

## AUDIOVISUAL

# ATUALIZANDO SHERLOCK HOLMES PARA O SÉCULO XXI: UMA ANÁLISE ESTILÍSTICA DOS PROTAGONISTAS DA SÉRIE SHERLOCK

*UPDATING SHERLOCK HOLMES FOR THE 21ST CENTURY: A STYLISTIC ANALYSIS OF THE PROTAGONISTS IN SHERLOCK*

*ACTUALIZANDO SHERLOCK HOLMES PARA EL SIGLO XXI: UNA ANÁLISIS ESTILÍSTICA DE LOS PROTAGONISTAS DE LA SERIE SHERLOCK*

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho  
Elva Fabiane Matos do Valle<sup>1</sup>

**RESUMO:** neste artigo, objetivamos verificar a forma como os personagens das obras de Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes e Dr. Watson, são (re)construídos e (re-)apresentados para a televisão contemporânea na série *Sherlock*. Realizando uma análise estilística do episódio piloto, observamos os mecanismos de apresentação dos personagens, evidenciando os recursos estéticos e narrativos utilizados pelos criadores da série para “atualizar” os personagens para o século XXI. Entendemos que a indústria televisiva possui características bastante específicas que influenciam em seu estilo, ainda que algumas características se aproximem da indústria cinematográfica, o estilo televisivo tem sua história e especificidades. Com isso, demonstramos como a série dispõe de recursos audiovisuais para modernizar o método investigativo-dedutivo que tornou o personagem mundialmente conhecido.

**Palavras-chaves:** Sherlock Holmes. Televisão. Estilo.

**ABSTRACT:** in this article we aim to verify how the characters in the works of Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes and Dr. Watson are (re-) constructed and (re-) presented for contemporary television in the *Sherlock* series. Applying a stylistic analysis of

<sup>1</sup> ORCID: 0000-0003-0809-5350. E-mail: [elvabr@gmail.com](mailto:elvabr@gmail.com)



the pilot, we will observe the presentation mechanisms of the characters, showing the aesthetic and narrative resources used by the series creators to “update” the characters for the 21st century. We understand that the television industry has very specific characteristics that influence its style, although some characteristics approach the film industry, the television style has its history and specificities. And with that, we show how the series uses audiovisual resources to modernize the investigative-deductive method which made the main character world-renowned.

**Keywords:** Sherlock Holmes. Television. Style.

**RESUMEN:** en este artículo pretendemos verificar cómo los personajes de las obras de Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes y Dr. Watson, son (re) construidos y (re) presentados para la televisión contemporánea en la serie Sherlock. Aplicando un análisis estilístico del piloto, observaremos los mecanismos de presentación de los personajes, mostrando los recursos estéticos y narrativos utilizados por los creadores de la serie para “actualizar” los personajes para el siglo XXI. Entendemos que la industria televisiva posee características muy específicas que influyen en su estilo, aunque algunas características se aproximan a la industria del cine, el estilo de televisión tiene su historia y especificidades. Y con eso, tratamos de mostrar cómo la serie utiliza recursos audiovisuales para modernizar el método investigativo-deductivo que hizo al personaje mundialmente conocido.

**Palabras clave:** Sherlock Holmes. Televisión. Estilo.

## Introdução

A ficção seriada investigativa é, há pelo menos cinco décadas, um dos produtos mais prolíficos da televisão internacional (JENNER, 2016). Entre os anos de 2005 a 2010, o gênero se consolidou como o mais produzido e veiculado no *primetime* da TV norte-americana (ELLISON, 2014; ROGERS, 2008). O banco de dados *Internet Movie Database* contabiliza em seu acervo 4.939 títulos de seriados de *crime fiction* em exibição no mundo, número que cresce a cada ano.<sup>2</sup> “No domínio do policial, nem o cinema nem o romance podem rivalizar com as inúmeras séries, concebidas por argumentistas-produtores com ambições e meios perfeitamente adaptados ao estado atual do suporte” (ESQUENAZI, 2005, p.101).

De fato, a narrativa investigativa é um formato que parece se ajustar bem ao suporte televisivo. Jenner (2016) aponta que essa estrutura nas histórias de detetives

---

<sup>2</sup> Interessante notar que, em 2014, haviam 2.773 séries investigativas catalogadas pelo IMDB (VALLE, 2014), ou seja, o número quase dobrou num intervalo de apenas quatro anos.

(com a apresentação de um crime, sua investigação e posterior elucidação) se adapta especialmente bem à grade da televisão, que precisa da divisão de cenas e sequências em unidades menores por conta dos intervalos comerciais. Esta disposição geralmente:

Apresenta sequências de investigações de cenas de crime, entrevistas com testemunhas ou o cometimento de outro crime. Para a televisão, isso significa uma divisão em pequenas unidades ou sequências, no final das quais os intervalos de anúncio podem ser facilmente inseridos sem causar muita interrupção (JENNER, 2016, p.57, tradução nossa).<sup>3</sup>

É importante dizer que sob o termo guarda-chuva *crime fiction* encontram-se produtos bastante diferentes entre si. Narrativas que vão desde séries que acompanham a rotina de policiais em seus ambientes de trabalho (*NYPD Blue* [FOX, 1993]; *Blue Bloods* [CBS, 2010-]; *Chicago P.D.* [NBC, 2014-]), que priorizam o trabalho de investigadores forense (*CSI: Crime Scene Investigation* [CBS, 2000-2015] e sua franquia; *NCIS* [CBS, 2003-] e sua franquia; *Bones* [FOX, 2005-2017]), peritos em psicologia (*Criminal Minds* [CBS, 2005-], *The Mentalist* [CBS, 2008-2015], *Mindhunter* [Netlix, 2017-]), ou detetives particulares/amadores (*Monk* [USA, 2002-2009]; *Elementary* [CBS, 2012-], *Strike* [BBC, 2017-]), além de programas que flertam com outros gêneros dramáticos como o sobrenatural/ficção científica (*The X-Files* [FOX, 1993-2002]; *Fringe* [FOX, 2008-2013]; *iZombie* [CW, 2015-]; *Supernatural* [WB/CW – 2005-]), aventura (*Arrow* [CW, 2012-]; *Agents of S.H.I.E.L.D.* [ABC, 2013-]; *The Flash* [CW, 2014]; *S.W.A.T.* [CBS, 2017-]), entre outros.

