

O Caráter Investigativo em *House*, *Criminal Minds* e *Supernatural*¹

Elva VALLE²

Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

Resumo

As séries de televisão são produtos baseados na relação entre fórmulas, repetição e inovação. Partimos da observação de elementos que se repetem em episódios de uma mesma série e de elementos semelhantes em séries bastante diferentes, da ideia de uma estrutura usada e reutilizada, como uma “fórmula de sucesso”. Com intento de compreender como se instauram as repetições e como o caráter investigativo é apresentado em produtos diversos, analisamos a primeira temporada de três séries investigativas da rede *broadcasting* americana: *Criminal Minds* (2005), *Supernatural* (2005), *House* (2004-12).

Palavras-chave: fórmulas; seriados; caráter investigativo; narrativa.

1. Introdução

As séries de televisão, derivadas dos seriados de cinema, das *soap operas* do rádio, da narrativa folhetim do século XIX e do romance do século XVIII, são produtos que utilizam fórmulas e protótipos, baseados na relação entre repetição e inovação. Seja devido à indústria do entretenimento, que utiliza a produção em série e reciclagem de fórmulas, seja por parte de sua audiência que encontra conforto e segurança ao assistir o esperado e repetido. Isto é, trata-se de um formato interessante e lucrativo de negócios: economia na produção e regularidade de consumo.

Ainda tendência nas produções audiovisuais, a repetição perpassa diversos produtos, em especial o seriado de TV (ECO, 1989; CALABRESE, 1999), mas são poucos os estudos que se dedicaram a investigá-la. Esta pesquisa teve sua origem em observações de elementos que se repetem em episódios de uma mesma série e semelhanças entre séries diferentes. A hipótese é que as histórias policiais permitiram o surgimento do *caráter investigativo*, que é apropriado em séries de categorias distintas (séries médicas, *sci-fi/fantasia*, policiais). Com isso, tentamos compreender como ocorre essa apropriação.

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas na Universidade Federal da Bahia. E-mail: elvabr@gmail.com.

Para alcançar o *caráter investigativo* analisamos a origem e evolução do gênero *crime fiction*³, com o foco nas especificidades das *histórias de detetive*, identificando os elementos recorrentes que permaneceram ao longo do tempo. O gênero policial, desde sua origem, foi vinculado a uma fórmula, uma constante repetição da mesma estrutura. Numa diversidade de ciclos e obras que envolvem o *crime fiction*, nos aproximamos da (talvez) mais conhecida e difundida categoria: as narrativas detetivescas. Para P.D. James (2012), essas narrativas se distinguem das demais (inclusive de histórias de crimes) por suas convenções estabelecidas e estrutura narrativa.

Cawelti (1977), em sua pesquisa sobre fórmula das histórias de detetive, aponta que a narrativa começa com um crime, centrando-se na *investigação do detetive* para a elucidação do *mistério*. Assim, essas três peças essenciais, o crime misterioso, o detetive e a investigação tornaram possível um grande número de histórias que são, ao mesmo tempo, tão distintas e tão próximas (BOILEAU; NARCEJAC, 1991).

O método investigativo tem sua importância desde as primeiras histórias de detetives,

A montagem de quebra-cabeça, como o trabalho do detetive, requer uma observação acurada e um conhecimento enciclopédico de modo a dispor à mão o conjunto finito e pré-determinado de imediatas e adequadas possíveis soluções hipotéticas (BONFANTINI; PRONI, 2008, p. 140).

A opção de olhar para determinadas evidências em detrimento de outras, a análise empregada e a intuição são elementos que permitem a solução do enigma. Em *O signo dos Quatro*, Holmes aponta as qualidades necessárias em um detetive ideal: capacidade de observação, dedução e conhecimento.

