim, defender sua tese.

Para ela, na primeira teoria, o jogo de Moriarty e Sherlock se faz mais uma vez presente no episódio de seu confronto final, pois ele é baseado em pistas deixadas propositalmente para que só Sherlock resolva a questão, tanto no caso em que Sherlock deve resolver, referente às crianças sequestradas que comeriam doces (envenenados) semelhantemente a João e Maria, quanto em seu “problema final”.

Seu texto, possivelmente por possuir um formato de *post* em um blog pessoal sobre *fandoms*, não demonstra pretensão de ser impessoal. Ao contrário, a autora expressa constantemente sua opinião, com expressões como “eu acredito que”, além de realizar frequentes adjetivações, como o faz marcadamente no seguinte trecho: “There’s this one really, really interesting, really quite extraordinary thing in “The Reichenbach Fall” – the “IOU” riddle”¹⁰⁴.

Para ela, o problema final que Sherlock deveria resolver seria o enigma IOU, que teria sua explicação no número dos elementos químicos conforme a tabela periódica, que traz visualmente no texto com os elementos destacados. Ela realiza uma ligação entre

¹⁰³ É fácil imaginar que Moriarty quer Sherlock morto e sua reputação arruinada; ele realmente promete arrancar seu coração fora e mata-lo “algum dia, de qualquer forma” (Tradução nossa).

¹⁰⁴ Há uma coisa muito, muito interessante, realmente extraordinária em *The Reichenbach Fall* – o “enigma IOU” (Tradução nossa).

as letras e os elementos para, posteriormente, realizar uma conexão com os contos de fadas, visto que Moriarty é um “bom e velho vilão”. Os números indicariam os capítulos das histórias no livro, conforme a edição da *Pantheon Books* de 1944/1972, como um código numérico. Segundo a autora, que explicita seu processo de pensamento, também como estratégia argumentativa, essa possibilidade analítica seria possível graças ao já ocorrido em *The Blind Banker* (2010), em que Sherlock descobre o código da máfia chinesa a partir dos números e sua relação com a página de um livro.

Essa análise indica o posicionamento da autora que possibilita, na interação com o seriado e os fãs, uma diferente valoração dada ao fã de *Sherlock*, construídos como investigadores atentos à menor indicação de pistas para os mistérios. Ainda, pela própria argumentação, depreendemos que a análise realizada recebe influência direta do modelo realizado pela trama. Deve-se pensar como Moriarty ou Sherlock para entender seus enigmas e, assim, participar ativamente do seriado.

A seu ver, Moriarty deixa mais uma vez pistas nos contos de fadas, sendo o número 53 *Little Snow-White*, número oito *The Wonderful Musician*, e número 92, *The King of the Golden Mountain*, os quais a autora analisa em relação ao desenrolar do episódio e com a relação entre protagonista e antagonista. Primeiramente, ela analisa referências nos contos que possam se relacionar ao episódio, como o fato de Moriarty querer o coração de Sherlock, assim como a rainha má pede o coração de Branca de Neve para o Caçador, além de dar uma maçã à sua vítima e o problema final dos dois ser “quem é a mais bela de todas”, ou, no caso, o mais inteligente. Há também a relação com *The Wonderful musician*, em que o violinista seria Sherlock e a raposa Moriarty, e, por fim, Moriarty seria o rei da montanha dourada, pois, além de vestir as joias da coroa britânica, vestindo-se de rei e dizer que o homem com a chave (digital) é o rei, na história, o menino torna-se rei ao matar seus competidores. No seriado, seu maior competidor é Sherlock.

A questão dos contos de fadas, nessa teoria, leva a algo maior, que seria uma possível mensagem escrita com tinta invisível, semelhantemente à trilha feita com óleo de linhaça, escondida no livro. Para a autora, a cena do suicídio de Sherlock não passa de um show em que ele finge ser um homem comum para vencer Moriarty, uma vez que já havia selecionado o enigma “IOU”. Ele sabe o plano de Moriarty e joga de acordo para salvar a si e seus amigos.

É interessante que a autora volta-se para a questão da amizade e de Sherlock estar consciente do plano de Moriarty, pois o tema escolhido para elaboração da teoria também revela um posicionamento em relação à personagem e ao episódio. No caso,

Sherlock poderia ser visto como um ser emotivo e que se importa com seus amigos, apesar de aparentemente não demonstrar e esta seria a questão central do episódio.

É interessante que ela comenta outras teorias, dizendo que “The rubbish truck, the rubber ball, and the bicyclist were already explained a gazillion times by brilliant people on the internet, so I’m not going to repeat it. We all pretty much know how he faked his death” (Idem)¹⁰⁵. Dessa maneira, ela insere-se na *fandom* e coloca-se como investigadora, buscando referências em contos de fadas e em elementos químicos.

Ao analisarmos outra teoria da mesma autora, notamos marcas estilísticas de composição textual, como a informalidade, característica do tom pelo tom com que se comunica com seu público, bem como há marcas de seu posicionamento como fã-analista, dadas no efeito de seriado pretendido pelo texto, pelo dados científicos, o que a difere de um fã autor de *fanfics* românticas por exemplo, os quais possuem outra proposta.

Essa teoria mantém-se na análise da relação de dependência entre Sherlock e Moriarty em um jogo de poder e dominação em que Sherlock ganha por blefar e fingir que está perdendo. Ela está baseada na revolta de Moriarty quando Sherlock comenta sobre a possibilidade de alterar os registros com o falso código binário para matar Richard Brook e trazer de volta Jim Moriarty. A análise do que seria o “problema final” estaria calcada na adivinhação sobre quem é Moriarty e em sua relação com Sherlock, afinal, como diz o detetive, “eu sou você”. Há um descarte da opção sobre IOU, analisada previamente na outra teoria, porém que aqui não serve aos propósitos de análise.

A autora retoma o momento em que Sherlock ganha o biscoito de gengibre por alguém com um nome alemão, engraçado e parecido com os contos de fadas, conforme descreve Mrs. Hudson. Para ela, o nome seria Rumpelstiltskin, o demônio dos contos de fadas que joga um jogo de adivinhação de seu nome. Nesse caso, Moriarty, como o demônio dos contos de fadas, quer que Sherlock resolva o enigma de seu nome, pois aí estaria verdadeiramente a chave para sua libertação e a prova de quem é o mais inteligente, ou melhor, a prova definitiva de que são iguais. Dessa forma, a autora segue relacionando elementos que fundamentam sua análise em ocorrências prévias do seriado, o que embasa e dá autoridade para sua teoria, como a semelhança com a dica no nome, no caso de Janus Cars, presente em *The Great Game* (2010). Nesse sentido, o seriado é tomado como um cânone no qual os fãs buscam informações.

¹⁰⁵ O caminhão de lixo, a bola de pressão e a bicicleta já foram explicados um milhão de vezes por pessoas brilhantes na internet, então não irei repeti-las. Nós já sabemos bem como ele falsificou sua morte (Tradução nossa).

Em ambas as teorias, uma mais séria e outra mais *non-sense*, Eva-christine elabora possíveis interpretações para a morte de Sherlock e busca por pistas ao longo do episódio, buscando primordialmente, na primeira, responder ao enigma “IOU” e, na segunda, à questão da identidade do criminoso. O seriado configura-se, assim, como fonte de informações e modelo de análise para os fãs, de modo que, Eva-christine, como autora, opta por não fazer análises literais da queda de Sherlock, mas busca pormenores, pistas, seguindo os indícios detetivescos do protagonista e da série.

3.2.2 Teorias em sites

Além dos *posts* no Tumblr, principal veiculador de teorias *fanmade*, há uma grande repercussão das análises em sites. Neles, o comum é a organização de compilações de teorias dispostas em fóruns na Rede em notícias para chamar a atenção dos fãs. Entre as notícias, selecionamos duas, uma de um jornal online inglês e uma de um site de fãs sobre Sherlock brasileiro.

O primeiro, intitulado *Millions of TV viewers baffled as to how Holmes faked his own death. The Mail on Sunday called in the experts to investigate...* (2012)¹⁰⁶, se constitui como um texto em que estão articuladas imagens do episódio e textos verbais em que a reação dos fãs sobre a morte de Sherlock é tomada como algo ativamente-responsivo. Percebemos um movimento da autora em direção aos fãs de Holmes e do seriado, presente no uso de expressões que fazem referência ao universo holmesiano, como o problema de três cachimbos: “For the millions of fans of the drama, which stars Benedict Cumberbatch as Sherlock and updates Sir Arthur Conan Doyle’s classic stories to the present day, it has proved to be the ultimate three-pipe problem¹⁰⁷” (DUNBAR, 2012, s/p).

A atividade dos fãs para analisar o episódio e elaborar teorias é comparada por eles com uma tradição holmesiana de análise e dedução, no qual a morte de Holmes seria o principal enigma a ser desvendado. Tal tradição é seguida pelo jornal, o qual examinou forensicamente o episódio buscando por pistas dos fatos: “In the best tradition of Sherlock himself, The Mail on Sunday has forensically examined the episode, The Reichenbach

¹⁰⁶ Milhões de telespectadores perplexos para como Holmes falsificou a própria morte. The Mail on Sunday chamou os especialistas para investigar... (Tradução nossa). Disponível em:

<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2090010/Sherlock-Millions-TV-viewers-asking-Holmes-faked-death-.html?ITO=1490>. Acesso em: 27/03/2016.

¹⁰⁷ Para milhões de fãs do drama, o qual protagoniza Benedict Cumberbatch como Sherlock e atualiza a histórias clássicas de Sir Arthur Conan Doyle para o presente, isso se tornou o problema para três cachimbos supremo. (Tradução nossa)

Fall, for clues about what really happened and, with the help of a variety of experts, assessed the credibility of the most popular theories”¹⁰⁸ (Idem).

Percebemos um uso intenso de modalizadores em uma seção em que aparentemente são apresentados os fatos sobre o episódio aliada a uma preocupação em não afirmar a realidade do que as personagens viram. Nele, vemos o uso, por exemplo de “aparentemente” e “levou a acreditar” referindo-se à organização do episódio, como podemos ver abaixo:

After an intellectual tussle, Moriarty **appeared to commit suicide** with a gun in his mouth. **Holmes was then seen telephoning** Watson, played by Martin Freeman, to say goodbye before throwing himself off the roof **and appearing to hit the ground (...)****The public were led to believe** Holmes had killed himself after being exposed as a fraud who had invented Moriarty to hoodwink the police and promote himself as a genius. But when Watson visited his grave months later, the detective was shown to be alive and watching from afar. (DUNBAR, 2012, s/p) (Grifo nosso)¹⁰⁹

No entanto, como qualquer enunciado, perpassa nele o tom emotivo-volitivo do sujeito, o qual, no caso, elabora seu texto com base na ideia do suicídio de Sherlock como falso, uma vez que a premissa do texto é pensar no “como” e não na hipótese de sua sobrevivência.

Ao longo da notícia, eles apresentam uma compilação de seis teorias de fãs, seguidas de uma “classificação de plausibilidade”, em que julgam as teorias de 1 a 5 em que seriam mais ou menos aceitáveis.

Na primeira, o corpo de Moriarty teria sido utilizado com uma máscara que imitasse o rosto de Sherlock, assim, seria seu corpo o que vimos ao chão. Entretanto, segundo Dunbar, essa teoria é pouco aceitável devido à diferença de altura entre os dois sujeitos, pois Sherlock é bem mais alto que Moriarty. Uma outra opção apontada pelos fãs seria o corpo de algum dos homens de Moriarty, baseada na possibilidade de alguém parecido com ele devido ao grito da menina sequestrada no episódio.

Na segunda teoria, Sherlock teria jogado um boneco do topo do hospital, em uma possível alusão ao conto *The Empty House*¹¹⁰ (2014), conto em que o detetive retorna à

¹⁰⁸ Na melhor tradição do próprio Sherlock, *The Mail on Sunday* examinou forensicamente o episódio, *The Reichenbach Fall*, em busca de pistas sobre o que aconteceu de verdade e, com a ajuda de vários experts, avaliou a credibilidade das teorias mais populares. (Tradução nossa)

¹⁰⁹ Após uma disputa intelectual, Moriarty aparentemente cometeu suicídio com uma arma dentro de sua boca. Holmes foi então visto ligando para Watson, interpretado por Martin Freeman, para dizer adeus antes de se atirar do telhado e aparentemente caiu no chão (...) O público foi levado a acreditar que Holmes havia se matado depois de ser exposto como uma fraude que Moriarty havia inventado para enganar a polícia e se promover como gênio. Porém, quando Watson visitou seu túmulo meses depois, o detetive apareceu vivo e o observava de longe. (Tradução nossa).

¹¹⁰ A casa vazia (tradução de Casemiro Linarth)

vida e no qual consegue vencer o último atirador de Moriarty com um boneco que imita sua fisionomia. Na terceira teoria, há a alusão ao caminhão de lixo como local de aterrissagem e o ciclista que atinge John como um elemento para atrasá-lo, porém a autora questiona essa teoria devido à inegável existência de um corpo ao chão. Na quarta, Molly, como patologista, teria organizado a documentação para falsificar sua morte. Assim, o sangue visto em sua cabeça seria plantado e teriam utilizado algo para parar momentaneamente sua pulsação. Na quinta, Mycroft é apontado como elemento central para a sobrevivência de Sherlock, pois, ao contrário do aparente no episódio, os fãs defendem que Mycroft jamais teria caído na armadilha de Moriarty, bem como jamais prejudicaria seu irmão. Todavia, a autora aponta que, devido ao espírito da relação de ambos, Moriarty poderia ter ao máximo atuado por baixo dos panos. Por fim, segundo a última teoria citada, Watson poderia ter alucinado toda a cena com o uso de uma droga similar à utilizada em *The Hounds of Baskerville* (2012), a qual lhe mostraria seus piores medos.

É interessante o fato das teorias serem seguidas por um julgamento de credibilidade, o qual, juntamente com o uso de citações de falas dos considerados especialistas, coloca a fala dos fãs como algo duvidável ao mesmo tempo em que instaura uma oposição entre sua fala e a fala dos especialistas (doutores e criminologistas, por exemplo) utilizada como discurso de autoridade, como pode ser visto na seguinte passagem: “The roof of the pathology building at Bart’s is 60ft 8in high. According to physicist Professor Jim Al-Khalili, the only possible way for Holmes to have survived a fall from that height would have been if it ended with a soft landing”¹¹¹ (Idem).

Diferentemente, o texto *Teorias: O que Sherlock fez tão fora do personagem?*¹¹² (2012), presente no site SherlockBrasil, apresenta nessa postagem uma única teoria. O autor traz o enunciado de Moffat, sobre o qual parte sua análise: Sherlock fez algo que ninguém percebeu e envolve uma atitude fora da personagem. Sabemos, aqui que Moffat, o co-criador do seriado, está observando as teorias dos fãs na internet, o que, de certa forma, legitima essa prática.

A partir dessa proposta, o site Sherlock Brasil organiza uma teoria que busca algo estranho em Sherlock. Para ele, a questão está na cena da conversa entre Sherlock e

¹¹¹ “O topo do prédio de patologia do Bart’s tem 60 pés e 8 polegadas de altura. De acordo com o físico Professor Jim Al-Khalili, a única possibilidade de Holmes ter sobrevivido de uma queda desta altura seria se ele tivesse realizado uma aterrissagem suave (Tradução nossa).

¹¹² Disponível em: <http://sherlockbrasil.blogspot.com.br/2012/10/teorias-o-que-sherlock-fez-tao-fora-do.html>. Acesso em: 27/03/2016.

Moriarty ao topo do hospital Saint Bart's, pois ali o detetive parece confuso, ele teria perdido para Moriarty, faz perguntas sobre o que poderia ter feito de errado. Assim, ele fez Moriarty acreditar que era uma pessoa comum.

Ao parecer confuso, Sherlock consegue fazer com que seu nêmesis confesse como realizou os roubos e seus planos. Para o autor, o plano de Sherlock era justamente conseguir uma confissão de Moriarty e gravá-la no celular, guardado secretamente em suas mãos e casaco. Posteriormente, quando ele diz a John que a ligação era seu bilhete e deixa o celular no telhado, essa cena também indicaria a importância do celular, deixado como prova para inocentá-lo dos crimes. Para o autor, toda a atitude e performance de Sherlock ao topo do hospital corrobora para uma criação de uma imagem de si para o outro, Moriarty, de alguém que havia perdido o jogo. Desse modo, seu nêmesis estaria convencido de que havia ganhado e confessaria os crimes.

Com um estilo mais informal, a teoria no site é apresentada em forma de conversa e contém fortes marcas de oralidade, como o uso dos conectivos “e aí” para contar a sucessão dos fatos, gírias, como “dar pinta”, além de convidar o leitor a comentar na postagem e participar ativamente da discussão sobre as teorias, ao final: “E aí Jim explica o plano todo sobre como invadiu tantos prédios importantes de uma vez. Não é a única vez que Sherlock age como o mais burro dos dois na conversa, claro que nem tanto pra não dar pinta do que está se passando. E você, o que acha? ” (SHERLOCKBRASIL, 2012, s/p). Como é típico dos *blogs*, há um *call to action* ao final da postagem chamando o leitor/fã para comentar sobre a teoria, engajar-se com o enigma e o site. Ele constrói-se como fonte confiável de informação e local de interação entre fãs. Dessa forma, manter-se o tom informal é também uma estratégia de *marketing* para angariar o público interessado no assunto.

3.2.3 Teorias em vídeos

Além das teorias em forma de texto verbal divulgadas em *posts* do Tumblr e em sites, também é feita pelos fãs uma teorização sobre a morte de Sherlock em vídeos divulgados no Youtube.

Em *How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one*¹¹³, de BeonUtube, vemos o busto do autor da teoria, o que não é muito comum em vídeos de

¹¹³ Como Sherlock falsificou sua morte em “The Reichenbach Fall” BBC um” (Tradução nossa). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nrhWfuw9Pqs>. Acesso em: 26/03/2016. O link é o mesmo para as figuras 40, 41, 42 e 43, *screenshots* do vídeo.

fãs. Ele se caracteriza por ser uma explicitação de uma teoria sobre como Sherlock sobreviveu à queda, em *The Reichenbach Fall* (2012), a partir de um estilo similar à uma vídeo-aula. Vemos o autor utilizar um papel como uma lousa em que desenha sua teoria:

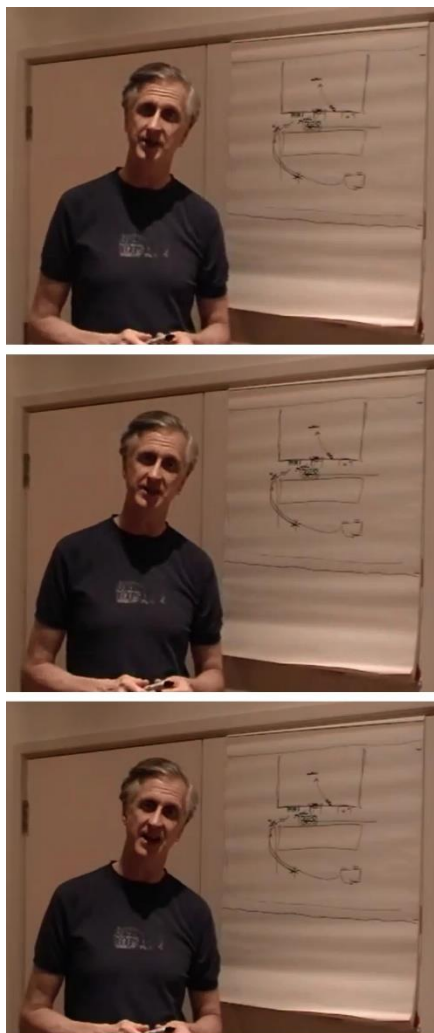


Figura 43 BeenonUtube e sua teoria¹¹⁴

Ao tomarmos que os fãs se constituem como autores na relação com os produtores, os fãs, seus “leitores”, e com *Sherlock*, eles assumem a função de organizadores do todo arquitetônico a partir de seu posicionamento axiológico. Utilizando-se do formato de vídeo-aula, BeenonUtube caracteriza-se como professor e assume um estilo didático de exposição da teoria, com exemplos, imagens, desenhos e uso de repetições. Deprendemos, assim, que o autor assume um posicionamento didático em relação aos outros fãs e ao episódio, transmitindo um conteúdo que os interessa e deve ser esmiuçado para ser compreendido.

¹¹⁴ Fotogramas retirados de *How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall'* BBC one, entre 00:06:34 e 00:06:35.

Em um movimento didático, o autor faz sua análise, utiliza desenhos e demonstra com imagens do seriado, afim de reforçar sua teoria. Além disso, frases rápidas como “the van goes away, Holmes is clear¹¹⁵ (Idem, 00:04:14-00:04:16)”, com ideias centrais, atuando em conjunto com desenhos, tornam o vídeo visual e auditivamente claro e memorável, o que pode ser atribuído como uma técnica do autor para chamar a atenção de seu espectador, outro fã da série.

Nosso segundo video, *How did Sherlock survive? (BBC Sherlock)*¹¹⁶, conta com uma análise feita por CrystalRose289. Nele, há um agrupamento de dez itens analisados sobre o episódio *The Reichenbach Fall* (2012), com textos verbais em que a autora “conversa” informalmente com o espectador, a fim de demonstrar suas análises, feitas com textos e com uma edição de cenas do seriado, principalmente do episódio supracitado, como exemplo de análise.

Ela começa por deixar claro seu lugar dentre os fãs, pois estaria apenas apontando indícios, questões que a intrigaram no episódio e espera que outros elaborem depois. Ela pede um trabalho colaborativo dos outros fãs, além de, nessa declaração, ausentar-se da responsabilidade do local de analista.

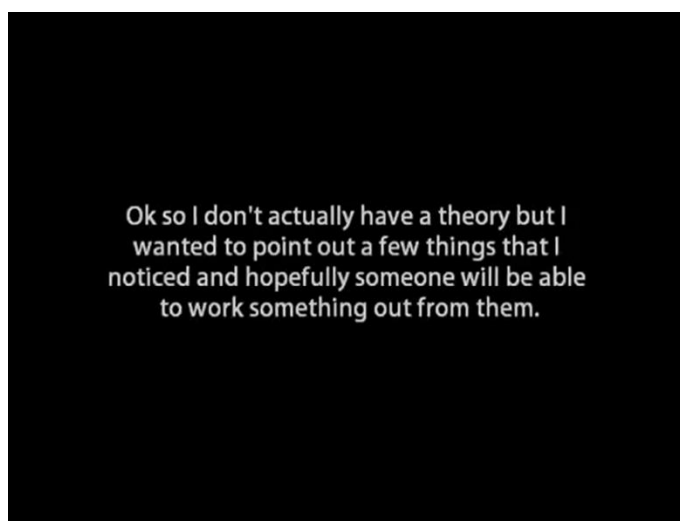


Figura 44 How did Sherlock survive? (BBC Sherlock)¹¹⁷

¹¹⁵ A van vai embora, Holmes está livre. (Tradução nossa).

¹¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N5lf0cIBsxs>. Acesso em 25/03/2016

¹¹⁷ Fotograma retirado de *How did Sherlock survive? (BBC Sherlock)* em 00:00:02. Tradução do texto: Então, na verdade eu não tenho uma teoria, mas eu queria pontuar algumas coisas que eu reparei e espero que alguém possa resolver algo a partir delas. (Tradução nossa)



Figura 45 How did Sherlock survive? (BBC Sherlock) ¹¹⁸

O vídeo apresenta um estilo informal (como pode ser visto pelo uso de expressões coloquiais tais quais “so first things first” e “ok so”¹¹⁹) em que traz pontos para discussão, mas não os delimita dizendo como elementos centrais de sua teoria. Há uma elaboração simplificada na construção do vídeo, tanto pela simplicidade de escrita do texto quanto pela não elaboração exaustiva de uma teoria sobre a falsa morte de Sherlock. Nele, a autora traz elementos considerados como suspeitos, no entanto, pontua que não sabe sua relevância no contexto geral das análises.

A autora traz dez apontamentos sobre *The Reichenbach Fall*, configurados não exatamente como uma teoria da sobrevivência à queda, mas uma análise do todo do episódio, diferentemente do primeiro vídeo, em que o autor apresenta sua teoria sobre a queda e os elementos que teriam sido utilizados por Sherlock para arquitetar sua sobrevivência à queda. Além disso, o primeiro vídeo possui um formato e estilo mais formais, como uma vídeo-aula, enquanto o segundo apresenta uma configuração de conversa na comunidade virtual para uma compreensão em grupo do enigma.

Ao contrário dos *fanvideos*, analisados posteriormente nesse trabalho, em que há uma maior preocupação com a elaboração estética, envolvendo edição de imagens e sons de forma a construir um videoclipe dentro de um universo fictício, as teorias em vídeo priorizam a questão analítica, de maneira a centrarem-se somente na organização das ideias acerca de um assunto, no caso, sobre a sobrevivência de Sherlock. Conforme

¹¹⁸ Fotograma retirado de *How did Sherlock survive?* (BBC Sherlock) em 00:00:07. Tradução do trecho: Então, vamos começar do início, eu sei que já mencionei muito isso, mas essa é minha teoria sobre IOU. (Tradução nossa)

¹¹⁹ “Então, vamos começar do início” e “Então” (Tradução nossa).

vimos, esse é um dos tipos de elucidação sobre as teorias dos fãs, os quais tomam por base o episódio *The Reichenbach Fall*.

3.2.4 *Fanarts*

Consideremos, agora, as *fanarts*, primeiramente, *Liberty in death*¹²⁰ (2012), de Naturalshocks:

¹²⁰ Liberdade em morte (tradução nossa). Disponível em: <http://naturalshocks.deviantart.com/art/Liberty-in-Death-280080702>. Acesso em: 16/03/16.

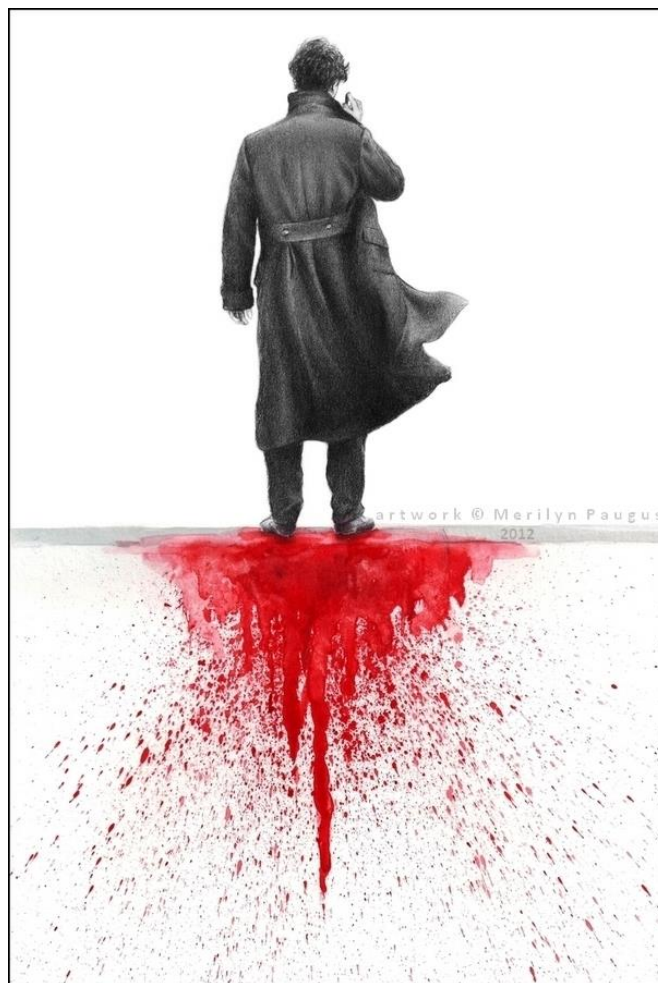


Figura 46 *Liberty in death* (2012)

Vemos na imagem acima, Sherlock ao telefone, em uma borda do que sabemos ser o topo do Hospital *Saint Bart's* e que divide a pintura ao meio, uma com o sujeito e outra com o sangue que escorre de seus pés. Conforme a indicação da autora, a pintura foi feita com somente dois materiais, tinta aquarela e grafite, os quais estão em oposição tanto na disposição na página, entre cima e baixo, quanto na nas cores, o preto/cinza e o vermelho, ambos sob um fundo branco. No desenho preto com fundo branco vemos representado o sujeito vivo, em oposição à parte inferior que, como uma outra face da moeda, revela o resultado da cena, a morte, representada pelo sangue em um vermelho vibrante que jorra e toma quase toda parte inferior da página.