Nesse contexto, chama a atenção o fato de que uma das séries investigativas de maior sucesso nos últimos anos seja uma adaptação contemporânea das histórias de um dos detetives mais tradicionais e conhecidos de todos os tempos. *Sherlock* (BBC, 2010-), criada por Steven Moffat e Mark Gatiss para a BBC One, é uma atualização para a Londres contemporânea das aventuras investigativas de Sherlock Holmes e John Watson, personagens literários criados no século XIX pelo escritor Arthur Conan Doyle.

A primeira temporada foi exibida em 2010 com três episódios de aproximadamente 90 minutos cada, e obteve enorme sucesso de público e crítica.<sup>4</sup> A série tornou-se

<sup>3</sup> No original: These scenes feature investigations of crime scenes, witness interviews or the committing of another crime. For television, this means a division into small units or sequences, at the end of which ad breaks can easily be inserted without causing too much disruption. (JENNER, 2016, p.57)

<sup>4</sup> Que se valida pelas inúmeras indicações a prêmios (um total de 160), recebendo 85 prêmios, dentre eles, *Sherlock* recebeu dois Emmy's em 2016, sete em 2014, e o BAFTA da audiência em 2015. E também pelas notas e críticas positivas, por exemplo, no IMDB, *Sherlock* alcançou a nota de 9,2; no site de críticas, Rotten Tomatoes, a primeira temporada alcançou 100% de críticas positivas.

uma das criações mais bem-sucedidas da BBC, sendo o produto da rede britânica mais vendido para outras transmissoras ao redor do mundo, segundo o *Radiotimes*.

O relatório anual da BBC de 2016 revela que *Sherlock* superou a marca de dez milhões de espectadores na BBC One. Além de seu canal de origem na rede britânica, a série foi exibida na PBS (rede americana), na TV cultura no Brasil, está disponível na plataforma Netflix e já foi exibida em mais de duzentos países, segundo o *The Guardian*.

Em um cenário altamente competitivo, em que a cada ano surgem dezenas de novas séries investigativas, ao passo em que antigas são renovadas,<sup>5</sup> como compreender o sucesso de um detetive do século XIX que personifica um método investigativo tão familiar?

Neste artigo, temos como objetivo verificar de que forma os personagens canônicos Sherlock Holmes e Dr. Watson são (re-)construídos e (re-)apresentados para a televisão contemporânea em *Sherlock*. Através da análise estilística do episódio piloto, iremos observar os mecanismos de apresentação dos personagens, focando, sobretudo, nos recursos estéticos e narrativos utilizados pelos criadores para “atualizar” eles para o século XXI. Com isso, pretende-se demonstrar como se dispõe de recursos audiovisuais tais como inserções gráficas e montagem fragmentada, entre outros, para modernizar o método investigativo-dedutivo que tornou o personagem mundialmente conhecido.

### Horizonte metodológico: estilo, televisão, estilo televisivo

Compreendemos estilo como “o uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme” (BORDWELL, 2013, p. 17), ou seja, como os diversos elementos e materiais da linguagem audiovisual são utilizados de modo expressivo pelos criadores da obra para narrar uma história. E, tudo isso engloba desde o *mise-en-scène*, isto é, a organização e disposição dos elementos para a câmera, arrumação do cenário, figurino, iluminação e movimento e atuação dos atores dentro do quadro, até a montagem e a trilha sonora.

Não podemos esquecer que, nos produtos audiovisuais, as histórias são contadas por meio de materiais de uma linguagem específica, e “por mais que o espectador possa ser envolvido pelo enredo ou gênero, assunto ou implicação temática, a textura da experiência fílmica depende centralmente das imagens em movimento e do som que as acompanha” (BORDWELL, 2013, p. 21).

<sup>5</sup> Por exemplo, a adaptação dos romances de Robert Galbraith, *Strike* (BBC One, 2017-18), a adaptação de Agatha Christie, *Ordeal by Innocence* (BBC One, 2018), a 13ª temporada de *Criminal Minds* (CBS, 2005-), a 19ª temporada de *Law & Order: Special Victims Unit* (NBC, 1999), ou ainda o revival *The X-Files* (FOX, 1993 - 2002; 2016-).

Ao adaptar as definições de estilo cinematográfico propostas por Bordwell para o estudo de ficções seriadas televisivas seguimos autores como Caldwell (1995), Butler (2012), Mittel (2013), Peacock e Jacobs (2013) e Cardwell (2013) quando falam de “estilo televisivo”, ou seja, do entendimento, nem sempre compartilhado por teóricos do cinema e da comunicação, de que obras seriadas feitas para a televisão também possuem marcas estilísticas expressivas dignas de análises detalhadas.

Em sua obra *Televisuality* (1995), em que procura mapear o que seria o estilo televisivo, John T. Caldwell afirma que os dois anos anteriores à década de 1980 possuíam o que ele chama de “grau zero” do estilo, ou seja, pouco (ou nenhum) movimento de câmera, ênfase nos diálogos, iluminação e cenários sem função dramática. O autor aponta que os programas notadamente perpetuaram um estilo proficiente, muito neutro, talvez “devido às pressões inevitáveis da televisão, orçamentos limitados, prazos rígidos de programação, e regras sindicais [...]” (CARDWELL, 1995, p.57, tradução nossa)<sup>6</sup>

A partir de 1980, após uma série de transformações ocasionadas, entre outros fatores, pela introdução de novidades tecnológicas que permitiram maior qualidade técnica e pela mudança nas práticas de programação com a introdução de canais fechados por assinatura, a televisão tornou-se cada vez mais visual e até mesmo experimental. Essa evolução seguiu até atingir o estilo definido por Caldwell como “videográfico”: uso excessivo de efeitos gráficos, logos, combinação de imagem e texto e outros elementos hipervisuais, originados na tecnologia de manipulação eletrônica da imagem, como pode ser identificado nos canais CNN ou MSNBC, nos programas de notícias, bem como nas apresentações esportivas ou nos conhecidos programas de realidade (CALDWELL, 1995).

Deste modo, podemos perceber que a televisão é sempre caracterizada por extremos: ou é um “vácuo estilístico” ou é visualmente excessiva. Mais recentemente, com a aparição de projetos de inegável qualidade e mérito artísticos, e inclusive com a associação cada vez maior de autores (diretores e roteiristas) já consagrados no campo do cinema, passou-se a se falar de produtos com “estilo cinematográfico”. Para isso, aproximam-se técnicas e aparatos tecnológicos do cinema na produção dos programas. O adjetivo cinematográfico se aplicaria, portanto, “a programas que priorizam o visual mais do que é aceito como típico

---

<sup>6</sup> Trecho original: “To television’s inevitable pressures the less than feature-scale budgets, rigid series scheduling deadlines, and union rules” (CARDWELL, 1995, p. 57).

para a televisão, oferecendo à audiência tanto significado narrativo quanto prazer visual nas imagens que aparecem na tela” (MILLS, 2013, p. 58, tradução nossa).<sup>7</sup>

Mais do que aludir a semelhanças nos modos de produção do cinema e da televisão<sup>8</sup>, nos parece evidente que tal comparação possui uma função mais valorativa do que prática. Com isso leva para a televisão uma ideia de qualidade artística que não seria intrínseca ao meio, mas sim “emprestada” de outro mais consagrado.