Nesta investigação, selecionamos categorias populares⁴ de seriados de TV (policial, médica e *sci-fi/fantasia*). Para a análise, optamos por produtos exibidos em um mesmo período – pois poderiam compartilhar semelhantes recursos narrativos, como complexidade narrativa e hibridismo – que atendessem às convenções de gênero. Analisamos a primeira temporada de cada série, aproximadamente 2.900 minutos de material.

³ Seguimos a premissa de usar o *Crime Fiction* como uma marca (PRIESTMAN, 2003; HORSLEY, 2005; KNIGHT, 2003, 2004), um termo que engloba as diversas e diferentes histórias e seus ciclos. Essa escolha demonstra a aceitação da fluidez dessas histórias e a dificuldade em categorização e classificação. Assim, o termo abrange tanto as histórias que tem a presença de polícias, detetives, PI, espões, serial killers, que envolvam a solução de um enigma (ou não), que conte histórias sobre o dia-a-dia de policiais e investigadores (ou não), que mostrem os procedimentos dos CSI para solucionar crimes (ou não), que englobe tudo isso, ou apenas uma parte.

⁴ Rogers (2008) aponta como os três gêneros mais populares da televisão as séries médicas, as séries policiais e as *soap opera*. Telotte (2008) pontua que o *sci-fi/fantasia* está presente na TV *broadcasting* americana desde a própria origem do meio. O Internet Movie Database (IMDb), em janeiro de 2014, apresentava uma lista com 2.773 títulos de seriados policiais em ordem de popularidade; em maio de 2016 a lista apresenta 3.665 títulos. Disponível: <http://www.imdb.com/search/title?genres=crime&sort=moviemeter.asc&title_type=tv_series>. Último acesso em 16 mai. 2016.

Os episódios de *House* (David Shore, 2004-12) apresentam um médico especialista em medicina diagnóstica, viciado em remédios, inteligente e antissocial, que desvenda mistérios e casos intrigantes com a ajuda de sua equipe. Foi exibida pelo canal *FOX* na TV americana. *Criminal Minds* (Jeff Davis, 2005-), exibida no canal *CBS*, traz em seus episódios uma equipe de especialistas em traçar perfis comportamentais que investigam casos de crimes seriais. Em *Supernatural* (2005-, Eric Kripke), exibida no canal *The CW*, acompanhamos dois irmãos que percorrem cidades enfrentando seres sobrenaturais, com o propósito de salvar ‘inocentes’, e, eventualmente, salvar o mundo.

2. Serialização e categorias

Para preencher a grande e diversa grade de programação televisiva, optou-se por modelos produtivos em larga escala; a racionalização do sistema produtivo promoveu a origem do formato serial, uma resposta e solução da indústria televisiva (VILCHES, 1984; MADZON, 2005). Os produtos e seus conteúdos sofrem influências de forças externas, como publicidade, canais, agências reguladoras, de fórmulas desenvolvidas historicamente (ALLEY; NEWCOMB, 1985), e de inovações tecnológicas.

O modo da produção da televisão é um estilo estético de filmar que frequentemente depende de uma tecnologia particular e é governado por certos sistemas econômicos. A produção de televisão sempre mistura estética, tecnologia e economia - resultando em atuais práticas convencionalizadas de fazer TV (BUTLER, 2012, p. 211, tradução livre⁵).

Os novos processos promoveram uma demanda distinta na produção para TV a partir da década de 1990, e estas formas de narrativa, denominadas complexas, exigem da audiência maior interesse (MITTELL, 2012). A fruição proporcionada por estes produtos tem maior riqueza e mais possibilidades quando comparado ao que é oferecido por uma narrativa televisiva *mais convencional* (MITTELL, 2012).

Ainda que esses produtos se aproximem de uma estrutura narrativa formulaica (THOMPSON, 2003), os produtores têm desenvolvido conteúdos com mais sofisticação narrativa na tentativa de manter a atenção e o interesse da audiência. A mudança tecnológica também reedita a produção dos conteúdos, e, atentos a essas mudanças, os produtores/roteiristas/diretores encontram mais espaço para desafiar as convenções narrativas seriadas (TRYON, 2008).

