

O LUGAR DAS CONVENÇÕES NAS ESCOLHAS ESTILÍSTICAS DAS SÉRIES DO GÊNERO *CRIME FICTION*

THE PLACE OF CONVENTION REGARDING STYLISTIC CHOICES IN CRIME FICTION TELEVISION SERIES

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho 1
Elva Fabiane Matos do Valle 2

Resumo: As ficções seriadas televisivas do gênero crime fiction, como são conhecidas as múltiplas tramas que giram em torno de crimes e/ou suas investigações, figuram entre as mais populares do mundo, alcançado lugar de destaque nas programações televisivas. Apesar de sua popularidade e longevidade, tais tramas costumam ser abordadas mais pelos aspectos genéricos que as une (frequentemente chamado de fórmula) do que pelas escolhas estilísticas individuais de cada obra, como acontece com obras consideradas menos convencionais. Este artigo propõe uma discussão a respeito do lugar das convenções e da tradição na construção deste gênero de narrativa seriada popular. Através da análise de algumas destas séries, procurou-se reconhecendo a especificidade que reside na negociação com as convenções, ou seja, como os elementos convencionais determinam a variedade das escolhas estilísticas dos criadores e como estes estabelecem diferentes estratégias para diferenciar os produtos de inúmeros outros, ao mesmo tempo em que mantém os atributos reconhecíveis do gênero.

Palavras-chave: Ficção seriada. Crime fiction. Convenções. Estilo

Abstract: Television crime fiction, as are known the multiple series that revolve around crime and investigation, represent some of the more popular tv shows around the globe, frequently reaching a prominent place in prime-time television programming. Despite their popularity and longevity, such shows tend to be addressed in Academia regarding more the generic traits that bound them (often referred as formula) than by the aesthetic and stylistic choices in the individual works. This article proposes a discussion about the place of convention and tradition in the construction of such popular television shows. By looking at some of those series, we seek to identify how specificity is created in negotiation with strongly bound conventions, that is, we question to what extent the conventional elements of the genre determine the variety of possible stylistic choices made by the series creators, and how they establish different strategies to differentiate their shows from one another while still maintaining recognizable aspects of the genre.

Keywords: Television series. Crime fiction. Conventions. Style.

Doutora em estudos cinematográficos pela Université de Montreal 1
– Canadá. Professora Adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias
Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Lattes:
<http://lattes.cnpq.br/8878908287463923>. E-mail: ludmila@ufrb.edu.br

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela 2
Universidade Federal da Bahia (UFBA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6329443464150661>. E-mail: elvabr@gmail.com

Introdução

As ficções seriadas televisivas do gênero crime fiction, como são conhecidas as tramas que giram em torno de crimes e/ou suas investigações¹, possuem inegável lugar de destaque na televisão ao redor do mundo. Nos últimos seis anos, a quantidade de produções desse gênero catalogadas no banco de dados Internet Movie Database (IMDB) quase triplicou: foi de 2.773 séries em 2014 (VALLE, 2014), para mais de 6.900 títulos contabilizados em 2020. O crime fiction é a categoria mais exibida no horário nobre da televisão norte-americana (ELLISON, 2014; JENNER, 2016) e há décadas figura entre os três gêneros mais populares da TV (ROGERS, 2008), juntamente com as séries médicas e as soap operas.

Como afirma o autor Nichols-Pethick: “[a]s séries de crime têm sido predominante na televisão em todo o mundo há tanto tempo quanto existe televisão” (NICHOLS-PETHICK, 2017, tradução nossa²). Desde a década de 1950, por exemplo, a emissora CBS já trazia em sua programação séries episódicas baseadas na estrutura de investigações em torno de um crime ou mistério. Em 1953 esse formato de série episódica investigativa se tornou o principal produto e ocupou maior espaço na grade de programação do canal (SLATER, 1988).

De fato, chama a atenção não apenas a grande quantidade de produtos, como também a popularidade e longevidade dos mesmos. Vejamos as séries CSI [CBS, 2000-2015] e Criminal Minds [CBS 2005-2020], por exemplo, que alcançaram quinze temporadas; ou a série NCIS [CBS, 2003-] que está em sua décima sétima temporada³, ou ainda a série Law & Order: Special Victims Unit [NBC, 1999-] que em 2019 foi renovada para sua vigésima primeira temporada, tornando-se a série dramática de exibição em horário nobre mais duradoura na história da televisão estadunidense⁴.

No entanto, apesar da grande quantidade e popularidade destes produtos, existem proporcionalmente poucos estudos acadêmicos sobre o fenômeno. Dentre as produções mais recentes, podemos citar o livro *The police series* (2014), de Jonathan Bignell, que traz uma análise das maneiras como o estilo colabora para a caracterização do episódio e para a dinâmica da história. Já o livro de Nichols-Pethick, *TV cops: the contemporary American television police drama* (2012), tenta compreender como as transformações da televisão são refletidas em algumas séries estadunidenses em décadas diferentes. Considerando o método do detetive, a autora Mareike Jenner examina o modo de detecção em séries das décadas de 1970 e 1990 no livro *American TV detective dramas* (2016).

Uma das razões pelas quais as séries investigativas, assim como outros gêneros populares da televisão, não têm suscitado suficiente interesse acadêmico reside no fato de que tais produtos são frequentemente considerados como simples variações de uma fórmula: “[a]s séries policiais possuem uma estrutura, uma fórmula muito dura no sentido de ser pouco mutável. Tal característica é herança da ficção popular e das convenções de gênero” (SANTOS, 2017, p. 66). Ou como descreve Kompore (2010): “[a]parentemente ocorre um assassinato. A polícia investiga. O crime é resolvido. Os culpados são levados à justiça. O modelo está bastante impregnado na cultura popular, e especialmente, na TV” (KOMPARE, 2010, p. 1, tradução nossa⁵).

1 O termo crime fiction é empregado por diversos autores (PRIESTMAN, 2003; KNIGHT, 2004; SCAGGS, 2005; HORSLEY, 2005; JENNER, 2016) como um guarda-chuva genérico que abrange diversos subgêneros e diz respeito a histórias que podem ter a presença de policiais, de detetives (particulares, amadores ou consultores), de espíões, de serial killers; podem envolver a solução de um enigma; podem trazer o cotidiano de policiais e investigadores; podem mostrar os procedimentos dos analistas forenses de cenas de crime. Ou seja, histórias que englobem todos estes elementos ou uma combinação deles. Neste artigo, optamos por seguir a premissa de usar a categoria crime fiction como um termo capaz de abarcar a fluidez dessas narrativas, enquanto mantém o núcleo que une todos estes subgêneros.

2 Trecho original: “The crime drama has been a staple of television across the globe for about as long as there has been television” (NICHOLS-PETHICK, 2017, e-book).

3 Além da longa duração, essas três séries geraram, no percurso, diversas obras derivadas: *CSI: Miami* [CBS, 2002-2012], *CSI: NY* [CBS, 2004-2013], *CSI: Cyber* [CBS, 2014-2016], *NCIS: Los Angeles* [CBS, 2009-], *NCIS: Nova Orleans* [CBS, 2014-], *Criminal Minds: Suspect Behavior* [CBS, 2011], *Criminal Minds: Beyond Borders* [CBS, 2015-2017].

4 Fonte: Vulture (2019): “Law & Order: S.V.U Is Getting a 21st Season, Surpassing Gunsmoke and the Original Law & Order”.

5 Trecho original: “A murder has apparently occurred. The police investigate. The crime is solved. The guilty are

De fato, não se pode negar o forte vínculo que os seriados investigativos possuem com as tradições, sobretudo aquelas oriundas da literatura policial popular (NICHOLS-PETHICK, 2012; JENNER, 2016). Como afirma Jean-Pierre Esquenazi, tais obras “estão sempre ligadas às suas fórmulas narrativas e, portanto, aos seus universos ficcionais: deste ponto de vista, inscrevem-se na linhagem da cultura popular”. (ESQUENAZI, 2011, p. 136). No entanto, argumentamos que a relação destas obras com as convenções das quais se originam é mais complexa do que a mera repetição de uma fórmula.