Para autores como Caldwell (1995; 2005), no entanto, a televisão é melhor compreendida se pensarmos como um meio estilístico autoconsciente que faz escolhas artísticas próprias. Desta forma, esse trabalho se inscreve num tipo de abordagem analítica que assume a postura de que “a televisão possui potencial para integridade artística e a realização, e considera um espectro de programas televisivos (embora não todos) como merecedores de um estudo que examine de perto aspectos de estilo” (CALDWELL, 2013, p. 23, tradução nossa).<sup>9</sup>

Ademais, é importante notar que o estilo, nos produtos audiovisuais televisivos, possui também uma importante função de individualização dos projetos. Os novos aparatos técnicos permitiram uma televisão mais estilizada, ao mesmo passo que práticas de programação e concorrência entre os canais incentivaram o surgimento da sua individualização. Os canais passaram a buscar marcas estilísticas que diferenciassem os programas nesse ambiente competitivo. E o *estilo distinto* é uma maneira que os produtores usam para combater a distração da audiência, bem como auxilia na diferenciação entre seus produtos, por meio de marcas visuais e sonoras (BUTLER, 2012).

---

<sup>7</sup> Do original: “[...] programming that prioritizes the visual more than what is assumed to be typical for television, offering audiences both narrative meaning and pleasure in the imagery that appears on the screen. (MILLS, 2013, p. 58)

<sup>8</sup> Apesar de compartilhar muitas semelhanças com a indústria cinematográfica, a indústria televisiva tem características bastante específicas que influenciam em sua estética. A produção de filmes de longa-metragem de grande orçamento, por exemplo, envolve uma agenda de produção considerada letárgica em comparação com a televisiva, onde a criação e desenvolvimento de programas é o resultado de um “manic cauldron of experimentation, nightly competition, serial failure, perpetual brainstorming/regrouping, and systematic overproduction”. (CALDWELL, 2005, p. 91) Tanta velocidade de produção e circulação das obras, aliada a uma dependência muito mais direta de anunciantes e patrocinadores, faz a televisão normalmente ser associada a um fenômeno essencialmente econômico, com pouco valor artístico.

<sup>9</sup> Do original: “that television has the potential for artistic integrity and achievement, and regard a range of (though not all) television programmes as worthy of the kind of study that closely examines aspects of style. (CALDWELL, 2013, p. 23)

## A apresentação de John Watson e Sherlock Holmes em *Sherlock*

Os seriados investigativos compartilham uma premissa bastante semelhante e uma convenção estrutural centralizada na figura do detetive (BIGNELL, 2014; VALLE, 2014; JENNER, 2016), uma vez que é através da sua investigação que o espectador tem acesso às informações que irão levar à elucidação do crime. É importante lembrar que, em geral, as histórias detetivescas – tanto no suporte audiovisual quanto na literatura – costumam apresentar duas fábulas: a do crime e a da investigação (TODOROV, 2006), sendo que a do crime costuma acontecer anteriormente ao início da narração. Deste modo, quando a narração se inicia, a fábula que o espectador acompanha é a da investigação de um crime previamente ocorrido.

Para Jenner (2016), portanto, a ação do crime funciona como um gatilho dramático, ou seja, o ponto de partida para a parte central da narrativa que é o processo de investigação, até o seu desfecho com a provável solução e punição dos culpados. Nas séries televisivas investigativas, o caso a ser solucionado costuma ser mostrado ainda no *teaser*. Esta estratégia procura conquistar a atenção da audiência desde os primeiros momentos, deixando o espectador curioso sobre as circunstâncias do crime.

Logo em seguida, em geral, tem-se a apresentação do detetive e de como ele é impelido a participar do processo. Ele funciona como elemento focalizador da narrativa (GENETTE, 1990), pois é através dele que o espectador tem acesso às informações sobre o crime à medida em que este avança no processo investigativo, como se juntasse peças de um quebra-cabeças. É esse personagem, portanto, quem conduz a narrativa, seja analisando cenas do crime, interpretando pistas e evidências, ultrapassando obstáculos (que podem tanto ser de ordem burocrática, física e até emocional), interrogando suspeitos e testemunhas.

Deste modo, não apenas a economia narrativa, a “dosagem” das informações que são reveladas, mas também a maneira como são feitas depende, em grande parte, do método investigativo – e, conseqüentemente, da habilidade em empregar tal método – de cada detetive. Nas séries televisivas, onde há grande concorrência entre obras relativamente similares em estrutura dramática, a construção deste personagem-condutor e de seu método nos parece central para angariar – e manter – o interesse da audiência. Nesse contexto, em que uma das estratégias de diferenciação das séries está na construção de detetives excêntricos com métodos investigativos peculiares, *Sherlock* nos apresenta um detetive cujo método é tão conhecido que se tornou o cânone a partir do qual novos personagens são criados.

O primeiro episódio de *Sherlock* começa apresentando não o famoso detetive, mas seu (futuro) parceiro, John Watson. As primeiras cenas, antes mesmo dos créditos de abertura, o introduzem através de seu trauma de guerra: imagens trêmulas de soldados, metralhadoras e bombas explodindo são intercaladas com planos de um homem dormindo. Um *close* revela seus olhos, que se abrem num sobressalto. John senta-se na cama, e seu olhar repousa sobre uma bengala. A câmera se afasta, alojando-se dentro de um armário que passa a formar uma espécie de moldura para a melancólica cena. Sem cortes aparentes, com uma transição suave, a luz do ambiente muda, indicando que já é dia. A imagem do homem sentado na cama esmaece até desaparecer completamente e reaparece como uma sombra, um fantasma andando pelo pequeno cômodo. O enquadramento e os efeitos na montagem trazem uma sensação de repetição, de rotina, como se assistíssemos ao personagem repetir os mesmos movimentos todos os dias.

