

FENÔMENO SHERLOCK:

A recepção social do gênero seriado



Marcela Barchi Paglione

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

REFERÊNCIAS318

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, Medvédev, 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. Incluía 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.

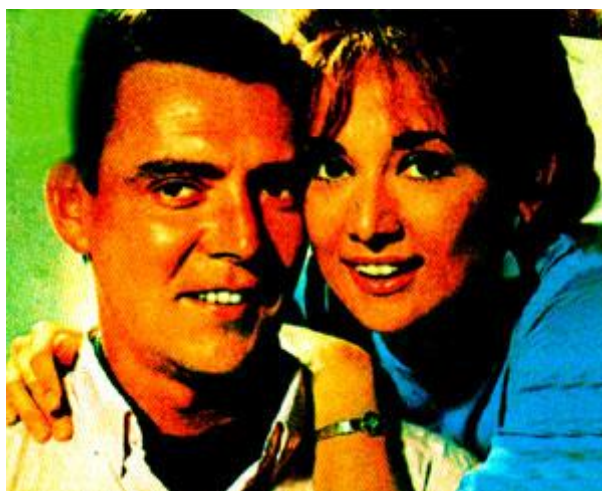


Figura 3 Eva Wilma e John Herbert em *Alô Doçura* (1953)¹⁵

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.

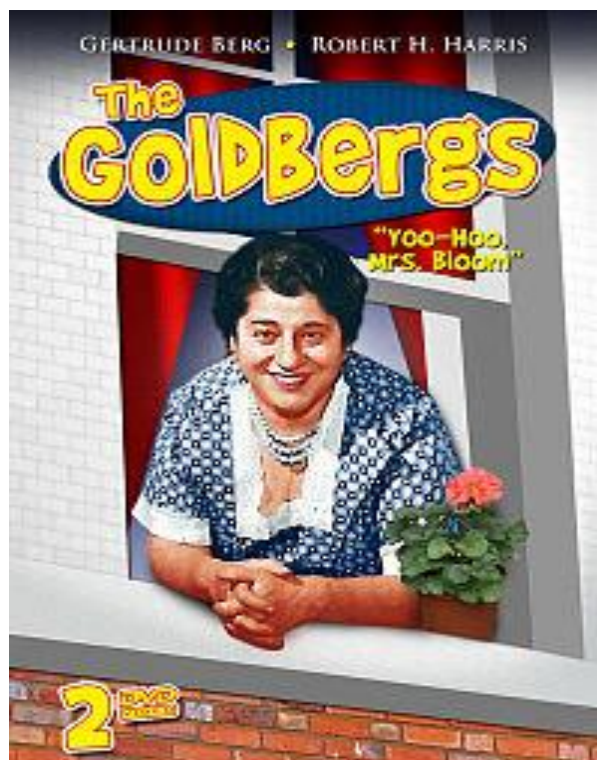


Figura 4: Capa do seriado *The Goldbergs*¹⁷.

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 escrivanhinha 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).

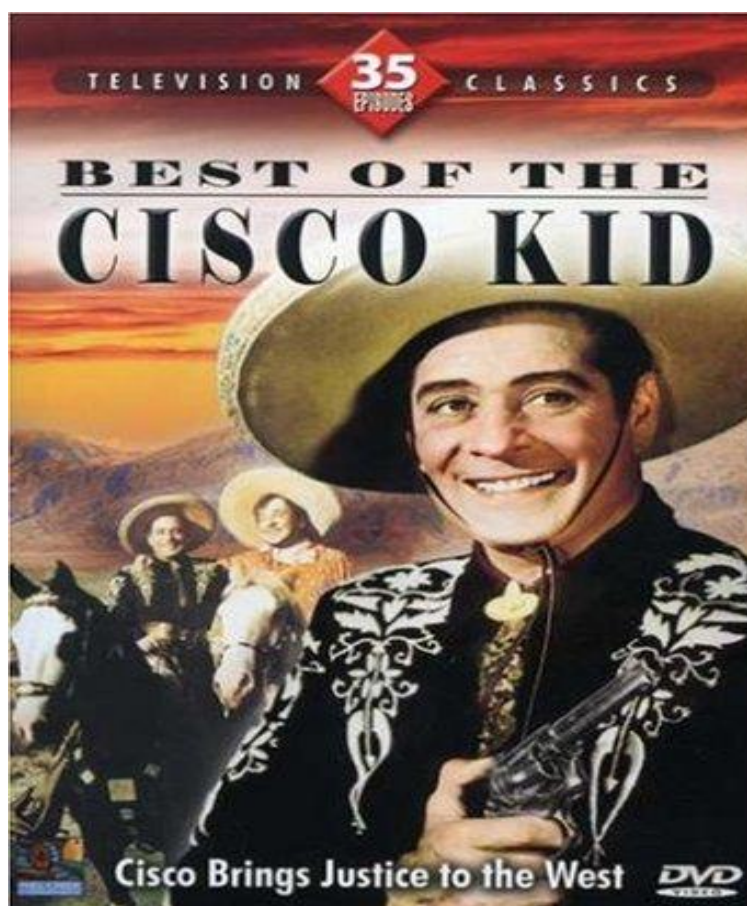


Figura 6: Capa do seriado *The Cisco Kid*¹⁹

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 profiferação 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/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, 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 lembrar 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.

