

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

GINÊ DUARTE FERRO

**O “*DOPPELGANGER*” DE SHERLOCK HOLMES: uma Transposição Intersemiótica
para o Cinema**

TERESINA
2016

GINÊ DUARTE FERRO

**O “DOPPELGANGER” DE SHERLOCK HOLMES: uma Transposição Intersemiótica
para o Cinema**

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em
Letras, da Universidade Estadual do Piauí, Área de
Concentração: Literatura, Memória e Cultura, Linha de
Pesquisa: literatura e outros sistemas semióticos.

Orientador: Dra. Maria do Socorro Baptista

TERESINA
2016

F395d Ferro, Ginê Duarte.

O “doppelganger” de Sherlock Holmes: uma transposição
intersemiótica para o cinema / Ginê Duarte Ferro. - 2016.
104f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Mestrado Acadêmico em
Letras, da Universidade Estadual do Piauí, 2016.

“Orientador(a): Prof. Dra. Maria do Socorro Baptista.”

1. Romance Policial. 2. Cinema. 3. Sherlock Holmes.
I. Título.

CDD: 469



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

O "DOPPELGÄNGER" DE SHERLOCK HOLMES: a Transposição Intersemiótica
para o Cinema.
GINÉ DUARTE FERRO

Esta dissertação foi defendida às 10h, do dia 03 de agosto de 2016, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO..... (aprovado, não aprovado).

Maria do Socorro Baptista Barbosa
Professora Dra. Maria do Socorro Baptista Barbosa
Orientadora

Sebastião Alves Teixeira Lopes
Professor Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes
1º examinador - UFPI

Feliciano José Bezerra Filho
Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho
2º examinador - UESPI

Visto da Coordenação:

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá - CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 - 7942

AGRADECIMENTOS

A DEUS que através da sua palavra tem me guiado desde minha adolescência, palavra essa que tem servido de lâmpada para iluminar os meus passos e o meu caminho. Se cheguei até aqui foi porque Deus permitiu. Agradeço também ao Senhor por ter colocado em minha vida as pessoas certas para me ajudar na minha caminhada.

A minha esposa Mychelle companheira devotada, solícita e que nos momentos mais difíceis me ajudou. Pela paciência que teve e incentivos que me deu durante todo o mestrado, desde a seleção até a escrita da dissertação. Essa grande mulher que me enche de orgulho e com grande sabedoria abita meu coração. Aos meus pais, Suely e Jorge que me deram uma educação e que são exemplos de grandes pessoas, e mesmo nos momentos em que precisaram ser duros, fizeram com amor e respeito. Pessoas que não mediram esforços para dar o melhor para os filhos sempre com humildade, responsabilidade, respeito, solidariedade e compromisso. A meus irmãos Givago, Gitã e Gezza por serem pessoas confiáveis. Foram tantos momentos juntos que passamos, fáceis e difíceis, que fortaleceram os nossos laços como irmãos.

A minha orientadora, Maria do Socorro Baptista, que desde a graduação iluminou os meus saberes e me guiou nos percursos da pesquisa. Fonte de inspiração e exemplo de profissional e pesquisadora, com ela segui aprendendo e sonhando. Não poderia deixar de agradecer ao corpo docente do mestrado em letras da UESPI, em especial os professores que fizeram parte ativamente do meu crescimento como aluno, ministrando aulas repletas de conhecimento.

As professoras Lina Carvalho e Teresa Ferreira, que confiaram em mim como professor e coordenador e que são exemplos de líderes. Desde que souberam da minha aprovação no mestrado me apoiaram e me deram suporte para seguir em frente nessa jornada.

Por último aos colegas de classe, pela amizade construída e pelas experiências compartilhadas ao longo de mais de dois anos.

RESUMO

Este estudo analisa através do percurso gerativo de sentido dois romances policiais escritos por Arthur Conan Doyle e as duas transposições para o cinema dirigidas por Guy Ritchie. Os romances policiais são *Um Escândalo na Boêmia*, escrito em 1891 e *O Problema Final*, escrito em 1893. Os filmes são *Sherlock Holmes*, lançado em 2009 e *Sherlock Holmes: o jogo de sombras*, lançado em 2011. A presente pesquisa teve como objetivo geral analisar o percurso metodológico gerativo de sentido nas quatro obras citadas acima considerando os níveis fundamentais, narrativos e discursivos, estabelecendo conjunções e disjunções entre elas. E como objetivos específicos: caracterizar o romance policial; discutir questões sobre gênese, regras e literatura popular na esfera do gênero romance policial; averiguar as técnicas e a linguagem exploradas no sistema cinematográfico, e descrever o percurso gerativo de sentido em seus níveis fundamentais, narrativos e discursivos, semântico e sintático. Para atingir tais finalidades, partiu-se da caracterização do romance policial, assim como da discussão de aspectos importantes tal como literatura popular e as regras do romance policial. Posteriormente destacaram-se os estudos semióticos, traçando o percurso gerativo de sentido e seus três níveis. Com relação ao cinema, foram abordadas as técnicas e a linguagem utilizadas por este meio para significar. Por último realizou-se a análise das obras literárias e cinematográficas aplicando o percurso gerativo de sentido. O trabalho foi composto de uma revisão de materiais bibliográficos que estruturaram toda a parte teórico-metodológica e de análise do *corpus*. Trata-se de uma pesquisa descritiva e bibliográfica. A seleção da bibliografia deu-se sempre visando aos três temas principais deste trabalho: o romance policial, o cinema e o percurso gerativo de sentido, fundamentando-se em teóricos como Todorov (2006), Doyle (2010), Eco (2016), Greimas (1982), Jakobson (2007), Metz (1972), dentre outros, na tentativa de responder às questões norteadoras do trabalho. A partir do estudado e análise dos textos percebeu-se que os romances policiais aqui estudados seguem um percurso diferente daquilo que se espera de um romance policial clássico. Quanto à relação intersemiótica entre os contos e os filmes foram observadas ressignificações dos filmes em relação ao percurso metodológico gerativo de sentido do romance policial, Além disso, os filmes mostraram-se independentes tendo em vista que se trata de outro sistema semiótico, e influenciados pelo período de sua produção caracterizaram-se alguns personagens conforme o gênero de ação e aventura ao qual é categorizado.

Palavras - chave: Romance Policial. Cinema. Sherlock Holmes. Percurso Gerativo de Sentido.

ABSTRACT

This study, through the generative trajectory of meaning, analyzes two detective stories written by Arthur Conan Doyle and the two transpositions to the movies directed by Guy Ritchie. The Detective stories are *A Scandal in Bohemia*, written in 1891 and *The Final Problem*, written in 1893. The movies are *Sherlock Holmes*, released in 2009 and *Sherlock Holmes: Game of Shadows*, released in 2011. The present research had the general objective of analyzing the methodological generative trajectory of meaning in the four works cited above regarding the fundamental grammar, narrative and discursive structure, establishing conjunctions and disjunctions between them. The following were specific objectives: characterize detective stories; discuss questions about the genesis, rules and popular literature in the detective story sphere; ascertain the techniques and the language explored in the cinematographic system, and describe the generative trajectory of meaning in its fundamental, narrative and discursive levels, semantic and syntactic. To reach such purposes, it departed from the detective story characterization, as the discussion of important aspects such as popular literature and the rules of detective story. Afterwards highlighted were the semiotic studies, tracing the generative trajectory of meaning and its three levels. With regard to the cinema, the techniques and the languages used by this mean to signify were addressed. Lastly, analysis was done of the literary and cinematographic works utilizing the generative trajectory of meaning. The study composed of a bibliographic review of materials that structured the entire theoretical-methodological session and the *corpus* analysis. This consists of a descriptive and bibliographic research. The bibliographic selection was always aimed at the three main themes of this work: the detective story, cinema and the generative trajectory of meaning, basing on theorists such as Todorov (2006), Doyle (2010), Eco (2016), Greimas (1982), Jakobson (2007), Metz (1972), among others, in attempt to answer the leading questions from this work. From the study and analysis done from the texts, it was perceived that the detective stories studied here follow a different trajectory from what it is expected from a classic detective story. Concerning the intersemiotic relationship between the short story and the movies, it was observed that there were re-significations in relation to the methodological generative trajectory of meaning in the detective story. Moreover, the movies had shown that they were independent; bearing in mind that it is another semiotic system is being treated, and influenced by the period of its production portrayed some characters according to the action and adventure genre in which the movie is classified.

Keywords: Detective Story. Cinema. Sherlock Holmes. Generative Trajectory of meaning.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
2 ROMANCE POLICIAL	13
2.1 Gênese e Formas do Romance Policial	13
2.2 As “Regras” do Romance Policial	18
2.3 As Características e Personagens do Romance Policial	26
2.3.1 A Vítima	26
2.3.2 O Criminoso	27
2.3.3 O Detetive.....	28
2.4 Os Contos	32
2.4.1 Um escândalo na boêmia.....	34
2.4.2 O problema final.....	36
2.5 O Romance Policial como Literatura popular.....	38
3 CINEMA, UM OLHAR SOBRE A SÉTIMA ARTE	43
3.2 Cinema: Linguagem e Técnicas	48
3.3 Os Filmes	57
3.3.1 Sherlock Holmes (2009).....	58
3.3.2 Sherlock Holmes: o jogo de sombras (2011).....	63
4 O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO: A PRODUÇÃO DE SENTIDO E A ANÁLISE DAS OBRAS.....	65
4.1 Significação por oposição: estruturas fundamentais.....	72
4.2 Mudanças de estado dos sujeitos: estruturas narrativas	76
4.3 Concretização do sujeito: estruturas discursivas	87
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS	103

1 INTRODUÇÃO

Sherlock Holmes ocupa posição singular de personagem literário mais vezes transposto para o cinema. Esse contexto de duplicidade que uma obra adquire ao ser transposta, conduziu a escolha do título desta dissertação: O Doppelganger de Sherlock Holmes: uma transposição intermesiótica para o cinema. O termo doppelganger é comumente utilizado para falar da duplicidade de uma pessoa, que não seja um irmão ou irmã gêmea, um ser duplo. A palavra tem origem alemã formada por dois substantivos “doppel” que significaria duplo e “ganger”, andarilho. O vocábulo doppelganger no início era geralmente associado ao negativo, um fantasma ou uma sombra de uma pessoa, alguns culturas afirmavam que se alguém visse o seu duplo teria má sorte, sinal de uma doença séria ou a chegada da morte.

Na literatura a expressão foi correntemente moldada como um gêmeo, uma sombra ou a imagem no espelho de um protagonista. O doppelganger de um personagem usualmente se assemelhava ao personagem principal fisicamente e às vezes possuía até o mesmo nome, por exemplo o conto de Edgar Allan Poe “William Wilson” (1839) que conta a história do personagem que encontra seu doppelganger na escola e a única diferença entre eles era a voz. Aproveitando esse vocábulo, o presente trabalho de pesquisa introduz considerações acerca da análise de dois sistemas semióticos diferentes, a literatura e o cinema, que são tão próximos desde o início do cinema e é movido por este conceito de duplicação, uma vez que foi traçado o percurso gerativo de sentido dos contos concomitante às duas transposições feitas para o cinema baseadas no universo literário de Holmes.

Vista como a teoria da significação, a semiótica greimasiana busca através dos seus níveis de análise traçar a produção de sentido de determinado texto. O percurso gerativo de sentido vai desde o nível mais abstrato e simples ao mais concreto e complexo. A discussão do tema literatura e cinema adquiriu na contemporaneidade um lugar de destaque nas análises literárias não tão frequentes no passado. Trabalhar com esses temas foi desafiador devido às suas amplas possibilidades de atuação, entretanto a escolha pela corrente semiótica greimasiana, tomando como base o percurso gerativo de sentido possibilitou uma análise mais direcionada.

Assim que as histórias de Sherlock Holmes começaram a ser publicadas pela “The Strand Magazine” transposições de Sherlock Holmes começaram a emergir. Quando Arthur Conan Doyle deu vida a Sherlock Holmes em “Um Estudo em Vermelho”, publicado em 1887, não poderia imaginar que na verdade, depois de mais de um século, os feitos de Sherlock Holmes teriam aparecido em todo tipo de mídia, no rádio, cinema, seriados,

desenho, palcos e até mesmo vídeo games. Esse fenômeno de transposição começou cedo, com a primeira aparição na tela em 1900, apenas 13 anos depois da criação de Sherlock Holmes, considerando que os relatos dos primeiros filmes exibidos como “Chegada do Trem na Estação” só aconteceu em 1895, Sherlock Holmes estrou nas telas consideravelmente cedo.

Qualquer que seja a década, as aventuras de Sherlock Holmes transpostas para outros sistemas semióticos continuam fascinando e intrigando o público. As últimas grandes transposições intersemióticas em nível de circulação mundial feitas para o cinema estrelando Sherlock Holmes analisadas aqui foram “Sherlock Holmes” (2009) e a continuação “Sherlock Holmes: o jogo de sombras” (2011), que trazem para o cinema além de Sherlock e Watson, outros personagens que marcaram a vida de Holmes como: Irene Adler e o professor Moriarty. Contudo os filmes não seguem exatamente o mesmo enredo narrado nos contos em que se encontram os personagens acima. Quanto à parte literária, foram selecionados Um Escândalo na Boêmia e O Problema Final, contos que fazem parte dos livros As Aventuras de Sherlock Holmes (1892) e As Memórias de Sherlock Holmes (1893). A escolha dos contos para análise se baseou principalmente por causa dos personagens presentes neles em comparação com os personagens presentes nos filmes que possuem um roteiro original.

Desta forma, para a presente pesquisa intitulada: O Doppelganger de Sherlock Holmes: uma transposição intersemiótica para o cinema estabeleceu-se como objetivo geral analisar o percurso gerativo de sentido nas quatro obras citadas acima, considerando os níveis fundamentais, narrativos e discursivos. E para uma compreensão melhor tanto no âmbito literário como cinematográfico, tem-se como objetivos específicos: caracterizar o romance policial; discutir questões sobre gênese, regras e literatura popular na esfera do gênero romance policial; averiguar as técnicas e a linguagem exploradas no sistema cinematográfico, e descrever o percurso gerativo de sentido em seus níveis fundamentais, narrativos e discursivos, semântico e sintático.

Assim, nortearam-se os estudos no sentido de responder às questões que envolvem análises de transposições intersemióticas como: Quais as relações de disjunção e conjunção nos objetos de estudo deste trabalho? O que é considerado romance policial? Quais os elementos comuns nas narrativas dos dois contos analisados? Como se caracteriza uma narração cinematográfica? Como se configura a estrutura narrativa nas obras literárias e cinematográficas? Quais as técnicas e linguagens utilizadas pelo cinema, quanto à transposição de uma obra? Como se deu o percurso gerativo de sentido nas obras literárias e fílmicas aqui investigadas? Essas e outras questões foram respondidas considerando a análise do texto através do percurso gerativo de sentido.

Com base no que foi apresentado acima listam-se alguns posicionamentos que justificam o propósito de pesquisa deste trabalho. Apesar de ser quase sempre mencionada pela crítica, as várias adaptações das histórias de Sherlock Holmes para o cinema são fortuitamente analisadas em um estudo levando em consideração o percurso gerativo de sentido, principalmente estudos relacionados às transposições para o cinema do Século XXI sobre Sherlock Holmes, dirigidos por Guy Ritchie, o que não condiz com o grande número de transposições que as aventuras do famoso detetive ganharam no cinema. Os estudos até então encontrados que analisam as adaptações não o fazem de forma aprofundada, pois geralmente fazem parte de um estudo maior que não tem especificamente este propósito, o que faz pensar na necessidade de se conceber uma análise intersemiótica, envolvendo as adaptações atuais do detetive e que fez aparecer em escala mundial mais uma vez um dos detetives mais conhecidos na literatura mundial.

Quanto aos procedimentos técnicos, trata-se de uma pesquisa bibliográfica cujos materiais impressos estruturaram toda a parte teórica do trabalho, assim como o *corpus* que é formado pelos dois contos e os dois filmes já mencionados acima, quanto ao objetivo que é de uma pesquisa descritiva. Foram seguidos os métodos teóricos de análise do romance policial na perspectiva de Todorov (2011) que faz uma caracterização da romance policial e Reimão (1986), que trabalha na mesma linha de Todorov sobre questionamentos acerca do que é romance policial. Quanto aos estudos envolvendo a semiótica, a base teórica é garantida pelas teorias de Greimas (1966), em especial o seu percurso gerativo de sentido. Outros autores que abordam a mesma temática foram utilizados como: Fiorin (2000) e Barros (2005). Já no campo de análise do cinema foram usadas discussões propostas por Jakobson em *Linguística, Poética, Cinema* (2007) acerca do aspecto artístico que o cinema pode apresentar, não sendo o filme apenas fotografias em movimento. Em relação à linguagem do cinema e sua significação tratou-se, entre outros autores, com os estudos da significação do cinema perpetradas por Metz em “A Significação no Cinema” (1972), que neste estudo desenvolveu reflexões sobre o modo como enxergar melhor as várias histórias que são mostradas nas telas.

O trabalho está dividido em três capítulos, além da introdução e notas conclusivas. O capítulo de número dois foi fracionado em quatro partes. Primeiramente foram discutidos questões relacionadas ao início do romance policial que teve a sua criação atrelada a algumas “regras” e como essas formas influenciaram para que outros tipos de romance policiais fossem classificados. Em seguida foram analisados traços particulares do gênero policial e que o torna diferente de outros gêneros, além dos personagens característicos do romance policial: a vítima, o criminoso e o detetive. Depois foram introduzidos resumos dos dois

contos que foram analisados: Um Escândalo na Boêmia (1891) e O Problema Final (1893), assim eventuais considerações sobre tudo o que foi explicado anteriormente sobre o gênero romance policial poderiam ser observadas dentro dos resumos feitos. Por último examinou-se a popularização do romance policial, uma vez que o sucesso e a consolidação das histórias de Holmes se deram no âmbito popular através do alto volume de circulação de revistas baratas. Discutiu-se também o ambiente cultural que se vivia na Inglaterra no final do século XIX, tido como primordial para o crescimento do romance policial.

O capítulo de número três está organizado em três seções. Na primeira seção lançou-se um olhar sobre o cinema na tentativa de compreender as transições ideológicas do cinema na direção de se tornar arte e o seu desenvolvimento até os dias atuais. Na segunda seção discutiu-se questões como o que é cinema: arte, entretenimento, cultura, hobby, etc. Além disso, averiguou-se as técnicas e as linguagens exploradas pelo cinema como: a impressão de realidade, efeitos de continuidade, sequência, fidelidade da transposição, etc. Na última seção foram apresentados resumos das histórias dos filmes Sherlock Holmes (2009) e Sherlock Holmes: o jogo de sombras (2011) dirigido pelo diretor Guy Ritchie, estrelando Robert Downer Jr. como Sherlock Holmes e Jude Law como Dr. Watson.

O capítulo de número quatro foi dividido em quatro partes. A primeira delas funciona como parte introdutória à semiótica francesa e com discussões acerca de estudos sobre a narrativa para que se entendam os efeitos gerados pela enunciação e análise do que está implícito no texto. Em adição, nesta parte fez-se uma categorização dos papéis actanciais que trabalham de forma interligada e complementam as sequências da narração. Nas três seguintes seções desse capítulo descreveu-se o percurso gerativo de sentido em seus níveis fundamentais, narrativos e discursivos, levando em consideração elementos semânticos e sintáticos em cada um destes níveis.

De forma geral, pretendeu-se analisar como a significação do texto literário e do cinematográfico foi construída dentro dos dois contos e dos dois filmes, através do percurso gerativo de sentido. No subcapítulo significação por oposição: estruturas fundamentais, investigou-se a disposição do plano de conteúdo das obras de forma mais geral que se dá no nível fundamental, pois esse nível inclina-se sobre o panorama ínfimo de significado do texto.

No subcapítulo mudanças de estado dos sujeitos: estruturas narrativas, retratou-se o papel dos actantes das quatro narrativas, buscando descrever as modalizações do ser e do fazer no percurso para transformar o estado das situações iniciais. Partiu-se então para a tentativa de determinar a relação de transitividade entre o sujeito e o objeto. Deu-se também ênfase à sequência narrativa canônica: manipulação, competência, performance e sanção. No

último subcapítulo nomeado concretização do sujeito: estruturas discursivas, examinou-se como a história é enunciada ou modalizada actancialmente. Por isso tratou-se das instâncias da enunciação, ou seja, as categorias de pessoa, tempo e espaço. No que diz respeito à semântica do nível discursivo foram determinados os temas e figuras relacionados aos objetos de estudos. É importante destacar que em cada um desses subcapítulos procurou-se fazer a aplicação da teoria logo em seguida nas obras literárias e cinematográficas, na tentativa de evitar retomadas de vários conceitos que cada um dos níveis do percurso gerativo de sentido possui, facilitando a leitura das análises.

Enfim, finalizou-se apresentando as considerações finais que se acredita trazer em avanços, no sentido de ter-se dentro dos estudos intersemióticos conceitos encontrados nos níveis superficiais das obras aqui analisadas em direção a significações importantes para a compreensão em um nível mais profundo. Descreveu-se de forma sucinta o estudo realizado e as impressões a que aqui se chegou, levando em consideração os objetivos propostos. Focou-se na descrição conclusiva de elementos em comum percebidos durante a análise em relação ao dois romances policiais. Também colocaram-se reflexões a respeito das obras cinematográficas. Finalizando reconheceu-se que mesmo tendo sido uma análise detalhada através do percurso gerativo de sentido mais elementos poderiam ter sido evidenciados devido à quantidade considerável de significações que se pode encontrar dentro dos textos.

2 ROMANCE POLICIAL

O que caracteriza o gênero romance policial? Qual o apelo do romance policial e como defini-lo? Será que a estrutura narrativa na qual se tem um crime ou mistério e um personagem que, ao longo da trama, tentará solucionar o delito é um romance policial? A verdade é que só esses elementos não constituem um romance policial, é necessário ligar pontos da narrativa entre o crime, os métodos para solucionar o problema e o detetive. O apelo está no que figuradamente pode se estabelecer como o “jogo”, que o autor faz com o leitor. Esse jogo, em linhas gerais para quem lê o gênero, inicia com o crime e fecha com a solução do mesmo. O gênero romance policial é visto como subliteratura, grande parte dessa visão “inferior” se deve ao fato de que ele segue uma fórmula, o que não acontece nos gêneros tidos como literatura. Nesses gêneros uma obra alcança sua importância não por seguir as normas do seu gênero, mas sim porque a sua criação lembra as normas do gênero mais principalmente porque as transgride. Já o romance policial é diferente, Todorov (2006) explica:

A obra-prima habitual não entra em nenhum gênero senão o seu próprio; mas a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero, O romance policial tem suas normas; fazer ‘melhor’ do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer ‘pior’: quem quer ‘embelezar’ o romance policial faz ‘literatura’, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta: (TODOROV, 2006, p. 95).

O romance policial, portanto pode ser considerado de fácil entendimento, já que segue uma fórmula, entretanto esse pensamento pode levar a conclusões simplistas do romance policial e direcionar o pensamento de alguém, que qualquer um pode escrever uma obra desse gênero facilmente, assim como se pode fazer um bolo seguindo a receita. Para que tal pensamento não ocorra, apresentar-se-á a gênese do romance policial no próximo subcapítulo, não com a intenção de fazer simplesmente um percurso histórico, mas observar e discutir as espécies do romance policial com o objetivo de desmistificar a ideia de que, quando se lê um romance policial, sempre será a mesma coisa.

2.1 Gênese e Formas do Romance Policial

Apesar das histórias de Sherlock Holmes serem tão amplamente transpostas para outros sistemas semióticos, o romance policial não começou com as aventuras de Holmes. Segundo Reimão (1986, p. 7) “esta forma foi criada por Edgar Allan Poe, que a inaugura em seus

contos que apresentam como personagem central Chevalier Dupin.” O personagem de Poe apareceu em três contos: Os crimes da rua Morgue (1841), O mistério de Marie Roget (1842) e A carta roubada (1845). Auguste Dupin, como um bom detetive particular, é dotado de uma inteligência notável, poder de análise e investigação além do normal tendo em vista o raciocínio lógico. Mesmo tendo aparecido em apenas três contos, Dupin serviu de modelo de detetive policial extraordinário, e seus traços de comportamento foram base para outros escritores de romance policiais posteriores, mas não significa dizer que todos os detetives seguintes tinham as mesmas características.

Escrevendo sobre a sua gênese, Reimão (1986) afirma que o romance policial no início de tudo era chamado ou de narrativa policial de detetive ou romance de enigma, o que de fato faz sentido, tendo em vista que uma das características principais desse gênero é o ponto inicial da história que começa sempre com um enigma, sendo a gênese da trama. Reimão diz que:

O enigma atua, então, como desencadeante da narrativa e a busca de sua solução, a elucidação, o explicar o enigma, o transformar o enigma em um não-enigma é o motor que impulsiona e mantém a narrativa; quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa. (REIMÃO, 1986, p.10)

No romance de enigma é fácil observar duas partes distintas na trama, a primeira parte era a apresentação de um crime que, na maioria dos casos, não era apresentado no decorrer da trama cronologicamente, mas sim como um fato contado geralmente por uma vítima e que se passara anterior a qualquer ordem presente da trama, e a segunda parte da narrativa se apresentava como a perseguição aos fatos recorrentes ao crime e sua solução.

[...] todo romance policial se constrói sobre dois assassinatos; o primeiro, cometido pelo assassino, é apenas a ocasião do segundo no qual ele é vítima do matador puro e impune, do detetive’, e que ‘a narrativa... superpõe duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele. (BURTON *apud* TODOROV, 2006, p. 95 - 96).

Ou seja, o que se tem na verdade são duas histórias, a inicial do crime e a do inquérito. É importante destacar que esses processos envolvendo o romance de enigma foram evoluindo com o tempo e o romance policial que se conhece hoje pode não seguir esse processo. É necessário entender que o consumo deste gênero se deu pelos jornais, com o crescimento da industrialização. No século XIX esse era um dos principais veículos de informação para a população e tomou ares não somente de informar mais entreter, publicando juntamente com as informações as narrativas de romance policial. As grandes cidades faziam parte da narrativa e com isso chamava a atenção do leitor, imaginar sua própria cidade palco de algum

crime indesvendável, além disso, o leitor via nos detetives, além de pessoas extremamente racionais e lógicas na tentativa de desvendar os crimes, pessoas normais que não faziam parte de qualquer instituição policial e que não haviam sido treinados para confrontar o crime, como no caso do conto tido como o primeiro romance policial, escrito por Edgar Allan Poe, intitulado *Assassinato na Rua Morgue* com o detetive Dupin que, assim como Sherlock Holmes, é exemplo de cidadão que investigava por “hobby” e que de certa forma os humanizava. Os detetives fictícios citados anteriormente são considerados detetives “amadores” por fazer isso como “hobby”, contudo o que é notável nas narrativas de romance policial é como esses detetives se utilizam do poder de dedução em cima de pistas, através do raciocínio lógico para dar um desfecho à trama. Esse pensamento científico segundo Reimão (1986) é uma consequência de uma nova concepção de literatura,

A própria invenção do gênero policial é, na verdade, consequência de uma nova concepção de literatura proposta por Poe; é essa a concepção que fará com que Poe consiga imaginar uma novela policial, isto é, uma combinação de ficção não mais com o “deixar-se tomar pela inspiração e pela fantasia”, ou com o “liberar seu potencial de criatividade”, mas sim uma combinação de ficção com raciocínio e inferências lógicas. (REIMÃO, 1986, p.18).

De fato era uma concepção nova que mudava, visando ao público novo que estava consumindo. A nova concepção era tirar o método intuitivo, fantasioso e colocar em ação o método de precisão e lógica na criação literária (Reimão, 1986). Dentro dessa concepção, a trama deveria ser escrita de uma forma diferente do que se vinha fazendo, a criação literária nessa nova concepção de Poe é escrita de trás para frente, de forma que os fatos corram para um desfecho apropriado. Observado esse fato vê-se que o romance policial segue para uma “arquitetura geométrica”, termo usado por Todorov (2006).

Dentro dos gêneros de romance policial também se tem a “série noir”, criada nos Estados Unidos e publicada na França depois da segunda guerra, podendo ser chamada de romance negro. Na série noir há uma tentativa de juntar as duas partes (crime e inquérito) e até dar uma ênfase maior à segunda parte, a narrativa. Além disso, esse gênero não segue narrativas baseadas em memórias no começo para só então se seguir a resolução do caso, na série noir as ações não puxam a curiosidade do leitor para a tentativa de adivinhar o desfecho da história ou por se tratar de um mistério. O fato de não haver essa curiosidade no sentido do mistério ou adivinhação leva para duas perspectivas diferentes das encontradas no romance de enigma em relação a instigação do interesse do leitor.

A primeira pode ser chamada de curiosidade; sua caminhada vai do efeito à causa; a partir de certo efeito (um cadáver e certos indícios) é preciso encontrar a causa (o culpado e o que o levou ao crime). A segunda forma é o suspense e aqui se vai da causa ao efeito: mostram-nos primeiramente as causas, os dados iniciais (gangs que preparam um golpe) e nosso interesse é sustentado pela espera do que vai acontecer, isto é, dos efeitos (cadáveres, crimes, dificuldades). (TODOROV, 2006, p.98).

O que se vê na série noir é um detetive mais ativo do que no romance de enigma, considerando que no romance de enigma o detetive fazia suas deduções sem precisar se colocar em perigo, sendo apenas a investigação em si, contudo na série noir o detetive parte para a ação, arriscando até a sua vida.

Outra forma de romance policial que surgiu como uma transição entre o romance de enigma e o romance negro foi o romance de suspense, em que o ponto de partida é o suspense e o interesse se concentra na segunda parte da trama. Encontram-se dois subtipos no romance de suspense “O primeiro, que se poderia chamar a ‘história do detetive vulnerável’, [...] o detetive perde a imunidade, é espancado, ferido, arrisca constantemente a vida, está integrado no universo das demais personagens,” (TODOROV, 2006, p. 102). Já o segundo é “um romance que se poderia chamar de ‘história do suspeito-detetive’.” (TODOROV, 2006, p. 102). Nesse segundo subtipo, o personagem principal é o principal suspeito e tem que provar sua inocência investigando o caso, por isso se torna o detetive para provar sua inocência e uma possível vítima por ser alvo também dos reais criminosos.

É importante entender que essas formas do romance policial aqui citadas podem ter suas características utilizadas por um mesmo autor de romance policial, como Conan Doyle, segundo Todorov (2006). Esses subtipos ou subgêneros do romance policial continuaram a se desenvolver na chamada era dourada do romance policial, (*Golden age of detective fiction*) conhecida como o período entre as guerras mundiais, mas especificamente o período entre 1920 a 1930. Foi um período bastante povoado por autores britânicos, como: Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, Margery Allingham, e Ngaio Marsh, entretanto representantes estadunidenses podem ser encontrados também, Raymond Chandler, Dashiell Hammett e S. S. Van Dine. Os subgêneros que se destacaram nessa época foram o *whodunit* (outra classificação para o clássico romance policial) e o *hard-boiled* (romance de suspense). Em geral o romance policial da chamada era dourada tinha como características múltiplos suspeitos, a maioria dos personagens envolvidos eram pertencentes à média e à baixa classe social, o tema romance era raro, o crime central era um assassinato e deveria acontecer em um local fechado, em um cenário no interior, longe das grandes cidades, além disso, a vítima tinha que ser alguém importante no contexto social da história, o detetive detecta mais pelo

raciocínio lógico do que a intuição e ação e por último o leitor é desafiado a desvendar o assassinato antes do detetive.

Voltando aos dois subgêneros citados acima, eles são considerados “irmãos”, mas é preciso enfatizar que o *whodunit* surgiu antes do *hard-boiled*. O surgimento do segundo subgênero se dá na verdade pela falta de realismo do primeiro, portanto não seria errado afirmar que o *hard-boiled* é mais um subgênero do *whodunit* do que um irmão. Uma das diferenças entre esses dois subgêneros encontra-se no cenário. No *whodunit* o cenário é o que se chama de “quarto fechado”, apesar da possibilidade da trama no *whodunit* acontecer literalmente em um quarto fechado não significa dizer que sempre vai ser esse o cenário, mas sim o que se passa nesse subgênero é essa ideia de quarto fechado, como por exemplo, uma fazenda isolada pode servir de cenário para esse subgênero, assim como um expresso do oriente também serve. A palavra em concordância com a ideia de quarto fechado é confinamento, ou seja, os elementos que envolvem o romance policial estarão restritos àquele local, desde o assassinato, passando pelas pistas, suspeitos, investigação até a solução. Através disso, infere-se também que o cenário não sofrerá mudanças por algum acontecimento externo.