⁵ Citação original: “A mode of television production is an aesthetic style of shooting that often relies upon a particular technology and is governed by certain economic systems. Television production forever blends aesthetics, technology, and economics - resulting in conventionalized practices for the actual making of TV” (BUTLER, 2012, p. 211).

Importante destacar que as convenções nas ficções são importantes na compreensão das histórias e no reconhecimento dos personagens. As convenções determinam “regras” e com isso sabemos o que esperar das narrativas, funcionando como instruções de leitura (O’DONNEL, 2007). Então, podemos identificar características e convenções que colaboram na alocação de produtos seriais em categorias, como por exemplo, as séries médicas, de *sci-fi/fantasia* e policiais.

2.1. Séries médicas

Considerada uma das mais populares convenções de gênero na TV americana (STRAUMAN; GOODIER, 2008), tem como característica a ambientação em hospitais, centros cirúrgicos e clínicas particulares. Os episódios envolvem as relações médico-paciente, médico-doença, médico-instituição, e a vida pessoal dos profissionais (TAPPER, 2010). Outra característica é a representação dos procedimentos médicos, com os movimentos de câmera mostrando o centro cirúrgico, o barulho do monitor de sinais vitais, e os planos detalhes nas mãos dos médicos durante as cirurgias.

No popular *ER* (Michael Crichton, 1994-2009), a representação da medicina perdeu o idealismo, com situações mais realistas e ambiguidade moral (médicos racistas, incertos e arrogantes), mas manteve o médico idealizado, o herói altruísta que age em benefício do paciente (STRAUMAN; GOODIER, 2008).

Considerando a dimensão investigativa, na década de 1970, temos um médico em uma série tipicamente policial que levou a solução de crimes para uma esfera médico-científica; *Quincy M.E.* (Glen A. Larson, Lou Shaw, 1976-1983) apresentava Quincy, que desistiu da lucrativa carreira de médico para atuar como legista para a polícia. E a série *Diagnosis Murders* (Joyce Burditt, 1993-2001) acompanhava o ocupadíssimo Mark Sloan, que tratava os pacientes, ensinava no Community General Hospital e atuava como consultor do departamento de polícia, o que gerava maior satisfação.

2.2. Sci-fi/Fantasia

O principal elemento identificador desta categoria é o desvio do realismo padrão (JOWETT, 2009). Ao adotarmos o termo *sci-fi/fantasia*, podemos englobar diversos seriados que se afastam de um universo ficcional realista. Destacamos que a mistura de *sci-*

fi e a fantasia em seriados⁶ é bastante recorrente. Frequentemente, as descrições deste gênero são reducionistas e associadas a ideias futuristas: “a ação, geralmente, se situa no futuro e frequentemente no espaço” (O’DONNELL, 2007, p. 127, tradução livre⁷).

Podemos incluir nas narrativas fantasiosas os vampiros, lobisomens, zumbis, bruxas, duendes, fadas, fantasmas, demônios etc. Assim, tem-se uma criativa expansão temática, por exemplo, em *Angel* (Joss Whedon, 1999-2004) e *True Blood* (Allan Ball, 2008-2014) vimos discussões acerca de questões raciais; assistimos embates políticos e reorganização da sociedade após um apocalipse zumbi em *The Walking Dead* (Frank Darabont, 2010-); como também, observamos a rotina de conciliar a vida *normal* ao *trabalho* de salvar o mundo de monstros em *Charmed* (Constance M. Burge, 1998-2006); e acompanhamos as relações familiares durante a caça de casos sobrenaturais em *Supernatural* (Eric Kripke, 2005-).