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

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 surrealiatas, 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 descoleção 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-espaco 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-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 (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

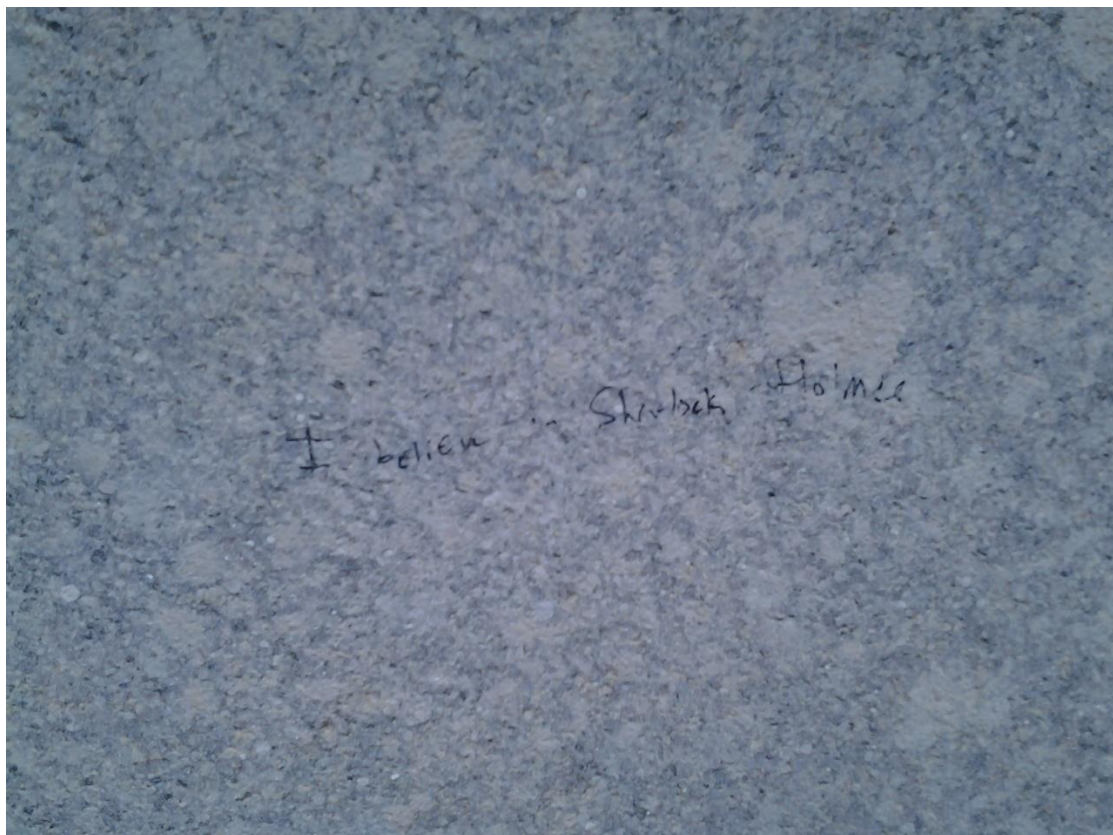


Figura 34 *I believe in Sherlock Holmes*. Foto de Marcela Paglione. Londres, Reino Unido, Outubro de 2012

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.