Já no *hard-boiled* a grande inovação quanto ao cenário se dá pela adição de assassinatos e violência em cenários reais. Era intenção do autor nesse subgênero trazer uma ambientação familiar ao leitor, becos de ruas que o leitor presenciava no seu dia a dia, em contraste com uma ilha deserta ou um trem atravessando a Europa, cenários introduzidos no *whodunit*. Outra característica presente no *hard-boiled* está relacionada ao diálogo que é um tanto quanto impróprio, repleto de gírias vindas do submundo e dos guetos, também reflexo do realismo, característica essa tida como objetivo desse subgênero. O detetive é outro aspecto de diferenciação entre o *whodunit* e *hard-boiled*; enquanto no primeiro o detetive na maioria das vezes conta com a ajuda de outros personagens, geralmente a polícia, e que não possuía uma inteligência tão afiada quanto do detetive para resolver o crime, no segundo o detetive é uma espécie de vingador solitário, mesmo quando ele não é o narrador, a história é contada sobre sua perspectiva, no que diz respeito à polícia. Nesse tipo de subgênero, era melhor não contar com ela, pois usualmente estava do outro lado e/ou era corrupta.

No *hard-boiled* há uma ênfase maior na violência e ação, substituindo a descrição dos personagens ou até mesmo social do *whodunit*. A intenção era passar que a violência era uma característica natural das ruas do mundo real e não algo atípico. Se o romance clássico britânico se desenvolvia em trazer a ordem da desordem no contexto social, os escritores do *hard-boiled* procuravam revelar as falácias das grandes cidades como a corrupção, falta de

emprego da lei, poder e violência. No romance policial de *hard-boiled*, o enredo foca menos no mistério envolvendo o crime e mais no processo da investigação. Um exemplo claro de romance policial *hard-boiled* é *O Falcão Maltês* (1930), escrito por Dashiell Hammett, em que se tem um detetive herói e um anti-herói, que persegue o seu parceiro assassino que é o ladrão de um artefato valioso, uma vez que o detetive de Dashiell Hammett é um detetive particular, ele é motivado pelo dinheiro, diferente, por exemplo, de Sherlock Holmes, que não é motivado pela recompensa. Posto as formas do romance policial destaca-se as suas regras para uma compreensão mais profunda das estruturas deste gênero.

2.2 As “Regras” do Romance Policial

Geralmente o romance policial segue uma fórmula e essa fórmula contribui para o sucesso do gênero. Os autores dependem dessa fórmula literária que dá aos escritores um meio de criar uma história bem sucedida. Quando se lê uma romance policial pela primeira vez, o leitor é levado intencionalmente a ter um sentimento de realização quando o mistério é resolvido, o que acaba desenvolvendo um ciclo de afinidade com a “fórmula” do romance policial, levando a outras leituras. Esse fator pode ser uma das explicações para a popularidade do gênero. Partindo desse ponto, em linhas gerais, o romance policial, não importa o tipo, nada mais é do que um mistério apresentado de forma literária e que instiga no leitor a curiosidade e esse sentimento o faz continuar a leitura no intuito de acompanhar as ações que se seguem até o final da história.

Como foi observado anteriormente, as histórias de ficção detetivescas são escritas de diferentes formas, podendo ser curtas ou romances grandes como os escritos por P. D. James e Agatha Christie, apesar de todas as diferenças elas devem responder a três perguntas simples: Quem fez a ação? Como o sujeito fez a ação? E por que o sujeito fez a ação? Perguntas essas que para o leitor acostumado com o gênero são tidas como regras, mas as regras que estabelecerão a discussão agora são mais detalhistas do que isso em relação à estrutura do romance policial. Não é muito difícil achar autores que estabeleceram conjuntos de regras que poderiam ser seguidos por outros escritores na hora de criar uma história baseada no mistério, e para muitos leitores é o uso dessas regras pelos autores que dá a estrutura correta para a produção de romances policiais e que garante o seu apelo. Os exemplos mais claros de conjunto de regras criadas para o romance policial são S. S. Van Dine, Ronald Knox e Raymond Chandler. Van Dine entre os autores citados anteriormente foi o primeiro a elaborar um conjunto de regras para o romance policial. Originalmente suas regras foram publicadas

na revista chamada “American Magazine” em 1928. Seguem abaixo algumas regras que serão discutidas:

Para Dine, todo autor de romance policial que se respeita deveria conformar-se com essas regras. Examinar-se-ão algumas com o objetivo de se entender o gênero literário em discussão nesse trabalho, evitando simplesmente descrever o processo. A primeira regra é fundamental para o leitor acostumado a ler romance policial, pois, de acordo com Dine, o leitor não pode ser privado de qualquer pista, visto que isso dá a ele a chance de resolver o problema. “1. *The reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery. All clues must be plainly stated and described.*”¹ (S. S. Van Dine, 1928). O romance policial estabelece essa conexão com o leitor, uma espécie de “corrida” na tentativa de ver quem consegue resolver o caso primeiro, o leitor ou o detetive, portanto a primeira regra é bastante válida ainda hoje, dado que o leitor deve ter acesso às mesmas informações do detetive e isso cria no leitor a sensação de poder tentar desvendar o mistério e achar o criminoso.

A terceira regra é outra que merece discussão, nela Dine diz: “3. *There must be no love interest. The business in hand is to bring a criminal to the bar of justice, not to bring a lovelorn couple to the hymeneal.*”² (S. S. Van Dine, 1928). Para a época em que foi escrita essa regra parecia pertinente já que o foco desse tempo, tanto em estilos de romance policial como *whodunit* e *hard-boiled*, era o “jogo” que se instaurava na tentativa de solucionar o caso, como no realismo, e por essa razão o romance não existia entre personagens principais. Além disso, o detetive dessa época era insensível às questões do amor, sujeito racional, solitário e que não expressava emoções, pois seu único objetivo era descobrir o autor do crime.

O perigo de se quebrar essa regra está no espaço que o romance pode ocupar em relação ao crime, podendo causar uma frustração no leitor. Para que o elemento romance funcione em um romance policial deve aparecer somente como um elemento pequeno, caso contrário causará a impressão de um cruzamento entre gêneros. Entretanto essa regra não vem sendo seguida com afinco no cenário do romance policial contemporâneo, cita-se como exemplo o detetive judeu criado por Howard Engel, conhecido como Benny Cooperman, que possui até uma família. Mais à frente, nas regras traz-se à tona o criminoso especificamente. Tanto a regra 12 como a 13 destacam o crime e o criminoso.

¹ 1. O leitor deve ter oportunidade igual à do detetive de solucionar o mistério, todas as pistas devem ser claramente enunciadas. (tradução nossa)

² 2. Não deve haver interesse amoroso. O negócio a ser investigado é trazer o criminoso ao tribunal, e não levar o casal ao altar. (tradução nossa)

12. There must be but one culprit, no matter how many murders are committed. The culprit may, of course, have a minor helper or co-plotter; but the entire onus must rest on one pair of shoulders: the entire indignation of the reader must be permitted to concentrate on a single black nature. [...] 13. Secret societies, camorras, mafias, et al., have no place in a detective story. A fascinating and truly beautiful murder is irremediably spoiled by any such wholesale culpability. To be sure, the murderer in a detective novel should be given a sporting chance; but it is going too far to grant him a secret society to fall back on. No high-class, self-respecting murderer would want such odds.³ (S. S. VAN DINE, 1928).

A regra 13 é uma reiteração da regra 12, “as sociedades secretas, máfias, camorras, etc, não devem ter lugar em histórias de detetives...” (S. S. Van Dine, 1928). Primeiro, a regra 12 tratava a questão de se ter apenas um criminoso, portanto, se temos qualquer tipo de organização não se terá apenas um criminoso, mas vários e segundo, se uma organização criminosa participasse do romance policial, não seria mais um romance policial, mais sim uma “caper story”, um tipo de subgênero da ficção que trata de um ou mais crimes causados por grupos de ladrões, sequestradores e trapaceiros.

Por último, resume-se a última regra que é a 20, dividida em a, b, c, d, e, f, g, h, i, e j. Nela Dine lista algumas situações que nenhum autor de histórias de detetives deveria usar, uma vez que, se o autor usar as situações que Dine lista, está claro que esse autor não tem originalidade em suas histórias. Portanto a última regra está mais para um conselho para que o autor possa manter a tipologia textual do romance policial e não precise recorrer a clichês usados anteriormente e que por isso não teriam o mesmo apelo para o leitor que já está acostumado a ler o romance policial (S. S. Van Dine, 1928).

Um ano após as regras de Dine, Knox criou as suas dez regras com o propósito de separar as histórias que tratavam de detetives, que tinham como características as lutas heroicas e com mais ação do que histórias de detetives que focavam a tentativa de solução do mistério. Conhecido como os mandamentos de Knox, essas regras logo se tornaram um padrão para o famoso *detection club* que surgiu na chamada era de ouro do romance policial, um clube formado em 1930 por autores únicos na área do romance policial como: E. C. Bentley, P. D. James, G. K. Chesterton, Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, Colin Dexter e Simon Brett.

³ 12. Deve haver apenas um culpado, por maior que seja o número de homicídios cometidos. Esse culpado poderá ter um auxiliar, mas todo o ônus deve recair sobre um par de ombros: toda indignação do leitor deve ser permitida para se concentrar em somente uma natureza má. [...] 13. As sociedades secretas, máfias, camorras, etc, não devem ter lugar em histórias de detetives. O assassinato verdadeiramente lindo e fascinante estaria comprometido por essa culpabilidade por atacado. Além disso, se o assassino pertence a um grupo criminoso, ele conta com uma rede de proteção, o que tira o fascínio do suspense. (tradução nossa)

Knox organizou um grupo menor de regras em relação à S. S. Van Dine, o padre, e como escritor de histórias de mistério da metade do século XX, estabeleceu 10 regras as quais ele esperava que todo escritor de mistério, que pretende escrever um romance policial legítimo, deveria seguir. Essas regras, que seguem abaixo, ficaram também conhecidas como “decálogo”:

1. The criminal must be someone mentioned in the early part of the story, but must not be anyone whose thoughts the reader has been allowed to follow.
2. All supernatural or preternatural agencies are ruled out as a matter of course.
3. Not more than one secret room or passage is allowable.
4. No hitherto undiscovered poisons may be used, nor any appliance which will need a long scientific explanation at the end.
5. No Chinaman must figure in the story.
6. No accident must ever help the detective, nor must he ever have an unaccountable intuition which proves to be right.
7. The detective must not himself commit the crime.
8. The detective must not light on any clues which are not instantly produced for the inspection of the reader.
9. The stupid friend of the detective, the Watson, must not conceal any thoughts which pass through his mind; his intelligence must be slightly, but very slightly, below that of the average reader.
10. Twin brothers, and doubles generally, must not appear unless we have been duly prepared for them.⁴ (KNOX, 1929, p. 200 - 202)

Analisando as regras de Knox, pode-se perceber que algumas delas parecem não fazer mais tanto sentido para o momento atual do romance policial, contudo é necessário discuti-las para uma compreensão mais ampla das nuances do romance policial.

A primeira regra é uma das que são “flexíveis” quanto a sua aplicação, principalmente aos dias de hoje, assim como boa parte das regras de Knox, contudo ela teve bastante importância para a época, pois o leitor já poderia supor desde o início o criminoso dando a sensação de que poderia até já ter solucionado o caso antes mesmo de terminar de ler a história, sem correr o risco de algum personagem não mencionado no início ser o criminoso. Essa regra tem sido quebrada por alguns autores, ocasionalmente para se criar um bom efeito, um exemplo de autora que tem feito essa quebra é Agatha Christie.

⁴ 1) O criminoso deve ser mencionado na primeira parte da história, mas não deve ser alguém que chame a atenção do leitor. 2) Todos os fatos sobrenaturais são descartados como uma coisa natural. 3) Não mais do que um quarto ou passagem secreta são permitidos. 4) Venenos desconhecidos podem ser utilizados, mas um aparato utilizado que não deverá ter uma explicação científica longa no final. 5) Nenhum chinês deve figurar na história. 6) Nenhum acidente ou acaso deve sempre favorecer o detetive e nem ele deve ter uma intuição inexplicável. 7) O próprio detetive não pode cometer o crime. 8) O detetive não deve seguir pistas que não serão entendidas pelo leitor. 9) O amigo estúpido do detetive, o típico Watson, não deve esconder todos os pensamentos que passam por sua mente. Sua inteligência deve ser um pouco, mas muito pouco, abaixo da do leitor médio. 10) Não utilizar os recursos dos gêmeos ou do sócio, a menos que a história permita a presença deles. (tradução nossa)

A segunda regra, assim como a primeira, tem sido alterada com frequência pelos escritores do gênero atualmente. Solucionar algum crime simplesmente porque o detetive possui poderes supernaturais é algo que não deve acontecer ainda hoje, mas já se pode ver detetives com pelo menos alguma habilidade “diferente”, como poderes psíquicos leves.

A quarta regra pode ser entendida mais como um conselho. No caso do autor usar algum tipo de veneno, que seja algum conhecido pelas autoridades médicas, a impressão passada aqui é de que esse veneno não pode ter efeitos que são inventados simplesmente para se encaixar na história, além disso, analisa-se que Knox pretendia também passar que o veneno deveria ser detectado caso uma autópsia fosse feita com o intuito de valorizar a dedução do detetive, que eventualmente poderia ter sido enganado pelo criminoso que através de um veneno poderia ter tentado forjar outra causa da morte.

Outra regra que merece uma análise aqui é a sétima, que institui que o detetive não pode cometer o crime, apesar de ser tão óbvia essa regra precisava ser posicionada tanto para a época como para os dias atuais. Imagine o detetive juntando todos os suspeitos depois de sua investigação e tempo investido em deduções, estudos e análises para dizer que o culpado é na verdade ele. É importante ressaltar que essa regra só vale para o detetive, uma vez que é o personagem que investiga, mas outros personagens, que agem pelo lado da lei, como um chefe de polícia, podem ser criminosos.

Tendo em vista que parte importante desse estudo é o universo de personagens das histórias de Sherlock Holmes, analisa-se também a regra nove de Knox, que institui que o amigo estúpido do detetive, o Watson, não deve ocultar nenhum pensamento que passe através da sua mente; sua inteligência deve ser levemente, mas muito levemente, abaixo da média dos leitores. Contudo o próprio Knox destaca que essa regra só vale para os romances em que há um “Watson”. Essa regra – além de ser difícil de ser seguida, porquanto criar um assistente que possui uma inteligência abaixo da média dos leitores pode ser uma tarefa difícil para o autor – pode ser vista como uma forma de exaltar mais ainda a própria inteligência do detetive em frente às pessoas que o rodeiam e também em frente ao leitor. Aqui se observa também a semelhança com a primeira regra de Van Dine descrita anteriormente, enfatizando o “fair play” que se deve ter com o leitor.

Para Knox essas regras manteriam o romance policial seguro de não ser transformado em um estereótipo, contudo essa fórmula chegou a ser quebrada até pelo próprio Knox, que também admitia que uma verdadeira história de mistério eventualmente pudesse quebrar algumas dessas regras. Por ter sido bastante utilizadas mesmo sendo quebradas, as regras elaboradas por esses escritores asseguram aos leitores do romance policial que o “jogo”

elaborado pelo escritor em relação à trama será jogado de maneira justa. É importante salientar que a quebra dessas regras em uma trama não significa dizer que o romance será de péssima qualidade ou que não será um romance policial, escritores reconhecidos desse gênero como Agatha Christie quebraram algumas dessas regras e foram bem sucedidos em suas tentativas. Como exemplo cita-se a obra de Agatha chamada *The Mousetrap*, que quebra algumas regras e mesmo assim foi bem recebida pelos leitores de romance policial.

Como foi dito anteriormente, outro autor que estabeleceu regras vistas como mandamentos para o romance policial foi Raymond Chandler, que escreveu suas regras direcionadas ao romance policial do estilo *hard-boiled*, uma variação do romance policial que era popular na era dourada do romance policial, durante 1920 a 1930. Antes de se explorarem algumas regras de Chandler, uma diferença pode ser estabelecida entre as regras de Van Dine e Chandler. Chandler tratava o romance policial do ponto de vista do real, cercado por investigadores com problemas com álcool ou pessoais, assassinatos brutais e uma narrativa estimulante, características típicas do romance policial *hard-boiled*, já Van Dine tratava-o como um jogo intelectual entre autor e leitor.

Chandler dedicou sua carreira ao gênero, influenciando gerações posteriores; suas visões sobre o romance policial eram fortes e algumas delas se observam nas suas regras abaixo:

- 1) It must be credibly motivated, both as to the original situation and the dénouement.
- 2) It must be technically sound as to the methods of murder and detection.
- 3) It must be realistic in character, setting and atmosphere. It must be about real people in a real world.
- 4) It must have a sound story value apart from the mystery element: i.e., the investigation itself must be an adventure worth reading.
- 5) It must have enough essential simplicity to be explained easily when the time comes.
- 6) It must baffle a reasonably intelligent reader.
- 7) The solution must seem inevitable once revealed.
- 8) It must not try to do everything at once. If it is a puzzle story operating in a rather cool, reasonable atmosphere, it cannot also be a violent adventure or a passionate romance.
- 9) It must punish the criminal in one way or another, not necessarily by operation of the law. . . . If the detective fails to resolve the consequences of the crime, the story is an unresolved chord and leaves irritation behind it.
- 10) It must be honest with the reader.⁵ (REFERENCIADO EM PARSONS, THE BOOK OF LITERARY LISTS, 1986, p. 129)

⁵ 1) A narrativa deve ser motivada com verossimilhança, tanto quanto à situação original como o seu desfecho. 2) Ela deve ser tecnicamente notada como método de assassinato e de detecção do crime. 3) Deve ser realista em temperamento, cenário e atmosfera. Deve falar sobre pessoas reais no mundo real. 4) Deve ter uma história que tenha valor para além do mistério: ou seja, a investigação por si mesma deve ser uma aventura atraente de se ler. 5) Deve ser essencialmente simples para se explicar com facilidade quando for o momento adequado. 6) Deve ser capaz de confundir o leitor mais esperto. 7) A solução deve parecer inevitável quando for revelada. 8) Não se

A primeira regra que para qual se chama atenção é a terceira que esclarece que o romance policial deve ser realístico quanto ao personagem, ambiente e atmosfera, deve versar sobre pessoas reais em um mundo real. Essa regra é considerada extrema, a história deveria de fato envolver uma situação real, isso é reflexo do subgênero de romance policial praticado na época, o *hard-boiled*. Contudo essa regra mexe com outro aspecto, o da criatividade do autor. Partindo para a quinta regra, mais uma vez – dentre os conjuntos de regras aqui mostrados anteriormente aos de Chandler – percebe-se o *fair play* que o autor deve fornecer ao leitor, pois essa regra garante que o leitor não precise necessariamente conhecer assuntos aprofundados sobre algum aspecto apresentado na história para entender a explicação da solução do mistério.

O desfecho pretendido é sempre aquele em que tudo é revelado sem mais delongas, em um momento que o leitor esteja ansioso para ouvir as conclusões do astuto detetive, entretanto essa regra frequentemente é quebrada, pois geralmente os melhores desfechos não são explicadas tão rapidamente, é uma raridade um final desta forma. Assim como o final na maioria das vezes não é tão simplista como Chandler espera que seja, se essa regra for seguida, pelo menos assegura que o autor não se estenda demais na conclusão do caso e acabe introduzindo novos personagens, novos cenários, trazendo à memória do leitor todos os detalhes possíveis novamente que o leitor nem lembrava mais ou se perderia em várias linhas dando explicações científicas sobre algum componente químico ou veneno, por exemplo. Contudo isso não é uma tarefa fácil, pois, ao mesmo tempo em que a explicação deve ser de fácil compreensão, o processo de investigação até a solução deve confundir um leitor razoavelmente inteligente como pede a sexta regra.

Na verdade essa regra abre margens para uma discussão. Os leitores mais acostumados a ler romance policial ou um leitor inteligente dificilmente serão confundidos até o final da história, e isso não significa dizer que a história é ruim. O leitor inteligente ou um fã de romances policiais poderá sim supor a solução do caso, dar uma explicação razoável ou ser totalmente enganado, mas dificilmente suporá a solução completa do caso.

Nos grupos de regras tanto de Van Dine como de Rolando Knox, percebe-se uma preocupação com o desvio das características de um romance policial, com Chandler não é diferente. A regra oito traz essa preocupação, se a trama segue um mistério, não deve se

deve tentar fazer tudo ao mesmo tempo. Se é uma história quebra-cabeça, operada em um ambiente razoavelmente bom, não pode ser também uma aventura violenta ou um romance apaixonado. 9) A história deve punir o criminoso de um jeito ou de outro, não necessariamente por força da lei. Se o detetive falha em resolver as consequências do crime, a história é um acorde sem solução, o que deixa irritação por trás dele. 10) Você deve ser honesto com o leitor. (tradução nossa)

desviar de tal forma a descaracterizar o romance policial, virando outra coisa, como uma história de aventura violenta, sendo mais uma atmosfera de terror, nesse caso quebrando o pensamento lógico ou até quem sabe se tornando uma história de amor. Chandler dessa forma queria assegurar que elementos de outros gêneros não se misturassem.

Todorov (2006, p. 99) destaca – principalmente em resumo às regras de Van Dine – que “essas regras são assaz e redundantes e podem facilmente ser resumidas...” para isso Todorov resumiu oito pontos principais nas regras de romance policial.

1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima.
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial.
4. O culpado deve gozar de certa importância: a) na vida: não ser um empregado ou uma camareira; b) no livro: ser uma das personagens principais.
5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7. É preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: “autor: leitor = culpado: detetive”.
8. É preciso evitar as situações e as soluções banais (Van Dine enumera dez delas). (TODOROV, 2006, p 99 – 100)

Todorov, além de ter resumido as regras de Van Dine, observou que as oito regras poderiam ser direcionadas a estilos de romance policial diferente. Uma parte das regras são direcionadas ao romance policial de forma geral e outra parte ao romance de enigma, sendo as quatro primeiras orientadas ao romance de enigma e as quatro últimas ao romance policial em geral (TODOROV, 2006).

Essas regras citadas fazem parte da conhecida “fórmula” do romance policial, e podem ser descritas como uma forma convencional de se definir e entender os padrões do romance policial, mas existem outros aspectos para ser discutidos. Abordam-se agora os padrões da ação. O clássico romance policial, como foi visto no subcapítulo anterior, começa com um crime não resolvido e desenvolve-se com a elucidação do mistério. O elemento mistério pode centrar-se sobre os motivos e a identidade do criminoso, em alguns casos quando não há o mistério da identidade e os motivos do criminoso, o mistério irá centrar-se nos meios em que o crime foi executado.

2.3 As Características e Personagens do Romance Policial

No subcapítulo anterior foram analisadas as regras do romance policial, agora serão analisados os traços particulares do gênero romance policial que o tornam diferente de outros gêneros, juntamente com essa análise serão apresentados os personagens que envolvem o enredo. As características do romance policial são divididas em seis fases quanto aos processos da investigação e solução do crime de acordo com John G. Cawelti (1976):⁶ “(a) introduction of the detective; (b) crime and clues; (c) investigation; (d) announcement of the solution; (e) explanation of the solution; (f) denouement.”. Juntamente com essas fases, apresentar-se-ão os personagens desse processo: o detetive, o criminoso e a vítima. Apesar da possibilidade desses personagens coexistirem em outros gêneros literários, quando se trata de romance policial, essas características em conjunto configuram a espinha dorsal do romance policial. É necessário relatar também que essas características são gerais e caracterizam o romance policial clássico, e como foi apresentado no início do trabalho, existem outras formas de romance policial, como o romance negro ou de suspense, portanto existem as exceções quanto uma generalização.

2.3.1 A Vítima

Começa-se a análise pela vítima, pois de fato é a mola propulsora do enredo, a razão pela qual todos os outros elementos vão se mover. A vítima sempre está envolvida com o criminoso em certo grau de relacionamento, tanto para mais como para menos. Os motivos pelos quais a vítima se torna de fato vítima são desconhecidos e permanecem desconhecidos até o final ou próximo do final do romance policial. O relacionamento entre o criminoso e a vítima se instaura devido a algum objeto de valor – nem sempre vai ser um objeto literalmente, podendo ser até um segredo – que a vítima possui. A vítima será apresentada de início com a consumação do crime. Como o romance policial é um universo grande de produção, existem as variáveis e se pode apresentar mais de uma vítima, muitas vezes o criminoso continua matando para manter o segredo, contudo o oposto não pode acontecer, alguém precisa ser acometido de algum crime para que se possa começar uma investigação, não se tem crime se não houver vítima e, portanto não configura um romance policial.

⁶ (a) introdução do detetive; (b) crime e pistas; (c) investigação; (d) anúncio da solução; (e) explicação da solução; (f) desfecho. (tradução nossa)

Informações sobre a vida pessoal da vítima são superficiais com o intuito de não desviar o foco do leitor em saber quem cometeu o crime, uma vez que se for dada muita informação sobre a vítima ou se desenvolver um personagem de grande importância como a vítima, a história pode cair em traços de outros gêneros como, por exemplo, a tragédia, desviando da fórmula do romance policial.

Entretanto o caminho contrário também é perigoso se a vida da vítima é descrita com informações insignificantes e não se tem informação sobre ele/ela, mais esforço em torno do processo de investigação por parte do autor deve ser empreendido, além disso, o suspense e o interesse em saber quem cometeu o crime vão ser mínimos. Dentro do processo de apresentação, a vítima fica em segundo plano, em primeiro lugar há uma introdução ao detetive depois é que se tem o crime e as pistas, logicamente é nesse segundo momento (o do crime e pistas) que aparece a vítima relativamente à investigação e à solução do crime.

2.3.2 O Criminoso

O criminoso assim como o detetive tem suas variações, contudo no final, parece certo que a identidade do criminoso, para o leitor acostumado com o romance policial, será revelada. Apesar de o mistério de quem cometeu ser uma das principais características do romance policial e que instiga a curiosidade do leitor, não significa dizer com toda certeza que o criminoso será julgado, por exemplo, em *Um Escândalo na Boêmia*, um dos objetos de estudo a ser analisado por esta investigação, não há uma punição para a criminosa no enredo.

Mas nem sempre nas histórias do gênero policial os criminosos saem impunes, quando se observam os romances policiais *hard-boiled*, por exemplo, já é senso comum que a punição do criminoso será a morte, pois no *hard-boiled* os crimes geralmente eram assassinatos e no contexto social da época, quem cometia assassinato, era sentenciado à morte, nos países de maior produção de romances policiais, como os Estados Unidos e a Inglaterra.

Sendo assim, pode-se afirmar também que o criminoso sempre está ciente das consequências que o crime pode trazer. Não receber uma punição era uma das motivações que levavam o criminoso à habilidade de não cometer erros, era a sua esperança de sair impune. Outros fins para o criminoso já foram apresentados em alguns contos em *Morte no Nilo*, publicado em 1937 por Agatha Christie, em que não havendo saída para o criminoso, ele comete suicídio, pois já tinha ciência de seu fim.

Dentro da construção do gênero policial, alguns escritores como Dine (1928) e Knox (1929) defendem que o criminoso deve ser alguém dentro da história e que o leitor deve estar

familiarizado com ele, não significa dizer que o criminoso vai ser um dos personagens mais descritos ou presentes na história, mas deve ser mencionado algumas vezes dentro da trama. Várias formas de criminosos já apareceram nos romances policiais escritos até hoje, desde criminosos que mataram por ideais, como o criminoso monarquista contrarrevolucionário Lantenac, em *Quatrevingt-treize*, escrito por Victor Hugo em 1874, que mata por ideais revolucionários, como criminosos que matavam por dinheiro. Para Todorov (2006):

O criminoso é quase obrigatoriamente um profissional e não mata por razões pessoais (assassino a soldo); além disso, é freqüentemente um policial. O amor “de preferência bestial” aí encontra também lugar. Em compensação, as explicações fantásticas, as descrições e as análises psicológicas continuam banidas; o criminoso deve sempre ser uma das personagens principais. (TODOROV, 2006, p. 100).

O criminoso é visto como um inimigo público pela sociedade, portador de problemas psicológicos e o detetive como o gênio justiceiro, entretanto o criminoso também pode ser visto como gênio, só que do crime, segundo Reimão (1986):

O criminoso é um doente mental. Sua razão é às vezes, quase tão perfeita quanto a normal. Sua falha está nos sentimentos éticos e morais que, nele, estão deteriorados. Daí encontrarmos, às vezes, na narrativa policial, a idéia de ‘gênio do crime’, em oposição ao ‘gênio da justiça’ (o detetive), como, por exemplo, Sherlock Holmes versus Moriarty. (REIMÃO, 1986, p. 16)

2.3.3 O Detetive

O detetive é o primeiro a ser introduzido segundo Cawelti (1976). Muito do desenvolvimento do romance policial se deve à criação de distintos e memoráveis detetives, que se tornaram figuras importantes dentro do romance policial, uma vez que os rumos da trama são direcionados pelos seus pensamentos, investigações e ações. Como foi dito anteriormente, *O Assassinato na Rua Morgue* é considerado o primeiro romance policial, portanto é lá que aparece o primeiro detetive, Chevalier Auguste Dupin, mas deve se ressaltar que Poe não deu o título oficial de detetive a Dupin. O detetive de Poe apresentou pelo menos três características centrais quanto ao seu aspecto e que são facilmente observadas em outros exemplos de detetives dentro do gênero romance policial. A primeira se refere à origem, o detetive desse tipo de romance não poderia pertencer à polícia, devido à desconfiança que se tinha na época em que os contos de Poe foram escritos. A segunda é Dupin trabalhar sozinho, porque o seu adversário fazia da mesma forma e por último Dupin usar sempre o raciocínio lógico para resolver os casos. Essas características serviram de base para detetives posteriores, mas não é uma regra para a construção do detetive dentro do romance policial. Arthur Conan

Doyle e Agatha Christie são exemplos de autores que construíram detetives (Sherlock Holmes e Hercule Poirot respectivamente) que, eram dentro das suas histórias, detetives oficiais e instituíram com isso características marcantes da figura do detetive.

Com relação ao aspecto cultural, o detetive funciona como as lentes nas quais as informações sobre a sociedade são filtradas, registradas e julgadas. Culturalmente o detetive representa no romance policial clássico o sujeito que faz cumprir os códigos legais, morais e sociais. Entretanto o detetive que se configura no romance *hard-boiled* é um indivíduo cínico, socialmente marginalizado e que tem que trabalhar duro para conseguir alguma coisa. Os detetives nessa forma de romance policial não medem esforços, se precisarem infringir a lei para concluir seus trabalhos, eles farão, raramente eles se apaixonam, se tiverem que prender a *femme fatale* na história, prenderão sem hesitar.

Os detetives podem ser caracterizados como profissionais, investigadores ou amadores, mas um ponto de discussão nos primeiros romances policiais estava relacionado ao gênero. É fácil perceber a falta de detetives femininas no início do romance policial, pois, na época em que teve início, não era comum às mulheres na vida real ter oportunidade de assumir empregos em detecção. Duas décadas após Edgar Allan Poe ter escrito o primeiro romance tipicamente policial, o britânico Andrew Forrester Jr. criou a primeira detetive do sexo feminino, Sra. Gladden, no livro intitulado *The experiences of a lady detetctive* em 1864. Com características surpreendentes para uma detetive da época, Gaddlen chamava atenção por sua abordagem energética e seu poder de dedução. Outras personagens logo surgiram: Sra. Paschal, Kate Goelet, Cad Metti, Mademoiselle Lucie, Amelia Btterworth, Miss Marple and Cordelia Gray. Esses são apenas alguns exemplos que mostram que, apesar do modelo de detetive masculino ser forte, o número de romances policiais estrelados por detetives femininas têm crescido cada vez mais.