Essa representação do sujeito tem como referência a cena da despedida entre John e Sherlock, em *The Reichenbach Fall*:



Figura 47 Cena de *The Reichenbach Fall* (2012)¹²¹

Vemos que a figura do detective no desenho é uma reprodução fiel de sua posição na cena por meio do desenho em grafite, mas ele é retirado de seu fundo, de forma que o sujeito é ressignificado em outra composição arquitetônica, com outro acabamento e circulação, no caso, no Devianart. Na descrição da imagem postada em seu perfil, a autora transcreve a última parte do diálogo entre John e Sherlock na descrição da imagem: "Sherlock: This phone call, it's... It's my note. That's what people do, don't they? Leave a

¹²¹ Fotogramas retirados de *The Reichenbach Fall* (2012) entre 01:21:05 e 01:21:06.

note? John: Leave a note when? Sherlock: Goodbye, John. John: No. Don't."¹²² (SHERLOCK, 2012, 01:20:40 - 01:21:00). Ela relaciona sua imagem à cena do seriado, construindo diálogo com a despedida de Sherlock e sua “carta” para John, de forma que o sangue ali derramado é associado à queda.

Por fim, o título de sua pintura, liberdade em morte, relaciona-se a uma expressão popular, comentada por Sherlock previamente, em *The Hounds of Baskerville* (2012): “Liberty in death, isn't that the expression? The only true freedom¹²³” (SHERLOCK, 2012, 00:33:29 - 00:33:34). Nesse sentido, Sherlock teria alcançado a liberdade de Moriarty e da sua construção social como fraude a partir de sua “morte”.

A partir desse enunciado, notamos o posicionamento da autora a partir, primeiramente, da seleção do gênero *fanart* para tratar do tema, em uma materialidade visual. Segundamente, notamos seu tom emotivo-volitivo no título, na cena escolhida para ser retratada e como ela foi feita, na dualidade das cores e dos materiais, criando assim a oposição entre grafique e aquarela e, conseqüentemente, entre preto e branco e vermelho. Apontamos também seu posicionamento acerca do detetive, de sua morte como liberdade para si e para seus amigos, logo, como uma morte necessária.

A outra pintura, *Blood on the pavement*¹²⁴ (2012), da mesma autora, também ressignifica a cena da queda de Sherlock, porém centrada no momento pós-queda, de maneira que ela reconstrói o rosto ensanguentado do detetive. O título da obra é uma referência à uma faixa da trilha sonora original da segunda temporada do seriado, a homônima *Blood on the Pavement* (2012)¹²⁵, por David Arnold e Michael Price, tocada quando John vai ao encontro do corpo de Sherlock e depara-se com seu rosto coberto de sangue. A melancolia do tom e das notas ressoa a tragicidade da cena, aqui presente nas cores, azuis e vermelha, no rosto do detetive e reforçada pela reportagem. Há assim uma verbivocovisualidade latente na materialidade visual realizada a partir da organização do todo pelo autor.

¹²² Sherlock: Essa ligação é... É minha carta. É o que as pessoas fazem, não é? Deixam uma carta? John: Deixam uma quarta quando? Sherlock: Adeus, John. John: Não. Não." (Tradução nossa). Optamos por traduzir “note” por carta, nesse contexto, devido à referência ao suicídio, geralmente acompanhado de uma carta de despedida.

¹²³ “Liberdade em morte, não é essa a expressão? A única e real liberdade” (Tradução nossa).

¹²⁴ Sangue na calçada (Tradução nossa). Disponível em: <http://naturalslocks.deviantart.com/art/Blood-on-the-Pavement-288539772>. Acesso em: 16/03/16.

¹²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iVn-rGnSqrk>. Acesso em: 05/03/2016.

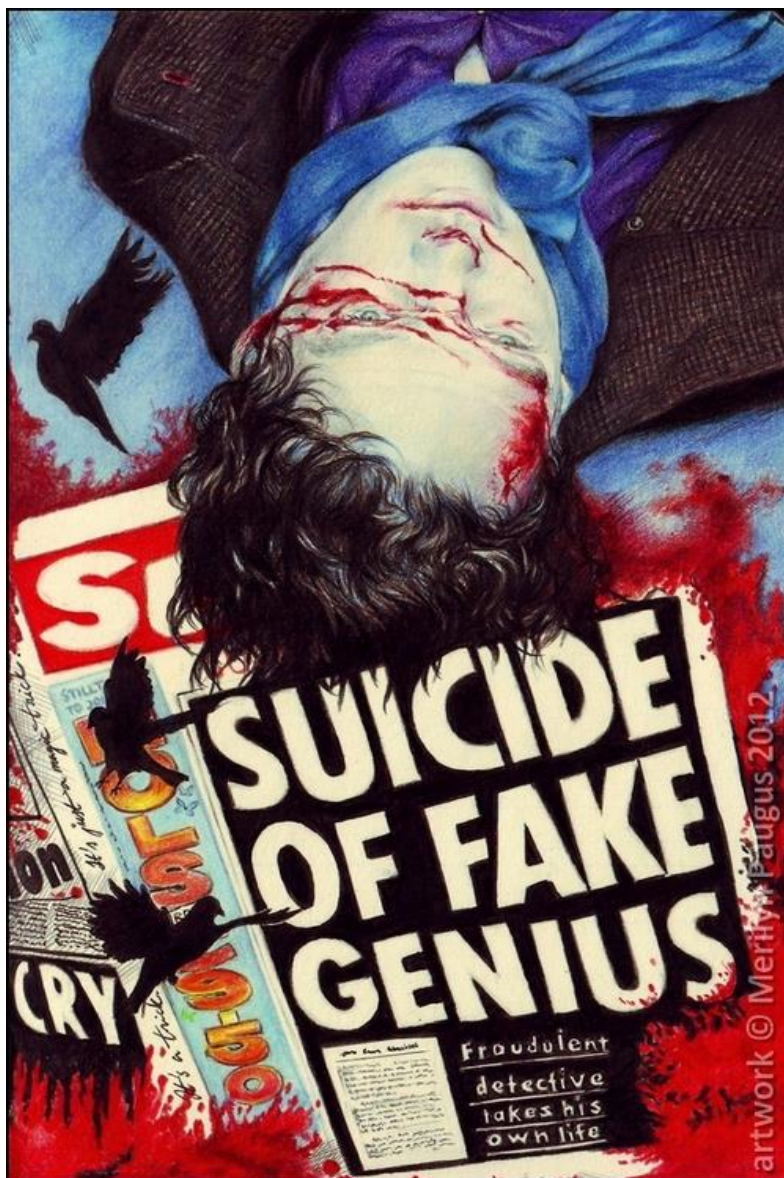


Figura 48 *Blood on the pavement* (2012)

Na composição da pintura, apontamos novamente uma oposição entre abaixo e acima, além da oposição de cores frias e quentes, principalmente as duas cores centrais, azul e vermelho. O sangue é o elemento mais forte nesse trabalho, sendo utilizado um tom mais vibrante do que o presente no seriado, e representa a vida que escoou de seu corpo e escorre pelos jornais. O rosto pálido e já “sem vida” de Sherlock, em coordenação com as cores frias da parte superior da pintura, como o fundo azul e as cores preto e roxo de sua vestimenta, entra em contraste com o sangue vivo que constitui o fundo do jornal. Esses elementos constroem o posicionamento da autora em relação à morte e à tragédia de sua morte social pela mídia, que o taxou de fraude.

Há um forte diálogo entre duas cenas de *The Reichenbach Fall*, as quais aparecem combinadas na pintura:



Figura 49 Corpo de Sherlock em *The Reichenbach Fall* (2012)¹²⁶

¹²⁶ Fotogramas retirados de *The Reichenbach Fall* (2012) entre 01:22:45 e 01:22:46.

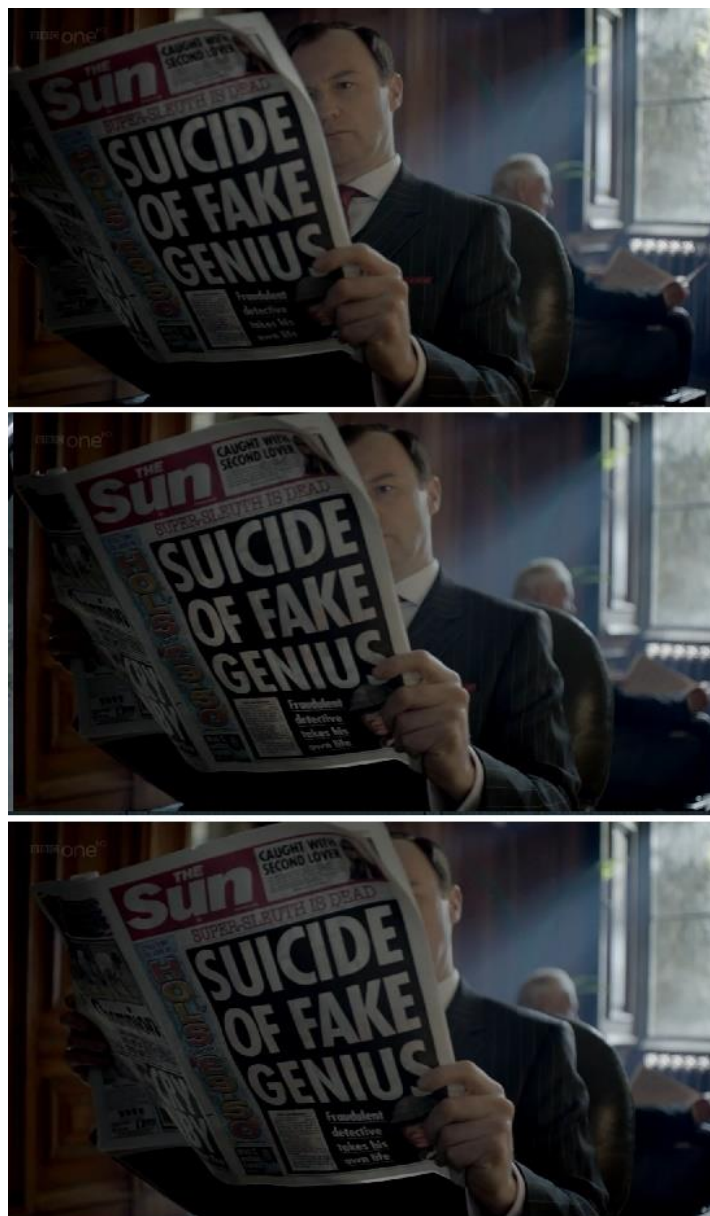


Figura 50 Notícia de jornal¹²⁷

O rosto ensanguentado de Sherlock combina-se com a capa do jornal lido por Mycroft simbioticamente por meio do sangue, de forma que há uma direta ligação entre sua morte e a repercussão na mídia. Conforme já foi discutido em nossa pesquisa anterior, a mídia exerce papel fundamental na construção do sujeito em *Sherlock*, pois ela constrói sua faceta social e, embora primeiramente tenha lhe considerado um herói, o rebaixa a condição de fraude e o destitui de todo o crédito por suas habilidades, conforme o plano arquitetado por Moriarty. Sua ascensão e queda social foi proporcionada pela mídia e, ao fim, Sherlock se vê obrigado a cumprir o “problema final” de Moriarty e cometer suicídio para evitar a morte das pessoas que amava.

¹²⁷ Fotogramas retirados de *The Reichenbach Fall* (2012) entre 01:23:47 e 01:23:48.

Semelhantemente à outra pintura, a autora recorta e utiliza um trecho da conversa entre Sherlock e Moriarty no topo de *Saint Bart's* na descrição de sua pintura no Deviantart: "Genius detective proved to be a fraud. I read it in the paper, so it must be true. I love newspapers. Fairy tales... and pretty grim ones, too" (SHERLOCK, 2012, 01:11:38 - 01:11:53)¹²⁸. Nesse recorte, Moriarty discute o poder da mídia, ao mesmo tempo em que instaura a dúvida sobre sua objetividade: qualquer ideia pode ser implantada na mente do povo quando legitimado por um veículo tradicionalmente concebido como sério e objetivo. Assim, a imagem do detetive foi destruída socialmente e, após isso, ele mesmo o foi, ao cometer suicídio.

Percebemos um estilo de construção fotográfica, hiper-realista, na construção do sujeito Sherlock por Naturalshocks. Tal técnica, ao mesmo tempo em que demonstra sua capacidade artística, pela complexidade na execução dos traços, se contrasta com a simplicidade na escolha do material, geralmente grafite e aquarela. Nesse caso, foram utilizados lápis HB, lapiseira, lápis de cor e caneta tinteiro.

Ao colocarmos lado a lado as duas obras, vemos em ambas uma construção, ao mesmo tempo que realista, imaginativa. Há uma mistura entre o que vemos nas cenas do seriado e o que a artista constrói, nos dois casos a partir do sangue: em *Liberty in death*, há uma mistura da figura de Sherlock na cena em que se despede de John e o sangue que escorre e jorra a partir de seus pés, simbolizando sua morte após a queda, enquanto em *Blood on the pavement*, há o sangue que escorre da cabeça de Sherlock e se mistura com a notícia de sua morte nos jornais, além da inclusão de corvos que saem da notícia e sobrevoam Sherlock, em sinal de mau agouro. Porém, em ambos os casos, também devo a um estilo autoral, toda a organização dos enunciados demarca um posicionamento forte da autora em relação à morte de Sherlock como trágica e decorrente do jogo de Moriarty, de forma a colocar Sherlock na posição de vítima.

3.2.5 Gifs

Em relação aos *gifs*, selecionamos *A great man became a good one*¹²⁹ (2012), disponível no Tumblr de Feelingflamesagain, um post composto por dois *gifs* com a

¹²⁸ Detetive gênio provado como fraudulento. Eu li no jornal, então deve ser verdade. Eu amo jornais. Contos de fadas... os trágicos também (Tradução nossa).

¹²⁹ Disponível em: <http://feelingflamesagain.tumblr.com/post/16018516205/demisexualmako-a-great-man-became-a-good-one>. Acesso em: 15/03/16. Para compreensão da natureza do *gif*, irreproduzível nesse documento, convidamos o leitor a acessar o link na Rede.

sequência da queda de Sherlock do topo do Hospital Saint Bart's, em *The Reichenbach Fall*. No primeiro *gif*, ele joga o celular no chão para depois, no segundo, pular do prédio.

Na figura abaixo, seguimos o modelo adotado em todo o trabalho e realizamos uma sequência de três fotogramas em uma tentativa de representação do movimento. No caso, não temos o registro dos segundos, pois trata-se de um *gif* e não um vídeo.



Figura 51 *A great man became a good one* (2012)

As cenas do seriado tomadas como base para a criação das *gifs* foram editadas e acrescidas de cores escuras, com efeito de vinheta, o que as diferencia da imagem do seriado e constrói um ar dramático. A escolha pela dramaticidade e pelo efeito de sombras nas *gifs* revela o tom do enunciado e marca do posicionamento do autor sobre a morte de Sherlock.

Um outro elemento importante é o acréscimo da legenda “A great man became a good one”¹³⁰, o qual estabelece uma relação entre dois episódios, o primeiro do seriado, *A Study in pink* (2010) e o último lançado até o momento, *The Reichenbach Fall* (2012). Nela, há uma referência à fala de Lestrade em *A Study in pink*, quando John o conhece e lhe pergunta porque atura Sherlock: “Because I'm desperate, that's why. And because Sherlock Holmes is a great man...And I think one day, if we're very, very lucky, he might even be a good one”¹³¹ (SHERLOCK, 2010, 01:07:06 - 01:07:18).

Lestrade, em referência a Sherlock, constrói a oposição basilar da constituição do sujeito entre razão e emoção. Primeiramente, Sherlock é “great”, grande, signo que possui o valor de excepcional, genial, e implica uma qualidade, no caso, atribuída à sua inteligência e capacidade cerebral. Ao contrário, “good”, bom, implica ética e emoção.

A construção do sujeito no seriado é baseada em sua relação com os outros, (re)frações suas, e no modo como lida com os sentimentos e emoções propriamente humanas, as quais seriam negligenciadas em favor de uma pureza de raciocínio, motivo pelo qual ele é frequentemente associado a um ciborgue ou a um ser-máquina, como veremos adiante e foi desenvolvido previamente no item 3.3 do Relatório de Iniciação científica intitulado “Sherlock Holmes: a constituição dialógica do sujeito (e) da série televisiva”¹³².

Nesses *gifs* do Tumblr de Feelingflamesagain, notamos que a organização do todo artístico do enunciado é realizada pelo autor de forma a criar uma oposição entre um lado mais racional e um mais afetivo de Sherlock, organizado em dois momentos do sujeito, respectivamente em *A Study in Pink* e em *The Reichenbach Fall*. No primeiro, podemos observar uma construção do detetive cerebral, enquanto seu lado emocional é posto à prova por Moriarty no segundo, pois ele se vê obrigado a cometer suicídio para salvar seus amigos. Nessas imagens, os dois lados se convergem de maneira a demonstrar

¹³⁰ Um grande homem tornou-se um homem bom (Tradução nossa).

¹³¹ Porque estou desesperado, esse é o motivo. E porque Sherlock Holmes é um grande homem... E eu acho que um dia, se formos muito, muito sortudos, ele pode ser um homem bom (Tradução nossa).

¹³² Disponível em: <http://www.gedunesp.com/#!/pesquisas---marcela/c1b72>. Acesso em: 16/03/16.

uma evolução do detetive, desde o momento em que o conhecemos, de um homem genial para um homem bom, em um movimento de transformação que, na narrativa, é marcado pelo momento do pulo, em seu sacrifício.

3.2.6 *Fanedit*

Ao analisarmos a *fanedit* de Interwar, *Sem título* (2012)¹³³, disponível também no site Tumblr, apontamos um estilo de recorte e colagem, recorrente em *fanedit*s e observado também na outra imagem analisada no item 3.3.5.

¹³³ Disponível em: <http://interwar.tumblr.com/post/16665818767>. Acesso em: 16/03/16.



Figura 52 *Sem título* (2012)

Observando a obra, percebemos sua constituição a partir de uma imagem preexistente manipulada, como é característico do gênero *fanedit*. No caso, ela foi retirada da cena da queda de Sherlock no seriado e combinada com frases situadas logo abaixo do detetive. Temos a impressão de que as frases são recortes, retirados de jornal ou revista, feitas com fundo branco, letras pretas e em caixa alta, como a manchete de uma notícia, podendo referir-se à queda do detetive, também notícia de jornais, como foi no seriado e nesse episódio em particular, no qual a presença da mídia foi forte.

As frases estão inclinadas, assim como o sujeito, o que aponta uma ideia central de deslocamento tanto no enunciado verbal quanto no visual, dado pela imagem de Sherlock e o distanciamento criado entre a figura do sujeito caindo e o espaço onde ele estaria na imagem, feito com um recorte de notícias de jornal. O sujeito está, pois, fora de seu local, dando lugar a uma imagem de si feita pela mídia, a imagem que prevalece após sua morte, no suicídio do “falso-gênio”.

Sherlock, na imagem, está caindo, parado no tempo, como se a queda estivesse suspensa no ar. Como não atinge o chão, ele não “morre”. A partir dessa construção, Sherlock estaria vivo, pois nunca o vimos morrer. Aliada a essa ideia, está o enunciado verbal, que reconstrói uma fala do detetive quando ele estava ao telefone com John em *The Reichenbach Fall*, em que afirma que toda sua genialidade fora somente um truque de mágica (“just a magic trick”). Na *fanedit*, tal questão da mágica e de falsidade é ressignificada para o momento da queda, de forma que a sua falsa morte também seria apenas um truque.

Dessa forma, a obra de Interwar marca o posicionamento do fã a partir de uma materialidade visual e verbal e, como vimos desde o item 3.2.4, reforça a outra faceta do fã, não como um investigador, mas como artista, que seleciona seu material, organiza a linguagem a partir de uma proposta e, dessa maneira, constrói sentidos em cada elemento ali colocado para futura interpretação do público, também composto por fãs.

3.2.7 *Cosplays*

Por fim, entre as produções responsivas dos fãs com a temática da morte literal do detetive, os *cosplays* são práticas recorrentes de fãs da chamada cultura pop e *geek*: ela abrange, além dos seriados, as HQs, filmes, animes e mangás, por exemplo. Tal prática se caracteriza pela encarnação de uma personagem por um sujeito-fã, que, além de vestir-se com figurino e acessórios, deve portar-se como tal.

Não importa se são meninas vestidas de personagens masculinas, por exemplo. No mundo da ficção, o gênero e corpo físico das pessoas é deixado de lado para compor o corpo da personagem (em nosso caso, vemos diversas mulheres vestidas de Sherlock), o que faz com que, por exemplo, alguns mudem algumas formas, mulheres usam truques para aparentar ter feios mais fartos, dependendo da personagem, ou aprendem a disfarçá-los, fazem pintura corporal, usam perucas, mandam fazer roupas e acessórios, usam lentes de contato etc. Há uma reconfiguração do corpo em prol da construção o mais fiel possível à personagem aspirada.

Existem eventos em que os fãs se reúnem em confraternização bem como em competição em relação aos *cosplays*. Trata-se de um espaço de encontro de fãs do mesmo assunto, como uma mesma obra, por exemplo. O mais famoso entre eles é o San Diego Comic Con, conferência em que além de promover o encontro de fãs e participação de *cosplayers*, apresenta conteúdos inéditos, como trailers de filmes (*blockbusters*) a serem lançados e entrevistas com atores e produtores de filmes e seriados. Nesse sentido, ele atua como grande evento cultural para as *fandoms*.



Figura 53 Cosplay de *Mad Max: Fury Road*(2015), na San Diego Comic Con de 2015¹³⁴

Vemos acima a fotografia de um grupo de meninas vestidas de acordo com as personagens de *Mad Max: fury road* (2015) no evento de 2015 da San Diego Comic Con. Diferentemente dos *cosplays* feitos para participação em eventos, nas fotografias veiculadas no Devianart há arranjos fotográficos e cenários, de maneira que a composição da fotografia é tão importante quanto a caracterização dos sujeitos em personagens. Há uma outra elaboração dos sujeitos e de sua composição imagética, o que demonstra uma preocupação artística de arranjo fotográfico. Aqui, analisamos duas fotografias feitas a

¹³⁴ Disponível em: <http://www.businessinsider.co.id/mad-max-costumes-sdcc-2015-7/#TQhAHTYYBVF6prF.97>. Acesso em: 26/07/2016.

partir de dois *cosplays*, denominadas *SHERLOCK – Believe in Sherlock e Sherlock: The Fall of Reichenbach*¹³⁵, ambos de 2012.



Figura 54 *Sherlock - The Fall of Reichenbach* (2012)

Na imagem acima, vemos uma reconstrução da morte de Sherlock. Apontamos um rosto pálido, em contraste com a cor escura do cabelo, do chão e das roupas, além do efeito “vinheta” na edição da imagem, que a deixa mais escura. O rosto, no centro da foto, bem como seu olhar, chama nossa atenção. A partir de outro ângulo, com os olhos abertos, olhando para a câmera, para quem o olha, Sherlock nos observa, em seu local de falsa morte, onde foi visto pela última vez. Enquanto a cor pálida sugere morte, em conjunto com a cor avermelhada perto da cabeça, como o sangue decorrente do choque do corpo com o concreto, os olhos, vivos, observam seu observador, em um olhar desafiador.

Vemos a continuidade de seu corpo na fotografia, em figurino completo, algo também diferente da imagem da câmera no seriado, a qual coloca em primeiríssimo plano o rosto ensanguentado de Sherlock, como vimos no item 3.2.4, com a figura 48.

Depreendemos elementos similares na construção da fotografia do *cosplay* em diálogo com a imagem retirada do seriado, pois as cores utilizadas são similares, há um

¹³⁵ Disponíveis em: <http://shigeako.deviantart.com/art/SHERLOCK-Believe-in-Sherlock-338819159> e <http://yinami.deviantart.com/art/Sherlock-The-Fall-of-Reichenbach-330476492>. Acesso em 17/03/2016.

tom azulado e escuro que envolve toda a imagem, apesar de que na fotografia há bastante luminosidade e contraste, enquanto em *Sherlock*, a luminosidade é muito baixa, tornando as cores mais apagadas. No entanto, no *cosplay*, o sangue não está em evidência, como está na cena do seriado. Nela, construímos a imagem de um sujeito vivo, que nos encara, ao contrário da construção do episódio, que visa fazer o público (e John) acreditar e, sua morte, com sangue em seu rosto e um olhar vazio.

Assim, há elementos que se afastam e se aproximam do seriado, conforme a valoração do sujeito autor, quem imprime sua marca, seu toque pessoal ao trabalho, conforme suas valorações. Para nós, é significativo que os fãs assumam a posição da personagem e, em um movimento dialético-dialógico em relação com o mundo da cultura, tragam-na para a vida, com o seu olhar e valores, e dessacralizada, uma vez que agora torna-se também de autoria da *fandom* e disposta às regras dessa comunidade.

Observemos agora, outro *cosplay* na fotografia abaixo, em que há outro sujeito interpretando Sherlock ao lado de uma pichação em que lemos “Believe in Sherlock”¹³⁶:

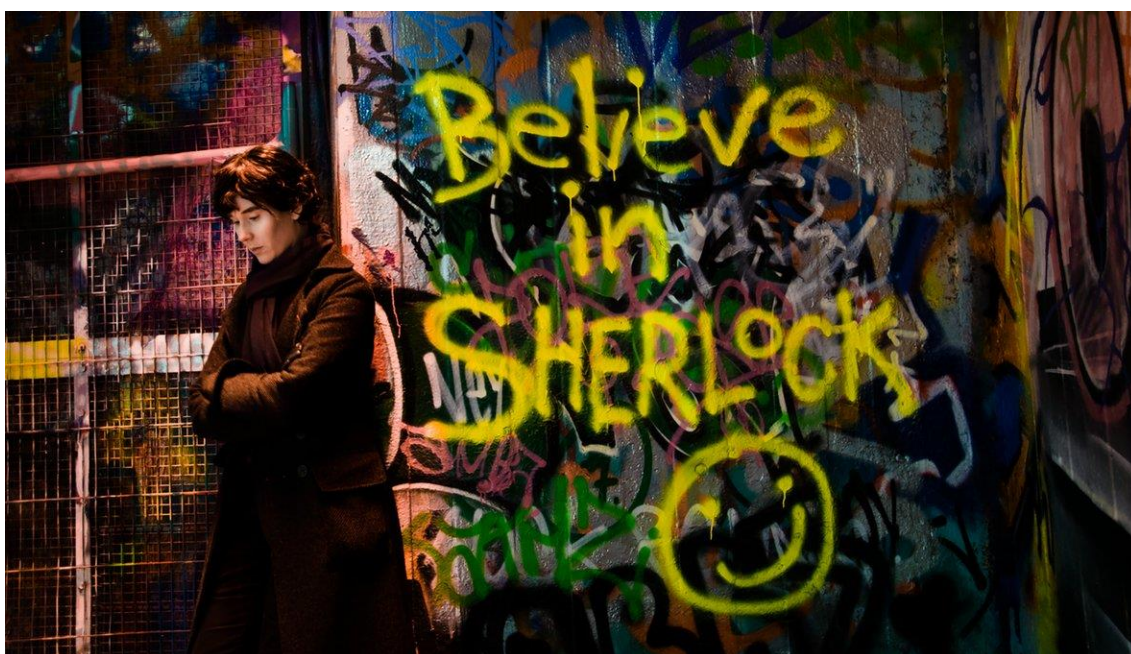


Figura 55 SHERLOCK - Believe in Sherlock (2012)

A pichação, no centro da fotografia, automaticamente destaca-se, tanto por seu posicionamento, como pela coloração feita com tinta amarela vibrante, similar a do episódio *The Blind Banker* (2010). Ela causa um contraste com as outras pichações e com o cenário ao redor, apagados diante da cor forte e iluminada. Sua cor amarela não é trazida

¹³⁶ Acredite em Sherlock (Tradução nossa).

aleatoriamente. Ela faz referência direta ao código usado pela máfia chinesa em Londres dentro da narrativa. Conforme informado pela *cosplayer* em sua postagem, a fotografia e a pichação foram feitas no mesmo local da filmagem do episódio, *Southbank Skater Park*, em Londres.



Figura 56 A tinta amarela em *The Blind Banker* (2010)¹³⁷

O *smiley* da pichação é referência àquela feita pelo próprio Sherlock em sua casa no episódio seguinte a esse, *The Great Game* (2010), em um momento de revolta por estar entediado e sem trabalhos para resolver:

¹³⁷ Fotogramas retirados de *The Blind Banker* (2010) entre 00:40:47 e 00:40:48.



Figura 57 O smiley na parede e a tinta amarela de The Blind Banker em cima da mesa¹³⁸

Ao serem recriados no *cosplay*, o *smiley* e a tinta amarela, similarmente ao processo de identificação dos membros da máfia chinesa, constroem-se como um código da *fandom* de *Sherlock*, que possibilita o contato entre os fãs do seriado. No entanto, mais do que reconhecimento como parte de um grupo, a recorrência do enunciado “I believe in Sherlock” comporta-se como uma campanha criada por fãs em resposta à destruição

¹³⁸ Fotogramas retirados de *The Great Game* (2010) entre 00:02:38 e 00:02:39.

do nome de Sherlock feita por Moriarty em *The Reichenbach Fall*. No seriado, o detetive é considerado como fraude pela sociedade em favor de Richard Brook, identidade criada por Moriarty que o acusa de tê-lo contratado para realizar os crimes solucionados. Apesar de ter derrotado seu nêmesis, Sherlock morre como uma fraude e, em razão disso, os fãs criaram a campanha sobre acreditar Sherlock, em sua verdade e que Moriarty era real.

