

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
COMUNICAÇÃO SOCIAL – PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

LUCAS TWARDOWSKI BARTH

SHERLOCK: A Complexidade Narrativa e o Papel da Montagem

Porto Alegre, RS

2020

LUCAS TWARDOWSKI BARTH

SHERLOCK: A Complexidade Narrativa e o Papel da Montagem

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Publicidade e Propaganda, sob orientação da Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini.

Porto Alegre, RS

2020

LUCAS TWARDOWSKI BARTH

SHERLOCK: A Complexidade Narrativa e o Papel da Montagem

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Publicidade e Propaganda

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Miriam de Souza Rossini - UFRGS  
Orientadora

---

Prof. Ms. Lucas Furtado Esteves - UFRGS  
Examinador

---

Prof. Ms. Guilherme Fumeo Almeida - UFRGS  
Examinador

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora Miriam, por me mostrar o caminho.

À Giulia, pela essencial revisão e pela infinita parceria.

Aos meus pais, pelo suporte e por me proporcionarem sempre o melhor.

Aos meus amigos, sejam do colégio, da Fabico, da vida, sem os quais nada teria graça.

À Fabico e à UFRGS, por tanto aprendizado e evolução.

À Atlética Fabico, por ser motivação e pertencimento.

Muito obrigado.

## **RESUMO**

Este trabalho busca investigar como princípios da complexidade narrativa e da montagem cinematográfica são utilizados na construção da narrativa do seriado Sherlock (BBC, 2010-2017). Para isso, os métodos utilizados na realização desta pesquisa foram a pesquisa bibliográfica e a análise filmica. O segundo capítulo traz o conceito de narrativa e narrativa seriada, tal como apresenta as diferentes categorias da serialização e explora o modelo da complexidade narrativa. O terceiro capítulo, então, investiga a presença dessas ideias no objeto de pesquisa, a partir da sua concepção, sua estrutura serial e seu uso da estética operacional e do engajamento do público. O quarto capítulo introduz o processo da montagem cinematográfica e suas funções, bem como os princípios de ritmo, tempo e espaço na sua atuação e as técnicas de elipse e gancho. Por fim, o quinto capítulo avalia a utilização desses princípios, técnicas e funções na construção da narrativa de Sherlock.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Sherlock. Narrativa Seriada. Complexidade Narrativa. Montagem.

## **ABSTRACT**

This paper seeks to investigate how principles of narrative complexity and cinematographic editing are used in the construction of Sherlock's (BBB, 2010-2017) narrative. For this, the methods used in carrying out his research were bibliographic research and film analysis. The second chapter presents the concept of narrative and serial narrative, the different categories of serialization and explores the narrative complexity model. The third chapter, then, investigates the presence of these ideas in the research object, from its conception, its serial structure and its use of operational aesthetics and public engagement. The fourth chapter introduces the process of cinematographic editing and its functions, as well as the principles of rhythm, time and space in its performance and the ellipse and hook techniques. Finally, the fifth chapter assesses the use of these principles, techniques and functions in the construction of Sherlock's narrative.

## **KEYWORDS**

Sherlock. Serial Narrative. Narrative Complexity. Editing.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Momentos de <i>A Study in Pink</i>	27
<b>Figura 2</b> - John e Sherlock sob a mira de atiradores a serviço de Moriarty	28
<b>Figura 3</b> - Momentos da segunda temporada	29
<b>Figura 4</b> - Momentos da terceira temporada e do especial que a antecedeu	30
<b>Figura 5</b> - Momentos da quarta temporada e do especial que a antecedeu	31
<b>Figura 6</b> - Trechos do raciocínio de Sherlock em <i>A Sign of Three</i>	34
<b>Figura 7</b> - Trechos de <i>The Great Game</i>	35
<b>Figura 8</b> - Trechos das diferentes explicações mostradas nos episódios	36
<b>Figura 9</b> - Trechos de <i>A Study in Pink</i>	45
<b>Figura 10</b> - Trechos de <i>The Hounds of Baskerville</i>	46
<b>Figura 11</b> - Trechos de <i>His Last Vow</i>	47
<b>Figura 12</b> - Trechos de <i>The Lying Detective</i>	48
<b>Figura 13</b> - Sherlock, John e Mary esperando Toby iniciar seu trabalho	49
<b>Figura 14</b> - Toby seguindo seu faro	49
<b>Figura 15</b> - O fim da busca	50
<b>Figura 16</b> - Momentos de <i>A Scandal in Belgravia</i>	51
<b>Figura 17</b> - Momentos que precedem o gancho em <i>The Great Game</i>	52
<b>Figura 18</b> - Início da segunda temporada, após o gancho ao fim da primeira	53
<b>Figura 19</b> - Momentos que antecedem o gancho em <i>The Reichenbach Fall</i>	53
<b>Figura 20</b> - Início da terceira temporada, dois anos após a segunda	54
<b>Figura 21</b> - Sherlock investigando o escritório do major Barrymore	55
<b>Figura 22</b> - Dedução em <i>A Study in Pink</i>	56
<b>Figura 23</b> - Dedução em <i>The Final Problem</i>	57

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>2 NARRATIVA SERIADA</b>	<b>12</b>
2.1 Narrativa	12
2.2 Narrativa Seriada	14
2.3 Complexidade Narrativa	17
<b>3 SHERLOCK: A NARRATIVA SERIADA E COMPLEXA</b>	<b>22</b>
3.1 O Seriado	22
3.1.1 Adaptação e contexto	23
3.2 Análise Narrativa	25
3.2.1 Serialidade	25
3.2.2 Estética operacional	32
3.2.3 Engajamento	35
<b>4 MONTAGEM</b>	<b>38</b>
4.1 Funções	38
4.2 Ritmo	39
4.3 Tempo	41
4.3.1 Elipses e Ganchos	41
4.4 Espaço	43
<b>5 SHERLOCK: A MONTAGEM</b>	<b>45</b>
5.1 Estrutura	45
5.2 Ritmo	48
5.3 Tempo	51
5.4 Espaço	55
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>58</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>60</b>



## 1 INTRODUÇÃO

As narrativas seriadas têm se desenvolvido e popularizado cada vez mais, passando a dominar o cenário televisivo na última década. Também, atualmente se estrutura um contexto em que surgem e se destacam inúmeras plataformas de streaming impulsionadas por esse modelo serial. Além disso, os últimos trinta anos são marcados pelo desenvolvimento e propagação da complexidade narrativa, um modelo que se forma como uma redefinição das narrativas seriadas, fugindo das normas convencionais de modo a construir novas possibilidades criativas, e que surge num contexto de muitas mudanças e inovações na indústria televisiva, sendo impulsionado por isso. A serialização das narrativas e a expansão das narrativas complexas se destacam nas discussões atuais sobre a televisão, como as trazidas por Carlos Gerbase e Jason Mittell, por exemplo.

A construção de toda narrativa audiovisual, seja ela seriada ou não, complexa ou não, passa diretamente pelo procedimento de montagem. É esse processo que organiza, forma a estrutura e emprega sentido e ritmo à narrativa. Assim, este trabalho se propõe a investigar como o seriado *Sherlock* utiliza princípios da complexidade narrativa e da montagem cinematográfica na construção da sua narrativa.

*Sherlock*, livremente baseado nos contos e romances literários de Sir Arthur Conan Doyle sobre o detetive ficcional Sherlock Holmes, foi lançado em 2010, produzido pela rede britânica BBC. Criado por Steven Moffat e Mark Gatiss, o seriado apresenta adaptações das histórias originais para a atualidade.

Com sua quarta e, possivelmente última, temporada estreando em 2017, o programa contou com doze episódios de uma hora e meia divididos entre as quatro temporadas e dois episódios especiais lançados no hiato entre a segunda e a terceira e entre a terceira e a quarta temporada. Esse formato foge do comum ao gênero, em que a grande maioria das produções apresenta episódios mais curtos e temporadas mais longas. Em *Sherlock*, cada episódio tem a duração de um filme de longa-metragem e exhibe um enredo fechado, seguindo a lógica tradicional de seriados policiais, com o foco na resolução de um caso por episódio, porém traz ao fundo uma trama principal que se estende ao longo de cada temporada.

A escolha por esse objeto de pesquisa parte de duas esferas. Primeiramente, pelo âmbito pessoal, por possuir grande afeto e admiração por Sherlock, seriado o qual já assisti diversas vezes e por cujo processo criativo me interessa. Atuei profissionalmente como editor de vídeos por alguns anos, e eventualmente ainda realizo alguns trabalhos na área. Área essa pela qual me interessa, que admiro e que me faz refletir a seu respeito sempre que consumo produtos audiovisuais. Meus antecedentes na área e estudos acerca do tema me fizeram perceber a inventividade da narrativa e da edição de Sherlock. Essa construção me intriga e me motiva a buscar entendê-la mais profundamente. Desse modo, acredito que realizar uma análise acadêmica mais completa acerca do programa seja de grande valia.

Em segundo lugar, apesar de ter encontrado alguns trabalhos acadêmicos sobre Sherlock, e diversos trabalhos sobre narrativas seriadas, narrativas complexas e montagem audiovisual, nenhum que explorasse o seriado através desses conceitos. Acredito que um trabalho que investigue esse tema seja uma adição interessante ao leque de estudos audiovisuais, levando em conta que o seriado é considerado diferenciado e inventivo quanto à sua estrutura narrativa e seu uso da montagem, sendo digno de análise. Entender mais a fundo essas questões seria de grande valor para mim tanto como fã do seriado e curioso a seu respeito, tanto como estudante de comunicação e editor audiovisual.

Quanto aos procedimentos, são utilizadas duas técnicas: pesquisa bibliográfica, expondo os conceitos e ideias que servirão de base para a análise a partir da leitura e investigação de materiais acadêmicos produzidos sobre o tema (GIL, 2008), e análise de imagens em movimento, realizando uma seleção e transcrição do material audiovisual como cita ROSE (apud. BAUER, GASKELL, 2011), já realizando um primeira avaliação sobre o objeto e, então, uma análise do mesmo a partir do referencial teórico.

Com essa base, o trabalho está estruturado em cinco capítulos, sendo esta introdução o primeiro deles. A seguir, o segundo capítulo explora a conceitualização de narrativa e narrativa seriada, bem como as categorizações desta última, utilizando os trabalhos de Arlindo Machado (2000), Gaudreault e Jost (2009), Gerbase (2014), Munglioli e Pelegrini (2014) e Turner (1997). Também, neste capítulo é introduzido e explorado o conceito de complexidade narrativa a partir da visão de Mittell (2012). O terceiro capítulo, então, examina o objeto do trabalho, o seriado Sherlock, a partir das discussões introduzidas no capítulo anterior.

O quarto capítulo, explora o procedimento da montagem cinematográfica. São discutidas suas funções, a partir de Aumont (1995), e, alicerçando-se em Betton (1987), os princípios: do ritmo, aqui com apoio de Murch (2004); do tempo, utilizando também as discussões de Gerbase (2014) sobre elipses e ganchos; e do espaço. Então, no quinto capítulo, Sherlock é analisado com base nas discussões introduzidas no quarto capítulo e na bibliografia utilizada.

Finalmente, as considerações finais retomam e fazem um apanhado geral do que foi discutido. A listagem das referências utilizadas encerra o trabalho.

## 2 NARRATIVA SERIADA

Este capítulo é dividido em três subcapítulos, que tratam, respectivamente, de: conceito de narrativa, conceituação e diferentes categorizações da serialização na televisão e, por fim, complexidade narrativa.

### 2.1 Narrativa

O que é uma narrativa? Em *A Narrativa Cinematográfica*, Gaudreault e Jost recorrem a conceitos expostos por Metz para apresentar cinco critérios para o reconhecimento de uma narrativa. São eles: uma narrativa tem um começo e um fim; a narrativa é uma sequência com duas temporalidades; toda narrativa é um discurso; a consciência da narrativa “desrealiza” a coisa contada; uma narrativa é um conjunto de acontecimentos.

O primeiro critério implica que toda narrativa é fechada, mesmo com eventuais sequências ou perguntas não respondidas: “Que o final seja suspensivo ou cíclico, isso não muda em nada a natureza da narrativa como objeto: todo livro tem uma última página, todo filme, um último plano, e é somente na imaginação do espectador que os heróis podem continuar a viver.” (GAUDREALT e JOST, 2009, pg. 32).