Se nos últimos vinte anos temos visto um aumento no interesse acadêmico pelas narrativas seriadas televisivas, com importantes obras de referência celebrando a qualidade (MCCABE; AKASS, 2007) e a complexidade (MITTELL, 2015) das narrativas seriadas contemporâneas, as obras mais populares e convencionais permanecem ainda sendo mais abordadas pelos traços comuns do gênero que as estruturam do que por uma análise minuciosa de suas escolhas estilísticas particulares, como acontece com as séries consideradas mais inovadoras ou experimentais.

Em outro texto, argumentamos como o próprio formato da narrativa seriada televisiva colabora para a consolidação das séries investigativas como um dos gêneros mais populares na televisão mundial (CARVALHO; VALLE, 2019). Neste artigo, temos a intenção de oferecer um olhar mais atento para as negociações entre as obras seriadas e as tradições do gênero investigativo, discutindo o lugar da tradição e das convenções na criação das obras. Para isso, partimos de uma revisão de literatura acerca do conceito de tradição, procurando identificar o lugar e a importância das convenções no processo de criação das obras artísticas. Em seguida, explicitamos algumas das convenções centrais para o gênero *crime fiction* em negociação com alguns exemplos de séries investigativas contemporâneas. Reconhecendo a especificidade desses objetos, indagamos como os elementos convencionais aparecem nas obras, ou seja, questionamos como os elementos convencionais determinam a variedade das escolhas estilísticas dos criadores e como estes estabelecem estratégias para diferenciar os produtos de inúmeros outros, ao mesmo tempo em que mantém os atributos reconhecíveis do gênero.

Tradição na criação das obras artísticas

O que significa dizer que as tradições e convenções delimitam e determinam a criação das obras? Há obras que não lidem com algum tipo de convenção? No campo das teorias da arte, encontramos no trabalho de alguns historiadores e sociólogos caminhos possíveis para analisar obras que possuem vínculos fortes com tradições, convenções e técnicas. Sobretudo no trabalho dos historiadores Ernst Gombrich e Michael Baxandall identificamos um aporte teórico-metodológico pertinente para analisar o lugar das convenções nas obras de arte. De acordo com Gombrich (2012a), o conceito de convenção está associado ao modo de fazer, no sentido de oferecer técnica, modelo e padrão a ser colocado em prática na execução de uma obra.

Isso significa dizer que, ao fazer uma obra, o artista não parte simplesmente do marco zero, mas tem como ponto de partida uma espécie de vocabulário mental adquirido historicamente, a partir do qual escolhas são feitas e um modo de fazer próprio se desenvolve. Frequentemente tem-se a ideia de que a criatividade está associada à liberdade irrestrita (NEGUS; PICKERING, 2004; MCINTYRE, 2012) e que as convenções estariam relacionadas à falta de inovação ou criatividade na execução das obras. De fato, o que autores como Gombrich argumentam é que, apesar dessa construção romantizada sobre a aura que circunscreve a criatividade, o processo de criação nunca funciona livremente, de forma autônoma, sem vínculos e sem acesso a convenções e códigos culturais. É, inclusive, na tentativa de replicar um feito anterior, de imitar o inimitável, de retornar ao irrepetível da tradição instituída que inevitavelmente surgem as variações, derivações e inovações (PAREYSON, 1988).

Talvez, portanto, mais importante do que localizar a existência ou não de convenções

na criação artística seja verificar os modos através dos quais o artista negocia com tais convenções. Como códigos culturalmente partilhados, as convenções possibilitam acordos e disputas sobre suas práticas e formas; elas podem tanto ser explicitamente formuladas e seguidas, como as regras de um jogo (NEGUS; PICKERING, 2004), como podem ser testadas, questionadas e subvertidas. Nessa linha, Gombrich (2012a) sugere que a articulação criativa pode seguir duas direções:

Por um lado, o artista pode ir aos limites do meio buscando aumentar seu alcance e, digamos, descobrir novas possibilidades nos extremos, mas por outro, também pode fazer descobertas aperfeiçoando seu meio ao introduzir uma calibragem mais sutil que lhe permita destacar novos tons e nuances nunca antes registrados ou expressos. Não quero dizer que essas duas formas de enriquecer a linguagem da arte sejam mutuamente excludentes. Os maiores mestres costumavam ser criativos em ambas as direções. (GOMBRICH, 2012a, p.186)

Da necessidade de revisitação e reinvenções para a instituição e manutenção de uma tradição, podemos inferir a natureza complexa e dinâmica da relação entre criatividade e tradição. No artigo “Tradición y creatividad”, Gombrich destaca que o vínculo entre essas duas instâncias no processo de criação de uma obra de arte é tão intenso que “tradição e criatividade não devem ser entendidas como duas forças opostas, pois a história nos ensina que a criatividade nunca se deu sem uma forte tradição” (GOMBRICH, 1990, p. 36, tradução nossa⁶).

Disso decorre que, diferentemente de uma limitação por imposição, a ação de seguir um modelo pode atuar como estímulo, como inspiração e como impulso (PAREYSON, 1988). E todo esse esforço (de se vincular a uma tradição, trabalhando em suas delimitações) deve ser considerado um novo trabalho, um objeto original, pois adotar uma tradição não significa simples e cega subordinação, mas sim que o artista tem a atitude e iniciativa de, em relação ao modelo, assimilar, aceitar, interpretar e descobrir (PAREYSON, 1988). Dentro dos limites das tradições surge o impulso de experimentar inúmeras possibilidades de soluções, de modo que, mesmo quando fortemente inseridas numa tradição, pode-se identificar uma diversidade de obras singulares e únicas, nesse “pano de fundo que desvios caprichosos podem ter efeito” (GOMBRICH, 2012a, p. 232).

Isto posto, o apanhado teórico que apresentamos até então nos direciona em um caminho metodológico que considera as particularidades e variáveis que estão em constante negociação quando da criação de uma determinada obra. Gombrich argumenta que cada uma das características da obra é resultado de uma decisão pessoal do artista, tendo em vista que foi feita para uma ocasião definida e com um propósito, que estavam em pauta em sua mente quando fez a obra:

Devemos aprender a pensar em termos de seres humanos individuais que estavam reconhecidamente interagindo uns com os outros e respondendo a situações que não haviam sido criadas por eles mesmos (...). Isso inclui, é claro, características humanas invariáveis que nos permitem entender e reconstruir as reações das pessoas no passado, assim como hoje, e as modificações dessas características devido a influências culturais e do aprendizado. (GOMBRICH, 2012b, p. 86)

São as escolhas específicas, no processo de composição da obra, que determinam o grau de diferença e singularidade, a criatividade do artista em lidar com as ferramentas e delimitações da tradição, instituindo o estilo do artista e, com isso, a singularidade da obra. O historiador da arte, Michael Baxandall (2006), ressalta que a marca do estilo ou da individualidade de um artista decorre das escolhas que ele faz diante de um universo de possibilidades; no entanto, mais uma vez é preciso lembrar que essas escolhas não são livres ou ilimitadas, elas

6 Trecho original: “(...) la tradición y la creatividad no deben entenderse como dos fuerzas contrapuestas, pues la historia nos enseña que nunca se ha dado la creatividad sin una fuerte tradición” (GOMBRICH, p. 36, 1990).

dialogam intensamente com as circunstâncias culturais e sociais nas quais estão localizados a obra e o artista. A escolha estilística – ou solução – que cada artista em particular realiza para o encargo que assume implica no descarte de outras soluções possíveis; trata-se, portanto, de uma escolha que dialoga não apenas com as intenções do artista e suas limitações de variadas ordens, mas também com a tradição das escolhas da qual dispôs naquele momento histórico e com a qual sua obra, uma vez pronta, voltará a dialogar.