Tal questão aparece em enunciados de fãs, como *fanfics*, *fanarts* e *fanedits*, nos quais repercute a ideia de que John defende Sherlock, motivo pelo qual ele é o sujeito que aparece pichando e deixando as mensagens, como vemos abaixo, com a *fanart* de Reapersun. Assim, John, como é sugerido em seu blog, por sua postagem “He was my best friend and I’ll always believe in him”¹³⁹, defende seu amigo e essa mesma postura é seguida por aqueles que acreditam em Sherlock, no caso, os fãs do seriado.

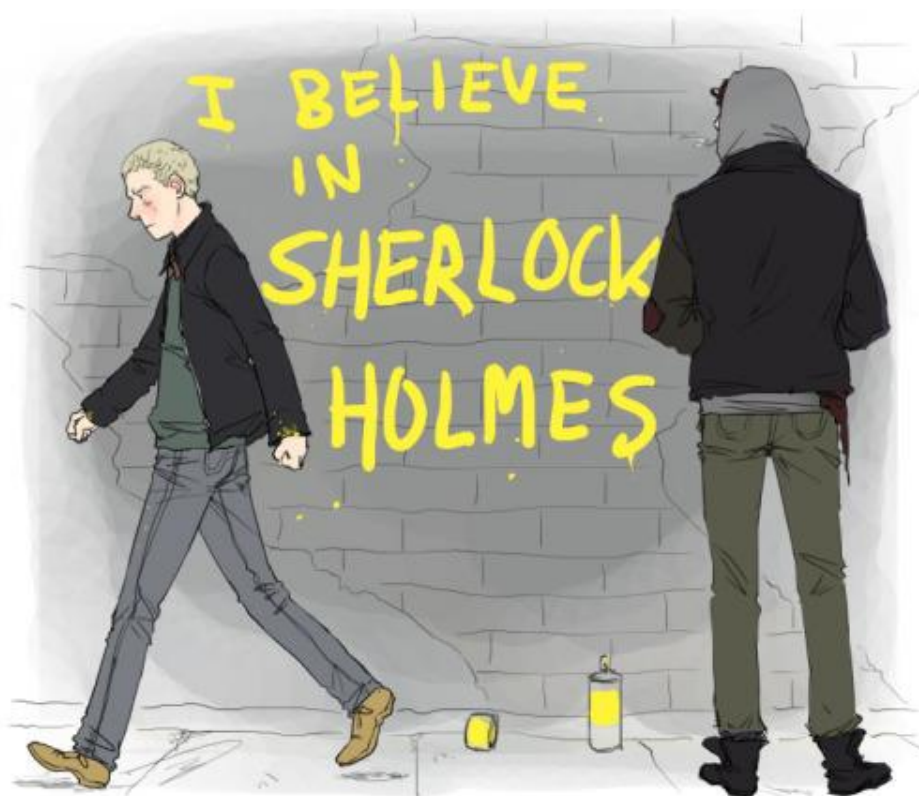


Figura 58 Sem título, por Reapersun, 2012¹⁴⁰

Tal campanha criada pelos fãs após o episódio *The Reichenbach Fall*, percorre as redes sociais em *hashtags* no Twitter e no Tumblr, como uma forma de busca para enunciados que defendam Sherlock como se vivessem no universo do seriado e

¹³⁹ Ele era meu melhor amigo e eu sempre irei acreditar nele. (Tradução nossa). Disponível em: <http://johnwatsonblog.co.uk/blog/16ajune>. Acesso em: 22/03/2016.

¹⁴⁰ Disponível em: <http://reapersun.tumblr.com/tagged/I-BELIEVE-IN-SHERLOCK-HOLMES>. Acesso em: 26/07/2016.

precisassem defendê-los, como John o fez e faria. Assim, o seriado sai da tela e circula em outras mídias, bem como vai para a vida, tanto nas mensagens como nas pichações. A existência da pichação feita pelo *cosplay* também participa desse movimento, pois traz algo do seriado e das redes para a vida. Além disso, podemos ver na imagem abaixo como Sherlock também é protegido por seus fãs no mundo real, que se juntam a Watson na campanha para a preservação de sua integridade, contra Moriarty e sua farsa planejada midiaticamente. Aqui, os sujeitos deixam suas mensagens e *tags* em uma cabine telefônica ao lado do Hospital Saint Bart's, local do suicídio, de maneira a confirmar a repercussão transmidiática do seriado:

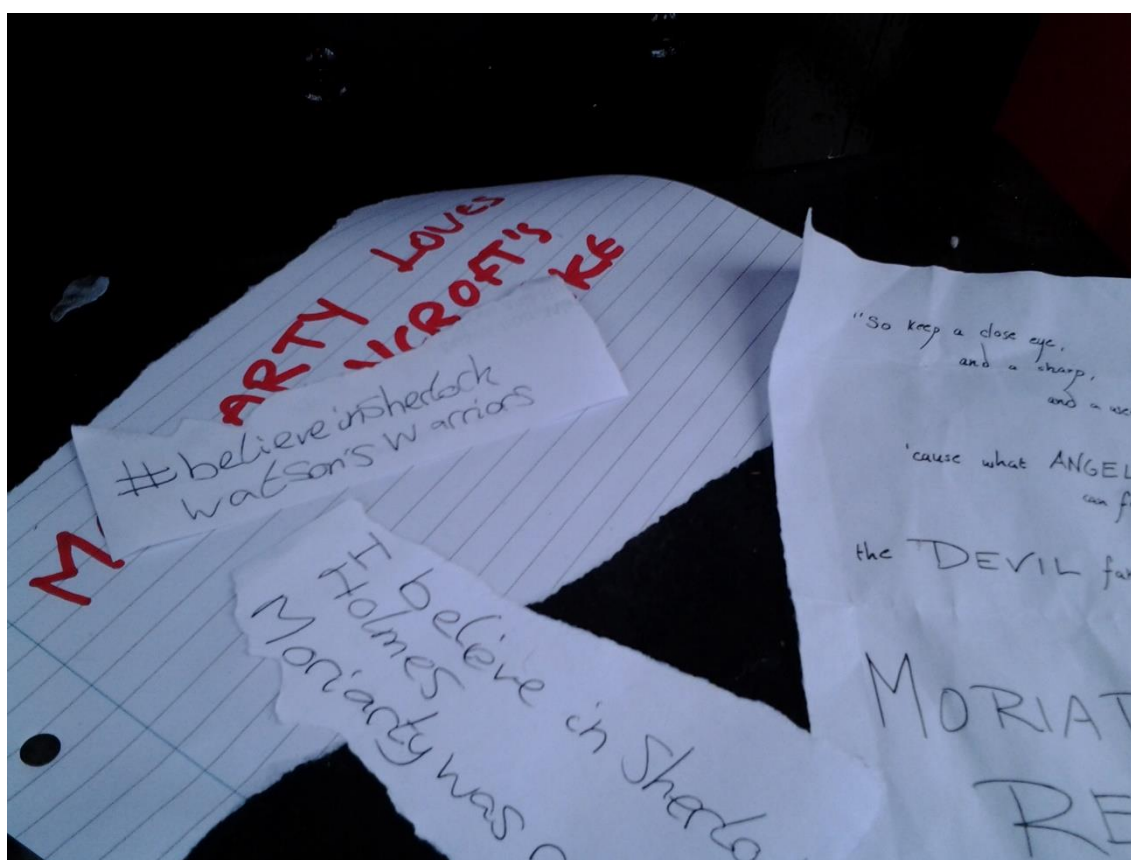


Figura 59 #believeinSherlock. Foto de Marcela Paglione, Londres, 2012.

Percebemos, em nossas análises, as compreensões responsivas dos fãs do seriado em diversas materialidades e gêneros, os quais tentam desvendar o enigma e construir seu ponto de vista em relação a falsa morte de Sherlock. Seja em qual for a materialidade, em teorias, *fanarts*, *cosplays* etc., eles colocam sua voz, seu acento valorativo, o qual ao mesmo tempo em que os aproxima em relação ao tema proposto e os insere em uma *fandom*, também individualiza seus enunciados, marcados por um estilo individual. Assim, há um jogo de forças centrípetas e centrífugas que agrupa e individualiza os fãs

do seriado. Semelhantemente, também há esse jogo em relação ao tema, pois, ao mesmo tempo em que há teorias e enunciados que recriam e ressignificam a morte do detetive, é feito um desvio do tema para um lado mais emocional, de maneira que o principal elemento deixa de ser o investigativo e, no caso, o aspecto policial do seriado fica em detrimento em relação ao romântico, trazendo um outro sentido à morte do detetive, conforme analisamos no item a seguir.

3.3 *Conexão de dados: a relação Sherlock-John em foco.*

Ao lado da proposta da *fandom* de desvendar como Sherlock teria sobrevivido à queda e dedicar diversos enunciados ao tema da morte do detetive, que também ficou conhecido como a Teoria Reichenbach, notamos também uma proposta alternativa, desviada da investigação para um aspecto mais emocional, para a dor e angústia de John causadas pela perda do amigo, no que consideramos como a morte romântica do detetive. Alguns fãs categorizaram essa temática como a Angústia Pós-Reichenbach, e sobre ela nos centramos nesse momento de análise da produção dos fãs.

Como vimos discutindo ao longo do trabalho, os fãs tornam-se autores ao construir enunciados respondentes ao seriado, que chamamos, no sentido geral, de produções *fanmade*. No caso da seleção desse item, há produções *fanfics*, *fanarts*, *fanvideos*, *gifs* e *fanedits* com enfoque na relação íntima entre Sherlock e John, posta em evidência pela morte do detetive.

No que tange a relação entre as personagens do seriado, há uma constante sugestão de um envolvimento amoroso que nunca chega a ser confirmada, assim como ocorre com a temática romântica da morte na literatura, que reforça um amor puro e inconsumável. Como vimos, a construção arquitetônica do gênero seriado depende do engajamento do público a partir de elementos sugeridos e deixados para discussão. Dessa forma, assim como o enigma, a morte de Sherlock também incita produções dos fãs a respeito da relação entre ele e John e move o seriado.

Nas produções *fanmade*, muitas vezes ela deixa de ser somente amizade para assumir um caráter mais romântico, dependendo dos grupos de fãs. Dentro das *fandoms*, há subdivisões, geralmente em torno de *ships* (casais). Os fãs de *Sherlock*, em sua maioria, “shippam” Johnlock, o que os torna, mais do que um *ship*, um OTP (One True Pairing), um casal preferido entre os fãs, o mais comentado e discutido.

O enfoque romântico é-nos central, visto que a grande parte do engajamento dos fãs de *Sherlock* a partir da seleção temática realizada diz respeito ao *ship*/OTP Johnlock.

Também devido ao enfoque amoroso, notamos que tanto os gêneros utilizados para as produções quanto as suas construções demarcam uma preocupação estética em detrimento da investigativa, como foi realizado no item 3.2. Analisamos a seguir as produções, separadas novamente por gênero discursivo.

3.3.1 *Fanfics*

As *fanfics* (ou somente *fics*) são favoráveis ao desenvolvimento dos OTPs, pois a maioria delas gira em torno de um par, de tal forma que sua divisão é feita em *Het*, *Gen* e *Slash*, em outras palavras, *Het* para histórias com casais heterossexuais, *Slash* para casais homossexuais (geralmente do gênero masculino. As *fics* referentes a casais femininos são conhecidas como *femme slash*) e, embora raras, há histórias não-centradas em casais, chamadas *Gen*, no sentido de gerais (*general public*). Elas são compostas por enunciados intertextuais em relação ao cânone, descrito como “the events presented in the media source that provide the universe, setting, and characters”¹⁴¹ (BUSSE; HELLEKSON, 2006, p. 9).

Segundo Jenkins (2006), ela é uma das formas de expansão do universo de uma franquia para propiciar um contínuo interesse de um fã em um produto. Ela se desenvolve em uma outra mídia, afora a televisiva, no caso do seriado, expandindo o discurso para uma configuração transmidiática. Em nossa perspectiva, *fanfics* são enunciados de fãs que assumem o papel de responsivos em relação à mídia-fonte (seja um filme, um seriado, um livro, um mangá etc.) e, em embate com ela, constroem incontáveis possibilidades para narrativas, as quais podem dar ênfase a personagens secundárias e a acontecimentos somente mencionados no cânone, bem como podem se passar em universos ficcionais de outra *fandom*, em *crossovers* (Como *The Letter in the Wall*¹⁴² (2011), de maskedfangirl, em que vemos a junção dos universos de *Sherlock* e *Doctor Who* (2005)).

A construção dos textos revela uma produção de autoria dialógica, na qual os comentários dos leitores são tão importantes quanto o capítulo publicado. Devido à sua natureza fragmentada, visto que os autores publicam os capítulos separadamente, os leitores não só podem participar ativamente da construção do texto enquanto este ainda está em processo de produção, como também são incentivados a fazê-lo por meio de críticas nos comentários. O principal, para os autores, é o processo de aprendizagem da

¹⁴¹ Os eventos apresentados na mídia-fonte que provêm o universo, o cenário e personagens. (Tradução nossa).

¹⁴² A carta na parede (Tradução nossa). Disponível em: <http://archiveofourown.org/works/275740>. Acesso em: 16/02/2016.

escrita, que se dá a partir do olhar exotópico do outro na relação entre leitores e escritores, em uma escrita comunitária. Além disso, essa relação de colaboração é intensificada pela existência de *beta readers*, “active commentators on works in progress”¹⁴³ (KARPOVICH, 2006, p. 176), os quais trabalham em conjunto com os autores, em um processo de revisão de seu trabalho, dando sugestões sobre o desenvolvimento das personagens e da narrativa e verificando a gramática. Os *beta readers* se organizam em equipes de editoração e revisão sem fins lucrativos. Eles não são especialistas, mas passam por uma seleção tanto do site como dos autores que os contratam baseados em sua apresentação e trabalhos anteriores – *beta readers* são autores que já devem possuir uma experiência na área, medida por histórias postadas na plataforma. No site *Fanfiction.net*, o autor pode entrar em contato e selecionar o serviço de um *beta reader* de acordo com o gênero desejado, como filme ou mangá, ou selecionar os betas cadastrados para uma *fandom* específica (nele, há 1,691 betas disponíveis só para o seriado *Sherlock*). No site brasileiro *Nyah!fanfiction*, você pode se candidatar a vaga de *beta reader* ou selecionar o serviço de um. Não há uma separação da plataforma por gêneros ou *fandoms* como no outro site, mas um catálogo em que os betas disponíveis se apresentam e descrevem suas preferências, seus pontos fortes e fracos e o tipo de história que não revisam (“betam”). A prática de *beta reading*, portanto, evidencia um processo de escrita a várias mãos. Logo,

if fan fiction is an avenue for the reinterpretation and reappropriation of media texts, if one of its functions lies in disrupting the hierarchies established by media conglomerates by transforming media consumers into producers, then the practice of beta reading represents a further refutation of the idea that individuals or groups can claim sole intellectual ownership over the texts and images that combine to form a shared frame of reference for a diverse and international community¹⁴⁴ (Idem).

A citação acima de Karpovich (2006) coloca em pauta nossa discussão do item 3.1 a respeito do embate entre cânone e *fandom*, pois a autora traz a *fanfic* como um local de discussão das hierarquias e em que não há a autoria dos fãs que escrevem *fanfics*, como também há os *beta readers* que as editam e, dessa forma, a reescrevem, em um processo de escrita coletiva. Os fãs, nesse contexto, constroem textos e os aprimoram para si

¹⁴³ Comentadores ativos em trabalhos em via de execução. (Tradução nossa).

¹⁴⁴ Se a *fanfiction* é uma avenida para a reinterpretação e apropriação de textos da mídia, se uma de suas funções encontra-se em interromper as hierarquias estabelecidas pelos conglomerados de mídia, ao transformar consumidores de mídia em produtores, então a prática de *beta reading* representa mais uma refutação da ideia de que indivíduos ou grupos podem reivindicar propriedade exclusiva intelectual sobre os textos e imagens que se combinam para formar um quadro compartilhado de referência para uma comunidade diversa e internacional (Tradução nossa).

mesmos, em um processo colaborativo típico da atividade em uma comunidade virtual de uma *fandom*.

Pensamos a produção de *fanfics* como similar à do seriado, em que há uma equipe de imagem, de cenário, roteiristas, diretores e, cada um possui sua marca autoral. No caso das *fanfics*, elas são coletivas, construídas a partir da interação com os leitores e os *beta-readers*, apesar de possuírem o nome de um autor em destaque. Essa escrita coletiva difere-se da forte marca autoral presente nas *fanarts*, as quais são divulgadas na Rede de forma que o autor seja destacado e são frequentemente comercializadas. Em um processo de equipe de produção, o trabalho artístico passa por várias mãos até ser disponibilizado para o público. No entanto, ele continua em um processo de permanente fazer-se, com os comentários dos leitores e as ativas compreensões responsivas dos outros com os quais dialoga.

Antes de ler uma *fanfic*, os leitores têm acesso a um mecanismo de busca que funciona também como classificador das narrativas. Cada plataforma possui uma interface e tipos de busca, apesar de haver recorrências. Em *Archive of our own* há a separação pelas categorias F/M, M/M, F/F, Gen, Multi e Outros. Além disso, o leitor pode selecionar a língua (apesar da maioria estar originalmente em inglês); o tema, como (*fluff*, *angst*, *hurt/comfort*, *alternate universe* (AU)¹⁴⁵, entre outras); os personagens; os relacionamentos (casais, dentro de cada *fandom*); o *rating* (classificação), como *mature* e *explicit* (histórias com conteúdo adulto); *fandoms*, a fim de selecionar histórias *crossovers*; e, por fim, *warnings* (advertências) e *tags* adicionais. Essas descrições se encontram no cabeçalho de uma *fic* e permitem que o público as selecione, conforme seu gosto, como um produto a ser consumido.

São inúmeras combinações possíveis que podem ser “filtradas” pelo leitor a seu gosto, no entanto, devido a sua íntima relação com os casais, praticamente imprescindíveis para sua configuração genérica, as *fanfics* possuem um forte vínculo com enunciados pornográficos, motivo pelo qual a maioria das *fanfics* com maior acesso possuem classificação como madura ou explícita.

¹⁴⁵ *Fluff* diz respeito a histórias com conteúdo amoroso inocente, normalmente classificada como para o público geral; *Angst*, termo feito a partir de angústia, se refere às histórias dramáticas; *Hurt/Comfort* trata das histórias em que uma personagem se machuca, física ou emocionalmente, enquanto outra (seu par romântico) a conforta; e *Alternate Universe* diz respeito a um universo alternativo para as personagens de uma *fandom*, como *Performance In a Leading Role*, em que John e Sherlock são atores de Hollywood. Disponível em: <http://archiveofourown.org/works/225563>. Acesso em: 16/02/2016.

De acordo com Discroll (2006), apesar do uso de classificação para histórias adultas indicar um pertencimento ou não a essa categoria, ela se comporta como um eixo, em que uma história se adequa, de forma a ser mais ou menos romance ou pornô. Para a autora, esses elementos não estão em oposição, mas se complementam nas *fanfics*. Há autores que as consideram como forma de *erotica*, conforme discute Jenkins (1992), uma forma específica de pornografia de e para mulheres, enquanto Discroll (2006) as relacionam diretamente com a pornografia em sua relação com o romance.

Segundo Jenkins (1992), a principal modalidade de *fanfics* é *slash*, termo referente à “convention of employing a stroke or “slash” to signify a same-sex relationship between two characters (Kirk/Spock or K/S) and specifies a genre of fan stories positing homoerotic affairs between series protagonists¹⁴⁶ (p. 192). Esse tipo de *fanfic* também vai do romance ao sexo e, geralmente, conta histórias sobre as primeiras vezes dos casais.

Nelas estão em discussão não somente a sexualidade, mas a masculinidade, ou seja, nas *fanfics slash* são discutidas as identidades masculinas socialmente aceitas e que ali são reconfiguradas. Uma das principais questões discutidas é a desconstrução dos limites entre as amizades masculinas, sobre o aceitável e o inaceitável em seu comportamento. (JENKINS, 1992).

Sexuality exists on a continuum within slash that blurs the constructed boundary between friends and lovers, creating stories about “comrades who also found pleasure in the other’s body” (Adam, n.d, p). As such, the genre poses a critique of the fragmented, alienated conceptions of male sexuality advanced by patriarchal culture¹⁴⁷. (JENKINS, 1992, p. 210).

Em *Sherlock*, é clara a preferência dos fãs pelo *ship* John/Sherlock, em que os limites da amizade dos dois são abalados pelo desejo e/ou amor, motivo pelo qual observamos uma vasta gama de *fanfics* condizentes com a categoria *slash*. Todavia, no seriado, a possibilidade de uma relação homoafetiva entre o detetive e seu blogueiro são utilizadas com efeito de *comic relief*. Segundo Steward (2012), há uma alusão a um relacionamento amoroso, mas ele é sempre interpretado na série a partir de um viés

¹⁴⁶ “convenção de empregar um traço ou uma barra para significar um relacionamento entre duas personagens do mesmo sexo (Kirk/Spock ou K/S) e especifica um gênero das histórias dos fãs que coloca relações homoeróticas entre protagonistas de séries (Tradução nossa).

¹⁴⁷ A sexualidade existe em um *continuum* entre *slash* que borra as fronteiras entre amigos e amantes, criando histórias sobre “camaradas que também encontraram prazer nos corpos uns dos outros” (Adam, n.d, p)”. Como tal, o gênero apresenta uma crítica às concepções fragmentadas, alienadas de sexualidade masculina promovida pela cultura patriarcal. (Tradução nossa)

cômico, com personagens constantemente assumindo que são um casal. Para ele, tal abertura possibilita uma recriação dos sentidos em direção a *slash* pelos fãs:

The way in which Sherlock and John are frequently mistaken for lovers throughout the first series of *Sherlock* (for example by a restaurateur who brings them a candle for their supposedly romantic dinner) clearly acknowledges the potential for slash in their relationship, addressing the program to fan communities who appreciate slash, and referencing the swathe of prior slash fiction which features Holmes and Watson. However, the references to a romance between the couple are often played for comic effect with many in the form of farcical misunderstandings, suggesting an ambivalence towards the eroticization of the characters that is simultaneously skeptical of and respectful to the slash conventions of fan fiction. The result ambiguity and potential for multiple interpretations of Sherlock and John's relationship resists the perceived fannish extremes of slash fiction but nods to and plays with fan discourses of a homosexual subtext in the fiction's central partnership¹⁴⁸. (Idem, p. 2717)

Em diversos momentos eles são tomados como um casal, porém, enquanto Sherlock ignora os comentários, John sente a necessidade de afirmar sua heterossexualidade quando a questionam, como uma necessidade de confirmar sua identidade masculina frente a uma sociedade heteronormativa. Enquanto John procura afirmação pelas parceiras, Sherlock é construído como uma incógnita e a construção dos episódios leva os fãs a falsas pistas, ora levando-os a acreditar que Sherlock é assexuado, ora atraído por Irene Adler, ora com ciúmes e carinho possivelmente românticos por John. Mesmo a cena do casamento de John retrata a ambiguidade na relação entre os dois amigos, visto que, ironicamente, Sherlock, padrinho, se coloca junto aos noivos para a foto de casal e é repreendido pelo fotógrafo.

¹⁴⁸ O jeito Sherlock e John são frequentemente confundidos com namorados nas primeiras temporadas de *Sherlock* (por exemplo, por um dono de restaurante que os traz flores para um suposto jantar romântico) claramente admite o potencial para *slash* em seu relacionamento, direcionando o programa para comunidades de fãs que apreciam *slash*, e referenciam a bandagem de ficções *slash* anteriores em que figuram Holmes e Watson. Entretanto, as referências para um romance entre o casal são geralmente feitas para efeito cômico, muitos na forma de desentendimentos fársicos, sugerindo uma ambivalência em relação à erotização das personagens que é simultaneamente cética à e respeitosa às convenções de *fan fiction*. A ambiguidade e potencial para múltiplas interpretações da relação entre Sherlock e John resultante resiste aos visíveis extremos de *fan fiction slash*, mas acena e brinca com discursos de fãs sobre um subtexto homossexual na parcerias central da ficção (Tradução nossa).



Figura 60 Sherlock ao lado do casal em *The Sign of Three* (2014)¹⁴⁹

A cumplicidade dos dois é tamanha que se assemelha a um romantismo. Ela poderia ser retratada como uma relação de cavalheiro e escudeiro, mas a organização do seriado permite uma abertura para uma interpretação erótica, mesmo que com tom de

¹⁴⁹ Fotogramas retirados de *The Sign of Three* (2014) entre 00:08:17 e 00:08:18.

brincadeira. Na realidade, o tom humorístico em que são retratadas as cenas dos dois amigos ridiculariza a possibilidade de uma concretização amorosa, ao mesmo tempo em que a instiga e, assim, fomenta a atividade dos fãs.

Nas *fics*, ao contrário da série, a ambiguidade na relação dos dois amigos é concretizada em uma relação de amor romântico, na qual estão em conflito tanto a compreensão dos sinais pelo outro que demonstrariam um afeto ou desejo fora da linha da amizade, quanto uma problematização da amizade masculina, já indicada pelo seriado, pois dois homens que vivem juntos não pode ser tão próximos sem levantar suspeitas.

Ao mesmo tempo em que uma concretização dessa relação atrai um grupo de fãs, ela também promove uma divisão interna na *fandom*, em que vemos grupos que defendem uma pura relação de amizade, um tipo de amor, não necessariamente romântico, uns que defendem a assexualidade de Sherlock, bem como outros tão certos da relação homoafetiva que criticam um possível *queerbaiting* no seriado (termo que se refere a uma prática de adicionar tensão homoerótica entre personagens para depois negá-la, sem indicação de que elas ficarão juntas).

Em meio a essa discussão, selecionamos, entre as *fanfics* que se adequaram ao tema da Angústia Pós-Reichenbach, as duas mais lidas do site *Archiveofourown*, pois, além de ser um dos mais conhecidos e frequentados pelos fãs globalmente, ele permite um maior controle sobre o número de acessos dos trabalhos e um mecanismo de busca específico para a *fandom* de *Sherlock*, a busca pelo tema “Post-Reichenbach”. São elas: *The quiet man* (2012) e *Given in evidence*¹⁵⁰ (2012). Ambas são consideradas *slash*, “Johnlock”, e possuem marcação de conteúdo explícito ou adulto em sua narrativa.

Em *The Quiet Man* é retratada a volta de Sherlock, com um tom primordialmente de angústia e luto por parte de John em um primeiro momento. Ele estabelece forte diálogo com o episódio *The Reichenbach Fall*, pois ambos começam com a cena de John na terapia após a morte de Sherlock, a partir da ideia que ele estaria em luto. Como no seriado, há coisas a serem ditas, porém, enquanto, no seriado entendemos que o discurso de despedida de Sherlock em frente à sua lápide eram as palavras que gostaria de ter dito a Sherlock e estavam engasgadas, na *fanfic* elas permanecem em sua mente. Ele se encontra novamente em face a sua psicóloga, incapaz de dizer o que sente, apesar de estar travando uma batalha em sua mente, considerando que deveria dizer alguma coisa, qualquer coisa,

¹⁵⁰ Disponíveis em: <http://archiveofourown.org/works/322978/chapters/520106> e <http://archiveofourown.org/works/348259/chapters/566123..> Acesso em: 15/02/2016.

mas tentando ao máximo não ter seus sentimentos descobertos, seja pelo discurso verbal ou corporal.

Come on. Pay attention. She's trying to get started, she's going to say something, she's going to ask. How I am. What I've been doing. She's going to ask about you, but there's nothing left to say. Be normal. Be average. Smile for a second, make it look like you're trying. Look up at her face for good measure. Just for a second. No blood. No broken skull. No dead eyes.
Stop.
Don't.
Sometimes all I can hear is my own breathing.¹⁵¹ (IVYBLOSSOM, 2012, p 2).

John não consegue nem pensar na cena da queda de Sherlock. Ele se encontra em profunda depressão após o suicídio de seu amigo e não consegue seguir com a sua vida. Ele afasta a todo momento a memória de sua mente, em um ato de negação, mesmo que isso faça com que a presença de Sherlock continue forte em sua vida e ocasione uma sequência de angústia, em que a personagem ouve e conversa com Sherlock em seus pensamentos. John quase nunca expressa em voz alta os embates que se passam em sua cabeça, situação que dá o título à narrativa (O homem silencioso). Quando há falas, há a marca de aspas, caso contrário, trata-se de um diálogo interno de John e a imagem do outro para mim em sua mente. Ele cria para si, para sua salvação ou perdição, um outro que está vivo, lhe responde e está presente em todos os momentos. Tal medida é usada para manter sua (in)sanidade, pois ao mesmo tempo em que travar diálogos com alguém criado por sua própria mente seja criticado pelo próprio sujeito como uma grande tendência à loucura, este é o único meio encontrado por John para suportar a rotina após a perda de Sherlock.