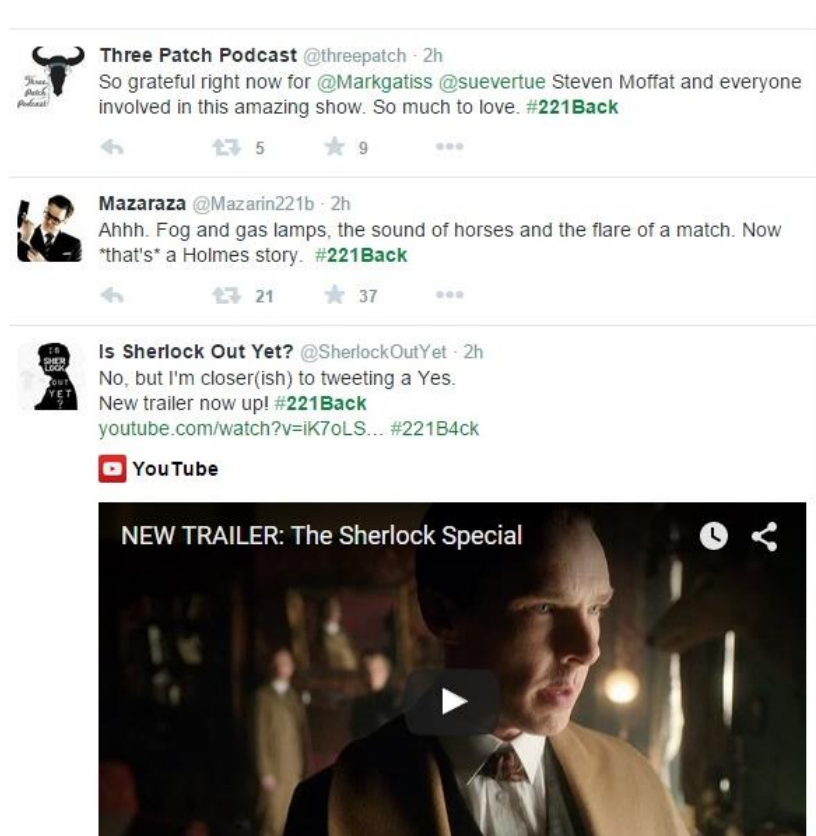


Figura 39 Repercussão do trailer do episódio especial de Natal no Twitter. *Screenshot* da busca no Twitter com a *hashtag* 221Back no dia 07 de outubro de 2015.

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.

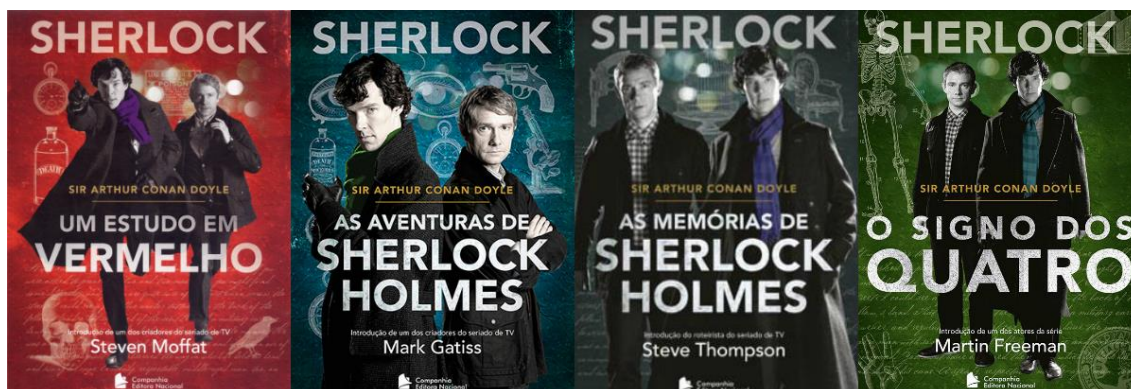


Figura 40 Capas dos livros renovadas com o seriado⁷¹

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 vêem-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 Medvídev (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 Medvídev,

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-espaço, 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-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)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 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 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 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 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.

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 expressei 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-históricas 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 preche 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 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.

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.

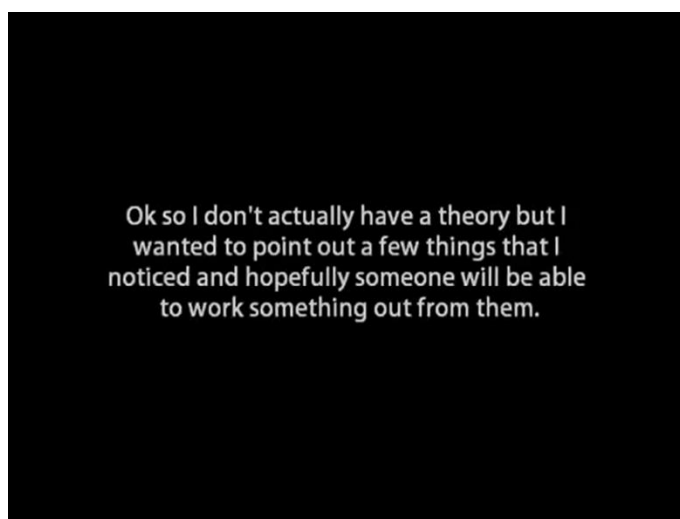


Figura 44 How did Sherlock survive? (BBC Sherlock)¹¹⁷

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.