Quanto ao segundo critério, que propõe a existência de duas temporalidades, compreende-se a distinção entre a sequência cronológica dos acontecimentos e a sequência dos significantes, a distinção entre o tempo intrínseco àquilo que é narrado e o tempo que se leva para consumir a narrativa, neste caso para a assistir.

A ideia de que toda narrativa é um discurso parte da noção do narrador. A narrativa, como uma sequência de enunciados, precisa de um sujeito da enunciação. Para que haja uma narrativa, precisa haver alguém que narre. E é a partir dessa noção que se chega ao quarto critério, de que a narrativa desrealiza a coisa contada: “Se o “real” não é proferido por ninguém, a *fortiori* ele “jamais conta histórias”. Isto é, a partir do momento em que lidamos com uma narrativa, sabemos que ela não é a realidade.” (GAUDREALT e JOST, 2009, pg. 34).

Por fim, tem-se que a narrativa é um discurso que possui acontecimentos como sua “unidade fundamental”. Assim, ao expor esses cinco critérios, Gaudreault e Jost (2009, pg.

35) chegam à definição de que a narrativa é “um discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos.”

Graeme Turner, por sua vez, em *Cinema como Prática Social*, descreve a narrativa como “uma forma de “dar sentido” ao nosso mundo social e compartilhar esse sentido com os outros” (TURNER, 1997, pg.73). O autor destaca que as narrativas estão presentes em todos os povos e culturas, e, mais do que isso, todas apresentam similaridades quanto à sua estrutura:

A narrativa não é só comum a todas as culturas, mas há evidências de semelhanças estruturais entre os contos, histórias e lendas produzidos por diferentes culturas. A estrutura narrativa encontrada nos contos populares de uma cultura pode repetir-se em outra, o que sugere algo de universal tanto na estrutura quanto na função da narrativa. (TURNER, 1997, pg. 73).

Para evidenciar essas semelhanças, Turner traz abordagens estruturalistas, cujo objetivo é, precisamente, evidenciar as características que todas narrativas têm em comum. A partir delas, têm-se que as narrativas têm início a partir de um conflito. Começam estabelecendo situações de oposição que precisam ser resolvidas, e que guiarão o desenvolvimento da narrativa.

Turner apresenta também outro meio de compreender as narrativas, desenvolvido por Todorov, que é entendê-las como um processo:

[...] a narrativa começando num ponto de equilíbrio estável, o que ele chama de “plenitude” - quando as coisas estão satisfatórias, tranquilas, calmas ou reconhecidamente normais. Esse equilíbrio ou plenitude é então rompido por algum poder ou força, resultando num estado de desequilíbrio que só pode ser resolvido pela ação de uma força dirigida contra a força de ruptura. O resultado é a restauração do equilíbrio ou plenitude. Então vemos que o processo não é inteiramente circular, o segundo ponto de estabilização não é igual ao primeiro. (TURNER, 1997, pg. 80).

Tal como os conflitos mencionados anteriormente, essas rupturas costumam ocorrer no início da narrativa, impulsionando seu desenrolar. E no final, temos a resolução da ruptura.

Outro ponto importante levantado em *Cinema como Prática Social*, é o contexto em que cada narrativa é consumida. Ao avaliar cada obra, precisamos considerar todas as relações que a envolvem, seu contexto social. Isso inclui também, suas obras contemporâneas e todas as construções midiáticas da época. “O prazer que o público extrai de um filme não emerge apenas da narrativa” (TURNER, 1997, pg. 81). Ou seja, a fruição

de uma narrativa está diretamente ligada à conjuntura em que ocorre, tudo é interpretado de acordo com os valores de cada momento e cultura.

## 2.2 Narrativa Seriada

A narrativa seriada, que hoje encontra sua expressão de maior destaque nos programas televisivos, não foi criada na televisão. Essa forma de narrativa tem origens bem mais antigas, começando na literatura, meio no qual teve grande desenvolvimento a partir dos folhetins, e passando para o audiovisual nos primórdios do cinema, como nos conta Arlindo Machado (2000), em seu livro *A televisão levada a sério*:

Mas é preciso considerar que não foi a televisão que criou a forma seriada de narrativa. Ela já existia antes nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.), nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do *folhetim*, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado, continuou com a tradição do radiodrama ou da radionovela e conheceu sua primeira versão audiovisual com os *seriados* do cinema. Na verdade, foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão. (MACHADO, 2000, p. 86)

Na década de 1910, surgiram os primeiros seriados do cinema. Até então, havia uma nítida fragmentação das salas de cinema em duas esferas: a dos salões de cinema, mais caros e também confortáveis, que exibiam longas-metragens para um público mais restrito e abastado; e a dos *nickelodeons*, que exibiam filmes curtos em espaços menos cômodos para um público de mais baixa renda. Os filmes seriados foram capazes de atender a ambas as situações. Assim como no cenário da televisão, esses filmes eram “concebidos em escala industrial, rodados simultaneamente com a exibição das partes anteriores e capazes de absorver as circunstâncias da produção” (MACHADO, 2000, p. 87). No entanto, essa produção ainda se dava de maneira bastante desorientada, roteiros confusos, falta de continuidade ou explicações, problemas com atores, entre outras dificuldades. Tais situações foram solucionadas e acabaram encontrando desenvolvimento e destaque no modelo televisivo.

A construção da serialização atual, entretanto, vai além dessa base histórica, fundamentando-se também no modelo de produção e difusão da televisão. Primeiramente, parte de um contexto de programação ininterrupta, cujo espaço precisa ser totalmente preenchido. Assim, adotou-se um modelo de produção em larga escala, que permite a

realização de diversos programas num mesmo cenário, com os mesmos atores, os mesmos figurinos, etc. A serialização e a repetição agilizam o processo de produção de mais obras audiovisuais, portanto se tornaram dominantes na televisão. Enquanto no cinema os filmes se constituem como obras independentes e de maior tempo de produção, na televisão os produtos se formam a partir de um modelo base que será repetido com algumas variações.

Ademais, há de se considerar que, ao contrário do cinema, o conteúdo televisivo é consumido num ambiente propício a distrações. Machado (2000, p. 87) explica: “A recepção de televisão em geral se dá em espaços domésticos iluminados, em que o ambiente circundante concorre diretamente com o lugar simbólico da tela pequena, desviando a atenção do espectador e solicitando-o com muita frequência”. Ou seja, o espectador acaba por consumir os produtos televisivos de maneira mais dispersa. Desse modo, a produção audiovisual para a televisão encontrou na serialização um companheiro adequado, fazendo bom uso das técnicas de repetição. Para definir esse modelo narrativo, cita-se, novamente, Arlindo Machado:

Chamamos de *serialidade* essa apresentação descontínua e *fragmentada* do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o *enredo* é geralmente estruturado sob a forma de *capítulos* ou *episódios*, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. Muito frequentemente, esses blocos incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes (para refrescar a memória ou informar o espectador que não viu o bloco anterior) e, no final, um *gancho* de tensão, que visa manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do *break* ou no dia seguinte. (MACHADO, 2000, pg.83)

Machado ainda apresenta a visão de outros dois autores em seu livro: Lorenzo Vilches e Omar Calabrese. Ele explica que Vilches define a serialização como um conjunto de sequências sintagmáticas baseadas na alternância desigual: cada novo episódio repete um conjunto de elementos já conhecidos e que fazem parte do repertório do receptor, ao mesmo tempo que introduz algumas variantes ou até mesmo elementos novos (MACHADO, 2000, pg.89). E Calabrese, por sua vez:

[...] rejeitando o senso comum que considera o repetitivo e o serial como o contrário do original e do artístico, vem a afirmar que a produção seriada da televisão nos permite pensar numa coisa nova, uma espécie de ‘estética da repetição’, baseada na dinâmica que brota da relação entre os elementos invariantes e os variáveis.(MACHADO, 2000, pg.90).

Quanto à categorização das narrativas seriadas, apresento duas visões distintas, mas não opostas, a primeira de Arlindo Machado (2000) e a segunda de Carlos Gerbase (2014). Antes disso, é importante destacar que essas divisões majoritariamente não se dão de maneira pura e absoluta; as diferentes categorias acabam por se entrelaçar. Desse modo, as obras televisuais atuais apresentam características de mais de uma categoria, aproximando-se mais de uma ou de outra, daí resultando sua categorização.

Arlindo Machado propõe uma divisão entre três tipos de narrativa seriada. Na **primeira categoria** “temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos literalmente ao longo de todos os capítulos.” (MACHADO, 2000, pg. 84). Quando há várias narrativas, o que ocorre é que há uma narrativa principal que segue um caminho e, em torno dela, acontecem diversas situações paralelas que acabam se interligando. Nesta categoria, o enredo que se inicia no primeiro capítulo segue se desenrolando ao longo de todos os seguintes. Arlindo Machado classifica este tipo de narrativa como teleológico, “pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda a evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais.”(MACHADO, 2000, pg. 84). Um exemplo desta categoria é o bastante premiado seriado estadunidense *Breaking Bad* (2008, AMC), que acompanha, ao longo de cinco temporadas, a vida do professor de química Walter White, que ao ser diagnosticado com câncer e buscar métodos de pagar seu tratamento acaba se envolvendo no mundo do tráfico de drogas.

Na **segunda categoria**, cada episódio é uma narrativa fechada, uma história autônoma. Ao longo dos episódios repetem-se apenas os personagens e a situação narrativa, cada um com seu próprio enredo. Neste caso a ordem dos capítulos não é importante, eles podem ser assistidos aleatoriamente. Quanto à **terceira categoria**, o denominador comum é apenas a temática. Cada episódio apresenta personagens e cenários diferentes, histórias completamente independentes e, ocasionalmente, até mesmo diretores e roteiristas variados. Aqui, podemos citar como exemplo para a segunda categoria a animação *Rick and Morty* (2013, Adult Swim), que acompanha as aventuras pelo universo do cientista alcoólatra Rick e seu neto Morty. Já a terceira categoria, pode ser exemplificada com a



série britânica *Black Mirror* (2011, Channel 4), que explora a relação da sociedade atual com as novas tecnologias.

Já Gerbase apresenta uma separação entre dois conceitos: os seriados e as séries. Para o autor, seriados se constroem a partir de “uma história longa, que é contada ao longo de vários episódios que se sucedem em ordem pré-estabelecida.” (GERBASE, 2014, pg. 41). Ou seja, para que haja uma compreensão adequada na narrativa, ela deve ser consumida na sequência em que foi publicada. Trata-se de um enredo que percorre todos os episódios. Do outro lado do espectro, as séries têm episódios autônomos, que podem ser consumidos em qualquer ordem, mesmo que fiéis ao conjunto, cada um apresentando uma história curta e completa, com começo, meio e fim. Desse modo, pode-se considerar que a classificação de Gerbase engloba a de Machado. A primeira categoria de Machado se refere aos seriados de Gerbase, e as outras duas categorias correspondem às séries. No entanto, como mencionado antes, atualmente essas separações são bastante tênues. Os programas televisivos têm apresentado características mistas, tornando-se híbridos. Munglioli e Pelegrini (2013) veem os programas como pontos ao longo de um eixo, sendo as classificações, serial e *serie* no caso deles, os polos desse eixo.

Os modelos apresentados até aqui são os básicos da construção seriada televisiva, mas mesmo eles foram se complexificando com o tempo.

### **2.3 Complexidade Narrativa**

É a partir das narrativas seriadas híbridas que surge a complexidade narrativa. Mittell a conceitua como “uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil.” (MITTELL, 2012, pg. 36). Há uma união de características que aprimoram o produto final. Pelo lado das séries, a possibilidade de gerar um sentimento de totalidade ao apresentar resoluções menores a cada episódio, unida a um desenvolvimento de enredos mais longos e intrincados ao longo de toda a narrativa, potencializado pelo modelo dos seriados. Munglioli e Pelegrini (2013, pg. 28) complementam que “a narrativa episódica permite a sensação de completude e a catarse

esperada na resolução de problemas pontuais; enquanto a serial possibilita o desenvolvimento de tramas que não caberiam nos limites temporais de um único episódio”.