Conclui-se que a incumbência do detetive no romance policial era encontrar o criminoso, visto que geralmente o detetive entrava em cena porque o policial não era capaz de tal feito, essa era a explicação da aparição dele no enredo. Na busca do criminoso, o detetive poderia contar com a ajuda de um parceiro ou trabalhar sozinho. Esse auxiliar ou amigo do detetive é figura dentro da história que se torna os olhos e os ouvidos do leitor e que fornece todas as pistas necessárias para resolver o mistério que, na obra de Poe, O Assassinato na Rua Morgue, é narrado pelo o amigo de Dupin, nas aventuras de Sherlock Holmes quem faz a narração é o famoso companheiro Watson. O que diferencia o detetive de seu auxiliar é sua capacidade de enxergar os mínimos detalhes que vão ajudar na resolução do caso. O olhar do detetive é característico dele no enredo e esse olhar é consequência de seu tempo, uma época

que passava pela industrialização e modernização. O olhar fixo e diferenciado é característico do detetive metódico, um tipo de detetive mais comum à forma de romance policial de enigma.

Dependendo da forma do romance policial, o detetive terá comportamento diferente, por exemplo, no romance policial clássico ou romance de enigma, o detetive é o sujeito responsável por colocar juntas todas as pistas do enigma e esclarecer o mistério. Já no romance *noir*, essa característica de indivíduo “cabeça”, com grandes habilidades em desvendar os mistérios através de métodos racionais, não é parte constituinte do personagem, no romance *noir* o detetive utiliza-se mais da investigação em si do que deduções e observações.

Eventos históricos relacionados ao desenvolvimento de forças policiais em algumas partes do mundo influenciaram o desenvolvimento de detetive do romance policial. No século XVII, a França foi o primeiro país a formalmente criar uma força policial, levando os Estados Unidos e o Reino Unido a criarem também suas próprias forças policiais. Segundo Worthington (2010, p. 17)⁷ “It is in France that the professional detective figure in the modern sense perhaps makes its début”. Em 1842 Londres viu a necessidade de uma força policial mais específica e criou a força policial de Detetives de Londres, formada por oito detetives que focavam perigosos e intrigantes crimes. Entretanto a França estava um passo à frente por ter sido a primeira a criar esse tipo de força policial e com isso tinha profissionais respeitados, que serviam de exemplos para outros países. De acordo com Worthington (2010, p. 17-18):⁸ “In France, however, there had been a State - funded policing force since the seventeenth century, a force which by the nineteenth century had a clear detective function.” Um dos profissionais mais reconhecidos nessa área era o chefe de polícia Eugène François Vidocq. Devido as suas aventuras e experiências em seu tempo na França, Vidocq escreveu algumas passagens de sua vida em “*Mémoires*”. Não demorou muito e suas memórias viraram a inspiração para muitos detetives da ficção como: o detetive Jacques Collin, criação de Honoré de Balzac, que apareceu primeiramente em “*Le Père Gourol*” (1835), Emilie Gaboriau de Monsieur Lecoq e o próprio Dupin de Edgar Allan Poe.

Uma vez que esse trabalho analisará dois contos de Arthur Conan Doyle, que tinham como personagem principal Sherlock Holmes e dois filmes que dão vida a esse personagem no cinema, é necessário abordar o detetive da era vitoriana, para ajudar na descrição do

⁷ É na França que a figura do detective profissional talvez no sentido moderno faça sua estreia. (tradução nossa)

⁸ Na França, entretanto, existia um Estado – Uma força de policiamento financiada desde o século XVII, uma força que por volta do século XIX tinha uma clara função de detetive. (tradução nossa)

personagem mais à frente. O primeiro detetive literário britânico só veio aparecer em 1852, com o inspetor Bucket em *Bleak House*, escrito por Charles Dickens. Com Bucket em cena, Dickens criou um protótipo de detetive literário no cenário da Inglaterra. Entretanto o apelo do personagem não era puramente na detecção policial, mas no caso de *Bleak House*, o detetive que ficava entre ser respeitado pela sociedade ou ser considerado como criminoso só pôde resolver o caso porque conhecia intimamente a cidade de Londres. Contudo esse conhecimento preciso da cidade não era uma nova tendência por parte de Dickens, mas sim um reflexo de sua inspiração para o personagem, o inspetor Charles Field, da força de detetives de Londres.

Embora o primeiro detetive literário britânico a aparecer fosse um detetive oficial, os anos que se seguiram na metade do século XIX revelaram uma nova tendência, os investigadores amadores. Com a publicação de *The moonstone*, escrito Wilkie Collins e que tem suas influências do romance sensacionalista – romances que não precisavam ter um crime necessariamente e que tinham como características especulações durante a trama e a intenção do texto em criar “reações físicas” – era baseado na solução de enigmas, e para isso o investigador amador era peça principal. No caso de *The moonstone*, o investigador amador era o sargento Cuff, um detetive em última análise ineficaz, e que representava o papel contemporâneo do detetive oficial, que queria a solução do mistério e não necessariamente a restauração da ordem. No final do século XIX, o romance policial já tinha se consolidado na Inglaterra. Segundo Worthington é difícil não pensar em Sherlock Holmes quando se fala em romance policial produzido na Inglaterra:

It is impossible now to imagine crime fiction without immediately thinking of Sherlock Holmes. Arthur Conan Doyle ’ s detective is a global phenomenon: there are international societies dedicated to Sherlock Holmes, a Sherlock Holmes Museum in London, and he has been immortalized in plays, films, and on television. His ‘cases’ have been subjected to analysis by literary critics and by amateur enthusiasts. He is the archetypal detective whose influence can still be seen in modern crime fiction and his representation is the culmination of the development of the crime fiction genre over the nineteenth century.⁹ (WORTHINGTON, 2010, p. 26)

Devido ao notório reconhecimento de Sherlock Holmes como um dos principais detetives do romance policial, esse personagem criado por Arthur Conan Doyle será analisado

⁹ É impossível hoje imaginar romance policial sem imediatamente pensar em Sherlock Holmes. O detetive de Arthur Conan Doyle é um fenômeno global: há sociedades internacionais dedicadas a Sherlock Holmes, Um museu sobre Sherlock Holmes em Londres, e ele tem sido imortalizado em peças filmes e na televisão. Seus ‘casos’ tem sido objeto de análises por críticos literários e por entusiastas amadores. Ele é o detetive prototípico cuja influência pode ser vista em romances policiais modernos e sua representação é a culminância do desenvolvimento do gênero romance policial ao longo do século XIX.

seguindo o percurso gerativo de sentido no quarto capítulo. Percorrido o trajeto que trata de romance policial e suas características faz-se necessário resumir as obras literárias que serão analisadas e que são consideradas romances policiais, entretanto uma caracterização dos contos será feita antes dos resumos retomando as principais particularidades do romance policial. Desta forma, aplicando aquilo que foi tratado anteriormente sobre romance policial especificamente nas obras literárias analisadas neste trabalho. Além disso essa caracterização dos contos enfatizará na leitura dos resumos aspectos de conjunção e disjunção com alguns tipos de romances policiais descritos anteriormente.

2.4 Os Contos

Foram apresentados neste subcapítulo e nos anteriores características consideradas relevantes para um compreensão do romance policial, contudo antes de apresentar um resumo das obras literárias pretende-se enfatizar alguns traços significativos dos contos escritos por Arthur Conan Doyle retomando alguns aspectos do romance policial que já foram explorados até agora.

Um Escândalo na Boêmia e O Problema Final não podem ser identificados como um clássico romance policial, apesar de terem sido escritos durante a chamada era de ouro do romance policial por Arthur Conan Doyle. Isto se deve ao fato de que esses dois contos não seguiam características do *whodunit*, uma vez que a vítima, o detetive e outros personagens já sabem quem são os criminosos desde o início. Outro fator que não caracteriza estes contos como clássicos romances policiais está relacionado ao ambiente, pois as tramas não aconteceram em um ambiente fechado, em um interior longe da cidade grande. O que acontece é o oposto, os contos se passam ou começam na cidade grande, Londres. Enfatiza-se também que os crimes iniciais não eram assassinatos, característica presente no *whodunit*.

Estes dois contos não apresentavam somente disjunções em relação as características do *whodunit*. Uma semelhança que pode ser identificada diz respeito ao detetive. Sherlock Holmes em ambos os contos conta com a ajuda até certo ponto de outras pessoas, característica presente no *whodunit* e que foi abandonada pelo precursor *hard-boiled*, na qual o detetive era um vingador solitário como descrito no subcapítulo sobre a gênese e formas do romance policial.

Em relação as regras formuladas pelos autores mencionados no subcapítulo sobre as regras do romance policial é necessário destacar que listar quais regras foram quebradas ou não desviaria o foco da discussão em relação a caracterização dos dois contos. Além disso as

regras inventadas por eles foram criadas tempos depois dos contos. Em alguns casos observa-se até a influência das aventuras de Holmes nas próprias regras, como é possível verificar na regra número nove de Ronald Knox na página 20 do presente trabalho. Concluindo, esses dois contos não podem ser totalmente classificados como pertencentes a um estilo específico de romance policial, por terem excluído está ou aquela convenção do romance policial. Contudo possuem em sua estrutura elementos essenciais e que já foram discutidos aqui como: o crime, o detetive e o criminoso. Em *Um Escândalo na Boêmia* e *O Problema Final* verifica-se que a investigação e o desfecho ganham uma ênfase maior do que a situação inicial. Essas características poderão ser identificadas nos resumos a seguir.

Assim como foi dito na introdução, a análise intersemiótica entre os contos e os filmes não será especificamente pela trama e fatos que ocorrem nos contos e nos filmes, mas sim principalmente pelas transposições intersemióticas dos personagens comuns que estão inseridos tanto na narrativa dos contos como na narrativa dos filmes. Para que aconteça uma melhor elucidação da análise quando as obras literárias estiverem sendo trabalhadas no capítulo três, viu-se necessária a apresentação de um resumo dos contos nesse capítulo uma vez que se está tratando do romance policial primeiramente, o mesmo referente aos filmes será feito no capítulo reservado às considerações sobre o cinema.

O primeiro conto que se resume é o *Um Escândalo na Boêmia* (1891), uma das mais famosas aventuras de Holmes escrita por Arthur Conan Doyle e que envolve a consulta de uma figura da realeza na Boêmia passando por uma possível situação de chantagem. No cânon holmesiano, *Um Escândalo na Boêmia* é a terceira história publicada por Conan Doyle estrelando o famoso detetive consultor, antes disso ele já havia aparecido nos romances *O Signo dos Quatros* e *Um Estudo em Vermelho*, a diferença é que *Um Escândalo na Boêmia* vai ser o primeiro conto de 56 no total escritos por Sir Arthur Conan Doyle e que foi publicado na revista *The Strand* em julho de 1891.

Um Estudo em Vermelho e *O Signo dos Quatros* ocasionaram algumas críticas e trouxeram uma popularidade, mas a necessidade de histórias sobre Holmes fizeram com que os contos se tornassem uma saída para abastecer os anseios dos leitores depois dos romances. O conto, evidentemente mais curto do que os dois romances que antecederam sua publicação, não falhava na falta de detalhe levando em consideração seu tamanho. É claro que os detalhes sobre a vida de Holmes e Watson e algumas características já haviam sido estabelecidas pelos dois romances anteriores o que faz com que o primeiro conto não tenha necessidade de reiterar essas informações, ou seja, não fazer flashbacks para explicar detalhes complexos.

2.4.1 Um Escândalo na Boêmia

Um Escândalo na Boêmia leva o leitor à noite de 20 de março do ano de 1888, e começa de certa forma destacando um personagem em especial “Para Sherlock Holmes, ela é sempre a mulher” (DOYLE, 1892, p.239). A mulher em questão é Irene Adler, contudo ela só tem suas ações explicitadas mais à frente na história. A seguir, o que se lê é o início da história que explicará porque Irene Adler é a mulher para Holmes, o recém-casado Watson, parceiro de Holmes em outras aventuras e ex-colega de quarto, passava em frente a sua antiga casa na 221b Baker Street, quando observa a inquietação de Holmes que passará duas vezes em frente à janela, e por isso já poderia prever que o mesmo deveria estar excitado com algum caso e por isso decide fazer uma visita ao seu velho amigo. Ao entrar, Holmes oferece um assento a Watson e logo começa a deduzir algumas coisas sobre a vida de Watson, todas acertadamente.

Depois de Holmes explicar suas deduções e Watson expressar seu espanto e as deduções de Holmes parecerem óbvias depois de serem descritas é repassado para Watson que ele, Holmes, havia recebido uma carta sem data e assinatura informando que alguém estava indo visitá-lo naquela noite, possivelmente com uma máscara. Os dois pensaram quem poderia ser o autor daquela carta. Holmes chega à conclusão de que deve ser alguém rico(a) e da Alemanha, uma vez que o papel utilizado na carta veio da Boêmia (região que era parte do império Austríaco e agora parte da República Checa).

A carruagem confirma que o visitante é alguém com bastante dinheiro. Ao chegar à sala de Holmes, o remetente da carta, muito bem vestido, se apresenta como conde Von Kramm e se desculpa por estar usando uma máscara, fato este devido à pessoa que lhe contratou ser alguém importante que não quer ter a identidade descoberta e que a situação é de extrema delicadeza. Entretanto uma máscara não seria empecilho para Holmes, que logo diz que o caso compromete a família Ormstein, e que ele falava com Wilhelm Gottsreich Sigismund von Ormstein, duque de Cassel-Felstein, e rei hereditário da Boêmia, logo a máscara não foi mais necessária e o rei começa a falar sua história que obviamente escondia algum segredo. Os fatos resumidos esclarecem que o rei, cinco anos atrás, em sua estada em Varsóvia, tinha se relacionado com a conhecida aventureira Irene Adler. Nos arquivos de Holmes a Sra. Adler era descrita como um contralto que havia nascido em Nova Jersey em 1859 e que agora morava em Londres.

O rei estava preocupado porque precisava recuperar algumas cartas comprometedoras, mas o que mais preocupava era uma fotografia dos dois juntos que provaria que ele teve um caso com ela. Outros já haviam tentado pegar as “provas” contra o rei, mas não foram capazes

de pegar a foto de volta. Essas evidências preocupavam o rei devido ao seu casamento com a filha do rei da Escandinávia, que era um homem culto e que não aceitaria tal conduta do rei da Boêmia e Irene já havia ameaçado entregar a carta no dia em que o casamento se tornasse público, o que ocorreria a três dias. O rei deixa o endereço de Irene nas mãos de Sherlock e o caso para ser solucionado, com isso Watson parte para sua casa, marcado de voltar no outro dia às 3h da tarde.

No outro dia Watson aparece no horário combinado, mas Holmes não estava em casa desde as 8h da manhã. Por volta das 4h da tarde, um beberrão, maltrapilho, barbado e com roupas imundas entra no apartamento. É Holmes, que começa a rir, pois a situação que passara tinha sido divertida. Enquanto sondava a área onde Irene morava Holmes descobriu que ela recebia visitas de um homem. À espera, Holmes vê um homem (Godfrey Norton) bem vestido entrando na casa rápido e saindo depois de 30 minutos em direção à igreja de Santa Mônica. Logo em seguida Irene parte na mesma direção seguida por Holmes. Na igreja, Holmes chega a tempo de ser testemunha do casamento entre o advogado Godfrey Norton e Irene Adler, por isso Holmes estava rindo, em sua averiguação ele acabou se tornando uma testemunha oficial do casamento de sua investigada.

Depois de Holmes explicar para Watson o que tinha acontecido, pede a Watson que o acompanhe até a Vila Briony para esperar Irene chegar de seu costumeiro passeio pelo parque. Passados os detalhes a Watson, seguiram para a casa de Irene. Chegando à sua casa, enquanto descia da carruagem, Irene se encontra no meio de uma briga entre homens que tentaram ganhar uns trocados abrindo a porta da carruagem para ela. No meio dessa confusão, Holmes (vestido como padre) aparece para protegê-la e acaba sendo atingido na cabeça. Com isso, ele é levado por outras pessoas e Irene para dentro da casa dela. Na casa de Adler, o ferido padre pede para que abram a janela, que na verdade era o sinal para que Watson fizesse a sua parte, que era jogar uma bomba de fumaça dentro da casa e gritar: fogo! Com a ameaça de fogo, Irene corre para seu bem precioso, ou seja, foto que ficava escondida na parte detrás de um painel. Holmes “machucado”, sai da casa de Irene certo de onde está a foto. Após esse ocorrido, descobriu-se, na verdade que Holmes tinha contratado aquelas pessoas que fizeram a confusão e que o sangue na sua cabeça não era de verdade e que tudo foi feito para ver onde Irene escondia a foto. Quando chegava a sua casa, Holmes escuta uma voz familiar dizendo boa noite, mas não consegue se lembrar de onde tinha escutado esta voz.

Na manhã seguinte Holmes e Watson contam o que tinha acontecido ao rei e se dirigem a casa de Irene. Ao chegar lá, uma senhora relata que Irene havia deixado o país e que tinha deixado uma carta para Holmes. Na carta Irene diz que Holmes foi muito esperto, que mesmo

tendo sido avisada da possibilidade de o rei contratar Sherlock Holmes para retomar a foto, ela tinha sido enganada por ele quando o mesmo se disfarçou como um velho clérigo para entrar em sua casa. Irene ainda conta que percebeu o plano quando, depois do alarme de fogo, ela correu para pegar sua foto escondida. Entretanto, como já tinha sido atriz, ela se disfarçou também como homem pegou uma carruagem e seguiu Holmes e Watson e confirmou que o sacerdote era na verdade Holmes, além disso, ela revela que tinha sido ela a saudar Holmes naquela noite.

Quanto à fotografia ela disse que o rei não precisava se preocupar, uma vez que não usaria mais ela, somente para sua segurança contra qualquer passo que o rei pudesse tomar contra ela e que ela prometia que nunca iria tornar aquela foto pública, pois ela amava e era amada por um homem melhor que o rei. O rei aliviado acredita nas palavras dela e agradecido com o resultado oferece um anel de esmeraldas, mas Holmes recusa e em troca pede a o rei a foto que ele tem de Irene. É por ter sido enganado dessa forma que Holmes considera Irene Adler, a mulher.

2.4.2 O Problema Final

Em dezembro de 1893, os leitores da revista britânica *The Strand* e da revista norte americana *McClure's* estavam estarelecidos ao ler a melancolia com que Watson narrava a morte de Sherlock Holmes em *O Problema Final* que, de acordo com Watson, tinha sido assassinado dois anos atrás pelo professor Moriarty. *O Problema Final*, assim como *Um Escândalo na Boêmia*, em que Holmes é batido pela primeira, tem o seu diferencial que, além de colocar em ação um antagonista de proporções míticas, pela segunda vez Holmes é batido, resultando em sua morte. A verdade é que a morte literária de Holmes encontrou motivação em seu próprio criador, Conan Doyle, que queria começar a escrever outros livros e a produção de histórias sobre o sagaz detetive estava tomando muito do seu tempo; ao invés de parar com a sua produção, ele decidiu matar de vez Sherlock Holmes.

No conto, depois de toda a tristeza que Watson destaca em escrever sobre aquela história, Holmes entra no escritório de Watson, surpreendendo-o, aparentando definitivamente mais magro e pálido, Holmes curiosamente fecha a janela, quando lhe perguntaram por que, ele responde que é devido à possibilidade de ataques por armas aéreas o que preocupou o doutor. Holmes pergunta se Watson sabe quem é o professor Moriarty, o doutor responde negativamente. Sendo assim, Sherlock explica que Moriarty é a mente criminoso central e

organizacional por trás de uma parte das atividades criminais em Londres. Adicionando ele diz que o professor é inteligente em equivalência a ele e o Napoleão do crime.

Sherlock arquitetou uma teia para pegar Moriarty e sua gangue, a partir de um pequeno erro cometido por ele, entretanto qualquer movimento prematuro poderia arruinar seu plano. Dito isto, Holmes também relata o seu encontro com Moriarty que pede para que o detetive recue ou ele será forçado a tomar medidas drásticas, contudo após essa conversa, na qual Holmes deixou claro que não recuaria, aconteceram três incidentes separados que quase encerraram a vida de Holmes e por isso ele se encontrava na casa de Watson, com as mãos sangrando depois de ter lutado com alguém que tinha atentado contra a sua vida. Antes de sair da casa de Watson, Holmes pede para que ele parta em uma viagem com ele para o continente, uma vez que ele corria muito risco e poderia deixar a polícia livre para executar seu papel. Watson concorda em acompanhar Holmes por poucos dias antes das prisões de Moriarty e sua gangue serem realizadas, complementando Holmes deixa as instruções para Watson chegar à estação no dia seguinte.

No dia seguinte, Watson chega sem problemas à estação, contudo Holmes não estava lá, ao invés disso o que chama atenção de Watson é um padre italiano que na verdade era Holmes disfarçado. Assim que o trem começa a partir, Holmes aponta Moriarty se apressando na estação como se tentasse parar o trem, o que significava que o professor já estava na trilha, portanto eles decidem descer na próxima estação e deixar as suas bagagens prosseguirem, assim dariam algo para o professor seguir. Holmes recebe um telegrama que afirma que, embora a gangue de Moriarty tenha sido presa, ele conseguiu escapar.

Holmes tenta persuadir Watson a voltar para Inglaterra para sua própria segurança, visto que, agora que Moriarty está arruinado, ele empregará todo seu esforço em sua vingança contra Holmes, que trouxe a desorganização de seu grupo. Entretanto Watson se recusa a deixar seu amigo e eles continuam viajando. Depois de suas estadas em Meiringen, na Suíça, se dirigem para Rosenlauri, planejando um pequeno desvio para ver as quedas d'água em Reichenbach. Um pequeno caminho proporciona a observação delas, um ambiente cercado por névoa e que tem como característica as águas que mergulham em um tremendo abismo e que correm abaixo acompanhadas por rochas cintilantes e negras como carvão.

Após contemplar as quedas, Holmes e Watson são interrompidos por um jovem suíço que trouxera uma mensagem do hotel em que eles estavam anteriormente, na mensagem o dono do hotel pedia o atendimento do doutor Watson a uma inglesa que repousara doente no hotel após a partida deles e que só queria ser atendida por um médico de sua nacionalidade. Ao retornar sozinho para atender a paciente, Watson nota uma figura vestida de preto

(Moriarty) subindo o morro atrás dele. Uma vez tendo alcançado o hotel, Watson descobre que a mensagem era falsa e parte com urgência para encontrar Holmes, já prevendo alguma catástrofe, deduzindo que o jovem suíço deveria ter sido contratado por Moriarty e que o homem subindo o morro era o próprio.

De volta às quedas d'água, Watson acha o bordão de alpinista encostado na rocha onde ele havia deixado Holmes, mas nem sinal dele. Watson encontra dois rastros de pegadas na lama na direção do caminho sem saída, na tentativa de achar uma última palavra do amigo ele acha próximo ao bordão a cigarreira de prata em que se encontravam três páginas arrancadas da agenda de Holmes.

A carta de Sherlock Holmes direcionada a Watson falava que ele estava prestes a confrontar Moriarty e que ele sabia que a mensagem do hotel era falsa e que estava preparado para enfrentar seu inimigo. Era muito claro que durante a luta, que aconteceu entre Sherlock Holmes e Moriarty, eles haviam caído do precipício. Watson termina a narrativa dizendo que Sherlock Holmes foi o melhor e mais sábio homem que ele conheceria.

2.5 O Romance Policial como Literatura Popular

Muitos aspectos como as características, as formas e as regras do romance policial já foram discutidas no presente trabalho, contudo outro aspecto não poderia deixar de ser tratado: a popularização do romance policial. O romance policial como forma literária se tornou bastante popular em algumas partes do mundo, mas foi principalmente difundido na literatura britânica no século XIX até a metade do século XX. Sendo que histórias que tinham como pano de fundo o crime já existiam antes desse tempo como se observa nas palavras de Worthington (2005):

Criminal narratives have existed throughout history, but, judging by the proliferation of such material, they reached new heights of popularity at the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth century. And it was in the popular literature of the first half of the nineteenth century that many of the patterns and themes of the later fully-fledged genre of crime fiction were first articulated.¹⁰ (WORTHINGTON, 2005, p.1)

Elementos como os assassinatos, criminosos e detetives formaram aspectos que proporcionaram a popularização do romance policial, aspectos esses que refletiam a vontade

¹⁰ Narrativas criminais têm existido através da história, mas, julgando pela proliferação de tal material, eles alcançaram novas alturas de popularidade no final do século XVIII e início do século XIX. E foi na literatura popular da primeira metade do século XIX que muito dos padrões e temas do último gênero completamente maduro da ficção de crime foram primeiramente articulados. (tradução nossa).

das classes médias e alta na Inglaterra. As grandes ondas de imigração de pessoas vindas do interior para as grandes cidades trouxeram problemas nunca vistos antes, mas uma das maiores mudanças culturais no período vitoriano foi o aumento da criminalidade. Com o sonho de ficarem ricas muitas pessoas foram iludidas e atraídas para as grandes cidades, mas logo a paisagem havia mudado com a imigração e aqueles que não tinham a quem recorrer, passaram a cometer delitos e furtos. Crimes mais praticados nessa época. Em contrapartida, pode-se dizer que, com o desenvolvimento do romance policial, transmitia-se uma mensagem clara para os seus leitores, a mensagem de punição, por exemplo: “*The Newgate Calendar*”¹¹ – para aqueles que pensassem em praticar crimes ou já praticavam crimes:

This developing genre of literature precariously balanced monitory, consolatory, and policing functions [...] served to warn of the consequences of crime and therefore discourage others from criminal activities, and to suggest that crime was not rampant but was contained and containable.¹²
(WORTHINGTON, 2005, p. 2)

Uma das grandes reformas no governo desse período aconteceu na educação. Muitas pessoas aprenderam a ler já no final do século XIX. Toda a Inglaterra e País de Gales ofereciam acesso às escolas. Outro aspecto que estimulou o crescimento da alfabetização na Inglaterra e outros países ao redor do mundo foi a urbanização e os padrões da classe trabalhadora devido à industrialização. Para muitos que contratavam a educação era um requisito essencial a muitas funções. Muitas pessoas que pertenciam às classes baixas viam na educação uma chance de mudar a situação e procuravam as mesmas condições de educação da classe alta. Aqueles que trabalhavam estavam em posição de comprar jornais, contudo este era um mercado não explorado. Os jornais diariamente apresentavam os crimes que eram não só seguidos pela classe média, mas também repassados para os mais pobres que mantinham interesse em acompanhar o desenrolar dos crimes e a ação da polícia. Segundo Kobritz (2002):

The interest was more than merely wanting to know about lurid details. The Victorians began to take a keen interest in police work. They wanted to know more than just what happened and who did what to whom. People wanted to know how the police did their jobs, what they were doing at all times, what evidence was available, what the witnesses at the trial said, what

¹¹ The *Newgate Calendar* são relatórios prosaicos de roubo ou outros crimes comuns puníveis com morte no século XVIII e começo do século XIX.

¹² Esse gênero em desenvolvimento da literatura precariamente equilibrado monitorado, consolatório e funções de policiamento [...] serviu para alertar sobre as consequências do crime e portanto desencorajar outros de atividades criminosas, e sugerir que crime não era descontrolado mas era contido e controlável. (tradução nossa).

the defendant said and how he/she looked while saying it, and how crimes were actually solved.¹³ (KOBRITZ, 2002, p. 7)

Devido a esse fato, policial e detetive ficaram amplamente populares, além disso, o avanço em técnicas de perícia e investigações ajudavam a polícia vitoriana a resolver rapidamente os crimes e com mais precisão do que feito antes. A imprensa, atenta ao interesse da população, transformou o jornal no principal meio de informação, fazendo com que a impressão de exemplares por dia aumentasse grandemente. Além disso, o interesse no ramo do jornalismo como negócio aumentou consideravelmente que só na Londres vitoriana existia uma dúzia de jornais de grande tiragem como: *The Times*, *Lloyd's weekly*, *Echo*, *Standard*, *Daily Chronicle* e *Daily Telegraph*. Os editores dos jornais eram sensíveis ao que o público exigia. A narração desse fatos não era feita de qualquer forma, na verdade tinham que atender a uma massa bem meticulosa. Eco (2000) destaca a potencialidade dos *mass media*:

A civilização de massa oferece-nos um exemplo evidente de mitificação na produção dos *mass media* e, em particular, na indústria das *comic strips*, as “estórias em quadrinhos”: [...] aqui assistimos à participação popular de um repertório mitológico claramente instituído de cima, isto é, criado por uma indústria jornalística, porém particularmente sensível aos caprichos do seu público, cuja exigência precisa enfrentar (ECO, 2000, p. 244).

Acompanhar algum crime começou a fazer parte do entretenimento dos cidadãos em regiões da Europa e principalmente na Inglaterra, pois as informações de crimes horrorosos cheios de detalhes tiravam os seus leitores das sua vida rotineira e transportavam-nos para o ambiente de excitação e cercado de perigo. Foi através dos jornais que o romance policial ganhou sua ampla popularidade, algumas produções do romance policial tinham um espaço reservado em alguns desses jornais. Entretanto a população parecia querer mais e com a diminuição de custos na produção de jornais, através de máquinas mais tecnológicas, os editores logo pensaram na possibilidade de dar mais autonomia as essas histórias de crimes, passando a desenvolver revistas regadas por histórias sensacionalistas sendo esse o motivo de sua rápida popularização.

Das histórias sensacionalistas dessas revistas baratas para a mudança em romance policial, tendo como modelo e base as histórias de Edgar A. Poe entre outros, foi uma questão de tempo e novamente a fascinação da população com quebra-cabeças, enigmas, investigação,

¹³ O interesse era mais do que meramente querer saber sobre detalhes sensacionalistas. Os vitorianos começaram a ter um interesse aguçado no trabalho da polícia. Eles queriam saber mais do que somente o que aconteceu e quem fez o que para quem. As pessoas queriam saber como a polícia fazia seu trabalho, o que eles estavam fazendo todo tempo, que evidências estavam disponíveis, o que as testemunhas no julgamento disseram, o que o réu disse e como ele/ela aparentava enquanto dizia isto, e como crimes eram realmente resolvidos. (tradução nossa).

assassinatos misteriosos, o trabalho da polícia e métodos científicos fizeram o romance policial se tornar popular. Outro fator não mencionado em relação à cultura da época é o gosto por histórias que se apresentavam em séries, uma vez que nelas era apresentado algum personagem de romance policial que, se tivesse boa repercussão, havia grandes chances de aparecer novamente em outras aventuras e sabendo dessa lealdade a um personagem, os editores não abriam mão de um bom personagem, por exemplo, Sherlock Holmes. Segundo Kobritz:

[...] the reading public gave great loyalty to a publication that published their favorite characters. In many instances the characters took on a life of their own and seemed real in the minds of the readers. Some characters became more popular and real than their authors. Sherlock Holmes is an example of the created outshining the creator. Everyone knew the famous detective; far fewer knew the name Sir Arthur Conan Doyle.¹⁴ (KOBRITZ, 2002, p. 16).

Esse ambiente cultural que se vivia na Inglaterra foi primordial para o crescimento do romance policial que influenciou o que se escrevia e se lia não só lá, mas no mundo como cita Kobritz (2002): “*The Victorian environment did, indeed, shape the literary world. It defined what was written and read. Just as the religious and superstitious environments of previous centuries shaped their literature, so, too, did the Victorian culture.*”¹⁵ Apesar do grande número de consumidores dessa ficção, existia certo desdém da classe alta que não via com bons olhos o romance policial, pois era visto como um produto de consumo popular. Muitos criticavam porque o seu apelo não era intelectual, mas sim sensacionalista, contudo, de acordo com Kobritz (2002, p. 22), “*it can be argued that detective fiction was intellectually stimulating to the Victorians and wildly popular. Victorians took mystery and detective fiction very seriously and spent a great deal of time analyzing and critiquing the stories.*”¹⁶, passar um tempo tentando resolver um mistério que se apresentava na trama junto com o detective ou até mesmo antes dele não era visto como uma perda de tempo, mas sim um proveitoso uso do tempo.