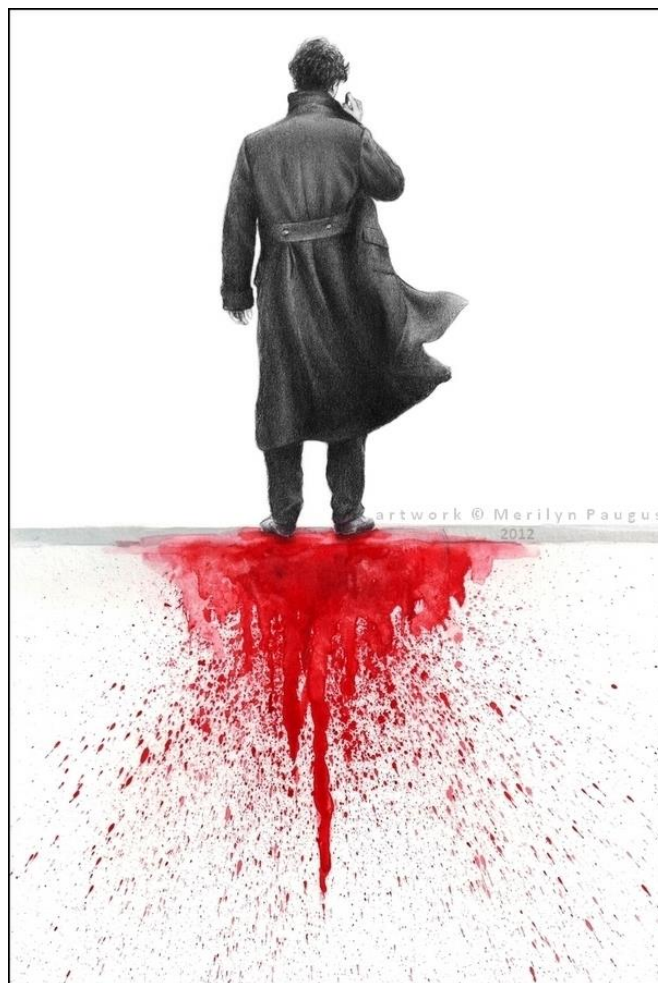


Figura 46 *Liberty in death* (2012)

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. Secundamente, 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.

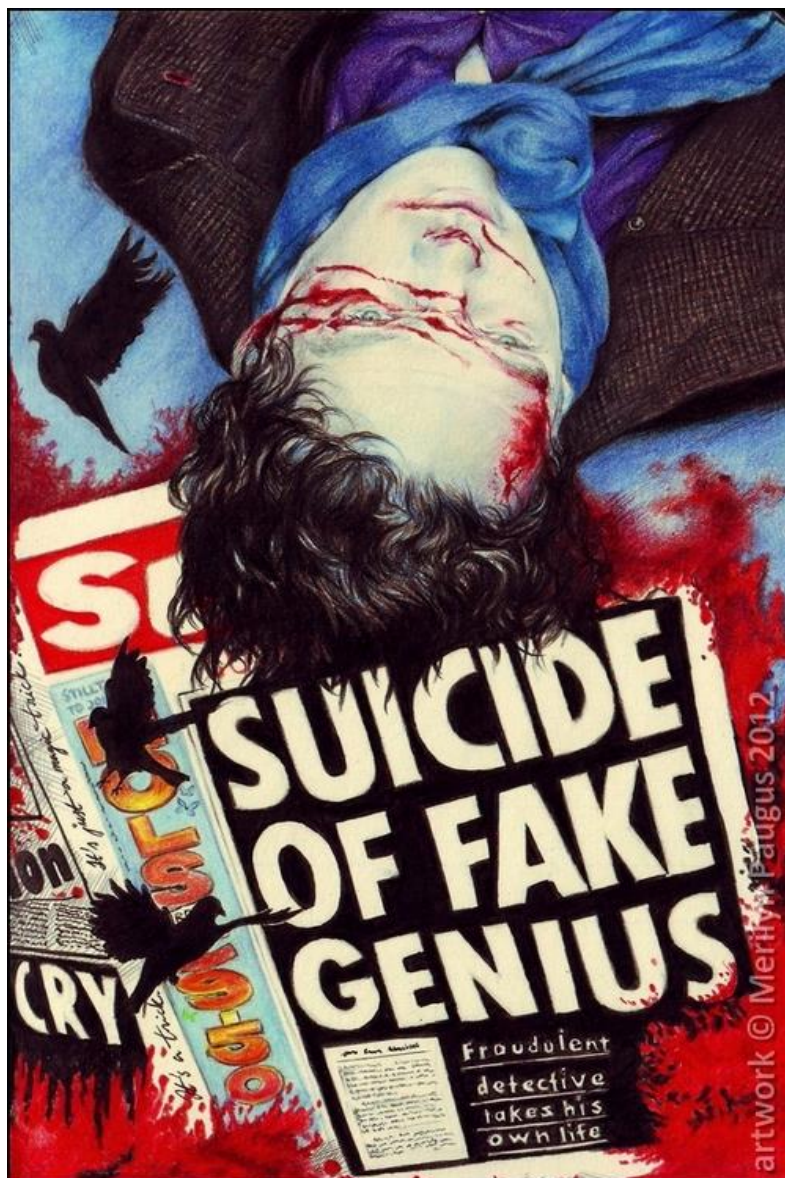


Figura 48 *Blood on the pavement* (2012)

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.

