



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

AMANDA FELIX DE LIMA SOUZA

**SHERLOCK HOLMES-DOS LIVROS À TV: ADAPTAÇÃO E DESCONSTRUÇÃO  
DE PERSONAGENS**

JOÃO PESSOA

2017

AMANDA FELIX DE LIMA SOUZA

**SHERLOCK HOLMES- DOS LIVROS À TV: ADAPTAÇÃO E DESCONSTRUÇÃO  
DE PERSONAGENS**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Marcel Viera Barreto Silva

JOÃO PESSOA

2017

## RESUMO

As séries de televisão estão em alta na contemporaneidade. Esses programas dinâmicos reúnem espectadores fieis ao redor do mundo. Esses espectadores- cada vez mais ativos e dispostos a indagar sobre os processos de construção desses produtos- recorrem tanto as TV's a cabo, quanto à internet para se manter atualizados. A série *Elementary* é um exemplo desses produtos, seu diferencial é que se trata de uma adaptação. A adaptação é a arte de recontar histórias, no entanto, ainda é considerada um problema do ponto de vista acadêmico. Este trabalho busca discutir o problema da transposição da literatura para o audiovisual sob uma nova ótica- sem nos fixar em conceitos como o de fidelidade, utilizando novas ferramentas complementares como a desconstrução- elemento presente nas tramas de muitas dessas séries. Vale ressaltar que a maioria dos estudos sobre adaptação são feitos tomando como parâmetro o cinema- no entanto, as séries de televisão é relevante, porque esses programas tem retratado e questionado de forma coerente os novos modos de construção social. O objetivo dessa pesquisa é descobrir qual é a atuação da adaptação e da desconstrução sobre os personagens criados por Arthur Conan Doyle. Tomando como base as teorias de autores como Jacques Derrida, Linda Hutcheon e Jason Mittell, comparamos livros e contos a episódios da série -de sua primeira e terceira temporadas- para verificar como os personagens foram retratados em cada obra. Notamos após a análise que os personagens passaram por uma evolução- deixando de ser planos e passando a ser multifacetados, tornando-se assim, mais passíveis de identificação. Outra descoberta importante foi a resposta ao questionamento: a adaptação veio para somar ou subtrair da literatura?

**Palavras-chave:** adaptação; desconstrução; literatura; séries; personagens

## ABSTRACT

The television series are valued in the contemporaneity. These dynamic programs bring together loyal viewers around the world. These viewers - increasingly active and willing to inquire about the processes of building these products - rely on both cable TV and the internet to stay current. The *Elementary* series is an example of these products, its differential is that it is an adaptation. Adaptation is the art of recounting stories, yet it is still considered a problem from the academic point of view. This work seeks to discuss the problem of transposing literature into the audiovisual under a new perspective - without focusing on concepts such as fidelity, using new complementary tools such as deconstruction - an element present in the plots of many of these series. It is noteworthy that most of the studies on adaptation are made taking the parameters of the cinema - however, the television series is relevant, because these programs have been portrayed and questioned coherent the new ways of social construction. The purpose of this research is to discover the role of adaptation and deconstruction on the characters created by Arthur Conan Doyle. Based on the theories of authors such as Jacques Derrida, Linda Hutcheon, and Jason Mittell, we compared books and tales to episodes in the series - from their first and third seasons - to see how the characters were portrayed in each play. We note after the analysis that the characters went through an evolution - no longer being plans and becoming multifaceted, becoming identifiable. Another important finding was the answer to the question: did the adaptation begin to add or subtract from the literature?

**Keywords:** adaptation; deconstruction; literature; series; characters

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1.....	35
QUADRO 2.....	40
QUADRO 3.....	42

## SUMÁRIO

<b>1 A SÉRIE ELEMENTARY NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO .....</b>	<b>6</b>
<b>2 AS TEORIAS DE ORIENTAÇÃO .....</b>	<b>16</b>
<b>3 DOS LIVROS À TV .....</b>	<b>31</b>
<b>3.1 John Watson.....</b>	<b>31</b>
<b>3.1.2 John Watson em outros contos .....</b>	<b>31</b>
<b>3.1.3 John se torna Joan Watson .....</b>	<b>32</b>
<b>3.2 Sherlock Holmes.....</b>	<b>34</b>
<b>3.2.1 Sherlock em outros contos.....</b>	<b>36</b>
<b>3.2.2 O novo Sherlock Holmes.....</b>	<b>37</b>
<b>3.3 Irene Adler.....</b>	<b>39</b>
<b>3.3.1 Professor Moriarty.....</b>	<b>40</b>
<b>3.3.2 Irene Adler em simbiose com o Professor Moriarty.....</b>	<b>41</b>
<b>3.4 Kitty Winter.....</b>	<b>43</b>
<b>3.4.1 Kitty Winter em Elementary.....</b>	<b>43</b>
<b>4 Conclusão.....</b>	<b>45</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>47</b>

## 1 A SÉRIE ELEMENTARY NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO

As séries tem atraído um número considerável de espectadores ao redor do mundo- movimentando o mercado, além de estar imprimindo mudanças significativas dentro de alguns modelos narrativos na televisão. O autor Marcel Vieira Barreto Silva ajuda a esclarecer esse cenário em seu artigo *Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade*- publicado em 2014 na revista eletrônica Galáxia.

Para o autor, esse fenômeno é proveniente de três condições básicas: a primeira seria a forma- que estaria ligada a um novo modelo narrativo, além da manutenção e atualização dos clássicos; a segunda estaria relacionada ao contexto tecnológico da internet que impulsionou a circulação das séries em nível global. Já a terceira se refere ao consumo desses programas- que se antes tinham a transmissão televisiva como única fonte, hoje há a dimensão do público, bem como a criação de espaços críticos sobre o tema (2014, p.243).

Quanto à forma, Vieira acredita que o seu desenvolvimento na contemporaneidade estaria ligado à emergência da televisão como espaço de qualidade artística. Reforçando seu ponto, Vieira cita Vincent Colonna e sua obra *L'art des séries télé: ou comment surpasser les américains*- publicado em 2010- para ressaltar que a arte das séries de TV não estaria definida apenas na contenção da linguagem e investimento em *mise-em-scène*, mas no texto capaz de atrair o público, provocando repetições estruturais que se mostram como novidades (2014, p.245).

Outro aspecto apontado por Vieira é a migração de atores, diretores e roteiristas do cinema para a televisão- ajudando a passar a ideia de qualidade para as produções contemporâneas. O autor também exalta a importância do produtor, também chamado de *showrunner*, como centro criativo do programa, sendo responsável pela estrutura narrativa- supervisionando o processo de escritura dos episódios. Além de criar um padrão para a encenação- sendo assim, uma figura análoga ao diretor de cinema (2014, p. 244).

Sobre o contexto tecnológico, Vieira ressalta a nova geração de espectadores interessados em assistir séries pela internet- via *streaming*, *download* ou *torrent*- bem como, o material exclusivo oferecido pelos canais- que vão desde os promos até expansões do mundo narrativo como sites de personagens. Para estimular ainda mais o espectador, o autor cita

algumas estratégias usadas pelos canais, como por exemplo: um ator do elenco assistindo e comentando um episódio em tempo real (2014, p.246).

Vieira ainda esclarece que com a internet deixa-se de falar em exportação, para falar de circulação de produtos televisivos- muitas vezes trocados pelos fãs-, sendo um processo gradual. No entanto, o modelo de transmissão nacional e em fluxo ainda é hegemônico (2014, p.247).

O autor ainda menciona a *cibertelefilia*- produto também da internet em que o espectador tem acesso não apenas aos conteúdos novos, mas aos antigos. Para Vieira esse acesso sincrônico e diacrônico aos conteúdos refuta a efemeridade estrutural do modelo televisivo tradicional (2014, p.247-248).

Já em relação aos modos de consumo, Vieira acredita que a relação entre as séries e seu público é o vértice para entender essa recente cultura das séries. O autor afirma que há três tipos de convites ao espectador: o evidente- em que os produtores convidam o público a assistir; o orgânico- quando a diegese dos programas incorporam a participação e por fim, o obscuro- que é incorporado dentro da estrutura narrativa do programa. Essa cultura das séries se vale tanto dos modos de consumo e participação dos fãs, quanto de notícias e críticas- bem como seus veículos de comunicação (2014, p.249).

No âmbito acadêmico, os estudos sobre séries costumam abordar muito mais o aspecto de vista narrativo. O artigo de Vieira, *Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para a tevê*- publicado em 2014- traz outra ótica. O autor aproxima os estudos de TV à teoria dramática- uma teoria vasta em termos de reflexão e categorias gerais para explicar a experiência dramática, com análises de obras de diferentes espécies e épocas (2014, p.4).

Segundo Vieira, esse corte é relevante porque a condição dramática das séries contemporâneas é resultado apenas da constituição unitária do episódio, mas nos arcos dramáticos e mesmo na maneira em que as temporadas são desenvolvidas. Outra vantagem apontada pelo autor é o aumento da análise de obras da cultura popular massiva- estas, que definem os novos modos de representação do mundo social (2014, p.4-5).

O autor cita Peter Szondi e seu livro *Teoria do drama moderno*, publicado em 2001, para explicar o processo de modernização do drama. Szondi esclarece que essa modernização se deu com a crise no modelo dramático clássico- de origem aristotélica, era focado na

verossimilhança, na relação espaço e tempo, além de ter o diálogo como elemento central (2014, p.5).

Vieira acrescenta dizendo que para Szondi, a crise no modelo de drama clássico se deu por sua incapacidade de lidar com as transformações sociais, culturais e políticas do século XIX. O cinema teria sido uma ferramenta fundamental para as mudanças estéticas do drama moderno (2014, p. 5-6).

O drama moderno passou a se aproximar do épico em suas narrativas, principalmente na televisão. Vieira apresenta duas vertentes dessa epicização do drama televisivo: a primeira corresponde aos teleteatros- com uso expressivo de cenário, profundidade de campo, mudanças de tempo e espaço, além da sofisticação da encenação. A segunda vertente corresponde à forma épica do drama televisivo que se definiu ao recorrer à serialização, para garantir uma fidelização do público a longo prazo. Vieira acrescenta dizendo que essas duas vertentes ainda estão presentes hoje, apresentando tramas longas ao mesmo tempo em que encenam experiências episódicas unitárias (2014, p.6).

Outro aspecto importante que Vieira aponta é a diferença entre arco episódico e arco seriado. O primeiro apresenta início, desenvolvimento e conclusão no mesmo sintagma televisivo. Já o arco seriado, se desenvolvimento seria aquele que se desenvolve tanto na temporada como em toda a série. O autor considera a tensão entre esses arcos, como o desafio para se pensar a dramaturgia seriada atual (2014, p.7).

Vieira também aponta o surgimento de produtos híbridos decorrentes da mistura de gêneros e formatos televisivos. O autor enfatiza que essa hibridização vai além do “alívio cômico” ou da inserção de momentos dramáticos em sitcoms, mas compreende um estilo consciente na elaboração de uma série a meio termo. Vieira ainda esclarece que os gêneros são práticas discursivas e estratégias dramáticas que refletem em procedimentos específicos de elaboração de cena, personagem e até trama (2014, p.9).

A importância da construção do personagem também é apontada por Vieira. O autor enfatiza que os personagens dão o tom da série, além disso, eles devem se revelar aos poucos- apresentando mudanças pontuais que se articulam com as mudanças à sua volta. Segundo Vieira, do ponto de vista dos personagens, as séries podem ser: voltadas para um único protagonista, para uma dupla de protagonistas ou ainda, para um grupo de personagens que divide o protagonismo (2014, p.11).

Quanto à forma dos personagens, o autor explica que podem ser: imutabilidade de caráter- vista em programas de situações dramáticas; complexidade multiperspectivista- personagens de múltiplas camadas que se revelam a partir de situações episódicas, ou ainda, personagens em processo de formação ou transformação- seja em séries sobre maturidade ou séries que retratam a autodescoberta (2014, p.11-12).

O autor ainda frisa a importância dos personagens secundários e usa o livro *Les séries télévisées: l'avenir du cinéma?*, escrito por Jean-Pierre Esquenazi e publicado em 2010, para reforçar a ideia de que esses personagens garantem as crises dos protagonistas, além de desenvolver arcos dramáticos próprios. Vieira enxerga esses personagens como catalisadores de ação dramática para si e para o todo (2014, p.12).

Vieira ainda apresenta a questão de que a série de televisão é uma obra aberta. Sendo assim, as mudanças de percurso no enredo e a ênfase nos personagens se devem tanto à percepção dos roteiristas, quanto ao efeito que esses personagens causam no público (2014, p.12).

O cenário brasileiro também é exposto por Vieira. Segundo o autor, o país está em um momento propício para a criação de séries- os motivos seria a lei de abertura de portas da TV a cabo para o conteúdo nacional, lei 12.485/2011; além do plano de diretrizes publicado pela Agência Nacional do Cinema, Ancine- em que há um destaque para as obras seriadas (2014, p.12-13).