Assim como Gombrich, Baxandall (2006) considera o autor da obra um ser social inserido em situações culturais particulares, com demandas e exigências específicas, com um arsenal técnico e tecnológico disponível. Segundo Baxandall (2006), todo ator e todo objeto histórico tem um propósito, uma qualidade intencional que deriva justamente da relação entre o objeto e suas circunstâncias. Para tentar alcançar analiticamente essa intenção é preciso observar tanto o objeto quanto as condições em que este foi produzido (BAXANDALL, 2006). O autor insiste na dimensão processual da arte, de que a arte implica uma “constante reformulação, descoberta e resposta ao contingente” (BAXANDALL, 2006, p. 106).

Nesse sentido, o processo deve ser visto não como a recuperação narrativa ou biográfica de cada passo dado, de cada escolha feita, mas sim como a compreensão de que as relações de estilo se desenvolvem não apenas de obra em obra na trajetória de um mesmo artista (ou produtora), mas também na relação entre as obras e o universo das escolhas possíveis, representado sobretudo pelo mercado das obras de outros artistas com as quais dialoga num determinado momento histórico. Isso significa que, mais do que afirmar que o “estilo da época” – ou o universo de práticas e esquemas disponíveis – limita ou influencia a possibilidade de escolhas de um artista, as escolhas efetivamente realizadas, por sua vez, dialogam de volta com esse universo de práticas possíveis, mudando e ajustando constantemente os esquemas disponíveis.

Então, esta perspectiva advinda dos estudos da história da arte parece interessante e proveitosa para verificar questões de estilo nos produtos seriados televisivos por permitir considerar, por exemplo, como as escolhas dos realizadores (produtores) negociam com: o contexto econômico de produção, com as convenções do gênero, com os aparatos técnicos disponíveis, com as demais obras com as quais se comunicam, com demandas específicas dos canais, com as transformações das tradições estilísticas ao longo do tempo.

Tal perspectiva parece especialmente proveitosa para a análise de séries populares de longa duração, tornando possível verificar de que modo as escolhas estilísticas dos realizadores cumprem, ao mesmo tempo, uma função de individualização do produto – a busca por um estilo distinto como modo de combater a distração da audiência e para auxiliar na diferenciação entre os produtos concorrentes (BUTLER, 2012) – e de construção de uma identidade relativamente estável daquele produto ao longo dos anos, resistindo, inclusive, a mudanças no elenco, na equipe de produção, no aparecimento de novos produtos no mercado etc. Essa identidade da série depende das intenções e inclinações dos criadores, das convenções de gênero, das tecnologias, das empresas envolvidas, e estão no cerne da ligação do produto com o espectador.

As convenções das histórias de detetive nos seriados televisivos

Nesta breve análise, tentamos compreender como alguns seriados televisivos contemporâneos dialogam com as tradições da narrativa investigativa surgida a partir do século XIX, verificando as formas como os elementos convencionais aparecem nos episódios. Não temos a intenção de oferecer uma perspectiva histórica compreensiva – algo que demandaria um esforço analítico muito superior aos limites de um artigo – mas sim oferecer um panorama analítico trazendo em causa algumas convenções identificadas anteriormente (VALLE, 2014) e alguns exemplos ilustrativos das diferentes formas de negociação entre convenção e estilo.

De fato, como já foi mencionado, as séries investigativas televisivas dialogam fortemente com as histórias de detetive que surgiram na literatura popular a partir do século XIX. Analisando os contos de Edgar Allan Poe, J.G. Cawelti (1976) observa alguns padrões do gênero,

que poderiam ser descritos como modos de definir uma situação⁷ (ou situações), um conjunto de personagens e as relações entre eles⁸, um cenário⁹ e a ação¹⁰. Segue-se uma estrutura de “morte-deteção-resolução” (HORSLEY, 2010, p. 30, tradução nossa¹¹), onde se identifica os três elementos essenciais: a) o crime misterioso; b) o detetive; c) a investigação (BOILEAU, NARCEJAC, 1991). Caillois (1945) assinala que essa estrutura é frequentemente apresentada da seguinte forma: primeiro tem-se a descoberta da vítima e constituição do enigma; segue-se para as peripécias do inquérito e, por fim, o momento de elucidação, quando o detetive apresenta o passado e revela como chegou à solução do mistério.

Com isso, podemos delinear os elementos se tornaram a marca característica e identificadora dessas histórias: constituição do enigma (apresentação do caso), o inquérito (processo investigativo) e a elucidação (solução do mistério e captura do criminoso). Tal estrutura é também encontrada em diversos seriados investigativos:

[as] séries policiais mais “tradicionais” tipicamente seguem uma estrutura episódica fechada na qual todos os principais fios narrativos (geralmente um caso particular e uma narrativa secundária) são resolvidos ao final de cada episódio. Estas séries tendem a depender fortemente de uma das duas principais fórmulas do gênero detetive. (...) [O] modelo “whodunit”, em que o criminoso é desconhecido e o papel do detetive policial, usando suas habilidades de investigação superiores, é resolver o mistério. (NICHOLS-PETHICK, 2012, p. 7, tradução nossa¹²)

Frequentemente o caso misterioso é apresentado logo no *teaser* ou *cold opening*¹³. São cenas de poucos minutos e que precisam ser estruturadas para conquistar a atenção do espectador, então, convencionalmente trazem informações bastante lacunares sobre a vítima e constituem o mistério/crime. Por exemplo, no episódio “*The Blind Banker*” da série *Sherlock* [BBC, 2010-2017] a apresentação do caso, antes dos créditos iniciais, tem aproximadamente três minutos e segue a convenção de introduzir brevemente a vítima, dando algumas informações sobre ela – mulher asiática trabalhando com cerâmica chinesa em um museu – até o momento do crime, em que a ação é suspense.

7 Na definição da situação temos um crime misterioso e o processo investigativo que culmina na elucidação do mistério.

8 Em relação aos que desempenham as ações, as histórias de detetive requerem a presença de quatro papéis principais: (a) da vítima; (b) do criminoso; (c) do detetive; e (d) dos ameaçados pelo crime, mas incapazes de solucioná-lo.

9 As histórias se passam em lugares (cenários) específicos – a casa ou escritório do detetive, a cena do crime, um quarto fechado no centro da cidade, uma casa de campo isolada etc.

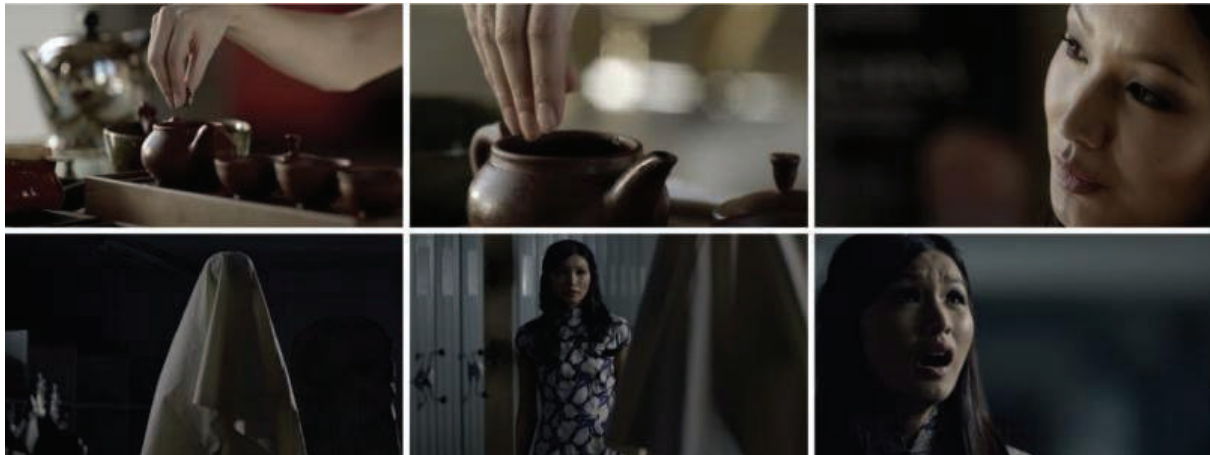
10 O padrão de ação pode ser dividido em fases: (a) apresentação do detetive; (b) crime e pistas; (c) investigação; (d) anúncio da solução; (e) explicação da solução; (f) desfecho. Cawelti (1976) ressalta que as fases nem sempre aparecem nessa ordem e que algumas vezes surgem intrincadas.