Nesses momentos de diálogo, John frequentemente questiona Sherlock ao mesmo tempo em que se questiona acerca de sua sexualidade e de estar platonicamente apaixonado por seu melhor amigo, assombrado por sua morte:

When did you change from being my best friend to being my biggest temptation? Is this a natural part of the grieving process? Is this an identity crisis, or were you my one exception? Your brain, your soul: it is so powerfully attractive to me, you are so powerfully attractive to me, I would find you attractive in any form you happened to take. I can't deny that. Not now. The evidence is quite evident¹⁵². (Idem, p. 60).

¹⁵¹ Vamos lá. Preste atenção. Ela está tentando começar, ela vai dizer algo, ela vai perguntar. Como eu estou. Como eu ando. Ela vai perguntar sobre você, mas não há nada mais a dizer. Seja normal. Seja comum. Sorria por um segundo, faça parecer como se você estivesse tentando. Olhe em seu rosto só para garantir. Só por um segundo. Sem sangue. Sem crânio quebrado. Sem olhos mortos. Pare. Não. Algumas vezes tudo que posso ouvir é minha própria respiração (Tradução nossa).

¹⁵² Quando você deixou de ser meu melhor amigo para se tornar minha maior tentação? Isso é uma parte normal do processo de luto? Isso é uma crise de identidade, ou você é minha única exceção? Seu

John passa por momentos de negação, porém, com o tempo, fica cada vez mais claro para si seu desejo, concretizado em fantasias sexuais e pesadelos com seu suicídio, até o ponto em que não consegue negar para si. Sherlock passa a ser uma tentação, algo a ser execrado de sua mente, pois é proibido, tanto pela barreira socialmente imposta entre amigos e pela heteronormatividade imposta a John, – ele nunca se interessou por homens, se considera heterossexual, portanto não sabe se seria gay ou Sherlock foi sua única exceção – quanto pela morte. Ele domina seu pensamento o tempo todo, como um parasita que lhe suga a energia, e não lhe permite pensar em mais nada.

Em *Scandal in Belgravia*, apesar do episódio focar-se na relação entre Sherlock e Irene, no que tange o interesse amoroso de Sherlock, há diversas indícios a respeito da relação de John e Sherlock: os ladrões americanos ameaçam John para tentarem conseguir uma informação de Sherlock, assim como Moriarty o fez e, posteriormente, Magnussen também; a namorada de John o acusa de ter que competir sua atenção com Sherlock (e perder); a reação de John às trocas de olhares e interesse entre Sherlock e Irene é sempre de irritação; e a própria Irene os considera um casal e pergunta se ele está com ciúmes. Os fãs interpretam esses elementos como exemplos da relação amorosa entre os dois. A partir dessa pista, em *The quiet man*, John frequentemente pergunta-se/pergunta ao Sherlock de sua mente se ele estava apaixonado por Irene, até que o pergunta pessoalmente, quando este retorna “dos mortos”, logo antes de beijá-lo.

Há na trama, além disso, referências a *The Hounds of Baskerville*¹⁵³ (2012) no tangente à relação de John e Sherlock, pois eles tiveram uma discussão que terminou em Sherlock dizendo não ter amigos e os dois foram tomados como um casal pelos donos do hotel em Dartmoor, que se desculparam por não terem uma cama de casal. Na *fanfic*, a autora, além de se referir a esses dois acontecimentos, leva a uma imaginação sobre o que aconteceria entre as paredes do quarto do hotel, sua intimidade, suas conversas e como elas foram interpretadas por John. No fragmento abaixo, ele reflete sobre o costume dele e de Sherlock de dividirem quartos e camas:

So when people say, and they do say it, *let me get you a candle, it will be more romantic, or sorry we couldn't do a double for you boys, or does your one snore*, or something like it, I feel the urge to point out that it's not like that. Because it isn't. And while it's true that I am a straight man (if there's anyone left who'll believe that), that's not the reason I say it. I'm saying it because I might as well be stuffed doll or set of cricket bats sharing a bed with him. There

cérebro, sua alma: isso é tão atraente para mim, você é tão poderosamente atraente para mim, eu te acharia atraente em qualquer forma que você poderia assumir. Eu não posso negá-lo. Não agora. A evidência é bem evidente (Tradução nossa).

¹⁵³ Os cães de Baskerville (Tradução nossa).

isn't a flicker of interest there. Not a spark. He'd be more interested in me if I were a corpse, you know.

People give me far too much credit on that score.

It's reassuring. I know where I stand with him. So I don't have to think about it. That's why we share a room, you see. Or a bed. Because it doesn't matter. Prim as a pin.

I'm his friend. He relies on me. I take care of him. We have an agreement. Sometimes we share a room. Sometimes we share a bed. It's just to sleep. It means I'm less grumpy the following morning, that's all. Is that so strange? It's not, really. Our hyper-sexualized culture insists that everyone with a bond of any kind must surely be going at it, right? Shut the door and everyone's clothes come off, that's what people imagine. But that's not how it is.
¹⁵⁴(IVYBLOSSOM, 2012, p. 25)

John critica a hipersexualização de nossa cultura, a qual, segundo ele, não compreenderia a inocência de sua relação com Sherlock, pois mesmo que dividam quartos ou camas, eles simplesmente dormem juntos, no sentido estrito do termo. Ele defende a não erotização de sua relação com Sherlock como prova de sua amizade e julga a visão restritiva que a amizade masculina possui frente à cultura patriarcal. Ao mesmo tempo, ele reconhece seus sentimentos pelo amigo e tenta entender os sinais de Sherlock. John revisita em vários momentos sua memória a fim de encontrar os sinais de algum comportamento em Sherlock que demonstrasse seu afeto, para tentar compreender se ele o amava ou ainda o porquê de ter morrido e o deixado só.

Observamos uma tentativa da autora para manter uma fidelidade ao caráter das personagens, mesmo explorando sua relação amorosa e sexual, algo não discutido no seriado. Uma dessas tentativas se concretiza na obscuridade da construção do sujeito Sherlock, refletida e refratada na *fanfic*. Qualquer tentativa de compreensão de seus atos anteriores à morte era fugaz, pois as memórias de John adequavam-se em parte ao seu desejo. No entanto, quando Sherlock volta, ele também é indecifrável, já que John não pode prever seu comportamento e suas respostas.

¹⁵⁴ Então quando as pessoas dizem, e elas dizem mesmo, *deixe-me pegar uma vela, vai ser mais romântico*, ou *desculpem por não conseguirmos uma cama de casal para vocês, meninos*, ou *o seu ronca*, ou algo assim, eu sinto a urgência de apontar que não é nada assim. Porque não é. E enquanto é verdade que eu sou um homem hétero (se há alguém ainda que acredita nisso), não é essa a razão porque o digo. Eu o digo porque eu posso ser uma boneca de pelúcia ou um jogo de tacos de cricket dividindo a cama com ele. Não há um só interesse ali. Nem uma faísca. Ele estaria mais interessado em mim se eu fosse um cadáver, sabe. As pessoas me dão muito crédito nesse aspecto. É reconfortante. Eu sei meu lugar em relação a ele. Então eu não penso sobre isso. Por isso que dividimos um quarto, sabe. Ou uma cama. Porque não importa. Claro como a luz do sol. Eu sou seu amigo. Ele confia em mim. Eu tomo conta dele. Nós temos um acordo. Algumas vezes nós dividimos um quarto. Algumas vezes, uma cama. É só para dormir. Isso significa que eu fico menos rabugento na manhã seguinte, só isso. Isso é tão estranho assim? Não é, na verdade. Nossa hipersexualizada cultura insiste que todo mundo com um tipo de vínculo deve estar certamente mandando ver, certo? Feche a porta e as roupas de todos estão no chão, isso é o que as pessoas imaginam. Mas não é como isso funciona (Tradução nossa).

Vemos seu pensamento confuso entre o que seria aceito em sociedade e o que não seria para tentar basear-se em sua análise. Nesse sentido, John é quem investiga o detetive para confirmações de seu interesse sexual/amoroso e no que é socialmente aceito entre amigos. Ele verifica cada movimento e supostas apreensões que ele faria para decifrar suas motivações e construir uma imagem do outro para mim que o convém afetivamente.

O momento mais esperado pelos fãs do seriado, que se reflete como o momento de maior tensão na narrativa, é o reencontro entre John e Sherlock. Primeiramente, quando vê Sherlock em seu antigo apartamento, John entra em estado de choque e não consegue reagir, enquanto sua mente trabalha para processar a informação.

I might faint. My knees feel like water. What's going on? What am I—
Sherlock. Jesus Christ. You're dead. You've been dead for three years.
Sherlock, I buried you. I buried you. Your head, the blood. Sherlock. You
jumped. You jumped. Oh my God. ¹⁵⁵(Idem, p. 145)

John apresenta uma dificuldade para completar as frases. Elas se tornam curtas e aparentemente desconexas e ele as repete como estratégia de assimilação da situação diante de seus olhos. Verificamos aqui uma construção textual que procura representar o processo do choque pela negação e, assim como o foi em momentos anteriores da *fanfic*, a partir do fluxo de pensamento que constrói a configuração de uma mente confusa que se lembra do momento da morte de seu amigo, soterrado em sua mente por tanto tempo.

Ao longo da narrativa, em uma tentativa de legitimação e inserção do discurso em meio ao universo ficcional, são feitas várias referências ao cânone da série, como a dúbia relação entre Sherlock e Irene, as consultas de John com sua psicóloga, a dúvida sobre a reputação de Sherlock feita por Sally acerca do caso de Moriarty, há referências sobre a cena da queda, na mente de John, como recordação e sobre a confusão feita por Moriarty para tornar Sherlock uma fraude, de forma que fosse possível que aquela fosse realmente a sequência ao episódio *The Reichenbach Fall*. No entanto, a autora explora a morte de Sherlock com um viés romantizado e, como personagem, seu lado humano e amoroso (assim como foi realizado posteriormente na terceira temporada do seriado).

Pela construção do todo artístico da obra, apontamos um tom romântico e sexual característico do gênero *fanfic*, marcado pela angústia e, numa segunda parte, ação após a volta de Sherlock. Notamos que há uma estratégia de trazer o seriado, sempre tomado

¹⁵⁵ Eu vou desmaiar. Meus joelhos são feito água. O que está acontecendo? O que eu -. Sherlock. Jesus Cristo. Você estava morto. Você esteve morto por três anos. Sherlock, eu te enterrei. Eu te enterrei. Sua cabeça, o sangue. Sherlock. Você pulou. Você pulou. Meu deus (Tradução nossa).

como base das produções responsivas, também como referência para demarcar seu conhecimento da obra e sua autoridade em meio à *fandom*. É pela relação com o seriado, com as personagens e o herói (no caso de ambas, o próprio Sherlock), que suas autorias são construídas. Assim, um fã torna-se autor em sua condição ambígua de consumidor e produtor de enunciados.

Em *Given in evidence*, há um diálogo intrínseco com o conto de Conan Doyle sobre a volta de Sherlock, *The Empty House*, em que o atirador está na casa vazia, em frente ao apartamento dos dois na Baker Street, porém, enquanto no conto Holmes é o alvo, sua função na *fanfic* é assassinar John para indiretamente destruir o detetive. O já apontado retorno ao cânone literário é recorrente nas duas *fanfics* analisadas em outras obras de fãs, como vemos também nas *fanarts* em formato HQ (História em quadrinhos) como forma de legitimação do discurso do fã e, ao mesmo tempo em que lhe possibilita a posição de autor, também reforça a sacralização do cânone.

Ao contrário de *The Quiet Man*, em *Given in Evidence*, o confronto com Moran é apenas o pretexto para o início da história, centrada nas complicações da relação entre John e Sherlock quando este retorna seis meses após sua queda. O momento do reencontro entre os dois aqui é posto em segundo plano em favor de um enfoque sobre Sherlock e seu conflito interno.

A história desenvolve-se em torno da confusão de Sherlock ao sentir desejo após beijar John apenas com o intuito de demonstrar sua importância. Para ele, o prazer físico que havia sido suprimido de seu corpo, de seu “hard drive”, a fim de não poluir a pureza dos dados e dificultar a investigação foi restituído.

It had been well over a decade since he'd deleted these emotions and they'd certainly never felt anything like this. He didn't even remember the transition being difficult - he'd simply decided that sex was a waste of time and energy and that was that. After a couple of years it had ceased to be an issue and there had been nothing stronger than the occasional ripple on the surface of his effectively non-existent libido ever since. Until now. Until John. Until that damned kiss which seemed to have reached down into his psyche and grabbed hold of every sexual feeling he'd ever had and dragged them up into the light, each one growing exponentially stronger for every year it had been locked away.¹⁵⁶ (VERITYBURNS, 2012, p.52)

¹⁵⁶ Havia passado mais de uma década desde que ele tinha deletado essas emoções e elas certamente não eram nada como isso. Ele nem se lembrava da transição ter sido difícil – ele simplesmente decidiu que sexo era uma perda de tempo e de energia e pronto. Depois de alguns anos, isso deixou de ser um problema e nunca houve algo maior do que uma ondulação na superfície de sua efetivamente não-existente libido desde então. Até agora. Até John. Até aquele maldito beijo que aparentemente tocou o fundo de sua psique e agarrou toda a sensação sexual que ele já teve e as levou até a superfície, cada uma crescendo exponencialmente para cada ano em que havia sido trancafiada (Tradução nossa).

Em sua mente, Sherlock havia “deletado”, excluído de seu banco de dados emoções como a libido, porém o beijo de John lhe teria causado uma pane que reiniciou o sistema. Tal construção do sujeito, tanto pela situação proposta de retomada dos desejos carnis reprimidos, quanto pelos termos cibernéticos utilizados, dialoga com a ideia presente no seriado, principalmente na primeira temporada, de Sherlock como um ser unicamente racional, problematizada ao longo do seriado até mostrarem um Sherlock afetivo na terceira temporada. Ele, na realidade, apenas recusaria as emoções como mecanismo para não atrapalhar seu raciocínio lógico. No entanto, no seriado, vemos Sherlock ser constantemente ameaçado por suas fraquezas, geralmente concentradas na figura de John, como ocorre com Moriarty em *The Great Game* e *The Reichenbach Fall* e posteriormente com Magnussen em *The Empty Hearse* e *His Last Vow*, o que comprova seu envolvimento emocional e pessoa, além de reforçar as suspeitas dos fãs de um interesse romântico entre ambos.

Esta *fanfic*, assim como a primeira analisada, dialoga com o cânone, dessa vez ao propor uma discussão a respeito da constituição de Sherlock e seus conflitos pessoais posto em relação à sua aparente falta de emoções, em uma construção semelhante a uma máquina. Essa construção do sujeito racional entra em conflito no seriado a partir do momento em que demonstram outras facetas do sujeito e seu envolvimento com as outras personagens, e, na *fanfic*, a partir do beijo em John.

A construção do detetive como máquina se dá principalmente no episódio *The Great Game*. O detetive associa seu cérebro a um *hard drive*, local onde armazena suas informações úteis para o trabalho: “Listen. This is my hard drive, and it only makes sense to put things in there that are useful. REALLY useful.”¹⁵⁷ (SHERLOCK, 2010, 00:04:35-00:04:42). Nesse sentido, seu corpo seria como uma máquina em que o cérebro seria a CPU, que acessa, analisa dados e oferece respostas sobre enigmas propostos rapidamente. A rapidez de sua dedução, em conjunto com o método de busca de dados, com olhos de scanner e sua aparente insensibilidade, o aproxima a um ciborgue, um organismo parte orgânico, parte cibernético, frequentemente associados na ficção científica como seres impassíveis a emoção e sentimentos. Tal fração da construção do sujeito no seriado é interpretado e respondido pelos fãs que constroem uma visão de Sherlock como um ciborgue. Nesta *fanart* de Tio-Trile, a cena da queda de Sherlock é ressignificada para a

¹⁵⁷ Escuta. Esse é meu *hard drive*, e só faz sentido colocar nele coisas úteis. MUITO úteis (Tradução nossa).

sua construção como um ciborgue, no caso, uma fraude relacionada a alguém que se passa de humano, mas é uma máquina:



Figura 61 *Sherlock Holmes is Fake* (2012), por Tio-Trile¹⁵⁸

Os sentimentos são interpretados por Sherlock como erros, pois dificultam a investigação, como aponta em *The Great Game*: 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 mistake¹⁵⁹. (SHERLOCK, 2010, 00:49:59 - 00:50:13). Essa faceta do sujeito se aproxima de sua construção por Conan Doyle, um sujeito que não admite a interferências de paixões, uma perturbação em seu raciocínio treinado como “areia num instrumento

¹⁵⁸ Disponível em: <http://tio-trile.deviantart.com/art/Sherlock-Holmes-is-Fake-284230843>. Acesso em: 26/07/2016.

¹⁵⁹ John: Há vidas em risco, Sherlock. Seres humanos. Só para eu saber, você se importa com isso de alguma forma? Sherlock: Importar-me vai ajudar a salvá-los? John: Não. Sherlock: Então eu continuarei a não cometer esse erro. (Tradução nossa).

sensível, ou uma rachadura em suas potentes lupas” (DOYLE, 2011, p.7), imagem fortemente relacionada ao ideal detetive das primeiras narrativas policiais, um sujeito altamente racional, que possui uma visão objetiva dos dados.

Essa construção do sujeito racional, entretanto, entra em conflito no seriado a partir do momento em que demonstram outras facetas do sujeito e seu envolvimento com as outras personagens, bem como na *fanfic*, baseada na desconstrução da definição do ciborgue para um sujeito humano e carnal, a partir da problematização de sua sexualidade.

Sherlock deletou o que conhecia sobre prazer sexual em seu próprio corpo após considera-lo inútil. Assim, quando exposto a esses sentimentos e sensações, tenta racionalizar os efeitos do beijo, do desejo sexual, e satisfaz-los objetivamente. Ele tenta contornar o que estava sentindo em uma análise objetiva e racional, pois, a partir do momento em que se vê sem essa barreira, não se reconhece. Uma faceta de si cai por terra e ele é levado a reconstruir a imagem de si mesmo.

Sex. S.E.X. Something which had no place in his life and had never been very interesting anyway - until it did; until it was. He didn't really understand it. Oh, he understood the mechanics of it and its various functions in society, but he didn't understand... what was it John had said? *'I don't spend hours psycho-analysing my sexuality.'* Well, Sherlock had barely spent minutes considering his own - he had simply dismissed it. Sex was pleasant enough in its own way but certainly not essential, not something which needed to be classed together with food and sleep as a factor which he *had* to allow for. An unnecessary distraction. And nobody in his admittedly limited experience had given him the slightest cause to query his findings. Until now. Until John had... *derailed* him¹⁶⁰ (VERITYBURNS, 2012, p. 84)

Sua racionalidade, que até então o abrigava em uma definição segura em que estaria fora do alcance de perturbações carnis, também se torna uma insegurança sobre si, devido à incapacidade de desligar a libido. Tais conflitos internos se ligam a uma confusão sobre seus sentimentos em relação a John, com quem passa a ter um relacionamento, inicialmente apenas sexual, mas que se desenvolve romanticamente.

Notamos que, diferentemente de *The quiet man*, narrada em primeira pessoa para por em evidência os sentimentos de John, em *Given in evidence*, há um narrador

¹⁶⁰ Sexo. S-E-X-O. Algo que não tinha lugar em sua vida e nunca havia sido tão interessante assim – até que teve; até que foi. Ele não entendia muito sobre isso. Ah, ele entendia a mecânica da coisa e suas várias funções em sociedade, mas ele não entendia... Como é que John colocou? ‘Eu não passo horas psicoanalisando minha sexualidade’. Bem, Sherlock passou poucos segundos analisando a sua – ele havia simplesmente a dispensado. Sexo era suficientemente agradável em si, mas certamente não era essencial, não era algo que deveria ser classificado juntamente à comida e sono como fatores que ele levava em consideração. Uma distração desnecessária. E ninguém em sua reconhecidamente limitada experiência havia dado a ele o menor motivo para questionar sua constatação. Até agora. Até que John o ... descarrilhou. (Tradução nossa).

extradieético, alheio à narrativa, o que possibilita que ele veja e tenha conhecimento total das personagens, principalmente Sherlock. Seus pensamentos são, assim, expostos, ele é despido, assim como suas inseguranças e seus pensamentos, diferentemente da primeira *fanfic*, em que ele só é visto pelos olhos de John.

Nessa produção, encontramos uma demarcação do posicionamento da autora quando a mesma traz o embate entre racionalidade e emoção na construção de Sherlock, em diálogo com sua construção no seriado e com as narrativas policiais clássicas. No entanto, o embate é levado para a questão da sexualidade do detetive e seu relacionamento amoroso com John, deixado como uma incógnita no seriado.

Consideramos as *fanfics* como produções de fãs que, a partir de um jogo entre o discurso do cânone e o da *fandom*, posicionam-se frequentemente colocando em questão a construção dos sujeitos Sherlock e John, de forma a problematiza-los em torno de suas sexualidades, principalmente depois do retorno de Sherlock de seu exílio pós-Reichenbach, como se o tempo de espera e de separação dos dois possibilitasse visibilidade aos seus sentimentos. Assim, notamos que o retorno de Sherlock após falsificar sua morte torna-se secundário e pretexto narrativo para o tema amoroso.

3.3.2 *Fanarts*

Analisaremos agora o tema da Angústia Pós-Reichenbach nas *fanarts*. Elas são imagens feitas por fãs geralmente a partir de alguma personagem de uma obra. Apesar de se agruparem nesse grande conjunto, as dividimos em HQs, pinturas digitais e tradicionais a fim de compreendermos seu processo de construção de sentido, diferente em cada materialidade, e separamos dois exemplares para cada tipo.

Nas HQs, diferentemente das outras modalidades de *fanart*, há necessariamente uma narrativa desenrolada em uma ou mais páginas. Sua extensão é variável, porém seu formato é mais regular, composto por ilustrações e balões com discurso verbal, dispostos na página de maneira diversa caso sejam uma fala de uma personagem ou do narrador, um pensamento ou um enunciado pronunciado em voz alta, lidos impreterivelmente da esquerda para a direita. Trata-se de um enunciado de materialidade verbo-visual, em que os elementos verbais combinam-se com as ilustrações para construção do sentido.

Selecionamos duas HQs dentro do recorte temático, *Reichenbach resolution*¹⁶¹ (2012) e *Wreck Fanbook*¹⁶² (2012). Ambas não apresentam conteúdo adulto, apesar de sugerirem uma relação amorosa entre os protagonistas. O relacionamento “Johnlock”, assim como o apelo sexual, também é forte nas *fanarts*, como em *fanfics*, mas não é recorrente junto ao tema da morte de Sherlock, pois, como veremos, o tom geralmente é de angústia e, apesar de romântico, está relacionado ao aspecto emocional.

Em *Reichenbach resolution*, apesar de Nnaj basear sua obra em uma teoria sobre como Sherlock sobreviveu, seu enfoque recai sobre a relação entre John e Sherlock, o que nos faz inserí-la neste item de análise do trabalho.

Nela, Sherlock explica a John como sobreviveu à queda. A história começa já nesse momento, de forma que não temos acesso à cena do reencontro dos dois. Sherlock o faz lembrar de suas palavras: “keep yor eyes fixed on me”¹⁶³, pois elas seriam a chave para a resolução do mistério. De sua posição em frente ao hospital, John não poderia ver o caminho pleno de espuma para amortecer sua queda. Ele não teria visto Sherlock cair no chão, apenas o momento de seu salto e o seu corpo, já caído e aparentemente sem vida.

Ao explicar como Sherlock falsificou a própria morte, a autora Nnaj, liga seu enunciado ao tema proposto pelo seriado, de investigação pelos fãs. Ao postar a primeira página da história, na plataforma Deviantart, ela comenta: “This is based on my theory of how he survived and briefly looking online a few other people seem to have come to similar conclusions – only I will present mine in crappy fancomic format!”¹⁶⁴. Segundo a autora, o estilo será “tosco”, utilizado apenas com o intuito de apresentar sua teoria sobre a morte de Sherlock, construída na narrativa em forma de *flashback*. Conforme McCloud (1995), quanto mais simplificado for o traço em uma *comic*, mais universal ele é, além de que é possível utilizá-lo como um recurso para atrair a atenção para outro elemento, no caso, a teoria. Assim, a partir de uma elaboração simplificada, quase como um esboço, tal traço constitui uma seleção da autora entre os estilos possíveis, o que está vinculado a um projeto autoral.

¹⁶¹Disponível em: <http://nnaj.deviantart.com/art/Reichenbach-Resolution-1-of-6-279907966>. Acesso em: 26/07/2016.

¹⁶² Disponível em: <http://reapersun.tumblr.com/tagged/wreck+fanbook/chrono>. Acesso em: 26/07/2016.

¹⁶³ Mantenha seus olhos fixos em mim. (Tradução nossa).

¹⁶⁴ Isso é baseado na minha teoria de como ele sobreviveu e, vendo rapidamente outras teorias online, vi que algumas outras pessoas chegaram a conclusões parecidas – só que eu vou apresentar a minha no formato de um *fancomic* meia-boca! (Tradução nossa).

A primeira página reconstrói a cena da queda, ao final de *The Reichenbach Fall*, como uma lembrança de John, que diz se lembrar perfeitamente do que ocorreu:

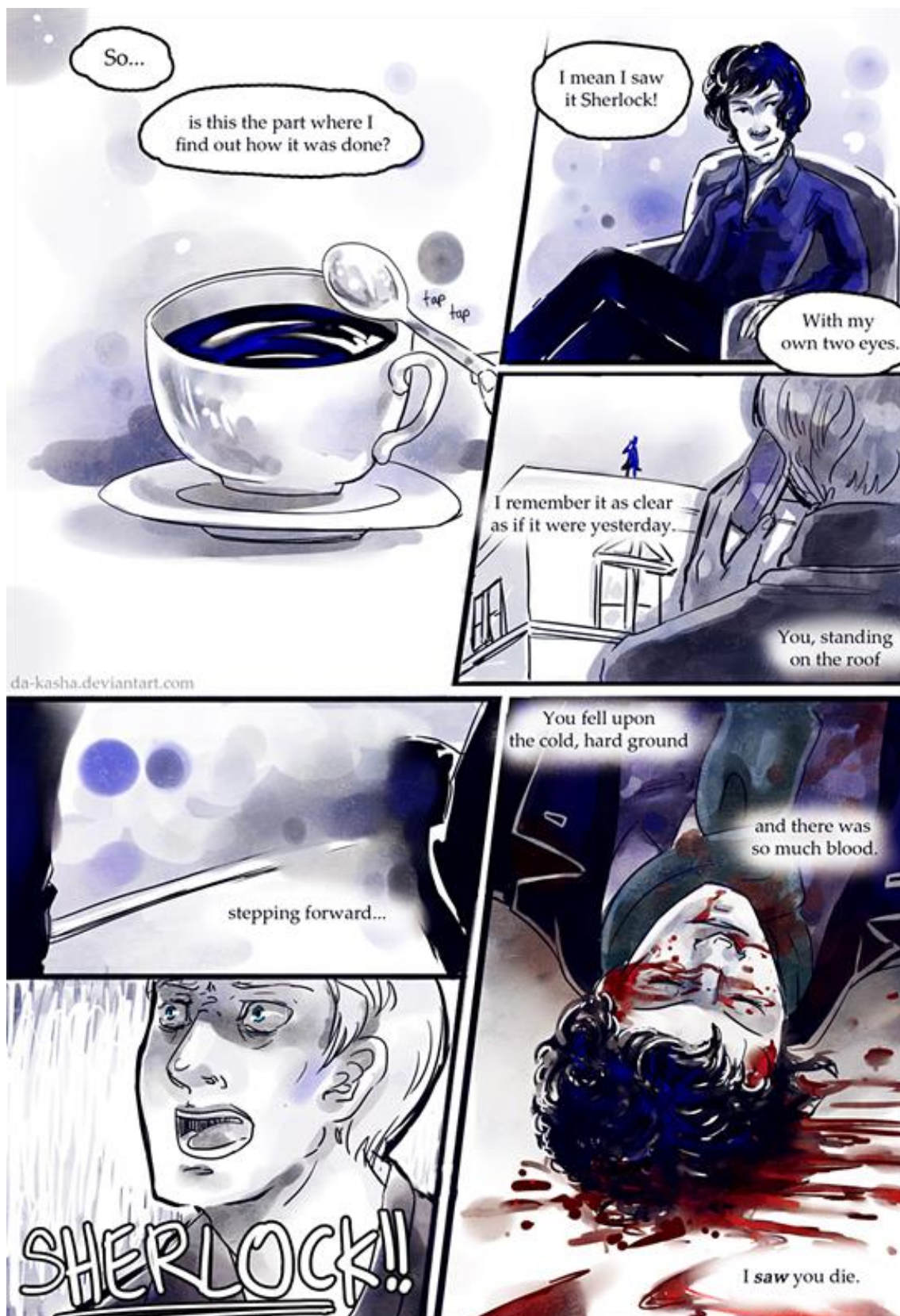


Figura 62 *Reichenbach resolution*, p.1¹⁶⁵

¹⁶⁵ Então... Esta é a parte em que eu fico sabendo como você fez? Quer dizer, eu vi, Sherlock. Com meus próprios olhos. Eu lembro como se fosse ontem. Você, de pé no telhado. Dando um passo à frente... Você caiu no chão duro e frio. E tinha tanto sangue. Eu vi você morrer. (Tradução nossa).