¹⁴ O público leitor proveu grande lealdade a uma publicação que publicou seus personagens favoritos. Em muitas instâncias os personagens levavam a vida do seu modo e pareciam reais nas mentes dos leitores. Alguns personagens tornaram-se mais populares do que os autores. Sherlock Holmes é um exemplo da criação que ofuscou o criador. Todos conheciam o famoso detetive; poucos conheciam o nome Sir Arthur Conan Doyle. (tradução nossa).

¹⁵ O ambiente vitoriano, de fato, moldou o mundo literário. Definiu o que era escrito e lido. Assim como o ambiente religioso e supersticioso dos séculos anteriores moldaram suas literaturas, assim, também, fez a cultura Vitoriana. (tradução nossa).

¹⁶ Pode ser discutido que a ficção detetivesca estava estimulando intelectualmente os Vitorianos e estava desvairadamente popular. Vitorianos tomaram o mistério e a ficção detetivesca muito seriamente e gastaram uma grande quantidade de tempo analisando e criticando as histórias. (tradução nossa)

Como foi observado anteriormente, as revistas baratas e de alto volume de circulação exerceram papel importante na popularização do romance policial. Segundo Worthington *apud* Knight (2005, p. 1): “*The vast majority of detective, and indeed crime, stories written in the nineteenth century did not appear in book form, but in the pages of the elusive magazines and regularly appearing newspapers.*”¹⁷ Sendo esse o ambiente de publicação em que o romance policial surgiu e se popularizou na Inglaterra. Uma das revistas responsáveis por essa consolidação do gênero foi a *The Strand*, que foi lançada em 1891 por George Newnes, um experiente editor de sucesso com outro periódico *Tit-Bits*.

Com uma significativa ênfase na ilustração de histórias com apelo comercial a “*The Strand*” não teve em sua primeira publicação um romance policial, embora tivesse um artigo que registrou a rotina noturna dos policiais do Thames, entretanto, já na segunda edição, a revista trouxe uma história de romance policial chamada “Jerry Stroke”. Um pouco mais tarde, no mesmo ano, a *The Strand* dava início à série escrita por Arthur Conan Doyle, As Aventuras de Sherlock Holmes, trazendo a primeira história de doze que já tinham sido publicadas no anual de natal de Mrs. Beeton em 1887, como se pode observar nas palavras de Worthington (2005, p. 174): “*Arthur Conan Doyle’s Sherlock Holmes, [...], made most of his appearances in the pages of a periodical. The first Holmes adventure, A Study in Scarlet, was published in Beeton’s Christmas Annual of 1887, and later adventures appeared in The Strand Magazine.*”¹⁸

Por essas razões é que se pode afirmar que o romance policial é tido como literatura popular, principalmente por suas características de acessibilidade, por causa dos seu meios de publicação e por ser cognoscível a outras classes, pois não se exigia conhecimentos anteriores ou domínio de um vocabulário mais opulento. Foi esse o meio que o romance policial encontrou para manifestar um discurso específico e preencher uma lacuna que a literatura culta não conseguia alcançar.

¹⁷ A vasta maioria dos detetives, e na verdade crimes, histórias escritas no século XIX não apareceram na forma de livros, mas em páginas de revistas evasivas e regularmente em jornais. (tradução nossa).

¹⁸ Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, [...] fez a maioria de suas aparições nas páginas de um periódico. A primeira aventura de Holmes, Um estudo em vermelho, foi publicado na Beeton’s Christmas Annual de 1887, e mais tarde as aventuras apareceram na revista *The Strand*. (tradução nossa).

3 CINEMA, UM OLHAR SOBRE A SÉTIMA ARTE

Desde a primeira exibição pública de um filme em 28 de dezembro de 1895, a essência do cinema como arte passou por várias mudanças. O pioneirismo do cinema, que pode ser compreendido entre 1895 até meados de 1910, é marcado como uma fase de descobertas para a sua linguagem, na qual facilmente podia-se observar que tinha fins espetaculares e não a tentativa de se firmar como arte.

No início, os irmãos Lumière, criadores da incrível máquina capaz de fazer tomadas e projetar fotografias em movimento, não demonstravam confiança nas capacidades artísticas de sua invenção através de suas filmagens. Méliès com a sua obra *Viagem a Lua*, em 1902, veio logo em seguida e já parecia entender a capacidade de expressão, incitava a curiosidade e projetava um universo irreal com a junção de elementos cenográficos, teatrais e pictóricos, contudo o público que hoje assiste às gravações desse período pode observar tomadas repetitivas de um caráter técnico que não possuía a categoria de linguagem.

Costa (2003) considera o cinema desse período “uma curiosidade científico-tecnológica para uso dos ingênuos espectadores das feiras, das ‘salas do progresso’. Isto não significa diminuir as contribuições muitas vezes geniais do pioneiros do cinema; contudo para compreender o significado de suas incertas e trêmulas visões é preciso levar em consideração o contexto no qual eram apresentados.” (COSTA, 2003, p.60). Um dos maiores colaboradores para o desenvolvimento da linguagem do cinema nos seus primórdios foi David W. Griffith, com os filmes *O nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916), que implementou procedimentos técnicos diferentes, tirando a câmera do suporte fixo, e de organização lógico-narrativa, usando uma montagem dinâmica, marcando o nascimento da linguagem cinematográfica. Para Costa (2003), em *O nascimento de uma nação* (1915), Griffith:

conseguiu demonstrar as possibilidades que o cinema oferecia: 1) Articular um complexo espetáculo com a duração de cerca de três horas à maneira de uma representação de um teatro de ópera; 2) desenvolver uma narração acabada e de notável complexidade temática como um romance volumoso; 3) articular a narração alternando as mais grandiosas e espetaculares cenas de conjunto ao registro dos mínimos detalhes através de primeiros planos e das ‘mascaras com íris’ com uma eficácia e um imediatismo absolutamente novos. (COSTA, 2003, p. 62)

Com Griffith, o cinema foi entendido, que caminhos poderiam ser trilhados quanto à técnica e narração cinematográficas. Griffith não foi o primeiro a utilizar os primeiríssimos planos, essa técnica já tinha sido vista em filmes anteriores como, por exemplo, no filme *O*

Grande Roubo do Trem (1903), de Edwin S. Porter, em que se observa o primeiro plano do bandido Barnes. Mas Griffith foi o pioneiro no uso dessas técnicas como função narrativa específica. Os anos seguintes, entre o final da primeira guerra mundial e a crise de Wall Street, o cinema atinge grande desenvolvimento em relação a sua linguagem, espetáculo, produção e consumo.

Ao final desse período, em 6 de outubro de 1927, de fato é apresentado o primeiro filme sonoro: O Cantor de Jazz que, além da inovação, trouxe consigo questionamentos se essa inovação era boa ou ruim para o cinema. Várias foram as críticas ao cinema sonoro, mas na verdade “o advento do cinema sonoro contribuirá para dar uma articulação mais complexa e um nível mais estável a um sistema que em suas linhas gerais já se tinha afirmado nos anos 20 e que permanecerá basicamente imutável até 1948,” (COSTA, 2003, p. 65).

Muitos cineastas depois consideraram o período do final de 1920 ao final de 1950 como o período que propiciou o desenvolvimento do gênero fantástico e de ficção científica pelos efeitos mais realistas da narração cinematográfica, é claro que outros gêneros também foram beneficiados com o advento do som, como a comédia, que se utilizou dos diálogos para causar efeitos mais cômicos e o melodrama, que agora poderia representar conflitos com mais realismo. O som no cinema possibilita a criação do mais novo gênero da época, o musical. Há quem tenha se servido dessa nova característica para misturar os elementos musicais aos narrativos e dar início a uma nova linguagem ao cinema, a de animação, como Walt Disney.

O cinema sonoro reforçou também a ascensão de Hollywood, um número limitado de empresas como: Paramount, 20th Century Fox, MGM, Warner Bros e Columbia detinham maior parte dos lucros na produção e reprodução dos filmes. O controle que as produtoras tinham não se limitava somente a sua distribuição, mas também à produção de filmes. Alguns diretores não viam mais o cinema como meio de expressão, pois havia casos de filmes que eram reduzidos pela metade, diretores não tinham poder sobre a escolha do tema e a fase de montagem ou viam o final do filme sendo alterado por supervisores que buscavam o êxito comercial, uma vez que altos investimentos passaram a ser empregados na construção dos filmes na época de ouro do cinema hollywoodiano, como exemplo o conflito entre Erich von Stroheim e os produtores hollywoodianos, que em um certo filme seu, chegaram a reduzir de 24 bobinas para dez.

Desde a era de ouro do cinema hollywoodiano, nada foi tão marcante e levou o cinema a novos rumos como o advento do som, as décadas que se seguiram não possuem nada em termos de inovação para o cinema equivalente ao cinema sonoro. Claro que inovações tecnológicas apareceram da década de 30 a 60, pode-se relatar o surgimento das cores na

telas, introdução da película pancromática, telas panorâmicas e as câmeras em formato reduzido. Todas essas inovações tiveram seu espaço no reforço do estatuto expressivo do cinema, e ajudavam a limitar a concorrência da televisão. Para Costa (2003):

Em síntese, tais inovações tecnológicas favoreceram a ruptura dos esquemas tradicionais (produtivos e expressivos) e a difusão de usos do cinema que, anteriormente, tinham sido feitos só em caráter excepcional (as vanguardas históricas e certos momentos ‘heroicos’ do neo-realismo). (COSTA, 2003, p. 115)

É difícil definir cronologicamente quando inicia e quando termina o período do cinema moderno, visto que parte das inovações tinham como base o cinema de vanguarda e a era de ouro hollywoodiana, contudo pode-se dizer que o cinema moderno tinha em sua busca uma ideologia progressista, que recusava a tradição e visava às possibilidades de mudança. Se forem levadas em consideração essas características progressistas, pode-se observar o período do final dos anos 50 até aproximadamente metade dos anos 70 como os limites cronológicos do cinema moderno, que tinham na *nouvelle vague* na França e o *New American Cinema Group* um dos seus maiores expoentes da ideologia progressista.

Dos anos 70 a 80 o que se viu foi uma decadência do cinema, não no sentido conjuntural ou de técnica, mas no seu consumo, enfim a televisão fazia sentir seus efeitos. Dados da época mostram uma queda considerável na compra de ingressos comparada com anos e décadas anteriores. Contudo outro fenômeno foi observado nesse período, a exibição de filmes através da televisão, tornando a mesma em uma espécie de cineclube de massas. A decadência do cinema nesse período de transição estava atrelada não só a fatores econômicos, mas também a uma crise político-cultural, posto que os temas abordados pelo cinema moderno já encontravam barreiras culturais em movimentos de oposição da época. A disparidade de pensamentos podia ser sentida principalmente no seio da indústria cinematográfica hollywoodiana.

Algumas mudanças no cinema americano no início da década de 70 foram inevitáveis para uma retomada no crescimento: primeiro uma mudança nos temas do cinema clássico com a finalidade de se alcançar o público jovem, atenção à política e aos costumes, revisão ideológica dos gêneros clássicos, afastamento dos estúdios e a procura por espaços cotidianos, além de pequenos orçamentos, Para Costa (2003):

[...] é preciso ter em conta as modificações que ocorrem a nível de economia cinematográfica americana. Se por um lado, as *majors* compreendem a necessidade de renovação temática e formal, apoiando-se sobre a maior

flexibilidade dos sistemas de produção independente, por outro lado, promovem uma rigorosa reestruturação.” (COSTA, 2003, p. 137)

Essas medidas trouxeram novos rumos ao cinema, com maior independência na produção surgiram diretores nessa fase de transição que incutiram estilos pessoais a seus filmes. A independência na produção de filmes por parte desses diretores autorais em conjunto com as estruturas de distribuição, que tiveram que se adaptar ao novos rumos de direção, abriu caminho para uma aprazível renovação ao cinema americano que, depois de um certo tempo, influenciou a produção de outros países. Diretores como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Monte Hellman, Steven Spielberg, George Lucas, Stanley Kubrick, Peter Bogdanovich entre outros, firmaram-se de vez no cenário cinematográfico com a produção de grandes filmes, muitos considerados *blockbuster* (filmes de grande sucesso comercial) e renovadores como: Tubarão (1975), O poderoso chefão (1ª parte, 1972 e 2ª parte, 1974), Guerra nas estrelas (1977), etc.

Além da transição ideológica que o cinema passou nesse período, houve transição nas técnicas de reprodução. As reproduções eletrônicas ganharam mais espaço principalmente pela força que a televisão já exercia no cotidiano da sociedade. A distribuição de imagens cinematográficas por meio de suportes eletrônicos como videocassete, videodiscos, filmes na TV, difusão de filmes por TV a cabo, etc. passou a ser cada vez mais comum e isso se refletia na produção cinematográfica também, utilizando-se cada vez mais dos meios eletrônicos. É difícil estabelecer quando se deu exatamente a integração entre tecnologias cinematográficas e tecnologias eletrônicas. Com o passar do tempo, o uso de ferramentas como o computador que auxiliava não só na fase de filmagem, mas também na fase de montagem, foi ficando cada vez mais indispensável. A computação gráfica por exemplo pode ser apontada como parte da integração entre eletrônica e cinema, que possibilitou novos rumos na hora da criação e montagem das cenas, fazendo do cinema um meio em que tudo é possível: voar, parar no tempo, viagens intergalácticas, etc.

A influência de técnicas como essa está presente até mesmo nas cenas mais simples, como, por exemplo, na simples caminhada de um personagem na rua durante um filme, podem ser alterados os aspectos de iluminação. Em Sherlock Holmes (2009), nas cenas ao ar livre, é fácil observar o uso da computação gráfica para tornar o céu de Londres mais acinzentado do que o normal. A linguagem do cinema evolui porque houve também um progresso nas técnicas, que vão desde as fotografias, técnicas de filmagem e montagem, tecnologia da ação, projeção das imagens, imagens 3D e produção de som. A tecnologia

digital permite aos estúdios editar seus filmes de forma prática, além da possibilidade de encantar os espectadores com cenas de impacto que fazem as salas de cinema lotarem. Por conseguinte as salas de cinema atualmente possuem sistemas de imagem e som sofisticados, preparados para entregar experiências únicas. Os filmes já são gravados com tecnologias IMAX e 3D, sendo um atrativo a mais para levar o público as salas de projeção.

Desde a década de 1990, o cinema, além de sua capacidade tecnológica pelos grandes estúdios, é caracterizado por tendências como as sequências de filmes e temas sérios, incluindo feminismo, AIDS, racismo, holocausto e os problemas dos sem-teto. Um gênero em específico teve mudanças significativas e ganhou destaque, os filmes de ação. Arrecadando mais do que o previsto pelos estúdios, esse gênero chamava atenção dos espectadores pelas cenas de ação cinética, velocidade, violência e efeitos especiais, além do mais, filmes de ação tinham orçamentos milionários aprovados rapidamente. Um exemplo de filme de ação com um orçamento alto foi o Exterminador do futuro 2: o julgamento final, o primeiro filme de ação a passar a casa dos 100 milhões de dólares.

Na primeira década do século XXI o cinema passou por mudanças e inovações. Na área da tecnologia mais recursos foram sendo inseridos na produção, imagem e som. A captura de movimentos se tornou cada vez mais difundida e sofisticada com uma técnica de efeito especial, que combinava digitalmente uma performance real e elementos animados. Na reprodução de imagens, os anos 2000 trouxeram avanços no 3D e a explosão de uma larga variedade de filmes tanto em 3D como em IMAX. No tocante aos filmes produzidos em si, essa década revelou novos reboots e *blockbusters* geralmente produzidos como parte de uma sequência e baseados em histórias em quadrinhos sobre super-heróis e contos fantásticos.

Se na década anterior, a tendência eram temas sérios e filmes com sequência nos anos 2000 os filmes com sequência se intensificaram e ganharam força com os super-heróis e trilologias, por exemplo: a trilogia Bourne (2002-2007), Homem Aranha (2002-2007), a trilogia de Piratas do Caribe (2003-2007), a trilogia de As crônicas de Narnia (2005-2010), etc. A primeira década do século XXI terminou com um sucesso de bilheterias, Avatar (2009), que de certo modo caracteriza o que o cinema contemporâneo pode produzir e oferecer em termos de avanços nas técnicas de filmagem e principalmente computação gráfica.

Sherlock Holmes (2009) e Sherlock Holmes: o jogo da sombra (2011) seguem algumas tendências impostas pelo novo século e suas tecnologias, uma releitura que preservou características importantes da era vitoriana, que certamente foi influenciada pela tendência do super-herói nos filmes considerados *blockbusters* e apresenta Holmes como herói de ação. Concluindo esse percurso, pode-se entender que o cinema como qualquer outra arte passou

por mudanças profundas e continua a mudar com o tempo. Compreender essa linha do tempo ajuda na análise do filme e percepção dos aspectos que proporcionaram a transposição de parte do ambiente escrito por Arthur Conan Doyle para o cinema.

3.1 Cinema: Linguagem e Técnicas

Voltando à primeira exibição pública de um filme, em 28 de Dezembro de 1895, um filme em especial chamou a atenção do público, a chegada de um trem à estação. De longe se vislumbrava o trem que se aproximava cada vez mais e se tornava imenso na tela, algo espantoso para a época. Por que o acontecimento no local da exibição naquele dia, no Grand Café, foi espantoso para a plateia? Afinal um trem chegando à estação não era algo fora do normal para a população da época.

O cinema desde o primeiro momento nasceu fazendo aquilo que até hoje muitos acreditam ser o papel primário do cinema. O que surpreendera o público naquela época foi o realismo. A impressão de realidade que o cinema criava nas suas primeiras sessões era o que iludia. Enquanto o filme roda o real na tela, cria esse faz de conta, provavelmente essa capacidade de ilusão que sustentou o sucesso do cinema no início dessa arte. Para outros, no entanto, o cinema era visto no início como um tipo de arte que conseguia juntar outras artes e aí residia a apreciação e consumo dessa arte, todavia esse pensamento poderia ser interpretado como impureza artística e não o entendimento da capacidade que o cinema tinha de integração.

É possível constatar que, de todas as outras artes, é provavelmente para o cinema que converge a maioria. São inúmeras as transposições, inspirações, fusões, recriações de obras advindas de outras artes que encontram no cinema possibilidades de relação artística. Riccioto Canudo já em 1911 acreditava no cinema como a síntese das artes, além disso foi ele um dos responsáveis pela consideração do cinema como a sétima arte através da sua obra (Manifesto da Sétima Arte 1923). Segundo Jakobson em seu livro “Linguística, Poética, Cinema”:

O teórico que nega o cinema como arte percebe o filme apenas como fotografias em movimento, não considera a montagem e não quer levar em conta que, neste caso, trata-se de um particular sistema de signos; o seu ponto de vista é idêntico ao do leitor da poesia para o qual as palavras não têm sentido. (JAKOBSON, 2007, p. 155-156).

Voltando ao aspecto da impressão de realidade nada disso seria capaz se não fosse o movimento das imagens criado no cinema. A tentativa de ilusão da realidade não é elemento

base somente do cinema. Na pintura figurativa, por exemplo, são reproduzidos elementos do mundo real utilizando-se tintas sobre uma tela, além é claro da tentativa do pintor de buscar os pequenos detalhes do cenário, pode-se dizer também que em outras artes há essa tentativa de busca da realidade. A fotografia que guarda a imagem de um familiar distante também pode causar essa ilusão. Entretanto falta um elemento que acompanha a realidade, o movimento, e é na movimentação que o cinema se faz diferente na tentativa de iludir.

A verdade é que tecnicamente o cinema cria o movimento através de fotogramas que são imagens impressas quimicamente, que foram fotografadas em uma cadência constante. A medida que avançavam os estudos sobre o cinema, ele também progredia, por isso outras características dessa arte passaram a ser analisadas. Se o cinema encantava no início através da sua impressão de realidade, então significava dizer que na transposição literária, o cinema deveria buscar fidelidade através do filme transposto? Questões de transposição foram levantadas no passado, dentre elas a questão de fidelidade e transposição.

Literatura e cinema são artes que usam o meio da narrativa para encantar, emocionar e apaixonar, contudo não usam a mesma linguagem. A linguagem da literatura e a linguagem do cinema usam sistemas de comunicação diferentes, embora os dois tenham pontos de convergência e compartilhem estruturas. Tanto a intenção da literatura quanto a do cinema é contar uma história, a diferença básica à primeira vista é que a primeira utiliza-se de palavras e a segunda utiliza-se não somente de palavras, mas também de imagens. Entender as diferenças nas suas narrativas é fundamental para que se compreendam não só os processos de transposição e fidelidade, mas também o de sua significação.

Já foram discutidas anteriormente questões que envolviam a narração, mas afinal como se caracteriza uma narração cinematográfica? Pode-se partir de observações mais simples, uma narração tem um início e um fim. Assim como uma narração tem um início, pois, se não tiver, não há um ponto de abertura, não se pode imaginar uma narração que comece e não termine, porque ao mesmo tempo em que essa narrativa termina coloca-se no mundo real, estabelecendo-se nos limites do tempo, contudo são vários os exemplos de narrações em que os autores buscam causar efeitos que pareçam que não ocorreu um final, segundo Metz (1972):

[...] (conclusões ‘suspensas’ ou evasivas, construções em abismos nas quais o final do acontecimento-narrado explicita e estabelece as condições em que aparece a instância-narradora, desenlaces em forma de parafuso-sem-fim etc.), trata-se apenas de elaborações secundárias que enriquecem a narração sem destruí-la, e que não são capazes de, nem desejam, fazer com que ela escape à sua exigência fundamental de fechamento. (METZ, 1972, p. 31)

Um exemplo disto pode ser visto no filme *A origem* (2010), no qual não ocorre um fechamento da história, pois o filme deixa em aberto se tudo passava de um sonho ou não na última cena do filme, cabendo ao espectador escolher ou imaginar qual seria realmente a conclusão do filme, “o que estes finais truncados projetam no infinito é a informação imaginativa do leitor, não a materialidade da sequência narrativa; numa narração linear, que acaba com reticências (reais ou implícitas),” (METZ, 1972, p. 31). A pergunta que emerge nesse caso é: se a narração é um início tem um fim, então se trata de uma sequência temporal? Metz (1972) esclarece que se trata de uma:

Sequência duas vezes temporal, devemos acrescentar logo: há o tempo do narrador e o da narração (tempo do significado e tempo do significante). Esta dualidade não é apenas o que torna possíveis todas as distorções temporais verificadas frequentemente nas narrações (três anos da vida do protagonista em duas frases do romance, ou em alguns planos de uma montagem ‘frequentativa’ no cinema etc.); mais essencialmente, ela nos leva a constatar que uma das funções da narração é transpor um tempo para um outro tempo [...]. (METZ, 1972, p.31-32)

Considerando o que foi dito anteriormente, resume-se então que a narração pressupõe uma sequência de que pode ser mais ou menos cronológica de fatos, mas em relação ao cinema outras características da narração entram em voga. Parafraseando Albert Laffay, a respeito da narração, Metz diz que:

o espectador percebe imagens que foram visivelmente escolhidas (poderiam ter sido outras), que foram visivelmente ordenadas (sua ordem poderia ter sido outra): ele folheia de certo modo um álbum de imagens impostas, e não é ele quem vira as páginas, mas forçosamente algum “mestre de cerimônia” algum “grão-mestre das imagens” [...] é sempre em primeiro lugar o próprio filme enquanto objeto linguístico [...] Esta é a forma cinematográfica da instância-narradora, necessariamente presente e necessariamente percebida, em qualquer narração. (METZ, 1972, p.34-35)

A linguagem utilizada pelo cinema em uma transposição não visa recolocar imagens em cada palavra do texto literário, mas é sim uma representação da interpretação do cineasta contendo a essência do texto literário para a história do filme. Por exemplo, se em uma sala de aula, um professor de literatura propuser a leitura de *Dom Quixote*, todos os alunos terão a mesma leitura do texto? Ou o professor se verá diante de várias interpretações? A leitura do professor será melhor que a dos alunos? Os alunos e o professor fariam o mesmo filme se tivessem que adaptar o livro? A resposta é que a interpretação do livro é individual, a compreensão do texto vai ser diferente para cada um dos alunos. O cineasta vê na literatura as

possibilidades de temas e estruturas narrativas que lhe fornecem uma confiável fonte de estímulo.

De Homero o cinema aprendeu o flash-back e a idéia de que cronologia é vício. De Petronio, o poder dramático da prosódia e a subjetividade do discurso. De Dante, a vertigem dos acontecimentos, a rapidez para mudar de assunto. De Boccaccio, a idéia da fábula como entretenimento. De Rabelais, os delírios visuais e certeza de que a arte é tudo que a natureza não é. De Montaigne, o esforço para registrar a condição humana. De Shakespeare, Cervantes (e também de Giotto) a corporalidade do personagem e o poder da tragédia. Da comédia de Molière o cinema aprende que a história é uma máquina. Voltaire ensinou a decupagem, a técnica do holofote e o humor como forma avançada da filosofia. De Goethe o cinema (e também a televisão) aprendem o prazer do sofrimento alheio. De Stendhal e Balzac vem o realismo, a narração off e o autor como personagem. De Flaubert, vem a imagem dramática e o roteiro como tentativa de literatura. Brecht é o pai do cinema-teatro e a idéia de que realismo tem hora. (FURTADO, 2003)

Fato que não pode ser esquecido no âmbito da relação literatura e cinema são as imposições técnicas do texto literário sobre o filme. Imposições como o tempo e o espaço cinematográfico sobre o literário se tornam relevantes no processo de transposição. O cineasta se vê até certo ponto forçado a condensar, suprimir e/ou selecionar respeitando a ordem e a sucessão dos fatos expressos no original.

Ao ser transposta para o cinema, a obra literária teria grandes chances de ganhar uma notoriedade maior do que o período de sua publicação, uma vez que o cinema cada vez mais amplia seu espaço na sociedade. Já os cineastas viram na literatura uma larga fonte de inspiração para suas obras, desde o momento em que o filme foi firmado como um meio de narrativa. Contudo as discussões vão além dos benefícios e põem em questão as falhas adaptativas, de interpretação e credibilidade do filme transposto de um texto ficcional. Outro ponto de grande discussão dessa relação intersemiótica é a capacidade que a palavra escrita tem em transmitir múltiplas camadas de significado, em contraste com a progressão geralmente linear de eventos que o filme apresenta. Com uma linguagem diversificada, o cinema modifica o texto literário, o discurso é convertido em movimentos, imagens, sons, etc. Desprendido da obra de inspiração, a obra fílmica ganha novos sentidos e autonomia.

A maioria daqueles que assistem a filmes baseados em um romance, por exemplo, sente-se capaz de imprimir juízos de valor sobre ambas as obras e o fazem em diferentes níveis de análise, desde o básico ao mais analítico, outros consideram uso inoportuno do tempo inferir preferências quanto à qualidade estética das obras, evitando qualquer escolha da obra melhor, a literária ou a fílmica. Jakobson (2007) já levantava a questão de autonomia do cinema. Desde o início o cinema procurou avançar em técnicas, normas, narrativas, leis entre

outros aspectos próprios, demonstrando desligamento das outras artes de forma intencional ou não. Com relação a isso, Jakobson (2007) diz que o cinema “Desvincula-se da influência das artes precedentes; começa já a influenciá-las. Cria suas normas, suas leis e em seguida, com determinação as subverte.” (JAKOBSON, 2007, p. 153). Esses avanços já influenciaram e influenciam outras artes, é cada vez mais frequente por exemplo a transposição de filmes para livros.

Estudos considerando técnicas, fidelidade e transposição ajudaram na reflexão dos processos que envolvem o cinema. Teóricos com um pouco de cineasta e cineastas com um pouco de teóricos fizeram reflexões consideráveis, das quais foi possível alcançar conceitos, entendimentos e reflexões desde o início do cinema, passando pela tradição formativa, com representantes como: Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein, Béla Balázs, teoria realista do cinema com: Siegfried Kracauer, André Bazin, etc. e teoria cinematográfica contemporânea com: Jean Mitry, Christian Metz, etc. Embora esses teóricos tenham seus lugares dependendo do tipo de análise que será feita em um estudo, é importante discutir alguns conceitos sobre o cinema, necessários a discussão e análise dentro deste trabalho visando a algumas dessas teorias.

Cinema é um assunto amplo a ser abordado, mesmo os esforços sendo centrados na relação literatura e cinema, sabe-se que são vários os caminhos a ser percorridos. Portanto, compreende-se aqui até mesmo pelos objetivos do trabalho que em um capítulo sobre o cinema não poderia deixar de ser discutido, o que é cinema? Será que existe um conceito universal? Quais as suas principais diferenças e semelhanças em relação ao texto literário? A verdade é que as respostas para essas perguntas já foram feitas e eventualmente respondidas, portanto conceitos serão utilizados a priori para considerações sobre o que é cinema. Assunto do qual pode se dizer que é: espetáculo, arte, divertimento, hobby, cultura, técnica, indústria. Essas e outras definições podem ser tomadas como caminho a ser seguido para discussões, entretanto, em termos gerais, pode-se considerar o cinema como parte de um todo do que foi dito anteriormente e, partindo desse ponto, desvia-se de constatações e de definições e trilha-se o caminho das observações. “E observaremos então que o cinema é aquilo que se decide que ele seja numa sociedade, num determinado período histórico, num certo estágio de seu desenvolvimento, numa determinada conjuntura político-social ou num determinado grupo social.” (Costa, 2003, p.15).

Por exemplo, no período de transição do cinema mudo para o falado, os críticos viam no cinema falado a decadência do cinema, Jakobson (2007) afirmou que:

Não se considera o fato de que na história do cinema os fenômenos singulares têm um caráter exclusivamente ligado ao tempo, estreitamente limitado do ponto de vista histórico. Os teóricos incluíram precipitadamente o mutismo no complexo das características estruturais do cinema, e agora lhes desagrada que a evolução ulterior do cinema se tenha desviado de suas formulazinhas. (JAKOBSON, 2007, p. 156)

Partindo do ponto de vista das massas, alguém poderia assumir que é entretenimento, mas literatura também não é? Segundo Jakobson (2007, p. 153) o cinema “Torna-se um poderoso instrumento de propaganda e de educação, fato social cotidiano, de massa; ultrapassa nesse sentido todas as outras artes”. A verdade é que o cinema é real, não pelo viés do pensamento, da possibilidade de impressão de realidade que causa, mas pelo seu lugar, movimento e significado dentro da sociedade. Metz (1972) sustenta que “Considerando globalmente, o cinema é antes de mais nada um *fato*, e enquanto tal, ele coloca problemas para a psicologia de percepção e do conhecimento, para a estética teórica, para a sociologia dos públicos, para a semiologia geral” (METZ, 1972, p.3).

Na literatura, a narrativa deixa em aberto vários elementos para que o leitor possa preencher com a sua imaginação, Umberto Eco aborda como se dá a diferença entre literatura e cinema. Saindo da simplória definição de que a literatura serve-se de palavras e o cinema de imagens, é que Umberto Eco (2016) diz em relação à literatura:

[...] o fruído é provocado por um signo linguístico recebido sob forma sensível, mas que só pode ser usufruído a partir de uma operação bastante complexa, embora imediata, de exploração do “campo semântico” conectado a tal signo, até o momento em que, sob a escolha dos dados conceituais, o signo tiver evocado, com a acepção apropriada, uma soma de imagens capazes de estimular emocionalmente o receptor. (ECO, 2016).