Utilizando da aproximação dos estudos televisivos com a teoria do drama, Vieira procura trazer à luz sua origem. Em seu artigo *Origem do drama seriado contemporâneo*, publicado em 2015 na revista *Matrizes*, o autor aponta o drama como um termo polissêmico, causando alguma confusão ao tentar categorizar (2015, p.128).

O autor traz Raymond Williams e seu *Drama em cena*- de 2010- para apresentar os dois sentidos básicos para o drama: o primeiro é descrever uma obra literária e o segundo, descrever a representação cênica dessa obra, sua produção (2015, p.128).

Vieira esclarece que o drama está ligado tanto a literatura quanto ao teatro. Sua origem é o teatro grego de natureza trágica que tomou elementos da poética aristotélica, criando- através dos séculos- modelos artísticos que se manifestaram em obras de estilos, nacionalidades e épocas diferentes (2015, p.128).

Apesar de sua origem no teatro, o autor explica que o drama pode se manifestar nos mais diferentes meios e segundo práticas culturais também diversas. Para Vieira, o drama e a arte são como um organismo vivo em constante mudança- devido às novas dinâmicas sociais, políticas, tecnológicas e culturais que os cercam (2015, p.132).

Vieira apresenta a definição de drama nos estudos televisivos como gênero. Diferente do drama literário, o drama como gênero televisivo tem diversos modelos de matrizes culturais diferentes, mas todos com a raiz no teleteatro. O autor revela ainda que o teleteatro foi superado como modelo dominante no drama televisivo. Esse processo se deu por determinantes técnicas, econômicas e culturais- tais determinantes resultaram em mudanças estéticas como: o surgimento dos dramas seriados de subgêneros como o faroeste, a aventura e a ficção científica (2015, p.134-135).

Segundo Vieira, esses novos seriados introduziram a serialização- universos narrativos em torno dos quais se desenvolviam histórias com estruturas fixas, acerca dos mesmos personagens e situações possíveis. Quanto à sua estrutura, o autor esclarece essas séries apresentavam trama unitária- início, desenvolvimento e conclusão- reforçando os valores dos personagens. Assim, os personagens eram planos e essa era uma estratégia para causar identificação por parte do público (2015, p.135).

Outro formato do drama seriado televisivo apresentado por Vieira, foi o folhetim. Esse formato teria sido trazido para a televisão pela literatura e pelo rádio e sua matriz produziria a novela. Enquanto o teleteatro lançava suas raízes na literatura dramática clássica, a novela tinha suas raízes no melodrama e no romance popular. Em relação a sua estrutura, o autor aponta que o folhetim não é estruturado em episódios, mas em capítulos- no episódio a trama é resolvida, já no capítulo a trama é expandida para uma resolução futura (2015, p.136).

Para Vieira, o drama contemporâneo superaria e unificaria as experiências episódicas e as folhetinescas- sendo tanto a unidade do episódio, quanto a expansão da trama pela temporada, para uma conclusão (2015, p. 137).

Quanto à origem do drama seriado contemporâneo propriamente, o autor usa Walter Benjamin e seu *Origem do drama trágico alemão* como parâmetro. Assim, a origem não é compreendida como gênese, mas como ferramenta para a promoção de uma reflexão historicizante para encontrar no interior das peças do drama trágico alemão, elementos que definam seu lugar na história das formas artísticas (2015, p.137-138).

Partindo dessa ideia de origem e da admissão do contemporâneo como uma inscrição no seu tempo e para o futuro, Vieira expõe que o lugar onde o novo drama emergiu foi a televisão a cabo dos Estados Unidos, no fim dos anos 1990. O autor observa nas novas séries uma relação que ultrapassa os conteúdos apresentados, os sistemas de exibição e a relação com as audiências (2015, p.138-139).

Vieira enxerga a forma radical do drama contemporâneo como sendo uma representação gradual e complexa de um mundo que objetiva deteriorar gradualmente a compreensão inicial de tal mundo- revelando aos poucos a verdade no fundo dos personagens e relações humanas ali representadas. Essa verdade representada não é moralizante, assim os personagens passam a ser multifacetados (2015, p.139-140).

Quanto às tramas, o autor explana que existe um entrelaçamento de situações dramáticas envolvendo núcleos que se expandem e se delimitam de modo orgânico- Vieira exemplifica dizendo que nessas séries, protagonistas podem ser mortos apenas para a criação de reviravoltas dramáticas. Já sobre o desfecho dessas obras, o autor aponta que pode haver tanto o estabelecimento de uma situação que se prolonga para além da série, ou ainda, a solução definitiva do arco central (2015, p.140)

A excelência dos dramas seriados americanos ajudou a propagar a cultura de séries que domina o mundo hoje. Jason Mittell e seu artigo *Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea*- publicado em 2006 e republicado na revista *Matrizes* em 2012, ajudam a esclarecer esse cenário. Mittell comenta que essa nova forma de entretenimento tem atraído o público refere-se a um *storytelling* que se diferencia por usar da complexidade narrativa.

Para explicar *storytelling*, Mittell usou David Bordwell e seu *Historical poetics of cinema*, de 1989. Para Bordwell um modelo narrativo é um conjunto de normas historicamente diferenciado que atravessa gêneros, autores e movimentos artísticos- o *storytelling* seria um modelo narrativo (2012, p.30).

Segundo Mittell, a complexidade narrativa na televisão se baseia em aspectos do *storytelling* que são a princípio inadequados à estrutura seriada que diferencia a televisão do cinema. Além disso, a complexidade narrativa ainda se distingue dos modelos convencionais de formatos seriados e episódicos. O autor aponta também que a complexidade narrativa traz

uma gama de oportunidades criativas, além da perspectiva de retorno do público que são únicas na televisão (2012, p.30-31).

Mittell monta um panorama dos estudos televisivos. O autor afirma que os estudos de televisão tendem a privilegiar os impactos sociais em relação às análises estéticas. Mittell acredita que essas análises são limitadas e cita exemplos como Horace Newcomb (1974) e Jane Feuer (1986). Pesquisas como as de Christopher Anderson (1987) e Marc Dolan (1995) foram identificadas por Mittell como precursoras da complexidade narrativa contemporânea- os autores identificaram esses antecedentes em séries como *Magnum, St. Elsewhere* e *Twin Peaks*. No entanto, o autor partiu da ótica dos estudos de Steven Johnson (2005) e Jeffrey Sconce (2004) para ancorar sua análise- já que esses autores sinalizaram o momento em que a crítica se voltou para os estudos estéticos (2012, p.32).

Mittell aponta que um dos aspectos centrais para a emergência da complexidade narrativa na televisão contemporânea é a mudança de perspectiva em relação à legitimidade do meio e o apelo exercido para quem cria. Assim, o autor acrescenta que mudanças na indústria televisiva ajudaram a reforçar as estratégias da complexidade- com o aumento do número de canais, as audiências despencaram, fazendo as redes de televisão perceberem a vantagem de um público pequeno mais fiel. Dessa forma, essas produções ganharam mais espaço e investimento (2012, p.33-34).

O autor também comenta o impacto tecnológico para o meio televisivo e seu modelo narrativo. Esses reflexos vão desde a repetição de programas na grade de horário das televisões a cabo para que os fãs tenham a oportunidade de ver o que haviam perdido, passando pela venda desses programas em DVD's, até à Internet- que aproximou os fãs dos canais produtores dos programas, além da expansão de universos narrativos (2012, p.34-36).

Mittell mostra que o espectador se tornou ativo no consumo de uma televisão de narrativas complexas- aderindo a esses programas de forma mais apaixonada em relação à programação convencional. Essa forte base de fãs proporciona uma resposta direta à indústria televisiva. Além da maior articulação dos fãs, a complexidade narrativa tem refletido no aumento da crítica amadora sobre esses produtos (2012, p.36).

Para o autor, a complexidade narrativa é o equilíbrio volátil entre formatos episódicos e seriados. Nesse modelo narrativo, o fechamento das tramas em um episódio é recusado, para privilegiar histórias com continuidade, que atravessam diversos gêneros. Além

disso, a complexidade narrativa se desvincula do formato seriado das novelas- ignorando a atenção dada pelas novelas aos relacionamentos, enquanto privilegia as tramas (2012, p.36-37).

No aspecto histórico, Mittell revela que os primeiros passos para a complexidade narrativa ocorreram no final dos anos 1970 a 1980- com programas como *St. Elsewhere* e *Cheers*, essas obras importaram o *storytelling*. Segundo o autor, essas obras não apresentavam de forma uniforme o adiamento do desfecho narrativo, já que mostravam tramas episódicas combinadas a arcos narrativos multiepisódicos e dramas contínuos de relacionamento- divisões parecidas seguiram até os anos 1980, quando surgiram séries como *Star Trek: the next generation* (2012, p.37).

Nos anos 1990 em diante, Mittell explica que os programas passaram a usar as inovações dos anos 1980- expandindo o papel dos arcos históricos entre episódios e temporadas. Essa fórmula deu certo na série *Twin Peaks* que mesmo não alcançando uma boa audiência, abriu portas para a complexidade narrativa- por seu cruzamento entre mistério, novela e filme de arte. Séries como *Buffy: The Vampire Slayer*, *X-Files* e *The Sopranos* foram influenciadas por *Twin Peaks*- essas obras oscilam entre a narração com arco alongado e episódios isolados (2012, p.38).

Do ponto de vista técnico, Mittell também aponta o uso de recursos do *storytelling*- como flashbacks e flashforwards- nas produções de complexidade narrativa. Esses recursos servem para causar uma oscilação entre a subjetividade do personagem e a realidade diegética- causando uma desorientação momentânea no espectador, o estimulando a participar mais ativamente da experiência audiovisual (2012, p.46-47).

Inserida nesse contexto histórico está a série *Elementary*. A série estadunidense criada por Robert Doherty teve sua estreia em setembro de 2012 e é exibida pelo canal CBS. No Brasil a série está sendo exibida pelo canal Universal Channel e em Portugal pela TVSéries. O show foi renovado recentemente para sua quinta temporada. O elenco conta com Jonny Lee Miller como Holmes e Lucy Liu como Watson, a trama conta as histórias dos detetives no cenário contemporâneo de Nova Iorque. A mudança de cenário e de gênero são apenas alguns dos aspectos desconstruídos na série, esses aspectos inspiram estudos, pois atraem cada vez mais espectadores e ao longo dessa pesquisa eles serão devidamente estudados.

A série é uma adaptação dos contos do médico escocês Arthur Conan Doyle. Nascido à 1859, formou-se pela Universidade de Edimburgo em 1885. Quando montou então seu consultório e começou a escrever histórias de detetive, mas só em 1887, com a publicação do livro *Um Estudo em Vermelho*- pela revista *Beeton's Christmas Annual*- o mundo seria apresentado à dupla de investigadores mais conhecida do mundo: Sherlock Holmes e Dr. Watson.

Seguiram-se três outros romances com os personagens , além de inúmeros contos publicados nas revistas *Strand*, *Collier's* e *Liberty*. Posteriormente os contos foram reunidos em cinco livros. Os outros trabalhos de Conan Doyle foram ofuscados por sua obra famosa e em dezembro de 1893, o autor matou Holmes juntamente com o vilão professor Moriarty, no conto *O Problema Final*, tendo a Áustria como cenário. Sucumbindo à pressão do público, Doyle ressuscitou Holmes no romance *O Cão dos Baskerville*, publicado em 1902 e no conto *A Casa Vazia* de 1903- mostrando que além de todas as habilidades o detetive pode se esquivar da morte. Ainda em 1902, Doyle foi nomeado cavaleiro por seu apoio à política britânica na guerra da África do Sul. Sir Conan Doyle faleceu em 1930.

Com seu acurado poder de observação e seu peculiar processo dedutivo, Holmes encanta leitores ao redor do mundo e atrai muitas adaptações. A primeira delas foi o curta metragem norte americano, *Sherlock Holmes Baffled*, em português Sherlock Holmes Perplexo. Dirigido por Arthur Marvin, a produção feita para mutoscópio data de 1900, dura apenas 30 segundos e é considerada o primeiro filme de mistério conhecido.

Refletindo o contexto histórico aqui exposto, pretendo analisar *Elementary* como adaptação desconstruída sob a ótica de seus personagens- parte a desconstrução mais atuou no produto. O estudo será feito usando o método comparativo. Esta opção é justificada por permitir visualizar as diferenças entre a obra e sua adaptação, bem como, as diferenças de linguagens entre literatura e audiovisual.

Para o aspecto literário utilizarei o livro: *Um Estudo em Vermelho*- este será usado para descrever tanto Sherlock Holmes, quanto John Watson. O conto *Um escândalo na Boêmia*- este será matéria da descrição de Irene Adler; os contos *O problema final* e *A casa vazia* para descrever o Professor Moriarty. E por fim, o conto *A aventura de um cliente ilustre*- para descrever a personagem Kitty Winter.

No âmbito do audiovisual serão utilizados os seguintes episódios de *Elementary*: o *Piloto*- para analisar Sherlock Holmes e Joan Watson; o episódio intitulado *Gerenciamento de*

*risco*, além do duplo episódio *A mulher/Heroína*- para analisar Irene Adler e Jamie Moriarty. E por fim, os episódios *Muitos inimigos por perto*, *Plantando dinheiro*, *O ilustre cliente* e *Aquela que escapou*- para descrever Kitty Winter.