Para Mittell, da década de 1990 até a atualidade, temos a era da complexidade televisiva, devido a sua grande propagação e aceitação. Isso não significa, contudo, que narrativas complexas sejam maioria nas grades de programação atuais – na verdade, programas convencionais ainda dominam o meio. Ainda assim, a complexidade narrativa é uma parte significativa no desenvolvimento das narrativas televisivas, visto que oferece novas possibilidades criativas importantes e singulares. No entanto, é preciso considerar que o conceito de complexidade narrativa engloba programas bastante diversos:

Este novo modelo que denomino complexidade narrativa não é tão uniforme e não é tão marcado pela convenção como as normas episódicas ou seriadas (na verdade, provavelmente sua característica mais instigante é não ser convencional), mas ainda assim consideramos que seja útil recortar um número crescente de programas que operam contra as regras das tradições episódicas e seriadas operando de formas variadas e intrigantes. (MITTELL, 2012, pg. 32)

A complexidade narrativa surge em um contexto de mudanças na indústria televisiva. Com o surgimento de mais e mais canais, em especial na televisão paga, e, conseqüentemente, mais programas, a audiência de todos programas acabou diminuindo, o público se dissolveu na grande massa de ofertas. Assim, o foco das emissoras foi passando do tamanho da audiência para sua fidelidade, percebendo que um público modesto, mas fiel era suficiente para manter um programa no ar. Além disso, o crescimento deste modelo foi impulsionado pela participação de criadores da indústria cinematográfica na televisão. Muitos criadores do cinema resolveram se aventurar com programas televisivos, encontrando no modelo serial maior possibilidade de desenvolvimento aprofundado de personagens, enredos mais longos e complexos e maiores oportunidades de variações criativas.

Com os avanços da tecnologia, surge o DVD, que teve papel importante na popularização do modelo de complexidade narrativa, pois com ele despontou um novo objetivo para as emissoras: criar programas “reassistíveis”. Foi a oportunidade de monetizar a paixão dos fãs mais assíduos que, após a veiculação de seus programas favoritos, eles pudessem adquirir DVDs para consumi-los novamente. Foi também uma segunda chance de capitalização de programas que não tiveram um sucesso muito grande

de audiência. Ademais, essa tecnologia aumenta ainda mais o controle do espectador sobre o que assiste, dando-lhe a possibilidade de escolher quando consome seus programas. Também permitiu retornar a momentos complicados dos episódios para assisti-los novamente em busca de uma melhor compreensão, impulsionando cada vez mais a criação de narrativas complexas. Com o complemento da internet, esse desenvolvimento foi estimulado intensamente:

A ubiquidade da internet permitiu que os fãs adotassem uma *inteligência coletiva* na busca por informações, interpretações e discussões de narrativas complexas que convidam à participação e ao engajamento – e em programas como *Babylon 5* e *Veronica Mars*, os próprios criadores participam das discussões e usam fóruns como forma de obter *feedback* sobre a compreensão e a fruição deles. (MITTELL, 2012, pg. 35)

Diversas inovações digitais participaram desse progresso, entre elas os blogs e sites de fãs. Isso abriu espaço para maior interatividade, indo além da tradicional ligação direta e de mão única entre emissora e espectador. Essa “cultura de fã” explodiu e o público se tornou muito ativo com relação aos programas, buscando interações e participações cada vez maiores: “Ainda que nenhuma dessas novas tecnologias tenha provocado diretamente o surgimento da complexidade narrativa, o incentivo e as possibilidades que elas abriram tanto para a indústria midiática quanto para espectadores acabaram por permitir o sucesso de muitos destes programas”. (MITTELL, 2012, pg. 35)

A complexidade narrativa encontra nesse contexto seu complemento ideal, visto que é um estilo que incentiva o envolvimento do público, num processo intenso de compreensão e imersão no programa. O público de narrativas complexas tende a ser consideravelmente mais ativo e apaixonado que o de narrativas convencionais. Todas essas tecnologias contribuíram do seu modo para a expansão da complexidade narrativa e seu estabelecimento como um modelo de grande destaque e influência na televisão contemporânea: “Seria difícil atribuir a qualquer um dos processos de desenvolvimento industrial, criativo, tecnológico e participativo a causa direta pela emergência da complexidade narrativa, juntos eles preparam o terreno para seu desenvolvimento e popularização”. (MITTELL, 2012, pg. 36)

Quanto aos atributos da complexidade narrativa, seu principal símbolo é certamente a dualidade entre os formatos narrativos seriados. Seu foco narrativo oscila entre os arcos

longos dos seriados e as resoluções mais imediatas das séries. Cada episódio tem a difícil missão de fazer “avançar o arco da história ao mesmo tempo em que oferecem coerência ao episódio e também pequenas resoluções de conflito.” (MITTELL, 2012, pg. 39).

Não se pode, contudo, reduzir a complexidade narrativa a uma simples mistura de séries e seriados. Certos programas vão contra as diretrizes tanto das séries quanto dos seriados. Algumas obras, majoritariamente comédias, apesar de se utilizarem do formato das séries, com episódios independentes entre si, eventualmente fazem referência a acontecimentos de episódios anteriores. São comédias narrativamente complexas que “utilizam-se do formato televisivo de episódios para driblar a regra de retornar ao equilíbrio e de manter a continuidade das situações ao mesmo tempo em que adotam a continuidade seriada - algumas tramas de fato continuam enquanto outras não são mais recuperadas.” (MITTELL, 2012, pg. 40). Desse modo, esses programas fazem uma seleção entre que eventos fazem parte da continuidade do universo e quais não fazem, alguns episódios incorporados e outros descartados.

Quanto a narrativas que apresentam dois ou mais núcleos de enredo, no modelo convencional essas linhas costumam acontecer paralelamente, dificilmente se cruzando. Já em narrativas complexas, essas linhas se entrelaçam, de modo que as tramas colidam e interajam. Além disso, na complexidade narrativa, é comum que haja vários núcleos, ao passo que as narrativas convencionais costumam se limitar a dois núcleos.

Outro ponto importante do modelo de complexidade narrativa é uma fruição metarreflexiva, em que o espectador vai além do simples consumo como forma de apreciação do programa e se entranha nos métodos criativos de sua elaboração buscando entender como os produtores construíram a narrativa. Para definir essa situação Mittell (2012) apresenta um conceito elaborado por Neil Harris: a estética operacional. Há uma certa mudança de expectativa do clássico “o que vai acontecer?” para um novo questionamento: “como vai acontecer?”, tentando entender como os criadores conseguirão realizar certos procedimentos narrativos, ou, como coloca Mittell:

Vemos esses programas não apenas para sermos inseridos num mundo narrativo realístico (embora isso possa mesmo acontecer), mas também para ver as engrenagens funcionando, nos maravilhando com a artimanha necessária para realizar tais proezas narrativas. (MITTELL, 2012, pg. 42).

Em alguns momentos específicos a estética operacional se destaca mais, nos chamados efeitos especiais narrativos. “Esses momentos trazem a estética operacional para o primeiro plano, chamando atenção para a natureza construída da narração e demandando admiração direcionada a como os escritores conseguiram realizá-la” (MITTELL, 2012, pg. 43). Eles tendem a ser o ponto mais alto dos programas, seja com reviravoltas e guinadas surpreendentes, seja com tramas paralelas colidindo. Assim, programas narrativamente complexos acabam apresentando um tipo de fruição diferente dos convencionais, em que o foco do entretenimento vai além do desenvolvimento da trama em si, passando para a busca do entendimento das construções e técnicas narrativas utilizadas, como explica Mittell (2012, p. 45): “Programas narrativamente complexos também se utilizam de um grande número de recursos de *storytelling* que, ainda que não sejam exclusivos deste modelo, são usados com tal frequência e regularidade a ponto de se tornarem mais a regra do que a exceção”.

Entre esses recursos encontram-se também os flashbacks, para voltar a eventos anteriores; as analepses, ou alterações cronológicas; sequências fantasiosas; narração com voz *over*; ou apresentar a mesma situação de diversas perspectivas. São técnicas oriundas dos programas convencionais, mas que aparecem na complexidade mais sutilmente, muitas vezes mescladas ou apresentando variações. São utilizadas sem receio de confundir o espectador, esses programas geram momentos de confusão a fim de engajar o público em busca da total compreensão da narrativa, sendo este o prêmio para aquele que acompanhar o desenvolvimento da trama ao longo do tempo: “Mas essencialmente, o objetivo desse tipo de filme não é resolver mistérios à frente de seu tempo; de outro modo, queremos ser competentes o suficiente para acompanhar suas estratégias narrativas e ainda ter prazer em ter sido manipulados de maneira bem-sucedida”. (MITTELL, 2012, pg. 48)

Acabam se tornando indissociáveis, portanto, a fruição do simples consumo da narrativa e a fruição do entendimento operacional.

### 3 SHERLOCK: A NARRATIVA SERIADA E COMPLEXA

Este capítulo está dividido em duas partes. Primeiro, é feita a apresentação do seriado Sherlock, tal como de seus criadores e do contexto em que foi concebido. Segundo, o programa é analisado a partir da ótica narrativa exposta no capítulo 2, avaliando questões de serialidade e complexidade narrativa.

#### 3.1 O Seriado

Sherlock é um seriado britânico livremente baseado nas histórias de Sherlock Holmes, escritas por Sir Arthur Conan Doyle. Talvez o detetive mais famoso da ficção, Sherlock Holmes é um personagem criado no século XIX, cuja primeira aparição se deu em 1887. Ao longo de quatro romances e 56 contos, Conan Doyle exhibe, na maioria das vezes através da visão do parceiro de Sherlock Holmes, Dr. John Watson, o detetive resolvendo mistérios na Inglaterra da virada entre os séculos XIX e XX e utilizando para isso a lógica dedutiva e o método científico, recursos que o tornaram famoso.

O seriado, criado por Mark Gatiss e Steven Moffat, notórios por seu trabalho como roteiristas em *Doctor Who* (programa que conta a história do Doutor, um alienígena que viaja o universo em sua nave que é também uma máquina do tempo), foi produzido pela BBC, e foi ao ar entre 2010 e 2017, dividido em quatro temporadas de três episódios, com cerca de 90 minutos cada, contando também com dois episódios especiais lançados nos hiatos entre as temporadas. Vencedor de diversos prêmios, o seriado segue o detetive Sherlock Holmes, interpretado por Benedict Cumberbatch, e seu amigo John Watson, interpretado por Martin Freeman, resolvendo mistérios em uma Londres da atualidade.

Todos os episódios são escritos por Mark Gatiss ou Steven Moffat, por Stephen Thompson, por dois deles, ou até pelos três em conjunto. A direção dos episódios passou pela mão de diversos diretores, com destaque para Paul McGuigan que dirigiu quatro episódios. O seriado contou também com oito editores, com Charlie Phillips responsável por cinco episódios e Yan Miles por três deles; os demais editores trabalharam com um episódio cada.

Sherlock estreou em 25 de julho de 2010 e teve seu último episódio veiculado no dia 15 de janeiro de 2017. O programa não foi oficialmente cancelado e tem seu futuro em

aberto, havendo a possibilidade de novas temporadas. Conforme notícias divulgadas pelos próprios atores e criadores, no entanto, é certo que se isso vier a acontecer não será num futuro próximo, principalmente devido ao cronograma bastante concorrido dos dois atores principais.

### 3.1.1 Adaptação e contexto

De acordo com o *Guinness World Records* (coletânea anual que reúne recordes internacionais) de 2012, Sherlock Holmes é o personagem humano da literatura que mais vezes foi adaptado para cinema e televisão, somando, até então, 254 aparições sendo interpretado por mais de 75 atores diferentes. Trata-se de um personagem que vem sendo adaptado para as telas desde os primórdios do cinema e, antes disso, para o teatro. No entanto, a maior parte dessas adaptações apresenta algumas características recorrentes, como a construção do detetive como uma espécie de ser superior em contraste com seu amigo John Watson, que por sua vez é visto como um homem mais lento, que apenas acompanha Holmes. Esse contexto deriva das histórias originais de Conan Doyle, onde Watson funciona basicamente como um mediador entre o detetive e o leitor. Além disso, muitas das adaptações se passam na época de Conan Doyle, sendo Sherlock a primeira a trazê-lo para o século XXI. Desde seu lançamento, em 2010, mais dois programas de televisão seguiram o caminho da adaptação para os dias atuais. Em 2012, a rede estadunidense CBS lançou o seriado *Elementary*, que retrata o detetive, interpretado por Jonny Lee Miller, numa Nova York da atualidade. Destaca-se também a decisão em representar John Watson como uma mulher, rebatizada como Joan Watson e interpretada por Lucy Liu. *Elementary* teve sete temporadas e foi finalizado em 2019. Ainda nesse caminho, estreou em 2018 o japonês *Miss Sherlock*, produzido em parceria entre as filiais asiáticas das redes HBO e Hulu. O programa se passa em Tóquio nos dias atuais e retrata os dois personagens principais como mulheres. Sherlock Holmes é a detetive Sara Shelly Furtado, apelidada de “Sherlock” e interpretada por Yuko Takeuchi, e o Dr. John Watson é a Dra. Wato Tachibana, interpretada por Shihori Kanjiya.