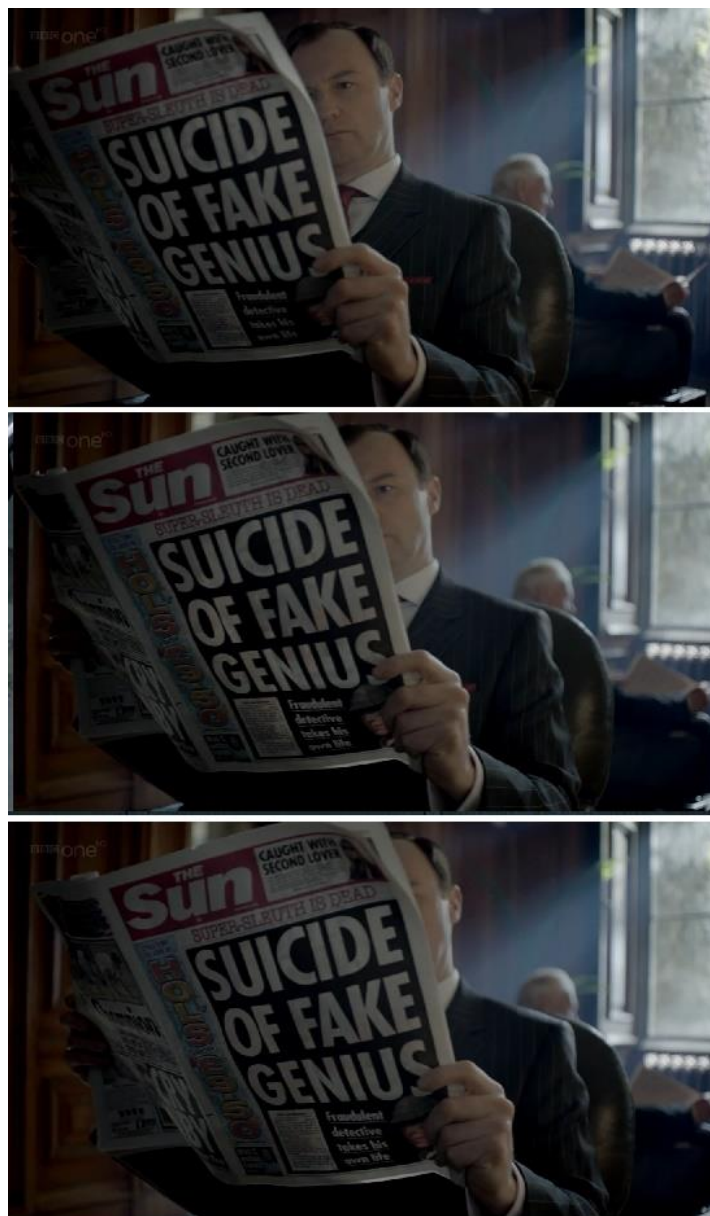


Figura 50 Notícia de jornal¹²⁷

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:

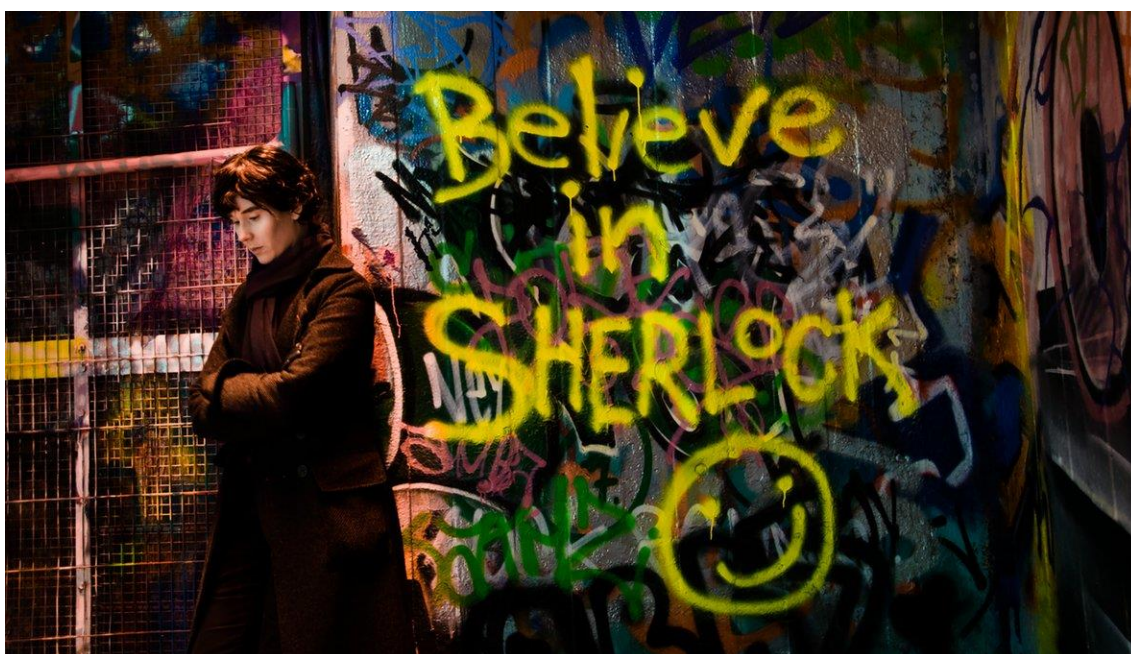


Figura 55 SHERLOCK - Believe in Sherlock (2012)

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.