11 Trecho original: “(...) pattern of death-detection-resolution” (HORSLEY, 2010, p. 30).

12 Trecho original: “more ‘traditional’ police series typically follow a closed episodic structure in which all major narrative threads (usually one particular case and a secondary narrative) are resolved by the end of each episode. These series tend to rely heavily on one of two primary formulas of the detective genre. (...) ‘whodunit’ model in which the criminal is unknown and the role of the police detective, using his or her superior sleuthing abilities, is to solve the mystery” (NICHOLS-PETHICK, 2012, p. 7).

13 *Teaser* é o material dramático antes dos créditos iniciais do episódio (DOUGLAS, 2011).

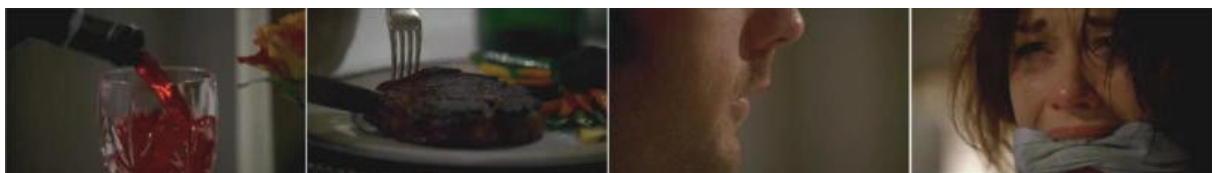
Figura 1. Apresentação do caso em *Sherlock* (S01, E02)



Fonte: Frames do blu-ray – 1ª Temporada de *Sherlock*

No episódio “*Charm and harm*” da série *Criminal Minds* [CBS, 2005-2019] temos uma apresentação de caso que dura cerca de um minuto e mostra um pouco do *modus operandi* do criminoso. O homem conversa com alguém que chama de querida, o que nos leva a imaginar um ambiente romântico, que é imediatamente quebrado com a imagem de uma mulher amordaçada. Os cortes rápidos e o movimento de câmera repetitivo colaboram na composição da tensão e perigo iminente da cena (Figura 2). A apresentação do caso cumpre a função de trazer elementos contextuais que fornecem pistas sobre o caso, promovendo no espectador a curiosidade acerca do enigma.

Figura 2. Apresentação do caso em *Criminal Minds* (S01 E20)



Fonte: Frames do DVD – 1ª Temporada de *Criminal Minds*

A apresentação do caso, convencionalmente, deve conter lacunas interessantes e deve ser suficientemente desafiadora para que conquiste o espectador e mereça a investigação dos detetives. Com isso, quanto mais complexo e difícil parecer o caso, maior a chance de atrair e convencer o público e o detetive de participar do inquérito. Nessa linha, Cawelti comenta: “o crime deve ser cercado por uma série de pistas tangíveis que tornam absolutamente claro que algum agente é responsável, e, segundo, deve parecer insolúvel” (1976, ebook, tradução nossa¹⁴). Para o autor de literatura policial, G. K. Chesterton, “[n]ão é necessário apenas esconder um segredo, é também necessário ter um segredo; e um segredo que mereça ser escondido” (CHESTERTON, 1925). E assim, os autores “estão sempre propondo formas novas, complexas e originais de cometer um assassinato – é isso que torna a leitura prazerosa” (CAILLOIS, 1983, p. 5, tradução nossa¹⁵).

14 Trecho original: “(...) the crime must be surrounded by a number of tangible clues that make it absolutely clear that some agency is responsible for it, and, second, it must appear to be insoluble” (CAWELTI, 1976, e-book).

15 Trecho original: “(...) are always proposing new, complex, and original ways of committing a murder – this is what makes reading them pleasurable” (CAILLOIS, 1983, p. 5).

Nas séries televisivas, após a apresentação do caso, costuma-se ter a apresentação do investigador e o modo como ele é impelido a participar do inquérito. Inegavelmente, a estrutura narrativa de “descoberta-investigação-revelação” (JENNER, 2016, p. 56, tradução nossa¹⁶) evidencia a centralidade do investigador, uma vez que ele é o fio condutor das partes que conectam o mistério. Com tantos produtos que seguem a mesma estrutura, as séries estão constantemente desenvolvendo estratégias estilísticas de modo a diferenciar seus investigadores, singularizando tanto suas personalidades quanto seus métodos de trabalho (VALLE, 2014).

Por exemplo, no primeiro episódio da série *Luther* [BBC, 2010-], a primeira vez que vemos o protagonista se dá numa sequência de planos rápidos, desconexos e sem efeito de transição focando o rosto do detetive. A sequência em questão traz mudanças na posição da câmera de um plano a outro¹⁷, corroborando com a tensão da cena, onde vemos nas feições e falas do personagem o desespero por não conseguir as informações que precisa para salvar a vítima (Figura 3):

Figura 3. Apresentação de Luther (S01 E01)



Fonte: Frames da série *Luther* (Netflix)

A montagem e a posição da câmera colaboram com a sensação de tensão, desespero, raiva e frustração do detetive, de modo que a partir do conjunto da cena torna-se difícil estabelecer uma identificação clara e imediata do personagem. Toda esta sequência é montada de forma a complexificar o processo de identificação do espectador com o protagonista e aponta para a composição mais nuançada do personagem.

Em contraposição a esta estratégia, numa série mais tradicional, como *Criminal Minds*, a apresentação do agente líder da equipe utiliza planos gerais e legendas para facilitar a localização da ação, seguindo para cenas internas da casa, com planos mais próximos que mostram a relação familiar do personagem, um homem que monta um berço enquanto conversa sobre nomes de bebês com sua esposa. Então o momento é interrompido com telefonema do trabalho e com um novo (e urgente) caso enfatizado com plano detalhe da impressora imprimindo uma foto da vítima (Figura 4). Nesta sequência, tanto a relação pessoal do personagem quanto o caso em questão ficam inequivocamente evidentes.

Figura 4. Apresentação de Hotchner (S01 E01)



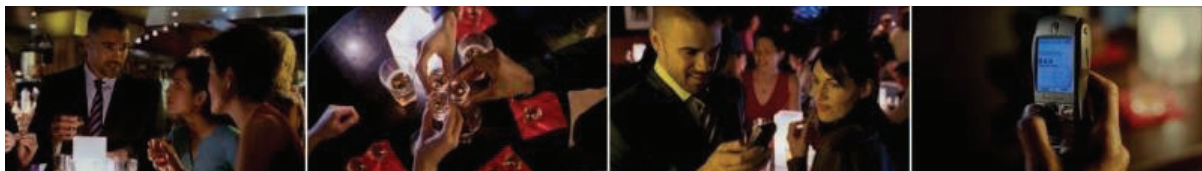
Fonte: DVD 1ª temporada de *Criminal Minds*

¹⁶ Trecho original: “discovery–investigation–revelation” (JENNER, 2016, p. 56).