A primeira página instaura, tanto pelas falas de John, quanto pelas imagens em *flashback*, a relação da HQ com a cena da morte do seriado e com a preocupação com a resolução do enigma. A cena da morte foi reconstruída na HQ com os traços estilísticos da autora, arranjadas como *flashs* da cena, lembradas enquanto John as narra: os pés de Sherlock dando um passo à frente; seu diálogo por telefone enquanto o detetive estava no topo do Hospital; o terror no rosto de John ao ver que ele realmente pularia, enquanto gritava seu nome; e, enfim, o rosto de Sherlock, coberto de sangue após sua morte.

Sabemos que se trata de uma lembrança por conta da disposição do enunciado verbal, o qual não está em formato de balão, mas em um fundo branco esfumado, sugerindo uma desconectividade entre os tempos do que é narrado e da narração, além da organização temática.

Na página três da HQ, figurada abaixo, há a construção sobre a explicação para Sherlock ter sobrevivido à morte e, em meio a ela, a caracterização de Sherlock como racional, feliz por sua conquista, e de John como emocional, triste por ter presenciado uma cena traumática e não saber nada dos planos de seu melhor amigo:



Figura 63 *Reichenbach resolution*, 2012, p.3

A caracterização de Sherlock nas primeiras páginas reflete um sujeito seguro de si, tanto pelo modo de falar como pelos gestos e postura corporal, o modo como está despojadamente sentado na poltrona, em oposição a John, cabisbaixo, visivelmente deprimido.

Observamos que, em momentos de tensão em HQs, o fundo onde se encontram as personagens muda: ele geralmente recebe traços horizontais, para demonstrar a agitação ou movimento das personagens, juntamente com a raiva visível em seus gestos e feição, como na página seguinte, em que John dá um soco em Sherlock:



Figura 64 *Reichenbach resolution*, 2012, p. 5

Na página cinco, nesse momento da história, vemos marcada a entoação dos sujeitos em relação a sua intensidade emocional e agitação a partir do discurso verbal, devido ao uso de negritos itálico, caixa alta e sublinhado em suas falas, além do visual, em seus gestos e feições.

Os traços estilísticos da autora dão individualidade à trama, seja nas cores, pela predominância do azul com toques de cinza e vermelho; seja pelo traço do desenho, que constrói um novo corpo para as personagens. Na HQ, John está envolto a uma “aura cinza”, como pode ser percebido ao fundo no último quadrinho da página três e no penúltimo da página cinco, enquanto Sherlock possui um fundo predominante em azul. Quando Sherlock toca-o, sua aura cinza some, como se a tristeza, angústia e raiva desaparecessem e dessem lugar ao carinho e afeto de um pelo outro, marcado pelas cores mais claras no último quadrinho da página 5, que criam um contraste com o penúltimo. Após Sherlock toca-lo, segurando-o pelos ombros, John o abraça e vemos o fundo gradualmente preencher-se de azul, um azul escuro, pleno de preto, como se as cores dos dois se misturassem e dessem lugar a uma atmosfera densa, porém cheia de afeto, pois Sherlock compreende e sente a dor do amigo.



Figura 65 *Reichenbach resolution*, 2012, p. 6

O momento da briga, seguida de um abraço e perdão, são elementos recorrentes nas respostas dos fãs ao seriado, conforme observamos nessa e na próxima HQ a ser analisada, além das *fanfics* já comentadas, o que pode ser considerado, portanto, como um consenso entre os fãs de que haveria provavelmente uma discussão entre eles ao se reencontrarem, porém seus sentimentos fariam mais alto.

As *fanarts* em HQ foram postadas aos poucos, uma página por vez, e deixam, nesse processo, seus leitores angustiados para saberem a continuação da história. Em

Reichenbach resolution, a autora pede ajuda aos fãs, que comentam na página do post no Devianart, sobre o que preferem para o final e oferece uma votação entre *slash* ou abraço. Como o abraço ganhou, ela faz um abraço possivelmente amoroso, em uma tentativa de agradar a todos.

Tal processo evidencia uma maior colaboração, quase como em *fanfics*, diferente das *fanarts* tradicionais, ao mesmo tempo em que instaura uma dúvida sobre o papel do artista, se ele deveria aceitar a opção do público ao mesmo tempo em que deve seguir a sua vontade. Ele fazer o que o povo quer, pois, se antes seguia a vontade do mecenas a fim de garantir seu sustento, agora deve ao público sua capacidade para o sucesso. Ao mesmo tempo, portanto, em que devem seguir suas recomendações e vontades, eles devem manter sua marca autoral (no caso, manter a possibilidade de um relacionamento amoroso entre John e Sherlock, mesmo optando pelo abraço).

Se, como nas produções de seriados, deve ser feito um episódio piloto para ser aprovado caso esteja de acordo com os interesses do canal ou da produtora e de seu público, as redes sociais hoje permitem que novos artistas lancem seus “pilotos” para serem testados, melhorados, aprovados ou reprovados pelo público. No que tange aos seriados, elas também oferecem a continuidade na promoção de seus episódios por meio de campanhas, imagens e vídeos promocionais, além de, a partir delas, saberem o que agrada os fãs, para poderem seguir ou não em suas produções (tal situação, inclusive, gera crítica de algumas *fandoms*, quando o seriado somente faz *fan service* (serviço aos fãs), geralmente em relação a *ships*, e não desenvolve a trama devidamente).

Ao contrário de *Reichenbach resolution*, a HQ *Wreck Fanbook*, de Reapersun, foi comercializada pela autora, vendido em conferências de fãs impresso 1600 vezes em formato de livro, conforme sua postagem em seu Tumblr. Nesse sentido, ela foi vendida como produto cultural e evidencia sua preocupação em determinar-se como autora com direitos sobre aquele produto, diferentemente de uma obra feita somente para repercussão de fã para fã.

Ainda, seu trabalho demonstra maior cuidado em relação acabamento da obra e um estilo bem diverso ao proposto por Nnaj. Os traços das personagens são mais elaborados, há maior preocupação com o fundo, com os detalhes, além de aprofundamento sobre o emocional de John, demonstrado por sua relação com as outras personagens fora Sherlock, também possibilitado por um formato mais longo da HQ.

Para evitar a dor da rotina que não teria mais, com a perda de seu companheiro, John desconstrói hábitos que pudessem lembrá-lo de Sherlock, como ir ao *Angelo's*, um

restaurante italiano que vai com Sherlock na primeira vez que se conhecem, ou tomar chá. Ele guarda coisas no fundo da gaveta, assim como estava fazendo com suas memórias. Ao guarda-las, porém, ele torna-se alguém estranho a si mesmo. Sem Sherlock, ele não se reconhece, pois deixa de fazer coisas que o lembravam de seu amigo, mesmo que fossem coisas que o tornavam quem ele era também. Assim, ele finge que não se lembra da rotina com Sherlock para poder esquecer da dor de sua morte.



Figura 66 Capa de *Wreck Fanbook*

Ao analisarmos a capa da HQ, vemos John com os olhos vermelhos e “wreck” escrito nas costas de sua mão, indicando que, na realidade ele está um desastre emocionalmente. Atrás dele, em segundo plano, há a imagem de Sherlock caindo, como se estivesse no fundo de sua mente, assombrando-o. No entanto, Sherlock está vestido com camisa e casaco brancos, diferentemente do que estava usando no momento de sua queda e no corpo do texto, em que aparece com seu tradicional sobretudo preto. A escolha pela cor branca causa um estranhamento, porém pode ser associada a uma cor angelical, o que poderia remeter à sua inocência em relação às acusações feitas por Moriarty.

O estado emocional de John, já indicado pelo título e pela capa da HQ, é revelado ao longo da narrativa, pelos encontros com as personagens de Mrs Hudson, Lestrade e Molly, as quais o confrontam pela maneira destrutiva como está levando sua vida.

Na página 5, John é pego de surpresa por seu próprio pensamento, quando se vê analisando Lestrade segundo os métodos de Sherlock. Sua presença, mesmo imaginária,

é tão forte que John entra em colapso, derruba suas compras e começa a tremer. Lestrade vai a seu socorro, mas é impedido. Apesar desse tentar uma aproximação, lembrando-o que passou pela mesma situação, John o afasta, pois, para ele, nunca seria a mesma coisa. Ele não superou o trauma, como Lestrade, mesmo que já tenha se passado um ano.



Figura 67 Wreck Fanbook p. 3

Nessa HQ, três anos se passaram desde a morte de Sherlock. Vemos a passagem do tempo, como John está em cada uma das épocas, seu estado emocional. Ele não consegue ficar em um só lugar, muda constantemente de casa, evita conversar sobre como

está lidando com a situação e entra em conflito com outras personagens quando essas lhe indagam sobre seu estado e lhe falam que tem que deixar passar, pois já faz muito tempo.

Cada encontro com uma personagem é um marco temporal: primeiramente Mrs. Hudson, logo após a morte, depois Lestrade, quando fez um ano, Sarah, depois de dois anos e enfim, Sherlock, quando este retorna depois de três anos. A passagem do tempo demonstra a instabilidade emocional de John, sua incapacidade de seguir com sua vida, demonstrada também por sua instabilidade física, visto que muda constantemente de casa, aproximadamente cinco vezes.

Ele recusa o conforto das outras personagens, entra em confronto com Lestrade, Sarah e Mrs. Hudson. A única pessoa com quem dialoga é Sherlock, como pode ser visto nas páginas 9 e 10, a quem confessa que fica tentando resolver o mistério, o porquê de Sherlock ter se matado e não ter dito nada se os dois eram parceiros, como se esse fosse o motivo para ele ainda não ter encerrado o assunto e aquietado sua mente.



Figura 68 Wreck Fanbook p. 11 e 12

A cena da volta de Sherlock e de seu contato com John é feita praticamente sem falas, mas com bastante detalhes na construção do cenário e das personagens, de maneira a construir uma impressão de seriedade maior na cena, além de constituir, em geral, o estilo dessa produção. Os quadrinhos fazem uma transição de aspecto para aspecto para

dar um panorama da construção do cenário de ambientação da trama, no caso, constitutiva do sentido da cena, pois vemos John chegar em casa e, de relance, em seu quarto, estão a bengala que usava antes de conhecer Sherlock, por causa de sua coxeadura psicossomática, e o estojo de violino do detetive. Vemos que ele está estudando e se dedicando a análise de casos da polícia, pois há um jornal sobre assassinatos e um livro index de armas de fogo em sua mesa. No entanto, seus olhos se assombram com a caneca de chá recém feito, algo fora de sua nova rotina e que lhe indicam companhia, porém ele jamais esperava que fosse Sherlock.



Figura 69 *Wreck Fanbook*, p. 13

John, após o momento de choque está com o que pensava ser uma visão, se enerva: “I saw you on the sidewalk, three years ago, there was –. No pulse, your face, there was –. There was *so much* FUCKING BLOOD, SHERLOCK”¹⁶⁶. (REAPERSUN,

¹⁶⁶ Eu te vi na calçada, três anos atrás, não tinha- você não tinha pulso, seu rosto tinha- Tinha SANGUE PRA PORRA, SHERLOCK! (Tradução nossa).

2012, p. 13) Seu tom emotivo-volitivo está marcado na formatação do enunciado verbal, pelo itálico para indicar uma tônica em “so much” (tanto), e, em caixa alta, para indicar elevação de voz. Tudo o que acreditava ter sido real, todas as marcas da morte de seu melhor amigo que o assombraram nos últimos três anos e o fizeram perder parte de sua identidade provaram-se falsas com a aparição de Sherlock

Assim como ocorre posteriormente na terceira temporada do seriado, John não quer saber como ele sobreviveu, e sim porque o deixou, se não confiava o suficiente nele. A ênfase deixa de ser o mistério e passa a ser a complicação emocional dada no reencontro de Sherlock e John.

Percebemos um lado mais emocional de Sherlock aflorar na HQ. Ele percebe que feriu os sentimentos de John, uma vez que ele não foi parte de seu plano e, em decorrência disso, foi o alvo de uma cena trágica de maneira que ele nunca iria se recuperar totalmente, não sem Sherlock. Ele quer se explicar e assegurá-lo de que não havia escapatória e foi obrigado a falsificar sua morte e deixar tudo para trás para conseguir vencer Moriarty: “Sherlock: It wasn’t easy for me. I had to give up everything before I could beat him, John. John: What did you give up? All you care about are your goddamn puzzles¹⁶⁷” (Idem, p.16). Há um embate na construção do detetive nesse momento, pois, enquanto ele tenta demonstrar que teve de deixar John para trás, esse aponta o aspecto racional de Sherlock, centrado apenas no trabalho. Tal tensão entre um ser afetivo e racional culmina quando John o beija e o deixa atônito:

¹⁶⁷ Sherlock: Não foi fácil para mim. Eu tive que deixar tudo para trás antes de conseguir vencê-lo, John. John: O que você deixou para trás? Você só se importa com a droga dos seus enigmas. (Tradução nossa).



Figura 70 *Wreck Fanbook* p. 18

O jogo entre contrários e tensões entre os sujeitos se concretiza no beijo de John, pois ele, ao mesmo tempo, ama e odeia Sherlock e, nesse momento, resolve a ambiguidade entre a relação de amizade e amor entre os sujeitos, proposta pelo seriado.

A temática do reencontro é recorrente nos trabalhos de Reapersun, principalmente a partir de um viés romântico, motivo pelo qual estabelecemos uma relação com outra *fanart* em HQ da mesma autora, que constrói a cena do reencontro de maneira semelhante: John briga e dá soco em Sherlock, porém eles terminam em um contato mais afetivo.



Figura 71 30 Day OTP Challenge: Day 1 (Holding Hands)¹⁶⁸

Normalmente, as *fanarts* de *Sherlock* de Reapersun são românticas e pornográficas, com toque de comédia, porém o estilo de *Wreck* se destaca por ser dramático e pela a seriedade, trazido à tona por cenas normalmente escuras, com muito preto, traços mais precisos e detalhes no fundo, diferentemente dos quadrinhos que a autora posta em seu Tumblr, com traços mais simples, normalmente coloridos.

Apesar de haver romance e uma inclinação para o ato sexual, ele não é consolidado, dando lugar a uma conversa, outro tipo de intimidade. Eles voltam a fazer o

¹⁶⁸ Disponível em: <http://reapersun.tumblr.com/post/35848470628/30-day-otp-challenge-day-1-holding-hands-day>. Acesso em: 02/03/2016.

que faziam, Sherlock conta de seus casos e John o elogia, sua amizade retorna, assim John pode ser quem ele era.

Ao mesmo tempo em que é devolvida a identidade de John, em sua relação com Sherlock, ele sempre acreditou no amigo, nunca se deixou levar pela farsa de Moriarty que destruiu seu nome, o que também devolve a identidade de Sherlock como gênio. John: *You are... a mad, unbelievable, completely terrifying human being. Sherlock: But you believed in me*¹⁶⁹ (Idem, p. 25). Dessa maneira, John também constrói a identidade de Sherlock, defendendo-o socialmente ao opor-se à caracterização como fraude. Há, na história, um embate de vozes entre aqueles que acreditaram em Sherlock e os que acreditaram nas mentiras implantadas por Moriarty, conforme podemos perceber no jornal jogado ao chão, na página seis, em que havia uma foto de Sherlock com o chapéu e o título “Fraude”, assim como nas pichações “Believe in Sherlock” e “Moriarty was real”¹⁷⁰, pichado em frente à casa de John, e respondido com uma pichação “fake” (falso) em cima de “real”, na página dez. Essas pichações indicam que John sempre acreditou em Sherlock e possivelmente entrou em conflitos por conta disso.

Em ambas HQs, a caracterização de John como depressivo é recorrente, tanto quanto sua relação amorosa com Sherlock. Nelas, o detetive tenta uma abordagem pelo lado racional, focando na explicação sobre como falsificou sua morte. Ele explica a situação, porque teve que fingir sua morte e desaparecer, e John sofre reações similares, como raiva e tristeza por ter passado por um luto, ao mesmo tempo em que sente alívio por Sherlock estar vivo. Há a relação de rebeldia de John: ele extravasa suas emoções, bate em Sherlock, como em *Reichenbach resolution*, porém, aqui, é deixado mais claro o interesse amoroso e sexual dos dois. Não sabemos sobre a resolução do mistério nessa HQ, vemos somente um *flash* de Sherlock explicando depois a John, mas o enfoque do enunciado é na relação entre os sujeitos.

Quanto às *fanarts* propriamente ditas, as quais possuem uma formatação de pintura, selecionamos duas feitas com pintura digital para nossa análise, *BBC SHERLOCK – Sherlock* (2012) e *One more miracle, please...* (2012), ambas de Arashicat¹⁷¹.

¹⁶⁹ John: *Você é... um ser humano louco, inacreditável e completamente aterrorizador. Sherlock: Mas você acreditou em mim*¹⁶⁹ (Tradução nossa).

¹⁷⁰ Acredite em Sherlock e Moriarty era real.

¹⁷¹ Disponíveis em: <http://arashicat.deviantart.com/art/BBC-SHERLOCK-Sherlock-282986332?q=favby%3ANovaRoris%2F49425849&qo=33> e <http://arashicat.deviantart.com/art/One-more-miracle-please-30622247>. Acesso em: 09/03/2016.



Figura 72 BBC SHERLOCK – Sherlock (2012)

Notamos nessa obra uma forte marcação de autoria pelo estilo da pintura, presentes pela maneira como Arashicat trabalha o tema, pela escolha das cores, das personagens e figuras representadas. Além disso, a maneira como Sherlock foi representado, em sua queda literal, é bastante representativa.

Nessa imagem, vemos Sherlock caindo do prédio e, ao seu redor, *flashes* de seu pensamento, como a crença popular de que, no momento da morte, suas lembranças da vida passam como um filme em sua mente, no caso, elas seriam memórias dos casos que resolveu e das pessoas que marcaram sua vida: Em primeiro lugar está Moriarty, vestido com as joias da coroa; posteriormente, o suposto cão geneticamente modificado

de Baskerville; Mrs. Hudson; John entregando-lhe uma xícara de chá; Molly; Mycroft; e, novamente, John.

Vemos aqui a morte do detetive representada, passível de ser associada desde a cor azul, fria, que ambienta toda a imagem, pela posição de Sherlock, em queda, até a caveira, figurada ao lado de Moriarty, o responsável por seu (falso) suicídio no seriado.

Não há a representação de Lestrade, mesmo que, no episódio *The Reichenbach Fall* ele tenha sido apontado como um amigo de Sherlock, alguém próximo a ele, que seria atacado caso ele não pulasse do topo do Hospital. Por outro lado, a escolha pela representação de Molly revela sua possível importância para a resolução do mistério de sua falsa morte, pois ela é a única que repara que Sherlock parece triste durante o episódio e é a ela que ele recorre para contar de sua possível morte.

Também há a representação de Mycroft, mesmo que Sherlock aparentemente não se importe com ele. Tal ato também revela um posicionamento do sujeito, o qual considera o irmão do detetive uma figura importante para o caso, para sua queda, também sugerida pela construção imagética de figuras maiores e menores, o que sugere uma consequente importância das figuras maiores em detrimento das menores. Assim, além de Moriarty, o motivo principal de sua queda, há as figuras de Molly e Mycroft que ocupam uma importância na construção do discurso visual, seguidos por John, o último de sua memória, a pessoa mais afetada pela queda e morte de Sherlock, figurativamente o mais próximo de seu rosto e talvez o mais importante, justamente por ter sido o último a ser lembrado.

As personagens das imagens possuem feições únicas feitas pela artista que, apesar de se aproximarem dos sujeitos do seriado, possuem traços estilísticos em sua construção, assemelhando-os a personagens de um mangá. Sherlock é o único colorido, os outros possuem somente os contornos, além de ser o maior sujeito representado, o que lhe configura o caráter de protagonista da figura. A cor azul é predominante e o estilo da arte revela uma tentativa de simular digitalmente a textura de papel e o efeito da aquarela, com a tinta azul que escorre do sujeito e de suas lembranças.

Tal característica de estilo também se encontra na obra *BBC SHERLOCK—John* (2012), com a qual essa dialoga diretamente:



Figura 73 BBC SHERLOCK—John (2012)¹⁷²

Nessa imagem, vemos, semelhantemente a de Sherlock, lembranças que assombram John ligadas a ele: a porta do apartamento em que moraram juntos, na Baker Street; a cena de Sherlock segurando um comprimido, o que remete ao final de *A Study in Pink* quando John mata um homem para salvar seu recém conhecido; posteriormente, está representado o encontro com Mycroft; o momento em que Sherlock ameaça atirar em Moriarty na primeira vez que o encontram; o *smiley* que foi pixado por Sherlock na parede da sala; Irene com o casaco de Sherlock e o chicote; Sherlock em sua pose de

¹⁷² Disponível em: <http://arashicat.deviantart.com/art/BBC-SHERLOCK-John-282529226>. Acesso em: 26/07/2016.

dedução e, enfim, os dois de algemas, dando as mãos, quando se tornam fugitivos da polícia em *The Reichenbach Fall*.

Estão materializados, em sua maioria, momentos dele com Sherlock, salvo o encontro com Mycroft e Irene, apesar de ambos também estarem ligados diretamente ao detetive. No topo da imagem está a Baker Street, considerada como o local dos dois, sua casa, além de, na base, haver um enfoque para suas mãos dadas envoltas em algemas, momento de companheirismo e, para alguns fãs, também romantismo. Além disso, apontamos a recorrência de Irene Adler e sua relação com Sherlock, talvez como motivo de ciúmes e representação de sua superioridade, conforme foi trazido na análise da *fanfic* *The Quiet Man*, uma vez que ela é trazida vestindo o casaco de Sherlock e o chicote, no momento em que ela o venceu no seriado.

Em suma, toda a construção da imagem revela sua importância na vida de John e como, aparentemente, todas as lembranças levam-no a ele e a falta que ele traz, uma vez que vemos John chorando na *fanart* acima.

Em relação à construção temático-formal dos enunciados apresentados, verificamos que, quanto às tonalidades, um é azul e o outro alaranjado, uma cor fria e outra quente, respectivamente associados à morte e à vida, além de que a posição de John é de pé, enquanto Sherlock estava de ponta cabeça, por estar caindo, de forma a sugerir, como um *yng yiang*, a completude e cumplicidade dos sujeitos. As imagens se complementam da mesma maneira que os sujeitos, os quais são aqui construídos como parte da vida um do outro, e que não podem ser separados.

Em *One more miracle, please...* (2012), também de Arashicat, é construído o luto de John e sua angústia após a morte de Sherlock. Nessa imagem, podemos ver John sentado à mesa de jantar com o celular à mão e xícara de chá em sua frente. Logo em frente a si, no lugar vazio pertencente a Sherlock, marcado pela presença de seu cachecol na cadeira, também há uma xícara de chá e um celular, ambos do detetive. Como vemos o sujeito de cima, podemos ver a sombra de Sherlock, como se estivesse sentado à mesa.



Figura 74 *One more miracle, please* (2012)

Mais uma vez percebemos a recorrência de tons frios, acompanhados de uma fraca luz vinda das janelas, com uma tonalidade azulada. A falta de luz e cores fortes está com consonância com o tema da morte, da falta de vida, de uma vida em específico que, por sua ausência, causa uma perda da alegria e vida em outra.

Compreendemos que a presença de Sherlock ainda é forte na casa e na vida de John, como se, para ele, eles ainda estivessem fazendo seus rituais, sentamos à mesa e tomando chá. De um certo modo, John é assombrado pela falta de Sherlock, por sua memória, pois partes de si estão ainda presentes nos objetos da casa, em seus pertences e em John. O seu celular em mãos e o outro em sua frente indicam uma tentativa de contato, como se pudesse facilmente ligar, porém ninguém atenderá. Além disso, o celular foi o último contato que teve com Sherlock, em sua despedida no topo do Hospital. Nele ficou registrada sua “carta” de suicídio.

A partir dessa construção, revela-se uma preocupação estilística de Arashicat em representar John como angustiado, presente na escolha pelos tons frios, principalmente a cor azulada, e nos elementos à sua volta, os quais marcam a ausência de

Sherlock. Tal composição reflete e refrata seu posicionamento em relação às personagens, ao herói e ao tema da morte, vistos em sua perspectiva trágica e amorosa.

Podemos também relacionar a *fanart* com a imagem abaixo, retirada dos momentos finais de *The Reichenbach Fall*, quando John está sozinho em seu apartamento na Baker Street, momentos antes da cena de despedida no túmulo de Sherlock. Apesar de, em uma o sujeito estar na sala sentado em uma poltrona e, em outra, na mesa com uma xícara de chá, a aproximação entre os enunciados é forte, visto que, em ambos ele possui em frente a si o lugar vazio de Sherlock, e o encara. Assim, a *fanart* seria uma releitura da solidão de John e da ausência de Sherlock conforme retratadas no seriado.



Figura 75 John em face à poltrona vazia de Sherlock¹⁷³

John é construído, como sujeito, em sua relação com Sherlock, assim como ele também é construído a partir de John, do efeito causado por sua morte nele. Assim, os dois estão interligados, de maneira que a construção de um é imprescindível para o outro.

Verificamos certas recorrências entre os trabalhos, sendo elas o tema do sofrimento de John em relação à morte de Sherlock, materializado muitas vezes na coloração azul em um tom frio, a fim de representar a tristeza e a solidão, muitas vezes em conjunto com o preto e cinza para a constituição dos elementos frios, além de estar

¹⁷³ Fotogramas retirados de *The Reichenbach Fall* (2012), entre 01:24:05 e 01:24:06.

oposto ao dourado na *fanart BBC SHERLOCK—John*. Além disso, na representação do vazio da perda, a xícara de chá possui grande recorrência na qualidade de tradição dos amigos, no momento de rotina. Mais do que um elemento constante na cultura inglesa, ela reforça o aspecto do afeto entre ambos.

Vimos, nesse item, a representação em *fanarts*, seja em seu formato clássico, como pinturas, seja em seu formato de HQ, a respeito da morte amorosa do detetive. Entendemos que toda a composição dos enunciados, aliada a escolha por imagens em preto e branco ou coloridas, os elementos figurados, a representação das personagens e o próprio gênero em que a produção é realizada são escolhas de posicionamento autoral, que revelam tanto o estilo de produção dos fãs, quanto sua preocupação em deixar mais ou menos em evidência a resolução do enigma. Vemos, a seguir, como são produzidas e construídas as produções autorais dos fãs em formato de *fanvideos*.

3.3.3 *Fanvideos*

Os *fanvideos*, tipo de enunciados relativamente estáveis desenvolvidos por fãs de alguma franquia, são construídos por uma materialidade sincrética, com base no sincretismo entre as dimensões sonora, imagética e verbal da linguagem em consonância para a construção um enunciado. Eles comportam-se como um videoclipe, com a junção de cenas, no caso, do seriado, e uma canção, de maneira que há uma articulação entre as cenas recortadas dos vídeos “originais” e a letra.

Para Jenkins (1992),

(...) fan music videos is, rather, a unique form, ideally suited to demands of fan culture, depending for its significance upon the careful welding of words and images to comment on the series narrative. As M.V.D. explains, “Images pull out the words, emphasize the words, just as the words emphasize the pictures (...) The song, in turn, gains new associations from its contact with the borrowed images (...)”¹⁷⁴(JENKINS, 1992, p. 230).

O sentido do *fanvideo* é produzido no diálogo, na “soldagem” entre as palavras e as imagens, assim como a música. As imagens das cenas do seriado ganham outro tom dentro de um novo todo, portanto, com novas relações arquitetônicas. Nessas novas relações entre os elementos, o sujeito da canção não permanece o mesmo, dando lugar ao

¹⁷⁴ (...) *fan music videos* são, ao contrário, formas únicas, idealmente formuladas para demandas da cultura dos fãs, dependendo, que depende, para sua significação, da cuidadosa soldagem entre palavras e imagens para comentar na narrativa da série. Como M.D.V. explica, “imagens puxam as palavras, enfatizam as palavras, assim como elas enfatizam as imagens (...)”. A música, por sua vez, ganha novas associações em seu contato com as imagens emprestadas. (Tradução nossa).

sujeito do enunciado sincrético. Sendo assim, analisemos o *fanvideo Sherlock BBC - Please don't go*¹⁷⁵.