A ambientação cenográfica e a fotografia são fundamentais para a construção da identidade do personagem. O quarto escuro e quase sem adorno, contendo poucos móveis além da cama de solteiro e uma escrivaninha, são reminiscentes de um acampamento militar (Figura 1). A fotografia em tons de sépia enfatiza o caráter espartano do apartamento. Em seguida vemos o personagem sentado à uma mesa, e dois planos-detelhe revelam objetos importantes: uma arma dentro de uma gaveta (que reafirma a imagem de alguém que não conseguiu se livrar totalmente de seu passado militar) e uma caneca de café com o símbolo da Medicina, o Bastão de Asclépio. Na mesa, a tela do computador revela o seu blog em construção: uma página em branco.

Figura 1 – Apartamento de John



Fonte: Sherlock (2010 – Bluray 1ª temporada).



O pesquisador Jeremy Butler considera que a *mise-en-scène* “influencia nossa percepção das personagens antes da primeira linha de diálogo ser dita” (BUTLER, 2012, p. 227, tradução nossa).<sup>10</sup> De fato, através desta breve sequência, as principais informações sobre a personalidade de John são apresentadas visualmente: trata-se de um veterano de guerra, possivelmente um médico, um homem solitário, um herói ferido que carrega traumas e tem dificuldades de se ajustar à vida civil. Todos esses índices são corroborados na sequência seguinte, onde John encontra-se com sua terapeuta e discute os efeitos físicos e emocionais de seus traumas de guerra e as dificuldades em manter-se vivendo em Londres. “Você é um soldado”, diz a terapeuta, “e acostumar-se com a vida civil vai levar um tempo”.

Essa construção inicial do personagem é importante, entre outras coisas, pois apresenta todos os elementos que irão unir John Watson a Sherlock Holmes. O encontro acontece por acaso: John encontra um antigo colega que o apresenta a Holmes no laboratório da faculdade de Medicina, quando este menciona que está à procura de um colega de quarto. E o fato de que John necessita financeiramente de ajuda para continuar vivendo em Londres é a justificativa que o leva a aceitar o excêntrico desconhecido como colega de apartamento. Já o fato de que John vive uma rotina completamente desinteressante (“nada acontece comigo”, diz ele à sua terapeuta) é a justificativa para que aceite mergulhar no desconhecido ao associar-se ao detetive.

Percebe-se que modo a apresentação de Sherlock Holmes se torna possível através da mediação de John Watson. Vale lembrar que o mesmo acontece nos romances de Arthur Conan Doyle, em que Sherlock Holmes é apresentado ao público sempre pelo olhar admirado do parceiro. Tal estratégia narrativa cumpre a função primeira de provocar um contraponto entre os personagens, que são reiteradamente retratados como opostos que se complementam.

O primeiro contraponto aparece logo na primeira imagem que temos de Sherlock: enquanto John, como vimos, é apresentado em seu pesadelo numa perspectiva de cima para baixo, Sherlock é visto de baixo para cima e de cabeça para baixo (Figura 2). Ward (2003) destaca que uma imagem na sua posição habitual (vertical) traz uma sensação de estabilidade, de ordem. Mostrar o personagem de cabeça para baixo traz implicações de que ele pode não ser estável, que não se encaixa no padrão esperado.

---

<sup>10</sup> Do original: “Influencing our perception of characters before the first line of dialogue is spoken” (BUTLER, 2012, p. 227).

Figura 2 – Apresentação de John e Sherlock



Fonte: Sherlock (2010 – Bluray 1ª temporada).

A câmera, neste ponto, está a assumir a perspectiva de um cadáver dentro de um saco que o detetive abre para investigar. Nesta sequência, todos os elementos são construídos de forma a ressaltar a excentricidade do personagem. Ao “desembrulhar” o cadáver, Sherlock pergunta para uma mulher que trabalha no necrotério o quão fresco é o morto, e reage com prazer ao saber que a morte era recente. Em seguida, parte a chicotear o cadáver, demonstrando completo descaso pela informação que humaniza o homem morto (“eu o conhecia”, diz a funcionária, “era uma pessoa legal”). Absorto nas suas experimentações com o chicote e o corpo, o detetive não percebe os olhares da mulher para ele.

Em outra sequência, quando Sherlock e John chegam ao número 221B da rua Baker, a desordem que se vê no apartamento habitado pelo detetive – cheio de papéis, caixas e objetos espalhados pela sala, com material de laboratório ocupando a mesa da cozinha, e uma caveira humana acima da lareira – contrasta diretamente com a imagem do apartamento austero e minimalista do médico. Nesta mesma sequência pode-se perceber outras referências narrativas às oposições de personalidade entre os dois, informações que são acentuadas pelas performances dos atores: Sherlock fala muito rápido, gesticula e se movimenta constantemente, ocupando praticamente todos os espaços da sala à medida em que a câmera se movimenta pelo cenário. Ao saber da ocorrência de mortes a serem investigadas, ele fica visivelmente entusiasmado e agitado, mas só demonstra quando Lestrade sai do apartamento. John, ao contrário, ao chegar no mesmo local se posiciona sobre uma poltrona confortável. E ali permanece, até que Sherlock o convida para participar da investigação, ficando visivelmente animado.

No entanto, é válido notar que outro contraponto entre os personagens seja construído não pela caracterização dos atores ou da encenação, mas sim por um elemento externo à diegese: a música. Componente fundamental na composição narrativa, estética e estilística de qualquer produto audiovisual, a música, em

*Sherlock*<sup>11</sup>, possui, entre outras funções das quais falaremos mais adiante, um papel importante na caracterização dos personagens.

Segundo a definição de Claudia Gorbman (1987), personagens costumam ser significados musicalmente através de temas, que são qualquer tipo de música ouvido mais de uma vez durante o curso de uma obra audiovisual. Em *Sherlock*, percebe-se desde o início que há um tema associado à aparição de John Watson e outro associado às aparições de Sherlock Holmes: a música utilizada na apresentação de Watson carrega uma atmosfera melancólica, de dor, caracterizada pelo som dramático e grave de um piano. Já o tema de Sherlock é mais agitado, veloz, agudo, marcado pela presença de violinos.<sup>12</sup>

Uma das funções do tema é justamente a de acrescentar uma camada sonora à caracterização dos personagens, marcando sua presença (seja de modo idêntico ou com pequenas variações) toda vez que aparecem em cena. O tema, inclusive, pode ser bastante econômico narrativamente falando, depois de sua primeira aparição, a simples repetição pode suscitar aquele contexto novamente (GORBMAN, 1987). Desta forma, mesmo que não nos demos conta dessas recorrências enquanto espectadores, elas reforçam as características de cada um. Diante disso, é importante acrescentar que os temas em *Sherlock*, assim como os personagens que simbolizam, não são opostos completos, mas sim complementares – tanto que, eventualmente, eles se juntam para formar uma nova variação sonora quando os personagens passam a trabalhar em parceria.