¹⁷ Marner (1980) comenta que a alternância de um plano no eixo normal para um inclinado pode sugerir mudança na condição emocional do personagem. Nessa cena, o uso da posição inclinada associada a montagem descontinuada e as feições do personagem trouxe uma sensação de desestruturação.

Na mesma série, para apresentar outro personagem tem-se a mudança de localização para um bar, onde o detetive Morgan bebe e conversa com outras três mulheres. A posição da câmera (mostrando o brinde), o ritmo da montagem, a música e a iluminação passam a ideia de *happy-hour* com colegas (Figura 5). O momento também é interrompido por um telefonema, enfatizado com plano detalhe do aparelho de celular.

Figura 5. Apresentação de Morgan



Fonte: DVD 1ª temporada de *Criminal Minds*

Podemos inferir, a partir desses dois exemplos, os esforços estilísticos para se construir as distintas personalidades de seus protagonistas: na série da BBC trata-se de um detetive complexo e problemático; já na série da CBS, são apresentados agentes comprometidos que constantemente são chamados e colocam o trabalho acima da vida pessoal.

Para elucidar o mistério, o detetive deve então realizar o inquérito, o que inclui, em maior ou menor medida, a análise das cenas de crime com coletas de evidências, entrevistas com testemunhas, interrogatório de suspeitos, pesquisas sobre casos semelhantes e a própria intuição do investigador. Tais elementos estão presentes desde as primeiras histórias de detetive na literatura policial: no conto “Os assassinatos da rua Morgue”, por exemplo, acompanhamos o detetive Auguste Dupin enquanto percorre os ambientes, observa, induz e deduz. Em “A carta roubada”, por sua vez, Dupin deduz a localização da carta ao pensar como o criminoso, questionando onde um indivíduo astuto esconderia algo tão valioso sabendo que seria revisado e teria sua casa minuciosamente revirada em busca desse objeto. Já no conto “O mistério de Marie Rogêt”, Dupin sequer sai de casa: toda a investigação é realizada a partir da leitura de notícias sobre o crime em diversos jornais. Nesses três contos, Poe delineou o que viria a se tornar convenções de modos de investigação: a partir da análise da cena do crime (com coleta de evidências) e de interrogatório das testemunhas; a partir de um esforço do detetive de colocar-se no lugar do criminoso, pensando como ele; e, finalmente, utilizar-se apenas da capacidade intelectual dedutiva.

No entanto, o modo de investigar está diretamente associado à personalidade e às peculiaridades de cada investigador; nesse sentido, pensar na investigação é considerar a forma como os personagens lidam com a cena, com as pistas encontradas, e com o próprio criminoso¹⁸. Consequentemente, somos apresentados a diferentes tipos de detetives de acordo com seus métodos particulares, desde o detetive que cumpre fielmente seu papel no seio de uma instituição oficial (os agentes de *Criminal Minds* ou a chefe de polícia Olivia Benson em *Law and Order: SVU*), o investigador independente que possui conhecimento enciclopédico superior à polícia (Sherlock Holmes¹⁹ ou Gregory House²⁰), ou ainda aquele que cria empatia com criminosos, frequentemente borrando as fronteiras entre os dois (Dexter, Jessica Jones, Hannibal, Reddington²¹).

18 Em outra pesquisa sobre séries investigativas, observamos a recorrência de cenas que explicitam ou justifiquem a utilização de determinado método investigativo, em que o protagonista tenta convencer seus colegas/policiais/possíveis vítimas de seus métodos, sobretudo quando são menos convencionais (VALLE, 2014). Isso é recorrente até mesmo nas últimas temporadas de séries de longa duração, como *Criminal Minds*, *Supernatural* [The WB; The CW, 2005-], *House M.D.*, *Bones* e *The X-Files* [FOX, 1993-2002; 2016-2018].

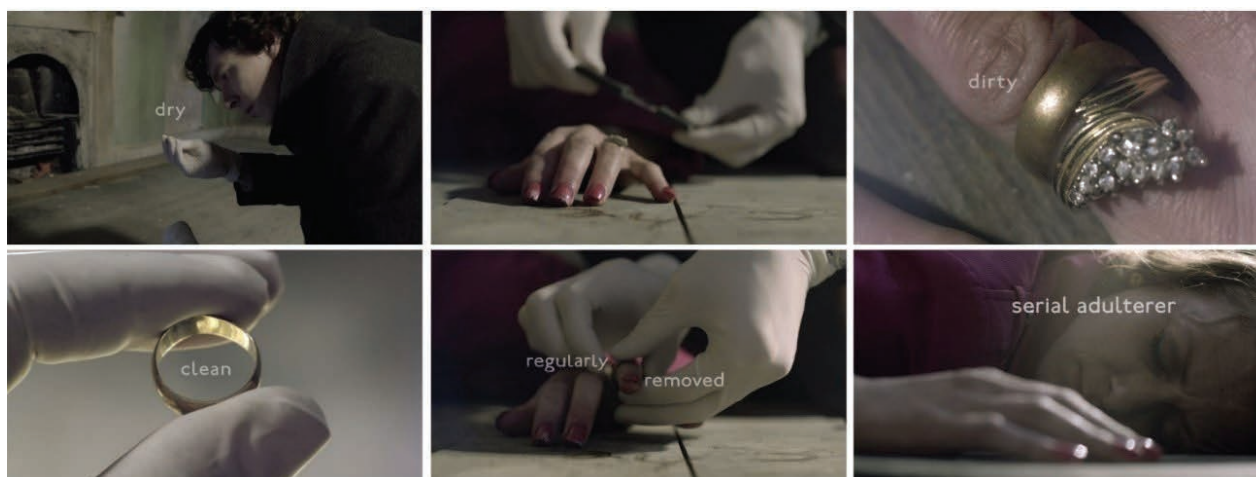
19 Protagonista de *Sherlock* [BBC, 2010-2017] e *Elementary* [2012-2019].

20 Protagonista de *House M.D.* [FOX, 2004-2012].

21 Personagens das séries: *Dexter* [Showtime, 2006-2013]; *Jessica Jones* [Netflix, 2015-2019]; *Hannibal* [2013-2015] e *Black List* [NBC, 2013-].

Ressaltamos duas convenções que ilustram, exemplificam e condensam o fluxo de pensamento do investigador no momento da coleta e análise de pistas. Uma delas é utilizada na série *Sherlock* [BBC, 2010-2017], quando a complexa cadeia de pensamentos do protagonista, o brilhante detetive Sherlock Holmes, torna-se visível através de inserções gráficas na tela, de modo que o espectador pode então acompanhar visualmente o passo a passo dos pensamentos do protagonista. Além dos gráficos e do texto, a utilização de planos fechados e planos-detalhe também se associam à importância do método de observação e análise minuciosa nessa série:

Figura 6. Análise das pistas em *Sherlock* (S01E01)



Fonte: Frames do Blu-ray – 1ª Temporada de *Sherlock*

Tal estratégia estilística tornou-se, por sua vez, uma convenção adotada posteriormente em outras séries como *The Flash* [CW, 2014-], que em seu episódio piloto utilizou escolhas semelhantes para mostrar o exame das evidências na cena analisada pelo protagonista (Figura 7):

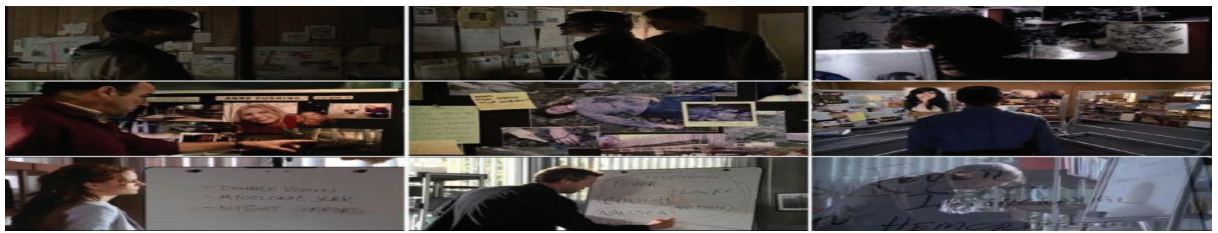
Figura 7. Análise das pistas em *The Flash*