A partir do diálogo principalmente com o episódio *The Reichenbach Fall*, o *fanvideo* responde sobre a morte de Sherlock, construída a partir de cenas dos episódios recontextualizadas e ressignificadas juntamente com a *Illusion*, canção de VNV Nation, de maneira a construir um enunciado que desvia do tema da morte propriamente dita para tratar da relação entre John e Sherlock. Interessa-nos, aqui, a construção da autoria de Fierysolveig, marcada por escolhas constitutivas em seu enunciado. No caso, a importância da música e letra para, juntamente com a seleção de cenas do seriado, traduzir os sentimentos de abandono de John, afinal, como diz o título da obra, esse é um pedido para que o outro não se vá (*Please don't go* – Por favor, não se vá).

O vídeo inicia-se com uma música, melancólica, a qual é fundo para a fala de John frente ao túmulo de Sherlock, ao final de *The Reichenbach Fall*, momento em que se despede de seu amigo e se arrepende por tê-lo chamado de máquina:

You told once that you weren't a hero. That were times I didn't even think you were human, but let me tell you this: you were the best man that I have ever known... Oh, please, that's just one more thing. One more miracle, Sherlock, for me. Don't be dead. (FIERY SOLVEIG, 0:01-0:21)¹⁷⁶

John começa seu discurso com a frase: “you told me once that you weren't a hero”, na qual retoma a discussão que tiveram em *The Great Game*, quando John assume que ele Moriarty seriam feitos um para o outro, pois não se importavam com as pessoas.

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 them¹⁷⁷. (SHERLOCK, 2010, 00:49:59 - 00:50:29)

¹⁷⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-QVZ-rANmsY>>. Acesso em: 09/02/2016.

¹⁷⁶ Você me disse uma vez que não era um herói. Tinha vezes que eu achava que você nem era humano, mas deixa eu te contar uma coisa: você é o melhor homem que eu já conheci... Ah, só mais uma coisa. Mais um milagre, Sherlock, por mim. Não esteja morto. (Tradução nossa)

¹⁷⁷ John: Há vidas em risco, Sherlock. Seres humanos. Só para eu saber, você se importa com isso de alguma forma? Sherlock: Importar-me vai ajudar a salvá-los? John: Não. Sherlock: Então eu continuarei a não cometer esse erro. John: E você acha isso fácil, não é? Sherlock: Sim, muito. Isso é novidade para você? John: Não, não. Sherlock: Eu te desapontei. John: É, foi boa, foi uma boa dedução. Sherlock: Não

Para Sherlock, ao contrário de John, importar-se não é uma vantagem, pois não ajuda a solucionar o caso e a salvar as vítimas. Como John decepciona-se, ele explica que não é um herói. No entanto, tal aspecto é revogado posteriormente, pois John é salvo por Sherlock quando Moriarty o torna um refém em *The Great Game*. Tal cena é retratada visualmente no *fanvideo*, ao mesmo tempo em que ouvimos John recuperar sua fala de que não seria um herói. É criado, desse modo, um contraste entre o que é dito e o que é visto, como também pode ser observado logo em seguida, quando diz John: “There were times I didn’t even think you were human”. Nesse momento do *fanvideo*, há a cena de Sherlock rindo com John em *A study in Pink*, que constrói o sentido da diversão e amizade como características humanas em Sherlock:

torne as pessoas em heróis, John. Heróis não existem e, se existissem, eu não seria um deles. (Tradução nossa).



Figura 76 Cena de John e Sherlock rindo em *A Study in Pink* (2010) ressignificada no fanvideo¹⁷⁸.

A partir da construção de Fierysolveig, importar-se com os outros configura a humanidade de Sherlock, principalmente sua capacidade de ter sentimentos. Assim, este enunciado de John atua como introdução do *fanvideo*, o que demarca o posicionamento autoral acerca de Sherlock como ser emocional e de sua morte como prova de amor, bem como situa o tom amoroso do enunciado.

Há sequência de cenas de parceria entre os dois amigos, manifesta em uma coordenação de movimentos, em cenas editadas de acordo com o ritmo da canção, como

¹⁷⁸ Fotogramas retirados de *Sherlock BBC - Please don't go* entre 00:00:05 e 00:00:06.

quando dão as mãos, jogam objetos um ao outro, trocam olhares, andam lado a lado etc., o que, neste enunciado, é tido em tom amoroso.



Figura 77 Coordenação entre Sherlock e John¹⁷⁹

O momento introdutório do vídeo, marcado pela fala de John e por um ritmo de *flashes* de cenas mais lento, em conformidade com o ritmo musical, encerra-se com a cena da queda do detetive, visualmente organizada para figurar no mesmo momento em que John enuncia o signo “dead” (morto), nos segundos 00:00:20. Pela construção do enunciado, o ritmo do *fanvideo* acelera-se a partir da morte, com o início da letra cantada, de forma que há uma maior transição de cenas em menor tempo. Entendemos assim, que há um ritmo visual de construção das cenas em conformidade com o ritmo musical.

A materialidade sincrética do *fanvideo* aproxima-o de um videoclipe, na medida em que cenas dos episódios são recortadas e organizadas em torno de uma canção, tanto

¹⁷⁹ Fotogramas retirados de *Sherlock BBC - Please don't go* entre 00:00:37 e 00:00:38.

por seu ritmo e melodia quanto por sua letra. Normalmente há uma coordenação entre a letra e as cenas escolhidas, o que ocorre de forma literal em “hoping what you need/ Is behind every door”¹⁸⁰ (Idem, 0:49-0:54), entoada enquanto aparecem imagens de Sherlock atrás das portas aparecem, coordenadas com movimentos similares de John, de forma a construírem o sentido de que um é o que o outro precisa.

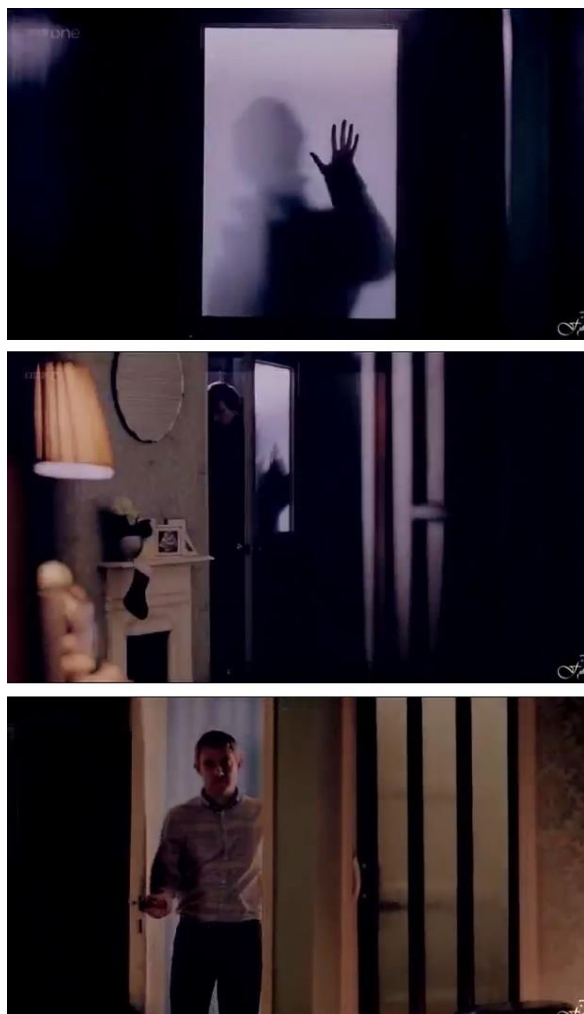


Figura 78 Sherlock e John atrás das portas¹⁸¹

A partir da letra, compreendemos que o sujeito da canção busca angustiadamente pela pessoa que partiu, atrás das portas. No *fanvideo*, Sherlock é quem partiu e por quem John procura, pois é o que precisa. Tal associação é possível graças à junção da cena em que os dois estão juntos, sorrindo lado a lado, sobreposta à cena em que John chora a morte do amigo em frente à lápide de Sherlock, de forma que entendemos que ele precisa dos dois juntos e de Sherlock vivo, ao seu lado.

¹⁸⁰ Esperando que o que você precisa/ está atrás das portas. (Tradução nossa).

¹⁸¹ Fotogramas retirados de *Sherlock BBC - Please don't go* entre 00:00:53 e 00:00:54.



Figura 79 O que você precisa...¹⁸²

Posteriormente, há uma cena em que a letra da canção diz “Cuz everyone has hopes/ You're human after all” (Idem, 1:00-1:04)¹⁸³, entoada ao mesmo tempo em que Sherlock se considera uma fraude (“I’m a fake”). Na ilusão criada por Moriarty, uma vez que “the world is just illusion/ trying to change you” (Idem, 1:45-1:50)¹⁸⁴, Sherlock é modificado e construído social e midiaticamente como uma farsa. No entanto, a canção

¹⁸² Fotogramas retirados de *Sherlock BBC - Please don't go* entre 00:00:49 e 00:00:50.

¹⁸³ Porque todo mundo tem esperanças/ Você é humano, no fim das contas. (Tradução nossa).

¹⁸⁴ O mundo é feito de ilusões/ tentando te mudar. (Tradução nossa).

então sua humanidade, em oposição a um viés da constituição do sujeito no seriado sob o qual Sherlock seria um ciborgue, uma máquina de dedução sem sentimentos.

Há, nesse momento, uma junção no *fanvideo* de duas cenas de *The Reichenbach Fall*, o momento em que Sherlock diz ser uma farsa e quando o John rebate, dizendo conhecê-lo de verdade, frase retirada de uma prévia discussão dos dois a respeito dos planos de Moriarty:

John: Sherlock, I don't want the world believing you're...
 Sherlock: That I am what?
 John: A fraud.
 Sherlock: You're worried they're right.
 John: What?
 Sherlock: That they're right about me.
 John: No.
 Sherlock: That's why you're upset. You can't entertain the possibility they may be right. You're afraid you've been taken in.
 John: I'm not.
 Sherlock: Moriarty is playing with your mind, too. Can't you SEE what's going on?!
 John: No, I know you for real ¹⁸⁵(SHERLOCK, 2012, 00:50:59 - 00:51:32)

Em *The Reichenbach Fall*, John defende Sherlock, mesmo quando o próprio quer que ele acredite na história criada por Moriarty e que o considere também como uma farsa. No *fanvideo*, mesmo quando Sherlock diz ser uma farsa, John o rebate alegando conhece-lo melhor do que isso. John é construído nesse enunciado como o sujeito que sofre com a partida de seu amigo e jamais seria convencido sobre ele ser uma fraude.

Esse aspecto é reforçado com o refrão da canção, pois, nele, o sujeito implora para o outro não ir embora: “Please don't go/ I want you to stay/ I'm begging you please/ Please don't leave here” (Idem, 1:29-1:40)¹⁸⁶. No vídeo, esses versos são aliados a cenas em que vemos Sherlock indo embora. Ele olha para trás, para nós e para John, e continua seu caminho, não ouvindo o pedido do sujeito do vídeo que pede para que fique. Esse sujeito, como procuramos demonstrar em nossa análise, entendemos ser John, visto que há uma oposição da cena em que ele está cabisbaixo, sofrendo, com a de Sherlock partindo:

¹⁸⁵ John: Sherlock, eu não quero que todo mundo acredite que você é... Sherlock: Que eu sou o quê? John: Uma fraude. Sherlock: Você está com medo de estarem certos. John: O quê? Sherlock: Que estão certos sobre mim. John: Não. Sherlock: Por isso que você está chateado. Você não pode suportar a ideia de que estejam certos. Você está com medo de ter sido levado por mim. John: Eu não estou. Sherlock: Moriarty está jogando com sua cabeça também. Você não percebe?! John: Não, eu te conheço de verdade. (Tradução nossa).

¹⁸⁶ Por favor, não se vá/ Eu quero que você fique/ Estou te implorando, por favor/ Por favor, não me deixe. (Tradução nossa).



Figura 80 Por favor não se vá¹⁸⁷

John é colocado, pela construção do vídeo, como a principal pessoa atingida pela morte de Sherlock, o que mais sofre com a sua perda. Há diversas cenas em que há troca de olhares, toques, cenas que indicam companheirismo entre os sujeitos e que, juntamente com a canção, possibilitam uma interpretação romântica, bem como cenas de John sozinho, recontextualizadas em conjunto com cenas acompanhadas de Sherlock, para indicar sua solidão.

Os *fanvideos* possuem um forte caráter romântico e narrativo, presente também nesse vídeo em específico, em que vemos uma constante ida e vinda de flashbacks e

¹⁸⁷ Fotogramas retirados de *Sherlock BBC - Please don't go* entre 00:00:37 e 00:00:38.

tempo presente na narrativa, de antes da morte de Sherlock para o sofrimento de John, criando um enunciado em que aparentemente todas as cenas passam-se e são revividas em sua memória. Constrói-se, assim, um tom emotivo-volitivo de angústia e melancolia, em que o sujeito sofre a dor da perda de alguém querido, porém não mais apenas amigo, e sim companheiro amoroso. John é construído, nesse enunciado, como o sujeito da canção, que se dirige ao outro, Sherlock, de quem não quer se despedir.

Pela junção do verbal – falado pelos sujeitos, da letra –, vocal – trilha sonora, tom do que falam – e visual – cenas, luzes, cores –, o sentido é construído no enunciado sincrético. Trata-se de uma materialidade conjunta, sincrética, organizada em uma determinada forma e conteúdo conforme o tom valorativo do sujeito enunciator. Se tivesse outra canção, seria diferente, outras cenas, outras falas dos sujeitos. Tudo é construído para criar um ambiente de melancolia pela morte de Sherlock e sua repercussão por John. Não só a letra como a música da canção está em consonância com as cenas escolhidas, como, por exemplo, quando o som da bateria é colocado no vídeo ao mesmo tempo em que há a cena de explosão:



Figura 81 Cena da explosão¹⁸⁸

A organização do vídeo é realizada com base na intrínseca relação entre as três dimensões da linguagem, de forma que a forma, o tema e o estilo estão em diálogo, responsiva e responsavelmente interligados para construir o sentido, que é o da relação amorosa (possivelmente romântica) entre os sujeitos.

Analisemos agora *Shattered* // *BBC Sherlock/John*¹⁸⁹, de Starrlett20. O tema da morte e o tom do vídeo instauram-se com a fala de John “My best friend, Sherlock

¹⁸⁸ Fotogramas retirados de *Sherlock BBC - Please don't go* entre 00:00:44 e 00:00:45.

¹⁸⁹ Despedaçado (Tradução nossa). Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=DZzMbenjEk>>. Acesso em: 20/02/2016.

Holmes, is dead¹⁹⁰” (STARRETT20, 2012, 00:00:02-00:00:12), logo ao início do vídeo, colocada juntamente com a cena de Sherlock chegando no cemitério de Dartmoor, em *The Hounds of Baskerville*. Dessa maneira, Starrlett20 constrói um sentido específico para as cenas retiradas do seriado, em conjunto com a canção *Shattered*, de Trading Yesterday, de forma a ressignifica-las ambas, canção e cenas, a favor do tema da morte amorosa de Sherlock. Nesse enunciado sincrético que caracteriza o gênero *fanvideo*, música, letra e imagem estão coordenadas para a construção de sentido.



Figura 82 And I've lost who I am¹⁹¹

¹⁹⁰ Meu melhor amigo, Sherlock Holmes, está morto (Tradução nossa).

¹⁹¹ Fotogramas retirados de *Shattered* || *BBC Sherlock/John* em 00:00:14.

No vídeo, há um recorte da canção, que se inicia mais ou menos em sua metade: “And I’ve lost who I am¹⁹²” (Idem, 00:00:12-00:00:15). O enunciado verbal, parte da letra da canção, aparece visualmente como legenda, com letras brancas e vermelhas. Conforme a cena utilizada, John está em choque após a queda de Sherlock em nesse processo, perdeu-se. A morte de seu melhor amigo causou-lhe uma perda de identidade.

Com a morte de Sherlock, representada por seu pulso sem batimento no recorte da cena em que é dito “All is lost, hope remains¹⁹³” (Idem, 00:00:53 - 00:00:55), tudo está perdido, inclusive ele mesmo. Nesse sentido, temos a recorrência da temática do sujeito constituído por seu outro, como no mito do andrógino (cf. Platão) em que os seres humanos, uma vez cindidos por Zeus, foram condenados a viver com saudade da completude, em busca de sua outra metade. Assim, com a perda de sua outra metade, John se vê perdido, condenado a viver com a angústia da falta.



Figura 83 All is lost¹⁹⁴

¹⁹² “E eu perdi quem eu sou” (Tradução nossa).

¹⁹³ Tudo está perdido, a esperança permanece (Tradução nossa).

¹⁹⁴ Fotogramas retirados de *Shattered* || *BBC Sherlock/John* em 00:00:53.



Figura 84 Hope remains¹⁹⁵

Nesse enunciado, há uma escolha estilística de Starrlett20 por marcar a letra da canção no vídeo nas cores branco e vermelho, como uma legenda, assim como vemos na figura anterior. Tal construção não ocorre no vídeo anterior, por exemplo, o que demonstra uma particularidade desse *fanvideo*. Ainda, o aparecimento da letra nas cenas ocorre conforme a parte da melodia cantada é executada e as cenas são editadas para serem compatíveis com a batida da música, em um ritmo coordenado. Durante a maior parte do vídeo, há um ritmo na canção, alterado após a queda de Sherlock, com a entrada da batida da bateria, que acelera o ritmo do vídeo e das cenas. Quando entra a bateria, as cenas adquirem o efeito de “pulsar” na transição de uma para outra, visto que a imagem se aproxima e se afasta. Na virada da bateria, as cenas ganham um ritmo ainda mais acelerado, acompanhando a batida, o que encurta as cenas para depois, ao fim do vídeo, voltarem a desacelerar. Apontamos, dessa maneira, uma recorrência na formatação do

¹⁹⁵ Fotogramas retirados de *Shattered* || *BBC Sherlock/John* em 00:00:55.

vídeo que, ao mesmo tempo que integram seu estilo e o individualizam, o ligam ao estilo do gênero *fanvideo*, composto por um jeito de ritmar as cenas com as com a música, além de coordena-las com a letra da canção.

Quando o sujeito da canção enuncia “Who I am from the start¹⁹⁶”, vemos no discurso visual primeiramente Sherlock e seu olhar direcionado a John, como na figura abaixo:



Figura 85 Who I am from the start¹⁹⁷

A construção do enunciado em sua totalidade sincrética, por sua vez, nos faz compreender que Sherlock é o sujeito do enunciado, o “eu” que “é”, em correlação com a imagem seguinte (na sequência da cena) John. Sua identidade está ligada a ele, ele é seu outro constitutivo. Por esse lado, ambos seriam um só ser, andrógono, condenado a buscar

¹⁹⁶ Quem sou eu, desde o começo (Tradução nossa)

¹⁹⁷ Fotogramas retirados de *Shattered* || *BBC Sherlock/John* entre 00:00:36 e 00:00:37.

eternamente sua completude no outro. Embora a existência do amor entre Sherlock e John seja algo de comum acordo, a sua natureza romântica (Eros) ou amigável (Phília) é um fator conflituoso entre os fãs. Assim, essa busca por completude, sugerida no seriado e trabalhada depois pelos fãs, pode ser interpretada tanto como uma camaradagem quanto um erotismo, apesar da segunda opção ser mais recorrente na *fandom*.

O momento em que é enunciado “Let me go and I will run¹⁹⁸” (00:00:41-00:00:43), possui uma relação literal entre o que é dito, verbalmente, na canção, e o que é visto, na imagem, algo característico do *fanvideo*: John e Sherlock dão as mãos para correrem, no seriado, como fugitivos da polícia em *The Reichenbach Fall* em um gesto que indica intimidade e parceria, apesar de ser também frequentemente interpretado como um gesto romântico. No entanto, contrariamente ao verbal, os sujeitos não se soltam, mas se juntam, apoiam-se um no outro para correrem como se, negando o verbal, o visual indicasse “don’t let me go” (não me solte).

¹⁹⁸ Me solte e eu irei correr (Tradução nossa)



Figura 86 Let me go and I will run¹⁹⁹

Além do sentido de soltar, a expressão “let go”, possui um sentido mais literal de deixar ir embora, em parte relacionado ao abandono de Sherlock e em relação ao esforço de John para deixar Sherlock ir embora emocionalmente, soltá-lo de seu pensamento. Posteriormente, há uma coordenação de olhares que se encontram e se esquivam, vão-se embora, e encontram-se um no outro repetidamente, ora principiado por Sherlock, ora por John, que se entende nos segundos 00:00:49 a 00:00:52.

O estilo da canção escolhida para compor o vídeo, caracterizada por um tom de rock, combina com e, em certa medida, pré-seleciona as cenas do seriado compostas por maior agressividade. Nesse *fanvideo*, diferentemente do anterior, John passa por outro processo de luto e se porta diferentemente, pois, enquanto naquele havia um tom mais depressivo e triste, nesse há uma construção de um sujeito em negação e que responde

¹⁹⁹ Fotogramas retirados de *Shattered* || *BBC Sherlock/John* em 00:00:43.

pela agressividade. Nesse sentido, John estaria bravo com Sherlock por tê-lo abandonado e se matado em sua frente, o que é construído tanto pelo enunciado verbal em “This war is not over²⁰⁰” (00:00:56-00:00:59), quanto pelas cenas de briga entre os dois que se passa ao fundo e percorrem a maioria do vídeo.

Por todo o *fanvideo*, John é construído como um sujeito deprimido pela falta de Sherlock. Ele seria o sujeito despedaçado (*shattered*) a que se refere a letra da canção – além de seu título –, como pode ser percebido na sincronização entre letra e imagem na cena recortada abaixo:



Figura 87 Taking all shattered ones²⁰¹

²⁰⁰ E essa guerra não acabou (Tradução nossa).

²⁰¹ Fotogramas retirados de *Shattered* || *BBC Sherlock/John* entre 00:01:02 e 00:01:03.

Segundo a letra, “There’s the light, there’s the sun taking all shattered ones to the place we belong”²⁰² (00:00:59- 00:01:07), o sujeito (oculto, nós) da canção se inclui como um dos despedaçados, não por qualquer motivo, mas por amor. No caso, o sujeito do vídeo, John, também como um despedaçado, pertence a um lugar, construído no vídeo como em Sherlock, em seus braços, junto a ele, em sua casa, como está previamente no vídeo em “take me home, to my heart”²⁰³ (00:00:39-00:00:41) – eles seriam a casa um do outro.



Figura 88 Yesterday I died, tomorrow's bleeding²⁰⁴

²⁰² Lá está a luz, lá está o sol, levando todos os despedaçados para o local onde pertencemos (Tradução nossa).

²⁰³ Leve-me para casa, para o meu coração (Tradução nossa)

²⁰⁴ Fotogramas retirados de *Shattered* // *BBC Sherlock/John* entre 00:02:13 e 00:02:14.

Ao fim, vemos John novamente na terapia, como estava no começo do vídeo, e, mais uma vez seguindo a construção do episódio a que responde, também começa e termina com a cena de John na terapia. Devastado, ele morreu junto com Sherlock, com seu outro, sua metade, e o amanhã está pleno de sangue, de sua morte.: “Yesterday I died, tomorrow’s bleeding²⁰⁵” (Idem, 00:02:11 – 00:02:21). O fim e o começo do vídeo estão interligados pela cena do cemitério em Dartmoor, quando Sherlock diz “I don’t have friends, I’ve just got one²⁰⁶” (00:02:18- 00:02:21). Nesse momento, em conjunto com uma calmaria na música, a relação entre os dois também se atenua, como se, com a declaração de Sherlock, a “guerra” entre os dois, por conta de sua partida, tenha cessado. Embora o vídeo recorte o início da canção, ela também começa e termina com a frase “Yesterday I died, tomorrow’s bleeding, fall into your sunlight²⁰⁷”, o que indica ciclicidade, talvez com um possível retorno de Sherlock, quem representa a luz para os despedaçados, o retorno da metade do corpo andrógino.

3.3.4 *Gifs*

Entre os *gifs* selecionados, há somente um que se centra na relação entre os sujeitos John e Sherlock em meio à temática da morte do detetive. Ao nos depararmos com a postagem sem título de Bowie²⁰⁸, vemos uma sequência de *gifs*, algo típico em postagens na plataforma Tumblr. Nela, a cena do discurso de John em frente à lápide de Sherlock foi colocada em recortes presentes em pequenos *gifs*, imagens animadas repetidas em um *looping* infinito, acrescidas de legenda em inglês e reproduzidas aqui em forma de imagem, em três fotogramas.

²⁰⁵ Ontem eu morri, o amanhã está sangrando (Tradução nossa).

²⁰⁶ Eu não tenho amigos, eu só tenho um (Tradução nossa).

²⁰⁷ Ontem eu morri, o amanhã está sangrando, eu caio em sua luz do sol (Tradução nossa).

²⁰⁸ Disponível em: <http://bowiee.tumblr.com/post/15914312736>. Acesso em: 07/11/18.



Figura 89 Discurso de John

Cada *gif* na postagem possui um recorte da fala de John a Sherlock, representado pela lápide com seu nome gravado. John olha para o horizonte muitas vezes, quase evitando a evidência da morte de Sherlock em sua frente. Ele toca a lápide, como se tocasse seu amigo, em um gesto de afeição.

O rosto de John nos dois *gifs* finais é de alguém devastado. Ele pede a Sherlock que não esteja morto, aponta com o olhar para a lápide e pede para que pare “isso”, que impeça sua morte de ser real, como um último milagre a ser realizado pelo detetive. Os *gifs*, organizados em uma só postagem, demonstram uma preocupação do autor em representar a cena do discurso emocional de John, com aparente fidelidade, pois não há manipulação sobre a fala e sobre as imagens apresentadas. No entanto, além da edição para transformar o vídeo em diversos *gifs*, estes demonstram apenas um recorte da cena, pois, após o momento registrado da fala de John, no seriado, a câmera se afasta e gira para a esquerda, momento em que vemos Sherlock vivo observando a cena. Este momento, porém, não foi colocada nesse *post*, o que reforça seu aspecto trágico, pois a morte continua sem solução.

Bowiee fez uma seleção dentro da cena para iniciar e dar fim aos *gifs*, de maneira que o lado dramático se sobressai. É interessante, portanto, que tal cena ganhe grande repercussão na rede entre os fãs, mais do que outras até mais importantes dentro do seriado, pois ela revela uma preocupação sobre o efeito emocional da morte de Sherlock em John e é um dos grandes motivos da repercussão dos fãs, especificamente a questão de que John não sabe que Sherlock está vivo.

3.3.5 *Fanedit*s

As *Fanedit*s, diferentemente dos *gifs*, apresentam alta manipulação das imagens como característica genérica. Em oposição às *fanarts*, *fanedit*s não possuem um traço autoral forte, sentido de que o importante não é criar algo totalmente novo dentro do universo do seriado com seu traço, mas manipular uma imagem já existente retirada dele para construir um enunciado artístico, caracterizado por um estilo de manipulação da imagem do seriado, com recortes, legendas, cores etc., conforme as escolhas do autor.



Figura 90 Good bye, John (2012)

Ao observarmos a configuração da *fanedit Good bye, John (2012)*²⁰⁹, selecionada para o *corpus* dentro do recorte temático, apontamos uma escolha pela colagem dos sujeitos e das falas de Sherlock, como se fossem imagens destacadas de um jornal ou revista. Essa junção possui o efeito de criar a partir do já oferecido, como um recorte do existente, tanto as imagens dos sujeitos quanto as frases, aparentemente retiradas de um jornal, porém manipuladas para adquirirem tal efeito (pela fonte e efeito de recorte de papel, produzido pelo fundo branco), visto que essas exatas palavras não seriam encontradas dispostas dessa maneira em um outro texto. O todo da imagem

²⁰⁹ Disponível em: <http://cruciothelights.tumblr.com/post/24748542789/goodbye-john-11>, 953 notes
Acesso em: 26/07/2016.

também possui um efeito de papel de jornal, feito artificialmente, a fim de corroborar com a sugestão de recorte e colagem.

Aqui, há uma separação entre dois momentos, organizados entres os espaços de cima e de baixo da imagem, separados horizontalmente por uma faixa “em branco” e aproximadas na organização da *fanedit*. No primeiro, Sherlock e John encontram-se quase de mãos dadas – John se segura na manga do casaco de Sherlock – quando estão algemados juntos. No segundo, vemos Sherlock no topo do hospital Saint Bart’s e John abaixo, ao telefone, olhando para ele. As mãos do primeiro espaço o passam para o intermediário, representando a ligação de uma cena com a outra, em uma junção de dois momentos, confirmada pela continuação do enunciado verbal. Ele é composto somente por falas de Sherlock, separadas por blocos de pausas acordo com sua entonação no episódio: “this phone call”/“it’s my note”/ “that’s what people do, isn’t it?”/ “leave a note”. Nesse sentido, o momento de parceria no primeiro espaço, de proximidade é seguido de um distanciamento no segundo, físico e emocional, pois, ora lado a lado, lutando juntos, John é deixado abaixo, fora de seus planos, enquanto Sherlock permanece em cima, no topo, antes de cair.