Por exemplo, na trama escrita por Franz Kafka, no livro *A Metamorfose* (1997), nas primeiras linhas é narrado “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.” (KAFKA, 1997, p. 1). Diversos aspectos desse rápido relato são deixados em aberto. O autor narra somente aquilo que ele acha necessário, ao ler cada sujeito imaginará outros elementos como: qual a cor da cama? Qual o material da cama? Como era o imobiliário do quarto? E como era esse inseto monstruoso? Contudo no cinema cabe ao cineasta e aos roteiristas preencher essas lacunas. Como será a montagem dessa cena? Que planos serão usados? E a luz? Contudo considerando o cinema, Eco (2016) enuncia:

[...] no caso da estimulação por meio de uma imagem, [...] o percurso é exatamente o inverso: o primeiro estímulo é dado pelo dado sensível ainda não racionalizado e conceitualizado, recebido com toda a vivacidade emocional que comporta. [...], a primeira reação diante da imagem não é, não diríamos intelectual, mas tampouco ‘intuitiva’ [...] ela é, antes, fisiológica: a pulsação cardíaca acelerada precede qualquer compreensão e decantação crítica do dado, [...] Sem falar da relação de fruição diversa, que faz com que o leitor de uma obra literária receba o complexo de estímulos colocando-se em relação individual e privada com a página escrita, enquanto o espectador da obra cinematográfica a consome num ambiente social de características precisas,. (ECO, 2016)

Porém esses espaços encontrados no livro, a ser preenchidos pela imaginação do leitor, não são como um todo específico do fazer literário. Segundo Eco (2005):

Também no filme, às vezes mais do que no romance, existem os vazios das coisas não ditas (ou não mostradas) que o espectador tem de preencher se quiser dá sentido à história. Aliás, se um romance pode ter páginas à disposição para tracejar a psicologia de um personagem, o filme, não raro, tem de limitar-se a um gesto, a uma fugaz expressão do rosto, a uma fala de diálogo. (ECO, 2005, p.98)

Quanto a isso deve se considerar também que na narrativa literária essas e outras questões preenchidas pelo imaginário do leitor podem aparecer no decorrer da trama, porém na narrativa fílmica esses elementos devem ser decididos contiguamente uma vez que se sabe quais cenas do livro serão transpostas. Outros aspectos técnicos na produção do filme que merece atenção são muitos, alguns desses aspectos já foram até mencionados, contudo outros elementos de que o cineasta faz uso para incorporar a fidelidade ou não no filme transposto serão discutidos a seguir.

O tempo na literatura e o tempo no cinema tem suas particularidades. As narrativas na obra literária são facilmente demarcadas com aspectos gramaticais e semânticos, como por exemplo: os advérbios, os pronomes e os verbos. Na obra cinematográfica, em virtude de sua natureza visual, o tempo é representado em sequências de um presente, de acordo com Chatman (1980) “It is commonplace to say that the cinema can only occur in the present time. Unlike the verbal medium, film and its pure, unedited state is absolutely tied to real time” (CHATMAN, 1980, p. 84).¹⁹

A construção do tempo dentro do ambiente cinematográfico se dá também pela ausência de tempo, mas precisamente pela não apresentação de cenas que o espectador preenche por conta própria e essas cenas que não existem, mas quem assiste ao filme imagina-as,

¹⁹ É corriqueiro dizer que o cinema pode somente ocorrer no tempo presente. Diferente do meio verbal, o filme e seu estado, puro e não editado é absolutamente ligado ao tempo real.

acontecem graças à montagem e corte das cenas. A justaposição de imagens de percursos lineares omitidos com o tempo passa a ser preenchida automaticamente, é necessário o raciocínio do espectador para que as ideias sejam encadeadas. Por exemplo, no filme *Boyhood*: da infância à juventude a história se passa no decorrer de 12 anos, assim como as filmagens que levaram 12 anos para ser gravadas, apesar dos atores serem os mesmos durante a filmagem, o filme é repleto de cortes de cenas que fazem a história ser contada em 2 horas e 45 minutos, restando ao espectador perfazer essa relação oculta entre as cenas.

Essa forma de utilizar o tempo é parte constituinte do vocabulário próprio do cinema e está diretamente ligada ao processo de montagem, fragmentos filmados e que são justapostos um após o outro. Para Metz (1972):

[...] a montagem oferece alternadamente duas ou mais séries de acontecimentos de modo que, no interior de cada série, as relações temporais sejam de consecução, mas que, entre as várias séries tomadas conjuntamente, a relação temporal seja de simultaneidade (o que se pode traduzir pela fórmula: “alternância das imagens = simultaneidade do fatos”). (METZ, 1972, p.151)

A consecução das cenas varia e pode ser utilizada de forma que signifique espaços de tempo ou que transmita a ideia de continuidade, sem hiatos ou elipses. A montagem traz para o cineasta várias possibilidades, podendo ele passar através da montagem: *flash-backs*, *flashforwards*, narrativas com múltiplos pontos de vista, paralelas ou alternadas, acontecendo às vezes num mesmo filme, como o filme japonês de Akira Kurosawa, “*Rashomon*” (1950). É na montagem que é percebido o tempo e o espaço na articulação do filme através da ligação dos múltiplos planos que a compõem, gerando assim o que se chama de sequência. As sequências são um conjunto de cenas interligadas por um único tema, tempo ou espaço, ou seja, a ação dramática. A sequência é aquela parte que é facilmente isolada da história do filme como, por exemplo, uma sequência romântica: o futuro casal se encontra, comprometem-se e por último se relacionam. Em equivalência à literatura seria dizer que a sequência equipara-se a um capítulo de um livro em que vários eventos independentes com início, meio e fim acontecem, ou seja, um sequenciamento de acontecimentos, em numerosos planos, cujo aglomerado é fortemente unitário. De acordo com Metz (1972):

[...] a sequência não é o lugar onde coincidem – nem mesmo em princípio – o tempo na tela e o tempo diegético (tempo do significante e tempo do significado). A sequência se baseia na unidade de uma ação mais complexa [...], ação que ‘passa por cima’ daquelas de suas partes que ela tem por bem omitir e que pode, portanto, se desenvolver em lugares múltiplos [...]. (METZ, 1972, p.155)

A sequência pode ocorrer em um único plano, o que se chama de plano-sequência e é composta de uma hierarquia de elementos: a cena e o plano. Quanto à composição da sequência admite-se a cena e o plano, que possuem laços bem próximos, pois a cena de um filme é um conjunto de planos que se realizam no mesmo momento e lugar. Originalmente o termo “cena” era utilizado no teatro para designar a área de encenação, ou seja, o próprio palco, com o tempo a cena passou a ser considerada um fragmento de ação dramática que se desenrola sobre a mesma parte unitária da ação. Assim como a sequência, a cena é facilmente individualizável da história do filme, parafraseando Metz (1972) em poucas palavras: a cena seria uma das formas possíveis de segmento da faixa-imagem, sendo ela a responsável por mostrar uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse e nem salto de um plano ao plano seguinte. A diferença entre a cena e a sequência nesse caso reside no uso das elipses, já que na sequência mostra-se uma ação seguida, mas com elipses.

A montagem, a sequência e a cena trabalham com o que os cineastas chamam de o segmento mínimo do filme, o plano. Considera-se plano qualquer fragmento do filme percebido entre duas mudanças de plano. A relação entre os planos nessa mudança são do tipo temporal e do tipo espacial. As mudanças sucessivas de planos de continuidade temporal acontecem quando uma ação é exibida de forma contínua e ocorre a troca de planos dessa ação sob ângulos diferentes, o tempo entre os diferentes ângulos (planos) é rigidamente contínuo. A continuidade espacial entre as mudanças de plano realiza-se quando os planos se vinculam de forma que o plano seguinte apresenta um detalhe ou vários do mesmo espaço do plano anterior, mas em dimensões diferentes. As mudanças de ângulos bem como as demarcações temporais podem ser de continuidade e descontinuidade. Metz (1972) considera que o plano:

[...] constitui no cinema o *segmento mínimo* [...], já que se precisa de pelo menos um plano para fazer um filme ou uma parte de filme [...] Se o plano não for o elemento mínimo da *significação* fílmica (pois um só plano nos favorece várias informações), é pelo menos o elemento mínimo da cadeia fílmica. (METZ, 1972, p.127-128)

Na significação do modo como o plano da imagem abre a compreensão de plano para a imagem que representa um certo campo, dessa forma outras considerações quanto a esse aspecto podem ser feitas. O plano da imagem é concomitante à abundância de outros planos imaginários assentados em profundidade no decorrer do eixo da tomada da cena. Pode se dizer que um objeto está em primeiro plano ou plano fundo, quando ao longo da cena o objeto é percebido na parte de traz da imagem. Outra percepção do sentido da palavra plano no cinema tem relação com quadro ou enquadramento, o cérebro humano capta o mundo externo

com partes da realidade, selecionando a imagens que pretende focar. Se vai focar o ambiente de forma geral ou um objeto mais próximo, ou um conjunto, pois é dessa mesma forma que o cinema tenta reproduzir esses planos reproduzindo o olhar humano. No discernimento da escala dos planos na qual as distâncias entre a câmera e o objeto podem variar, as mais comuns são: plano geral, plano de conjunto, plano americano, plano detalhe, *close*, etc. O que foi abordado aqui no tocante à linguagem e à técnica do cinema já é suficiente para as discussões que serão feitas no capítulo de análise das obras.

3.2 Os Filmes

As histórias de Sherlock Holmes no cinema são quase tão longas quanto às histórias nos livros, “within a decade of the invention of motion pictures, the very first Holmes film had been shot. *Sherlock Holmes Baffled* was produced in 1900 by the American Mutoscope & Biograph Company.”²⁰ (Doyle; Crowder, 2010, p. 264, grifo do autor). Esse filme dura menos de um minuto e apresenta Holmes sentado em seu apartamento na Baker Street tentando capturar um criminoso que desaparece e aparece a todo o momento. A técnica utilizada parava a filmagem e continuava depois para causar esse efeito “especial” para a época, contudo registros do ator que fez o primeiro Sherlock não foram encontrados. Desde então mais de 75 atores emprestaram suas faces para o famoso detetive em mais de 200 filmes, fazendo de Sherlock Holmes o personagem literário mais vezes transposto para o cinema de todos os tempos. Vários atores encenaram o famoso detetive dentre eles: John Barrymore, Basil Rathbone, Peter Cushing, Christopher Plummer, Douglas Wilmer, Jeremy Brett, Jonathan Pryce, Robert Downey Jr., entre outros.

Na era do cinema mudo, o primeiro grande ator a interpretar Sherlock Holmes nas telas foi John Barrymore, que estrelou no filme *Sherlock Holmes* em 1922, cujo sucesso em grande parte era decorrência de seus trabalhos anteriores. O filme por sua vez teve algumas cenas ambientadas em Londres o que era ambicioso para a época. Ainda na considerada era de ouro do cinema mudo se encontram as atuações de Eille Norwood que, com os avanços que o cinema mudo passava, havia estrelado mais de 47 filmes como Sherlock Holmes de 1921 a 1923, além disso, Norwood juntamente com outro ator (Arthur Wontner) contribuiu para a popular impressão de que Sherlock Holmes era mais velho do que ele se apresentava nas obras literárias.

²⁰ ao longo de uma década de invenção do cinema, o primeiríssimo filme de Sherlock Holmes tinha sido gravado. *Sherlock Holmes Baffled* foi produzido em 1900 pela companhia American Mutoscope & Biograph. (tradução nossa)

No final da década de 30 e início da década de 40 a produção de filmes tinha crescido consideravelmente, a adição de sons nos filmes já tinha sido dominada pelas produtoras de filme da época, no que diz respeito à produção de filmes com o pano de fundo baseado em Sherlock Holmes. 14 grandes filmes foram feitos entre 1939 e 1946 todos com o ator Basil Rathbone que se caracterizava como se tivesse saído da revista *the Strand Magazine*. Esse período ficou conhecido como a primeira era dourada do cinema “shelockiano”. Rathbone era tão identificado com o papel que na mente do público ele era Sherlock Holmes, considerado por muitos como a melhor caracterização de Holmes no cinema. Após as atuações de Basil no cinema como Sherlock Holmes, apenas dois filmes de grande importância foram feitos nas décadas que se seguiram: *The Hound of the Baskervilles* (1958) e *A Study in Terror* (1965). Essas obras têm sua importância por ser as primeiras a representar Holmes no início da TV colorida.

A segunda era dourada de Holmes no cinema teve início na década de 70 e perduraria até a década de 80, embora o período de 1980 não tenha produzido em qualidade e quantidade os filmes de Sherlock Holmes como na década anterior. Uma terceira era dourada de Holmes parece aflorar com várias transposições do detetive não só para o cinema como para a televisão, vídeo games, desenhos e revistas em quadrinhos. Entre as transposições de maiores distribuições podem-se listar as séries de TV *Sherlock* (2010) e *Elementary* (2012) e os filmes *Sherlock Holmes* (2009) e *Sherlock Holmes: jogo das sombras* (2011), sendo os dois últimos objetos de análise do presente trabalho.

3.2.1 Sherlock Holmes (2009)

O filme *Sherlock Holmes* (2009) é dirigido pelo diretor Inglês Guy Ritchie estrelando Robert Downey Jr. como Sherlock Holmes e Jude Law como Dr. Watson. O filme começa com Dr. Watson e o Inspetor Lestrade (Eddie Marsan) andando em uma carruagem no meio da noite. Sherlock Holmes aparece correndo na mesma direção, ambos os personagens estavam indo em direção a um prédio na tentativa de impedir a consumação de um ritual que acabaria em morte. Uma vez dentro do prédio Sherlock se depara inicialmente com apenas um capanga e antes de enfrentá-lo planeja como vai atacá-lo²¹. Após a derrubada desse capanga, Sherlock chega em uma grande sala e se esconde atrás de uma coluna para avaliar a situação.

²¹ Para mostrar toda essa preparação do ataque físico antes de acontecer, assim como o raciocínio apurado e tático de Sherlock Holmes, o diretor utiliza-se da mudança de plano temporal *flashforward* que interrompe a sequência cronológica em andamento e apresenta ao telespectador momentos futuros.

Após algumas intempéries, o ritual é desfeito, Lord Henry Blackwood²² (Mark Strong) é preso e nenhum assassinato cometido. Três meses depois, na rua Baker Street 221B, enquanto Dr. Watson atende um de seus pacientes, alguns tiros de arma de fogo são escutados. Holmes estava inventando uma espécie de silenciador para armas de fogo. Conforme o paciente deixa o consultório, Watson encontra Mrs. Hudson (Geraldine James) no corredor e fala sobre o mau humor de Holmes²³, que está entediado desde o caso de Blackwood. Watson convida Holmes para um jantar, na ocasião ele finalmente conheceria Mary Morstan²⁴, a futura esposa de Watson. No jantar Holmes é instigado pela senhorita Morstan a usar seus conhecimentos de dedução, uma vez que para ela as deduções nas histórias de Holmes narradas por Watson nos livros eram inverossímeis. Contudo ela acaba provando do poder de dedução de Holmes e não sai contente com o resultado.

Mais tarde naquela noite, Holmes participa de uma disputa de boxe, enquanto lutava, ele acaba surpreendido com um lenço com as iniciais “IA” encostado na bancada. Rapidamente ele examina o local e nota que o lenço se tratava da presença de Irene Adler (Rachel McAdams) que pisca para ele. Ao tentar sair da luta, Holmes é cuspidado na nuca, e por esse motivo ele finaliza o seu adversário com movimentos precisamente calculados (mais uma vez no filme temos uma cena em *flashforward*²⁵, primeiro Holmes planeja o ataque e depois executa o planejado). Ao término ele vê que Irene já não estava mais presente no local.

Já na prisão antes de ser enforcado o pedido final de Blackwood é falar com Sherlock Holmes que acaba aceitando o pedido. Com o encontro Blackwood ressalta para o detetive que ele se levantará novamente, que três pessoas a mais morrerão e que ele não poderia fazer nada. O detetive não dá muita atenção aos avisos de Blackwood que acaba sendo enforcado e declarado morto pelo Dr. Watson. Poucos dias depois o famoso detetive se encontra dormindo quando é acordado pelo barulho de nozes e a voz de Irene que lhe havia trazido especiarias de sua viagem a outros países. Parece claro que os dois já tinham se conhecido antes. Durante a conversa Irene conta que precisa da ajuda dele para um caso e deixa um envelope com as instruções. Irene deixa a rua Baker enquanto os planos seguintes mostram-na entrando em uma carruagem e conversando com o seu suposto contratante. Enquanto ela informa que seguramente ele (Sherlock) aceitará, de repente eles são interrompidos por um mendigo.

²² Diferentemente dos outros personagens mencionados até então, Lord Blackwood não aparece em nenhuma história sobre Sherlock Holmes nos livros de autoria de Conan Doyle.

²³ Nas narrativas sobre Sherlock Holmes, é comum vê-lo frustrado por não ter nenhum caso para resolver e sua excitação quando enfim tem algum acontecimento para solucionar.

²⁴ Mary Morstan aparece a primeira vez no romance *O signo dos quatro* (1890) e no final acaba casando com Dr. Watson, no filme observar-se que os fatos mencionados sobre o seu passado são bastante diferente do literário.

²⁵ Quando uma cena é mostrada antes de acontecer.

Nesse momento o misterioso homem na carruagem engatilha uma arma que estava embutida por baixo de suas vestes afastando o mendigo. Na sequência Sherlock Holmes explica para Watson o que tinha acontecido (através de cenas de flashback) e que ele tinha se disfarçado como mendigo para colher informações em relação às ações de Irene. Repentinamente um guarda entra e dá a notícia de que aparentemente Lord Blackwood se levantou dos mortos. No cemitério Watson e Holmes examinam a cena, enquanto isso o caixão de Blackwood é aberto e revela o corpo de Luke Reordan, o anão sobre o qual Irene havia perguntado a Holmes. No momento em que conversavam, Holmes pega o relógio do corpo sem que a polícia perceba.

Mais tarde, Sherlock e Watson conversam sobre as iniciais marcadas no relógio que os levam ao local em que o relógio foi comprado, onde conseguem o endereço. Na casa do anão, Holmes presume que Irene esteve ali por causa do seu perfume, o quarto encontrava-se cheio de equipamentos médicos e experimentados em animais de vários tipos. Reordan também parecia estar trabalhando na tentativa de combinar bruxaria com fórmulas científicas, além disso Watson encontra um pedaço de papel parcialmente queimado com a marca d'água comprovando a ligação de Blackwood com Reordan. Antes que pudessem tirar mais conclusões Holmes e Watson se deparam com três capangas de Blackwood e que aparentemente tocariam fogo no local. Uma briga entre eles começa e só termina em um estaleiro nas redondezas com Watson mergulhando para ajudar Holmes de um navio inacabado afundando, já os capangas fugiram.

Watson e Holmes são presos e logo após uma breve discussão de ambos na cadeia, Watson é liberado por ter sua fiança paga. No dia seguinte Holmes também tem sua fiança paga, do lado de fora uma pessoa de boa aparência dentro de uma carruagem chama Holmes, que precisa ser vendado para ser transportado. Quando a sua venda é retirada, ele está dentro de uma larga mansão, lá dentro, a sua frente encontra-se Thomas Rotheram (James Fox) e outro associado. Eles se desculparam por tê-lo vendado, pois era necessário esconder a sua localização, contudo Holmes recapitula todo o caminho através de observações mesmo estando vendado e dá a exata localização de onde eles estão. Nesse momento Lord Coward (Hans Matheson) e o embaixador John Standish dos Estados Unidos (William Hope) adentram na sala também. Depois de algumas explicações sobre a organização da qual participam, eles pedem ajuda para parar as ações de Blackwood, uma vez que eles estavam tendo problemas com ele. Antes de sair, Holmes revela através de suas observações que Sir Thomas é pai de Lord Blackwood e que provavelmente ele é a próxima vítima de seu filho. Mais tarde Holmes é levado à cena da morte de Thomas, depois de ter sido drogado por Irene e dormido amarrado na cama do quarto de hotel da mesma. Na cena do crime, Holmes

examina o local onde o corpo foi encontrado e descobre uma porta secreta, de lá Holmes leva consigo sem que a polícia perceba um tipo de livro de feitiço. Standish também é assassinado em uma reunião para a escolha do novo líder da organização, posto que Thomas estava morto, contudo Standish não aceita a indicação de Blackwood para o lugar de Thomas e decide atirar em Blackwood que estava presente na reunião. Ao puxar o gatilho, Standish é envolvido por chamas e acaba caindo da janela e morrendo. Enquanto isso Coward brinda com os outros membros o novo líder.

No escritório médico Watson e Holmes examinam o corpo de um dos capangas de Blackwood e tentam descobrir onde ele estava antes da sua morte, após as suas observações, eles determinam que o morto estava trabalhando perto de um matadouro no rio Thames. Sherlock segue imediatamente para o local com Watson em barco com Tanner, capitão do barco que conhece as águas de Londres melhor do que qualquer um, que atraca no matadouro. Dentro do local Watson e Holmes percebem uma fileira de porcos suspensos em linha, prontos para o corte quando são interrompidos pela voz de Blackwood alertando a Holmes, depois de fazer seu jogo de mistério é revelado que Irene Adler foi sequestrada e está amarrada na fileira de porcos preste a ser cortada. Irene é salva pouco antes de ser cortada em pedaços.

Watson vai atrás de Lord Blackwood com Holmes seguindo bem atrás. Conforme Watson corre, ele ativa uma armadilha de Blackwood que inicia uma série de explosão pela qual ambos são cobertos, fazendo também com que Holmes desmaie por um breve momento. Pouco tempo depois Holmes é sacodido por um policial que lhe diz que Coward utilizou de sua influência para expedir um mandato de prisão e que está tudo bem com Watson, portanto ele deveria sair às pressas de lá. Depois de checar o estado de Watson no hospital, Holmes decide entender a situação pelo viés da magia, criando um dos feitiços, contudo sua mente divaga e ele parece desmaiar. Ao acordar, Holmes encontra Irene encarando-o e então ele percebe que Watson também está lá querendo saber sobre as novas descobertas de Holmes sobre Blackwood. Sherlock explica que o próximo movimento de Blackwood acontecerá no Parlamento. Sua explicação é interrompida pela chegada da polícia, entretanto ele tem tempo suficiente para garantir a fuga de Irene e Watson e ainda dá a Watson um carta com instruções.

Lestrade leva Holmes em uma carruagem até o Parlamento e o deixa no escritório de Lord Coward. Durante a conversa deles, em que Coward vai admitindo sua participação nos planos de Blackwood, Holmes fecha o duto de ar da lareira da sala em que estavam, criando um cortina de fumaça, mas antes disso Sherlock fala de todo o plano através de suas

obeserwações, fazendo Coward ficar com raiva, virando-se para atirar em Holmes, contudo ele não consegue ver Holmes que, após dizer algumas palavras, sai em disparada e pula pela janela. Assim que Holmes atinge o rio em sua queda, é prontamente socorrido por Watson e Irene que estão em um barco.

Sherlock Holmes reporta o que tinha acontecido e como ele tinha combinado com Lestrade toda a encenação. Em seguida Holmes direciona todos para os esgotos de Londres onde encontram um tipo de dispositivo carregado de veneno prestes a ser inserido nos dutos de ar da câmara. Vários homens estão guardando o dispositivo, contudo isso não impede que os três entrem em confronto com eles, ficando a cargo de Irene desativar o dispositivo e a cargo de Holmes e Watson derrotar os guardas. Lá em cima Lord Coward anuncia o retorno de Lord Blackwood que proclama que os descrentes deverão perecer. Abaixo nos esgotos Holmes e Irene descobrem como desativar o dispositivo fazendo com que acima Blackwood falhe ao tentar ativar por controle remoto. Tentando descobrir o que está acontecendo, Blackwood desce aos esgotos para verificar o que havia acontecido. Irene corre em direção a uma saída e atrás dela está Holmes. Irene acaba parando na construção inacabada da ponte, Holmes chega logo em seguida e declara que não vai mais persegui-la. Irene parece exausta, e diz que vai contar tudo para Sherlock, contudo ela é interrompida por Blackwood, que a empurra e ela cai em outro andaime abaixo desacordada.

Holmes e Blackwood se encaram e Holmes conta que descobriu que toda mágica que ele usava não passava de truques científicos. Todas as explicações sobre as mágicas de Blackwood são dadas e por isso ele parabeniza Holmes por ter desvendado tudo, contudo, na tentativa de alcançar uma arma, acidentalmente tropeça no andaime e cai para a morte. Ao encontrar Irene, Holmes espera-a acordar, ela diz que seu empregador é um homem chamado professor Moriarty, que é perigoso e tão esperto quanto Holmes, mas ele apenas leva na brincadeira.

Watson e Mary vão a casa de Holmes e o encontram enforcado, na verdade ele estava testando como Blackwood impediu ser enforcado. Depois de alguma conversa, Sherlock Holmes lembra que um pedaço do dispositivo no esgoto está faltando e que Moriarty levou essa parte enquanto ele estava perseguindo Irene. Holmes imagina que Moriarty pode ser mais perigoso do que ele originalmente pensou. Watson e Mary saem e deixam Holmes sozinho meditando sobre o novo caso que surgiu perante ele, Moriarty.

3.3.2 Sherlock Holmes: O Jogo De Sombras (2011)

O filmes Sherlock Holmes: O Jogo de Sombras (2011) também é dirigido pelo diretor Inglês Guy Ritchie e continuou com a participação de Robert Downey Jr. como Sherlock Holmes e Jude Law como Dr. Watson. O filme inicia com Sherlock Holmes (Robert Downey Jr.) investigando uma série de crimes aparentemente não relacionados ao redor da Europa, acreditando que todos eles estão ligados ao seu algoz Professor Moriarty (Jared Harris). Depois de organizar um próximo assassinato, ele envenena Irene Adler (Rachel McAdams), uma vez que os sentimentos dela por Holmes comprometeram a sua utilidade. Enquanto isso, Holmes juntamente com seu irmão Mycroft (Stephen Fry) levam Dr. Watson (Jude Law) para sua festa de solteiro e salvam outra possível vítima de Moriarty, uma cigana chamada Simza (Noomi Rapace).

Sherlock finalmente se encontra com Moriarty, que o alerta que se ele continuar investigando-o ele Watson se tornará um alvo. No trem rumo à lua de mel, Watson e sua nova esposa Mary são separados por Holmes para que ambos pudessem lutar contra os capangas de Moriarty. Quando eles chegam à França, Holmes explica para Simza que Moriarty queria matá-la devido ao trabalho de seu irmão Rene, pois ela era uma ponta solta nos planos de Moriarty.

Em Paris, Holmes, Watson e Simza vão aonde eles acreditam que Moriarty irá atacar, contudo Holmes percebe tarde demais que Moriarty o enganou, pois ao invés da ópera, Moriarty explodiu um hotel e vários empresários estão entre os mortos. A explosão na verdade serviu para cobrir um assassinato de um homem em específico, que estava com um tiro na cabeça, o que fez com que Sherlock, ao analisar os corpos, chegasse à conclusão de que a vítima foi acertada com um tiro segundos antes da explosão pelo Coronel Sebastian Moran (Paul Anderson).

No encalço da fábrica de armas do homem assassinado com o tiro na cabeça, na Alemanha, cuja arma tinha sido comprada por Moriarty, Holmes acaba sendo capturado. Moriarty ao se encontrar com Holmes revela que ele possui ações em companhias ao redor da Europa e planeja iniciar uma guerra que criará uma grande demanda de suas empresas, dando a ele lucros altíssimos. No final Watson acaba resgatando Holmes, os dois escapam através de um trem que estava passando no local. Logo em seguida Holmes deduz que o próximo alvo de Moriarty envolve uma cúpula da paz, na qual ele criaria um incidente que ocasionaria faíscas entre líderes mundiais e guerra. Na cúpula com seu irmão Mycroft, Holmes conjectura que os gêmeos que trabalham para Moriarty não são gêmeos, na verdade eles formam um

experimento para dar a um homem a face de outro, percebendo que Rene fez a face parecida com a de um dos convidados da festa e que ele agiria conforme o interesse de Moriarty.

Durante o evento, Holmes convida Moriarty para uma partida de xadrez na sacada do salão que fica sobre uma queda d'água, enquanto isso Watson e Simza conseguem parar Rene, entretanto ele acaba sendo morto por Moran. Na sacada, durante a partida, Holmes revela que na Alemanha ele havia roubado um livro de contabilidade que seria usado como evidência para ligar Moriarty a todos os seus crimes e em posse desse livro estava Mary a caminho de Londres e que o Inspetor Lestrade (Eddie Marsan) está confiscando todas as posses ilegais dele. Depois de tudo revelado, Holmes e Moriarty panejam mentalmente uma batalha em que ambos chegam à conclusão de que Holmes perderia. Sem opção, Holmes sopra a fuligem do seu cachimbo nos olhos de Moriarty, distraíndo-o, assim, Moriarty sem poder reagir, Holmes o agarrar e se lança da sacada dentro da queda d'água aparentemente para morte.

Algum tempo depois Watson e Mary preparam-se para sair em lua de mel mais uma vez, enquanto ele termina de escrever seu último caso com Holmes, uma encomenda chega dizendo que Sherlock Holmes sobreviveu. Watson corre para questionar Mary sobre a entrega enquanto Holmes revela-se escondido no quarto de Watson e vai até a máquina de escrever e adiciona um ponto de interrogação depois da palavra "fim".

4 O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO: A PRODUÇÃO DE SENTIDO E A ANÁLISE DAS OBRAS

A análise pretendida aqui entre as obras literárias e a obra fílmica será feita do ponto de vista semiótico, principalmente através da narratologia. A narrativa é vista como um dos mais complexos aspectos da linguagem desenvolvidos pelo homem, e precisa ser estudada estruturalmente sendo necessária a sua desmontagem para compreendê-la. Era natural que com os avanços dos estudos literários, a narrativa fosse receber uma atenção especial que veio da união entre o estruturalismo francês com a semiótica, criando a narratologia que, segundo Bal (1997) é: “the theory of narratives, narrative texts, images, spectacles, events; cultural artifacts that 'tell a story. Such a theory helps to understand, analyse, and evaluate narratives.”²⁶

Em 1960, começava a aparecer para o mundo o pensamento estruturalista, que percorria vários segmentos: antropológicos, econômicos, filosóficos dentre outros. Estudos significativos como o de Ferdinand de Saussure e o “Curso de Linguística Geral” (1916) foram um marco para que outros estudos se desenvolvessem como os trabalhos de Claude Bremond, Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov, Roland Barthes e Gérard Genette. As pesquisas desenvolvidas por esse período, que poderia ser chamado de fase clássica de desenvolvimento da narratologia, tiveram como influência estudos sobre os contos folclóricos russos elaborados por Vladimir Propp (1895 – 1970). Os estudos de Propp proporcionaram a possibilidade de toda a narrativa ser quebrada em um número limitado de funções e componentes básicos. O modelo de Propp para análise, levando em consideração os contos folclóricos russos, consistia em trinta e uma funções. Essas funções acabaram por influenciar os trabalhos de Bremond e as “atuantes” de Greimas.

Em 1966 Algirdas Julien Greimas (1917 – 1992) publicou a obra *Semântica Estrutural*, que ajudou a análise semiótica pelo viés da narrativa dos objetos de estudo da presente pesquisa. Para Greimas (1966, p. 11): “[...] o mundo humano se define essencialmente como o mundo da significação. Só pode ser chamado ‘humano’ na medida em que significa alguma coisa”. Em sua obra Greimas (1966) destaca a falta de atenção que se dá à semântica, pois sendo a mais nova das disciplinas linguísticas sofria certo esquecimento. Além do retardamento histórico que os estudos semânticos sofreram, Greimas ainda aponta a dificuldade de definição do seu objeto. Greimas (1966, p. 18) enfatiza uma classificação dos

²⁶ A teoria das narrativas, textos narrativos, imagens, espetáculos, eventos; artefatos culturais que contam uma história. Tal teoria ajuda a entender, analisar, e avaliar narrativas. (tradução nossa)

significantes segundo a ordem sensorial, são elas: “- de ordem visual (mímica, gesticulação, escrita, natureza romântica, artes plásticas, sinais de trânsito, etc.); - de ordem auditiva (línguas naturais, música, etc.); - de ordem tátil (linguagem dos cegos, carícias, etc.)”. O que implica dizer que todo texto produz sentido, podendo ser quaisquer textos, como uma canção, uma partida de vôlei, um filme, etc. Tomando como base a ideia saussuriana de que a oposição forma a língua, Greimas desenvolve a concepção estruturalista, ou seja, o mundo toma forma em decorrência do entendimento de diferenças, sendo essa concepção importante, por exemplo, para análise de diferenças entre uma obra fílmica e uma obra literária.