Ao final da pesquisa, observando todos os processos que a obra literária passou- as perdas e ganhos de signos, busco responder a seguinte pergunta: a adaptação televisiva de obras literárias veio para renegar a literatura ou agregá-la? Por agora, seguem as teorias.

## 2 AS TEORIAS DE ORIENTAÇÃO

Duas teorias guiarão este trabalho, são elas: a adaptação e a desconstrução. Mas o que é adaptação? Segundo o Dicionário Michaelis Online, o verbete tem múltiplos significados, dentre eles: acomodação, ato ou efeito de adaptar ou ainda o sentido biológico-processo pelo qual os indivíduos ou espécies adquirem caracteres necessários para viver em determinado ambiente. Mas também é tido como adaptação o ato de transpor uma obra de uma linguagem para outra.

O conceito de adaptação é usado por muitas áreas- das artes às ciências- mas só é tido como “problema” quando o cinema decide adaptar os cânones da literatura. Esse é um dos aspectos abordados por Marcel Vieira Barreto Silva em *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*, livro publicado em 2013. O livro traz uma clara linha cronológica dos estudos voltados para a adaptação. Vieira esclarece que os primeiros estudos voltados para essa área alegavam que a adaptação cinematográfica era uma vulgarização ou um parasitismo da literatura.

Para Vieira, a noção de superioridade da literatura em relação ao cinema contribuiu para esse pensamento. A literatura burguesa teria sido sacralizada pela sociedade ao longo do tempo- sob essa ótica, o cinema seria uma ameaça de dessacralização dessas obras.

O autor ainda acrescenta que o primeiro estudo em grande escala sobre adaptação só surgiu nos anos 1950, com George Bluestone. Nesse estudo foram analisadas as versões fílmicas de grandes romances como *O Morro dos Ventos Uivantes*, *Orgulho e Preconceito* e *Madame Bovary*. Segundo Marcel, Bluestone acreditava que a adaptação é uma mudança de meio que gera uma obra nova, não devendo ser julgada pelos parâmetros da ‘fidelidade’ ou da ‘traição’(2013, p.41).

Em seu artigo publicado na Revista Anuário de Literatura em 2012 e intitulado *Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária*, a autora Thais Maria Gonçalves da Silva reforça esse pensamento, mas utiliza o termo “espírito”. A autora afirma que livro e filme são obras distintas, criadas por artistas que não compartilham a mesma visão de cultura ou tempo- portanto, a ideia de “espírito” é ultrapassada.

Por outro lado, o conceito de fidelidade foi valorizado por autores como Virgínia Woolf. Vieira cita em sua tese a opinião da escritora inglesa- publicada pela editora Hogarth Press, em 1950- sobre uma das adaptações da obra *Anna Karenina* de Leon Tolstoi: Woolf acreditava que o cinema parasitava a literatura quando não criava suas próprias histórias e se

utilizava dos cânones literários. O cinema só ganharia sua própria especificidade quando passasse a experimentar as possibilidades do próprio meio (2013, p. 35).

Um dos maiores estudiosos da adaptação foi o francês André Bazin. Vieira explica que no ensaio de Bazin intitulado *Por um cinema impuro: defesa da adaptação*, o autor retrata o cinema como uma arte impura por sintetizar elementos e construir sua linguagem com base em outras artes (2013, p.45). Já sobre o processo de adaptação Bazin discorre dizendo que apesar de não ser bem vista pela crítica moderna, é uma prática comum que acaba ajudando a popularizar obras célebres (VIEIRA, 2013, p. 46 Apud BAZIN, 1991, p.84).

A essência é a questão chave para adaptação na obra de Bazin. É o que mostra Marcel quando diz que “a qualidade de uma adaptação estaria precisamente no modo como captura a essência do texto literário e a transforma em material audiovisual, através de elementos equivalentes na linguagem cinematográfica” (2013, p.46). Esse pensamento de André Bazin foi base para muitos outros estudiosos, como o indiano Salman Rushdie. Marcel Vieira (2013, p.44-45) cita o artigo *A fine pickles*, publicado no jornal The Guardian em 2009, onde Rushdie esclarece o que determina o sucesso de uma adaptação:

A questão da essência se mantém no coração do ato adaptativo: como fazer uma segunda versão de algo – seja de um livro, de um filme, de um poema, de um vegetal ou de si mesmo – que é bem-sucedida como algo novo e ainda carrega em si a essência, o espírito, a alma da coisa primeira, a coisa que você mesmo, ou seu livro, seu poema, seu filme ou sua manga ou lima em conserva, originalmente eram. Isso é impossível? O intangível em nossas artes e nossas naturezas, o espaço entre nossas palavras, as coisas vistas entre as coisas mostradas, são inevitavelmente descartadas no processo de refazer, e se sim, ele pode ser preenchido por outros espaços, outras visões, que nos satisfaçam e mesmo nos enriqueçam o suficiente para que não nos importemos com a perda? Olhar para a adaptação com esse espectro mais amplo, tirá-la do domínio da arte e lançá-la para o resto da vida, é ver que todos os sentidos do mundo lidam com a questão do que é essencial – em um trabalho adaptado a outra forma, em um indivíduo se adaptando a uma nova casa, em uma sociedade se adaptando a uma nova era. O que se preserva? O que se joga fora? O que é transformável, e onde você estabelece a diferença? As perguntas são sempre as mesmas, e a maneira como as respondemos determina a qualidade da adaptação – de um livro, um poema ou de nossas próprias vidas. (RUSHDIE, 2009)

Vieira ainda explica o pensamento de Bazin ao dizer que o autor amplia o sentido de fidelidade. André Bazin teria marcado a transição da fidelidade de meios para a fidelidade de essências. Vieira esclarece, no entanto, que apesar do avanço decorrido da ampliação do conceito, o acréscimo da ideia de “espírito” ou “essência” foi muito abstrato- resultando, por fim, em dificuldades na análise do processo adaptativo (2013, p.47-48).

Em sua obra intitulada *Literatura e Cinema: choques de linguagem*, publicada em 1967, Assis Brasil reforça a ideia da essência para a boa execução da adaptação de uma obra

literária. É o que cita a autora Thais Maria, quando mostra o pensamento de Assis Brasil de que – apesar das mudanças presentes no processo, a obra deve ter seu “espírito” ou “intenção” mantido (2012, p.185-186).

Thais Maria mostra ainda uma opinião oposta, trata-se de Randal Johnson que em seu livro- *Literatura e cinema: Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*- defendeu a ideia de que a adaptação não precisaria preservar o “espírito” ou a intenção da obra original, já que romance e filme são de meios diferentes. O livro foi originado da tese de doutorado de Johnson- sendo publicado em 1982- e traz ainda a ideia de que a adaptação é uma recriação artística da obra literária, uma leitura crítica, portanto, uma obra diferente (2012, p.187-188).

Outros conceitos e teorias ajudaram a ampliar ou mesmo refutar a questão da fidelidade na adaptação. Exemplo disso são as teorias contemporâneas: do dialogismo, da intertextualidade e da transtextualidade. Vieira faz um apanhado histórico dessas teorias em sua tese, e a primeira a ser esclarecida é o dialogismo.

Segundo Vieira, o dialogismo foi criado por Mikhail Bakhtin para discutir os romances de Dostoiévski- esse conceito entendia todo o texto como dialógico, devido ao seu significado depender de estruturas anteriores. Além disso, o dialogismo seria composto de inúmeras vozes. Para Vieira o conceito de Bakhtin, dialogismo, refuta o paradigma da fidelidade na medida em que sai de uma relação hierarquizada para uma prática em que as vozes- mesmo aquelas em disputa por significação- estão equiparadas (2013, p.49-51).

A segunda teoria esclarecida por Vieira foi a intertextualidade. Criado pela autora Julia Kristeva e tendo como base o dialogismo- esse pensamento compreendia o texto como um emaranhado de textos que se cruzam na construção de uma obra final (2013, p.51).

Vieira ainda expõe outro termo criado por Kristeva para a complementação ou ampliação da ideia de intertextualidade- a transposição. O termo designa a passagem de um sistema de signos a outro e atrelado ao conceito de intertextualidade, compreende o processo adaptativo do ponto de vista das mudanças de signos verbais para audiovisuais, além de mudanças de significado e inserção de novos elementos. A intertextualidade também contesta a ideia de fidelidade (2013, p.52).

Vieira esclarece, por fim, a transtextualidade. O conceito criado por Gérard Genette- percebia como transtextual tudo aquilo que se relaciona explícita ou implicitamente com

outros textos. Gennete também classificou a transtextualidade em cinco tipos: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. Sendo essa teoria um desenvolvimento do pensamento de Kristeva, a transtextualidade também revisa o paradigma da fidelidade (2013, p.52-54).

Outra autora que explana sobre adaptação é Linda Hutcheon. Em seu livro *Uma teoria da adaptação*, publicado em 2011, mais precisamente no capítulo intitulado *Abordando as adaptações como adaptações* a autora transmite seu pensamento de que- a adaptação pode ser definida de três diferentes perspectivas. A primeira admite a adaptação como uma entidade formal ou produto- a adaptação seria uma transposição de uma ou mais obras, nesse processo podem ocorrer mudanças de mídias, de foco ou contexto; ou ainda uma mudança ontológica do real para o ficcional. A segunda, a adaptação é compreendida como um processo de criação, onde está envolvida tanto uma (re)interpretação, quanto uma (re)criação, a depender da perspectiva. Hutcheon ainda explica que essa prática pode ser chamada de apropriação ou recuperação (2011, p.29).

A terceira perspectiva esclarecida por Linda Hutcheon é vista da ótica do processo de recepção. A adaptação seria uma forma de intertextualidade- onde nós experienciaríamos as adaptações com base na lembrança de outras obras anteriores (2011, p.30). Linda conclui a ideia dizendo “Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária- ela é sua própria coisa palimpséstica”.

A adaptação é, portanto, um processo que implica em mudanças- principalmente quando a transposição acontece da literatura para o cinema-, nos estudos adaptativos há operações que correspondem a essas mudanças. É o que mostra Thais Maria ao citar João Batista de Brito- e seu livro *Literatura no cinema*, publicado em 2006. João Batista explica sobre a redução, que é quando alguns elementos do livro não estão no filme- o autor esclarece a redução é comum na adaptação, já que o romance é uma linguagem verbal, portanto, mais extensa que a imagem (2012, p.194-195).

A adição é apresentada por João Batista como sendo o acréscimo de acontecimentos no filme que não estavam no livro- o autor acrescenta que essa prática é menos frequente, além de ser uma marca própria do cineasta. João batista ainda esclarece outras duas operações, o deslocamento e a transformação. O deslocamento seria quando a fábula do livro é tramada de modo diferente do filme- fábula aqui é tida como a história com seus personagens e acontecimentos. Thais Maria cita ainda a explicação de do autor para a

transformação- quando o cineasta tenta dar a um recurso verbal uma forma não verbal. Esse processo pode se dar de duas formas: a simplificação que diminui um elemento do livro e a ampliação que aumenta esse elemento (2012, p. 195).

O texto de Thais Maria é interessante por apontar definições para adaptação e a questão da fidelidade- mas, além disso, a autora mostra pontos que unem literatura e cinema. A relação ilustrada por Thais Maria expõe os pontos em comum entre a literatura e cinema, bem como suas diferenças e a influência de uma arte sobre a outra.

Para a autora, essa relação teria tido início quando se percebeu que o cinema poderia contar histórias, assim, a literatura teria ficado livre para a experimentação (2012, p.181-182). Thais Maria usa o pensamento de Serguéi Eisenstein- contido no livro *Da Literatura ao cinema: uma tragédia americana*, publicado em 1932- para esclarecer um dos motivos para o cinema ter começado a se utilizar da literatura: deixar a narração tradicional para englobar uma narração multifacetada. Segundo Eisenstein, o cinema representa de forma mais completa- por seus recursos- o conflito interno de um personagem (SILVA, Thais Maria Gonçalves da, 2012, p.182-183 Apud EISENSTEIN, 1938, p. 213-214).

Thais Maria ainda ressalta que a palavra da literatura e a imagem do cinema se aproximam, por ambas serem símbolos. A autora se ampara no pensamento de Jean Epstein contido no livro *O cinema do diabo*- publicado em 1947. Outro ponto esclarecido é que enquanto a palavra precisa passar pela tradução do leitor para despertar emoção, a imagem seria representada de forma direta, evocando sentimentos sem necessitar da razão (SILVA, Thais Maria Gonçalves da, 2012, p.183 Apud EPSTEIN, 1983a, p. 293-294). Pela ótica de Epstein, Thais Maria conclui que livro e filme atingem de formas diferentes o espectador (2012, p.184).

A autora traz Epstein novamente para explicar a diferença entre literatura e cinema no âmbito da influência. O cinema exerceria mais influência por atingir um público maior e mais diversificado, já a literatura acabaria excluindo parte de seu público- os analfabetos. No entanto, apesar do grande público não há garantias de que todos os filmes do cinema são compreendidos (2012, p. 185). Segundo Epstein a transmissão de sentimentos seria mais eficaz no cinema em relação à literatura devido a sua organização parecida com o sonho (SILVA, Thais Maria Gonçalves da, 2012, p.185 Apud EPSTEIN, 1983a, p. 297).