Indo além da época representada, as adaptações atuais quebram o paradigma do Watson inferior, o colocando em pé de igualdade com seu parceiro. Nisso, além de *Sherlock*, *Elementary* e *Miss Sherlock*, incluem-se também as duas adaptações para o

cinema dirigidas por Guy Ritchie. Os longa-metragens *Sherlock Holmes* (2009) e *Sherlock Holmes: A Game of Shadows* (2011) que trazem Robert Downey Jr. e Jude Law como Holmes e Watson, respectivamente. Em todas essas adaptações, John Watson, mesmo que sem contar com as famosas habilidades de dedução do detetive, é visto como um personagem mais forte, complexo e inteligente, deixando de ser um mero narrador e assistente e assumindo um papel de protagonismo ao lado de Sherlock Holmes. Cada obra faz isso de uma maneira diversa, focando em diferentes aspectos do personagem e da relação entre a dupla.

Outro ponto importante na criação dessas obras é a contextualização de um personagem do século XIX para um público do século XXI. Aqui retoma-se Graeme Turner (1997) e sua discussão sobre o contexto social das narrativas. Numa adaptação é preciso separar os personagens da época que os originou, para que se adequem ao contexto em que serão consumidos. Afinal, como destacado anteriormente, o prazer que o público extrai de uma narrativa está diretamente ligado ao contexto em que a consome. Neste caso, como expõem Carli e Indrusiak (2018), as histórias de Conan Doyle apresentam um código de comportamento da Inglaterra Vitoriana, que valorizava primordialmente a família e prezava por uma separação das esferas pública e privada. Ademais, há a questão mais problemática dessa atualização que é o sexismo que imperava na sociedade do século XIX, de modo que o Sherlock Holmes original é um personagem bastante machista, que menospreza as mulheres que encontra, chegando a afirmar, no romance *O Signo dos Quatro* (1890), que nenhuma mulher é confiável. Esse tipo de comportamento já não é mais aceito, e o personagem precisou ser atualizado para ser bem recebido. Destacam-se portanto as escolhas dos criadores de *Elementary* e *Miss Sherlock*, de optarem por utilizar protagonistas femininas, rompendo mais drasticamente com o paradigma do passado. Também, em *Sherlock*, esse tema é explorado manifestamente no episódio especial *The Abominable Bride* (2016), que se passa em 1895, período das histórias originais de Conan Doyle, e tem como parte importante do seu enredo o posicionamento das mulheres contra o machismo da época.



## 3.2 Análise Narrativa

Sherlock é aqui analisado a partir da ótica da complexidade narrativa, investigando sua estrutura serial, sua utilização da estética operacional e como trabalha o engajamento do seu público.

### 3.2.1 Serialidade

Sherlock apresenta uma estrutura seriada bastante incomum, com temporadas muito curtas e episódios com duração de longa-metragens. Ao passo que a grande maioria dos seriados atuais conta com temporadas de em torno de dez episódios com cerca de 45 minutos cada. Trata-se de uma narrativa complexa, que apresenta traços de séries e de seriados, se colocando ao longo desse eixo. Por um lado, um enredo contínuo, intrincado e cronológico ao longo de todo o programa, por outro, episódios com histórias completas e fechadas em si, seguindo, de certo modo, a lógica do “caso da semana”, típica das ficções policiais e de investigação. No entanto, percebe-se que o programa se encaixa melhor na definição de seriado de Gerbase, e é por meio deste termo que o tratamos: “uma história longa, que é contada ao longo de vários episódios que se sucedem em ordem pré-estabelecida.” (GERBASE, 2014, pg. 41).

É essa união de elementos de ambas as classificações que permite ao seriado desenvolver linhas paralelas dentro do enredo, com narrativas que se desenvolvem ao longo de diferentes extensões, seja ao longo de toda a obra, de uma temporada, ou de apenas um episódio. Como explicou o co-criador e roteirista Mark Gatiss numa entrevista para o site Vanity Fair em 2015: “Costumamos dizer que é um programa sobre um detetive, não um programa de detetive”.<sup>1</sup> Em outra oportunidade, ao falar das adaptações audiovisuais de Sherlock Holmes, ele acrescenta: “É sobre o relacionamento entre esses dois amigos improváveis, e as aventuras que eles têm. E isso funciona”.<sup>2</sup> É nesse sentido que se

---

<sup>1</sup> Entrevista concedida para o site Vanity Fair, disponível em <https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/12/sherlock-abominable-bride-interview>> Acesso em set. 2020

<sup>2</sup> Entrevista concedida para o site Den of Geek, disponível em <https://www.denofgeek.com/tv/steven-moffat-and-mark-gatiss-interview-sherlock-2/>> Acesso em set. 2020

desenrola a principal temática por trás do programa: o desenvolvimento do personagem principal, evoluindo e mudando como pessoa, e sua relação com seu amigo e parceiro John Watson, de modo que todos os acontecimentos e histórias contribuam para isso. Em uma segunda camada, pensando no contexto das temporadas, cada uma delas é guiada pela presença de um vilão, havendo um confronto no terceiro e último episódio. Ainda nessa instância, cada temporada conta com uma temática mais pessoal com relação aos personagens. Na primeira, foi a formação da amizade entre John e Sherlock; na segunda, a evolução pessoal do detetive, a terceira explora as mudanças vividas por Sherlock a partir do convívio com os demais personagens e o impacto causado por ele e nessas pessoas e, por fim, a quarta une essas questões e conclui esse desenvolvimento focando em expor em definitivo o lado humano do detetive.

Já quanto aos episódios, como dito anteriormente, estão ligados à lógica do “caso da semana”, de modo que cada um é conduzido pelos dois protagonistas resolvendo um mistério diferente. A primeira temporada começa com o episódio *A Study in Pink* (figura 1, abaixo), que serve de introdução para o todo o seu universo. Nele são introduzidos os principais personagens e estabelecidos os padrões que serão repetidos ao longo de todo o seriado. É nesse episódio que se inicia a relação entre Sherlock Holmes e John Watson que ditará a dinâmica de todos os episódios seguintes. Vemos a primeira aparição de John (1a), acordando de um pesadelo sobre a Guerra do Afeganistão da qual acabara de retornar, a primeira aparição de Sherlock (1b), examinando um corpo no necrotério, o primeiro encontro dos personagens (1c), no laboratório em que Sherlock estava trabalhando após terem dito a um amigo em comum que estavam buscando alguém para dividir o aluguel, e o primeiro caso que enfrentam juntos (1d), um conjunto de suicídios que Sherlock acredita serem assassinatos em série. Também é citado pela primeira vez o nome de Moriarty, grande vilão das duas primeiras temporadas.

Figura 1 - Momentos de *A Study in Pink*



Fonte: Netflix<sup>3</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

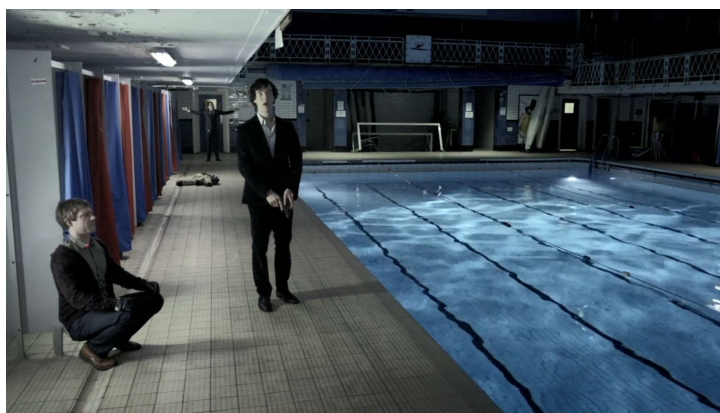
Ao conceber o seriado, Gatiss e Moffat quiseram dar grande destaque para a amizade entre os dois protagonistas, colocando-os em paridade, ao contrário de outras adaptações que construíram o detetive com superioridade em relação a seu parceiro:

Essa não é a história de um grande detetive e seu ajudante, mas de dois homens: John Watson, um homem que sente falta de algo em sua vida e encontra isso em Sherlock Holmes, um homem que não percebe que ele precisa de alguém até encontrar John. Eventualmente, ao longo das três primeiras temporadas, o programa muda seu foco para Sherlock enquanto vemos suas várias forças e falhas refletidas em seus inimigos, mas John sempre vai estar lá, moldando o homem que Sherlock se torna. (STAFFORD, 2015, p. 47)

O segundo episódio, *The Blind Banker*, é mais focado no caso em questão, o assassinato de um funcionário de um velho amigo de Sherlock, enquanto agrega detalhes à relação e às personalidades dos protagonistas. A temporada termina com o aclamado *The Great Game*, em que Sherlock finalmente fica frente a frente com o vilão Jim Moriarty, após uma sequência de casos curtos organizados pelo criminoso.

<sup>3</sup> Episódio *A Study in Pink*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

Figura 2 - John e Sherlock encurralados sob a mira de atiradores a serviço de Moriarty



Fonte: Netflix<sup>4</sup>.

Aqui, também há o destaque para as personalidades conflitantes dos dois protagonistas, de um lado a frieza e racionalidade do detetive, do outro a compaixão e senso de dever do médico, ao passo que o episódio termina demonstrando a imensa ligação e afinidade entre os dois. Essa primeira temporada é moldada pela formação e evolução da amizade entre os dois protagonistas, do momento em que se encontram em *A Study in Pink* ao momento em que encaram juntos a possibilidade da morte no final da temporada em *The Great Game* (figura 2). Nas palavras do ator Martin Freeman, que interpreta John Watson:

Se desenvolveu como qualquer outro relacionamento. Ao fim da primeira temporada você vê a amizade de John e Sherlock progredindo: eu fui de ficar puramente apaixonado por tudo que ele fazia, a ficar um tanto irritado com algumas coisas que ele fazia. Esse caminho é explorado mais pra frente. Mas se tornou mais uma parceria. John agora só está meio passo atrás de Sherlock, em vez de seis passos. (FREEMAN, 2011)

A segunda temporada começa exatamente do ponto em que a primeira parou, dando sequência à cena em que Sherlock e Moriarty ficam frente à frente pela primeira vez. Após o desenrolar do conflito, o episódio *A Scandal In Belgravia*, segue com o detetive buscando recuperar arquivos importantes das mãos da criminosa Irene Adler. No segundo episódio, *The Hounds of Baskerville*, Sherlock e John viajam para o interior da Inglaterra a fim de investigar uma base militar e os relatos de um cão infernal. Finalmente, no derradeiro *The Reichenbach Fall*, o vilão Jim Moriarty retorna obstinado a destruir Sherlock Holmes, e o

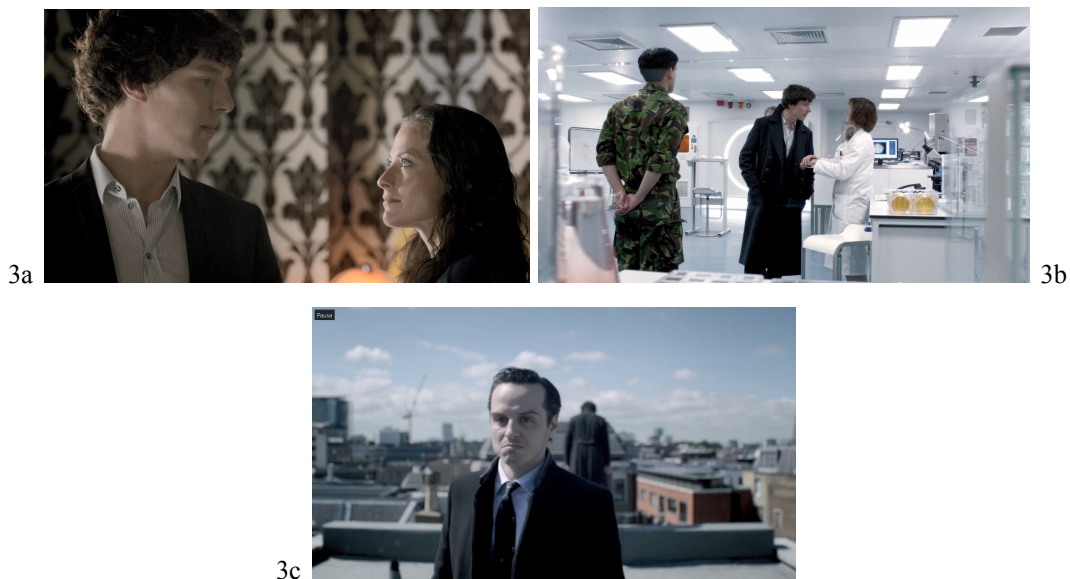
---

<sup>4</sup> Episódio *The Great Game*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

episódio termina com o criminoso cometendo suicídio e o detetive forjando a própria morte.