Uma vez que se irá trabalhar a narratologia pelo viés da semiótica, são necessárias algumas definições do conceito de narrativa. A narrativa nem sempre é definida da mesma forma e são várias as definições, mas sua definição é necessária para que não se caia em um jogo de ambiguidade, por exemplo, Gérard (1995) distinguiu a narrativa em três sentidos para que não houvesse problema:

Num primeiro sentido – que é hoje o mais evidente e central no uso comum –, *narrativa* designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos: [...] Num segundo sentido, menos difundido, mas hoje corrente entre os analistas e teóricos do conteúdo narrativo, *narrativa* designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. [...] Num terceiro sentido, que é aparentemente o mais antigo, *narrativa* designa ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste que alguém conte alguma coisa: o ato de narrar tomado em si mesmo. (GÉRARD, 1995, p. 23 – 24).

A narrativa não se concretiza apenas na esfera literária, ela pode estar presente na comunicação escrita ou oral de qualquer indivíduo, ela encontra-se em diversos modos de expressão como quadrinhos, imprensa, cinema, etc., misturando signos verbais ou visuais. Apesar das várias formas de expressão, os estudos da narrativa não são superficiais em sua estrutura de se entender, Chatman (1980) além desse fato acrescenta:

One of the most important observations to come out of narratology is that narrative itself is a deep structure quite independent of its medium. In other words, narrative is basically a kind of text organization, and that organization, that schema, needs to be actualized: in written words, as in stories and novels; in spoken words combined with the movements of actors imitating characters against sets which imitate places, as in plays and films; in drawings; in comic strips; in dance movements, as in narrative ballet and in mime; and even in music [...] ²⁷ (CHATMAN, 1980, p. 121).

²⁷ Uma das mais importantes observações a surgir da narratologia é que a narrativa em si mesma é um estrutura profunda muito independente de seu meio. Em outras palavras, narrativa é basicamente um tipo de organização

Os estudos dessa estrutura profunda de se entender, independente do meio que é a narratologia, tornaram possível a compreensão dos efeitos gerados pela enunciação e análise do que está implícito e pode ser revelado com certeza. As narrativas literárias são textos de características ficcionais e que relatam a trama de certo modo, como no caso do romance policial seguindo características e regras convencionadas ao longo do desenvolvimento do gênero policial, e que estão sujeitas à interpretação do leitor. Para que a interpretação correta seja assegurada e não se desvie para o imaginário, por exemplo, Todorov (2011) propôs a definição entre sentido e interpretação,

O sentido (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira. [...] Cada elemento da obra tem um ou muitos sentidos (salvo se está é deficiente), que são em números finitos e que é possível estabelecer uma vez por todas. (TODOROV, 2011, p. 219).

Para Todorov (2011, p. 219): “A interpretação de um elemento da obra é diferente segundo a personalidade do crítico, suas posições ideológicas, segundo a época.” e ainda acrescenta “Para ser interpretado, o elemento é incluído em um sistema que não é o da obra, mas o do crítico.” (TODOROV, 2011, p. 219). A obra aqui não deve ser entendida como exclusiva, mas sim como parte integrante de um universo maior de obras e por isso tem ligação com obras anteriores. Pegando o exemplo de Todorov (2011) “Madame Bovary” em sua forma, opõe-se ao romance da época, já a sua interpretação vai depender da época que está sendo analisada e de outros elementos citados anteriormente. Ainda tratando da obra literária, Todorov (2011) a divide em dois aspectos quando tratada em níveis mais gerais sendo ela a obra tanto uma história como um discurso:

Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorridos, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. [...] Mas a obra é ao mesmo tempo, discurso: existe um narrador que relata a história; a diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados, que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-lo. (TODOROV, 2011, p. 221)

Nas categorias da narrativa literária e no que foi apresentado acima pode-se afirmar que o tempo de discurso dentro do enredo pode vir em uma ordem cronológica diferente da que se espera da história que é fixada seguindo o percurso normal da vida. Usando o exemplo do

de texto, e que essa organização, esse esquema, precise ser atualizado: em palavras escritas, como em história e romances; em palavras faladas combinadas com os movimentos dos atores imitando personagens, cenários que imitam lugares, como em peças e filmes; em desenhos; em tirinhas; em movimentos de dança, como em narrativas de balé e em mímica; e até mesmo na música [...] (tradução nossa).

romance policial, pode-se verificar essa função do discurso. No romance policial clássico parte do discurso final é feito em cima do que já se conhece no início, ou seja, o relato do crime. Com relação à ordem cronológica ideal não se pode inferir que ela aconteça como alguém poderia imaginar de forma “natural”, pois, em um diálogo entre personagens, o autor teria que a cada sentença produzida por um personagem descrever a situação ao seu redor naquele momento, para tentar reproduzir o completo meio “natural” de uma história.

“Conforme Greimas (Sémantique Structurale), a estrutura mínima de qualquer significação se define pela presença de dois termos e da relação que os liga; portanto a significação pressupõe a percepção (percepção dos termos e percepção de sua relação). Na mesma perspectiva, pode-se supor que o principal interesse da análise estrutural é encontrar o que já estava presente, de dar conta com mais rigor daquilo que a consciência ingênua já ‘identificará’ sem analisá-lo.” Metz (1972, p. 30). O que se pretende agora é analisar como a significação do texto literário e do cinematográfico foi construída dentro da obra. Para isso a análise que se segue é feita juntamente com a teoria e submete-se a um diagnóstico da obra através do percurso gerativo de sentido, sendo assim serão percorridos os três níveis desse percurso: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Baseado nesta relação de significação que acontece pela presença de dois termos que os liga é que foi pensado um título para o trabalho que provocasse a reflexão sobre o processo de transposição.

O tema doppelganger dispõe de uma vasta referência ilustrativa em vários sistemas semióticos, incluindo pintura, literatura e cinema. Alguns importantes autores abordaram o tema, cita-se por exemplo Dostoiévsky com “O Duplo” (1840) e Edgar Allan Poe com sua obra “William Wilson” (1939). Pode-se citar o conceito de doppelganger até mesmo em Frankenstein, entre outras obras. Tanto a literatura como o cinema marcam a sua capacidade de utilizar a imagem para enfatizar a ideia de doppelganger. No cinema, pode-se citar os exemplos nos filmes: Adaptação (2002), Inimiga Mortal (1993) e O Homem Duplicado (2013). Além desses filmes outros exemplos de filmes que tratam do duplo que podem ser citados são Partner (1968), A Dupla Vida de Véronique (1991), Solaris (1972), e O Grande Truque (2006). Podem ser identificadas várias formas de doppelganger nos vários tipos de artes, em suma as principais formas de doppelgangers utilizados nas artes caracterizam-se entre semelhantes fisicamente, apenas reflexos do outro ou personagens com egos duplos.

O termo doppelganger é comumente utilizado para falar da duplicidade de uma pessoa, que não seja um irmão ou irmã gêmea, um ser duplo. A palavra tem origem alemã formada por dois substantivos “doppel” significaria duplo e “ganger” significaria andarilho. O vocábulo doppelganger no início era geralmente associado ao negativo, um fantasma ou uma

sombra de uma pessoa, alguns culturas afirmavam que se alguém visse o seu duplo teria má sorte, sinal de uma doença séria ou a chegada da morte.

O assunto doppelganger pode ser observado por vários prismas, entretanto uma das reflexões mais importantes a se fazer sobre o tópico é que ele estabelece uma relação entre o “mesmo” e o “outro”. O duplo parece apontar para a ideia de “mesmo” de alguma figura, mas através de observações mais atuais acerca do tema percebe-se que, ao se buscar o “mesmo” na figura do doppelganger, confronta-se na verdade com um “outro”, sendo às vezes totalmente o inverso daquilo que reflete de algum modo. É nessa perspectiva que se enfatiza a análise que se segue abaixo. O uso do termo doppelganger no título e *corpus* do presente trabalho faz referência a duplicidade que se analisa no processo de transposição literária dos contos para o âmbito cinematográfico. Com relação a transposição intersemiótica é necessário destacar que as obras são textos independentes, por isso a transposição que se analisa está ligada diretamente aos personagens e aos elementos da narrativa e não necessariamente a ordem cronológica dos fatos em ambas as tramas.

As obras literárias e cinematográficas analisadas estabelecem uma relação entre aquilo que pode ser o “mesmo” e aquilo que pode ser o “outro” em suas características, considerando o percurso gerativo de sentido. Os leitores regulares das histórias de Sherlock Holmes podem ansiar por uma cópia exata, como se fosse achar um exemplo de duplo físico totalmente igual, mas na verdade por ser uma transposição intersemiótica para o cinema, as histórias irão partilhar semelhanças que trazem uma proximidade, contudo como no uso mais moderno do termo doppelganger encontrarão também as diferenças que o “outro” busca para se resignificar.

Um dos elementos de proximidade mais evidente entre as obras aqui analisadas são os personagens principais contidos nelas, que aparecem tanto nos contos como nos filmes. Quanto ao nível de ação dos personagens, Greimas (1966) fez uma categorização do inventário dos atuantes, sendo os papéis actanciais constituídos em Sujeito e Objeto, Destinador e Destinatário, e por último Adjuvante e Oponente, que trabalham de forma interligada e complementam as sequências da narração. A primeira relação, sujeito/objeto envolve um processo de busca motivado pelo desejo, ou seja, todo sujeito na história buscará um objeto, sendo esse um eixo de desejo.

É impressionante, importa notá-lo agora, ver como a relação entre sujeito e objeto, que obtivemos com tanta dificuldade, sem pleno resultado, aparece aqui com a mesma investidura semântica nos dois inventários: a do ‘desejo’. Parece possível conceber que a transitividade, [...], situada na dimensão mítica da manifestação, apareça, após esta combinação sêmica, como um

semema que realiza o efeito de sentido ‘desejo’. [...] o gênero ‘conto popular’ e o gênero ‘espetáculo dramático’, definido por uma primeira categoria actuacional, articulada segundo o desejo, são capazes de produzir narrativas-ocorrências onde o desejo será manifestado sob sua forma ao mesmo tempo prática e mítica de ‘procura’. (GREIMAS, 1966, p. 231).

No romance policial, desde a situação inicial, o que se tem é o detetive (sujeito) na tentativa de solucionar o crime (objeto de desejo) e que pode levar o criminoso à justiça, ou seja, o que se encontra no romance policial clássico é essa relação de “procura” de “desejo” por parte do detetive. Já na categoria actuacional destinador/destinatário, Greimas (1966) ressalta a possibilidade de dois atuantes sob a forma de um só ator, como no exemplo que ele dá, referindo-se a uma narrativa de história de amor que termina sem a intervenção dos pais com o casamento.

Nesse caso o indivíduo (ele) vai ser ao mesmo tempo sujeito e destinatário, à medida que o objeto é ao mesmo tempo o destinador do amor. O destinado é um actante (pessoa ou ideia) que motiva um ato ou faz algo acontecer; em outras palavras, o destinador provoca a ação, faz alguém agir. O destinador passa para o destinatário o desejo de agir ou a necessidade de agir. O destinatário, quando em posse do desejo ou obrigação é transformado em sujeito pronto para embarcar em sua busca pelo objeto. Em poucas palavras, o destinador é o responsável por manipular e sancionar o sujeito e o destinatário sendo o objeto de comunicação, sendo essa categoria de comunicação.

Se a categoria de sujeito/objeto é considerada uma relação de desejo e a categoria do destinador/destinatário de comunicação, a categoria de adjuvante (sujeito) e oponente (anti-sujeito) é considerada de ação. Dentro da narrativa são reconhecidas duas esferas de atividades e dentro dessas duas esferas de atividades duas funções distintas. “1. As primeiras, que consistem em trazer auxílio, agindo no sentido do desejo, ou facilitando a sua comunicação; 2. E outras que, ao contrário, consistem em criar obstáculos, opondo-se que à realização do desejo, quer à comunicação do objeto.” (GREIMAS, 1966, p. 233).

São essas funções distintas que ajudam a entender a relação adjuvante e oponente. Os adjuvantes irão, dentro da narrativa, ajudar o sujeito na conquista do objeto e o papel do oponente será o de atrapalhar, evitar ou se opor a esta busca do adjuvante. Cada actante se relaciona com outro através de eixos diferentes; o eixo do saber, o eixo do querer e o eixo do poder.

A semiótica desenvolvida na escola de Paris toma como principal premissa que não é possível existir significado sem diferença, não se pode ter “cima” sem “baixo”, “vida” sem “morte”, ou “calor” sem “frio”, por exemplo. Os indivíduos percebem as diferenças e graças a

essa percepção o mundo toma forma. Quanto ao texto, a semiótica vê qualquer texto como uma unidade autônoma que é internamente coerente. Texto é mais do que procurar significados externos e mostrar como o texto reflete esses significados. A análise semiótica do texto se dá pelo estudo da língua e estrutura do texto, mostrando como os significados são construídos ao mesmo tempo em que mostra o que eles são. A estrutura da história ou narrativa fundamenta qualquer discurso, não só o que é conhecido como história. Além disso, para a semiótica, o texto deve ser estudado nos seus diferentes níveis de profundidade, não só nos níveis superficiais. A análise semiótica do texto recebe ajuda de modelos de análise cuja aplicação contribui na decodificação dos significados dos textos.

Sendo assim, o modelo a ser tratado aqui propõe uma análise que busca dar conta da produção de sentido, ou seja, o percurso gerativo de sentido. Conforme Fiorin (2000), “O percurso gerativo de sentido é uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo” (FIORIN, 2000, p. 17). Abaixo o esquema do percurso:

Quadro I – Esquema Percurso Gerativo de Sentido

	Componente Sintático	Componente Semântico
Estruturas sêmio – narrativas	Nível profundo Sintaxe Fundamental	Semântica fundamental
	Nível de superfície Sintaxe narrativa	Semântica narrativa
Estruturas discursivas	Sintaxe discursiva Discurcivilização (actorialização, temporalização, espacialização)	Semântica discursiva Tematização Figurativização

Fonte: Fiorin (2000, p.17)

Observando o quadro, o sentido da narrativa do texto depende da relação de três níveis, partindo do mais concreto para o mais abstrato. Esses três níveis são: discursivo, narrativo e fundamental, nos quais cada um examina as regras semânticas e sintáticas do texto. Aqui se abre um parêntese para a explicação da sintaxe no percurso gerativo de sentido.

A sintaxe dos diferentes níveis do percurso gerativo é de ordem relacional, ou seja, é um conjunto de regras que rege o encadeamento das formas de conteúdo na sucessão do discurso. Embora ela seja puramente racional, tem, assim como a sintaxe estudada pela gramática, um caráter conceptual. [...] o

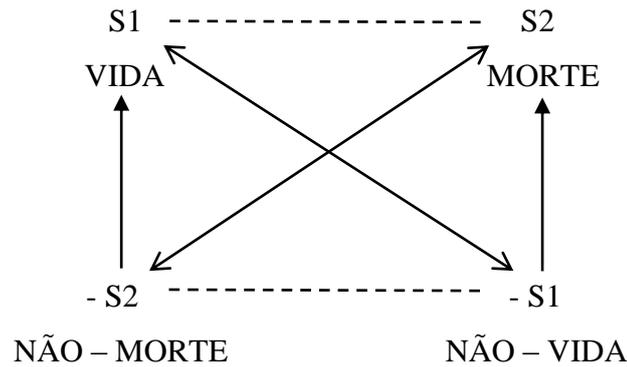
que significa que cada combinatória de formas produz um determinado sentido. A distinção entre sintaxe e semântica não decorre do fato de que um seja significativa e a outra não, mas de que a sintaxe é mais autônoma do que a semântica, na medida em que uma mesma relação sintática pode receber uma variedade imensa de investimentos semânticos” (FIORIN, 2000, p. 18)

O componente semântico no percurso gerativo se relaciona com o conteúdo semântico (significado) das palavras e sintagmas cujo componente sintático articula e estrutura em cada um dos diferentes níveis de significação. O ponto inicial de explicitação do percurso gerativo de sentido será o nível fundamental, é dessa camada que o nível narrativo é gerado e que por sua vez dá origem ao nível discursivo.

Para ilustrar pode-se exemplificar a categoria abstrata “vida” versus “morte” localizada no nível fundamental. No nível narrativo esses termos poderão ser articulados em programas narrativos (conjunção e disjunção) e em relação ao sujeito actancial “vida”, por exemplo, pode ser um objeto de busca (desejo) do actante. Já no nível discursivo esses valores são articulados na sua forma mais concreta e adquirem uma forma figurativa, como por exemplo, “vida” pode ser expressa na figura de “luz”, enquanto que “morte” pode ser figurada como “escuridão”. A seguir partir-se-á para a teoria dos processos de significação do texto através do nível fundamental, narrativo e discursivo estabelecidos por Greimas. Intercalado a cada um desses níveis serão feitas as análises das obras literárias e cinematográficas que compõe o corpus do trabalho, evitando assim várias retomadas de conceitos.

4.1 Significação por oposição: Estruturas Fundamentais

Inicia-se a seguir a explicação da primeira etapa do percurso gerativo de sentido, que é mais simples e abstrata, chamada de nível fundamental. É nesse nível de sintaxe abstrata e conceitual que os valores fundamentais que geram um texto são articulados. Esses valores podem ser apresentados na forma de um quadrado semiótico. O quadrado semiótico é uma apresentação visual da estrutura elementar do sentido, articulando as relações de contrariedade (oposição), contradição e implicação, sendo essa a expressão lógica de qualquer categoria semântica.



/Vida/ e /morte/ estão em uma relação de contrariedade (um termo pressupõe o outro), em /vida/ e /não – vida/ há uma relação de contraditoriedade: /não – vida/ nega /vida/, /morte/ e /não – morte/ estão também em uma relação de contraditoriedade: /não – morte/ nega /morte/. Já na relação /não – vida/ e /morte/ o que ocorre é uma relação de implicação: /não – vida/ implica /morte/, similarmente /não – morte/ implica /vida/. Esse quadrado é uma ferramenta útil para ilustrar as oposições temáticas escoradas em um texto. As relações de oposições mostradas no quadrado fundamentam esse nível, contudo as relações de oposições só podem ser feitas entre elementos que tenham algo em comum, por exemplo: “masculinidade” e “feminilidade” se situam na esfera da “sexualidade”, portanto possuem algo em comum.

Os termos opostos de uma categoria semântica mantem entre si uma relação de contrariedade. São contrários os termos que estão em relação de pressuposição recíproca. [...] Pode-se, num primeiro momento, pensar que não haja necessidade de distinguir as relações de contrariedade das de contraditoriedade. É preciso, no entanto, verificar que os termos que estão em relação de contraditoriedade definem-se pela presença e ausência de um dado traço: /masculinidade/ versus /não – masculinidade/. Os termos que estão em relação de contrariedade possuem cada um um conteúdo positivo. Assim a feminilidade não é a ausência de maculnidade, mas é uma marca semântica específica. (FIORIN, 2000, p. 19)

Quando se trata dos elementos da categoria semântica de base de um texto, existem duas possibilidades de qualificação semântica: a euforia e a disforia. Euforia é o termo positivo que denota aprazível sensação e é oposto ao termo negativo disforia, que representa desagradável sensação ou sentimento. Em um texto, a distinção euforia versus disforia dá origem a um sistema axiológico. “O termo ao qual foi aplicada a marca /euforia/ é considerado um valor positivo; aquele ao qual foi dada a qualificação /disforia/ é visto como um valor negativo. [...] Euforia e disforia não são valores determinados pelo sistema axiológico do leitor, mas estão inscritos no texto.” (FIORIN, 2000, p. 20). Significa dizer que, dependendo do texto, algumas categorias de base vão ser qualificadas de formas diferentes,

em um texto que pregue o prazer da vida no aqui e agora aplica a marca da euforia para a categoria “vida”, ao passo que outro texto que pregue a glorificação que se tem no martírio valorizará a categoria “morte”, portanto empregará a qualificação de disforia sobre a categoria abstrata de “vida”.

Além das categorias semânticas, o nível fundamental conta com a sua sintaxe que compreende o procedimento de negação e asserção. O primeiro procedimento acontece “afirmação de a, negação de a, afirmação de b”, já no segundo processo “afirmação de b, negação de b, afirmação de a” (FIORIN, 2000, p. 20). Resumindo, o parâmetro inicial do percurso gerativo concebido no âmbito semântico e sintático do nível fundamental caracteriza a etapa mais abstrata da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso.

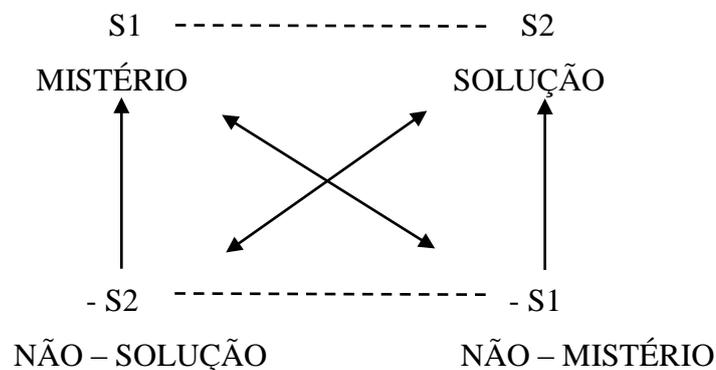
Uma vez descrito a parte teórica que consiste o nível fundamental do percurso gerativo de sentido segue-se para a análise das obras. O plano de expressão das obras que foram analisadas aqui possui um sistema de significação tanto verbal (obras literárias) como verbal e audiovisual (obras cinematográficas). A forma pela qual elas são repassadas e montadas no caso do cinema, além da própria estrutura em si que foi vista no capítulo sobre romance policial, é o plano de conteúdo. A materialização do conteúdo é feita a partir da narrativa com cada obra seguindo a sua particularidade de apresentação desse conteúdo. A investigação da disposição desse conteúdo de forma mais geral se dá no nível fundamental, pois esse nível inclina-se sobre o panorama ínfimo de significado do texto.

A oposição que se encontra em comum e que pode ser colocada para uma significação dos textos, tanto literário como cinematográfico, é de mistério vs. solução. O que se viu em comum é que não se tem um mistério mais tradicional presente no primórdios do romance policial em que se tinha uma ocultação do criminoso e no final a revelação do mesmo, como mencionado no capítulo sobre romance policial. Contudo o que se encontra são os julgados criminosos já identificados desde o início, passando para o mistério dos processos que os levaram aos ditos crimes. Nos contos *Um Escândalo na Boemia* e *O Problema Final*, os investigados de Holmes já são conhecidos dos leitores desde a fase inicial do conto, Irene Adler e Professor Moriarty. A mesma forma seguem os filmes *Sherlock Holmes* (2009) e *Sherlock Holmes: o jogo de sombras* (2011). Com base nisso, mistério vs. solução estabelece categorias semânticas do texto, visto que há uma contrariedade entre mistério e solução no âmbito detetivesco, do mesmo modo que não mistério implica uma não solução.

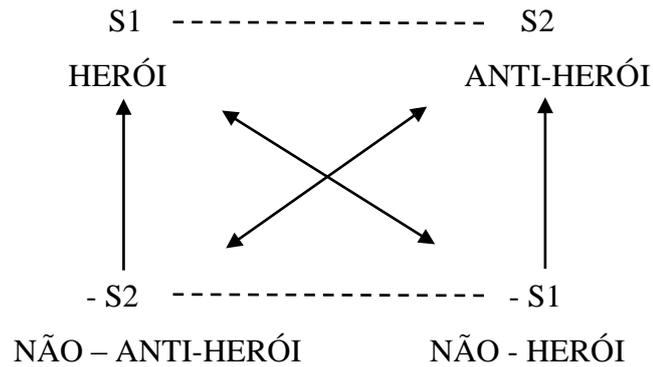
Os elementos eufóricos e disfóricos nesse caso são representados da seguinte forma: em *Um Escândalo na Boemia*, Irene Adler faz um certo mistério do lugar onde se encontra a foto que pode acabar com os planos do rei da Boemia de se casar, portanto esse fato é

caracterizado como disfórico, dado que é marcado por valores negativos, sendo necessária a contratação de Sherlock Holmes para investigar e solucionar o caso e uma vez que é solucionado tal circunstância tem articulação de valores positivos, destarte eufórica. Nos filmes as categorias semânticas são as mesmas, mistério vs. solução. No primeiro filme, lançado o mistério introdutório, é resolvido logo no início com a captura e a condenação de Lord Blackwood à forca, mas logo em seguida o espectador é apresentado a uma novo mistério, a ressurreição de Blackwood e quais seriam os seus planos posto que ele teria voltado dos mortos, sendo essa volta e os planos misteriosos articulados como disfóricos. Já o desfecho com todos os planos de Blackwood desfeitos, articulados como eventos eufóricos.

Assim como em *Um Escândalo na Boêmia* e no primeiro filme *Sherlock Holmes*, os vilões já são apontados desde os momentos iniciais, por conseguinte o segundo filme segue o padrão, o mistério habita nos vários incidentes causados por Moriarty e quais são as razões deles, qualificam-se então semanticamente esses fatos como disfóricos, já a conclusão do caso com a provável morte do Professor Moriarty, o Napoleão do crime, visto como a solução do caso (elemento eufórico). Portanto uma opção de se estabelecer o quadrado semiótico para a obra literária *Um Escândalo na Boemia* e as obras cinematográficas *Sherlock Holmes* (2009) e *Sherlock Holmes: o jogo de sombras* (2011) apresenta-se da seguinte forma:



Já o conto *O Problema Final* não segue as mesmas categorias semânticas de mistério vs. solução, pois se trata mais de um conto de rivalidade e perseguição do que um conto de detecção. As categorias semânticas que poderiam ser aplicadas seriam de herói vs. anti-herói, devido à forma como Moriarty é descrito em equidade em relação a Sherlock Holmes, exceto que Moriarty possui tendências criminosas que fazem dele o antagonista mais desafiador ao senso de justiça e as capacidades intelectuais de Holmes. Essa relação entre eles pode ser reduzida à oposição básica operacionalizada no quadrado semiótico abaixo:



Outras oposições importantes que se apresentam nos textos, tanto literário como cinematográfico, são bem vs. mal, saber vs. ignorância e ocultação vs. revelação. Na qualificação semântica bem vs. mal, associa-se a oposição básica a partir dos atos maléficos dos personagens que se encontram nos textos: Irene Adler, Moriarty, Blackwood e outros indivíduos que cooperam com essas forças mal intencionadas, em contrapartida com aqueles que buscam o bem: Sherlock Holmes, Dr. Watson, Lestrade, Simza, entre outros. No nível fundamental de oposição entre saber e ignorância o que se constata é uma procura de conhecimento, ou seja de saber, para que o mistério seja desvendado. O não saber dos planos dos inimigos nas obras aqui analisadas leva à ignorância, mesmo que seja temporária, pois, conforme a narrativa avança, a busca pelo saber leva ao esclarecimento dos planos, portanto uma diminuição da ignorância. Na categoria semântica ocultação vs. revelação se articula um valor eufórico na revelação dos planos criminosos dos opositores de Sherlock Holmes e valor disfórico na ocultação das intenções criminosas dos mesmos.

4.2 Mudanças de estado dos sujeitos: estruturas narrativas

Esse nível é mais geral e mais abstrato do que o nível discursivo. É nesse nível que a estrutura narrativa corrobora todo discurso, seja ele científico, artístico, sociológico, etc. A análise semiótica nesse nível de sentido faz uso de modelos narrativos fundamentais: é o esquema narrativo actancial e o esquema narrativo canônico. Esses modelos conjuntamente articulam o programa narrativo global de investigação, podendo ser aplicado desde um simples parágrafo a um texto completo. Contudo antes de expor o esquema canônico narrativo, traz-se a discussão válida tomada por alguns autores sobre esse nível, a final se um dos percursos gerativo é o narrativo, como trabalhar os textos que não são narrativos. A

verdade é que uma separação deve ser feita, a distinção entre narratividade e narração. Segundo Fiorin (2000):

Aquela é componente de todos os textos, enquanto está concerne a uma determinada classe de textos. A narratividade é uma transformação situada em dois estado sucessivos e diferentes. Isso significa que ocorre uma narrativa mínima, quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final. [...], a narratividade é um componente da teoria do discurso. A narração constitui a classe de discurso em que estados e transformações estão ligados a personagens individualizadas. (FIORIN, 2000, p. 21).

Fiorin (2000) ainda complementa essa linha de pensamento estabelecendo dois tipos de enunciados elementares na sintaxe narrativa: enunciados de estado e enunciados de fazer. Enunciados de estados “são os que estabelecem uma relação de junção (disjunção ou conjunção) entre um sujeito e um objeto” (FIORIN, 2000, p. 21). Se analisarmos, por exemplo, a frase “Alladin é jovem”, aqui “Alladin (sujeito de estado) está em conjunção com o objeto de valor, exemplo juventude. Já na sentença “Alladin não é forte”, por outro lado, o sujeito de estado (Alladin) está em disjunção com o objeto (força). No enunciado de fazer o que ocorre são mudanças, o sujeito passou de um patamar para outro, por exemplo, a sentença “Alladin ficou rico” compreende a situação anterior em que Alladin não era rico (estado inicial) e que agora está rico (estado final). Visto que se tem dois tipos de enunciados são consideradas duas espécies de narrativa mínima: a de privação e a de liquidação de privação.

Na de privação o que se tem no enunciado é um estado inicial conjunto e um estado final disjunto, enquanto na liquidação de privação o que se tem é o contrário, um estado inicial disjunto e um estado final conjunto. Uma vez que o nível narrativo utiliza-se de enunciados que compreendem estados de relação entre o sujeito e o objeto, é importante enfatizar que estes dois vértices não são personagens, apenas noções que estabelecem relações de construção de sentido na narrativa, por isso a utilização do termo actante. Considerando as relações de enunciados e suas mudanças de estados organizadas de forma complexa é que se tem dentro da narrativa o esquema canônico narrativo.

O esquema canônico narrativo é composto de sucessões de ações, que são divididas em três partes: de competência, performance e sanção, que se desdobram em uma sucessão lógica. Essas partes são precedidas por um estágio anterior de manipulação ou contrato, ou seja, o que se tem são quatro programas narrativos (PN), esses estágios constituem o percurso narrativo do sujeito. Na manipulação o destinador motiva a ação, comunicando as modalidades do desejo ou obrigação para o destinatário, ou seja, o destinador usa da persuasão sobre o sujeito, a partir desse momento organiza-se toda a narrativa, com isso o

contrato é estabelecido, o destinatário se torna o sujeito embarcando na sua jornada. “Na fase de manipulação, um sujeito age sobre o outro para levá-lo a querer e/ou fazer algumas coisa” (FIORIN, 2000, p. 22).

É certo que esse PN não se articula de uma só maneira, o sujeito pode ser um sujeito segundo o dever e não o querer, podendo até acontecer casos em que o manipulador e o manipulado sejam o mesmo sujeito. Segundo Fiorin (2000) podem-se descrever quatro tipos comuns de manipulação: tentação, intimidação, sedução e provocação. Suas ações se estabelecem da seguinte forma:

Quando o manipulador propõe ao manipulado uma recompensa, ou seja, um objeto de valor positivo, com a finalidade de levá-lo a fazer alguma coisa, dá-se uma tentação. Quando o manipulador faz por meio de ameaça, ocorre uma intimidação. Se o manipulador leva a fazer manifestando um juízo positivo sobre a competência do manipulado, há uma sedução. Se ele impele à ação, exprimindo um juízo negativo a respeito da competência do manipulado, sucede uma provocação. (FIORIN, 2000, p. 22).

Passando para o programa narrativo da competência, o sujeito deve adquirir a competência necessária para realizar a ação ou missão planejada. O desejo de agir não é suficiente em si mesmo para desempenhar a ação, são necessárias as modalidades ser-capaz-de-fazer e saber-como-fazer. O sujeito tem que ser dotado da habilidade de agir, se a intenção é ganhar uma guerra, primeiro é necessário adquirir o armamento para isso, que funcionará como um auxílio dando as forças necessárias para vencer a guerra. “A competência é o programa de doação de valores modais ao sujeito de estado, que se torna, com essa aquisição, capacitado para agir.” (BARROS, 2005, p. 29).