Toda a disposição das imagens e das frases contribui para a construção do sentido, de maneira a organizar um todo articulado, em que a sugestão do suicídio pelo enunciado verbal, aliado ao distanciamento dos sujeitos, além da coloração azulada, que percorre toda a imagem, dão a ideia de melancolia ao fã.

Analisamos nesse item como os enunciados dos fãs a respeito da morte de Sherlock literal desviam do considerado tema central, composto por teorias e enunciados sobre a morte *per se*, deslocam-se para um sentido figurado de uma morte amorosa de Sherlock, de forma que a relação entre Sherlock e John ganha foco. Desse modo, vimos como a morte do detetive afetaria seu amigo sob a ótica dos fãs em diversas materialidades e enunciados, os quais retornam ao seriado, ressignificados, como vemos a seguir.

3.4 De volta ao seriado: o contexto das relações entre o seriado e os fãs

Após percorrermos as produções dos fãs vistas em sua individualidade, realizadas durante o hiato entre as temporadas, voltamo-nos ao seriado, com a temporada seguinte. Nesse processo, notamos que o seriado também se volta ao fã e observa suas produções, de modo a confirmar ou negar suas teorias. *Sherlock*, em *The Empty Hearse* (2014), primeiro episódio da terceira temporada, recupera tanto os enunciados quanto a

própria figura dos fãs ao representar possíveis resoluções do mistério da morte do detetive e atribuí-las a personagens representantes deste grupo.

O episódio, com a pretensão de parecer mostrar a verdade sobre como Sherlock sobreviveu e por fim ao mistério de dois anos, demonstra, na realidade, uma teoria criada por Anderson, recriado na terceira temporada como uma personagem que passa de *hater* a fã, inclusive criador de um fã clube que defende a ideia de que Sherlock está vivo.

Em sua teoria, há construção com elementos que fogem do seriado policial e do estilo de *Sherlock*: uma trilha sonora típica de thriller e uma construção de enredo de ação semelhante à franquia “Missão Impossível”; a falsificação do corpo de Moriarty para assemelhar-se a Sherlock; a hipnotização de John; o pulo do telhado com uma corda de *bungee jump* e o beijo na donzela, Molly Hooper.



Figura 91 Sherlock pula de *bungee jump*²¹⁰

²¹⁰ Fotogramas retirados de *The Empty Hearse* (2014) em 00:01:35.



Figura 92 Sherlock beija Molly²¹¹

A teoria de Anderson remete a outras criadas por fãs e circuladas na internet, como a corda de *bungee jump* e o envolvimento de Molly no caso, além do choque proposital com o ciclista e a equipe de paramédicos como parte do plano. No entanto, apesar de trazer o fã representado no seriado, e, portanto, assumir esse grupo como parte crucial e intrínseca ao mecanismo genérico do seriado, é interessante notar a maneira como essa representação é realizada. Aqui, o fã é ridicularizado ao ser colocada sua voz em uma personagem cômica e taxado de louca, com teorias superelaboradas para a resolução de um mistério que, no fim, torna-se menor que o fato de Sherlock estar realmente vivo. Além disso, a própria construção de sua teoria como superfantásiosa constrói uma imagem negativa desse sujeito e de suas produções.

Outra cena imaginada por fã do grupo de Anderson leva a explicação para a falsa morte de Sherlock para um viés mais romântico, já que Sherlock teria enganado John com sua falsa morte e ficado com Moriarty:

²¹¹ Fotogramas retirados de *The Empty Hearse* (2014) entre 00:01:55 e 00:01:56.



Figura 93 Moriarty e Sherlock se beijam em teoria de fã²¹²

Vemos, porém, que é uma mulher jovem que enuncia, diferentemente da outra teoria apresentada conforme os olhos de um enunciador homem. Nela, há uma construção típica de filmes ação, mesmo que também haja o elemento romântico/sexual com Molly. Além de representar estereótipos sociais de gênero atribuídos ao homem e à mulher com os de gostos por ação e romance, o seriado constrói, nesse momento, a representação da fã mulher como jovem romântica e reafirma o estereótipo das mulheres-fãs como consumidoras de relacionamentos *slash* e criadoras de enunciados com esse teor. No caso de *Sherlock*, há um grupo de fãs que “shippam” Sheriarty, ou seja, Sherlock e seu nêmesis, devido a aproximações entre ambos no contexto do seriado, às quais esse enunciado também se relaciona.

²¹² Fotogramas retirados de *The Empty Hearse* (2014) entre 00:29:47 e 00:29:48.



Figura 94 Boneco de Sherlock²¹³

Além disso, em sua teoria, Sherlock usaria um boneco para imitar seu corpo e enganar a John, o que nos é muito similar à teoria apresentada no site *Daily Mail* como uma das possibilidades existentes na Rede como solução.

O grupo de Anderson denomina-se *The Empty Hearse*, como o episódio, bem como faz uma alusão ao conto de Doyle *The Empty House*, em que Sherlock prova estar vivo. Essa personagem atua como uma representação de um fã-clube para o detetive, em que os membros se vestem como *cosplays* e usam chapéus de feltro, elemento da representação clássica do detetive ressignificado na série comicamente, e buscam teorias para sua possível sobrevivência, em uma alusão ao compartilhamento de teorias e informações entre os fãs do detetive conforme feitas nas comunidades virtuais.

Interessa-nos a importância de trazer os fãs ao seriado como estratégia de aparente legitimação de seu discurso e de sua importância para o seriado, no entanto, a maneira como isso é feito revela uma construção de sentido cômica e fantasiosa dos fãs,

²¹³ Fotogramas retirados de *The Empty Hearse* (2014) entre 00:29:21 e 00:29:22.

pois, ao escolherem a serem retratadas, as mais mirabolantes foram preteridas às de teor científico. Tal escolha põe em discussão a visão dos fãs que o seriado constrói, uma vez que ela retoma um discurso pejorativo dos fãs como “aficionados” e revela uma falsa postura de coautoria do seriado pelos fãs.

Há um flerte com os fãs ao final do episódio, com o vislumbre de uma teoria que pode ser observada momentaneamente a partir das folhas coladas na parede do fã-clube. Nelas, vemos à esquerda a imagem de uma TARDIS, ou seja, da nave espacial em formato de cabine policial utilizada pelo personagem do Doutor, em *Doctor Who*:



Figura 95 Imagem da TARDIS entre as teorias do grupo²¹⁴

Na imagem acima, vemos atrás de Anderson múltiplas folhas com teorias sobre uma possível sobrevivência de Sherlock, ligadas com linhas vermelhas, à semelhança de um trabalho investigativo da polícia. Dessa maneira, há uma construção possível do fã como investigador, detetive em busca de seu detetive.

Entre as folhas com pistas para o paradeiro de Sherlock, há o desenho de uma TARDIS, nave espacial do universo de *Doctor Who*, em referência a uma teoria criada por fãs de que Sherlock poderia ter sobrevivido à queda com a ajuda do Doutor e sua nave, se ele a estacionasse de maneira que Sherlock caísse nela e não no chão ao se jogar do prédio, como fez a personagem River Song. A partir da cena de River, os fãs criaram um vídeo em que há uma junção dos dois episódios, de maneira que Sherlock cai na piscina da TARDIS²¹⁵. Tal teoria *non sense* é feita em favor de uma aproximação entre as duas *fandoms*, possível graças aos dois seriados serem produções da BBC e terem os

²¹⁴ Fotograma retirado de *The Empty Hearse* (2014) em e editado para destacar TARDIS ao fundo.

²¹⁵ Cena disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sIeDyvzSbgg>. Acesso em: 09/04/2016.

mesmos roteiristas, Gatiss e Moffat, e cria um *easter egg*²¹⁶ para os fãs, que também investigarão o episódio em questão e analisarão as cenas.

Diferentemente do previsto e trabalhado em *fanfics* e *fanarts*, por exemplo, não há uma menção ao atirador Sebastian Moran, como poderia ter sido feito em diálogo com o conto de Doyle. É interessante notar que os fãs, em suas teorias, muitas vezes incluem Moran como par romântico de Moriarty e como elemento crucial na trama, o que revela o contato dos fãs com a obra, que eles esperam que também seja feito no seriado, e reforça a importância do cânone na relação entre os fãs.

Dentre as teorias de como Sherlock sobreviveu à queda, vemos Sherlock contar a Anderson o que teria realmente ocorrido e fica instaurada uma dúvida no público de que tudo o que ele contara tivesse sido somente mais uma versão dos fatos. Na realidade, a partir da construção do episódio e ao vermos Anderson rasgando todas as suas teorias, o fato de como ele sobreviveu deixa de ser o foco. Aquilo que seria o elemento principal no episódio, a resolução do enigma, é desviado, assim como nas respostas dos fãs, para uma questão emocional sobre o reencontro entre Sherlock e John – tal questão dá margem para uma construção também emocional do sujeito presente no episódio especial de Natal e estendida pela terceira temporada.

Para os fãs, em seus enunciados, a questão da falsa morte do protagonista distanciou-se do enfoque investigativo para tomar proporções emocionais. Colocou-se em foco, então, a discussão sobre o sofrimento de John com a morte de seu melhor amigo e sobre como seria o reencontro dos dois e sua reação quando descobrisse que fora enganado, elemento que dirige o episódio *The Empty Hearse*.

Nesse enunciado, observamos o estado emocional abalado de John, principalmente na cena em que visita o túmulo de seu amigo e quando vai até o apartamento que dividiam na *Baker Street*. Logo após a morte, quando conversa com Mrs. Hudson, John havia comentado que não conseguiria voltar ao apartamento. A partir de seu contato com ela nesse episódio, percebemos que ele só vai dois anos depois, quando vai anunciar seu casamento com Mary. Nas duas cenas, o olhar de John encontra-se perdido no passado, o que nos faz pensar que ainda superou sua morte e é assombrado pela memória viva de Sherlock.

Tal emoção em seus olhos recebe por vezes uma conotação amorosa, possível de ser relacionada com depressão e angústia conforme fora previsto pelos fãs e analisado

²¹⁶ *Easter eggs* (ovos de páscoa) são surpresas escondidas em meio aos filmes e séries, principalmente dentro de uma franquia, para que os fãs descubram.

no item 3.3, que consideram a tristeza de John como um sinal de coração partido. O indício de que teria algum sentimento maior que amizade, amplamente explorado pelos fãs, repercute no episódio principalmente quando conta a Mrs. Hudson que irá se casar com Mary e ela fica surpresa por ser uma mulher, pois pensava que Sherlock era seu namorado.

O seriado flerta constantemente com essa possibilidade, iniciada em *A Study in Pink*, porém nunca concretizada, o que sustenta as teorias *slash* dos fãs, como a TJLC (The Johnlock Conspiracy – A conspiração Johnlock), em que uma fã, em seu canal do Youtube²¹⁷, demonstrava as sugestões feitas nos episódios e sustentava a teoria de que o seriado caminhava para uma resolução amorosa de ambos e que Johnlock seria canônico.

Nas duas cenas comentadas acima, Mary está presente: quando visita o túmulo, ela aparece de costas e dão as mãos e, no apartamento, com a notícia sobre o noivado. É interessante que John só fique fixo com uma namorada e decida casar quando Sherlock morre, pois o problema entre ele e as namoradas era a questão de que não estava disponível e sempre colocava o amigo em primeiro lugar, como sua namorada lhe diz em *A Study in Belgravia*. ele é um ótimo namorado, para Sherlock.

O maior destaque de *The Empty Hearse* é, portanto, o drama do reencontro entre Sherlock e John e a relação entre ambos. Nele, Sherlock interrompe o jantar romântico de John, colocando-se fisicamente entre o casal. Trata-se de uma cena intensa com alívios cômicos propiciados principalmente pela falta de tato de Sherlock em relação ao sofrimento do amigo. Em meio a explicações (falhas) dadas pelo detetive para justificar sua ausência e todo o cenário montado para fazer John crer que ele havia morrido, este último o interrompe e deixa claro que o importante para ele não é como, mas porque Sherlock fez o que fez. Observamos com essa declaração, em consonância com o restante do episódio, a mudança de tom dada no seriado para a terceira temporada, feita com foco na relação entre os dois.

A caracterização do detetive também muda na terceira temporada em relação às duas anteriores, pois agora ele demonstra seus sentimentos de maneira mais clara e não deixa dúvidas ao telespectador a respeito de sua emoção e tristeza ao encontrar-se com John, de forma que a sua construção como máquina já não é mais pertinente nesse momento.

²¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCKUOWjx8aGnCmXgfAlqiuMg>. Acesso em: 01/09/2018.

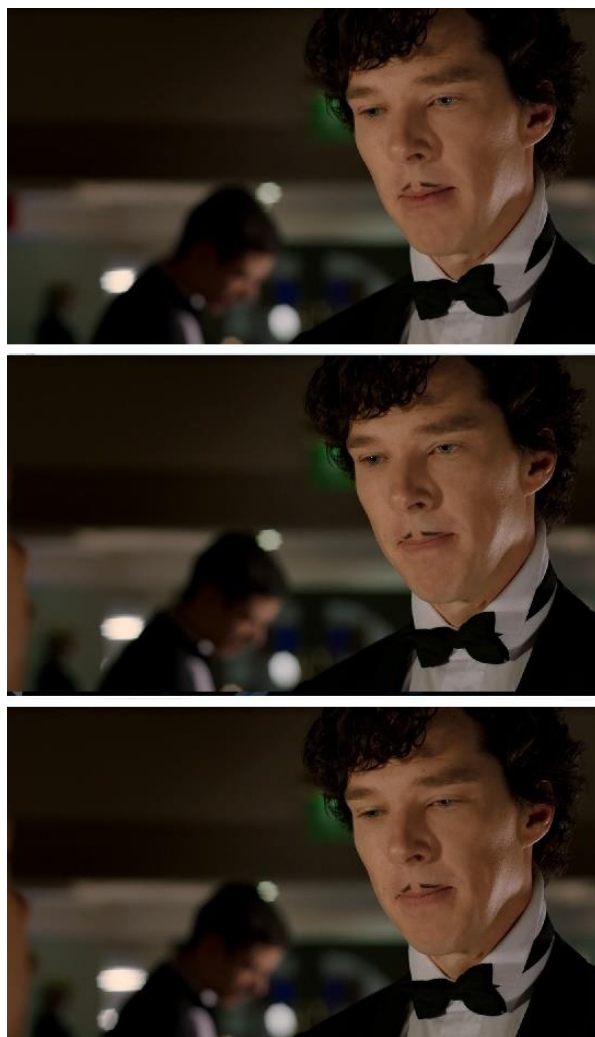


Figura 96 Reação de Sherlock no momento do reencontro²¹⁸

A reação de Sherlock quando John o reconhece é afeição, seguida de um reconhecimento da mágoa do outro, quando esse o confronta sobre como pode magoa-lo dessa forma, o que acarreta uma expressão identificada como vergonha e arrependimento, tanto por ter fingido sua morte para o amigo, ao reparar os danos de seu ato, quanto pela maneira como abordou John para contá-lo de sua volta.

Percebemos também na cena do restaurante a referência a uma *hashtag* presente na Rede, #notdead, não morto, presente em *gifs* que aludem ao momento de reencontro de Sherlock e John segundo uma perspectiva cômica dos fãs. Nesses enunciados, eles pensam em maneiras absurdas pelas quais o detetive poderia surpreender John: dentro da geladeira, caindo de uma árvore, pendurado no varal etc.²¹⁹ No seriado, Sherlock opta por surpreender John em seu jantar, em tentativas falhas de revelar-se em

²¹⁸ Fotogramas retirados de *The Empty Hearse* (2014) em 00:21:15.

²¹⁹ Como pode ser visto no link: <http://shockingblankets.tumblr.com/post/45173549255/not-dead-masterpost-in-case-you-wanted-to-see>. Acesso em: 11/04/2016.

seu disfarce como garçom, o que torna a cena cômica. Quando John finalmente o reconhece, Sherlock diz: “Well, the short version... Not dead”²²⁰ (SHERLOCK, 2014, 00:21:04 - 00:21:09), próximo à *hashtag* dos gifs.



Figura 97 Not dead²²¹

Em meio a relação arte e vida, dialético-dialógica entre seriado e fãs, mais uma vez o enunciado repercute na Rede, agora ressignificado pelo episódio, de maneira que criam novos gifs referentes às duas situações de surpresa de Sherlock, uma sugerida, como sair de dentro de um bolo, e outra real, aparecer como garçom, tão absurdas quanto as sugestões cômicas dos fãs²²².

Esse enunciado específico, assim como o seriado em geral, evidencia um movimento do seriado para a Rede, da Rede para o seriado e de volta para ela, em uma

²²⁰ Bom, versão resumida... To vivo (Tradução nossa).

²²¹ Fotogramas retirados de *The Empty Hearse* (2014) entre 00:21:08 e 00:21:09

²²² Disponível em: <http://shockingblankets.tumblr.com/post/78347100132/not-dead-masterpost-in-case-you-wanted-to-see>. Acesso em: 11/04/2016

relação sem fim de ressignificações, reconstruções enunciativas a partir do diálogo entre o seriado e os fãs. Há um retorno ao seriado de enunciados de fãs de maneira que estabelece um vínculo entre os sujeitos e constrói a arquitetura do seriado.

O incentivo dado à participação dos fãs, conforme observamos no item 3.1 e sua resposta a elas em *The Empty Hearse*, ao mesmo tempo em que legitima sua prática enunciativa dentro das comunidades virtuais em um movimento de inteligência coletiva, também possui uma estratégia massiva capitalista de fazer com que os fãs divulguem por sua vez entre si o seriado a modo de um produto a ser comercializado. Assim, o seriado ganha adeptos, tanto por sua estratégia de divulgação de produtos transmidiáticos, quanto pelos enunciados dos fãs que também agem transmidiaticamente.

Quanto mais uma *fandom* interage entre si, mais enunciados sobre o discurso (no caso, sobre *Sherlock*) circulam e o torna mais conhecido por outros possíveis fãs, vistos como consumidores em potencial. Assim, para continuar o interesse de seu público e fazê-los por sua vez continuarem a responder-lhe, o seriado o atrai com provas de que considera seus fãs como autores: colocam-se como fãs também; mesclam as teorias que circularam em Rede com seu enunciado canônico; fazem o que alguns fãs acusam de *fan service*, por atrair-los com possíveis indícios, por exemplo, de uma relação amorosa/erótica entre John e Sherlock, ao mesmo tempo em que alguns criticam que fazem *queerbaiting*, ou seja, atraem o público que se interessa por relacionamentos LGBT para deixá-los somente esperando pela formação do casal, que nunca atinge o discurso canônico.

Ao fazer ressoar as vozes dos fãs no enunciado do seriado, ele demonstra uma preocupação com seus fãs, o que, propiciamente, acaba atraindo mais membros para a *fandom*, pois instaura a falsa ideia de que os fãs são coautores do enunciado, enquanto na realidade estão preocupados com a sua aceitação pelo público, uma vez que os seriados possuem suas temporadas renovadas ou não graças à sua repercussão.

Esse tipo de interação é característica do que chamaremos cronotopo narcísico, pois remete à uma preocupação com a própria existência. Há uma recorrência, na contemporaneidade, do narcisismo como uma prática da autopromoção dos sujeitos. Posto em evidência nas redes sociais, as relações intersubjetivas muitas vezes calcam-se em uma grande exposição dos sujeitos, realizadas como uma refração de si para as mídias, tal qual para a venda de uma imagem. Narcísicos, os sujeitos emanam vaidade e “enamoram-se” de um reflexo-refração de si mesmos, espelho do que desejam: uma vida marcada por fotos de viagens e *check-ins* em restaurantes, por exemplo, como exibição

de seu *status* social. É também nessa era que surge o signo *selfie* – criado como identificação de fotos em primeira pessoa as quais são associadas a sites de compartilhamento –, prática narcísica voltada à exposição da imagem de si, porém definida na aceitação do outro, pois muitas vezes são feitas para serem postadas e avaliadas. O outro torna-se, nesse contexto, uma ferramenta de valorização social do eu, que necessita de seu *feedback* para construção da imagem de si circulada nas Redes.

Assim, como Narciso que olha para seu próprio reflexo e enamora-se por sua imagem, o seriado evidencia uma preocupação em si mesmo, apesar de aparentemente dedicar-se ao outro em seu enunciado. Assim, o seriado (como sujeito, tomado como heterônimo para a equipe de produção), torna o outro (os fãs) uma imagem de si a quem louva.

Esse movimento também é visível na trama do seriado, como no *blog* pessoal de John, no qual ele comenta sobre os casos investigados por ele e Sherlock. John defende que as aventuras são a sua vida, não 240 tipos de cinza de tabaco (SHERLOCK, 2012), como Sherlock divulga em seu *blog* sobre a ciência da dedução, e, para ele, é esse aspecto que deveria ser exposto, principalmente porque as pessoas querem saber que ele é humano, incluso suas falhas. Apesar do detetive ser contra sua exposição na Rede, ela o permite ganhar popularidade e, conseqüentemente, consegue mais casos para resolver. Essa questão revela-nos também um jogo de forças presente na exposição, pois ela pode ser vista, não somente como uma prática cultural egocêntrica, mas como um mecanismo de venda e promoção extremamente eficaz e por vezes necessário a depender do público a ser atingido.

No caso de *Sherlock*, observamos a técnica de exposição nas redes sociais, como vimos no item 3.1, como uma tentativa de divulgação do conteúdo do seriado para os fãs, além dos próprios enunciados dos fãs atuarem como uma forma de exposição do seriado em suas produções responsivas. Também por isso elas são incentivadas e retornam ao seriado, como parte do episódio *The Empty Hearse*, como uma forma de mostrar ao público sua importância, mesmo que, na realidade, esteja narcisicamente interessado em sua autopromoção nas Redes.

Pensamos essa relação entre seriado e público, a quem chamamos fãs por conta da especificidade de sua postura responsiva, uma evidência de uma interação que remete a uma estratégia capitalista de voltar-se para si mesma, em um processo de autopromoção. Trata-se de uma força centrípeta que opera com o retorno à questão econômica da produção, recepção e circulação do seriado em meio às regras do mercado, como um

produto a ser consumido. Revive-se, aqui, a lei da oferta e da procura, de um enunciado que produz para si uma grande procura, para obter assim maior possibilidade de oferta, ou seja, a continuidade de sua transmissão em uma rede de televisão e a criação de produtos e eventos a seu respeito a serem comercializados. O jogo entre produção e recepção do seriado, assim, envolve uma estratégia tradicional. A especificidade dessa relação na contemporaneidade envolve a mudança do suporte em um tempo e espaço virtuais.

Pensamos as relações intersubjetivas entre seriado e fãs, bem como entre fãs, como interações características dessa temporalidade. A partir desse ponto, defendemos que é possível estabelecer uma relação entre pequeno e grande tempo nas relações (trans)midiáticas, construídas em meio ao ciberespaço.

O ciberespaço, conforme vimos no item 2.5, é formado a partir da rede mundial de computadores em interação. Trata-se de um local fluido, ilocalizável em um ponto geográfico específico, visto que virtual, por isso sua característica de não-espaço. Virtualmente, é possível a interação entre pessoas de espaços geográficos diversos, as quais tomamos como sujeitos em uma interação midiática tipicamente contemporânea. O virtual não se opõe ao real, conforme explicita Lévy (2008), e sim ao estático. Ele não pode ser fixado em coordenadas espaço-temporais, pois oferece sempre uma descentralização, um retorno às perguntas ao invés de promover as respostas.

Dessa maneira, as coerções do aqui-agora nas categorias de tempo e espaço das interações deixam de existir no meio digital, pois os sujeitos podem estar, ao mesmo tempo, aqui e lá – alguém pode estar no Brasil participando de um grupo de discussão sobre seriado mundial, em que pessoas de diversas nacionalidades participam, cada uma em seu local e seu fuso horário. Na fluidez do ciberespaço, a duração do tempo também se torna difusa, pois as relações são instantâneas, imediatas – assim como as informações duram minutos até tornarem-se obsoletas, por exemplo –, e, contraditoriamente, estão para sempre na infinita memória digital de um suporte, ou da World Wide Web.

Procuramos evidenciar, portanto, o paradoxo das interações midiáticas na contemporaneidade, concomitantemente localizadas dentro e fora de uma determinação espaço-temporal, por não estarem localizadas geograficamente, mas ocorridas entre sujeitos em um tempo e espaço virtuais: o ciberespaço e o tempo instantâneo imortalizado pela memória digital.

Nesse sentido, notamos um jogo de forças presente no princípio de integração defendido por Lévy (2008), conforme discutimos no item 2.5, que é posto em xeque: a

grandiosa interação promovida pelas mídias que converte o vasto mundo em uma aldeia global permite a “conexão” entre os usuários da Rede, mas também os distancia. Há, atualmente, uma oferta crescente de cursos no modelo EAD; de reuniões por videoconferência e de aplicativos de relacionamento, por exemplo, o que demonstra a grande presença do virtual nas relações entre os sujeitos. Em prol da facilidade e mobilidade, ou seja, da fluidez necessária para a considerada “aldeia global”, em que há a possibilidade de conexão com pessoas de todos os lugares, os aqui e agora geográficos tornam-se múltiplos, virtuais.

A partir da ideia da convergência das mídias descrita por Jenkins (2006), também consideramos que, na contemporaneidade, real e virtual encontram-se embricados para a criação de uma realidade de sujeitos interconectados pela Rede. Como já dizia Lévy (2014), não há uma oposição entre os dois termos, posto que o virtual está oposto ao estático, não ao real. Nesse sentido, pensamos que as interações subjetivas ocorrem em uma (re)configuração dinâmica do espaço em possibilidades a serem atualizadas e em uma ideia de tempo disperso, ou, como apontara Castells (1999), ao tratar do que ele chamou de cultura da virtualidade real, no tempo atemporal, em que não há uma separação clara entre passado, presente e futuro nas mensagens, e no espaço de fluxos.

Apesar de assumirmos outra perspectiva, a ideia de tempo atemporal e de espaço de fluxos é pertinente para a visualização do que pensamos a respeito do tempo e espaço na contemporaneidade para a constituição de um cronotopo, a partir de Bakhtin (1988).

Bauman (2001), ao tratar da “modernidade”, chamada de contemporaneidade em nosso trabalho²²³, considera-a marcada por uma leveza e uma liquidez evidenciadas na relação tempo-espaço. A partir da metáfora dos estados físicos da matéria, ele conceitua como os fluidos não possuem uma dimensão clara no espaço, e, ao contrário, carecem de uma definição precisa no tempo devido à sua instantaneidade:

O que todas essas características dos fluidos mostram, em linguagem simples, é que os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas "por um momento" (Idem, p. 9).

²²³ Não faremos aqui a distinção entre os conceitos de modernidade e pós-modernidade, motivo pelo qual escolhemos o termo contemporaneidade para referirmo-nos ao tempo histórico das relações dos sujeitos a que pertencemos.

A nosso ver, a instantaneidade atua em conjunto com as mídias digitais, em uma tecnologia que favorece o surgimento de informações tão facilmente veiculadas quanto superadas por outras novas, como quando há uma saturação de uma notícia em determinado momento e, em um curto prazo de tempo, ela é substituída por outras, ao passo em que é dispensa pela Rede e acessível em (quase) qualquer localidade (desde que haja conexão de Internet). Ao mesmo tempo, consideramos que as informações, sejam elas reportagens, fotos, informações pessoais etc., ficam em suspenso no tempo (e no espaço virtual), passíveis de serem acessadas com uma busca na Rede no tempo indeterminado de duração dessas mídias.

No entanto, mais que líquido, como define Bauman, essas relações atingem o próximo estado físico e entram em ebulição: escapam e dissolvem-se no ar, tornando-se assim etéreas, fluidas e vaporizadas, dissolvidas na Rede. Como o éter, as relações estão dispersas e tornam-se visíveis fugazmente, em um espaço virtual.

Desse modo, pensamos em um tempo-espaço etéreos das relações entre os sujeitos que se constitui como um cronotopo. Ao contrário do tempo e espaço únicos e transcendentais, Bakhtin os concebe como relacionais, em simultaneidade e individualidade, de acordo com a existência singular dos sujeitos responsáveis, a depender da arquitetura das relações entre o eu e o outro. Temos assim, cronotopos das relações dialógicas que se constituem em um espaço entendido como acontecimento, não-estático, no qual o tempo se torna visível.