Thais Maria ainda nos apresenta uma opinião oposta à adaptação, a de Assis Brasil que acreditava que o cinema se prejudicava ao fazer uso da literatura, já que as linguagens seriam incompatíveis. O autor acreditava que cinema e literatura se aproximavam pela narratividade, mas que o filme e o livro tinham objetivos distintos, assim como se manifestavam de formas diferentes (2012, p.185).

Randal Johnson é citado pela autora para esclarecer que as mudanças na passagem de um sistema para outro são inevitáveis. Segundo o autor, na adaptação, quando se mudam os significantes, o significado tem necessidade de mudar também. Thais Maria ainda aponta o pensamento de Johnson de que há duas alternativas para a adaptação cinematográfica com base em uma obra literária: a história traduzida por partes ou a história traduzida em relação ao assunto- nessa última, é necessário outro desenvolvimento e sentido (2012, p.188).

Quanto às razões para se adaptar, Johnson esclarece que a maioria dos cineastas opta por obras conhecidas. No entanto, nem todas as adaptações cinematográficas são jogadas comerciais, alguns cineastas se empenham para criar uma nova obra- apesar disso, a independência total é impossível (SILVA, Thais Maria Gonçalves da, 2012, p.188 Apud JOHNSON, 1982, p.10).

Thais Maria apresenta ainda a diferenciação entre romance e filme estabelecida por Randal Johnson. O primeiro usaria a comunicação verbal gerando a imagem mental, já o segundo usaria a comunicação visual, no entanto, a realidade física do filme não é mais real que a apresentada no romance- pois, as duas são construções (2012, p.188-189).

O pensamento de Johnson é trazido mais uma vez por Thais Maria para explicar a diferença entre história e discurso: a história seria formada por eventos e ações narradas em uma certa realidade onde as personagens estão inseridas, essa instância poderia ser traduzida na adaptação. Já o discurso seria o modo pelo qual os eventos e ações são narrados- não podendo ser traduzido na adaptação (2012, p. 189).

Outro aspecto do pensamento de Johnson trazido pela autora é o espaço e tempo dentro do romance e no filme. Em relação ao espaço: na literatura ele seria conceitual, já no filme seria predominante. O tempo no romance seria codificado do ponto de vista linguístico; no filme, por sua vez, o tempo a codificação seria feita por imagens sendo análogo ao real. Ainda sobre tempo, Johnson esclarece que há três tipos de tempo no romance: o dos eventos narrados, o do narrador e o da leitura. Já no filme, o tempo do narrador seria o mesmo da

assimilação, durando- por convenção- uma ou duas horas. O autor acrescenta porém, que o cinema “brinca” com o tempo ao usar recursos como *backward* e *forward* (2012, p.189-190).

Randal Johnson e Assis Brasil são comparados por Thais Maria para ilustrar suas divergências de pensamento sobre a relação entre literatura e cinema. Para Assis, literatura e cinema são incompatíveis. Enquanto isso, Johnson considerava ambas as artes como similares por compartilharem da narração- algo que pode ser manifestado por meio de linguagem verbal ou não verbal (2012, p.189).

Thais Maria ainda traz o pensamento de Ismail Xavier para mostrar como costuma se interpretar a adaptação de uma obra literária. O pensamento está contido no livro *Literatura, cinema e televisão*- mais precisamente no artigo *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar*, publicado em 2003. Segundo o autor o filme é observado para se apurar o quanto se aproxima da obra original. Thais Maria aponta que a postura dos estudos relativos ao cinema e literatura era mais rígida, mas que ao longo dos anos essa situação foi revertida, dando o poder ao cineasta para interpretar ao seu modo a obra literária (2012, p. 192).

A autora ainda apresenta o pensamento de Xavier de que o livro seria o início de um processo que culminaria no filme- esse processo admitiria modificações. Thais Maria compara Randal Johnson e Ismail Xavier para ilustrar que ambos levam em consideração que livro e filme foram produzidos em épocas e culturas distintas- sendo assim, o filme dialoga com o livro, mas mantém o contexto de sua própria criação, podendo atualizar a obra literária (2012, p.193).

Comparando novamente Johnson e Xavier, Thais Maria mostrou que a narração é comum a literatura e ao cinema, este fato permitiria o estudo usando categorias comuns na descrição dos elementos caracterizados na obra. Segundo a autora, podem ser estudados: tempo, espaço, tipos de ação, personagens e procedimentos de narração sem a necessidade de explicação quanto à comunicação- se foi feita por imagens ou por palavras (2012, p.193-194).

Thais Maria ainda contribui esclarecendo que a avaliação da adaptação cinematográfica de uma obra literária é complicada, uma vez que, depende da percepção do crítico. No entanto, as análises das alterações do enredo ou forma narrativa podem ser descritas, tornando o trabalho consistente (2012, p.193).

Quanto à narração, Thais Maria mostra a importância da narração sumária e da apresentação cênica na adaptação de um livro. Na adaptação sumária, o tempo seria

comprimido e as informações não seriam detalhadas; já na cena a apresentação é feita de forma detalhada. Outro aspecto apontado pela autora é que o romance admitiria esses dois tipos de narração, enquanto o cinema seria mais compatível com a apresentação cênica- no entanto, algumas técnicas proporcionariam a narração sumária ao cinema (2012, p. 194).

Os exemplos de adaptação cinematográfica a partir da literatura são diversos. Segundo o crítico brasileiro Ely Azeredo, os campeões de adaptação são a *Bíblia*, em segundo lugar vem Sir Arthur Conan Doyle com mais de 200 versões de *Sherlock Holmes* e em terceiro lugar, *Drácula* de Bram Stoker.

*Mr. Holmes* é uma das adaptações cinematográficas mais recentes da obra de Doyle, o filme dirigido por Bill Condon teve sua estreia em 2015. O notável detetive é retratado como um homem aos 93 anos de idade, vivendo em uma remota propriedade litorânea e se dedicando ao cultivo de abelhas. Apesar de sua idade avançada e as complicações da condição- lapsos constantes de memória- sua genialidade pode ser vista nos relatos que o detetive faz ao pequeno Roger, filho de sua cuidadora e governanta a senhora Munro. Descobrimos ao longo do filme e junto ao menino como Sherlock Holmes desvendou o último caso de sua carreira.

A obra shakespeariana também é fonte de inspiração para essas adaptações. O filme americano *Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann (1996), por exemplo, traz o conflito das famílias Montéquio e Capuleto para os dias atuais. No filme a história é contada não mais na Verona italiana, mas na fictícia Verona Beach, Califórnia- aqui está ilustrado o conceito de adaptação intercultural de Marcel Vieira (2013). O conflito entre as famílias é justificado por pela disputa de poder entre grandes impérios empresariais. Os diálogos, no entanto, não sofreram grandes alterações.

A história escrita por Mark Twain, *The Prince and the Pauper* (O Príncipe e o Mendigo), onde sócias perfeitos que viviam em realidades diferentes- riqueza e pobreza extrema- trocam por um tempo de lugar é fonte de inspiração para filmes como *The Parent Trap* (Operação Cupido) ou *It Takes Two* (As namoradas do Papai). Ambos, filmes americanos que trazem apenas o desejo de troca em comum com a história de Twain, enquanto a história original mostra a hipocrisia e a injustiça da Europa dos reis, nas obras fílmicas o elemento mais forte é o romance.

Considerado um dos clássicos do terror *Le Fantôme de l'Opéra* (O Fantasma da Ópera) de Gaston Leroux rendeu muitas adaptações, o cinema contou a história em 1925 em um filme mudo dirigido por Rupert Julian. Mas uma das versões mais comentadas foi a de 2004, o filme escrito por Andrew Lloyd Webber- autor da peça homônima que ficou por mais de 17 anos nos palcos- e dirigido por Joel Schumacher trouxe nomes como Gerard Butler e Emmy Rossum no elenco.

A prosa de Leroux, no filme, se torna musical e conta a história do talentoso fantasma de assombrou a Ópera de Paris. A linha de tempo dos acontecimentos sofre alterações e exemplo disso é o confronto de Érik, O Fantasma da Ópera com Raoul, o visconde de Chagny no cemitério próximo ao túmulo dos Daaé que no livro acontece no início- no capítulo *O violino encantado* e no filme acontece próximo ao final. Os assassinatos cometidos por Érik tem menos foco e são diferentes- a morte de Madame Giry presente no livro, não acontece no filme-, é perceptível que o elemento central nessa adaptação não é o terror, mas o romance. Elementos foram acrescentados como a linha de tempo secundária mostrando Raoul idoso se despedindo de sua amada Christine Daaé- no livro quem morre é Érik-, enquanto outros foram subtraídos, como as personagens do conde Philippe, o comissário de polícia e o Persa que não aparecem no filme. Por fim, passagens densas do livro como “o quarto dos suplícios” ganharam pouca importância.

Derivada da adaptação cinematográfica, a adaptação televisiva também faz uso dos textos literários como obra prima. Segundo a mestra em comunicação Márcia Gomes Marques, “o aproveitamento da literatura é prática corrente desde os primórdios da televisão. Algumas décadas depois de seu advento, já com possibilidades expressivas próprias e com recursos humanos qualificados em todos os setores de sua produção, a televisão continua a lançar mão de textos literários para compor suas narrativas” (2009, p. 94).

Ainda segundo a autora a adaptação televisiva da literatura surgiu como forma de divulgação das obras para o público, mas quando a linguagem televisiva se consolidou essa relação se tornou mais complexa. Márcia Gomes ressalta que a literatura fornece tanto personagens- que para ela, são conjuntos de ideias- quanto formas específicas de se encenar situações. A pesquisadora explica por fim, que fatores como estilo, país de inserção ou faixa de horário de exibição podem interferir diretamente no processo de adaptação televisivo.

Exemplos nessa área são incontáveis, no caso do Brasil novelas e minisséries são os gêneros que mais adaptam literatura. A obra de Bernardo Guimarães *A escrava Isaura* (1875),

por exemplo, foi duas vezes adaptada para a televisão- em 1976 pela Rede Globo e em 1977 pela Record.

O escritor baiano Jorge Amado teve muitas de suas obras adaptadas para a televisão, especificamente na Rede Globo, como *Tieta* (1977)- adaptada por Aguinaldo Silva com direção de Paulo Ubiratan-, essa novela foi exibida de 1989 a 1990. *Tereza Batista*- livro publicado pela primeira vez em 1972 sob o título de *Tereza Batista cansada de guerra*- foi exibida em 1992 em formato de minissérie. Mas uma das obras mais conhecidas e adaptadas de Jorge Amado foi *Gabriela, cravo e canela*, o livro publicado em 1958, foi adaptado para televisão pela primeira vez em 1961 na extinta TV Tupi. Em 1975, a Globo fez a sua adaptação trazendo nomes como Sônia Braga e Armando Bógus no elenco.

Em 2012, a Globo trouxe uma nova *Gabriela*- a produção escrita por Walcyr Carrasco trouxe a dureza dos conflitos da Ilhéus dos barões do cacau, a irreverência do Bataclã- cabaré ao estilo francês- além da inocência sensual de Gabriela. A protagonista aqui foi interpretada por Juliana Paes, nomes como Antônio Fagundes, Humberto Martins e Maitê Proença também fizeram do conjunto.

A obra de Arthur Conan Doyle também tem sido adaptada para a televisão. Uma das adaptações mais recentes é a aclamada série britânica *Sherlock* da emissora BBC. A série de Steven Moffat e Mark Gatiss teve três temporadas de 2011 a 2014. Em 2016, a série ganhou um especial chamado *The Abominable Bride*- a produção foi ambientada na Londres vitoriana. A série estreou em janeiro de 2017 a quarta temporada. Vencedora do BAFTA- sigla inglesa que significa Academia Britânica de Artes do Cinema e Televisão- na categoria melhor série de drama, *Sherlock* traz as aventuras dos detetives para o século XXI sem, no entanto, se distanciar dos escritos de Conan Doyle.

Obras literárias mais recentes também tem atraído as televisões, *Orange is the New Black* da escritora Piper Kerman é um exemplo, a Netflix estreou a série homônima escrita por Jenji Kohan em 2013. Ganhadora de três Emmys- prêmio equivalente ao Oscar para a televisão- a trama conta o cotidiano de um presídio feminino pelos olhos de Piper Chapman, uma mulher de classe média aparentemente bem sucedida que tem sua rotina revirada com a notícia de sua prisão.

Outra teoria primordial para a construção desse trabalho é a desconstrução. O autor Ramiro Délio Borges de Meneses faz um panorama completo para explicar o pensamento

derridiano- em seu artigo intitulado *A desconstrução em Jacques Derrida: o que é e o que não é pela estratégia*, publicado em 2013 na revista *Universitas Philosophica*.