O programa narrativo seguinte é de performance que representa a ação ou o evento principal para a qual o sujeito vem se preparando, onde o objeto da busca está em jogo, o sujeito do fazer executa sua ação. “A performance é a representação sintático-semântica desse ato, ou seja, da ação do sujeito com vistas à apropriação dos valores desejados.” (BARROS, 2005, p. 29). Terminando a sucessão de ações, encontra-se a sanção. Esse é o estágio cujo resultado do evento é revelado. O teste imposto no início ou foi bem sucedido ou falhou, o sujeito é glorificado ou punido, em outras palavras é o ponto cuja performance do sujeito é avaliada e interpretada pelo o que se pode chamar de destinador-julgador. Esse destinador final joga se a performance está de acordo com o conjunto original de valores instituídos pelo destinador-manipulador. Esses destinadores podem ser desempenhados por sujeitos diferentes. Completa-se essa explanação sobre sanção com o que Fiorin (2000) diz:

A última fase é a sanção. Nela ocorre a contestação de que a performance se realizou e, por conseguinte, o reconhecimento do sujeito que operou a transformação. Eventualmente, nessa fase, distribuem-se prêmios e castigos. Nas narrativas conservadoras, o bem é sempre premiado e o mal, punido. [...] Se nem sempre aparecem prêmios e castigos na fase da sanção, sempre estará presente a verificação de que a performance aconteceu. [...] Na fase da sanção, a narrativa pode pôr em ação um jogo de máscaras: segredos que devem ser desvelados, mentiras que precisam ser reveladas, etc. (FIORIN, 2000, p. 23 – 24).

Alguns aspectos do esquema canônico narrativo devem ser levados em consideração. A sucessão de ações nem sempre vai ser disposta como foi explicado anteriormente. A disposição de acontecimentos desses estágios leva em consideração pressuposições lógicas, por exemplo, no romance policial a performance do assassinato é apresentada de início, os motivos da consumação da performance não são conhecidos, o que se segue na maior parte é a sanção, ou seja, a solução do crime revelando quem a fez. Fiorin (2000) destaca três considerações acerca das fases da sequência canônica.

Em primeiro lugar, muitas fases ficam ocultas e devem ser recuperadas a partir das relações de pressuposições. [...] Em segundo lugar, muitas narrativas não se realizam completamente. [...] Em terceiro lugar, as narrativas realizadas podem relatar, preferencialmente, uma das fases. [...] Além disso, as narrativas realizadas não contém uma única sequência canônica, mas um conjunto delas. Essas sequências podem encaixar-se umas nas outras ou suceder-se. (FIORIN, 2000 p. 24 – 25).

Postas tais considerações do ponto de vista da sintaxe narrativa, é necessário trazer à discussão aspectos relacionados à semântica do nível narrativo. Do ponto de vista semântico, nesse nível a preocupação é com os valores inseridos no objeto. Os valores inscritos no objeto estão ligados ao programa narrativo de performance, uma vez que as habilidades adquiridas ser-capaz-de-fazer e saber-como-fazer, além do querer e dever são necessárias para a realização da missão e compõem o que se chama de objetos modais. Dentro desse processo encontram-se os objetos de conjunção e disjunção também relacionados à performance principal e que são chamados de objetos de valor. Resumindo, de acordo com Fiorin (2000, p. 29) “O objeto modal é aquele necessário para se obter outro objeto. O objeto-valor é aquele cuja obtenção é o fim último de um sujeito”.

Posto os conceitos referentes ao nível narrativo segue a análise das obras. Para a análise semiótica pelo nível narrativo organiza-se a narrativa em enunciados, programas, percursos e esquemas narrativos. Procura-se aqui com o nível narrativo retratar o papel dos atores na narrativas, além disso busca-se descrever as modalizações do ser e do fazer no percurso para

transformar o estado das situações iniciais. Parte-se então para a tentativa de determinar a relação de transitividade entre o sujeito e objeto, para tal separam-se os personagens fundamentais nas obras já resumidas aqui. Em *Um Escândalo na Boêmia* os sujeitos em evidência, por cumprirem papéis importantes na narrativa, são Sherlock Holmes e Irene Adler.

O enunciado de estado de Sherlock Holmes é de conjunção, primeiramente com o seu dever de detetive em solucionar casos que a polícia normalmente não resolveria e, em segundo lugar esse caso era peculiar e exigia certa descrição como o seu próprio cliente, rei hereditário da Boêmia pediu. Portanto não poderia ser tratado pela polícia. Por último Holmes estava em conjunção com o próprio rei. Contudo, observando melhor a primeira conjunção de Holmes, chega-se o objeto-valor “solução”, dado que a solução será o objetivo mais importante para Sherlock Holmes. Já a relação de disjunção fundamenta-se entre as manobras utilizadas por Irene, impossibilitando que Holmes dê por encerrado o caso da maneira que ele esperava, recuperando a fotografia. O enunciado de transformação então se encontra nessa disjunção na qual Holmes tentará alcançar a solução.

Em “O Problema Final” o enunciado de estado de Sherlock Holmes é estabelecido em sua busca para derrotar Moriarty, sendo seu objeto de valor e a sua disjunção também. Pois Moriarty buscava matar Holmes com suas próprias mãos após ter sua quadrilha detida pela polícia. O enunciado de transformação nesse conto inicia quando Holmes decide deixar Londres tornando-se fugitivo. O segundo filme compartilha de algumas semelhanças, o enunciado de estado de Holmes pode ser descrito pela continuidade da sua investigação em relação a Moriarty. Contudo o enunciado de transformação é o inverso, pois Sherlock Holmes é quem persegue Moriarty. Se considerarmos a perspectiva do Napoleão do crime, pode-se resumir o enunciado de estado e transformação como um chefe de uma organização criminosa que almeja se tornar mais rico ainda levando países da Europa à guerra. Já em *Sherlock Holmes* (2009) o enunciado de estado de Holmes é o desfecho de um caso envolvendo as ações de Lorde Blackwood, além da sua relação instável com Dr. Watson. O objeto de valor é a solução do caso. O enunciado de transformação começa com a ressurreição de Blackwood e a volta de Holmes a para investigá-lo. Já Blackwood tem em seu objeto de valor o “poder”, a vontade de governar as nações, estabelecendo uma relação de disjunção com o estado de fazer de Sherlock Holmes, solucionar os mistérios que envolvem a tentativa de escalada ao poder de Blackwood.

Os acontecimentos que se seguem nessa relação entre os actantes principais da trama é o que se pode estabelecer como uma rede de relações e é durante essas relações que as

transformações dos sujeitos do fazer podem ser destacadas através das quatro etapas da sequência narrativa canônica: manipulação, competência, performance e sanção. O que diferencia os textos são os destaques as essas quatro etapas. No romance policial clássico o destaque geralmente é dado à etapa da sanção. Porquanto o foco dado designa-se a última fase onde a constatação da performance do detetive é concluída, ou seja, a revelação do criminoso e o seu destino. Entretanto não se pode dizer que o mesmo acontece com os objetos de análise deste trabalho, pois até a própria manipulação, vista como momento onde tudo começa, tem seu momento de destaque e não segue um padrão específico nas obras aqui investigadas.

O programa narrativo de manipulação em *Um Escândalo na Boemia* recai sobre Holmes, o sujeito da ação. É o rei hereditário da Boemia que introduz a antagonista Irene Adler e qual o objetivo do detetive, sendo assim o papel do rei é de destinador ou manipulador, que convence Sherlock Holmes a agir, transformando-o no destinatário estabelecendo o contrato entre eles. A manipulação do rei acontece através da tentação, ou seja, pela oferta de bens que o destinatário deseja. Sherlock Holmes recebe até “carta branca” do rei para gastar o que for preciso para solucionar o caso.

A manipulação em *O Problema Final* é feita pelo destinador justiça. Holmes declara: “[...] If could free society of him, I should feel that my own career had reached its summit, and I should be prepared to turn to some more placid line in life. [...] But I could not rest, Watson, I could not sit quiet in my chair, If I thought that such a man as Professor Moriarty were walking the streets of London unchallenged.”²⁸ (Doyle, 1986, p. 739). Em resumo, observa-se que o seu senso de justiça foi o que motivou a sua investigação e o que continuou motivando-o a fugir, e até mesmo a se conformar com a sua morte quando em suas últimas palavras dirigidas a Watson ele disse: “I am pleased to think that I shall be able to free society from any further effects of his presence, though I fear that it is at a cost which will give pain to my friends, and specially, my dear Watson, to you.”²⁹ (Doyle, 1986, p. 754). Essa manipulação ocorre por intimidação visto que existe uma ameaça de ser retirado do destinatário (Holmes) alguns valores que ele possui, como as pessoas que ele ama, a ordem social, a justiça, a paz em Londres ou acrescentar valores que ele não deseja, como a

²⁸ Se eu pudesse derrotar esse homem, se conseguisse livrar a sociedade de tal criatura, sentiria que a minha carreira teria alcançado o ápice, e estaria pronto a dedicar-me a um gênero de vida mais sossegado. [...] Mas eu não conseguiria descansar, Watson, não seria capaz de me sentar repousado em minha cadeira e saber que um homem como o Professor Moriarty anda pelas ruas de Londres, inocentemente, sem ser apanhado. (tradução nossa).

²⁹ Alegria-me pensar que livrarei a sociedade, de ora em diante, dos atos do Professor Moriarty, embora receie que seja à custa de algo que trará dor ao meus amigos, em especial a você, meu caro Watson. (tradução nossa).

impunidade perante as ações de Moriarty. Em equivalência o filme *Sherlock Holmes: o jogo de sombras* (2011) segue o mesmo processo do conto quanto ao programa narrativo de manipulação. Holmes é manipulado novamente pelo senso de “justiça” decorrente da ameaça eminente que Moriarty representa não só para a Inglaterra, mas a Europa. Desde o primeiro filme, Moriarty acaba se tornando alvo de Sherlock Holmes em suas investigações pessoais, dado o mistério que cerca Moriarty no primeiro filme. Portanto a manipulação acontece por meio de intimidação, Moriarty representa uma coação aos seus valores pessoais e a quem Sherlock Holmes protege e ama.

No filme *Sherlock Holmes* (2009), o programa narrativo de manipulação é gerado em dois momentos da trama. No primeiro momento, o destinatador é percebido no papel dos pais da jovem que seria assassinada no ritual de magia negra que contratam Holmes para resolver o caso, em razão da polícia não se mostrar eficiente quanto ao caso das cinco jovens que já haviam desaparecido anteriormente e mortas em rituais sob as ordens de Blackwood. A manipulação nesse caso foi feita pelo pedido de ajuda da família da moça que estava prestes a ser assassinada no início do filme. Por ter sido contratado para desvendar o caso, a manipulação na primeira parte é feita por tentação por envolver algo que Holmes quer, nesse caso ser pago pela solução do caso.

A segunda parte de manipulação no filme se dá a partir do momento em que o policial Clark (William Houston) vai à casa de Holmes relatar-lhe que aparentemente Blackwood saiu do seu túmulo. Holmes acha esse fato muito interessante, até porque antes de ser enforcado Blackwood tinha dito para Holmes que ainda faltavam três vítimas. Mas ao dizer “muito interessante” Holmes mostra mais do que a palavra em si pode expressar, nesse momento o que se pode perceber levando em consideração o programa narrativo de manipulação é o fator “mistério” agindo sobre sua mente, manipulando-o. Para tal afirmação remetem-se suas palavras ao *O Signo dos Quatro*, que após uma conversa com Watson sobre o uso de drogas, Holmes afirma, “‘My mind’, he said, ‘rebels at stagnation. Give me problems, give me work, give the most abstruse cryptogram or the most intricate analysis, and I am in my own proper atmosphere. I can dispense then with artificial stimulants. But abhor the dull routine of existence.’”³⁰ (DOYLE, 1986, p. 124). Claramente essa notícia representava que Holmes teria algo para ocupar a mente, pois esse tipo de trabalho para ele representa uma manipulação por

³⁰ ‘Minha mente’, disse, ‘rebelar-se contra a estagnação, dê-me problemas, dê-me trabalho, dê-me o mais abstruso criptograma ou a mais intrincada análise, e estou em casa. Posso dispensar então os estimulantes artificiais. Mas abomino a rotina enfadonha da existência. (tradução nossa).

tentação, uma vez que solucionar mistérios significa “[...] the highest reward” (DOYLE, 1986, p.124).

Contudo existe outra manipulação pela retomada do caso de Blackwood, para Holmes a carreira de Watson está em jogo, posto que Dr. Watson examinou o corpo de Blackwood após o enforcamento e declarou que ele estava morto. Para Holmes “It's a matter of professional integrity. No girl wants to marry a doctor who can't tell if a man's dead or not.”³¹ (Sherlock Holmes, 2009, cap. 4), revelando mais um motivo através da manipulação por intimidação (perda da integridade profissional do seu amigo) para investigar o caso.

Prosseguindo no programa narrativo canônico, destaca-se agora a competência e a performance, uma vez que temos uma descrição do processo de manipulação das quatro obras e já se sabe o objetivo do sujeito e as condições do contrato para alcançá-lo; observa-se agora a jornada do sujeito em direção ao objeto desejado. Em geral esse percurso no romance policial pode ser resumido na trajetória do processo de investigação, o detetive por meio de programas de uso adquire a competência (saber e poder) através das pistas obtidas durante a investigação, ou seja, a performance. Antes de qualquer diagnóstico sobre as obras individualmente, enfatiza-se a diferença mais acentuada em relação às etapas de competência e performance acerca de Sherlock Holmes. Entende-se aqui dois Sherlock Holmes, o literário e o do cinema, pois apesar de serem quatro obras analisadas trata-se de duas sequências em sistemas semióticos diferentes. A diferença mais pujante para quem vê o Sherlock Holmes das telas e compara com o Sherlock Holmes dos livros é a sua capacidade de luta.

É fato que existem passagens em outras histórias de Holmes que comprovam suas habilidades com bastão (Um Estudo em Vermelho, 1887), pistola (O Cão dos Baskerville, 1902 e O Signo dos Quatro, 1890), chicote (Os Seis Bustos de Napoleão, 1904), espada (Um Estudo em Vermelho, 1887) e claro em lutas como: boxe (O Signo dos Quatro, 1890) e bartitsu³² (A Casa Vazia, 1903), entretanto essas referências são escassas e na maior parte apenas menções. Nos contos geralmente os casos são resolvidos através do raciocínio e disfarces. Do contrário no filme há uma ênfase maior das habilidades físicas. Conforme assiste-se às cenas de lutas nos filmes, tem-se a impressão de que o Holmes do cinema tem habilidades pugilistas de um profissional ou super-herói quando se trata de lutar, sua competência e performance são notáveis em relação a isso, uma espécie de detetive moderno para as exigências do público hoje em dia, bombardeados com filmes de super-heróis.

³¹ É uma questão de integridade profissional. Nenhuma garota quer casar com um médico que não pode dizer se um homem está morto ou não. (tradução nossa).

³² método de defesa pessoal desenvolvido na Inglaterra e que mistura outros estilos de artes marciais.

O percurso de ação de Sherlock Holmes no conto Um Escândalo na Boemia envolve o “dever-fazer” incumbido pelo seu manipulador-destinador, no caso o rei, que contrata os serviços de Holmes que, por sua vez aceita o caso acarretando no “dever-investigar” para obter a solução do fato. Quanto ao programa narrativo de competência, Holmes prova sua capacidade desde o início ao fazer deduções precisas e bem convincentes no texto de quem era seu contratante antes mesmo dele se revelar, mostrando para seu manipulador-destinador que pelo menos o caso estava em boas mãos, além do seu poder em deduções para resolver o caso. A competência adquirida por Holmes e que vai fazê-lo iniciar a sua performance é dada pelo seu manipulador-destinador, pois Holmes passa a “saber” onde Irene mora, podendo assim colocar em ação seu plano. Em relação ao programa narrativo de performance pode-se concluir que Holmes é dotado de um “poder-fazer” e um “saber-fazer” no tocante à investigação quando seu plano para fazer Irene revelar o local da foto é posto em prática e de certa forma é bem sucedido. Holmes tinha desde o início um “saber” e um “poder” para proceder com a investigação, e que foi complementado com certas informações que Holmes recebeu do rei acerca de Irene.

Em O Problema Final o programa narrativo de competência que faz Holmes ser levado a performance acontece após o seu primeiro encontro com Moriarty. Em sua mente ele era o único que possuía um “saber” da existência de Moriarty, além de ser o único que possuía um “poder” para acabar com ele, uma vez que, segundo Holmes, o anti-herói Moriarty possuía o mesmo nível intelectual que ele. No encontro que tiveram, Moriarty alertou Holmes que se ele não se afastasse seria esmagado. A partir desse ponto começa a perseguição de Moriarty a Holmes, estabelecendo o programa narrativo de performance do destinatário. Na sua tentativa de fuga, Sherlock Holmes opta pelo “poder-fugir” de Londres, visto que o melhor que poderia fazer seria ausentar-se para que a polícia tivesse liberdade de ação de acordo com o próprio Holmes. Dessa parte em diante, o que se tem é a performance de Holmes que é representada pelo seu percurso na tentativa de deixar livre o caminho para a polícia, mas que acaba sendo perseguido por Moriarty que vai terminar a conclusão de ambas as performances, tanto a do detetive como a do criminoso.

No filme Sherlock Holmes (2009) a ênfase da performance acontece mesmo após o “saber” de que Lord Blackwood teria levantado dos mortos, o que motiva não só a Holmes como também a Watson “querer-investigar”. Ao contrário de O Problema Final, no filme vários saberes vão sendo adicionados ao sujeito da ação durante a sua investigação e que acrescenta a capacidade do detetive no “poder-fazer” em sua performance até o momento da sanção. Já no filme Sherlock Holmes: o jogo de sombras o programa narrativo de

competência é marcado desde o início com o “saber” da identidade do misterioso sujeito que aparece no primeiro filme. Uma vez que Holmes sabe quem é esse criminoso, ele se dedica a investigá-lo, sabendo de sua capacidade para derrotá-lo. Contudo sua performance, de fato, só é iniciada após o encontro com o próprio Moriarty que, assim como em O Problema Final, adverte Holmes que caso ele persista em investigá-lo Watson se tornará um alvo. Esse “saber” move Holmes em duas direções, a primeira “querer-protetor” Watson e sua esposa, além daqueles que são importantes para o detetive e para isso conta com ajuda de seu irmão Mycroft, como foi percebido também no conto. A segunda direção está ligada à investigação. Holmes não pretende parar até que acabe com os planos de Moriarty sem medir esforços para isso, sendo assim dotado de um “querer-fazer” e “um poder-fazer” conforme ele avança com suas investigações.

No programa narrativo de sanção constata-se a conclusão da performance, ou seja, tudo aquilo que o sujeito da ação trilhou rumo ao seu objeto de valor determinado pelo seu manipulador. A sanção vai mudar de acordo com seu resultado, se há um reconhecimento da performance do sujeito do fazer mediante o fazer-interpretativo do destinador-julgador chama-se de sanção cognitiva, se o que acontece é uma recompensa ou punição no final do percurso do sujeito do fazer chama-se de sanção pragmática. O desfecho do caso em Um Escândalo na Boemia acontece com a leitura da carta que Irene deixou quando acordou com seu marido que o melhor seria sair de Londres com a foto quando perseguidos por tão notável antagonista que era Sherlock Holmes.

A carta explicava que Irene havia sido enganada de fato por Holmes, mas percebeu todo o plano depois, após a leitura da carta, Holmes diz ao rei que sente muito não ter podido dar aos seus negócios uma conclusão mais satisfatória. Todavia o rei (destinador-julgador) não compartilhava da mesma visão que Holmes com relação ao caso. Para o rei na verdade nada poderia ser melhor, pois o ele sabia que a palavra que Irene dava era inviolável ao ponto que, para o monarca, a fotografia estava tão segura nas mãos de Irene como se ela tivesse sido atirada ao fogo. Mostrando a sua gratidão pelo desfecho do caso o rei deseja recompensar Holmes, ou seja, o que se apresenta é uma sanção pragmática. A recompensa de Holmes, já mostrada aqui no subcapítulo sobre os contos, foi uma fotografia de Irene deixada junto à carta.

No filme Sherlock Holmes (2009) observa-se que Holmes consegue o que queria, desmascarar as ações de Lord Blackwood que pareciam magia aos olhos não treinados de um detetive. A sequência cinematográfica no final da história apresenta como Holmes conseguiu

durante a sua performance descobrir os segredos por trás da tentativa de Blackwood em alcançar o poder através de *flash-backs*.

Ao mesmo tempo que são feitas as revelações na sequência do confronto entre Holmes e Blackwood, tem-se a confirmação de uma sanção pragmática, uma vez que o dever de Holmes como detetive para solucionar casos estava sendo alcançado com a solução do mistério. Além disso, observa-se que a sanção pragmática é completada com mais revelações posteriores à morte de Blackwood, afinal Holmes buscava também defender a reputação de Watson como médico por ter atestado que Blackwood estava morto, sem estar, e a explicação do modo como Blackwood conseguiu enganar o Dr. Watson e parecer estar morto eximia o doutor de sua falha, tendo Holmes alcançado de fato seus objetivos da manipulação. Já para Blackwood a sanção foi negativa, visto que, ao ver que suas intenções não dariam mais certo ele tenta atacar Holmes e acaba morrendo, recebendo uma punição ao final de sua performance.

O programa narrativo de sanção em O Problema Final é o mais polêmico dos contos de Sherlock Holmes, pois significava o seu fim, a sanção é apresentada em um bilhete para Watson que contava sobre o encontro que Holmes teve com Moriarty na beira das quedas d'água de Reichenbach e como ele estava feliz em livrar a sociedade dos atos de Moriarty. O próprio Holmes como seu destinador-julgador deixa claro a sua felicidade em se livrar de Moriarty, mesmo que seja à custa de algo que afligiria seus amigos, principalmente Watson, sendo essa felicidade uma sanção de recompensa e punição ao mesmo tempo, recompensa porque ele consegue de fato se livrar de seu inimigo alcançando o seu objeto de valor e de punição, pois ao mesmo tempo que ele consegue acabar com os planos de Moriarty, ele acaba recebendo a punição da morte, que em sua perspectiva era a conclusão mais lógica que poderia ser feita.

Há certa similaridade entre os textos de O Problema Final e o filme Sherlock Holmes: o jogo de sombras, contudo destaca-se que, depois de toda a performance que, assim como no conto leva o detetive a estar diante de quedas d'água, não é apresentado o mesmo desfecho quanto à morte de Holmes. A sanção nesse caso não é apresentada através de uma carta, a conclusão do caso é proferida pelo próprio Holmes ao professor Moriarty em uma sequência de imagens explicando o que Holmes fez para acabar com os seus planos.

Além disso a sequência do filme mostra uma briga mental, apresentada em *flashforward* e que revela que não importa o que Holmes faça, ele acabaria sendo derrotado, devido a ferimentos graves que tinha. O que faz Holmes tomar a decisão de se atirar da sacada junto com Moriarty, consumando o seu objetivo. Nesse exato momento Watson abre a porta e

presencia com seus próprio olhos esse desfecho para o herói e o anti-herói, diferente do conto. Ao se livrar do seu inimigo, Holmes alcança a sanção pragmática, pois lhe é conferida uma recompensa de acabar com os planos de Moriarty.

Entretanto não é configurada uma sanção pragmática por punição, dado que o final do filme deixa claro que Holmes não morreu em sua queda, proporcionando uma ponta solta na história com a aparição do próprio Holmes no quarto de Watson, instigando o espectador para um possível sequência cinematográfica, algo que não aconteceu com o conto que dava como certa a morte de Holmes.

4.3 Concretização do sujeito: estruturas discursivas

O nível discursivo é o nível de superfície do significado ou nível da manifestação. É nessa parte que são verificadas as palavras específicas ou itens e estruturas gramaticais que estão visivelmente na superfície do texto. “O nível discursivo é o patamar mais superficial do percurso, o mais próximo da manifestação textual. [...], as estruturas discursivas são mais específicas, mas também mais complexas e “enriquecidas” semanticamente, que as estruturas narrativas e as fundamentais.” (BARROS, 2005, p.53). Dentro da análise do nível discursivo existem em conjunto os mesmos elementos da narrativa, contudo alguns elementos que porventura tenham sido deixados de lado são retomados no nível discursivo, assim que o sujeito da enunciação assume as estruturas narrativas, elas se transformam em estruturas discursivas; quando aspectos de tempo, pessoa, figura, espaço são dispostos pelo sujeito da enunciação, o que se tem é o discurso. “O discurso nada mais é, portanto, que a narrativa “enriquecida” por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia.” (BARROS, 2005, p. 53). Já para Fiorin (2000, p. 31) o discurso representa “uma unidade do plano de conteúdo, é o nível do percurso gerativo de sentido, em que formas narrativas abstratas são revestidas por elementos concretos”.

A explicação dos elementos do nível discursivo “como as projeções da enunciação no enunciado, os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário ou a cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos.” (BARROS, 2005, p.53), é que irão nortear a análise do texto pelo viés discursivo. A primeira instância de mediação entre o nível discursivo e o narrativo é a enunciação, sendo objetivo da sintaxe do nível discursivo esclarecer as articulações existentes entre o sujeito da enunciação e o discurso enunciado, além disso, a relação entre o enunciador e o enunciatário. Sendo assim o discurso é

caracterizado tanto como objeto produzido pelo sujeito da enunciação como objeto de comunicação na relação do nível narrativo entre destinador e destinatário.

O objeto de valor relacionado ao sujeito pode se concretizar de forma diferente: “o nível discursivo produz as variações de conteúdos narrativos invariantes.” (FIORIN, 2002, p. 29), ou seja, as formas abstratas pertencentes ao nível narrativo como, por exemplo, “felicidade”, ganham concretude no nível discursivo quando são envoltas com termos que tornam esse objeto possível, no caso de “felicidade”, a conjunção desse objeto no nível discursivo adquire contornos de “um novo amor”, “à volta para a terra”, “a descoberta de um tesouro”, “reconhecimento”, etc.

Observa-se que o sujeito da enunciação se apropria dos esquemas narrativos e os converte em discurso, como foi visto anteriormente, portanto pode-se afirmar também questões de enunciação como o lugar da enunciação, que pode ocorrer em função de um enunciador dentro ou fora do enunciado. Mesmo quando não se manifestam elementos da enunciação diretamente no enunciado, sabe-se que a enunciação existe, pois nenhuma frase pode se enunciar sozinha. Os componentes enunciativos relacionam-se com traços do falante/autor e ouvinte/leitor no texto, por isso a sintaxe do discurso envolve dois aspectos: as projeções da instância da enunciação no enunciado; e as relações entre enunciador e enunciatário.

O discurso-enunciado projeta para fora de si três pontos principais: os atores do discurso (por exemplo, “um eu”), um tempo (por exemplo, agora/não agora) e um espaço (por exemplo, aqui/lá). É nessa relação de projeção que o discurso se “fabricará” e a essa operação é dado o nome de desembreagem (categorias de pessoas, do espaço e do tempo). “o sujeito da enunciação faz uma série de opções para projetar o discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir.” (BARROS, 2005, p. 54). Com os estudos dessas projeções podem se verificar os procedimentos empregados para construir o discurso e os efeitos de sentido criados pelos mecanismos selecionados. Toma-se como princípio do discurso persuadir o destinatário da verdade (ou falsidade) do mesmo, e para isso dois efeitos básicos são utilizados para se alcançar esse objetivo de convencer sobre a verdade do discurso, são eles: o de proximidade ou distanciamento da enunciação e o de realidade ou referente.

Quanto à relação do enunciador e enunciatário compreende-se o ato de persuadir, e não exatamente de comunicação, comunica-se para fazer com que o outro aceite o que está sendo comunicado. O enunciador exerce manipulação sobre o enunciatário, persuadindo a ação, sendo que o enunciatário age em cima do que é interpretado referente à manipulação e o que leva a atos subsequentes. Esse processo de relação de persuasão do enunciador e fazer

interpretativo do enunciatário se dão no nível do discurso. É necessário entender o contrato estabelecido entre enunciador e enunciatário e os meios estabelecidos nessa relação, que ocorrem através dos conjuntos de procedimentos linguísticos e lógicos usados pelo enunciador para persuadir o enunciatário, ou seja, argumentos.

Dois tipos de procedimentos comuns de argumentação que se podem exemplificar são a ilustração e as figuras de pensamento, na ilustração aquilo que é enunciado é seguido de exemplos a fim de comprová-los. “O procedimento da ilustração é bastante adequado, quando se mostram várias maneiras de ser ou de fazer, porque, nesse caso, os contra-exemplos não destroem a afirmação geral. Não costuma ser boa a utilização desse recurso quando a afirmação geral engloba uma totalidade.” (FIORIN, 2000, p. 54). Por exemplo, se fosse afirmado que todo canadense fala Francês e fosse constado com algum exemplo isso, a argumentação seria facilmente derrubada por um único contra-exemplo, na verdade bastaria somente um canadense que não falasse Francês para demonstrar que nem todo mundo no Canadá fala Francês.

O outro procedimento de argumentação comum, as figuras de pensamento também são colocadas, assim como a ilustração, pelo enunciador com o intuito de fazer com que o enunciatário acredite no que está sendo dito. As figuras de pensamento podem ser formadas por outra figura de pensamento o que atrapalha a sua sistematização, um exemplo de figura de pensamento é a antítese que consiste na aproximação de palavras ou expressões cujos sentidos contrastam entre si, o contraste que se estabelece serve, essencialmente, para dar uma ênfase aos conceitos envolvidos que não se conseguiria com a exposição isolada dos mesmos. Não cabe aqui nesse trabalho levantar e discutir todas ou algumas figuras de pensamentos (antífrase, ironia, lítotes, preterição, reticência, eufemismo, hipérbole, etc), o que se faz é ressaltar o seu uso por parte do enunciador para persuadir o enunciatário.

O que foi tratado anteriormente diz respeito à sintaxe discursiva, na semântica discursiva o que se observa é a predominância de um texto figurativo e de percursos temáticos, portanto no nível semântico do discurso o sujeito de valor concretiza o sentido através de dois procedimentos semânticos a tematização e a figurativização. Os discursos temáticos pegam os valores de modo abstrato e classificam ou organizam em percursos, que não são nada mais do que traços semânticos comuns. A tentativa de se analisar esse percurso deve ser feita no nível semântico, com o objetivo de se perceberem os traços ou semas que se repetem no discurso e o tornam coerente.

Os percursos temáticos resultam, pela definição proposta, da formulação abstrata dos valores narrativos. A recorrência de um tema no discurso depende, assim, da conversão dos sujeitos narrativos em atores que cumprem papéis temáticos e da determinação de coordenadas espaço-temporais para os percursos narrativos. (BARROS, 2005, p. 67).

Os níveis de concretização do sentido passam pela tematização e figurativização, de acordo com Fiorin (2000, p. 64) “Todos os textos tematizam o nível narrativo e depois esse nível temático poderá ou não ser figurativizado.” Quando se fala da relação entre tema e figura, pensa-se na relação de oposição abstrata e concreta, contudo esses termos não são totalmente opostos, eles devem ser entendidos como um processo gradativo do abstrato para o concreto, essa consideração de relação gradual entre tema e figura ajuda a aplicar essas classes não somente aos substantivos (o que fez a gramática), mas a todas as palavras lexicais. Complementando, usam-se as palavras de Fiorin (2000, p. 65) “a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural.” O que se entende por figura como todo conteúdo ou sistema de representação remetido ao mundo natural não se pode limitar somente ao mundo natural conhecido por todos, mas deve-se considerar qualquer mundo construído, exemplos de mundos construídos se encontram facilmente em narrativas de ficção científica.