Considerando a dimensão investigativa, *Kolchak: The Night Stalker* (Jeffrey Grant Rice, 1974-75) combinou elementos investigativos e o *sci-fi/fantasia*. A série, de vinte episódios, contou a história de Carl Kolchak que investigava casos com elementos de ficção-científica e sobrenaturais, mas não conseguia provar a existência de tais criaturas.

2.3. Séries Policiais

Os produtos são ambientados em delegacias, prisões e escritórios particulares, os temas envolvem a lei, a ética, a ordem e a justiça. O trabalho dos personagens se assemelha ao desempenhado pela polícia: o combate ao crime, ainda que nem sempre seus os protagonistas sejam policiais.

Algumas séries apresentaram um aspecto mais investigativo, esses produtos primavam pela dedução lógica de seus protagonistas para solucionar enigmas: “a figura do detetive sempre rendeu bons filmes e boas séries. [...], esses investigadores tinham sempre algum trunfo na mão na hora de resolver um caso” (PEREIRA, 2008, p. 12). Com isso, surgiram nas telas da TV seriados como *77 Sunset Strip* (Roy Huggins, 1958-64) e *Get Smart* (Leonard Stern; Mel Brooks; Dan Melnick, 1965-70). E, mais recentemente, vemos o retorno desse detetive com habilidades únicas, em séries como *Elementary* (Robert Doherty, 2012-) e *Monk* (Andy Breckman, 2002-09).

⁶ Por exemplo, as séries *Angel*, *Buffy*, *Arquivo X*, *Charmed* traziam, em seus episódios, elementos do universo fantasia, com bruxas, demônios, vampiros, monstros; e elementos da ficção científica, como mundo virtual, robôs, androides, mundos paralelos, viagem no tempo.

⁷ Trecho original: “[...] the action usually takes place in the future and often in space” (O’DONNELL, 2007, p.127).

Considerando as atuais convenções, pode-se dizer que, normalmente, as narrativas policiais se desenrolam em um caso que deverá ser resolvido por alguém em um tempo de um episódio (O'DONNELL, 2007).

3. O caráter investigativo em *Supernatural*, *Criminal Minds* e *House*

Buscamos compreender como os elementos postos na cena e a organização narrativa colaboram na adequação do caráter investigativo para construção do universo ficcional de cada seriado. O procedimento foi o de observar a repetição (elementos invariantes e variáveis) nos índices, ícones (identificação espaço-temporal) e nos papéis (e funções) temáticos (personagens), e relacionar com o tempo (ordem, continuidade e ritmo).

Os episódios das três séries analisadas seguem quase a mesma estrutura: são divididos em um *teaser* (que varia entre dois a cinco minutos) e cinco atos. Podemos pensar na organização do idêntico (CALABRESE, 1999) ao encontrarmos na maioria dos episódios esta estrutura: apresentação e recusa do caso; surgem novas evidências que convencem os personagens de que aquele caso é um 'caso que vale a pena investigar'. Os protagonistas sugerem uma explicação que não pode ser comprovada (*Supernatural* e *House*) ou não tem credibilidade por parte dos profissionais locais (*Criminal Minds*). Tem-se a hipótese de algum *suspeito provável* ou algum ser sobrenatural ou uma doença. Surgem novas evidências, que podem ser em forma de novas vítimas, eventos inexplicáveis ou sintomas. Encontram a resposta do enigma. E os personagens lutam para sobreviver ou para a sobrevivência da vítima.

Ainda que tenham usado estratégias para diferenciar os episódios entre si, e a série de outras séries da mesma categoria, pudemos identificar alguns elementos recorrentes na primeira temporada das três séries.

3.1. Apresentação do Caso

O mistério ou romance policial costuma apresentar uma pergunta no início da narrativa (SCAGGS, 2005). Esta se torna um convite para o leitor seguir os passos do detetive no percurso investigativo de causas para causador; a apresentação do crime/enigma no início do episódio é o ponto inicial para o desenrolar da história. A apresentação do caso/crime deve conter um segredo/motivo intrigante/interessante/desafiador que mereça a

investigação dos detetives, justificando sua presença na história, e também para conquistar a atenção do espectador.