De origem judaica, Jacques Derrida nasceu na Argélia e acabou por sofrer durante a Segunda Guerra com políticas antissemitas. Desde cedo, Derrida mostrou interesse pela literatura e pela filosofia. Iniciando seu curso em 1952 na École Normale Supérieure, descobriu autores como Edmund Husserl e Heidegger- impulsionando seu próprio pensamento científico. De 1960 a 1964, Derrida deu aulas em Sorbonne, já em 1965, chegou a ser chamado para lecionar na École Normale Supérieure- exercendo também o cargo de diretor de pesquisas.

Mas um dos maiores marcos de sua história viria em 1966. É o que Meneses aponta quando explica como a desconstrução foi apresentada ao mundo- Derrida mostrara seu pensamento em um colóquio organizado pela John Hopkins University, sua ideia tanto contestava os fundamentos do estruturalismo, como refutava o conceito de “signo”, pelo menos da forma defendida por Saussure (2013, p.179).

Segundo Meneses, a desconstrução teria desmontado a distinção entre Filosofia e Literatura. Ainda segundo o autor, o pensamento desenvolvido por Derrida teria surgido ao mesmo tempo como metáfora anárquica (trabalho de apropriação) e metáfora da destruição (trabalho de niilização), porém a desconstrução pretenderia manter-se em um espaço intermediário- chamado lógica dos suplementos (2013, p.180).

A desconstrução seria a abertura do texto e da linguagem. Meneses mostra que Derrida entendeu a significação de um texto dado- romance, ensaio, artigo- era o resultado da diferença entre as palavras, mais do que a referência às coisas que elas representam. Assim, as diferentes significações de um texto poderiam ser descobertas ao decompor a estrutura da linguagem na qual esse texto foi redigido- logo, a desconstrução seria uma prática narrativa (2013, p.180).

Meneses ainda explica que a desconstrução não pode ser categorizada como método e nem como interpretação- já que a interpretação consideraria virtual toda a significação. Para o autor, Derrida entendia a desconstrução como a reelaboração da palavra e também a releitura da realidade (2013, p. 181-182).

Para Derrida, a desconstrução era uma ideia plural. O pensamento é comparado a Filosofia do Acontecimento- sendo a desconstrução o acontecimento da realidade e do texto, um acontecimento concreto (2013, p. 184-185).

Meneses cita que para Derrida, desconstruir queria dizer inverter os níveis do implícito e do explícito, uma inversão de valores- onde se observam os recortes que normalmente não seriam notados na leitura tradicional (2013, p.186-187) Outro importante ponto é o de que a desconstrução seria uma crítica à concepção do “signo” como estrutura denominadora do existir- além disso, a desconstrução seria aplicável a qualquer atividade inventiva humana como: teologia, filosofia, política, entre outras (2013, p.189-190).

Segundo Meneses, o trabalho de Derrida seria uma historização do problema da “différance” (diferença), separando sua pluralização da simbolicidade. Ainda segundo o autor, a dificuldade para definir a desconstrução seria derivada da distância em relação à época onde a tese “nada há fora do texto”, se enuncia- assim o combate da desconstrução seria obrigado a passar pela escrita para se tornar eficaz (2013, 191-192).

O pensamento de Derrida seria uma dupla ciência visto que é tanto subjetiva, como objetiva- seria um pensamento em ação (2013, p.192). Essa teoria desenvolvida por Jacques Derrida passa por quatro momentos, são eles:

O primeiro é o epistêmico- onde é retratado o controle mútuo da desconstrução e as categorias filosóficas e científicas da episteme. Dentre os livros mais importantes dessa fase estão o *La Voix Et Le Phénomène*, 1967; o *L’écriture Et La Différance*, 1967 e o *Positions*, 1972 (2013, p. 193).

O segundo é o momento estético- este é voltado para a proliferação de pluralidades textuais a partir da disseminação de múltiplos estilos. Aqui a desconstrução assume o papel de criatividade lúdica. O principal livro nesta fase é o *La Dissémination*, 1972 (2013, p.193-194).

O terceiro momento é o político, onde Derrida discorre sobre as instituições e o relacionamento político. Aqui a desconstrução se dispõe a criticar a Filosofia atual objetivando transformações positivas- essa abordagem é menos passiva (2013, p.194).

O quarto momento é o ético- aqui a desconstrução tem como meta encontrar pontos de alteridade dentro do texto e a partir deles ressignificar a conceitualidade desde o exterior, seria a alteridade da alteridade (2013, p. 194-195).

Esses quatro momentos elencados mostram que a ética é a questão principal para a desconstrução- segundo Meneses, esse pensamento sempre busca a alteridade. Para Derrida, a

desconstrução conduziria o projeto filosófico à redescoberta de seus próprios limites (2013, p. 196-197).

Meneses usa Nuno Higinio e seu artigo *Entre filosofia e literatura: responsabilidade infinita*, publicado em 2011, para esclarecer que o trabalho de Derrida consistia na desmontagem de oposições clássicas do pensamento ocidental- teórico/prático, real/virtual, entre outras (MENESES, 2013, p.198 Apud HIGINIO, 2011, p.67-68).

Meneses afirma que a desconstrução se realizaria na busca de fissuras de um texto para determinar a possibilidade do “por vir”- sempre que um sistema de pensamento se configura como hegemônico, a desconstrução se propõe a atuar sobre ele. O autor ainda acrescenta que por ser o “pensamento em ação”, a desconstrução consistiria de forma simultânea sob três formas de pensamento: teórico, prático e poético (2013, p.200).

O trabalho de Derrida, precisa de um pensamento construído para atuar. Meneses relata que a desconstrução tem um antes na construção e um depois na reconstrução (2013, p. 202). Isso se confirma, pois, sob o texto dado é realizada uma abertura com criação de novos conceitos.

Os exemplos de desconstrução em adaptações da literatura para o audiovisual são inúmeros. A animação francesa de Mark Osborne, *Le Petit Prince* (O Pequeno Príncipe) de 2015, reconta a história da obra homônima de Antoine de Saint-Exupéry. A primeira alteração acontece logo no início do filme, quando são apresentadas as novas protagonistas da história: uma mãe executiva com obsessão por planejamento e sua filha que a vê como espelho- retrato da sociedade atual. A história de Exupéry é introduzida pela figura do vizinho excêntrico que depois descobrimos ser o piloto e serve de resgate de emoções para a garotinha.

A certa altura do filme os personagens da fábula clássica são transformados em empregados desesperados pela rotina, mas a maior desconstrução presente no filme é a do príncipe, de criança sábia e corajosa tornou-se um adulto alienado de suas emoções e medroso- o garotinho que resgatou a imaginação do piloto um dia precisa ser resgatado, tarefa cumprida com êxito pela protagonista. No fim da animação, percebe-se que o vizinho ao introduzir a história para a garotinha conseguiu reconectar sua família, a mudança é perceptível na cena final em que mãe e filha contemplam juntas as estrelas. As desconstruções aqui acontecem tanto no âmbito do enredo, quanto no âmbito das personagens.

*Carmilla* uma novela escrita pelo irlandês Joseph Sheridan Le Fanu em 1871-que influenciou a conhecida história Drácula de Bram Stoker- serviu de inspiração para uma web série canadense homônima. A adaptação estreou em 2014 no canal do YouTube VerveGirl-

hoje Kinda TV- e reconta a história de da vampira que assolou a Estíria. A desconstrução começa desde a mudança da história para os dias atuais, os grandes castelos austríacos foram trocados pela fictícia Universidade Silas, onde a ingênua Laura Hollis que agora é aspirante à jornalista concilia a vida acadêmica com um documentário sobre sua experiência universitária. Sua vida sofre uma reviravolta quando sua nova colega de quarto chega e não é nada menos que Carmilla Karstein- a Laura da obra literária vivia apenas com seu pai, sem grandes pretensões.

Houve acréscimo de personagens na história, como a líder da fraternidade Summer, Danny Lawrence que sempre se empenha em proteger Laura. Outros personagens sofreram modificações em suas personalidades, LaFontaine, por exemplo, que no romance era a senhora que se encarregou da educação de Laura, se transforma em uma pessoa de gênero não binário, estudante de biologia que tem um papel importante nas investigações, por seu poder de observação aguçado. Personagens como o pai de Laura, não aparecem na trama. Elementos do romance foram mantidos como o poder de transfiguração da vampira em um grande gato negro e a relação íntima entre Laura e Carmilla.

No entanto, o grande arco de desconstrução da série é o desenvolvimento da personagem Carmilla que de inicial vilã se torna uma espécie de heroína, exemplo disso é seu sacrifício ao fim da primeira temporada para salvar Laura e seus amigos. A desconstrução aqui foi tanto na esfera das personagens, quando do enredo. No ano de 2016, a série ganhou o *Canadian Screen Awards*- prêmio atribuído pela Academia Canadense de Cinema e Televisão- na categoria Programa de Mídia Digital/Série de Ficção.

Dentro de todas as possibilidades da desconstrução, decidi optar pela desconstrução de personagens, uma vez que é a categoria que é mais relevante na comparação que se segue. O escritor carioca Antonio Candido ajuda a definir o conceito de personagem em seu livro *A Personagem de Ficção*, quando diz:

quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. (CANDIDO, 1963, p.51)

Utilizando as teorias aqui descritas, pretendo aprofundar meu estudo sobre as personagens da série Elementary. Para isso, admito a adaptação de uma obra literária como um processo onde as mudanças são inevitáveis, além disso, a questão da fidelidade não deve nortear a análise.

Quanto à desconstrução, enxergo essa teoria como uma ferramenta de liberdade para o adaptador exercer sua autonomia- por meio desse pensamento, enredos e personagens são reelaborados, e uma nova obra é criada. No entanto, essa nova obra não perderá sua ligação com o texto fonte.

### 3 DOS LIVROS À TV

#### 3.1 John Watson

Conhecemos John Watson no livro intitulado *Um estudo em vermelho*, publicado em 1887. Médico formado na Universidade de Londres, Watson decide fazer o curso para cirurgião do exército em Netley- sendo então, incorporado ao Quinto Regimento de Northumberland.

O médico passa por uma série de infortúnios quando é enviado para lutar na Segunda Guerra Afegã- onde acabou atingido no ombro por um tiro de fuzil. Quando estava quase recuperado, Watson foi acometido pela febre tifoide- sendo mandado de volta à Inglaterra.

Ferido e deslocado em Londres, o médico acaba por encontrar Stamford, um colega de trabalho que escuta sua história e comenta sobre um homem que estaria disposto a dividir o aluguel de um domicílio. O colega adverte Watson sobre a extravagância do tal homem.

As apresentações foram feitas de maneira muito peculiar, a começar pelo lugar de encontro- um laboratório. O tal homem excêntrico se identificou como Sherlock Holmes e aproveitou para mostrar sua mais nova descoberta científica- um reagente para identificar a hemoglobina. Holmes também listou todos os seus defeitos, já que Watson se propôs a morar com ele- intrigado, o médico também listou os seus e o arranjo da moradia foi rapidamente acertado.

Acomodado no 221B na Baker Street e sem a perspectiva de voltar a exercer a medicina, Watson passou seus dias a tentar decifrar o enigmático Sherlock Holmes. Nesse conto, o médico descobre o talento para a dedução de Holmes- além das aventuras decorrentes dele.

#### 3.1.2 John Watson em outros contos

Há uma semelhança entre John Watson e seu criador- Conan Doyle- ambos são médicos de profissão, mas são levados a registrar histórias para fixá-las. Assim, Watson relata sua relação com Holmes- uma improvável amizade à primeira vista, mas que se fortalece a cada aventura que enfrentam juntos. Watson se torna os olhos do leitor nessas aventuras- além de parte integrante dessas histórias.

Não é diferente no conto *Um escândalo na Boêmia*, publicado em 1891, quando Watson relata seu reencontro com Holmes após o tempo afastado devido ao seu casamento. Já

devidamente curado e exercendo novamente sua profissão, o médico decide visitar seu amigo. Holmes o colocou a par dos acontecimentos mais recentes e o médico acabou ajudando o detetive em um caso para salvar a reputação do rei da Boêmia- aqui o médico chega a causar um pequeno incêndio para ajudar o detetive com seu plano.

Em *O problema final*, conto publicado em 1893 pela Strand Magazine, John Watson relata em tom de pesar a luta de Holmes com seu maior inimigo- que terminou de forma fatal. Aqui o médico conta as manobras sofisticadas que participou até o momento final nas quedas de Reichenbach- onde o inimigo de Holmes manipulou o médico, apartando-o de seu amigo, para fazer seu movimento final.

O conto *A casa vazia*, de 1903, traz o relato de Watson sob uma nova ótica, o médico conta a sua vida sem Holmes- aqui o médico decide aplicar as técnicas de dedução que aprendeu ao observar Holmes para resolver o caso do assassinato do nobre Ronald Adair. Ao final do conto, além de descobrir que seu amigo está vivo, John o ajuda a capturar o assassino de Adair- que acaba por ser um perseguidor de Holmes.