Se a primeira temporada representa a formação e evolução da amizade entre Sherlock e John, a segunda foca no desenvolvimento pessoal do detetive enquanto enfrenta os inimigos mais famosos das histórias de Sir Arthur Conan Doyle (figura 3). Primeiro, conhecendo Irene Adler (3a), ele tem que lidar com a paixão, em seguida, Baskerville (3b) lhe impõe o medo e a dúvida, e, finalmente, no embate final com James Moriarty (3c), é confrontado em definitivo com a morte. É o modo como Sherlock lida com cada uma dessas situações que dá maior profundidade ao personagem, e guia o desenrolar de cada sub-trama.

Figura 3 - Momentos da segunda temporada



Fonte: Netflix<sup>5</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

A terceira temporada (figura 4) retoma a trama em *The Empty Hearse* (4b), dois anos após o fim da segunda, com Sherlock retornando a Londres, depois passar os últimos anos viajando o mundo a fim de desfazer a rede criminal de Moriarty, para evitar um ataque terrorista. Antes disso, no entanto, foi veiculado um mini-episódio especial de natal chamado *Many Happy Returns* (4a), apresentando a situação de alguns personagens posteriormente à aparente morte do detetive. Na sequência, em *A Sign of Three* (4c), o

<sup>5</sup> Segunda temporada. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

episódio foca no casamento de John Watson e como Sherlock lida com isso, contando também com a resolução de uma tentativa de assassinato durante a festa. No terceiro e último episódio, *His Last Vow* (4d), os protagonistas enfrentam o chantagista Charles Augustus Magnussen, numa sequência que culmina em Sherlock assassinando o criminoso e sendo exilado do país, apenas para ser imediatamente chamado de volta diante do aparente retorno de Moriarty, que dará início à quarta temporada.

Figura 4 - Momentos da terceira temporada e do especial que a antecedeu



Fonte:Netflix<sup>6</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

Quanto à temática geral da temporada, a terceira explora o impacto do convívio entre os personagens principais na vida de Sherlock e as mudanças passadas e causadas por ele. O detetive sempre tentou se colocar acima das emoções, dando máximo valor à pura racionalidade, e nessa temporada vemos como isso foi superado pelas pessoas que o rodeiam, de modo que ele gradativamente se apegou a cada uma delas, e verdadeiramente se importa com elas, mesmo tendo dificuldades em lidar com isso. Em *The Empty Hearse*, Sherlock retorna a Londres dois anos depois de ter forjado sua morte e precisa lidar com as implicações disso nas pessoas que deixou pra trás. Enquanto o detetive reaparece sem demonstrar se importar com o que aconteceu, ele é confrontado por amigos que

<sup>6</sup> Terceira temporada. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

enfrentaram o luto da sua morte e começa a efetivamente entender a importância que tem para essas pessoas. *The Sign of Three* traz o casamento de John Watson com Mary Morstan, apresentada no episódio anterior, e explora o impacto desse evento no melhor amigo do noivo, Sherlock. Vemos o detetive comovido com o convite para ser padrinho do casamento, bastante ansioso com as preparações e exposto ao desafio de escrever um discurso para o evento. Por fim, *His Last Vow* introduz o criminoso Charles Augustus Magnussen que chantageia Mary e expõe segredos do seu passado. Aqui Sherlock se dedica a proteger os Watson a qualquer custo, chegando a assassinar Magnussen no fim do episódio pelo bem dos seus amigos.

Antes da quarta temporada (figura 5), foi veiculado mais um especial de natal, *The Abominable Bride* (5a), dessa vez com a mesma duração de 90 minutos dos episódios principais. O episódio se passa na década de 1890, tal como as histórias de originais de Sir Arthur Conan Doyle, mas descobrimos ao fim dele que tudo aconteceu dentro da mente do detetive, enquanto ele estava no avião que o levaria para o exílio. A temporada de fato começa com o episódio *The Six Thatchers* (5b), em que Sherlock busca resolver um mistério envolvendo bustos de Margaret Thatcher. O segundo episódio, *The Lying Detective* (5c), mostra o protagonista dedicado a derrubar o magnata e assassino Culverton Smith. Por fim, *The Final Problem* (5d) explica que Jim Moriarty está de fato morto e seu aparente retorno foi na verdade uma armação de Euros Holmes, irmã mais nova de Sherlock cuja existência ele desconhecia e que o coloca sob uma série de testes. O seriado termina com uma reconciliação entre os dois e com John e Sherlock retomando sua vida resolvendo casos e mistérios em parceria.

Figura 5 - Momentos da quarta temporada e do especial que a antecedeu





Fonte: Netflix<sup>7</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

Na quarta temporada vemos uma conclusão de tudo que foi construído até então. As temáticas das temporadas anteriores se entrelaçam na temporada em o detetive está mais vulnerável, entregue aos sentimentos que buscava evitar. No primeiro episódio, seguindo a linha do último da temporada anterior, Mary está ameaçada e Sherlock novamente precisa ir longe para protegê-la. Entretanto, no fim do episódio é Mary que se coloca na frente de um tiro para salvar a vida de Sherlock, e acaba por falecer. Neste episódio também é apresentada a recém nascida filha dos Watson, contando com divertidas interações entre o detetive e o bebê. Em *The Lying Detective* vemos Sherlock bastante abalado emocionalmente e entregue às drogas, após John culpabilizá-lo pela morte de Mary e romper ligações. O detetive então bate de frente com o assassino serial Culverton Smith e se coloca nas mãos deste, obrigando John a salvar sua vida. No episódio final, o confronto com sua recém descoberta irmã expõe Sherlock a uma série de desafios que o desgastam e arrasam submetendo-o a diversas provações emocionais.

Uma narrativa complexa, Sherlock abraça elementos das séries e dos seriados. Apresenta tramas que duram apenas um episódio e outras que se estendem ao longo de cada temporada ou de toda a obra. Também conta com uma estrutura que foge do convencional, um modelo de episódios longos e temporadas curtas, distante da maior parte dos programas.

### 3.2.2 Estética operacional

Como destacado no primeiro capítulo, uma narrativa complexa não é caracterizada apenas pela união de elementos de séries e seriados, mas é formada também outros

---

<sup>7</sup> Quarta temporada. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.



importantes componentes, dentre eles está a estética operacional. Ela se dá de uma maneira metareflexiva com relação à narrativa, de modo que o interesse do espectador ultrapassa o “o que” e abraça “como vai acontecer”. Em alguns momentos, isso toma o primeiro plano, com procedimentos complexos por partes dos criadores para desenvolver técnicas narrativas mais poderosas, os efeitos especiais narrativos, destacando o intrincado trabalho de concepção. Em *Sherlock*, isso fica evidente com frequência. Uma obra sobre um detetive, guiada pelos mistérios que este resolve, precisa surpreender o espectador com resoluções inesperadas mas coerentes. O modo como Sherlock Holmes resolve seus casos e desvenda mistérios é tão importante para o seriado quanto os mistérios em si, com seus raciocínios e explicações recebendo grande destaque na produção e conquistando espectadores.

Em, *The Sign of Three*, por exemplo, isso é evidenciado ao se tornar parte importante da dinâmica interna do episódio. É neste episódio que acontece o casamento de John Watson, e durante a festa, após Sherlock contar aos convidados sobre dois de seus casos não resolvidos como parte do seu discurso de padrinho, ele percebe que o criminoso envolvido em ambos era o mesmo e que ele estava presente na festa, objetivando assassinar um dos convidados. Nesse momento o detetive sabe que precisa descobrir quem é o assassino, mas sem causar alvoroço nos convidados. Ele então começa a andar entre os convidados continuando seu discurso e tentando disfarçar o que estava fazendo, mas percebe que na verdade deveria estar tentando descobrir quem é o alvo do assassinato e a partir daí inclui os convidados no raciocínio. Sherlock diz aos presentes que vão “jogar um jogo”, e começa a raciocinar em voz alta, expondo a todos seu processo de pensamento como se fosse apenas um exercício mental. O seriado coloca o público e os convidados do casamento lado a lado, acompanhando o pensamento do detetive, trazendo o processo de resolução do mistério para o primeiro plano. Por outro lado, diferentemente dos convidados do casamento, os espectadores conseguem acompanhar o raciocínio do detetive de forma ainda mais próxima, com pensamento traduzido para a visualidade, ao serem inseridas animações gráficas e outros efeitos especiais para guiar a linha lógica de Sherlock – por exemplo, os suspeitos vão desaparecendo da tela até restar somente o verdadeiro alvo. De certa forma, o público acompanha o desenvolvimento da solução de dentro da mente do detetive, enquanto os convidados acompanham de fora. Aqui o “como” recebe tanto

destaque quanto o “quem”, mais do que descobrir quem é o assassino e o alvo, entender como isso será descoberto é extremamente relevante.

Figura 6 - Trechos do raciocínio de Sherlock em *A Sign of Three*



Fonte: Netflix<sup>8</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

Anteriormente, em *The Great Game*, último episódio da primeira temporada, Jim Moriarty prepara uma série de desafios para Sherlock resolver. Neste episódio o vilão coloca o detetive à prova, lhe propondo casos como se fossem quebra-cabeças, e lhe dando um tempo limitado para resolvê-los, caso contrário um refém será morto. Todo o enredo do episódio gira em torno de como Sherlock vai resolver cada quebra-cabeça, sendo as resoluções de cada um deles pouco importantes para a trama. Em certo momento, por telefone, Sherlock pergunta ao vilão por que ele está fazendo isso, recebendo a resposta: “Porque eu gosto de te ver dançar.” É essa dança que guia o episódio e, mais do que isso, boa parte do seriado. É ver o detetive trabalhando e acompanhar seu processo de raciocínio ao resolver os mistérios que realmente atrai o público e constrói o seriado, muito mais do que os mistérios em si. De certa forma o processo de resolução se sobrepõe às resoluções, as quais funcionam como mecanismos para a trama avançar e nos mostrar mais etapas do desenvolvimento que leva à última e mais importante revelação, de quem é Moriarty.

<sup>8</sup> Episódio *The Sign of Three*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

Figura 7 - Trechos de *The Great Game*



Fonte: Netflix<sup>9</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

Como é característico nas narrativas complexas Sherlock dá tanto, ou até mais, destaque ao processo de resolução dos mistérios quanto à resolução em si, colocando esse processo como parte fundamental do enredo.

### 3.2.3 Engajamento

Uma outra característica que constitui a complexidade narrativa é o incentivo ao engajamento do público. O consumidor de narrativas complexas tende a ser consideravelmente engajado e dedicado ao produto. Há uma maior interatividade e participação do fã e Sherlock não é exceção quanto a isso. Destaco neste subcapítulo uma passagem do seriado em que isso é evidenciado até mesmo dentro da trama em conjunto com os elementos da estética operacional.

No último episódio da segunda temporada, *The Reichenbach Fall*, Sherlock Holmes salta do alto de um prédio para sua aparente morte, porém nos minutos finais do episódio vemos o detetive observando de longe o luto de seus amigos, deixando claro que foi tudo forjado. No hiato de dois anos que se seguiu entre a veiculação da segunda e da terceira temporada, o mesmo tempo passado na linha do tempo do seriado, os fãs inundaram a internet com suas teorias de como o esquema aconteceu. As redes sociais, fóruns e outros

---

<sup>9</sup> Episódio *The Great Game*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

meios digitais foram o ambiente em que surgiram incontáveis teorias e discussões a esse respeito e os produtores do seriado estiveram atentos a isso. Percebe-se também a influência da estética operacional nesse caso, com os espectadores desenvolvendo uma expectativa muito alta não só pelo retorno da série, mas também para entender como os criadores realizariam essa operação em especial. No entanto, os produtores optaram por uma saída fora do convencional: não explicaram exatamente como o personagem forjou sua morte, mas inseriram teorias de fãs no seriado. Em *The Empty Hearse*, primeiro episódio da terceira temporada, vemos alguns personagens formulando suas explicações para o feito, entre eles o próprio Sherlock dando uma explanação a qual fica implícito que é falsa, ao passo que quando tenta explicar detalhadamente a situação para seu parceiro John Watson é constantemente interrompido.