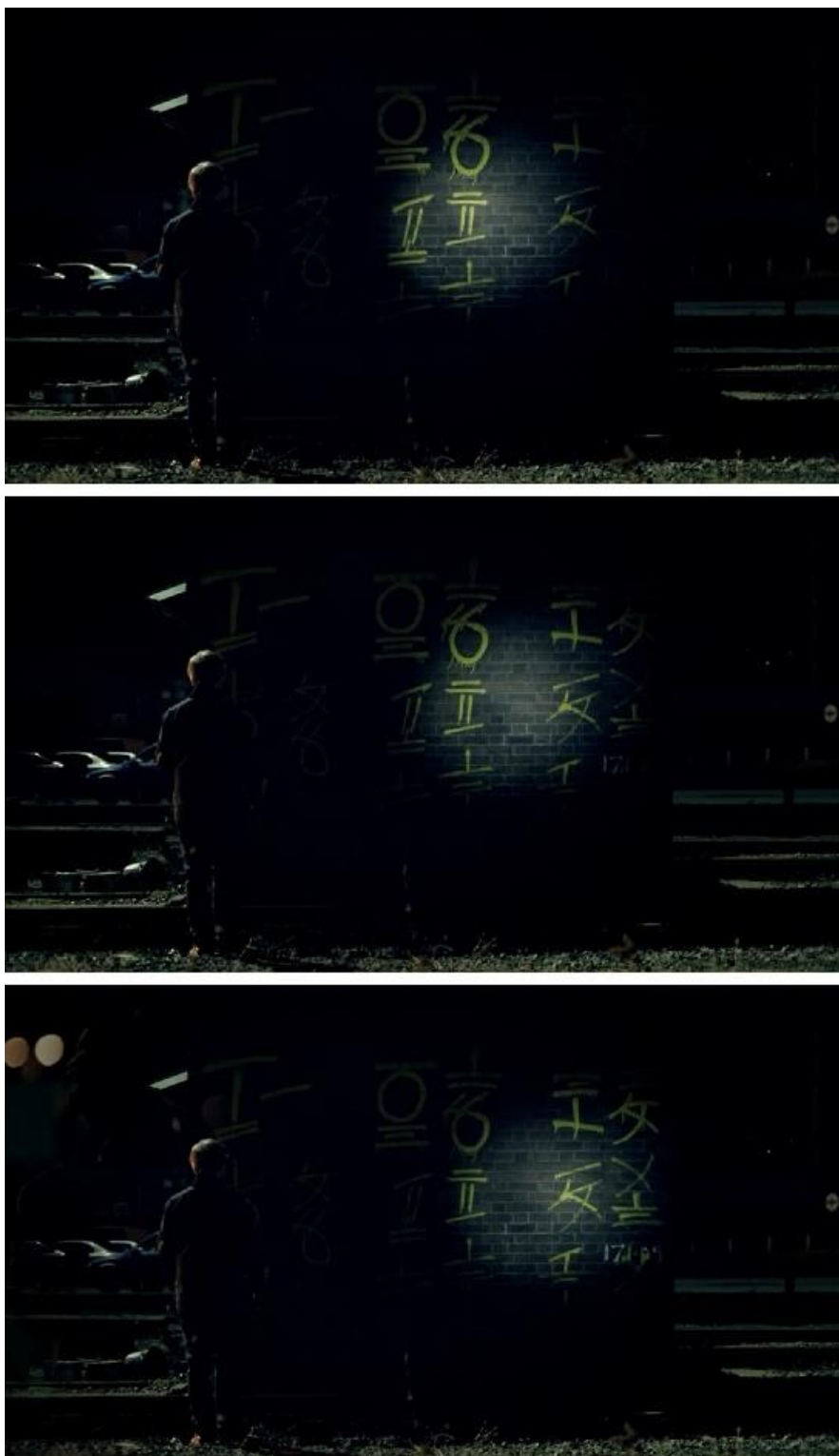


Figura 56 A tinta amarela em *The Blind Banker* (2010)¹³⁷

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.