Fonte: Frames da série *The Flash* (Netflix)

Outra convenção encontra-se representada nas cenas que mostram o investigador analisando um quadro de evidências: nele os detetives organizam dados e pistas que foram coletados, como fotos, recortes de jornais, bilhetes etc. Tais cenas tornaram-se uma das convenções estilísticas mais comumente utilizadas para acompanhar o processo investigativo, pois ao passo em que oferecem uma imagem do processo em desenvolvimento, trazem também uma síntese narrativa das informações mais relevantes para o espectador. Em *Bones* [FOX, 2005-2017], os detetives colocavam fotos dos ossos e das vítimas. Em *Criminal Minds*, eram postas fotos dos suspeitos, mapas, fotos dos crimes, nomes de vítimas e nomes de suspeitos.

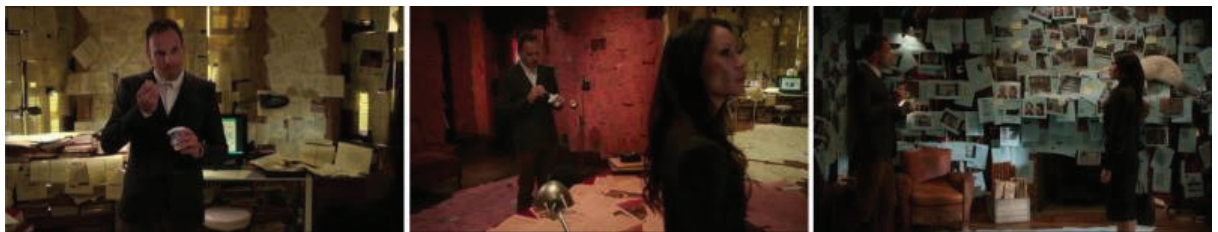
Figura 9. O quadro de evidências em *Criminal minds*



Fonte: DVD 1ª Temporada de *Criminal Minds* (2004)

Em *Elementary* [CBS, 2012-2019], esse elemento extrapola os limites tradicionais do quadro ou da parede, preenchendo todos os espaços disponíveis da casa do detetive. Por exemplo, no episódio “*Miss Taken*”, o personagem Sherlock Holmes coloca em três ambientes da casa informações sobre três casos diferentes, sendo que cada ambiente possuía uma iluminação e cor diferenciadas. Tal estratégia estilística revela exatamente como uma forte tradição pode ser recuperada, ao passo em que é trabalhada de forma inovadora para caracterizar, de modo bastante sucinto, a personalidade obsessiva do protagonista.

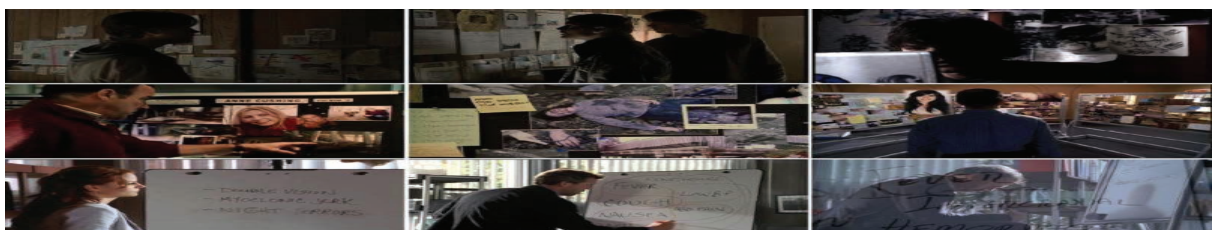
Figura 10. O quadro de evidências em *Elementary*



Fonte: Amazon Prime Video – *Elementary*

A presença constante do quadro, mesmo em produtos bastante diferentes, revela que esta é uma convenção extremamente importante para o reconhecimento do procedimento investigativo. Na série *House M.D.* [FOX, 2004-2012], por exemplo, que mistura elementos dos gêneros investigativo e médico, os doutores escrevem num quadro branco os sintomas do paciente em questão, tratando-as exatamente como pistas a partir das quais a doença viria a ser deduzida.

Figura 11. O quadro de evidências em *House M.D.*



Fonte: DVD 1ª Temporada de *House M.D.*

Além destes, outro elemento recorrente na representação do processo investigativo é a cena de interrogatório. Narrativamente, estas cenas são estruturadas para que o suspeito

revele alguns segredos que movam a trama adiante ou, se o objetivo for introduzir obstáculos que adiem a resolução do mistério, ofereça pistas falsas. Tais cenas são frequentemente estruturadas em torno da simbologia de um duelo ou confronto entre forças opostas, a do criminoso e a do detetive: “a luta entre duas mentes puras – o assassino e o detetive – constitui a forma essencial do confronto” (FOUCAULT, 1975, p. 72, tradução nossa²²). Seguindo a convenção de um estilo clássico de montagem, comumente são utilizados plano e contra plano para revelar cada ação e reação oposta dos personagens, como nestas cenas de *Criminal Minds*, *Sherlock* e *Elementary*:

Figura 12. Interrogatório em *Criminal Minds*



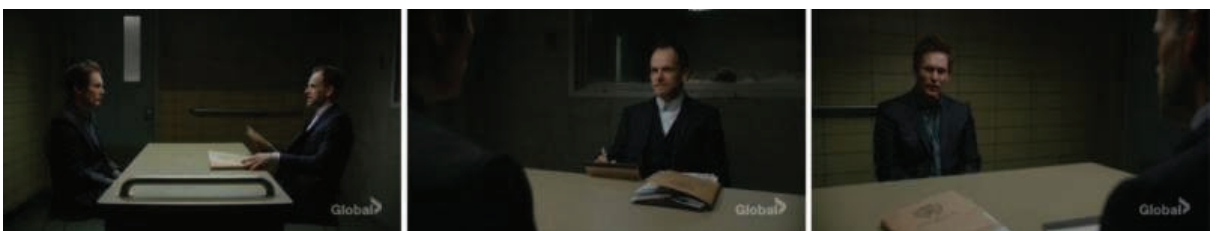
Fonte: DVD 1ª Temporada de *Criminal Minds* (2004)

Figura 13. Interrogatório em *Sherlock*



Fonte: Blu-ray – 1ª Temporada de *Sherlock*

Figura 14. Interrogatório em *Elementary*

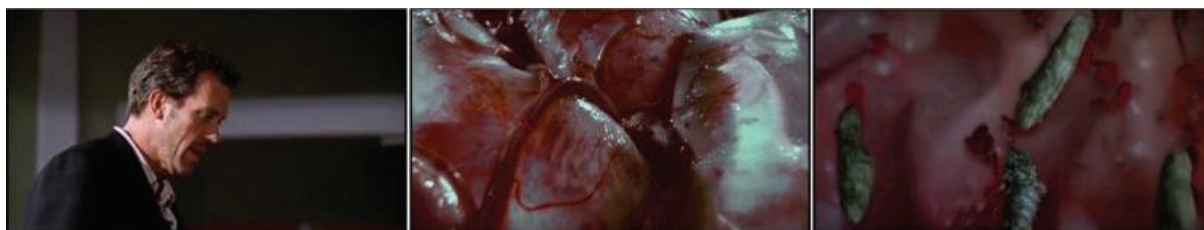


Fonte: Amazon Prime Video – *Elementary*

Após os procedimentos investigativos, segue-se, no episódio, o momento em que a trama se encaminha para o desfecho, com a elucidação do caso. A elucidação é o processo em que o detetive explica a natureza de seu raciocínio e detalha o modo como o crime foi cometido, pois “não basta indicar quem é o culpado dentre os suspeitos, é necessário apresentar de que forma chegou à solução do mistério” (VALLE, 2014, p. 198). Por exemplo, em *House M.D.* o momento da elucidação tem cenas em que protagonista anda pela sala, enquanto fala o diagnóstico, intercalando com imagens do que ele descreve (Figuras 15).