Figura 8 - Trechos das diferentes explicações mostradas no episódio



Fonte: Netflix<sup>10</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

Fica claro que Mark Gatiss e Steven Moffat estiveram bem atentos aos fãs, e deste modo, puderam pegar elementos de diversas teorias que se popularizaram na internet e colocá-los no seriado sem desvalorizar nenhuma delas e, ao mesmo tempo, sem se expor a eventuais críticas que certamente viriam independentemente da explicação que dessem para o esquema do detetive. Assim, souberam preservar a si mesmos, o seriado e o público. A

<sup>10</sup> Episódio *The Empty Hearse*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

complexidade narrativa em Sherlock permite que o seriado engaje seu público e ainda vá além, de certa forma inserindo-o na narrativa.

## 4 MONTAGEM

Muito mais do que ordenar planos, a montagem é um procedimento essencial no fazer cinematográfico, organizando materiais e construindo a narrativa. Neste capítulo introduzimos as funções da montagem dentro da narrativa audiovisual a fim de explorar sua participação na construção do objeto fílmico, bem como destacamos sua influência nos princípios do ritmo, do tempo e do espaço.

### 4.1 Funções

O papel primordial da montagem é narrativo, é ela que articula os elementos do filme a fim de lhe dar sentido. A partir da perspectiva do narrador, coordena a estrutura da obra de modo que seja compreendida pelo espectador da maneira que se deseja. Jacques Aumont, em *A Estética do Filme*, apresenta a afirmação de Marcel Martin de que “a montagem cria o movimento, o ritmo e a "ideia": grandes categorias de pensamento, que aliás não deixam de confirmar a dita função narrativa e quase não permitem seguir adiante na formalização.” (AUMONT, 1995, pg. 65).

Aumont também divide a montagem em três grupos de funções: as funções sintáticas, semânticas e rítmicas. Quanto ao primeiro grupo, implica que a montagem vincula os componentes do filme. Esses vínculos acontecem de duas maneiras: com efeitos de ligação ou disjunção e com efeitos de alternância ou linearidade. A produção de uma ligação se dá entre dois planos sucessivos criando uma relação de continuidade entre eles, sendo a disjunção o oposto, quebrando a sequência entre esses planos.

Da mesma forma que as diversas formas historicamente verificadas de ligação ou de demarcação, a alternância de dois ou muitos motivos é uma característica formal do discurso fílmico que não compromete por si só uma significação unívoca. Observa-se há muito tempo (a idéia encontra-se entre os primeiros teóricos da montagem, de Pudovkin a Balázs) que, dependendo da natureza do conteúdo dos planos (ou dos segmentos) envolvidos, a alternância podia significar a simultaneidade (caso da "montagem alternada" propriamente dita) ou podia exprimir uma comparação entre dois termos desiguais com relação à diegese (caso da "montagem paralela") etc. (AUMONT, 1995, pg. 67)

A função semântica da montagem remete explicitamente à produção de sentido, o que faz dela a função mais importante. É um papel universal da montagem, ou seja, está

sempre presente, mesmo que de formas diversas. Essa produção de sentido se dá de duas maneiras, produzindo sentido denotado e sentido conotado. O primeiro é “essencialmente espaço-temporal”, ligado fundamentalmente à narrativa. O sentido conotado se forma de modos bastante heterogêneos, assim, não há uma definição precisa dessa parte da montagem, considerando suas possibilidades quase infinitas. Todavia, ela é essencialmente a relação entre elementos do filme para produzir sentido, “ou seja, todos os casos em que a montagem relaciona dois elementos diferentes para produzir um efeito de causalidade, de paralelismo, de comparação etc.” (AUMONT, 1995, pg. 68).

Por fim, a função rítmica da montagem. Consiste na produção do ritmo filmico, o qual “apresenta-se, portanto, como a sobreposição e a combinação de dois tipos de ritmo totalmente heterogêneos” (AUMONT, 1995, pg. 68), são eles: os ritmos temporais, autoexplicativos, e os ritmos plásticos, “que podem resultar da organização das superfícies no quadro ou da distribuição das intensidades luminosas, das cores etc” (AUMONT, 1995, pg. 68).

## 4.2 Ritmo

Gérard Betton, em *A Estética do Cinema*, define o ritmo cinematográfico como: “[...] a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que ela suscita e satisfaz. Não se trata de um ritmo temporal abstrato, mas de um ‘ritmo da atenção’” (BETTON, 1987, pg. 72). Segundo ele, a atenção do espectador se mantém em constante variação de intensidade. Cada plano começa com um momento de reconhecimento, exposição, seguido de um momento de atenção máxima que é então seguido por uma redução da atenção, e é nesse momento, portanto, que deve ser realizado o corte, a fim de manter a atenção do espectador.

A construção do ritmo é influenciada por diversos elementos, entre eles estão a composição da imagem, a música, o movimento e a extensão do plano, sendo este último o mais decisivo, cabendo ao montador fazê-la da maneira mais adequada ao filme em questão:

Mas o ritmo é sobretudo uma questão de distribuição métrica, sendo a extensão dos planos o elemento decisivo. O operador insistirá neste ou naquele detalhe significativo para mostrar (valor documentário), e também para sugerir (efeito dramático). Procurará os efeitos e o ritmo melhor adaptados à ação. (BETTON, 1987, pg. 73).

Sequências de planos curtos, por exemplo, costumam ser usadas em filmes de ação, criando um ritmo mais rápido em situações dinâmicas, nervosas ou violentas. Enquanto isso, sequências mais lentas, de planos longos, trazem uma impressão de monotonia ou tristeza. Da mesma forma, enquanto sequências de planos cada vez mais curtos passam a sensação de aumento da intensidade dramática, planos cada vez mais longos transmitem um relaxamento progressivo. Os planos-sequência, por sua vez, tendem a se encaixar na mesma situação dos planos longos, dependendo de outros elementos, que não o corte, para lhe dar ritmo, sejam sonoros ou imagéticos. Ainda, “uma sequência de planos breves e longos numa ordem qualquer provoca um ritmo sem tonalidade dramática ou psicológica especial. É alternando as durações e variando com frequência a extensão dos planos que o filme adquire diversidade e vida.” (BETTON, 1987, pg. 73)

Sobre o momento do corte, especificamente, Walter Murch estabelece seis critérios que caracterizam um bom corte. Em ordem de importância são eles:

1) reflete a emoção do momento; 2) faz o enredo avançar; 3) acontece no momento “certo”, dá ritmo; 4) respeita o que podemos chamar de “alvo de imagem” (*eye trace*) – a preocupação com o foco de interesse do espectador e sua movimentação dentro do quadro; 5) respeita a “planaridade” – a gramática das três dimensões transpostas para duas pela fotografia (a questão da linha de eixo, *stage line*, etc.); e 6) respeita a continuidade tridimensional do próprio espaço (onde as pessoas estão na sala e em relação umas com as outras). (MURCH, 2004, pg. 29).

A emoção é o indispensável, é o que não se pode perder a troco de nada. É a montagem que ajuda o criador da obra a transmitir ao público as ideias e sentimentos que deseja. Conseguir fazer que o público sinta o que deve sentir é o mais importante: “Se ele sente exatamente o que você queria durante todo o filme, você fez o máximo, que poderia fazer. O que será lembrado não é a edição, a câmera, as atuações ou mesmo o enredo, mas como o público se sentiu com tudo isso.” (MURCH, 2004, pg.29).

Murch (2004) destaca que se a emoção foi transmitida corretamente, ao mesmo tempo que o enredo avançou e isso foi feito com um bom ritmo, problemas referentes aos demais critérios tendem a ser ignorados, ou nem percebidos. No entanto, o inverso não ocorre. Desse modo se dá essa escala de prioridades. Mas é importante ressaltar que normalmente é possível satisfazer os critérios dos seis itens e esse deve ser sempre o objetivo.



A partir dessas duas visões, temos que a montagem é fundamental para o fazer filmico, não só pelo seu fator organizacional, mas também pela possibilidade de conduzir as sensações do público.

### **4.3 Tempo**

Para Betton (1987, pg.17): “o domínio da escala do tempo é um dos procedimentos mais notáveis do cinema”, afinal, dentro de uma obra cinematográfica, o tempo pode ser manipulado livremente e de diversas maneiras. Nesse sentido, o autor destaca alguns processos de manipulação: a câmera lenta, a câmera rápida, a interrupção do movimento, a inversão do movimento e a contração e dilatação do tempo.

A câmera lenta possibilita deixar eventos em evidência, atraindo por completo a atenção do espectador e transmitindo sentimentos específicos. Já a câmera rápida, diminui a tensão e, por isso, acaba sendo utilizada majoritariamente de forma cômica.

“O cinema é essencialmente movimento” diz Betton (1987, pg.20), assim o procedimento de interrupção do movimento causa estranheza e surpresa, mas, até por isso, sua utilização muitas vezes acaba fracassando. Seguindo nessa linha, o cinema permite também a inversão do movimento, criando percepções opostas, tornando, por exemplo, um sentimento bom em um ruim, a partir do sentido do que é representado na tela.

Por fim, a dilatação do tempo está ligada ao fato de que o tempo transcorrido na narrativa não se equivale ao tempo real. As durações dos filmes, por exemplo, quase nunca se equivalem à duração de suas ações. Costuma haver supressão das partes inúteis, que não precisam ser mostradas na tela, e eventuais saltos para o passado ou para o futuro, entre outras técnicas de manipulação do tempo. No subcapítulo a seguir exploramos duas dessas técnicas: as elipses e os ganchos.

#### **4.3.1 Elipses e Ganchos**

Conforme Carlos Gerbase (2014, pg. 40): “Entre as características dos bons seriados de TV contemporâneos, que rivalizam ou até superam em qualidade longas-metragens feitos para o cinema, está o uso de elipses narrativas, o que pressupõe a crença na inteligência do espectador.” Uma elipse é uma espécie de lacuna no enredo:

seguimos os acontecimentos até certo ponto e, então, no próximo plano somos levados a momentos futuros, pulando determinado tempo. Tempo o qual pode ser de minutos, horas, anos ou que desejar o montador. Ao contrário do que acontece nos chamados *flashforwards*, em que somos levados a um tempo futuro para depois retornar, na elipse a história segue em frente a partir dali. O que acontece nesse meio tempo fica a cargo do entendimento do espectador, devendo presumir os eventos desse tempo suprimido e estabelecer as devidas relações temporais.

Há de se destacar também a existência dos ganchos e sua relação com as elipses. Os ganchos consistem na suspensão da ação ao fim de um episódio para ser continuada no episódio seguinte, gerando expectativa. Tradicionalmente não há uso de uma elipse, a ação continua exatamente de onde parou. Existem, contudo, ganchos mais sofisticados que empregam a elipse. Assim pulando acontecimentos e deixando a compreensão para o espectador. Esse tipo de gancho costuma ser utilizado ao fim de temporadas.

“A elipse também pode ser definida como uma maneira de evitar tempos “mortos” e manter um bom ritmo na história. Se não há nada de importante acontecendo do ponto de vista narrativo, para que perder tempo contando?” (GERBASE, 2014, pg. 46).

As elipses, no entanto, ao passo que podem engajar o espectador, lhe dando a sensação de perspicácia ao preencher certas lacunas, pode também causar o efeito contrário. Caso seja feita de maneira complexa demais pode deixar o espectador perdido.

Uma elipse desse tipo, ao solicitar a imaginação criativa do espectador, faz com que ele se sinta “inteligente”, o que é uma estratégia eficaz para fidelizá-lo à trama. O perigo passa a ser uma eventual dificuldade do espectador para preencher o “buraco” temporal. Nesse caso, em vez de se sentir “inteligente” o espectador vai se sentir desorientado e pode se afastar da trama. É o mesmo medo que acompanha os roteiristas que gostam de usar muitos “flash-backs” e “flash-forwards” em seus enredos. Se o espectador não compreender a manipulação do tempo, pode retaliar desistindo do espetáculo. (GERBASE, 2014, pg. 46).

Um método bastante utilizado para evitar o perigo de o espectador se perder na temporalidade da obra é explicitar a duração da elipse. É comum a inserção de textos especificando o tempo que se passou, como “dois anos depois”, etc.