Como dissemos anteriormente, a construção do personagem de Sherlock Holmes é vista através do olhar de Watson. Desta forma, o personagem não funciona apenas como um contraponto ou parâmetro contra o qual as excêntridades do detetive ganham volume, mas também, e talvez mais importante, ele promove uma mediação entre o personagem de Sherlock e o espectador. De modo geral, John Watson funciona como o “olhar comum” que, assim como nós espectadores, encontra-se estupefato diante da capacidade mental do detetive.

Tal estratégia comprova-se pelo uso frequente de perguntas que John faz a Sherlock sobre seu método investigativo, possibilitando que o detetive, então, explique em detalhes observações que jamais seriam realizadas por indivíduos comuns. Não por acaso, os primeiros vislumbres da genialidade do personagem ocorrem justamente

<sup>11</sup> A música é assinada por Michel Price e David Arnold, autores com experiências em filmes de aventura e ação (*Lord of the Rings Trilogy*, *Quantum of Solace*, *Cassino Royale*, *Independence Day*, *Godzilla*).

<sup>12</sup> Não é difícil imaginar o motivo da escolha do violino como instrumento principal na composição da música-tema de Sherlock, uma vez que o personagem era um exímio violinista no cânone literário. Inclusive nos produtos audiovisuais, baseados na dupla de detetives, há uma tendência de usar violinos nas cenas.

no encontro com John Watson, na cena do necrotério. Ao colocar os olhos sobre o médico que entra na sala, sem jamais tê-lo visto antes, Sherlock dispara:

Sei que foi médico do exército e voltou devido a invalidez. Tem um irmão que se preocupa, mas não pede ajuda por não gostar dele, talvez pelo alcoolismo, ou pelo recém divórcio. A terapeuta acha que seu mancar é psicossomático, e provavelmente está certa. Para começar está bom, não acha? Meu nome é Sherlock Holmes. O endereço é Baker Street, 221B.

John é deixado boquiaberto enquanto Sherlock sai de cena com uma irônica piscadela. Os movimentos de câmera, auxiliados pela montagem que oscila constantemente entre o ponto de vista dos dois personagens, ajudam na construção da sensação de incômodo pela invasão de privacidade e, ao mesmo tempo, extrema curiosidade. Esta sequência, de apenas dois minutos e meio, funciona para deixar o personagem – e o espectador – com mais perguntas sobre o excêntrico personagem. Quem é este homem? O que ele faz? Como deduziu tantas informações?

As respostas começam a aparecer aos poucos, à medida em que a narrativa avança. Neste episódio, intitulado *Estudo em Rosa*, a investigação gira em torno de uma série de suicídios cometidos por pessoas sem aparentes motivos ou conexões umas com as outras. Sem pistas sobre o que ligaria os casos entre si, a polícia de Londres pede ajuda a Sherlock Holmes, que trabalha como consultor não-oficial da Scotland Yard. Porém, neste episódio podemos dizer que são apresentados paralelamente dois mistérios – o dos crimes e da própria apresentação de Sherlock Holmes –, sendo que, em muitos aspectos, o segundo é mais importante do que o primeiro. Em outras palavras, a apresentação das características do personagem e de seu método investigativo é construída exatamente como uma narrativa de mistério, em que as informações são cuidadosamente fracionadas para que o espectador construa, aos poucos, a solução para o quebra-cabeças.

Já mencionamos que John sai do encontro inicial com Sherlock sem respostas para suas inquietações. Na sequência em que chegam ao apartamento da rua Baker, John pergunta novamente ao detetive como foi que este o “deduziu” tão rápida e corretamente. “Eu posso ler sua carreira militar no seu rosto e na sua perna, e os hábitos alcoólicos de seu irmão pelo seu celular”, responde o detetive. “Como?”, pergunta o médico. A resposta para esta pergunta, porém, é novamente postergada, interrompida pela chegada da polícia que pede ajuda ao detetive na solução de um novo crime. Somente minutos depois, quando os personagens já se encon-

tram a caminho da cena do crime, é que Sherlock finalmente explica seu método ao médico. A partir deste momento, as duas frentes narrativas (investigação dos suicídios/apresentação de John e Sherlock) ocorrem sempre paralelamente, sendo que a cada sequência, novas informações são acrescentadas à ambas:

- a) Descobre-se um quarto assassinato, desta vez com uma pista/John descobre a existência de alguém que vigia os passos de Sherlock e oferece dinheiro em troca de informações;
- b) Sherlock deduz que o assassino está com o telefone da última vítima e acredita que pode achá-lo/John livra-se da bengala ao participar de uma perseguição a um suspeito;
- c) Sherlock, movido por sua curiosidade, responde ao convite do assassino para saber mais sobre os crimes/John descobre que está cada vez mais seduzido pela vida de aventura que o detetive promete;
- d) Sherlock coloca sua vida em risco ao aceitar o jogo do assassino/John descobre o paradeiro do detetive e o salva, atirando no assassino.

Ao final do episódio, mais do que simplesmente solucionar o crime e revelar a identidade do assassino (o que, por sinal, já havia ocorrido antes do desfecho propriamente dito), ao juntar todas as informações que foram dadas ao longo da narrativa estabelece-se de modo bastante concreto a relação de lealdade, oposição e co-dependência que marcará a parceria entre Sherlock e John ao longo de toda a série. Não por acaso, a imagem que fecha o episódio é um plano em que os dois caminham lado a lado depois de terem solucionado o crime, imagem emblemática da dupla.

## Atualizando visualmente o método investigativo-dedutivo holmesiano

O personagem de Arthur Conan Doyle, ainda que não tenha sido o primeiro<sup>13</sup>, foi o detetive que deu nome e visibilidade<sup>14</sup> ao método investigativo baseado nas suas superiores capacidades dedutivas e intelectuais. Em *O Signo dos Quatro* (DOYLE, 2010), o próprio Holmes aponta as qualidades necessárias em um de-

<sup>13</sup> No conto “Os Crimes da rua Morgue”, Edgar Allan Poe nos apresentou Auguste Dupin, um protótipo do que viria se tornar a figura do detetive clássico: um indivíduo extremamente inteligente, engenhoso, solitário, excêntrico, independente, e completamente diferente dos policiais, retratados como incompetentes.