Na maioria dos episódios de *House*, os personagens estão em um estado normal e acontece um ponto de virada, em que eles ficam doentes. São cenas muito interessantes, pois criam expectativas, como: “qual dessas pessoas vai ficar doente?”; “qual a surpresa do episódio?”; a construção dessas cenas objetiva o estímulo da curiosidade, é esperado que ocorra algo de diferente.

Supernatural, e seu clima mais sombrio, apresenta os casos para assustar o espectador. Cenas com um crescente de suspense, sustos, gritos, sangue e olhares temerosos, são constantes. Elas são embasadas na representação de momentos de medo: o monstro no armário (*De volta ao lar*), debaixo da cama (*Hookman*), escondido nas sombras (*Sombra*), na janela (*Alguma coisa maligna*).

Em *Criminal Minds*, a apresentação traz elementos que contextualizam e dão pistas sobre o crime, essas cenas mostram as vítimas antes do crime (estado de equilíbrio) e o crime (desequilíbrio). Ainda no *teaser*, vemos a equipe analisando o caso e dando um prazo de urgência para solucionar o enigma e salvar a vítima, com cenas que ressaltam o perigo iminente.

Ainda que prime por variações na construção da forma em que é apresentado para o espectador o *caso do dia*, podemos observar nas três séries o uso de pontos de virada, quebras de expectativa e as estratégias empregadas que visam captar o interesse e a curiosidade do espectador.

3.2. Aceitação do caso

A *apresentação* e a *aceitação* do caso se tornaram elementos recorrentes nos romances policiais, personagens como Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle), Poirot (Agatha Christie) e Philip Marlowe (Raymond Chandler) inicialmente recusam o trabalho. Nas três séries analisadas, os protagonistas também questionaram as motivações para se trabalhar nas investigações.

Em *Supernatural* aparecem duas causas principais de recusa: perda de tempo quando deveriam estar procurando pelo pai; e o caso não é sobrenatural. São cenas curtas e frequentemente explicitadas nas falas dos personagens, um dos protagonistas indica o *caso* e o outro tende a evitar a investigação.

Com menos intensidade, em *Criminal Minds* os episódios mostram a recusa ou a justificativa para que os agentes investiguem. Em *Charm and harm*, Reid questiona o fato de pedirem ajuda, já que se sabia a identidade do criminoso; em *Natural born killer*, Hotchner questiona a presença deles em um simples caso de duplo homicídio; no episódio *The fox*, Morgan pergunta se não é um simples caso de assassinato e suicídio.

Com mais intensidade, em *House* era necessário um esforço para que o médico aceitasse investigar. Foram raros os episódios em que o médico se oferecia para cuidar do paciente. Em um dos casos, o motivo foi o fato de House ser fã de *baseball* e o paciente ser um jogador famoso. Em outro, além de fã do paciente músico, o médico achava o caso intrigante.

A recusa do caso para posterior aceitação é um elemento recorrente nos produtos investigativos. E novas séries têm dado ênfase a esse momento, por exemplo, em *Elementary* (Robert Doherty, 2012-), *Sherlock* (Steven Moffat; Mark Gatiss, 2010-) e *Perception* (Kenneth Biller; Mike Sussman, 2012-), os protagonistas veem a maioria dos casos como desinteressantes e precisam ser convencidos a investigar.

3.3. Distinção dos protagonistas

As três séries evidenciaram distinções entre os protagonistas e os profissionais da área, reforçando a imagem de mais habilidades e competências. Ao longo da temporada, nem sempre de forma sutil, os protagonistas demonstravam as distinções entre seus trabalhos e o desempenhado por outros profissionais.