Em alguns programas, em especial os mais longevos, às vezes também é estabelecida uma relação entre o tempo real e o ficcional. Seja com relação ao desenvolvimento e envelhecimento de personagens, seja com relação à veiculação do

programa, seguindo datas ou duração correspondentes a realidade, como por exemplo lançar um episódio que se passa no dia 27/06/2020 nesse mesmo dia, ou com o hiato entre uma temporada sendo correspondente à realidade, como por exemplo: uma elipse de dois anos entre o último episódio de uma temporada e o primeiro da próxima, acompanhada por um intervalo de dois anos entre a veiculação destas.

Vale ressaltar também a existência de um segundo tipo de elipse, a elipse de conhecimento. A divisão é dada da seguinte maneira:

- “(1) elipse objetiva ou “de tempo” – é um “buraco” temporal na narrativa acompanhada pelo espectador; essa elipse pode ser facilmente descrita na própria estrutura audiovisual [...]
- (2) elipse subjetiva ou “de conhecimento” – é uma lacuna importante no conhecimento de determinado personagem sobre a narrativa.”(GERBASE, 2014, pg. 49).

No entanto, neste trabalho, focaremos em analisar as elipses de tempo, as quais, por sua vez, podem criar elipses de conhecimento.

#### **4.4 Espaço**

Outro elemento dominado pela arte do cinema é o espaço. Assim como com o tempo, existem inúmeras possibilidades de explorar e manipular o espaço no cinema.

De fato, o cinema vale-se de um total domínio do espaço. Raramente o diretor contenta-se em reproduzir um espaço global tal qual ele é: ele cria um espaço puramente conceptual, imaginário, estruturado, artificial, por vezes deformado (filmes expressionistas), um universo filmico onde há condensações, fragmentações e junções espaciais (a imagem é um transporte no tempo, mas também um transporte no espaço). O espaço filmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético. (BETTON, 1987, pg. 29)

O espaço, no entanto, não pode ser dissociado do tempo. São elementos que andam juntos na arte cinematográfica, ora um, ora outro, ora ambos sendo utilizados para causar certas sensações ou efeitos no espectador. Betton destaca alguns dos meios pelo qual o espaço é assim manipulado: o primeiro plano, os ângulos e os movimentos de câmera. Um elemento essencial do cinema, o primeiro plano se atenta apenas a um fragmento relevante do objeto, resultando em “uma proximidade e um isolamento privilegiados, oferecendo

grandes recursos: em particular, permitindo valorizar o rosto do ator, ele revela ou trai uma expressão.” (BETTON, 1987, pg. 31). Os ângulos não são utilizados sem motivo, cada um é uma escolha do diretor a fim expressar algo. Seja o ângulo normal, nivelado com o ator, sem deformações de perspectiva; o plongée, com a câmera acima da situação, mirada para baixo, que “"diminui" a pessoa, cria um efeito de esmagamento, de ruína psicológica, sugere o sufocamento, a insensibilidade, a angústia, a sujeição das personagens, que se tornam joguetes de um destino inexorável ou da vontade divina.” (BETTON, 1987, pg. 34). Ou o contra-plongée, ao contrário, com a câmera de baixo, “que magnifica os indivíduos, evoca a superioridade, o poder, o triunfo, o orgulho, a majestade, ou senão a tragédia e o pavor.” (BETTON, 1987, pg. 34). São esses três os mais utilizados mas há uma variedade enorme de possibilidades, cada uma com suas características e efeitos próprios, além dos pontos de vistas podendo variar entre terceira e primeira pessoa. Além disso, existem os movimentos de câmera, também capazes de desenvolver diversos efeitos e funções, como descritivas, psicológicas, dramáticas ou rítmicas.

Os movimentos de acompanhamento são insubstituíveis. Da mesma forma, as mudanças de ponto de vista impõe-se quando se trata de descrever uma paisagem, uma cena ou um objeto de grandes dimensões. Mas um movimento de câmera deve sempre corresponder a uma necessidade imperiosa, seja ela física, psicológica ou dramática; deve ser utilizado com uma intenção bem precisa, solidamente motivada do ponto de vista artístico, podendo até ser vantajoso substituí-lo por um encadeamento mais interessante de planos fixos. (BETTON, 1987, pg. 36)

É a partir desses conceitos que parte a análise realizada no próximo capítulo.

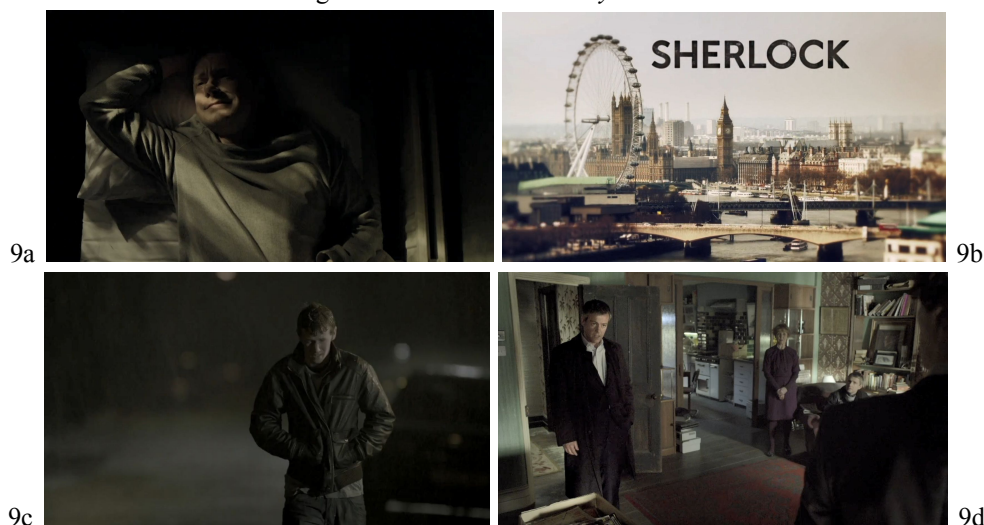
## 5 SHERLOCK: A MONTAGEM

Este capítulo está dividido em quatro subcapítulos e busca analisar o seriado Sherlock com base nos conceitos apresentados no capítulo 4. Primeiro a partir da sua estrutura e, a seguir, da sua manipulação do ritmo, do tempo e do espaço, respectivamente.

### 5.1 Estrutura

Sherlock apresenta uma estrutura bem definida de montagem quanto à introdução de seus episódios. O episódio começa introduzindo o mistério ou caso que será explorado, são apresentados personagens e situações que serão determinantes na resolução. Em seguida, é executada a sequência de abertura, com os créditos iniciais. Logo após, é exibida a circunstância atual dos personagens principais, dando o contexto em que se encontram no episódio em questão. Essas duas primeiras etapas, no entanto, podem ser invertidas ou até intercaladas. Então, há o conflito ou ruptura citado por Graeme Turner (1997) quando o mistério da vez é introduzido, chegando ao conhecimento dos protagonistas e a partir daí se desenrola a trama. Separei aqui um episódio de cada temporada para expor essa estrutura.

Figura 9 - Trechos de *A Study In Pink*



Fonte: Netflix<sup>11</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

<sup>11</sup> Episódio *A Study in Pink*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

*A Study in Pink* (figura 9), o primeiro episódio do seriado, começa apresentando John Watson (9a), sozinho em seu apartamento, aparentemente assombrado pelas cenas da guerra que vivera. Depois dos créditos iniciais (9b) introduz o mistério que guiará o enredo, mostrando três mortes em condições estranhas (9c), que aparentam ser suicídios em série. Aqui, o seriado faz questão de inserir discretamente táxis em todas as cenas, já adiantando o que só será descoberto no fim do episódio, que o assassino era um taxista. Então, se tratando do episódio inicial, voltamos aos protagonistas, dessa vez situando John e Sherlock em suas respectivas vidas e mostrando seu primeiro encontro e apresentações. Por fim, o caso é passado à dupla quando o inspetor de polícia Greg Lestrade, vai buscar a ajuda de Sherlock após o acontecimento de uma quarta morte nas mesmas condições das anteriores (9d).

Figura 10 - Trechos de *The Hounds of Baskerville*



Fonte: Netflix<sup>12</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

Em *The Hounds of Baskerville* (figura 10), segundo episódio da segunda temporada, a sequência muda levemente. O episódio tem início mostrando o jovem Henry Knight correndo assustado pelos campos de Dartmoor (10a) e o mostrando no mesmo local já adulto. Após, vemos Sherlock e John em seu apartamento em Londres (10c), onde o

<sup>12</sup> Episódio *The Hounds of Baskerville*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

detetive se mostra sedento por um novo caso, é aí que Henry Knight o visita e lhe entrega o seu caso (10d), de um suposto cão infernal assombrando Dartmoor.

Figura 11 - Trechos de *His Last Vow*



Fonte: Netflix<sup>13</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

*His Last Vow* (figura 11), o terceiro e último episódio da terceira temporada tem início apresentando Charles Augustus Magnussen (11a), que já havia tido alguma participação nos dois episódios anteriores sem que soubéssemos, essa revelação sendo feita ao longo deste terceiro episódio. Em seguida, o episódio situa John vivendo uma vida mais tranquila com sua esposa e filha e Sherlock vivendo numa casa abandonada ocupada por viciados em drogas (11c). Depois de essas duas realidades colidirem e os dois protagonistas se reencontrarem, Magnussen vai ao apartamento do detetive (11d) e Sherlock explica a John quem ele é e porque tem como objetivo derrubá-lo, propósito que guiará o restante do episódio.

<sup>13</sup> Episódio *His Last Vow*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

Figura 12 - Trechos de *The Lying Detective*



Fonte: Netflix<sup>14</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

Por fim, *The Lying Detective* (figura 12), o segundo episódio da quarta temporada, começa com John conversando com sua terapeuta (12a), após a morte de sua esposa e a briga com Sherlock no fim do episódio anterior. Após, é apresentado o criminoso Culverton Smith (12c) e a situação que levará o detetive a investigá-lo, a qual, por sua vez, é sucedida pela visita da filha de Culverton Smith a Sherlock (12d), lhe apresentando as intenções do pai, o que dá início à trama.

Aqui, pensando nas funções da montagem destacadas no capítulo quatro, destaco a função sintática e a função semântica, visto que a rítmica será mais explorada no próximo subcapítulo. Vemos as cenas unidas umas às outras formando a linearidade da narrativa, é a colagem organizada desses planos que forma o enredo e dá sentido a ele.

## 5.2 Ritmo

Tratando da manipulação do ritmo em *Sherlock*, podemos indicar uma sequência de *The Six Thatchers*, primeiro episódio da quarta temporada, para evidenciar o controle e mudança do ritmo numa só cena. Em certo momento, na primeira parte do episódio, o detetive, acompanhado de John e Mary, vai a casa de um amigo buscar o cachorro deste, para farejar o rastro de um suspeito. Neste momento, a cena conta com planos de duração

<sup>14</sup> Episódio *The Lying Detective*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.



média, de diálogo, enquanto Sherlock apresenta os personagens uns aos outros e explica seu objetivo. Em seguida, temos um plano bastante longo, em que o cão, Toby, está parado enquanto os amigos esperam ele se mover e discutem a estagnação do animal (figura 13).

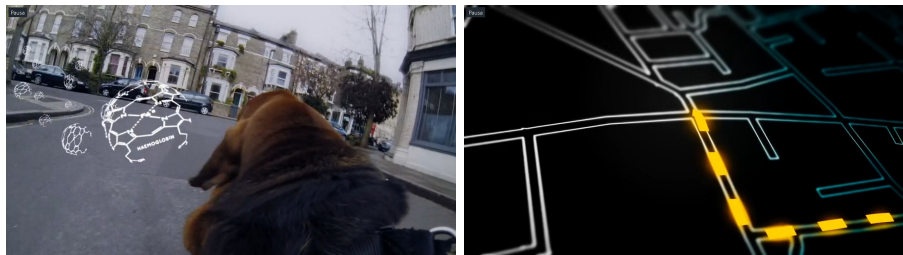
Figura 13 - Sherlock, John e Mary esperando Toby iniciar seu trabalho



Fonte: Netflix<sup>15</sup>

Então, quando Toby fareja algo e parte em busca dessa pista, temos uma sequência (figura 14) de animações e planos curtos do quarteto correndo pela cidade, acompanhados da agitada música tema do seriado.

Figura 14 - Toby seguindo seu faro



<sup>15</sup> Episódio *The Six Thatchers*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.



Fonte: Netflix<sup>16</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

Por fim, a cena termina em outro plano longo (figura 15), quando o cão perde o rastro em meio a um mercado público e o grupo interrompe sua busca.