Em *A aventura de um cliente ilustre*, publicado em 1927, Watson começa seu relato frisando que só o registrou depois do consentimento de Holmes- que demorou dois anos. Aqui, Watson ajuda Holmes a capturar um destruidor de mulheres- para ajudar Holmes com seu plano o médico assume até uma identidade falsa, Dr. Hill Barton, distraindo o mal feitor, enquanto Holmes invadia sua casa a procura de provas. Mas o plano tem um final inesperado, quando o criminoso é ferido por uma de suas vítimas.

### **3.1.3 John se torna Joan Watson**

Assim como na literatura, a série Elementary apresenta em seu episódio piloto primeiramente a figura de Watson. A desconstrução é mostrada desde o princípio, seja com o cenário- a Nova Iorque dos dias atuais- ou com a descoberta que fazemos de que Watson é uma mulher- especificamente, de descendência asiática. No decorrer do episódio observamos sua rotina, até que Joan recebe um chamado de trabalho.

Outra revelação é feita- Joan Watson trabalha como acompanhante de monitoramento para dependentes químicos e seu novo cliente será Sherlock Holmes. Quando Watson vai ao encontro de Holmes, descobre que ele já sabe muito de sua vida, como por exemplo, que Joan foi médica cirurgiã antes de ser acompanhante.

Seu cliente a leva para o trabalho- assim Joan descobre que Holmes é detetive/consultor que tem uma brilhante técnica de dedução. Watson acaba por ajudar

Holmes, usando seus conhecimentos médicos para aplicar ao caso- sendo inclusive apresentada por ele como sua assistente.

Joan se depara com a rispidez e falta de tato social de Holmes- chegando a se sentir ofendida em certa altura. Mas ambos se unem e ao final do episódio capturam o assassino em questão.

Ao longo da série, Joan Watson se descobre profissionalmente, abandonando o cargo de acompanhante para dependentes químicos para se tornar uma detetive- e apesar de ter sido treinada por Holmes, Watson desenvolveu um método próprio de dedução. No episódio *Gerenciamento de risco*, Joan teve um papel importante na investigação de Moriarty, o maior inimigo de Holmes- além da descoberta de que Irene Adler, o grande amor de Holmes, estava viva.

No episódio duplo *A mulher/ Heroína*, Watson ajudou Holmes após a descoberta de que Irene e Moriarty eram a mesma pessoa, além de seu a mentora do plano que colocou a temível criminosa atrás das grades.

Em *Muitos inimigos por perto*, é possível observar o progresso profissional de Watson, sem a presença de Holmes- a detetive é até aclamada pelo chefe do departamento de polícia de Nova Iorque. Aqui, descobrimos que Holmes está de volta de Londres e trouxe uma garota para treinar- replicando a experiência de Watson. É importante ressaltar também que a volta de Holmes para o departamento de polícia de Nova Iorque foi uma decisão deixada sob responsabilidade de Joan. Assim como Holmes, esse episódio mostra a luta de Watson contra sua maior inimiga- Elana March, uma poderosa chefe de cartel.

No episódio *Plantando Dinheiro*, Joan ajuda Sherlock com uma investigação sobre rixas empresariais- um assassinato seguido de dano fatal colateral. Esse episódio também nos mostra que Watson conseguiu um novo emprego, como investigadora particular em uma seguradora global, a Leda.

Já em *O cliente ilustre*, Joan se estabelece em seu novo emprego, além de ajudar Holmes na investigação para a captura do agressor de Kitty- a nova assistente de Holmes- que está em Nova Iorque e deixando vítimas fatais. A reviravolta desse episódio é quando Watson descobre que o seu chefe é o criminoso em questão. Por fim, em *Aquela que escapou*, Watson ajudou Holmes a reunir provas contra os crimes cometidos pelo seu antigo chefe.

Joan Watson tem uma das maiores desconstruções de personagem da série. A personagem é repleta de protagonismo- que é reflexo da agenda atual em que as mulheres lutam por igualdade de gênero. O modo como Watson é retratada gera um sentimento inspiracional e de identificação pelo público feminino- a personagem não é retratada como

simples interesse amoroso de alguém, mas passa a ter uma função real no enredo. Além de se tornar uma ótima detetive, Joan ajuda na evolução de Sherlock, fazendo-o entender que as questões emocionais são tão importantes quanto as profissionais e que o desequilíbrio entre elas pode ser muito prejudicial para ambas as áreas.

No entanto, para se tornar detetive Watson teve que provar sua capacidade para Holmes que a treinou, para o departamento- área ainda tomada pelo machismo- e para si mesma. Seu sarcasmo é uma ótima arma para lidar com esses momentos no mínimo constrangedores e uma ferramenta importante para lidar com o temperamento difícil de Holmes. A evolução de Joan e Sherlock segue então, entrelaçada, mas sem que nenhum ofusque o outro.

Do ponto de vista da adaptação, Joan Watson sofreu a transformação- seja no cenário em que vive, seja no gênero ou mesmo, na profissão. Essa ressignificação acrescentou complexidade à personagem.

### **3.2 Sherlock Holmes**

Conhecemos Sherlock Holmes pelos olhos de John Watson, no livro *Um estudo em vermelho*-o médico o considerou um quebra cabeças a ser resolvido. O excêntrico homem é descrito por Watson como sendo: um homem com mais de um metro e oitenta e extremamente magro, os olhos eram agudos e penetrantes, o nariz era fino de ave de rapina, o queixo proeminente e quadrado que transmitia determinação e suas mãos manchadas de tinta e produtos químicos.

Watson analisou muitos aspectos de Holmes, como por exemplo, os seus hábitos, que considerou como regulares- quando estava em atividade era eufórico; já quando não estava, era profundamente quieto. Nesses intervalos, o médico suspeitava que Holmes usasse narcóticos.

Em conversa com Watson, Holmes explicou como funcionava o seu cérebro: “o cérebro do homem é originalmente como um pequeno sótão vazio, que temos que abastecer com a mobília que escolhemos. Um tolo pega todo e qualquer traste velho que encontra pelo caminho, de modo que o conhecimento que poderia lhe ser útil fica de fora por falta de espaço, ou na melhor das hipóteses, acaba misturado com uma porção de outras coisas, o que dificulta o seu possível emprego. Mas o trabalhador de talento é muito cuidadoso a respeito do que coloca no seu sótão- cérebro. Só acolhe as ferramentas que podem ajuda-lo a realizar o seu trabalho, mas dessas ferramentas ele tem uma enorme coleção e tudo disposto na mais

perfeita ordem. É um erro pensar que o pequeno quarto tem paredes elásticas e pode se distender em qualquer dimensão. Acredite, chega uma época que para cada novo conhecimento é preciso esquecer alguma coisa que se conhecia antes. É da maior importância, portanto, não ter fatos inúteis empurrando para fora os úteis”.

Watson estava intrigado sobre os conhecimentos de Holmes de tal forma que acabou por produzir uma lista que ficou assim:

**Quadro 1-** Sherlock Holmes e seus limites

Sherlock e seus limites	
Conhecimento de Literatura	Nenhum.
Conhecimento de Filosofia	Nenhum.
Conhecimento de Astronomia	Nenhum.
Conhecimento de Política	Fraco.
Conhecimento de Botânica	Variável. Conhece venenos, mas não sabe sobre jardinagem prática.
Conhecimento de Geologia	Prático, mas limitado. Pode distinguir solos diferentes observando sua cor e consistência, podendo deduzir com um olhar em que parte de Londres a pessoa andou.
Conhecimento de Química	Profundo.
Conhecimento de Anatomia	Preciso, mas não sistemático.
Conhecimento de Literatura Sensacionalista	Imenso. Sabendo detalhes dos crimes do século.
Violino	Toca muito bem.
Lutas	Luta com bastão, boxe e espada.
Legislação	Bom conhecimento prático da legislação inglesa.

\*Baseada na tabela presente no capítulo A ciência da dedução, do livro Um estudo em vermelho

Quando Watson ficou irritação por não confiar na ciência da dedução, Holmes fez questão de explicar seu funcionamento- para isso, explicou como deduziu em seu primeiro encontro que Watson havia voltado do Afeganistão: “Aí está um cavalheiro do tipo médico, mas com ar militar. Portanto, é obviamente um médico do exército. Acaba de chegar dos trópicos, porque seu rosto é escuro, mas esse não é o matiz da sua pele, pois seus pulsos são claros. Passou por dificuldades e doenças, como sua face desfigurada revela claramente. Seu braço esquerdo foi ferido. Ele o mantém numa maneira rígida e pouco natural. Em que lugar

dos trópicos um médico do exército inglês poderia ter sofrido muitas privações e ter sido ferido no braço? Claro que no Afeganistão”. O médico ouviu maravilhado a explicação.

Após Watson ser convencido das habilidades de Holmes o detetive o convidou para ajudar na investigação de um estranho assassinato cometido nos Jardins Lauriston. A peculiaridade dessa história é que o caso já estava sendo investigado por duas grandes autoridades inglesas, o policial Tobias Gregson e o detetive Lestrade da Scotland Yard. Ao fim da história Holmes ficou frustrado, uma vez que desvendou o mistério, mas os créditos foram apenas para Gregson e Lestrade.

### 3.2.1 Sherlock em outros contos

No conto *Um escândalo na Boêmia*, conhecemos um pouco mais de Holmes- como sua opinião sobre o amor, para o detetive todas as emoções, em especial o amor, são detestáveis para sua fria e admirável mente. Watson também revelou que desde que se casou, Holmes passou a alternar entre estudos e o uso de cocaína.

Em seu modo “ativo”, Holmes convidou seu amigo para ajuda-lo na investigação- que manteria o reino da Boêmia a salvo de um escândalo. Para isso, o detetive deveria recuperar uma foto que estava com Irene Adler- uma cantora por quem o rei foi apaixonado.

Utilizando sua dedução e sua habilidade para disfarces, Holmes quase conseguiu o objetivo. No entanto, Irene Adler percebeu o movimento do detetive- usando técnicas parecidas- e fugiu. Desde então o detetive parou de tecer comentários contra as mulheres e considera Irene Adler como: a mulher! Watson também frisa que Irene já está morta.

Em *O problema final*, Holmes enfrenta o seu maior inimigo, o professor Moriarty- um homem genial, responsável pela maioria dos crimes sem solução em Londres. No conto, Sherlock e Moriarty aplicam uma série de golpes e contra golpes, até que o criminoso visita Holmes e o ameaça. Holmes e Watson, então, seguem fugindo de Moriarty e seus homens por maio de inúmeras manobras- até de o desfecho trágico acontece nas quedas de Reichenbach.

No conto *A casa vazia*, descobrimos que Holmes estava vivo e manteve-se fugindo dos aliados de Moriarty que ainda estavam à solta. O próprio detetive conta suas peripécias para Watson, após usar um disfarce para reencontrar o amigo. Ao final, Holmes consegue se levar à prisão seu último inimigo- além de solucionar o caso de Ronald Adair.

*A aventura de um cliente ilustre* mostra o lado mais humano de Sherlock Holmes. Enquanto Holmes se empenhava para capturar o barão Adelbert Gruner- destruidor de mulheres-, o detetive relatou compaixão por uma das vítimas chegando até a se colocar no

lugar do pai da moça. Após um plano bem elaborado para invadir a casa do criminoso e pegar as provas que o incriminariam, o desfecho foi surpreendente- já que Kitty, aliada do detetive e uma das vítimas de Gruner, apareceu e feriu seu agressor gravemente. Holmes foi processado pela invasão à propriedade de Gruner, mas nunca sentou no banco dos réus graças a seu cliente da nobreza.

### 3.2.2 O novo Sherlock Holmes

Se o primeiro encontro de Holmes e Watson foi peculiar na literatura, não foi diferente no piloto de *Elementary*. Holmes recebeu sua acompanhante para monitoramento da dependência química em frente a vários monitores- o detetive estava memorizando simultaneamente as falas diferentes nos monitores, chegando a usar uma linha perturbadora para abordar Watson.

Assim como o seu correspondente literário, Sherlock mostra ter um avançado poder de dedução- ele exhibe analisando Watson. Holmes se diz sóbrio, afirmando assim, que o trabalho de Watson seria inútil- o detetive também percebeu o interesse de Joan em seu ofício, chegando a apresentá-la como sua assistente.

Sherlock se mostra como alguém com um nível de desconexão social palpável e que assim como em seu correspondente literário, enxerga em seu trabalho sua prioridade de vida. No entanto, o Sherlock representado pela série *Elementary*, se mostra mais flexível quanto às ferramentas e conhecimentos do seu trabalho- um exemplo disso, é a passagem em que o detetive admite o uso do buscador *Google* durante uma conversa com Watson.

Ao longo dos episódios, vamos descobrindo mais sobre a personalidade de Holmes e sua história de vida. Em *Gerenciamento de risco* nos deparamos com os motivos que levaram Sherlock Holmes ao vício em heroína: o rapto e possível assassinato de Irene Adler, a única mulher por quem já se apaixonou, pelas mãos de seu maior inimigo- Moriarty ou M.

É nesse episódio também que Holmes fala pela primeira vez com Moriarty- através do telefone. Holmes e Watson desvendam o caso designado pelo criminoso em troca de respostas sobre Irene Adler. Ao fim, Holmes é profundamente abalado com a revelação de que Irene está viva.