No episódio *Me deixe morrer*, House tem como desafio o diagnóstico de um músico que é tratado por outro médico altamente qualificado. Em diversos momentos do episódio, os personagens falam das qualidades e competências desse outro médico, mas no final é House quem desvenda o mistério, reforçando a imagem de superioridade.

Em *Criminal Minds*, no episódio *L.D.S.K*, Gideon fala que o perfil comportamental é a arma mais poderosa e que invasão da *SWAT* resultaria em tragédia. A ação de Hotchner e Reid, com o perfil, salva a todos. A premissa da série já traz esse traço de distinção, os agentes são solicitados quando os policiais locais não conseguem resolver os crimes.

Em episódios de *Supernatural*, como *O viajante fantasma* e *Rota 666*, personagens pedem ajuda aos irmãos devido as habilidades específicas em lidar com o inexplicável. Em outros episódios, como *Procedência* e *Blood Mary*, os irmãos investigam crimes que os

policiais comuns não conseguiram solucionar. A força física também é pontuada; os irmãos escalam muros facilmente, pulam portões e lutam com monstros.

3.4. Método de investigação

Apesar da peculiaridade de cada investigador – devido a suas habilidades específicas que compõem comportamentos analíticos e investigativos distintos – no desenrolar investigativo, pôde-se observar procedimentos recorrentes, como utilizar de artifícios para ter acesso a cenas de crime, entrevistas com testemunhas, coletas e análises de pistas e evidências, um quadro onde colocam os dados coletados, pesquisas sobre casos semelhantes, e a intuição do investigador.

E está vinculado ao caso do episódio o modo como cada investigador realiza esses procedimentos. Por exemplo, os interrogatórios são moldados para que o suspeito revele os segredos, bem como são utilizados artifícios para se aproximar das testemunhas e conquistar sua confiança, para que elas deem mais detalhes e informações do que já foi informado aos policiais anteriormente. Podemos ter, também, cenas que explicitem uma justificativa de utilização de determinado método investigativo. O protagonista tenta convencer seus colegas/policiais/possíveis vítimas de seus métodos.

Em *Supernatural*, os irmãos visitam as cenas de crime para comprovar se o caso envolve o sobrenatural e para coletar pistas. Essa coleta inclui aparelhos montados pelos irmãos para medir a frequência eletromagnética, busca por resquícios de substâncias (por exemplo, enxofre), marcas de garras, presença de barulhos inexplicáveis, falhas elétricas. A procura por pistas revela habilidades perceptivas, como no episódio *Sombra*, em que Dean identifica um símbolo nas manchas de sangue no carpete (figura 1).



Figura 1 - Pista em manchas de sangue
 Fonte: SUPERNATURAL, 2005. DVD 1ª temporada.

Nos episódios, a dupla utiliza artifícios para se infiltrar nas investigações, ter acesso às cenas de crimes e entrevistar testemunhas. Usando disfarces variados: padres (*Pesadelo*), agentes da segurança nacional (*O viajante fantasma*), sobrinhos da vítima (*Insetos*),

jornalistas (*Casa do inferno*), colecionadores de arte (*Procedência*), estudantes universitários (*Hookman*).

Em *Criminal Minds*, após o detalhamento do caso na sala de reuniões, vemos a equipe repassando dados, confirmando o que o caso tem de diferente para valer a investigação. Cada um desempenha um papel no processo investigativo, por exemplo, Morgan se coloca no lugar do assassino e procura motivos para determinadas escolhas durante o crime. Reid possui memória fotográfica e habilidade em enxergar padrões. Hotchner desempenha o papel de unificador da equipe, é um experiente analista de perfis. Gideon exerce a função de guia, instigando a equipe a fugir de modelos pré-definidos. As pesquisas nos bancos de dados e mineração de informações são realizadas pela hacker Penélope. E Jennifer lida com a imprensa e, às vezes, seleciona os casos para a equipe.