²² Trecho original: “(...) et la lutte entre deux purs esprits – celui de meurtrier, celui de détective – constituera la forme essentielle de l’affrontement” (FOUCAULT, 1975, p. 72).

Figura 15. Elucidação do caso em *House M.D*



Fonte: DVD 1ª Temporada de *House M.D.*

Em *Sherlock* a construção do momento de elucidação utiliza efeitos de fusão e sobreposição de imagens das vítimas e do detetive, configurando uma estratégia narrativa (e estilística) confluyente com a ideia de permitir, ao espectador, acesso ao pensamento do detetive.

Figura 16. Elucidação do caso em *Sherlock*



Fonte: Blu-ray – 1ª Temporada de *Sherlock*

Em *Elementary*, as cenas de elucidação normalmente se passam na delegacia de polícia e utilizam estratégia de *flashbacks* de momentos específicos da investigação (Figura 17) ou da reconstituição dos passos do suspeito cometendo o crime:

Figura 17. Elucidação do caso em *Elementary*



Fonte: Amazon Prime Video – *Elementary*

Tais cenas têm filtro de cor verde, bordas escurecidas, velocidade alterada, manchas e outras manipulações na imagem que aproximam a composição da projeção de um filme anti-go, aludindo, ao mesmo tempo, a uma ideia de memória e de subjetividade do detetive.

Apesar de suas diferenças estéticas, é interessante perceber que nestes três exemplos distintos a sequência de elucidação é apresentada de forma bastante comunicativa e inequívoca, ou seja, sem lacunas, sem dubiedades ou aberturas para possíveis interpretações. Tal estratégia mais uma vez negocia com as convenções do gênero investigativo, no sentido de que boa parte do prazer da fruição de obras deste tipo está na certeza inequívoca com a qual as peripécias são solucionadas. Lembramos que um produto associado a determinada convenção gera expectativas no receptor de encontrar marcas reconhecíveis e uma experiência associada a essa tradição (GOMBRICH, 2012a).

Considerações Finais

Tendo em vista imensa quantidade e a popularidade de séries investigativas lançadas no mercado anualmente, procuramos verificar de que forma algumas destas obras negociam com as convenções do gênero que, por sua vez, têm sua origem na literatura popular das histórias de crime e investigação. Através da análise de alguns exemplares distintos de séries investigativas, verificamos que seja nas sequências de apresentação do caso, do detetive, do inquirido e da elucidação, essas séries apresentam escolhas específicas para diferenciar seus produtos, em especial nas escolhas estilísticas para construir o detetive/investigador/policial e seus métodos de investigação.

A partir da ideia de que as obras precisam negociar de uma forma ou de outra com as convenções do gênero no qual se inserem, o estilo apresenta-se, portanto, como uma ferramenta importante para se verificar as diversas formas de apresentar uma identidade singular às obras:

O estilo, especialmente a sua rápida definição no início de um programa como marcador da identidade distintiva do programa e continuidade em intervalos comerciais, torna-se um tipo de cola, um marcador de diferenciação, uma função ideológica e um mecanismo unificador da forma episódica de uma hora de série policial televisiva (BIGNELL, 2014, ebook, tradução nossa²³).

Assim, o estilo se torna uma ferramenta essencial no estudo das obras (ACKERMAN, 1962), por permitir que identifiquemos as marcas e escolhas, ao mesmo tempo, o estilo possibilita a associação de obras e artistas, como também, é uma maneira de agrupar e classificar as obras. Para o historiador, Ackerman (1962), podemos distinguir um estilo de outro na observação das diferenças nas técnicas, materiais e convenções. Nos interessou observar a relação entre tradição e estilo no sentido de verificar como os elementos convencionais aparecem nas obras, sendo que, ao mesmo tempo, podemos identificar singularidade nesses produtos.

De fato, compreendemos aqui como estilo diz respeito a escolhas artísticas que negociam não apenas com uma, mas com diversas variáveis diferentes: por exemplo, com o grau de autonomia dos realizadores em relação ao encargo que recebem (ou se autodeterminam) ao decidir fazer a obra, com o grau de domínio dos materiais e da linguagem artística, com o universo de escolhas possíveis determinadas pelas convenções historicamente disponíveis no momento de produção da obra, com as preferências pessoais e influências de outros artistas, com as técnicas disponíveis, entre outros fatores.

O que esta breve análise procurou demonstrar é que o estilo, compreendido, portanto, enquanto escolhas específicas materializadas em obras específicas, está presente tanto nas sé-

23 Trecho original: "Style, especially its rapid definition early in a programme as a marker of the programme's distinctive identity and continuity across commercial breaks, becomes a kind of glue, a differentiating marker, an ideological function as a unifying mechanism of the one-hour episodic form of television police series" (BIGNELL, 2014, ebook).

ries consideradas mais experimentais quanto nas mais convencionais do ponto de vista estilístico. Ao verificarmos, por exemplo, as séries oriundas de emissoras mais conservadoras como CBS e NBC, percebemos que, de fato, há mais aproximações com as convenções do gênero investigativo na apresentação dos personagens, na condução do método investigativo e, sobretudo, na resolução inequívoca do crime ao fim do episódio. Isso não obstante, verificamos como produtos comumente descritos como formulaicos como *Criminal Minds*, *Elementary* e *House M.D.* possuem escolhas estilísticas distintas e verificáveis através do processo de análise. Do mesmo modo, verificamos que obras oriundas de emissoras reconhecidas por seu valor de inovação e ousadia, como é o caso da BBC, produzem séries investigativas que tencionam os limites do gênero, como *Luther*, ou que introduzem inovações estéticas como *Sherlock*, sem, ao mesmo tempo, deixar de seguir as convenções que as tornam identificáveis como pertencentes ao gênero.

Como aponta Cawelti (1972; 1976), os produtos culturais, sobretudo os mais populares, contêm em si a mistura de convenções e inovações. A primeira traria elementos reconhecidos pelo autor das histórias e por seus leitores, por exemplo, arquétipos de personagens, enredo recorrente, metáforas populares. A segunda traria os elementos “novos”, por exemplo, novas formas linguísticas, novos tipos de personagens ou novas ideias (CAWELTI, 1972). Com isso pode-se afirmar que as convenções e as experimentações desempenham funções culturais distintas: uma representa o que é reconhecível e familiar, a outra, remete a algo que ainda não vimos anteriormente (CAWELTI, 1972). Não por acaso, a complexidade de equilibrar esses dois elementos fez o autor de romances policiais, Raymond Chandler, comentar que “é difícil escrever bem a história de detetive, mesmo em sua forma mais convencional” (1988, p. 2, tradução nossa²⁴), pois “o que conta é o que você faz com a fórmula; isto é, é uma questão de estilo” (CHANDLER, 1980, tradução nossa²⁵).

Referências

ACKERMAN, J.S. A Theory of Style. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 3, 1962, p. 227-237.

BAXANDALL, M. **Padrões de Intenção**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2006.

BIGNELL, J. **The Police Series**. *Movie A Journal of Film Criticism*, 2014 (EBOOK).

BOILEAU, P.; NARCEJAC, T. **O Romance Policial**. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

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

CAILLOIS, R. “Le roman policier”. IN: _____. **Puissances du Roman**. Buenos Aires: Editions du Trident, 1945, p. 53-104.