<sup>14</sup> Segundo Priestman (2003), Holmes nasceu em um período em que a circulação em massa de ficção popular estava em ascensão devido a alguns fatores, como a abolição dos impostos sobre jornal (1855) e sobre o papel (1861), que barateou os custos de produção. As narrativas de Arthur Conan Doyle agradaram não apenas o público urbano, que viajava de trem de casa para o trabalho, mas também, uma crescente audiência interessada em crimes sensacionalistas. Jon Thompson (1993) aponta que, diferentemente da narrativa de Edgar Allan Poe, o estilo de Doyle se desenvolveu numa cultura de circulação em massa, que em grande parte era dedicada ao sensacionalismo, oferecendo um menu de escândalos, de intrigas dos nobres e ricos, de crimes obscenos, de melodrama, de aventura e de pecado.

tetive ideal: capacidade de observação, dedução e conhecimento. A observação acurada é essencial para montar o quebra-cabeças criado pelo crime, mas, além disso, o detetive deve possuir “um conhecimento enciclopédico de modo a dispor à mão o conjunto finito e pré-determinado de imediatas e adequadas possíveis soluções hipotéticas” (BONFANTINI; PRONI, 2008, p. 140).

As histórias do detetive começam sempre com uma demonstração de sua habilidade mental (SCAGS, 2005) e, além disso, nos dois primeiros romances encontramos um capítulo chamado “A ciência da dedução” no qual há a descrição e explicação do método do detetive. E nos romances seguintes, no capítulo inicial, existem cenas em que Holmes demonstra suas habilidades dedutivas. O processo investigativo busca pistas, indícios e evidências que passariam despercebidos para o olhar leigo (e mesmo para o olhar profissional da Scotland Yard). A opção do olhar para determinadas evidências em detrimento de outras, a análise empregada e a intuição são os elementos que permitirão a montagem do quebra-cabeça (VALLE, 2014). Encontrando a explicação do que ocorreu, como e porquê, “destravando a sequência precisa de eventos que levaram ao crime sendo cometido” (MCALLER, 1994, p. 321, tradução nossa)<sup>15</sup>, ele forma teorias sobre os modos como os fatos e evidências se conectam, o que conduz à solução do problema.

Ao demonstrar tais habilidades de seu protagonista, Doyle ressalta dois elementos-chave do método do detetive: “uma abordagem científica enraizada na fé vitoriana na acumulação e categorização de dados, e análise racional e lógica baseada nesses fundamentos científicos” (SCAGGS, 2005, p. 40, tradução nossa).<sup>16</sup> Considerando-se, portanto, a importância do momento em que o detetive explica seu complexo raciocínio ao personagem leigo/espectador, pode-se dizer que *Sherlock* possui um grande investimento em apresentar este método de modo visual e sonoro, utilizando, para isso, diversos recursos técnicos.

Voltemos à sequência em que Sherlock explica a John como foi que deduziu todas as informações a seu respeito. A conversa acontece dentro de um carro, à noite. À medida em que o personagem fala, rápidas inserções da cena do primeiro encontro entre Sherlock Holmes e John Watson aparecem para ilustrar precisamente aquilo a que o detetive se refere: por exemplo, Sherlock revela que deduziu que John tinha um irmão alcoólatra ao observar pequenos

<sup>15</sup> Do original: “Unlocking that precise sequence of events that led to the crime being committed”. (MCALLER, 1994, p. 321)

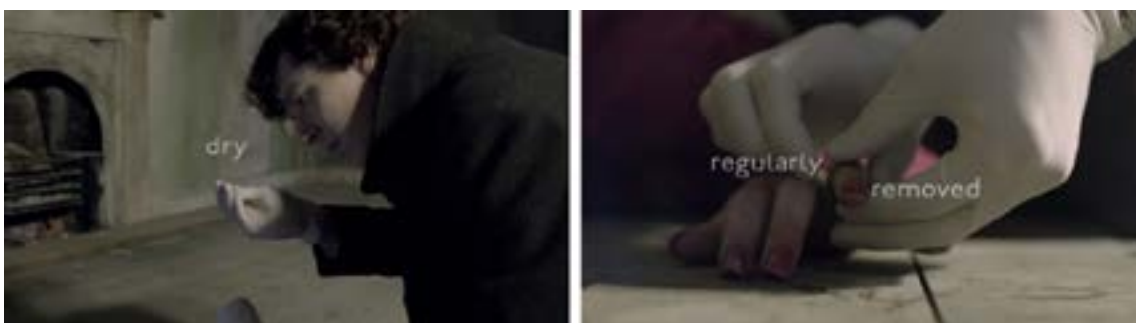
<sup>16</sup> Do original: “A scientific approach rooted in a Victorian faith in the accumulation and cataloguing of data, and rational and logical analysis based on this scientific foundation”. (SCAGGS, 2005, p. 40)

arranhões no seu aparelho celular. Enquanto *ouvimos* ele falar isso, a imagem aparece para *mostrar* o aparelho arranhado.

O *raccord* entre o momento presente da fábula e o que chamamos de *flashes ilustrativos* é especialmente fluido: há fusões entre as imagens, reforçadas por efeitos sonoros e pela voz do personagem que permanece de um momento para outro. Chamamos estas inserções de *flashes ilustrativos* pois não se tratam precisamente de *flashbacks*, embora se refiram a um momento no passado da fábula narrada. No entanto, não estamos diante de memórias do personagem que narra, mas sim de ilustrações que a própria narrativa nos apresenta. Este efeito de “pausa” no encadramento da narrativa para a inserção de explicações que não fazem parte da fábula é reforçado pelos efeitos de câmera no interior dos *flashes ilustrativos*: neles, a imagem dos atores está congelada, mas a câmera se move em todas as direções, ora aproximando-se, ora afastando-se, dando uma volta completa nos personagens, mudando de foco, para mostrar diferentes ângulos da informação que está sendo explicada.

Outro recurso estilístico bastante explorado pela série para aproximar o espectador do método holmesiano são as inserções gráficas de texto e símbolos diretamente na tela. Tomemos como exemplo a primeira sequência em que Sherlock encontra um cadáver numa cena de crime (Figura 3). À medida em que ele examina o corpo, inserções textuais aparecem e desaparecem da tela com rapidez, evocando a evolução do seu raciocínio. Deste modo, quando o policial pergunta o que Sherlock descobriu, o espectador já tem uma ideia do *que* ele deduziu a partir do que foi observado, embora sempre exista alguma informação sobre o *como* que o detetive guarde para si.

Figura 3 – Análise da cena



Fonte: Sherlock (2010 – Bluray 1ª temporada).