Um momento importante é a divulgação do perfil do suspeito para os policiais. Os protagonistas falam os traços da personalidade e comportamento, enquanto somos transportados para essa descrição (figura 2). Alteração na fotografia, velocidade, mudança de cor e cortes rápidos são alguns dos efeitos utilizados.



Figura 2 - Apresentação do perfil do criminoso no episódio *The Fox*
 Fonte: CRIMINAL MINDS, 2005. DVD 1ª temporada.

Em *House* o primeiro passo é a reunião com a discussão dos sintomas iniciais do paciente e das possíveis doenças, como se cada sintoma fosse uma pista e as doenças seriam os suspeitos, com tratamentos e exames, eles encontrariam o real culpado. Durante o processo investigativo, a equipe visita o ambiente de trabalho ou a residência dos pacientes, com luvas e lanternas, eles procuram o que pode ter causado os sintomas.

Quando não encontra a resposta, House interroga os pacientes. No episódio *O exemplo*, para conseguir dados verdadeiros, House retira o aparelho de oxigênio e faz perguntas ao paciente, até conseguir a resposta. Algumas dessas cenas, em que House enfrenta os pacientes, podem ser comparadas a estratégias de interrogatório, adaptadas a

cada paciente, a cada situação, em que o interrogado é impelido ou forçado a dizer a verdade.

E, após o processo investigativo, House expõe a resposta para o grupo; a elucidação do caso, semelhante ao momento de revelação do culpado nas histórias de detetive. Essa cena, muitas vezes, é construída com o protagonista andando pela sala, enquanto fala o diagnóstico, intercalando com imagens do que ele descreve (figura 3).

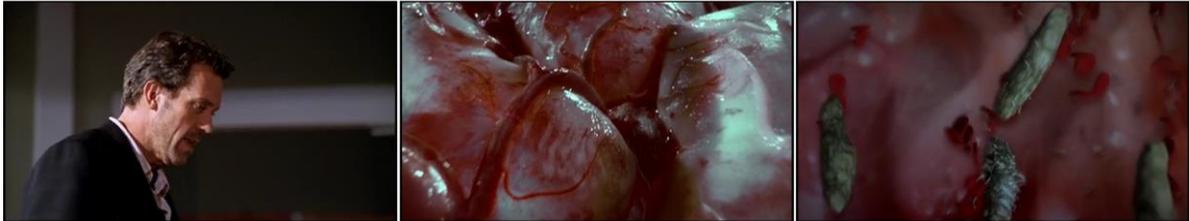


Figura 3 - Elucidação do caso no episódio *O exemplo*
 Fonte: HOUSE, 2004. DVD 1ª temporada.

E, para mostrar as habilidades dedutivas de House, os episódios têm cenas com atendimentos na clínica do hospital. O diagnóstico, em segundos de observação, revela que nos pequenos detalhes podemos descobrir muito. Por exemplo, no episódio piloto, House deduz que o paciente alaranjado estava sendo traído pela esposa. Essas cenas se assemelham ao modo investigativo de Sherlock, em que traços de lama na bota ou resquíços de açúcar no casaco revelavam muito sobre o indivíduo.

Talvez pelo distanciamento dos modos investigativos dos protagonistas das três séries em relação aos profissionais comuns, surgiu uma demanda de se explicar e justificar as ações dos investigadores. *House* com os tratamentos, exames e teorias de difíceis comprovações; *Supernatural*, com o convencimento das vítimas de que monstros existem; e *Criminal Minds*, em convencer policiais e parentes das vítimas de que o método de perfil funciona. As justificativas primam não apenas convencer os outros personagens, mas também convencer a audiência dos diferenciais desses investigadores, comprovando que as atitudes não são aleatórias, que existe um processo de observação, de análise, de investigação.