O episódio duplo *A mulher/ Heroína* traz de forma mais acentuada o lado frágil de Sherlock Holmes. O detetive revive os momentos que passou com sua amada, ao mesmo tempo em que tenta ampará-la de um estado de desorientação. A reviravolta acontece quando o detetive descobre que Irene Adler e Moriarty são a mesma pessoa- um artifício da criminosa

para conviver de perto com seu rival. Com a ajuda de Watson, Sherlock consegue enviar Moriarty para a prisão- para isso, o detetive simula uma overdose, como forma de atrair a criminosa.

Em *Muitos inimigos por perto*, Holmes retorna à Nova Iorque depois de um tempo trabalhando no serviço secreto de inteligência britânico, o MI6. O detetive voltou trazendo uma jovem, Kitty Winter- a quem se propôs a treinar para o ofício da investigação. Para obter notícias sobre Watson, Sherlock enviou sua nova pupila com a missão de seguir a detetive- o desenvolvimento não saiu como o combinado, culminando no combate físico entre Kitty e Joan, durante uma luta com bastões. Ao longo do episódio, Sherlock tenta reestabelecer suas relações em Nova Iorque- tanto com Joan Watson, quanto com o departamento de polícia.

O episódio *Plantando dinheiro*, traz duas revelações importantes para Holmes. A primeira é o novo emprego de Joan, como investigadora particular em uma empresa global e a segunda, ainda mais perturbadora é a de que o agressor de Kitty Winter estava em Nova Iorque- o criminoso deixara um corpo com os mesmos sinais de tortura encontrados em Kitty como mensagem.

Durante *O cliente ilustre*, Sherlock tenta a todo custo proteger Kitty, enquanto trabalha com Watson para capturar o criminoso. A desconstrução está novamente presente nesse episódio, já que Holmes é retratado de forma bastante emocional- longe da frieza e polidez da literatura.

Já em *Aquela que escapou*, Holmes revive o seu encontro com Kitty em Londres- onde a jovem apareceu como alternativa, quando o frustrado detetive pensava em recair ao vício em heroína. Ao mesmo tempo, Sherlock- agora com a confirmação de que Adelbert Gruner, o ex chefe de Watson, era o agressor de Kitty- tenta impedir sua pupila de cometer um assassinato com o seu algoz. Apesar de evitar o assassinato, Holmes não pode impedir a vingança de Kitty que antes de entregar o criminoso à polícia o feriu gravemente.

Sherlock Holmes apareceu em *Elementary* de uma forma igualmente excêntrica em relação aos contos de Conan Doyle- apesar de estar inserido nos dias atuais, o personagem continuou interessado em métodos estranhos de estudo. Sua aparência também não mudou tanto nessa transição para a modernidade.

Seu poder de dedução ainda continua fascinante e seu compromisso para com os casos continua igual. Seus métodos se sofisticaram, no entanto, Holmes ainda continua utilizando seus ‘agentes de rua’ para obter informações- mas além deles, seus recursos aumentaram vertiginosamente com o uso das novas tecnologias e sua fácil adaptação, característica interessante já que o Holmes literário não era assim flexível.

Mas o que foi desconstruído em Holmes foi o seu olhar, o detetive passou a enxergar, de fato, as pessoas- não apenas peças dos grandes quebra-cabeças que são suas investigações. Sherlock permaneceu com um nível de desconexão social muito notável- seja por sua inabilidade de conversar sem arrancar deduções ou a sua profunda incompreensão sobre alguns ritos sociais, como o namoro- mas, essa desconexão veio diminuindo muito com a chegada de Watson em sua vida.

Se passamos a nos identificar com Watson pela sua evolução profissional e luta por igualdade de gênero, esse sentimento é obtido em Holmes por ele estar longe da perfeição- apesar de sua mente ser admirável, o personagem tem tendências autodestrutivas muito fortes e em seu passado quase sucumbiu ao vício em heroína (na literatura, o personagem faz uso esporádico de cocaína em seus momentos de torpor).

Enquanto o Sherlock literário considerava o amor um veneno para sua mente e trabalho, Holmes se envolveu tão profundamente com uma mulher que a ausência dela desencadeou seu declínio- a ponto de ser afastado da Scotland Yard. Mas o detetive se reergueu, mudando-se para Nova Iorque, começando a trabalhar no departamento de polícia da cidade e claro, quando conheceu Watson.

Holmes viu um potencial na observadora ex médica e começou a treiná-la, mal sabendo ele que ela o ajudaria em muito mais que o aspecto profissional, sem no entanto, haver conexão romântica. Em determinada altura, Holmes é novamente salvo de si mesmo, dessa vez pela jovem Kitty- o detetive replica o treinamento de Joan com a jovem e os resultados foram surpreendentes. O desenrolar desse relacionamento, mostrou um Holmes paternal. Sherlock continua crescendo a cada episódio.

Do ponto de vista adaptativo, o que ocorreu com Sherlock Holmes foi a transformação- de cenário e alguns aspectos relativos aos seus métodos, como o uso das novas tecnologias. Sua ressignificação, no entanto, também passa pela adição- à sua história foram adicionados tanto o amor, como o contexto para seu lado autodestrutivo. Assim, Holmes para a ser multifacetado, mais humano- gerando assim a identificação do público.

### **3.3 Irene Adler**

A personagem Irene Adler aparece no conto *Um escândalo na Boêmia*. Dotada de uma notável beleza, além ser uma talentosa cantora de ópera- a personagem foi taxada como o pivô de um escândalo que assolaria o reino da Boêmia. Isso, porque, a mulher que veio de

origem nobre teria se relacionado com o futuro rei e a prova desse relacionamento- uma foto do casal- poderia causar confusão.

Mas a inteligência é o que destaca Irene Adler- fazendo o famoso detetive Sherlock Holmes repensar seus conceitos machistas e chama-la de “a mulher”. A prova de sua astúcia está na carta que ela deixou para Holmes:

**Quadro 2-** Carta de Irene Adler à Sherlock Holmes

“Meu querido senhor Holmes, o senhor realmente fez tudo muito bem. Enganou-me completamente. Até depois do alarme de incêndio, eu não tinha nenhuma suspeita. Mas, quando percebi que eu havia me traído, comecei a pensar. Fui avisada sobre o senhor. E o seu endereço foi me dado. E, ainda assim, o senhor fez-me revelar o que desejava saber. Mesmo depois que minhas suspeitas surgiram, pareceu-me difícil pensar mal de um velho sacerdote tão gentil. Mas, o senhor sabe, eu também fui treinada para ser atriz. Um disfarce masculino não é nenhuma novidade para mim, e eu frequentemente tiro vantagem da liberdade que ele dá. Mandeí John, o cocheiro, vigiá-lo, corri para cima, coloquei minhas roupas de caminhada, como as chamo, e desci justamente quando o senhor partia.

Bem segui-o até a porta dessa casa e assim certifiquei-me de que realmente havia me tornado objeto de interesse do celebrado senhor Sherlock Holmes. Então, talvez imprudentemente, desejei-lhe boa noite e dirigi-me ao Temple para encontrar meu marido.

Nós dois concluímos que a melhor saída seria fugir diante da perseguição tão formidável do adversário. Por isso, encontrará o esconderijo vazio quando vier amanhã. A respeito da fotografia, seu cliente pode ficar tranquilo. Eu amo e sou amada por um homem melhor que ele. O rei pode fazer o que quiser sem pensar em qualquer obstáculo imposto por aquela que ele tão cruelmente feriu. Mantenho a fotografia apenas para me proteger contra qualquer iniciativa que ele possa tomar no futuro. Deixo uma fotografia que ele talvez goste de ter e permaneço, querido senhor Sherlock Holmes, sinceramente sua,

Irene Norton, neé (nascida) Adler.”

\*Retirada do conto Um escândalo na Boêmia publicado no livro As melhores histórias de Sherlock Holmes

### 3.3.1 Professor Moriarty

Conhecemos o professor Moriarty no conto *O problema final*. O misterioso homem tem sua genialidade reconhecida por Sherlock Holmes que o considerou um oponente a sua altura.

Descrevendo o tal homem para Watson, Holmes deu um breve histórico do criminoso: “Ele é um homem de berço e educação excelentes, dotado de uma capacidade fenomenal para a matemática. Aos 21 anos, escreveu um tratado sobre o teorema binomial que foi um sucesso na Europa. Em virtude disso, ganhou a cadeira de Matemática em uma de nossas universidades menores, e teve, pelo que parece, uma carreira brilhante. Mas o homem tinha tendências hereditárias do tipo mais diabólico. Uma tendência criminosa corria pelo

sangue, a qual, em vez de ter se modificado, aumentou, e ele se tornou infinitamente mais perigoso, graças aos seus poderes mentais extraordinários. Rumores obscuros circulavam na cidade universitária, e ele foi compelido a resignar da cadeira e voltar a Londres, onde se estabeleceu como instrutor do exército”.

Sherlock ainda ressaltou que : “Ele é o Napoleão do crime, Watson. É o organizador de metade do que está mal e quase tudo o que não é resolvido nesta grande cidade. Ele é um gênio, um filósofo, um pensador abstrato. Tem um cérebro de primeira ordem. Ele está imóvel como uma aranha no centro de sua teia, mas essa teia tem mil filamentos e ele conhece bem o movimento de cada um deles. Ele não age. Só planeja. Mas seus agentes são numerosos e magnificamente organizados. Há um crime para ser feito, um papel a ser subtraído, digamos, uma casa a ser roubada, um homem a ser raptado- a palavra é passada ao professor, a coisa é organizada e levada a cabo. O agente pode ser pego. Nesse caso, surge dinheiro para sua fiança ou defesa. Mas o poder central que comanda o agente nunca é pego- nem mesmo é posto sob suspeita. Foi esta organização que eu imaginei, Watson, e a qual dediquei toda minha energia para revelar e desfazer”.

Quanto à aparência de Moriarty, Holmes esclarece: “de aparência familiar. Ele é alto e magro, a fronte se sobressai numa curva branca, e os olhos se aprofundam no rosto. Usa a barba bem feita, é pálido de aparência ascética, tendo algo professoral em suas características. Seus ombros são arredondados de tanto estudar, e a cabeça projeta-se para frente, oscilando contínua e vagarosamente de um lado para o outro, como um réptil”.

Implacável, o criminoso e seus agentes perseguiram Holmes, até seu desfecho nas quedas de Reichenbach.

### **3.3.2 Irene Adler em simbiose com o Professor Moriarty**

A série apresenta Irene Adler como a única mulher que Sherlock Holmes já amou. O sumiço/ morte dela teria desencadeado um espiral autodestrutivo em Holmes- que se tornou um viciado em heroína. Mas até o episódio *Gerenciamento de risco* pouco se sabia dela. Durante o episódio, descobrimos que Adler era americana, além de ser uma talentosa pintora que ganhava a vida restaurando obras renascentistas.

Também é nesse episódio que Holmes tem o primeira conversa com seu inimigo, Moriarty- ao contrário da literatura, pouco é revelado sobre a formação do criminoso, assim não se sabe se ele é professor. Moriarty na série, é uma figura misteriosa que chamou a atenção de Holmes ainda em Londres, onde os jornais o chamavam de “M”. Esse indivíduo

cruel desfilava uma imensa lista de crimes- assassinatos, entre outros- com uma maestria inegável. Mas apesar de sua ‘assinatura’, essa mente criminosa nunca foi capturada.

Durante a conversa com Holmes, uma ligação, o criminoso apresentou a si e seus métodos- vale salientar que Moriarty chega a parafrasear a passagem que o Holmes literário usou para descrevê-lo. O criminoso intima Holmes a solucionar um caso, em troca de respostas sobre Irene Adler- e ao final do episódio, percebemos que Irene está viva.

No episódio duplo *A mulher/ Heroína*, vemos flashbacks que retratam a relação entre Irene Adler desde o início, até o dia em que o casal colidiu com Moriarty. O marco que representa a passagem é o bilhete para Holmes deixado pelo criminoso:

**Quadro 3-** Bilhete de Moriarty à Sherlock Holmes

: “Eu entendo que a senhorita Adler ia mostrar a você uma nova obra de arte esta noite. Diga-me: o que você acha da minha? - M”.

\*Retirado do episódio *A Mulher/Heroína*, da série televisiva *Elementary*

A reviravolta do episódio acontece quando Irene salva Holmes de um assassinato e ao fazê-lo se revela como Moriarty. A criminosa identifica o homem que ligou para Holmes como um de seus agentes- uma ferramenta para driblar o machismo, que Moriarty diz haver também no meio do crime, a criminosa ironiza: “como se os homens tivessem o monopólio do assassinato”.

Moriarty também explica porque não pode matar Holmes: “finalmente, parecia que tinha encontrado uma mente semelhante à minha. Algo complicado e bonito demais para destruir, pelo menos antes de análises detalhadas. Então, planejei uma maneira de observar você em seu próprio ambiente”.

Após saber a verdade, Sherlock sentiu sua liberta e começou a trabalhar junto à Watson para a captura da criminosa. Holmes, executa um plano de Watson e acaba por levar Moriarty à prisão- outro ponto interessante de desconstrução, já que na obra literária o criminoso nunca se encontrou com a justiça, na verdade seu desfecho foi a morte. Em relação à Irene Adler, a desconstrução também interferiu- já que o Watson da literatura anunciou sua morte.