De modo semelhante, inserções textuais aparecem com frequência quando os personagens utilizam computadores e smartphones para consultar a Internet ou trocar mensagens de texto. Ao invés de fazer com que os personagens leiam as mensagens

em voz alta, ou de mostrar planos-detelhe das telas dos aparelhos sendo utilizados, como costuma acontecer, em *Sherlock* a dimensão do plano é constantemente utilizada como plano de fundo para a inserção do texto. Desta forma, o conteúdo das comunicações é exibido textualmente para o espectador ao mesmo tempo em que a ação dramática acontece, acrescentando uma camada de sentido à cena. Por exemplo, quando Sherlock utiliza seu telefone para acessar a internet, vemos *ao mesmo tempo* a informação consultada e a reação do ator a ela. Há, inclusive, uma dimensão estética na utilização do texto: em muitas cenas a formatação das mensagens (tamanho, cor, fonte) faz parte da própria composição do plano, oferecendo uma solução elegante, além de eficaz, para uma questão de fundo dramático.

O uso destes recursos estilísticos, é importante que se enfatize, não é de modo algum inaugurado por *Sherlock* – pelo contrário, trata-se de algo já bastante usual no campo do audiovisual, especialmente no âmbito do gênero *crime drama*, aparecendo em inúmeras séries investigativas contemporâneas<sup>17</sup> com a mesma função explicativa-ilustrativa. Seu uso nesta série, portanto, dialoga diretamente com a contemporaneidade do gênero, apresentando uma maneira de atualizar o método investigativo bastante conhecido na literatura. Do mesmo modo que Sherlock não abre mão dos recursos tecnológicos disponíveis na contemporaneidade para empreender suas investigações, a série, tampouco se abstém de incorporar a contemporaneidade em sua composição temática e estética.

### **Considerações finais: Sherlock entre o método forense e a dedução**

No primeiro episódio de *Sherlock* pode-se notar a importância dada à construção da personalidade dos protagonistas e da relação de codependência entre os dois: como a análise pretendeu demonstrar, a própria apresentação de Sherlock Holmes e John Watson é tratada como uma narrativa de mistério nos mesmos moldes da fábula de investigação propriamente dita, ocupando inclusive boa parte da economia narrativa. Em outras palavras, mais do que simplesmente acompanhar a investigação de um crime pela dupla de detetives (que, como vimos, é solucionado antes mesmo do desfecho da história), o piloto possui a função primeira de construir a apresentação dos personagens e estabelecer uma relação consistente que aponte para episódios futuros.

---

<sup>17</sup> A exemplo da franquia *CSI*, que estabeleceu como marca a utilização recorrente de recursos semelhantes para explicar de modo gráfico como funciona a investigação forense: a câmera frequentemente adentra os corpos, revela microorganismos, reconstrói trajetórias de balas, dentre outros.



Embora não se trate de um estudo sobre adaptação, não podemos ignorar que a série se associa diretamente ao cânone literário (e indiretamente ao conjunto de suas adaptações)<sup>18</sup> e isso traz implicações importantes, pois neste caso não se trata apenas da análise de um texto, mas também da relação que se estabelece com outros textos com os quais dialoga. A inegável popularidade dos personagens criados por Arthur Conan Doyle, que influenciaram, como vimos, a construção de um cânone específico de detetive e de método investigativo, revela-se como um duplo problema para a construção da série: ao mesmo tempo em que oferece um rico material de base, traz a dificuldade de atualizar personagens tão conhecidos num campo especialmente competitivo como o da ficção seriada contemporânea.

Um dos criadores da série, Mark Gatiss (que também interpreta o personagem Mycroft), aponta que a inovação em *Sherlock* está justamente em não abandonar, mas sim se aproximar do cânone (TRIBE, 2014). A fala de Gatiss é ilustrativa da delicada relação que se estabelece entre o material-fonte e seus derivados, sobretudo quando este material possui uma grande rede de fãs. Porter (2014) aponta que qualquer modernização televisiva de Sherlock Holmes precisa referir-se, ainda que tangencialmente, ao cânone:

Os diálogos devem conter linhas suficientes da obra original para satisfazer Sherlockianos de que os autores conhecem o assunto ou que tenham, pelo menos, feito alguma pesquisa, mas os personagens também devem ser atualizados para que todos os espectadores sejam surpreendidos e entretidos a cada episódio” (PORTER, 2014, p. 176, tradução nossa).<sup>19</sup>

Tanto pela construção do primeiro episódio, como pelo discurso dos criadores, podemos concluir que *Sherlock* aproxima-se do cânone ao enfatizar o método investigativo e o brilhantismo de Sherlock Holmes, bem como sua personalidade peculiar e a relação de amizade com John Watson. No entanto, a série não faz isso de forma ingênua, mas, ao contrário, tenta buscar um equilíbrio bastante autoconsciente (e por vezes irônico) entre as referências canônicas e as novidades trazidas pelo gênero *crime drama*, sobretudo nas séries de investigação forense.

<sup>18</sup> Os personagens de Arthur Conan Doyle foram adaptados em peças, livros, filmes, séries, quadrinhos, jogos, eles fazem parte do imaginário mundial. Para uma lista das diversas adaptações sugerimos o livro de Christopher Redmond, “A Sherlock Holmes Handbook”.

<sup>19</sup> Do original: But any television modernization should be at least tangentially linked to canon. Dialogue should contain enough lines from the original works to satisfy Sherlockians that the writers know the subject or have at least done some research, but characters must also be updated so that all viewers are surprised and entertained by each episode. (PORTER, 2014, p. 176)

Desta forma, percebe-se que *Sherlock* utiliza os mesmos recursos técnicos audiovisuais de muitas outras séries contemporâneas – encenação, movimentação de câmera, fotografia, montagem, música e efeitos sonoros, efeitos de pós-produção –, porém com objetivos diferentes: aqui não se trata de ilustrar o método forense, mas sim de explicar o funcionamento de uma mente brilhante. Esta estratégia se comprova à medida em que a série avança e novos recursos estilísticos são incorporados com a função de tornar visível o funcionamento do método holmesiano, culminando com a representação do que se tornou conhecido como “palácio mental” (*mind palace*), uma verdadeira tentativa de representar o interior da mente de Sherlock Holmes.

## REFERÊNCIAS

BBC ANNUAL REPORT and Accounts 2016/17. Disponível em: <https://downloads.bbc.co.uk/aboutthebbc/insidethebbc/reports/pdf/bbc-annualreport-201617.pdf>. Acesso em: 29 maio 2018.

BONFANTINI, Massimo A.; PRONI, Giampaolo. Suposição: sim ou não? Eis a questão. In: ECO, Umberto, SEBOK, Thomas A (org.). **O Signo de Três**. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Trad. Luis Carlos Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BIGNELL, Jonathan. **The Police Series**. Movie A Journal of Film Criticism, 2014 (E-BOOK).