Quanto ao tema, pode-se afirmar que “é um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural. Temas são categorias que organizam, ordenam os elementos do mundo natural: elegância, vergonha, raciocinar, calculista, orgulhoso, etc.” (FIORIN, 2000, p. 65). Por exemplo, os temas: saber, coragem e coração (amor) podem ser encontrados nas figuras do espantalho, leão e homem de lata na história dos livros da série Terra de Oz (1900). Quando se caracteriza um texto como figurativo ou temático não se diz na sua totalidade que é um ou outro, na verdade deve-se referir apenas à predominância, não a natureza exclusiva do texto. Um texto com predominância figurativa não pode ser compreendido se não se alcançar o nível temático, em uma análise não se pode permanecer apenas no nível figurativo, pois um leão, um espantalho e um homem de lata não falam, não pensam e não tomam decisões, sendo necessária a busca de significados mais amplos inseridos nas figuras, decifrando os sinais que são mostrados no texto para que o texto não seja absurdo. Observam-se as palavras de Fiorin (2000) quanto aos textos figurativos e temáticos:

Os primeiros criam um efeito de realidade, pois constroem um simulacro da realidade, representando, dessa forma, o mundo; os segundos procuram explicar a realidade, classificam e ordenam a realidade significativa, estabelecendo relações e dependências. Os discursos figurativos têm uma função descritiva ou representativa, enquanto os temáticos têm uma função predicativa ou interpretativa. (FIORIN, 2000, p. 65).

Para se determinar os temas e figuras apresentados no nível discursivo é indispensável a compreensão do termo isotopia, uma vez que os percursos figurativos e temáticos constituem a linha sintagmática e a coerência semântica do discurso. Greimas (1966) tomou o termo emprestado da física nuclear, onde se nomeavam elementos do mesmo número atômico, mas de massas diferentes de isótopos. “Em análise do discurso, isotopia é a recorrência do mesmo traço semântico ao longo de um texto. Para o leitor, a isotopia oferece um plano de leitura, determina um modo de ler o texto.” (Fiorin, 2000, p. 81).

Por outro lado à falta de isotopia produz um efeito de deslocamento semântico, que pode, em certos casos, ser a intenção do autor. Para dar um exemplo, em um texto com várias referências ao amanhecer, anoitecer, idade, datas, horas do dia juntamente com expressões que enfatizem como: às vezes, sempre, nunca, podem ser vistas como estabelecimento de isotopia de “tempo”. Quando as isotopias sustentam as figurações e temáticas discursivas podem ser classificadas como isotopias figurativas e isotopias temáticas. Vale ressaltar que no nível de interpretação as isotopias podem variar. Quando um discurso tem apenas uma interpretação possível pode ser classificada como isotopia simples. A leitura polissêmica, como nos casos de metáforas e ambiguidades é chamada de biisotopia. Já a superimposição de vários níveis semânticos, ou a ocorrência de várias isotopias figurativas em correspondência a mesma quantidade de isotopias temáticas é chamada de pluriisotopia. É a ocorrência desses tipos de isotopias que podem determinar as possibilidades de interpretação.

O conceito de isotopia é extremamente importante para a análise do discurso, pois permite determinar o(s) plano(s) de leitura dos textos, controlar a interpretação dos textos pluri-significativos e definir os mecanismos de construção de certos tipos de discurso, [...] Na análise dos textos pluri-isotópicos é essencial, a partir da observação dos conectores e dos desencadeadores de isotopia, depreender as distintas isotopias que se superpõem, para que nenhum plano de leitura seja deixado de lado. (FIORIN, 2000, p. 86).

No geral, foi apresentado aqui um modelo estrutural que possibilita análise do percurso de geração de sentido de um texto, do ponto de vista da semiótica, Alguns aspectos podem não ter sido abordados diretamente, mas o que se encontra aqui é suficiente para se

entenderem as significações criadas pelos objetos de análise propostos por esse trabalho. Portanto segue-se a análise da obra dentro do nível discursivo.

As obras aqui analisadas são os conteúdos comunicados, ou seja o enunciado. O “eu” disposto dentro do texto é chamado de narrador e a quem ele se dirige define-se como o narratário. Sendo assim é necessário estabelecer que as obras serão analisadas em pares nessa etapa do trabalho, uma vez que os enunciadores das obras literárias e cinematográficas aqui analisadas perpetuam as mesmas características dentro da obra em relação às instâncias da enunciação, ou seja, *Um Escândalo na Boemia* e *O Problema Final* partilham das mesmas características discursivas por acontecerem no mesmo universo criado pelo enunciador dos contos e *Sherlock Holmes* e *Sherlock Holmes: o jogo de sombra* também partilham das características por serem continuações cinematográficas.

O narrador dos dois contos é o Dr. Watson, portanto o texto é narrado em primeira pessoa, caracterizando-se assim por uma marca de debreagem actancial enunciativa, pois em vários momentos dispõe-se a enunciação em primeira pessoa, criando um efeito de subjetividade, marca do romance policial de Arthur Conan Doyle. Além do efeito de subjetividade criado pelo narrador, observa-se que o enunciado tanto em *Um Escândalo na Boêmia* como em *O Problema Final* está repleto de vozes internas em um discurso direto, essas vozes são chamadas de interlocutores. Em relação a esses interlocutores, a maior parte dessas interações são realizadas por Holmes. Essas conversas entre Holmes e seus contratantes, Holmes e a polícia, Holmes e os criminosos e Holmes e o próprio Watson criam efeitos de realidade, uma vez que esses discursos diretos passam a ilusão de situação real de diálogo. Essas conversas realizadas pelos interlocutores são chamadas de debreagem interna.

Quanto à narração dos filmes, o narrador é diferente em ambos. Em *Sherlock Holmes* (2009) não existe a figura do narrador, ou seja, o que se tem é um narrador implícito. A história é apresentada por um narrador que se utiliza do audiovisual para narrar a trama. São os elementos visuais e auditivos do filme que oferecem ao espectador a oportunidade de testemunhar as ações de Sherlock Holmes e Watson, enquanto nos contos o enunciatário fica sabendo dos acontecimentos conforme Watson vai entendendo o que ocorre. As cenas no filme dão ao espectador a chance de se colocar no lugar de Watson nos contos e acompanhar as explicações e as deduções através dos diálogos estabelecidos na maioria das vezes entre Sherlock Holmes e Watson. O destaque para o filme com relação à narração está na terceira instância do sujeito formada pelo interlocutor e pelo interlocutário, actantes do enunciado, resultantes da debreagem interna presente no filme, uma vez que a ênfase dada a essa debreagem interna e a característica de um narrador implícito focam na performance e nos

diálogos, dando ao enunciatário uma chance de desvendar o caso. Já em *Sherlock Holmes: o jogo de sombras* o narrador implícito sai de cena e entra Watson como narrador, em similaridade aos contos.

O segundo filme inicia com Watson em sua casa sobre uma máquina de escrever dando início à história. Entretanto a narração de Watson nesse caso só está clara no início e no final do filme em que se têm as cenas referentes a ele em sua casa escrevendo. Depois do início do filme, a impressão deixada é de um narrador implícito, pois assim como no primeiro filme o enunciatário não presencia uma narração de fato, mas acompanha ativamente a ação dos interlocutores e interlocutários, que na maioria das vezes são Holmes e Watson, assim como no primeiro filme. Com os efeitos de *flashforwards* e *flashbacks* utilizados nos dois filmes, pode-se afirmar também que o enunciatário é colocado dentro dos pensamentos de Sherlock Holmes, tornando-o uma espécie de narrador ativo em alguns momentos, distanciando Watson e aproximando Holmes do espectador na obra cinematográfica.

Algumas características da categoria tempo e a enunciação dos dois contos são definidas desde o início dos contos. O leitor acostumado com as aventuras de Holmes sabe que as histórias narradas por Watson acontecem em um momento não concomitante da enunciação e anterior a esse momento, ou seja as duas histórias são um relato de acontecimentos do passado. Observa-se essa característica nas palavras de Watson em *Um Escândalo na Boemia* a seguir: “It was on the twentieth of March, 1888 – I was returning from a journey to a patient³³ [...]” (Doyle, 1986, p. 240). Toda a enunciação feita posterior tem como base essa data, sendo assim os fatos seguintes a esse dia se encontram em um momento de referência pretérito não concomitante posterior, ou seja, as etapas de performance e sanção que aconteceram depois da manipulação naquela mesma noite são eventos no passado, mas posterior a esse passado. O momento da enunciação em *O Problema Final* segue as mesmas características do outro conto como foi dito anteriormente. Tem-se um marco temporal do texto inicial feito em um momento de referência do presente por Watson, explicando as palavras que virão e em seguida, encontra-se um momento de referência do passado não concomitante anterior à fala inicial. Watson diz:

[...] in the year 1890 there were only three cases of which I retain any record. During the winter of that year and the early spring of 1891, I saw in the papers that he had been engaged by the French government upon a matter of supreme importance, and I received two notes from Holmes, dated from Narbonne and from Nîmes, from which I gathered that this his saty in France was likely to be a long one. It was with some surprise, therefore, that

³³ Uma noite – 20 de março de 1888 –, regressava eu de uma visita a um doente [...]. (tradução nossa).

I saw him walk into my consulting-room upon the evening of April 24th.³⁴
(DOYLE, 1986, p.737).

Mais uma vez observa-se um marco temporal anterior à enunciação e toda a performance e sanção acontecerão posteriormente a esse momento de referência. Já no filme *Sherlock Holmes* (2009) o momento da enunciação é feito concomitante à narração, contudo através dos pensamentos de Sherlock Holmes em alguns momentos o enunciatário é levado a um momento não concomitante posterior e que se tornará um marco temporal presente com os *flashforwards*. Destaca-se também o momento da sanção no filme que é não concomitante anterior à cena para se explicarem eventos passados que eram mistérios até o momento da narração. A categoria de tempo da enunciação em *Sherlock Holmes: o jogo de sombras* é diferente do primeiro filme e similar ao conto *O Problema Final*. O narrador nesse caso reconta toda a trama já vivida. Portanto o que se observa está no passado em um momento não concomitante anterior à enunciação, desde a manipulação até a sanção.

Em relação ao espaço discursivo que os personagens vivem nos dois contos, afirma-se que as indicações exatas do espaço a que o discurso se refere com o uso da marcação do espaço “aqui” na maior parte das interações entre interlocutores e interlocutários mostra que o narrador insere sua presença espacial em referência a alguns elementos do texto, já que ele próprio participa desses diálogos. Watson é conhecido por ser o fiel escudeiro de Holmes e por isso nada mais normal que a linguagem em funcionamento seja no espaço do aqui, uma vez que ele acompanha os casos juntamente com Holmes. Dessa forma o enunciador reforça um “fazer crer” na verdade e realidade dos acontecimentos, criando no texto um sentido de aproximação no espaço.

Além disso o posicionamento de Watson no discurso como um “eu aqui” confere aquilo que já se espera do romance policial, demonstrar a capacidade intelectual do detetive em frente aos criminosos, já que se acompanham as deduções de Holmes de perto. Como mecanismo discursivo a espacialidade nos dois contos confere ao enunciador a capacidade de produzir efeitos que parecem situar o enunciatário diante do real. Para tal efeito a maior parte das ruas citadas no conto *Um Escândalo na Boêmia* de fato existem no mundo real, por exemplo a rua Baker Street, avenida Serpentine, St. John’s Wood, Rua Regent, igreja de Santa Mônica, etc. Da mesma forma em *O Problema Final* é verificado o mesmo aspecto de

³⁴ [...] em 1890, houve apenas três casos, de que conservo registro. Durante o inverno desse ano e o começo da primavera de 1891, tomei conhecimento pelos jornais de que o governo francês solicitara os serviços de meu amigo num caso de extrema importância. Recebi então dois postais de Holmes, datados de Narbonne e Nîmes, pelos quais concluí que sua permanência na França devia prolongar-se. Foi, portanto, com grande surpresa que o vi entrar em meu consultório na noite de 24 de abril. (tradução nossa).

espacialidade com alguns locais como a região de Strand, rua Mortimer, Lowther Arcade e até mesmo a estação Victoria, ponto de partida da tentativa de fuga de Holmes e Watson saindo da Inglaterra rumo ao continente. As referências espaciais em O Problema Final vão além de Londres, mais precisamente em direção à Suíça, em especial ao lugar da morte de Holmes e Moriarty, as quedas d'águas em Reichenbach criando uma ambientação que junto, com a instalação actancial e temporal causam o efeito de se estar diante do processo de ação entre os sujeitos.

É necessário entender que no filme a categoria espaço não está necessariamente ligada à fala do narrador, ou outras instâncias que falam, mas essa característica pode ser percebida através da imagem, uma vez que na imagem se identifica a relação de espaço entre os sujeitos, aqui, lá, acolá, etc. Nos filmes aqui analisados a categoria espaço é demarcada no discurso da mesma forma que nos contos, mas, na linguagem cinematográfica, a espacialidade é conferida principalmente através das imagens que apresentam o “aqui” da enunciação conforme as cenas vão passando, ou seja, cabe ao espectador absorver o espaço pronto, pois já está formado e caracterizado. O enunciatário se abstém de técnicas como close-up em personagens para uma revelação de paisagens da cidade de Londres. A Londres do final do século XIX por exemplo é ambientada de forma que passe características da cidade daquela época, como o uso de carruagens para a locomoção, averiguando um hábito comum ao ambiente daquela época. Além da ambientação externa, observa-se a locação de cenas em locais que até hoje conservam estruturas daquela época, como as cenas na rua Baker Street gravadas na faculdade Old Royal Naval em Greenwich, Londres, ou o uso do cemitério de Brompton e até mesmo a locação da Catedral de Saint Paul para ambientar o ritual de sacrifício feito por Blackwood. Nesse caso é possível observar que as obras cinematográficas através do seu enunciador apresentam ambientes do mundo natural, utilizando-se menos de ambientes virtuais para, assim como nos contos, passar certa realidade no seu discurso como um todo. É claro que a tecnologia hoje em dia, através dos efeitos especiais ajuda a recriação de espaços virtuais, impossíveis de serem gravados modernamente sem a concurso deles, como as duas sequências finais dos dois filmes; no primeiro filme através da computação gráfica é gerada a cena final na famosa ponte de Londres inacabada e no segundo as quedas d'águas na Suíça, locais esses recriados com a tecnologia para dar uma aclimação mais sombria.

Os sentidos da semântica do nível discursivo concretizam-se através de temas e figuras. A partir do grau de concretude dos elementos narrativos, pode-se determinar o texto como sendo temático ou figurativo, contudo não há uma exclusividade, o texto não é totalmente temático ou totalmente figurativo, o que acontece é uma predominância. No caso

do romance policial e do filme, a predominância é figurativa, uma vez que o discurso nesses dois casos tenta simular o mundo natural. Tomando como base os valores fundamentais estabelecidos como uma oposição de mistério vs. solução e herói vs. anti-herói no nível fundamental, nota-se como essas oposições são valorizadas pelos usos de temas e figuras.

As quatro obras aqui analisadas podem ser reconhecidas pelo tema central do “raciocínio lógico e dedução” que norteia a figura do famoso detetive Sherlock Holmes. Holmes incorpora a figura do detetive que através do raciocínio lógico e dedução acurada consegue ver aquilo que nenhum outro personagem na trama consegue. Nas quatro obras são narrados vários momentos que mostram que a partir de um simples detalhe ou relato, pode-se extrair uma informação valiosa, desde a aparência pessoal a itens de uso pessoal. Esse aspecto está tão presente na figura de Holmes que o motiva acima de tudo, pois para ele o que importa é solucionar o caso e para isso as deduções são fundamentais. A lealdade é outro tema partilhado nas obras aqui investigadas e desenhadas através da figura de Watson. Não importa a hora, ou quão perigoso, ou se ele tem que interromper sua lua de mel como no segundo filme, Watson está sempre disposto a acompanhar Holmes de qualquer forma.

No conto Um Escândalo na Boemia e no filme Sherlock Holmes referente ao nível fundamental de mistério vs. solução, é possível notar que o texto está marcado pelo processo da “investigação” no seu nível temático. Dentro do tema “investigação” outros temas podem ser encontrados como: a fuga, punição, crime, raciocínio lógico acima do sobrenatural, magia negra astúcia, inteligência, todos referentes às ações de actantes nessas duas obras. Respectivamente tem-se a construção figurativa do detetive e mocinho através de Sherlock Holmes e Dr. Watson, assim como a figurativização do mal e criminoso encontradas nas figuras de Blackwood e Irene Adler. As vítimas também são figuras presentes no gênero romance policial, observadas no conto na pessoa do rei hereditário da Boêmia, já no filme as vítimas são encontradas nas figuras das meninas mortas no ritual de magia negra, além daqueles que sofreram com as ações de Blackwood durante a etapa de performance do vilão, como o seu próprio pai. Esses personagens dão concretude à tematização principal da “investigação” feita por Sherlock Holmes.

Além desse percurso temático e figurativo, outro tema e figura tem seu lugar de destaque na representação de Irene Adler, é o tema “mulher” e “feminilidade” que a cerca. Nas histórias escritas por Arthur Conan Doyle sobre o Sherlock Holmes, as mulheres geralmente são retratadas substancialmente como vulneráveis, o outro lado dessa vulnerabilidade é a representação delas como seres moralmente superiores: fiéis, abnegadas, devotas e acima de tudo domésticas, qualidades consideradas modelos de donas de casa na

época da era vitoriana. Contudo existem exemplos contrários a esse modelo nas aventuras de Sherlock Holmes que buscam criar seus próprios destinos. Irene Adler é a figura presente tanto no conto como no filme que representa uma mulher à frente do seu tempo e diferente dos padrões vitorianos, por isso são encontradas marcas discursivas feitas por Holmes enfatizando que ela é a mulher.

Apesar de compartilharem muitas semelhanças já enfatizadas, na obra cinematográfica, *Sherlock Holmes* (2009), além dos temas e figuras mencionados acima, atenta para outros temas, em especial “rituais ocultos”, “conspiração política” e “sociedades secretas”, relacionadas nas ações de Lord Blackwood e sua futura nova ordem mundial esquematizada por políticos e pessoas de grande influência na sociedade inglesa, que faziam parte de uma sociedade secreta. Embora não seja mencionada nenhuma sociedade secreta, o filme está repleto de referências a elas em seu discurso através de imagens por todo o filme, fazendo insinuações a rosacrucionismo, illuminates e maçonaria em algumas cenas. Esses temas trazem à tona uma abordagem mais atual (sociedades secretas), ao contrário das obras de Arthur Conan Doyle, que continham apenas vagas referências ao ocultismo ou à maçonaria. A abordagem cinematográfica é sutil ao explorar esse tema e as figuras representativas desse percurso, focando somente ao redor desses temas e incorporando elementos que são relevantes no mundo atual, um surgimento de uma nova ordem mundial como os illuminates.

Já no conto *O Problema Final* e no filme *Sherlock Holmes: o jogo de sombras*, o nível temático é marcado fortemente pelo tema da “perseguição”, que ganha concretude na figurativização do detetive (herói) e o seu arqui-inimigo (anti-herói), assim como nas duas obras anteriores, outros temas podem ser localizados como: morte, fuga, rivalidade, ameaça e vingança. Assim tem-se novamente a figurativização do bem com Holmes e Watson e do mal com Moriarty e seus capangas. Uma vez que Moriarty é estabelecido na obra literária e cinematográfica como semelhante a Holmes, mas com tendências diabólicas, o percurso figurativo do tema “perseguição” começa a ser traçado no nível discursivo.

A figurativização dos temas: morte, fuga, rivalidade, ameaça e vingança nas duas obras acaba sempre representada na figura de Moriarty. O arqui-inimigo de Holmes provoca ao mesmo tempo a necessidade de fuga de Holmes para que a polícia pudesse trabalhar tranquilamente como o sentimento de ameaça e morte que envolve a perseguição e a rivalidade. No filme dois temas perdem a força pela forma como são abordados, enquanto no conto a vontade de vingança de Moriarty está presente desde, o início, uma vez que seus planos de anti-herói tinham sido destruídos por Holmes, no filme não é percebido isso de

forma direta, pois os planos de Moriarty só são desfeitos no final. Com relação ao tema morte, quando O Problema Final foi publicado, era intenção do autor parar de escrever sobre Sherlock Holmes, portanto o público de fato acreditava que o astuto detetive estava morto conforme eles liam as últimas linhas, entretanto no filme, conforme vão se aproximando os segundos finais, a figurativização percebida nas mortes de Moriarty e Holmes é desfeita, visto que a sua aparição no escritório do Dr. Watson revela ao espectador que Holmes não morreu, deixando certa expectativa para uma eventual sequência.

Abordando a etapa final da semântica do nível discursivo, os temas são recorrentes no texto e revestidos pelas figuras. Esse processo de reiterar os temas e a repetição das figuras no discurso é caracterizado como isotopia, reiterando o que foi versado no subcapítulo do nível discursivo. A coerência semântica do discurso é garantida pelas isotopias temáticas e figurativas, sendo uma das disposições para que o texto seja coerente. Tendo em consideração as isotopias temáticas e figurativas é que se constata eixos centrais temáticos e figurativos. A recorrência mais forte presente nas quatro obras são as habilidades que parecem que só Holmes possui, com os momentos de sanções que reforçam isso tanto nos finais dos filmes, ou com a admiração nos elogios de Watson, essa isotopia temática em relação à inteligência de Sherlock Holmes constrói o sentido de superioridade na figura do detetive. Tanto nos livros como nos filmes, as isotopias figurativas encontradas no texto podem ser isotopias simples, bisotopias ou pluriisotopias, pois os elementos narrativos são formados tanto em um tema/figura apenas com em outros temas/figuras. Por exemplo, o tema do herói é caracterizado a todo momento sobre a figura de Sherlock Holmes. Contudo dentro do tema justiça, constroem-se pelo menos três isotopias figurativas, o detetive Sherlock Holmes, Dr. Watson e a Scotland Yard, que seria a representação formal da lei.

Baseado no exposto correspondente aos temas e figuras, as quatro obras podem ser caracterizadas por uma pluriisotopia, uma vez que distinguem-se várias isotopias figurativas em correspondência a uma quantidade equivalente de isotopias temáticas. Todavia alguns efeitos de sentido ao longo dessas obras podem ser enfatizados em particular. Em Um Escândalo na Boemia desenvolve-se o tema da “mulher” com relatos e adjetivos pontuais dirigidos a Irene Adler no corpo do texto, por exemplo: “To Sherlock Holmes she is always *the women*”³⁵ ((Doyle, 1986, p. 239, grifo do autor). Watson ainda acrescenta mais sobre a perspectiva de Holmes em relação a ela, “In his eyes she eclipses and predominates the whole of her sex”³⁶ (Doyle, 1986, p.239). Outras falas continuam enfatizando no texto o tema

³⁵ Para Sherlock Holmes ela é a mulher (tradução nossa)

³⁶ Ao seus olhos ela eclipsa e domina todo o sexo feminino (tradução nossa)

mulher e quão excepcional é Irene Adler, criando uma isotopia temática simples, uma vez que toda essa exaltação é direcionada a Irene.

Já em *Sherlock Holmes* (2009) o destaque fica pela isotopia temática sobre sociedades secretas, que ganha sentido nas ações de Lord Blackwood e na tentativa do personagem em criar um ambiente místico-religioso através de seu discurso. Em *O Problema Final*, a isotopia de morte delinea-se desde o início quando o próprio relato triste de Watson sobre Holmes já destaca isso, e segue com as várias tentativas de Moriarty matar Holmes antes de ele chegar à casa de Watson, e conseguinte a perseguição que terminou com a morte de ambos nas quedas d'águas de Reichenbach. A leitura de rivalidade feita em *Sherlock Holmes: o jogo de sombras* emerge a partir da relação que se estabelece entre Holmes e Moriarty, por isso são desencadeadas isotopias, que vão desde conversas ameaçadoras até o contato físico entre os personagens, que reforçam esse percurso do herói vs. anti-herói.

Como foi destacado, os textos analisados apresentam mais de uma leitura temática ou figurativa e por isso são pluriisotópicos. Não é intenção do trabalho buscar delimitar todos os temas e figuras nos textos, mas sim destacar as mais importantes, que não podem ser deixadas de lado em uma análise de dissertação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A analogia do título do trabalho em relação à análise dos contos e filmes ilustra bem as conclusões a que se chegou do mesmo. A transposição intersemiótica da obra literária para o cinema mostrou ter capacidade de ressignificar alguns actantes da obra literária, inserindo e ligando alguns temas referentes à atualidade, além de criar as suas próprias significações. De fato se observam dois sistemas semióticos independentes e que possuem seus próprios meios para gerar e enfatizar certos sentidos no texto. O romance policial, que não pode ser desvinculado do seu início com normas a ser seguidas, mostrou que nem sempre o detetive vence e até mesmo ele pode fazer parte no número final de vítimas.

A importância da pesquisa está em revelar pontos de ligação entre textos literários e obras cinematográficas que não foram lembrados em uma possível análise intersemiótica, uma vez que não foram encontrados trabalhos com o tema aqui presente. Além disso deve-se enfatizar a importância de discutir as estruturas e percursos traçados no romance policial e na linguagem cinematográfica. No presente trabalho, deteve-se o foco nas discussões envolvendo o gênero romance policial bem como o cinema, além disso abordou-se o percurso gerativo de sentido como método para a análise de duas obras cinematográficas e duas obras literárias. A investigação das obras através do percurso gerativo de sentido permitiu mostrar os processos de sentido nos textos por intermédio dos níveis fundamentais, narrativos e discursivos.

O olhar da semiótica greimasiana sobre os contos e os filmes revela seu caráter naturalmente complexo, dado que a sincretização entre o sentido do texto escrito e o das imagens rodadas em cada uma das sequências, produz novos sentidos que podem ser alcançados através do texto na tela. Levando em consideração o caráter de transposição cinematográfica, os filmes analisados aqui, transparecem seus sentidos principalmente por intermédio de processos abrangentes de tematização, das ressignificações em algumas etapas do programa narrativo canônico, além das disparidades entre as obras que reforçam as intenções de efeitos nas instâncias da enunciação.

Entende-se que as questões norteadoras do trabalho, Quais as relações de disjunção e conjunção nos objetos de estudo deste trabalho? O que é considerado romance policial? Quais os elementos comuns nas narrativas dos dois contos analisados? Como se caracteriza uma narração cinematográfica? Como se configura a estrutura narrativa nas obras literárias e cinematográficas? Quais as técnicas e linguagens utilizadas pelo cinema, quanto à transposição de uma obra? Como se deu o percurso gerativo de sentido nas obras literárias e fílmicas aqui investigadas?, foram respondidas, tendo como referência os objetivos gerais e

específicos do trabalho, contudo as respostas integrais a algumas destas perguntas podem não ter sido esgotadas e não é intenção aqui esgotá-las, mas sim conduzir outras análises em torno dos debates sobre os temas aqui propostos.

Fez-se uma análise detalhada, ainda que incompleta devido à quantidade de olhares que se podem adotar dentro dos textos literários e cinematográficos através do percurso gerativo de sentido. Contudo as análises feitas, são satisfatórias pois caracterizam significações presentes nos contos e nos filmes, ou seja, suas conjunções e disjunções, além do mais, uma análise que buscasse discorrer sobre todos os conceitos da semiótica greimasiana teria grande volume e perderia o foco das etapas classificadas como importantes para o presente trabalho. Com os resultados alcançados durante a análise presente no último capítulo, espera-se que seja preenchida uma lacuna a respeito do percurso gerativo de sentido envolvendo o romance policial e em especial as histórias de Sherlock Holmes no cenário nacional, já que em uma pesquisa aprofundada não foram encontrados textos que versassem sobre os três eixos do trabalho: contos sobre Sherlock Holmes, cinema e percurso gerativo de sentido. Além disso espera-se que o trabalho sirva de base para outras pesquisas que pretendem seguir as etapas e temas aqui abordados.

Além dessas considerações perfazem-se algumas inferências quanto ao que foi relatado e discutido nas regras e elementos do romance policial, em conformidade com o último capítulo. Pelo menos nos dois contos resumidos e analisados aqui, observou-se uma “fórmula” diferente do que se viu nas regras. Primeiramente não se tem um assassinato/crime logo de cara, nos dois contos a etapa de abertura acontece em um ambiente doméstico e com um diálogo entre Holmes e Watson. Em segundo lugar, observa-se que em ambos os contos há uma demonstração dos conhecimentos metodológicos de Holmes, designando-se uma exibição de Holmes e que dá respaldo a sua capacidade intelectual. Em terceiro lugar, depois de mostrar suas habilidades tem-se a introdução do caso que muda drasticamente o grau de perigo de um conto para o outro. Em quarto, é narrada a investigação de campo feita por Holmes, em que ele usa de todas as habilidades para desvendar um mistério, até mesmo disfarces. E por último o somatório de tudo o que foi realizado na performance de Holmes e como ele conseguiu resolver o caso, ou seja, a sanção.

Quanto ao cinema, constatou-se que pelas características de uma linguagem própria e principalmente de um contexto de criação, a forma de narrar não pode ser desconsiderada. O que se percebe é que elementos da narrativa policial, observados na análise gerativista, são transportados para os filmes como o intelecto de Holmes, a capacidade de Irene em enganar Holmes, a sensação de um arqui-inimigo à altura de Holmes na figura do professor Moriarty,

o mistério, suspense em torno do caso e a surpresa da solução na explicação do modo como se resolve o caso.

Entretanto foi observado que outros elementos são incorporados à obra cinematográfica, como a habilidade de Holmes para a ação, quase como um super-herói, o tom cômico gerado em certas cenas e a perseguição de Holmes a Moriarty diferente do conto. Essas e outras diferenças percebidas na análise refletem a natureza do gênero do filme que é de ação e aventura, além da inovação de enfatizar as habilidades não exploradas tão incisivamente.

:

REFERÊNCIAS

- BAL, Mieke. **Narratology: introduction to the theory of narrative**. 2. ed. University of Toronto Press Incorporated, 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. 4. ed. São Paulo: Editora Parma Ltda, 2005.
- CAWELTI, John, G. **Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture**. Chicago and London: U of Chicago P, 1976 – p. 344.
- CHATMAN, Seymour. **What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)**. The University of Chicago Press. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980), pp. 121-140.
- _____, **Story and Discourse - Narrative Structure in Fiction and Film**. Ithaca, Cornell University Press, 1980.
- COSTA, Antonio. **Comprender o Cinema**. 3. ed. São Paulo: Globo 2003.
- DINE, S. S. Van. **Twenty Rules for Writing Detective Stories**. *American Magazine*, 1928 – (Setembro)
- DOYLE, Arthur Conan. **Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories**. vol. 1. Bantam Books, 1986.
- DOYLE, Steven; CROWDER, David A. **Sherlock Holmes for Dummies**. Wiley Publishing Inc. 2010, Indianapolis, Indiana.
- ECO, Umberto. **Cinema e Literatura: a estrutura do enredo**. In: *Peixe-elétrico: dossiê terror*, São Paulo, Kobo edition (e-book), Editora: E-galáxia, 2016. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=Q_WECwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 21 Fev. 2016.
- _____. **A Diferença entre Livro e Filme**. 2005. Disponível em: <http://literaturaecinema.blogspot.com.br/2012/10/o-texto-abaixo-foi-produzido-partir.html>. Acesso em: 18 Fev 2016
- _____. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2000. Série Debates 19.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.
- FURTADO, Jorge. **A Adaptação Literária para Cinema e Televisão**. 2003. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>. Acesso em: 22 Fev 2016.
- GÉRARD, Genette. **Discurso da Narrativa**. 3. ed. Lisboa: Coleção Vega Universidade. 1995
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiotics and Language: An Analytical Dictionary**. Translated by J. Courtés. 1982, Bloomington: Indiana University Press.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, Poética, Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KNOX, Ronald. **A Detective Story Decalogue**. In *Detective Fiction*. Ed. Robin W. Winks. New Jersey: A Spectrum Book, 1980: 200-202.

KOBRITZ, Sharon J., **Why Mystery and Detective Fiction was a Natural Outgrowth of the Victorian Period**, 2002. *Electronic Theses and Dissertations*. Paper 483.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

PARSONS, Nicholas. **The Book of Literary Lists**. Fontana Press, 1986.

REIMÃO, S. **O Que é Romance Policial**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SHERLOCK, Holmes. Direção: Guy Ritchie. Warner Bros, 2009. 1 DVD (128 min)

SHERLOCK, Holmes: o jogo de sombras. Direção: Guy Ritchie. Warner Bros, 2011. 1 DVD (119 min)

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **As Categorias da Narrativa Literária**. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 218 – 264.

WORTHINGTON, Heather. **The Newgate Calendar to Sherlock Holmes**. Em: *A Companion to Crime Fiction*. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2010.

_____. **The Rise of the Detective in Early Nineteenth-Century Popular Fiction**. Ed. Palgrave Macmillan, 2005.