_____. The Detective Novel as Game. IN: MOST, G.W.; STOWE, W.W. (eds). **The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 1 - 20.

CARVALHO, L.M.M.D.; VALLE, E. Atualizando Sherlock Holmes para o século XXI: uma análise estilística dos protagonistas da série Sherlock. **REVISTA FAMECOS**, v. 26, p. 31119, 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/31119> Acesso em 20 de outubro de 2020.

24 Trecho original: “(...) the detective story, even in its most conventional form, is difficult to write well” (CHANDLER, 1988, p. 2).

25 Trecho original: “The thing that counts is what you do with the formula; that is to say, it is a matter of style” (CHANDLER, 1980).

CAWELTI, J.G. The Concept of Formula in the Study of Popular Literature. **Criticism and Culture**, 1972, p. 115-123. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1314918>. Acesso em 21 de outubro de 2017.

_____. **Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 1976 (ebook).

CHESTERTON, G. K. (1925). **Como escrever uma história de detetive**. Disponível em: <http://sociedadechestertonbrasil.org/category/detetive> Acesso em 21 de outubro de 2013.

CHANDLER, R. **The Simple art of murder**. Nova York: First Vintage Books Edition, 1988.

_____. IN: ARNOLD, G. Raymond Chandler's Hollywood. The Washington Post. 1 jun 1980. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1980/06/01/raymond-chandlers-hollywood/cea7bb80-b48a-4ba9-bb6d-31ade7350878/> Acesso em 11 de março de 2019.

DOUGLAS, P. **Writing the TV drama series: how to succeed as a Professional writer in TV**. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2011.

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

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

FOUCAULT, M. L'éclat des supplices. IN: _____. **Surveiller et punir**. NRF Gallimard, 1975, p. 36-72.

GOMBRICH, E. **Tradición y Creatividad**. Anales de Arquitectura. Universidad de Valladolid, Vol. 2, 1990, p. 36-49.

_____. IN: WOODFIELD, R. (Org). **Gombrich Essencial: Textos selecionados sobre arte e cultura**. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012a.

_____. **Os Usos das imagens: Estudos sobre a Função Social da Arte e da Comunicação Visual**. Trad. Ana Carolina de Azevedo. Porto Alegre: Bookman, 2012b.

HORSLEY, L. **Twentieth-Century Crime Fiction**. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. From Sherlock Holmes to the Present. IN: RZEPKA, C.J.; HORSLEY, L. **A Companion to Crime Fiction**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010, p. 28 - 42.

IMDB: TV Series, Crime. Disponível em: http://www.imdb.com/search/title?genres=crime&sort=moviemeter,asc&title_type=tv_series Acesso em 10 de abril de 2019.

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

KNIGHT, S. **Crime Fiction 1800-2000: Detection, Death, Diversity**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

KOMPARE, D. **CSI**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

MARNER, T.S.J. **A realização cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 1980.

MCCABE, J; AKASS, K. **Quality TV: Contemporary american television and beyond**. Londres: I.B. Tauris, 2007.

MCHENRY, J. "Law & Order: S.V.U Is Getting a 21st Season, Surpassing Gunsmoke and the Original Law & Order". IN: **Vulture**, 2019. Disponível em: <https://www.vulture.com/2019/03/svu-is-breaking-a-record-set-by-the-original-law-and-order.html> Acesso em: 20 de outubro de 2020.

MCINTYRE, P. **Creativity and Cultural: Production Issues for Media Practice**. Londres: Palgrave Macmillan, 2012.

MITTELL, J. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. New York: NYU Press, 2015.

NEGUS, K.; PICKERING, M. **Creativity, Communication and Cultural Value**. Londres: Sage, 2004.

NICHOLS-PETHICK, J. **TV Cops: The Contemporary American Television Police Drama**. New York: Routledge, 2012.

_____. Foreword. IN: MCELROY, R. (ed). **Contemporary British Television Crime Drama: Cops on the Box**. Londres: Routledge, 2017.

PAREYSON, L. **Conversaciones de estética**. 7ª ed. Madri: Visor, 1988.

POE, E. **Os crimes da rua Morgue** (1841). Disponível em: http://sociedadigital.com.br/downloads/cultura/Edgar_Allan_Poe_-_Os_crimes_da_rua_morgue.pdf. Acesso em 12 de janeiro de 2013.

_____. **O mistério de Marie Rogêt** (1842). Disponível em: ftp://81.193.246.194/cbver/EBOOKS_PT-BR/PDF/Edgar.Allan.Poe.Ficcao.Completa.-.Contos.Policiais.-.O.Mist%EArio.de.Maria.Roget.pdf Acesso em 12 de janeiro de 2013.

_____. **A carta roubada** (1844). Disponível em: http://www.sociedadigital.com.br/downloads/cultura/Edgar_Allan_Poe_-_A_carta_furtada.pdf Acesso em 12 de janeiro de 2013.

PRIESTMAN, M. Introduction: crime fiction and detective fiction. IN: _____ (ed). **The Cambridge Companion to Crime Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 1-7.

ROGERS, M. Arresting drama: The television police genre, **SLEID**, jul. 2008, pp. 78-84. Disponível em: <http://sleid.cqu.edu.au/viewarticle.php?id=220> Acesso 15 de outubro de 2016.

SANTOS, D.C.F. **Welcome to Homicides: Um olhar sobre as marcas de gênero e o universo ficcional no Television Crime Drama The Killing**. 178f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

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

SLATER, R. **This... is CBS: A chronicle of 60 years**. New Jersey: Prentice Hall, 1988.

VALLE, E. **Repetição e seriados de tevê: análise do caráter investigativo em House, Supernatural e Criminal minds**. 223f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

CRIMINAL MINDS (seriado de TV). Criador: Jeff Davis. Atores: Thomas Gibson; Mandy Patinkin; Shemar Moore; Lola Glaudini; Matthew Gray Gubler; A.J Cook; Kirsten Vangsness. Estados Unidos: CBS Television Studios, 2005. (6 discos, 942 min.)

ELEMENTARY (seriado de TV). Criador: Robert Doherty. Atores: Jonny Lee Miller; Lucy Liu; Aidan Quinn; Jon Michael Hill. Estados Unidos: Hill of Beans Productions, Timberman-Beverly Productions. (Amazon Prime Video, 6.622 minutos).

HOUSE M.D. (seriado de TV). Criador: David Shore. Atores: Hugh Laurie; Omar Epps; Robert Sean Leonard; Jesse Spencer; Lisa Edelstein; Jennifer Morrison. Estados Unidos: Shore Z Productions, Bad Hat Harry Productions, 2004. (1ª Temporada, 6 discos, 964 min.)

LUTHER (seriado de TV). Criador: Neil Cross. Atores: Idris Elba, Dermot Crowley, Michael Smiley; Warren Brown; Ruth Wilson. Reino Unido: BBC Studios, 2010. (Netflix, 1ª Temporada, episódio piloto, 60 minutos)

SHERLOCK (seriado de TV). Criadores: Mark Gatiss, Steven Moffat. Atores: Benedict Cumberbatch; Martin Freeman; Una Stubbs; Rupert Graves; Louise Brealey; Mark Gatiss; Andrew Scott. Reino Unido: Hartswood Films; BBC, 2010. (1ª Temporada, 2 discos, 270 min.)

THE FLASH (seriado de TV). Criadores: Greg Berlanti, Geoff Johns, Andrew Kreisberg. Atores: Grant Gustin; Candice Patton; Danielle Panabaker; Carlos Valdes; Jesse L. Martin. Canadá: Berlanti Productions, DC Entertainment, 2014. (Netflix, 1ª Temporada, episódio piloto, 43 minutos)

Recebido em 7 de agosto
Aceito em 27 de agosto