No cronotopo etéreo²²⁴, as interações deixam de ter lugar em um ponto específico para, virtualmente, coexistirem em uma multiplicidade de “aquis” e “agoras”, em um espaço virtual, portanto fluido, e ocorrem, em um tempo fugaz, instantâneo, porém único na existência. Assim, a singularidade das relações dialógicas no existir-evento relaciona-se com a fugacidade de suas coordenadas espaço-temporais características das relações nesse momento da história do homem.

Entretanto, é importante frisarmos que, apesar de não haver mais o cerceamento em relação ao tempo-espaço, há outros cerceamentos no que diz respeito às possibilidades de enunciação do sujeito. Apesar de haver a ideia de que nas mídias digitais todos os sujeitos podem ser emissores de conteúdo na Internet, por exemplo, eles dependem da abertura de cada plataforma, como jornais e revistas em que somente assinantes podem comentar, bem há desigualdade na distribuição de conteúdo para os internautas, a

²²⁴ É importante ressaltar que não compreendemos a palavra etéreo em seu sentido de algo sublime, celestial, e sim em seu sentido de algo volátil, relativo ao éter.

depende de suas preferências e interatividade com páginas e outros sujeitos. Desse modo, não é toda informação que atinge todo mundo da mesma maneira e nem toda plataforma admite resposta da mesma maneira. Precisamos, assim, problematizar a visão utópica da Internet e depreender os jogos de forças que nela ocorrem, ao mesmo tempo de liberdade e cerceamento.

Ao compreendermos, portanto, as questões sociais da vida em que ocorrem esses conflitos, fazemos um paralelo com a arte, pois de acordo com a filosofia do Círculo, arte e vida encontram-se mutuamente implicadas. Conforme discorre Volochinov, em *Discurso na vida e discurso na arte*,

A vida, portanto, não afeta um enunciado de fora; ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro, enquanto unidade e comunhão da existência que circunda os falantes e unidade e comunhão de julgamentos de valor essencialmente sociais, nascendo deste todo sem o qual nenhum enunciado inteligível é possível. A enunciação está na fronteira entre a vida e o aspecto verbal do enunciado; ela, por assim dizer, bombeia energia de uma situação da vida para o discurso verbal, ela dá a qualquer coisa lingüisticamente estável o seu momento histórico vivo, o seu caráter único. (VOLOCHINOV, s/d).

O enunciado, portanto, é pleno de vida, abastece-se dela e torna-se pleno de valorações de sujeitos e grupos sociais, bem como de jogos de forças em um determinado momento da existência e cultura humana. Fazemos, então, o jogo entre arte e vida ao pensarmos as relações intermediáticas na contemporaneidade.

Em *Sherlock*, vemos a implicação da contemporaneidade desde a trama, nas relações entre as personagens e as mídias: Sherlock usa seu smartphone para fazer pesquisas em suas deduções e vemos ele constantemente trocar SMS com sua rede de mendigos, a Scotland Yard e John. Ele não precisa necessariamente ter um “sótão mental” onde guardaria todas as informações úteis para seu trabalho, como faria o Holmes vitoriano de Conan Doyle, pois no século XXI as informações estão a seu alcance a um *click* de distância ou em seu cérebro HD.

Em meio a esses elementos contemporâneos, ganha destaque a presença dos *blogs* no seriado. Sherlock se relaciona com os clientes, divulga deduções e análises científicas, inclusive troca mensagens com Moriarty em *The Great Game* por meio de seu *blog*, de maneira que ele se torna uma ferramenta de exposição de seu trabalho e contato profissional. Ao contrário, o *blog* de John divulga a vida pessoal do detetive, o que o torna um “fenômeno da net”. O detetive ganha hipervisibilidade na mídia, como é demonstrado em *A Scandal in Belgravia* (2012) e em *The Reichenbach Fall* (2012). Nesse último, ele chega a ser ameaçado via grandes mídias, principalmente os jornais e a televisão, pois

sua imagem social é modificada facilmente de herói para vilão, conforme o artil de Moriarty. Indiretamente, a exposição da vida pessoal causa problemas para Sherlock, pois ela expõe suas fraquezas ao público geral e o deixa vulnerável aos inimigos: tanto Moriarty quanto Magnussen, ambos utilizam o conhecimento que tem de Sherlock a partir de sua exposição para saberem quais são seus pontos fracos, frequentemente associados a John.

Porém, mais do que na trama, em *Sherlock*, a concretização do cronotopo está na interação entre os fãs e o seriado, ocorridas na e possibilitadas pelas mídias, e na premissa da interação a partir da qual ocorre a reconstrução do gênero como transmidiático. Se, para Bakhtin (2011 e 1988), o cronotopo está relacionado à classificação histórica das modalidades do gênero romanesco, pensamos o gênero seriado em movimento, reconstruído na contemporaneidade a partir de sua recepção por um público interativo. A partir dela, tanto a produção quanto a circulação do gênero voltam-se para a estratégia transmidiática.

Assim, a época contemporânea é marcada por esse tipo de relação, que se constitui no estado etéreo e, diante de tal realidade, não poderíamos deixar de notar seus reflexos e refrações na arquitetônica de *Sherlock*, tanto no tipo de relação que os sujeitos-personagens estabelecem entre si, quanto no jogo dialético-dialógico que o seriado estabelece com seus fãs, que extrapola um tipo único de relação a mídia televisiva para dar acesso a outras, transmidiaticamente.

Em *Sherlock*, conforme já apontava Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (2010), materializam-se os valores do tempo contemporâneo dos sujeitos como a extrema facilidade e rapidez das conexões de informação e intersubjetivas, marcada na extrema velocidade da “conectividade” mental de Holmes do seriado.

Tanto na vida quanto na arte, há um tipo de relação intersubjetiva marcado pela conexão via mídia, o que por vezes é problematizado, como em *The Reichenbach Fall*, sobre a segurança quebrada com uma simples sequência em código binário por Moriarty. Além disso, é dado destaque à importância da mídia como constitutiva da imagem do eu para o outro, nesse mesmo episódio. Somos o que falamos sobre nós, em discursos de alta circulação, muitas vezes errôneos. Outro ponto é a valorização da imagem de si, narcísica, fortemente marcada na sociedade hoje com a necessidade de postar sobre si, de se fazer ser visto e reconhecido, como Sherlock a possui: extremamente orgulhoso, não quer que saibam de seus casos fracassados, mas mantém um blog em que publica suas descobertas científicas.

Verificamos que algumas características vistas como previsão por Calvino sobre valores que ganharão força no “próximo milênio”, no caso, os anos 2000, no contexto da literatura moderna podem ser relacionadas a questões da contemporaneidade refratadas nos enunciados. Em nosso contexto, para os enunciados na esfera midiática.

Entre os valores está a rapidez. Para Calvino, um exemplo da era da velocidade seria o cavalo, no entanto, hoje, essa imagem já é lenta para expressar o fluxo das informações com o desenvolvimento da internet. Há uma fugacidade dos arquivos e notícias na Rede na medida em que eles navegam em direção a todos os dispositivos conectados a ela e, assim, conectam os sujeitos em não tão distantes tempos e espaços.

Há também o valor da visibilidade, a respeito da evocação de “imagens mentais” possibilitada pelo enunciado visual, cuja capacidade seria mais forte do que nos enunciados verbais. Consideramos, na contemporaneidade, os enunciados sincréticos como a materialidade que mais possui visibilidade. Eles são mais rápidos e mais exatos no quesito informação, mas o que nós consideramos como visibilidade é, não só a capacidade de evocar conteúdos, mas a grande ocorrência e predileção por esse formato na era contemporânea. Dentre os formatos mais reconhecidos está o seriado.

A respeito da leveza, Calvino traz a questão da “pulverização da realidade” (p. 21). Essa pulverização, também defendida por nós, está na quantidade de informações na Rede, constantemente renovadas pelos sujeitos, capazes de assumirem o posto de emissores de conteúdo na Internet. Também está na fluidez do fluxo de informações e dos contatos intersubjetivos não mais restritos a cerceamentos geográficos.

A partir de uma discussão sobre como a literatura reflete e refrata certas tendências ou valores encontrados na vida por Calvino, procuramos pensar em como elas são refratadas nas novas materialidades dos discursos estéticos, como o seriado. Para nós, ficam as questões da rapidez e fluidez das relações, as quais se encontram em hipervisibilidade na Rede e pulverizadas em tempos e espaços virtuais, das múltiplas ocorrências simultâneas e da instantaneidade, porém de duração incerta, espalhadas como gotículas de água prontas a se condensar em “nuvens”.

SEASON FINALE: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa partiu da preocupação de compreender como o seriado se comporta hoje, ou, em outras palavras, como ele é feito, quais seus temas, onde ele circula, qual é seu público e como esse público, por sua vez, se comporta. A partir desse mote, entendemos então que o seriado se constrói de maneira outra do que no seu início, nos anos 50. Sendo ele um gênero discursivo, conforme comprovamos ao longo do trabalho, ele se (re)constrói com o tempo e, na contemporaneidade, sua reconstrução está aliada a uma profusão nas mídias digitais, de forma que foi inevitável tratarmos de transmídia e discutirmos o que entendemos por mídia e sua aparente liberdade.

Nesse contexto, nossa preocupação recai sobre a recepção dos fãs como um momento crucial na arquitetura do seriado, que influencia tanto a produção, quanto sua circulação social. Se hoje assistimos a um seriado grandemente partir das mídias digitais, também os fãs lhe respondem nesse meio, à sua maneira, com a sua individualidade.

Desde o primeiro momento, nosso enfoque foi pensar o seriado como gênero, em seu sentido plural, e o seu singular, *Sherlock*, a partir do qual baseamos nossas análises, por conta da particularidade da recepção (trans)midiática de seus fãs, em suas produções a partir da exibição da segunda temporada que se tornam, à sua maneira, detetives e autores.

No entanto, também expusemos a discussão gerada entre a autoria dos fãs e o processo mercadológico de produção e consumo que a envolve, como uma força que puxa para o centro do sistema econômico e instaura uma contradição pois, ao mesmo tempo, eles desafiam o sistema ao produzirem conteúdo autoral e sua produção também é um tipo de consumo incentivado pelo seriado.

Procuramos discorrer sobre a arquitetura do seriado televisivo em sua condição de gênero discursivo na contemporaneidade, conforme a filosofia da linguagem do Círculo B.M.V. em diálogo, quando necessário, com a teoria da comunicação, a respeito das mídias. Demos início ao trabalho a partir de um retorno à história do seriado, das primeiras produções até as contemporâneas, e expandimos nosso olhar para as produções holmesianas, até entendermos como o seriado, especificamente *Sherlock* (2010), torna-se um fenômeno social, em especial na Rede e parte de um processo cultural de recepção do seriado. Em um segundo momento, procuramos refletir sobre os conceitos necessários para a análise em um capítulo teórico, os quais mobilizados em um capítulo analítico dividido em quatro itens analítico-interpretativos: partimos da problematização

dos jogos de forças centrípetas e centrífugas acerca da autoria dos fãs, que também atua como estratégia massiva (trans)midiática para *Sherlock*; posteriormente, analisamos as respostas dos fãs realizadas em enunciados de diversos gêneros e materialidades – aqui os dividimos em dois subitens, conforme sua orientação temática –, para, enfim, culminarmos nossa reflexão no retorno das produções dos fãs ao seriado na terceira temporada e propormos um novo cronotopo na contemporaneidade.

Concebemos, como procuramos demonstrar nos itens anteriores, os fãs como autores-criadores de enunciados que elaboram o todo organizacional de suas obras, marcadas tanto pelo estilo individual do autor quanto pelo estilo do gênero utilizado (pintura e HQ, por exemplo). Aqui, não procuramos definir as arquitetônicas dos enunciados considerados como *corpus*, e sim procuramos analisá-los como respondentes do seriado, logo, como imprescindíveis para sua arquitetura.

Confirmamos, em nosso trabalho, a hipótese da constituição do seriado como um gênero. Nosso enfoque foi na compreensão do seriado a partir de seu funcionamento social e movimento histórico. Com ele, apreendemos a arquitetura do gênero, ou seja, a maneira como se dá a sua mobilidade na era contemporânea a partir de sua produção, circulação e recepção culturais em sociedade.

Assim, demarcamos a característica transmidiática do seriado na contemporaneidade, construído em um processo de convergência de diferentes mídias que promove maior contato dos fãs entre si e entre eles e os produtores. Nesse processo, ele é produzido, recebido e circulado na esfera midiática e muda de função desde a sua formação, tornando-se mais participativo, pois prevê a resposta-ativa de fãs, produções autorais a partir das quais buscamos estabelecer sua forma arquitetônica.

Depreendemos que os fãs participam ativamente da arquitetura do seriado com produções autorais em uma prática cultural de recepção tipicamente contemporânea do seriado. Dessa maneira, refletimos sobre as relações intersubjetivas na Rede, para compreendermos a interação entre fãs e fãs-seriado, e, com isso, compreendemos que as relações estão convergindo para a condição de ocorrerem midiaticamente, isto é, em tempos e espaços virtuais, além de geograficamente localizadas.

Em nossa pesquisa, pudemos trazer a transmídia para os estudos do Círculo, a partir da qual compreendemos a reconstrução do gênero seriado, pois está inserida no processo cultural de sua recepção, circulação e produção, reorganizados a partir de demandas da esfera na contemporaneidade.

Acreditamos que o trabalho possui um tema relevante na atualidade dos estudos bakhtinianos no Brasil, em conformidade com os estudos da professora orientadora e dos colegas do grupo de estudo GED – Grupo de Estudos Discursivos, de modo que poderá contribuir com os estudos sobre gêneros discursivos em objetos de diversas materialidades, embasados em uma compreensão da linguagem como verbivocovisual.

Presumimos também que nosso trabalho incita reflexões sobre formas de autoria fora do cânone, pensadas por nós na construção do fã como autor, produtor de conteúdo responsivo ao seriado, bem como reflete sobre a condição socio histórica cultural do que é considerado cânone, que também não se encerra nesse trabalho. Tal como fizemos com *Sherlock*, acreditamos ser possível expandir nossa reflexão para a relação entre gêneros da esfera literária e midiática, ou ainda, as relações entre público e seriado em âmbito discursivo em outros seriados, com outros tipos de produções responsivas, a fim de verificarmos os diferentes processos culturais de recepção do gênero na contemporaneidade.

Como o próprio seriado, há um fechamento esperado, uma *season finale* para essa temporada de nossa pesquisa, porém aguardamos as próximas produções-respostas do “público”, respondentes ativos, ao qual esperamos ter contribuído acerca das relações intersubjetivas na contemporaneidade e as formas ativas de responsabilidade possibilitadas pela Rede, bem como as reflexões sobre o gênero discursivo e sobre o seriado, as quais pedem novas respostas e uma continuação no próximo episódio.

REFERÊNCIAS

ALVIM, L. Os jornais, o romance e o folhetim. In: 6º Encontro nacional da Rede Alfredo de Carvalho, 2008. *Anais do 6º encontro nacional da Rede Alfredo de Carvalho*. UFF em Niterói/RJ. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2008, p. 1-15.

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.

BANDEIRA, A.P. “Don’t tell me what i can’t do!”: as práticas de consumo e participação dos fãs de *Lost*. 2009. 135 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2009.

ARASHICAT. *BBC SHERLOCK – Sherlock* (2012). Disponível em: <https://www.deviantart.com/arashicat/art/BBC-SHERLOCK-Sherlock-282986332?q=favby%3ANovaRoris%2F49425849&qo=33>. Acesso em: 09/03/16.

_____. *One more miracle, please...* (2012). Disponível em: <https://arashicat.deviantart.com/art/One-more-miracle-please-306222247>. Acesso em: 09/03/16.

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec/ Edunb, 1996.

_____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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

_____. (1929). *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 1997.

_____. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: Universidade do Texas, 1986.

_____. *Teoria do romance I: A estilística*. São Paulo: 34 ed, 2015.

BANDEIRA, A.P. “Don’t tell me what i can’t do!”: as práticas de consumo e participação dos fãs de *Lost*. 2009. 135 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2009.

_____. Os fãs de seriados televisivos norte-americanos e suas práticas. In: *III Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação*, 2008, PUCRS. *Anais da III Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação*. Rio Grande do Sul: Edipucrs, 2008, p.1-9.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BEEONUTUBE. *How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nrhWfuw9Pqs>. Acesso em: 26/03/2016.

BOSTAD, F. et ali. (Org.) *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture: Meaning in Language, Art and New Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. Ed. Campinas: UNICAMP, 2001.

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

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

_____. “Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica”. *Bakhtiniana*, São Paulo, 8 (2): 43-66, Jul./Dez. 2013.

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

BRANDIST, C.; TIHANOV, G. (eds.). *Materializing Bakhtin: The Bakhtin Circle and the Social Theory*. Basingstoke: Macmillan, 2000.

BRIGGS, A.; BURKE, P. *Uma história social da mídia*. Rio de Janeiro: Zahar ed., 2004.

BUBNOVA, T. “Voz, sentido e diálogo em Bakhtin”. *Bakhtiniana*, São Paulo, 6 (1): 268-280, Ago./Dez. 2011

BUSSE, K.; HELLEKSON, K. “Introduction: work in progress”. In: BUSSE, K.; HELLEKSON, K.(Org.) *Fan fiction and fan communities in the age of the internet*. Jefferson, Carolina do norte/Londres: McFarland & Company, 2006.

BUSSE, K; STEIN, L.E. “Introduction: The literary, televisional and digital adventures of the beloved detective”. In: _____. *Sherlock and transmedia fandom: essays on the BBC series*. Jefferson, EUA: McFarland & Company, 2012.

CALVINO, I. *Porque ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, M.I.B. “A questão da arquitetônica em Bakhtin: um olhar para materiais didáticos de língua portuguesa”. *Filol. linguíst. port.*, n. 14(2), p.247-263, 2012.

CANCLINI, N.G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ed. 3 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CASSOTI, R. Ressonâncias musicais no Círculo de Bakhtin: Ivan I. Sollertinsky, intérprete de Mozart. In: In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de

Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010

CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. V.1. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CLARK, K; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CRUCIOTHELIGHTS. *Good bye, John*. Disponível em: <http://cruciothelights.tumblr.com/post/24748542789/goodbye-john>. Acesso em: 09/03/16.

CRYSTALROSE289. *How did Sherlock survive? (BBC Sherlock)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N5If0cIBsxs>. Acesso em 25/03/2016.

DISCROLL, C. “One True Pairing: the romance of pornography and the pornography of romance”. In: BUSSE, K.; HELLEKSON, K.(Org.) *Fan fiction and fan communities in the age of the internet*. Jefferson, Carolina do norte/Londres: McFarland & Company, 2006.

DOYLE, A.C. *Sherlock Holmes: V.2. contos*. São Paulo: Martin Claret, 2014.

DUNBAR, P. *Millions of TV viewers baffled as to how Holmes faked his own death. The Mail on Sunday called in the experts to investigate...* Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2090010/Sherlock-Millions-TV-viewers-asking-Holmes-faked-death-.html?ITO=1490>. Acesso em: 27/03/2016.

EVA-CHRISTINE. *IOU Explanation – 53-8-92 – Grimm’s Fairy Tales Cipher*. Disponível em: <http://eva-christine.tumblr.com/post/27733467733/iou-explanation-53-8-92-grimms-fairy-ales>. Acesso em: 28/03/2016.

_____. *Reichenbach Explanation – Richard Brook was real – Rumpelstiltskin*. Disponível em: <http://eva-christine.tumblr.com/post/32560017981/reichenbach-explanation-richard-brook-was-real>. Acesso em: 28/03/2016.

ENTREPLANOS. *O Que É Filme Noir?* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6HaWB1pAV7E>. Acesso em: 18/10/2018.

FANTUCCI, I. *Contribuição do alerta, da atenção, da intenção e da expectativa temporal para o desempenho de humanos em tarefas de tempo de reação*. 2001. 130 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2001.

FARACO, C. A. “Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011

_____. “Autor e autoria”. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2009.

FEELINGFLAMESAGAIN. *A great man became a good one*. Disponível em: <http://feelingflamesagain.tumblr.com/post/16018516205/selinakylelife-a-great-man-became-a-good-one>. Acesso em: 16/03/16.

FIERY SOLVEIG. *Sherlock BBC - Please don't go*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-QVZ-rANmsY>. Acesso em: 09/02/2016.

FILHO, U. C. A arquitetura da arquitetura bakhtiniana. In: International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA), 12, 2014. King's College. *Anais do 12th International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA)*. Londres, Reino Unido, BRASA, 2014, p.1-14.

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

FISKE, J. "The Cultural Economy of Fandom". In: LEWIS, L. (Org.) *The Adoring audience: fan culture and popular media*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2001.

FLAUSINO, M.C. *Mulher em pedaços: o seriado como gênero televisivo*. In: Congresso Brasileiro da Comunicação, XXIV, 2001. Belo Horizonte. *Anais do XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*. Campo Grande: Intercom, 2001, pp. 1-14.

FLORES, V. N. et.al. (Org.). *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.

GERBASE, C. A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV. São Paulo: *Significação*. v. 41, n. 41, 2014, pp.34-56.

GRILLO, S. V. De C. "Esfera e campo". In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. "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.

HARVEY, C.B. "Sherlock's webs: what the detective remembered from the Doctor about transmediality". In: BUSSE, K; STEIN, L.E *Sherlock and transmedia fandom: essays on the BBC series*. Jefferson, EUA: McFarland & Company, 2012.

HAYNES, D. J. *Bakhtin and the visual arts*. Nova Iorque: Cambridge, 1995.

HOBSBAWN, E. J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

HOLQUIST, M. *A fuga do cronotopo*. In: BEMONG, N. et ali. *Bakhtin e o cronotopo > reflexões, aplicações, perspectivas*. São Paulo: Parábola, 2015.

HOLQUIST, M. *Dialogism: Bakhtin and his world*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2002.

_____. *A fuga do cronotopo*. In: BEMONG, N. et ali. Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola, 2015.

INTERWAR. *Sem título*. Disponível em: <http://interwar.tumblr.com/post/16665818767>. Acesso em: 16/03/16.

IVYBLOSSOM. *The quiet man* (2012). Disponível em: <https://archiveofourown.org/works/322978/chapters/520106>. Acesso em: 15/02/2016.

JENKINS, H. *Convergence culture: where old and new media collide*. Nova Iorque: New York University Press, 2006.

_____. “Strangers no more, we sing: filking and the social construction of the science fiction fan community”. In: LEWIS, L. (Org.) *The Adoring audience: fan culture and popular media*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2001.

_____. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 1992.

JENSON, J. “Fandom as pathology: the consequences of characterization”. In: LEWIS, L. (Org.) *The Adoring audience: fan culture and popular media*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2001.

KARPOVICH, A. I. “The audience as editor: the role of beta readers in online fan fiction communities”. In: BUSSE, K.; HELLEKSON, K. (Org.) *Fan fiction and fan communities in the age of the internet*. Jefferson, Carolina do norte/Londres: McFarland & Company, 2006.

KONDER, L. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

LÉVY, P. *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: 34 ed., 2011.

_____. *Cibercultura*. São Paulo: 34 ed., 2008.

_____. *Inteligencia colectiva: por una antropología del ciberespacio*. Washington, DC: Organización Panamericana de la Salud, 2004.

_____. *O que é o virtual?*. São Paulo: 34 ed., 2014.

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

MARCHEZAN, R. C. “A noção de autor na obra de M. Bakhtin e a partir dela”. *Bakhtiniana*, São Paulo, 10 (3): 186-204, Set./Dez. 2015.

_____. “Diálogo”. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

MARX, K; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- MCCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.
- MEDVÍEDEV, P. *O Método formal nos estudos literários*. São Paulo: Contexto, 2012.
- MELO, R. de; ROJO, R.H.R. “Arquitetônica bakhtiniana e os multiletramentos. In: NASCIMENTO, E.L.; ROJO, R.H.R. (Orgs) *Gêneros de texto/discurso e os desafios da contemporaneidade*. Campinas-SP: Pontes Editores, 2014.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1996
- MORAES, D. de (Org). *Globalização, mídia e cultura contemporânea*. Campo Grande: Letra Livre, 1997.
- _____. *O concreto e o virtual: mídia, cultura e tecnologia*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2001.
- MOREIRA, L.F. “A narrativa seriada televisiva: O seriado Mandrake produzido para a TV a cabo HBO”. *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, n.19, p. 1-17, 2007.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MORSON, G.S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- NATURALSHOCKS. *Blood on the pavement*. Disponível em: <https://www.deviantart.com/naturalshocks/art/Blood-on-the-Pavement-288539772>. Acesso em: 16/03/16.
- _____. *Liberty in death*. Disponível em: <https://www.deviantart.com/naturalshocks/art/Liberty-in-Death-280080702>. Acesso em: 16/03/16.
- NNAJ. *Reichenbach resolution*. Disponível em: <http://nnaj.deviantart.com/art/Reichenbach-Resolution-1-of-6-279907966>. Acesso em: 09/03/16.
- PAULA, L. *O SLA Funk de Fernanda Abreu*. Tese de Doutorado desenvolvida na UNESP – fclar. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.
- PAULA, L. de. *Análise Dialógica de Discursos verbo-voco-visuais*. Pesquisa trienal de 2014 a 2016, em andamento. Não publicada. Mimeo.
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- _____. “Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

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

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

PEREIRA, R. A. “Gêneros do discurso: esferas, *archaica* e constitutividade”. *Cuiabá: Polifonia*, 2013, v. 20, n. 27, p. 54-72.

PONZIO, A. L. *A revolução bakhtiniana*. São Paulo: Contexto, 2008.

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

REAPERSUN. *Wreck Fanbook*. Disponível em: <http://reapersun.tumblr.com/tagged/wreck+fanbook/chrono> Acesso em: 09/03/16.

SANTOS, L. dos. Os seriados brasileiros: tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual. In: Congresso Anual em Ciência da Comunicação, XXVI, 2003. Belo Horizonte. *Anais do XXVI Congresso brasileiro de Ciência da Comunicação*. Belo Horizonte: Intercom, 2003, p. 1-11.

SEVERINO, T. N. O seriado brasileiro como estratégia para conquistar o novo público dos canais pagos. Paraíba: *Temática*, 2015, Ano XI, n.01, pp. 52-74.

SHERLOCK: 1º Temporada. Direção: Coky Giedroyc, 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: 2º Temporada. Direção: 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: 3º Temporada. Direção: Colm McCarthy, Jeremy Lovering, Nick Hurran. 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.

SHERLOCKBRASIL. *Teorias: O que Sherlock fez tão fora do personagem?*. Disponível em: <http://sherlockbrasil.blogspot.com.br/2012/10/teorias-o-que-sherlock-fez-tao-fora-do.html>. Acesso em: 27/03/2016.

SHIGEAKO. *SHERLOCK – Believe in Sherlock*. Disponível em: <http://shigeako.deviantart.com/art/SHERLOCK-Believe-in-Sherlock-338819159>. Acesso em 17/03/2016.

SILVA, M. V. B. Origem do drama seriado contemporâneo. São Paulo: *Matrizes*, vol. 9, núm. 1, janeiro-junho, 2015, pp. 127-143.

SILVA, T. F. da. *Convergência cultural, divergência nos olhares: práticas discursivas e construção de subjetividades na cultura da convergência*. 2014. 102f. Dissertação

(Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara. 2014.

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

STARRLETT20. *Shattered* // *BBC Sherlock/John*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DZzMbenpjEk>. Acesso em: 20/02/2016

STEWART, T. “Holmes in the small screen: the television contexts of *Sherlock*”. In: BUSSE, K; STEIN, L.E. *Sherlock and transmedia fandom: essays on the BBC series*. Jefferson, EUA: McFarland & Company, 2012.

BOWIEE. *Sem título*. Disponível em: <http://bowiee.tumblr.com/post/15914312736>. Acesso em: 07/11/18.

TIHANOV, G. *The master and the slave: Lukács, Bakhtin, and the ideas of their time*. New York: Oxford University Press Inc, 2002.

VAUTHIER, B. Auctoridade e tornar-se autor: nas origens da obra do “Círculo B.M.V.” (BAKHTIN, MEDVEDEV, VOLOCHINOV). In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

VERITYBURNS. *Given in evidence*. Disponível em: <http://archiveofourown.org/works/348259/chapters/566123>. Acesso em: 15/02/2016.

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

_____. *A Construção da enunciação e outros ensaios*. São Carlos: Pedro e João, 2013.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2017.

WALL, A. “Bakhtin e a noção de crise ou Como ler por Bakhtin a pintura arquitetural do Século das Luzes”. In: PAULA, L. de. (Org). *Discursos em perspectiva: humanidades dialógicas*. Campinas: Mercado de Letras, 2014.

_____. *O Retrato e a referência linguística: algumas reflexões bakhtinianas*. No prelo.

YINAMI. *Sherlock: The Fall of Reichenbach*. Disponível em: <http://yinami.deviantart.com/art/Sherlock-The-Fall-of-Reichenbach-330476492>. Acesso em 17/03/2016.