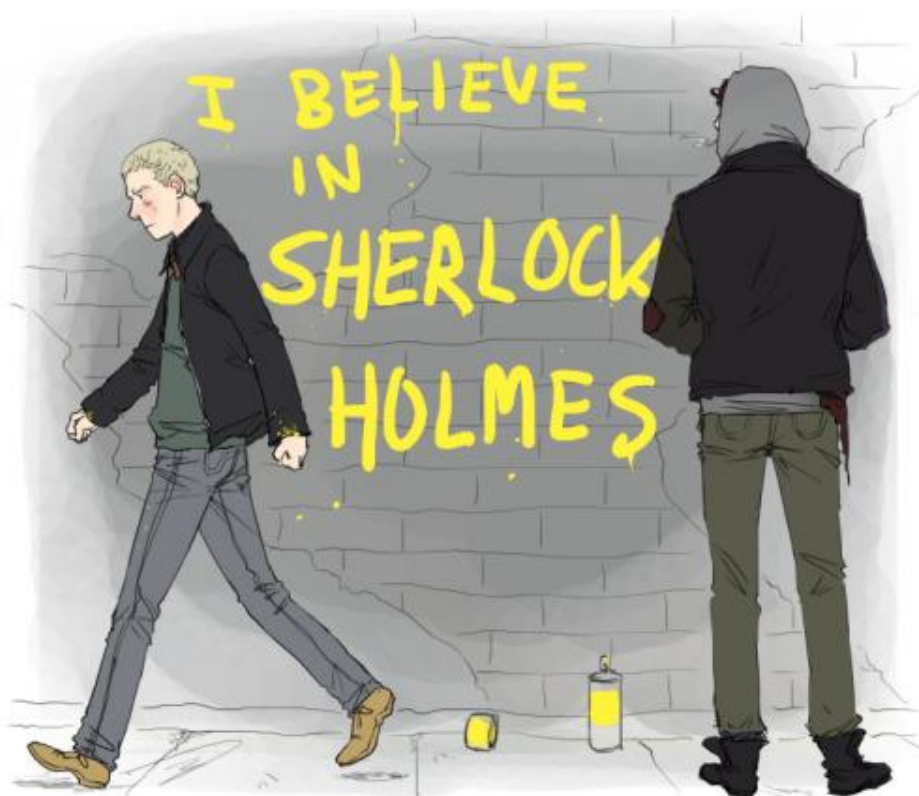


Figura 58 Sem título, por Reapersun, 2012¹⁴⁰

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:

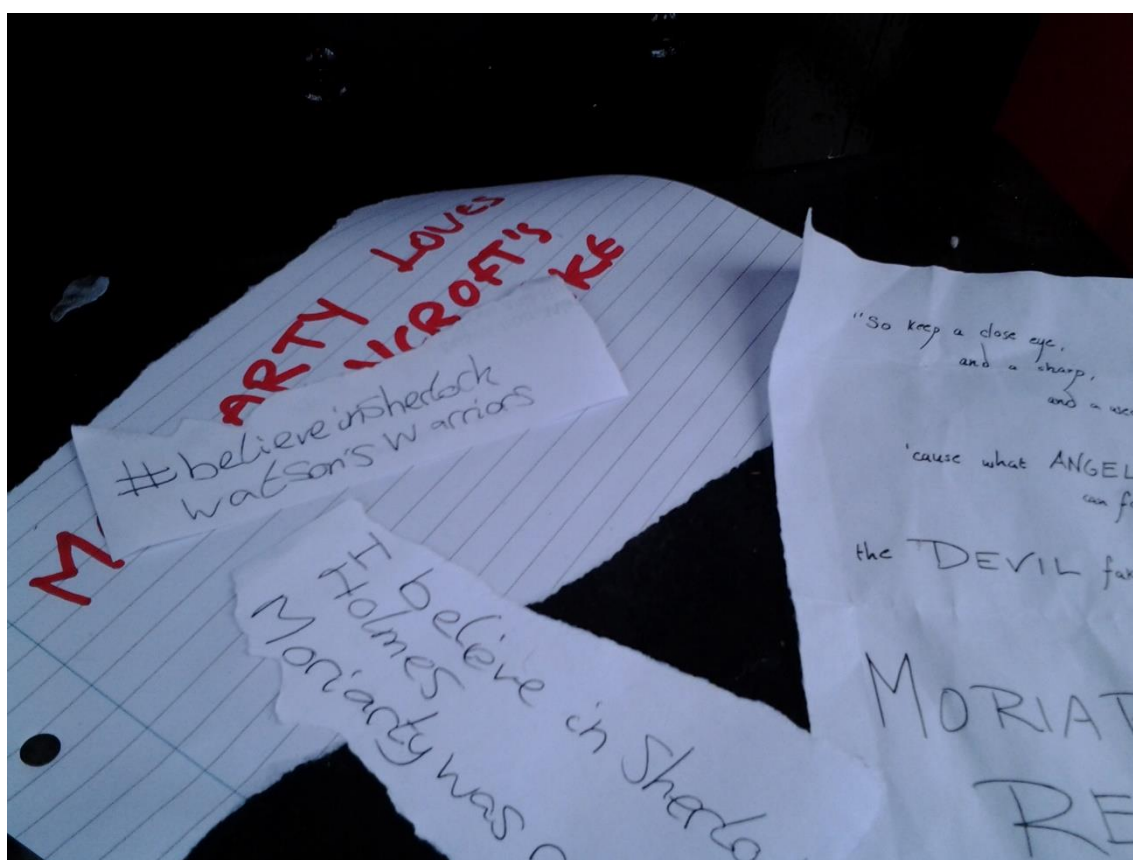


Figura 59 #believeinSherlock. Foto de Marcela Paglione, Londres, 2012.

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:

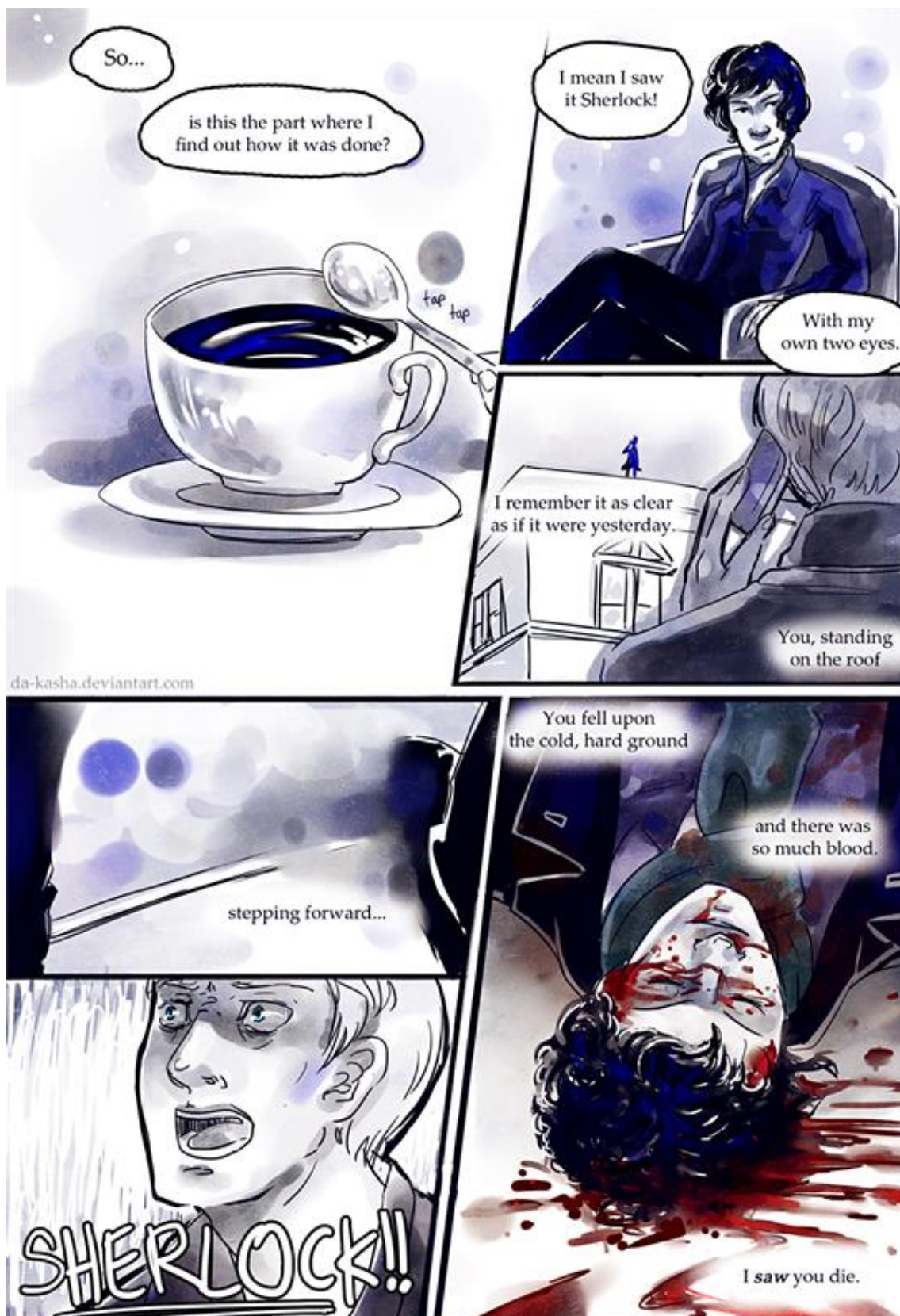


Figura 62 *Reichenbach resolution*, p.1¹⁶⁵

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.

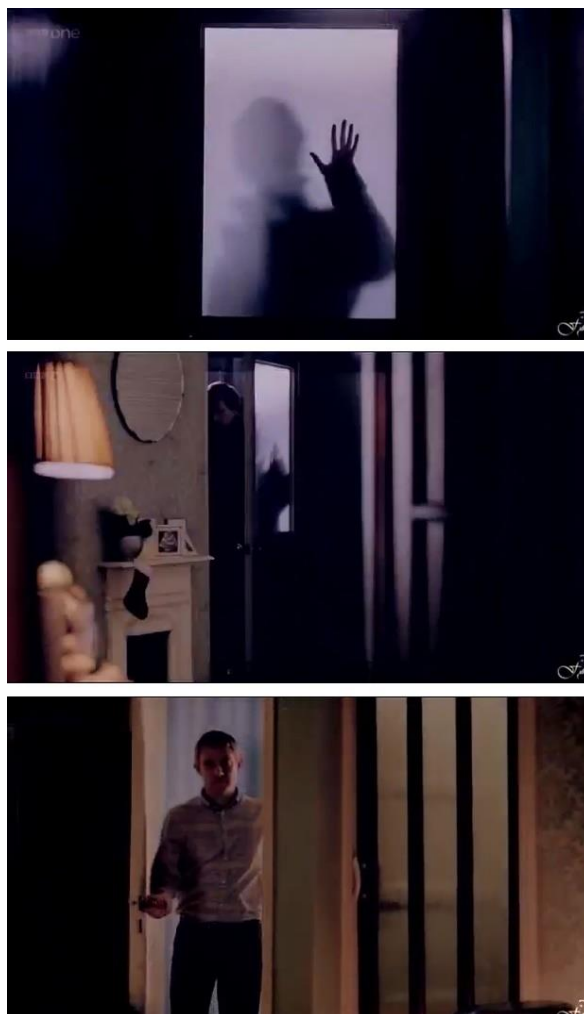


Figura 78 Sherlock e John atrás das portas¹⁸¹

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 responsabilmente 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” (STARLETT20, 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.

dependem 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 apreender 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 massivo (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.