Ambos os personagens, Irene e Moriarty desafiaram de forma aguda, Sherlock Holmes. Assim, sua simbiose é bastante compreensível, já que ambos internalizam

inteligência e arte- Moriarty reverte essa noção artística para as estratégias dos seus crimes. Quanto à questão adaptativa, ocorreram nos personagens tanto uma justaposição, quanto uma transformação. O resultado dessa operação é um arco seriado complexo e instigante.

### 3.4 Kitty Winter

Conhecemos Kitty Winter no conto *A aventura de um cliente ilustre*. Kitty foi uma das vítimas do barão Adelbert Gruner e acabou chegando a Sherlock Holmes através de seu agente Shinwell Johnson- um ex presidiário que se regenerou e fornece informações ao detetive sobre o submundo do crime em Londres.

Quanto à aparência a moça era magra, de rosto pálido e intenso que apesar de toda a sua mocidade trazia estampada sua tristeza. Kitty revelou ser conhecida de Shinwell de muito tempo e demonstrou avidez na possibilidade de capturar Gruner.

Kitty, então, se dispõe a contar tudo o que passou para livrar a nova vítima do “feitiço” do barão. A jovem revela à Holmes mais assassinatos cometidos por Adelbert e a existência de um livro onde o barão registra seus cruéis feitos- nele estão listados os nomes, detalhes e fotografias das mulheres que ele destruiu. Kitty ainda advertiu o detetive sobre o alarme contra roubo que é ativado toda noite na casa do barão.

Apesar de ajudar Holmes, Kitty planejava sua própria vingança e no dia em que Holmes apareceu na propriedade do barão para recolher provas de seus crimes, a moça aproveitou a oportunidade e feriu gravemente Gruner- jogando ácido sulfúrico em sua face. Kitty foi levada à julgamento, mas em virtude dos crimes cometidos por Gruner, recebeu apenas uma pena branda.

#### 3.4.1 Kitty Winter em Elementary

Conhecemos Kitty Winter no episódio *Muitos inimigos por perto*, como a nova assistente de Holmes. Além do fato de ser detetive em treinamento, descobrimos o nome verdadeiro de Kitty- Kathryn Winter-, durante uma conversa entre Holmes e Watson. É interessante observar que o verdadeiro nome da senhorita Winter não é mencionado na obra literária.

A jovem foi enviada para espionar Joan Watson e passar relatórios para Holmes- o plano causou problemas quando Watson percebeu a movimentação. Mas, passado o mal entendido, Kitty pergunta a Joan o motivo para ela aceitar ser treinada por Holmes- Watson

responde que “foi como seguir uma direção”. A detetive devolve a pergunta, deixando Kitty pensativa por um tempo até ela dizer que se moveu pelo mesmo motivo.

Episódios a frente revelam que Kitty foi vítima de tortura e estupro. Watson então, a orienta a procurar um grupo de apoio para esse tipo de vítimas- a jovem concorda. Já em *Plantando dinheiro*, Kitty Winter se envolve em uma investigação própria- uma das integrantes do grupo de apoio em que participa pede que Kitty ajude a encontrar sua filha desaparecida.

A mulher contou que mentiu para a filha, ao dizer que amou seu pai e ele havia morrido antes dela nascer. Assim que a garota atingiu a adolescência, a mãe decidiu contar a verdade- que ela foi gerada após um estupro. Desde então, Tess- a menina desaparecida- se mostrou revoltada e começou a sumir. Dessa vez por muito mais tempo e sem pistas.

Utilizando as técnicas que aprendeu com Holmes e Watson, Kitty descobriu o paradeiro de Tess. A garota estava na casa da tia de uma amiga- a tal amiga ajudou Tess a forjar seu desaparecimento e incriminar seu pai biológico, Grant Perryman. Consolando Tess e resolvendo o caso, Kitty acabou por enfrentar o próprio passado e se sentiu mais forte.

Em *O cliente ilustre*, Kitty descobre que seu agressor está em Nova Iorque e à sua procura. A jovem insiste em participar da investigação, mas só perde o controle a cada passo- chegando a agredir a irmã de um suspeito. No episódio *Aquela que escapou*, vemos flashbacks do encontro de Kitty e Holmes, uma deles revela a profissão da moça- a jovem trabalhava transcrevendo áudios para serem convertidos em livros.

Ao mesmo tempo é mostrado que Kitty é tomada pelo seu desejo de vingança- sequestrando seu agressor com a intenção de mata-lo e dissolver o seu corpo para que não sobre pistas.

Depois de escutar o conselho de Holmes, a jovem decide entregar o criminoso à justiça- mas antes derrete o rosto de Gruner com um ácido, assim como sua correspondente literária. Kitty faz uma ligação para Holmes, informando que irá fugir- além disso, a jovem afirma que irá seguir a profissão de detetive e agradece a Sherlock por isso.

A desconstrução de Kitty foi relativa ao aumento de sua relevância na trama- se na literatura ela foi uma peça importante para os planos de Holmes, na série ela é retratada como uma personagem complexa que supera seu próprio trauma, ajuda Holmes e ainda muda de carreira. Do ponto de vista da adaptação, o que ocorre com essa personagem é a adição- sua história de vida foi acrescentada à trama- aumentando assim a sua relevância.

## 4 CONCLUSÃO

A adaptação é um fenômeno que faz parte da história da arte. Esse fenômeno tem sido resgatado tanto pelo cinema quanto pela televisão- quando estes meios buscaram adaptar obras literárias. Questões como a *fidelidade* e o *espírito* costumam levantar críticas nos estudos da adaptação quanto à legitimidade ou ainda, a qualidade dessa prática.

Observando que a adaptação dá origem a uma nova obra- já que no processo de transposição de um meio para outro, inevitavelmente, signos são perdidos e outros são criados-, percebe-se que nem fidelidade ou mesmo espírito são relevantes para uma adaptação de boa qualidade. Além disso, apesar da nova obra não transparecer a essência, o novo produto nunca perderá a ligação com seu texto-fonte.

O adaptador tem a autonomia para realizar sua própria ressignificação da obra literária. A desconstrução vem como ferramenta para a realização dessa autonomia- já que desconstrução consiste na abertura do texto para criação e recriação de novos conceitos.

Em comunhão com esse cenário, está um outro fenômeno- a ascensão das séries televisivas pelo mundo. Algumas das causas dessa ascensão são a sofisticação do texto- com misturas de gêneros, personagens multifacetados e investimento nos arcos dramáticos; os novos modos de consumo- como a maior flexibilidade da programação das televisões a cabo na rerepresentação de conteúdo, além dos DVD's; e a influência da internet tanto na distribuição de conteúdo, como um meio para o fortalecimento das comunidades de fãs que se articulam para dar uma resposta direta aos canais de televisão- e por sua vez, criam expansões de universos narrativos. A crescente crítica amadora da internet também fomenta promoção das séries.

Nesse contexto está a série *Elementary*. Neste trabalho, analisei comparativamente a maneira em que os personagens se apresentam nos contos de Doyle e como são retratados no audiovisual. Após o estudo, ficou evidente que os personagens deixaram de ser planos- ter um caráter imutável ou inquestionável- para ganhar alguma complexidade: seja por transformações em suas histórias pessoais, ou mesmo em suas personalidades. Essas mudanças aproximam um pouco mais o espectador do produto, pois os personagens parecem mais humanos.

Assim, adaptações como *Elementary* alimentam a curiosidade do espectador em relação do texto-fonte. Esse sentimento transforma espectadores em leitores em potencial, aquecendo o mercado literário- por outro lado, um mercado literário aquecido chama a

atenção das redes de televisão para adaptar obras, gerando assim, um ciclo artístico-cultural louvável.

## REFERÊNCIAS

**Adaptação.** Michaelis Online. Disponível em:

<<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=mpDw>>. Acesso em: 26 de Março.

CANDIDO, Antonio e outros. **A personagem de ficção.** Editora Perspectiva, Ed 2ª, 1963.

**Carmilla.** Disponível em:

<[http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/s/Sheridan%20Le%20Fanu,%20Joseph%20-%20Carmilla.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/s/Sheridan%20Le%20Fanu,%20Joseph%20-%20Carmilla.pdf)>. Acesso em: 20 de Maio.

**Carmilla.** Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Carmilla\\_\(series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Carmilla_(series))>. Acesso em: 20 de Maio.

**Carmilla.** Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Carmilla>>. Acesso em: 20 de Maio.

**Clássicos de Jorge Amado adaptados para cinema, televisão e teatro.** Disponível em:

<<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/bis/noticia/2013/09/jorge-amado-classicos-adaptados-para-cinema-televisao-e-teatro.html>>. Acesso em 18 de Maio.

DOYLE, Sir Arthur Conan. **A Aventura do cliente ilustre.** Editora L&PM Pocket. 2012.

DOYLE, Sir Arthur Conan. **As melhores histórias de Sherlock Holmes.** Editora L&PM Pocket, 2013.

DOYLE, Sir Arthur Conan. **Um estudo em vermelho.** Editora L&PM Pocket, 1998.

**Elementary.** Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Elementary>>. Acesso em: 15 de Janeiro.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MARQUES, Márcia Gomes. **O intertexto midiático: ficção seriada televisiva e adaptação de obras literárias: as ideias no fluxo das mídias**. Revista Conexão- Comunicação e Cultura. Vol.8 N°15, 2009. Disponível em:  
<<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/115/106>>. Acesso em: 16 de Maio.

MENESES, Ramiro Délio Borges de. **A desconstrução em Jacques Derrida: o que é e o que não é pela estratégia**. Revista Universitas Philosophica. Edição 60. Ano 30, jan-jun, 2013, Bogotá, Colômbia. p.177-204. Disponível em:  
<<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4555811.pdf>>. Acesso em 01 de Fevereiro.

MITTEL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea**. Revista Matrizes. Ano 5-N°2, jan-jun. São Paulo, 2012. p.29-52. Disponível em:  
<<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/MATRIZES/article/viewFile/8138/7504>>. Acesso em 04 de Abril.

**Mr. Holmes**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-223770/>>. Acesso em 18 de Maio.

**O fantasma da ópera**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-52139/>>. Acesso em 19 de Janeiro.

**O Pequeno Príncipe**. Direção: Mark Osborne. Produtora: Paris Filmes, 2015. 110 min. Disponível em: <<http://www.filmesonlinegratis.net/assistir-o-pequeno-principe-2015-dublado-online.html>>. Acesso em: 24 de Novembro.

**Orange is the new black**. Disponível em: <<http://www.livrariacultura.com.br/p/orange-is-the-new-black-42234880>>. Acesso em: 18 de Maio.

**Orange is the new black**. Disponível em:  
<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Orange\\_Is\\_the\\_New\\_Black](https://pt.wikipedia.org/wiki/Orange_Is_the_New_Black)>. Acesso em: 20 de Maio.

**Romeo + Juliet.** Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0117509/>>. Acesso em 16 de Maio.

**Romeo + Juliet.** Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Romeu\\_%2B\\_Julieta](https://pt.wikipedia.org/wiki/Romeu_%2B_Julieta)>. Acesso em 16 de Maio.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O Pequeno Príncipe.** Edição 48. Editora Agir, 2006. Disponível em: < <https://aprendaaprender.files.wordpress.com/2012/05/o-pequeno-principe.pdf> >. Acesso em: 23 de Novembro.

**Sherlock (série de televisão).** Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Sherlock\\_serie\\_de\\_televisao](http://pt.wikipedia.org/wiki/Sherlock_serie_de_televisao)>. Acesso em: 24 de Fevereiro.

**Sherlock Holmes Baffled.** Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Sherlock\\_Holmes\\_Baffled](http://pt.wikipedia.org/wiki/Sherlock_Holmes_Baffled)>. Acesso em: 24 de Fevereiro.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro.** Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade.** Revista Galáxia. São Paulo, online N°27, 2014. p. 241-252. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/20.pdf> > . Acesso em 05 de Abril.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para tevê.** Revista Lumina. Vol 8- N°1, jun, 2014. UFJF. p. 1-14. Disponível em: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/355>>. Acesso em 04 de Abril.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Origem do drama seriado contemporâneo.** Revista Matrizes. Vol 9- N°1, jan-jun, 2015. São Paulo. p.127-143. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/100677/99409>>. Acesso em: 05 de Abril.

SILVA, Thais Maria Gonçalves da. **Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária.** Revista Anuário de Literatura. Vol 17- N°2. p.181-201, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2012v17n2p181/23272>> . Acesso em 22 de Fevereiro.

**Teresa Batista.** Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Tereza\\_Batista](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tereza_Batista)>. Acesso em 18 de Maio.

**The phantom of the opera.** Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/The\\_Phantom\\_of\\_the\\_Opera\\_\(1925\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Phantom_of_the_Opera_(1925))>. Acesso em: 20 de Maio.

**Tieta.** Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Tieta\\_\(telenovela\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tieta_(telenovela))>. Acesso em 18 de Maio.