BUTLER, Jeremy G. **Television: Critical Methods and Applications**. 4. ed. New York: Routledge, 2012.

CAWELTI, John G. **Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 1977. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226148700.001.0001>

CAWELTI, John G. **Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

CAWELTI, John G. Welcome to the Viral Future of Cinema (Television). **Cinema Journal**, v. 45, n. 1, p. 90-97, 2005. <https://doi.org/10.1353/cj.2006.0001>

CARDWELL, Sarah. Television aesthetics: Stylistic analysis and beyond. In: JACOBS, Jason; PEACOCK, Peacock (eds.). **Television aesthetics and style**. New York: Bloomsbury Academic, 2013. p. 23-44. <https://doi.org/10.5040/9781628928327.ch-001>

DOYLE, Arthur Conan. **Sherlock Holmes: Um estudo em Vermelho**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DOYLE, Arthur Conan. **Sherlock Holmes: O Signo dos Quatro**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

ELLISON, Hannah. **'Nothing but the Truth': Genre, Gender and Knowledge in the US Television Crime Drama 2005-2010**. 318fls Thesis (Doctoral), Faculty of Arts and Humanities – School of Film, Television and Media Studies, University of East Anglia, Norwich, 2014.

IMDB. Internet Movie Database. **Most Popular Crime TV Series**. Disponível em: [https://www.imdb.com/search/title?genres=crime&sort=metacritic,asc&title\\_type=tv\\_series](https://www.imdb.com/search/title?genres=crime&sort=metacritic,asc&title_type=tv_series). Acesso em: 26 maio 2018.

IMDB. Internet Movie Database. **Sherlock**. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt1475582/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt1475582/?ref_=fn_al_tt_1). Acesso em: 29 maio 2018.

Genette, Gérard. **Narrative Discourse**. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. London: BFI, 1987.

JACOBS, Jason; PEACOCK, Peacock. Introduction. In: JACOBS, Jason; PEACOCK, Peacock (ed.). **Television aesthetics and style**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2013. p. 1-20.

JENNER, Mareike. **American TV Detective Dramas**. Londres: Palgrave Mcmillan, 2016.

MITTELL, Jason. The qualities of complexity: Vast versus dense seriality in contemporary television. In: JACOBS, Jason; PEACOCK, Peacock (ed.). **Television aesthetics and style**. New York: Bloomsbury Academic, 2013. p. 45-56. <https://doi.org/10.5040/9781628928327.ch-002>

MILLS, Brett. What does it mean to call television 'cinematic'?. In: JACOBS, Jason; PEACOCK, Peacock (ed.). **Television aesthetics and style**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2013, p. 57-66. <https://doi.org/10.5040/9781628928327.ch-003>

MCALLER, Michael. Sherlock Holmes and the search for truth: A diagnostic tale. **Journal of Economic Surveys**, v. 8 (4), p. 317-370, 1994. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-6419.1994.tb00106.x/full>. Acesso em: 10 maio 2018. <https://doi.org/10.1111/j.1467-6419.1994.tb00106.x>

POE, Edgar. Os crimes da rua Morgue (1841). In: POE, Edgar. **Antologia de contos extraordinários**. Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Besbolso, 2015. E-book.

PORTER, Lynnette. Smart, Sexy, And Technologically Savvy: (Re)Making Sherlock Holmes as a 21st-Century Superstar. In: LAVIGNE, Carlen (ed.). **Remake Television: Reboot, Re-use, Recycle**. Lanham: Lexington Books, 2014. p. 171-186. <https://doi.org/10.1353/cj.2016.0019>

PRIESTMAN, Martin. Introduction: crime fiction and detective fiction. In: PRIESTMAN, Martin (ed.). **The Cambridge Companion to Crime Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 1-7. <https://doi.org/10.1017/ccol0521803993.001>

ROGERS, Margaret. Arresting drama: The television police genre. **SLEID**, jul. 2008, pp. 78-84. Disponível em: [https://sleid.cqu.edu.au/2008/SLEID\\_2008\\_220.pdf](https://sleid.cqu.edu.au/2008/SLEID_2008_220.pdf). Acesso em: 10 maio 2018.

SCAGGS, John. **Crime Fiction**. London and New York: Routledge, 2005.

SHERLOCK (TV serie – 1ª temporada). Criadores: Mark Gattis; Steven Moffat. Produtores executivos: Beryl Vertue; Sue Vertue. Intérpretes: Benedict Cumberbatch; Martin Freeman e outros. Música: David Arnold; Michael Price. Reino Unido: BBC; Hartswood Filmes, 2010 (2 discos, Blu-ray, 270 min). Baseado na obra de Arthur Conan Doyle.

Sherlock. **Rotten Tomatoes**. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/tv/sherlock/>. Acesso em: 29 maio 2018.

Sherlock enters New Year as global TV phenomenon. **The Guardian**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/dec/30/sherlock-enters-new-year-as-global-tv-phenomenon>. Acesso em: 29 maio 2018.

Sherlock watched in more countries than any other BBC show. **Radiotimes**. Disponível em: <http://www.radiotimes.com/news/2014-07-21/sherlock-watched-in-more-countries-than-any-other-bbc-show/>. Acesso em: 29 maio 2018.

THOMPSON, Jon. **Fiction, Crime, and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism**. Chicago: University of Illinois Press, 1993.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TRIBE, Steve. **Sherlock Chronicles (BBC Books)**. Londres: Ebury Publishing, 2014.

VALLE, Elva. **Repetição e seriados de tevê: análise do caráter investigativo em House, Supernatural e Criminal minds**. 223f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. <https://doi.org/10.31789/rpd-201808z20006>

WARD, Peter. **Picture Composition for Film and Television**. 2. ed. Focal Press, 2003.

## Dados da autora:

**Ludmila Moreira Macedo de Carvalho:** e-mail: [lud2046@gmail.com](mailto:lud2046@gmail.com)

Professora Adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutora em Estudos Cinematográficos pela Université de Montreal – Canadá (2009).

## Endereço da autora:

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas - Rua do Imperador, 9 Centro - Santo Amaro (BA), Brasil

## Dados da autora:

**Elva Fabiane Matos do Valle:** e-mail: [elvabr@gmail.com](mailto:elvabr@gmail.com)

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (POSCOM), da Universidade Federal da Bahia.

## Endereço da autora:

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas  
Universidade Federal da Bahia - Av. Barão de Geremoabo, s/nº, Campus de Ondina - Salvador (BA), Brasil