Figura 15 - O fim da busca



Fonte: Netflix<sup>17</sup>

Aqui o seriado manipula o ritmo a fim de passar diversas sensações diferentes dentro uma mesma cena. Começa mais calmamente com a introdução da cena e passa para um plano bastante longo, destinado a transmitir a monotonia do momento de inatividade. Em seguida, com uma sequência rápida, exprime a pressa e ansiedade da situação, a qual é interrompida por mais um plano longo expressando o “beco sem saída” encontrado.

---

<sup>16</sup> Episódio *The Six Thatchers*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

<sup>17</sup> Episódio *The Six Thatchers*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

### 5.3 Tempo

Assim como a maioria dos seriados contemporâneos, Sherlock faz uso frequente de elipses e ganchos. Para ilustrar separo, primeiramente, algumas elipses do primeiro episódio da segunda temporada, *A Scandal in Belgravia* (figura 16), que servem para cortar momentos que não fariam a história andar.

Figura 16 - Momentos de *A Scandal in Belgravia*



Fonte: Netflix<sup>18</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

Em determinado momento vemos Sherlock tocando violino na janela de seu apartamento (16a) e quando ele sai do quadro vemos o surgimento de luzes de natal e neve caindo (16b), indicando que passou um tempo considerável entre uma cena e outra. O que acontece nesse intervalo, entretanto, é irrelevante e não precisa ser mostrado. A elipse serve aqui para pular de um momento importante da narrativa para outro, fazendo o enredo andar sem perder tempo com acontecimentos inúteis para ele. Em outro momento, mais cedo no episódio, vemos Sherlock e John recebendo clientes em seu apartamento (16c e 16d), e o seriado vai pulando de uma visita para outra. Aqui não precisamos ver o que acontece entre as visitas, o que é produtivo para o desenvolvimento do enredo é apenas a interação com os clientes, de modo que os intervalos entre elas possam ser omitidos sem prejuízos.

<sup>18</sup> Episódio *A Scandal in Belgravia*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

Quanto aos ganchos em *Sherlock*, destaco duas utilizações, ambas em finais de temporada, uma sem emprego de uma elipse e outra com. A primeira delas ocorre ao fim da primeira temporada, no episódio *The Great Game*. No final do episódio, após resolver a série de desafios impostas pelo criminoso, Sherlock encontra o vilão Jim Moriarty à beira de uma piscina. Então, após uma sequência dramática (figura 17) que inclui John vestindo um colete com explosivos (figura 17a), atiradores mirando na dupla de protagonistas (17b) e o detetive ameaçando atirar no vilão (17c), a ação é interrompida no seu clímax, quando Sherlock aponta sua arma para o colete explosivo (17d), ameaçando explodir todos os presentes.

Figura 17 - Momentos que precedem o gancho em *The Great Game*



Fonte: Netflix<sup>19</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

A resolução do conflito só se dá no próximo episódio, neste caso também na próxima temporada. *A Scandal in Belgravia* começa exatamente do mesmo ponto em que *The Great Game* foi suspenso, continuando o conflito da piscina, o qual é interrompido de maneira cômica quando Moriarty recebe uma ligação (figura 18) e precisa se retirar. Aqui não há o uso de uma elipse, é essa interrupção súbita da ação ao fim do primeiro desses episódios que cria uma expectativa, deixa o público “enganchado”, querendo saber como a situação será resolvida, gerando interesse na próxima temporada.

<sup>19</sup> Episódio *The Great Game*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

Figura 18 - Início da segunda temporada, após o gancho ao fim da primeira



Fonte: Netflix<sup>20</sup>.

Uma utilização diferente da técnica do gancho no seriado é entre a segunda e a terceira temporada. Ao final de *The Reichenbach Fall* (figura 19), Sherlock pula do alto de um prédio (19a) para sua aparente morte e John assiste à cena e vê o corpo inerte do amigo no chão (19b), em seguida vemos o doutor visitando o túmulo do detetive (19c) e o episódio termina com Sherlock observando o amigo (19d) e deixando claro para o público que ainda está vivo.

Figura 19 - Momentos que antecedem o gancho em *The Reichenbach Fall*



<sup>20</sup> Episódio *A Scandal in Belgravia*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.



Fonte: Netflix<sup>21</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

A terceira temporada inicia dois anos após o fim da segunda, mesmo tempo que se passou entre a veiculação de ambas, em 2012 e 2014, com Sherlock retornando à vida que deixara para trás. Ao longo de *The Empty Hearse* vamos sendo apresentados ao que aconteceu nesse intervalo: Sherlock viajou o mundo buscando dissolver a rede criminal estabelecida por Jim Moriarty (20a), John se mudou do apartamento que dividia com o amigo (20b), conheceu Mary Morstan (20c) e iniciou um relacionamento com ela.

Figura 20 - Início da terceira temporada, dois anos após a segunda



Fonte: Netflix<sup>22</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

Neste caso, com a utilização de uma elipse, o gancho funciona de outra maneira. Aqui não houve interrupção da ação, ela é apresentada de forma completa em *The Reichenbach Fall*, o que gera a expectativa é saber como o detetive realizou seu plano e o

<sup>21</sup> Episódio *The Reichenbach Fall*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

<sup>22</sup> Episódio *The Empty Hearse*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

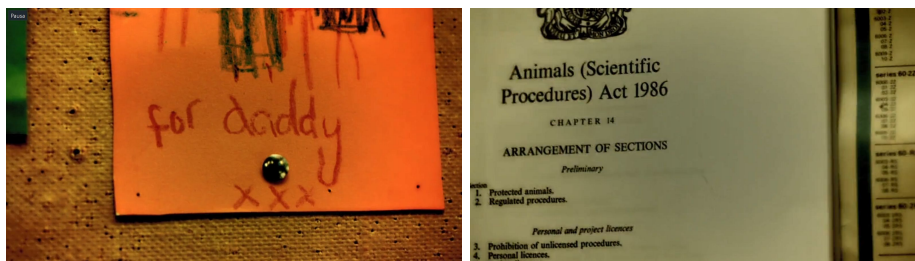
que fará em seguida. Sendo um gancho entre temporadas, ele precisa ser poderoso, e o protagonista do seriado forjando a própria morte funciona bem nesse sentido. Isso gera um interesse do público nos acontecimentos seguintes, que só serão apresentados na próxima temporada. A elipse de dois anos, no entanto, gera questionamentos sobre esse intervalo de tempo, os quais são respondidos durante o episódio como parte do enredo, com a volta do detetive gerando necessidade de explicações tanto para ele como quanto para os demais personagens que acreditavam na sua morte.

## 5.4 Espaço

Para falar da manipulação do espaço no seriado, focaremos nos movimentos de câmera. Em Sherlock, um ponto fundamental da obra são as deduções do detetive, método pelo qual ele resolve muitos mistérios. E nesses momentos os movimentos de câmera se tornam parte essencial da narrativa, acompanhando a mente do protagonista e expondo sua linha de raciocínio.

Para ilustrar, destaco um trecho de *The Hounds of Baskerville* (figura 21), na segunda temporada, em que Sherlock busca descobrir a senha do major Barrymore, oficial responsável pela base militar que o detetive está investigando, que dá acesso aos arquivos do local. Para isso, Sherlock vai até o escritório do major e começa a observar todos os objetos do local a fim de encontrar indícios de o que pode ser a palavra-chave.

Figura 21 - Sherlock investigando o escritório do major Barrymore





Fonte: Netflix<sup>23</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

A câmera vai seguindo o olhar do detetive, nos mostrando o que ele está vendo, enquanto ele narra suas opiniões a respeito, e deixando explícito como chegará a sua conclusão final. Isso se repete diversas vezes durante o seriado, como no primeiro (figura 22), investigando o cadáver de uma mulher, e no último episódio (figura 23), avaliando as possibilidades de três homens capturados terem cometido um assassinato, às vezes com o apoio de inserções textuais na tela, quando o detetive não está falando.

Figura 22 - Dedução em *A Study in Pink*



Fonte: Netflix<sup>24</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

<sup>23</sup> Episódio *The Hounds of Baskerville*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

<sup>24</sup> Episódio *A Study in Pink*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.



Figura 23 - Dedução em *The Final Problem*



Fonte: Netflix<sup>25</sup>. Montagem elaborada pelo autor.

Os movimentos de câmera são, portanto, essenciais para o seriado, funcionando como apoio para entendermos a mente do protagonista. Em *Sherlock*, o raciocínio do detetive é crucial para a fruição do programa, e é com o apoio dos movimentos de câmera que isso se torna possível.

---

<sup>25</sup> Episódio *The Final Problem*. Disponível em <<https://www.netflix.com/>>. Acesso em out. 2020.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou investigar o modo como o seriado Sherlock faz uso de princípios da complexidade narrativa e da montagem cinematográfica na construção da sua narrativa. Com esse fim, foi preciso entender o conceito de narrativa, tal como as diferentes vertentes das narrativas seriadas e o modelo da complexidade narrativa. As últimas décadas da televisão foram marcadas pela ascensão e propagação da serialização em seus diversos modos, aliadas ao desenvolvimento e popularização das narrativas complexas, narrativas que fogem às normas convencionais da televisão. São usados elementos variados, de modo que seja difícil descrever exatamente o que é uma narrativa complexa, além de que foge do padrão e agrega características de diversos modelos.

Sherlock é uma dessas narrativas complexas e no terceiro capítulo buscou-se entender como o seriado se encaixa nesse contexto. Foi explorada a sua criação e o contexto em que isso se deu, a fim de compreender a base de sua concepção. Analisou-se então as características da serialização dessa narrativa, que engloba elementos dos modelos das séries e dos seriados, além de dar um papel fundamental à estética operacional na construção do enredo, trazendo à tona o processo criativo por trás da obra. Também, destacou-se o modo como seriado trabalha o engajamento do público, integrando-o de maneira efetiva à narrativa.

Em seguida, o quarto capítulo explorou o processo da montagem, introduzindo suas diferentes funções, a sintática, a semântica e a rítmica. Ademais, discutiu alguns princípios influenciados pela montagem, sendo eles o tempo, o ritmo e o espaço. Buscou-se entender como esses elementos podem ser manipulados na montagem e, desse modo, como eles atuam na narrativa. Tratando-se do tempo, foram apresentadas também as técnicas de elipse e gancho, bastante utilizadas nas narrativas seriadas da atualidade.

A partir desses conceitos, o quinto capítulo analisou o objeto de pesquisa, Sherlock, evidenciando a participação da montagem no seriado. Primeiramente, explorando sua estrutura narrativa, cuja organização e produção de sentido parte diretamente do processo de montagem. A seguir, destacou-se trechos do seriado em que se evidencia a manipulação do ritmo, do tempo e do espaço a fim de conduzir a narrativa.

Ao longo do trabalho, evidenciou-se a classificação de Sherlock como uma narrativa complexa, que utiliza de maneira inventiva diversos métodos de fugir das normas convencionais. Assim, entregando uma narrativa fora do comum, a partir do emprego efetivo de recursos da complexidade narrativa e da aplicação da montagem cinematográfica, manipulando seus elementos a fim de construir o enredo e a obra como um todo. Cada parte dessa construção agrega ao conjunto e forma uma narrativa seriada singular na televisão.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. A montagem. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995. p. 53- 88.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987

CARLI, Eduarda de; INDRUSIAK, Elaine Barros. **Adapting John Watson from literature to contemporary American television**. In: Organon. Porto Alegre, RS. Vol. 33, n. 65 (jul./dez. 2018), p. 253-265

FREEMAN, Martin. **Benedict Cumberbatch e Martin Freeman retornam à BBC One em Sherlock**. Entrevista concedida à BBC, 2011. Disponível em <<https://www.bbc.co.uk/mediacentre/mediapacks/sherlock/freeman.html>> Acesso em set. 2020

GAUDREAU, André; JOST, François. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

GERBASE, Carlos. **A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV**. Significação, São Paulo: PPGMPA/ECA, v. 41, n. 41, p. 37-56, 2014.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada à sério**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

MITTELL, Jason. **Narrative Complexity in Contemporary American Television**. In: Matrizes, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52, 13 jun. 2012. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA).

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. PELEGRINI, Christian. **Narrativas Complexas na Ficção Televisiva**. In: Revista Contracampo, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pags: 21-37.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

STAFFORD, Nikki. **Investigating Sherlock: The Unofficial Guide**. Toronto: ECW Press, 2015.

TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.