Outro elemento bastante utilizado em séries investigativas é o *quadro investigativo*, que contém as informações sobre o caso, onde são colocadas fotos de cenas do crime, informações sobre o caso, fotos de vítimas, recortes de jornais. O *quadro* foi adaptado para cada um dos universos ficcionais aqui estudados: no *sci-fi/fantasia*, temos recortes de jornais e livros; no policial, temos fotos das vítimas; e, na série médica, a lista de sintomas.

A relação dos protagonistas com o quadro também é diferente (figura 4). Em *Supernatural*, Dean e Sam olham as fotos e recortes espalhados na parede, mas não vemos um esforço de análise. As informações sobre os casos estão ali, mas as cenas não exibem os protagonistas dedicando horas olhando para as imagens.

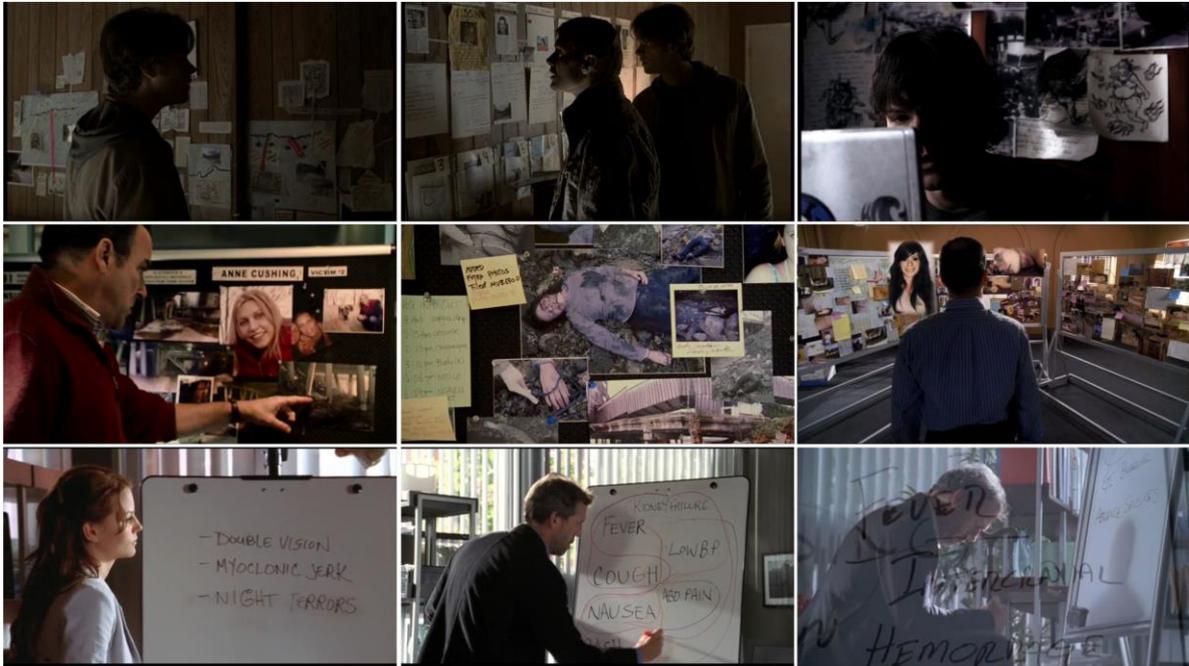


Figura 4 - O quadro em *Supernatural*, *Criminal Minds* e *House*
 Fonte: SUPERNATURAL, 2005; CRIMINAL MINDS, 2005; HOUSE, 2004. DVD 1ª temporada.

Em *Criminal Minds*, as construções da interação do investigador com quadro tentam caracterizar o pensamento do *profiler* analisando e montando as peças do enigma, com planos rápidos com imagens dos crimes, efeitos, *zoom in*, mudança no foco auditivo, aumento de tensão na trilha sonora.

Já *House*, além da descrição dos sintomas, em alguns momentos o vemos de frente para o quadro, escrevendo, pensando, rabiscando. Os efeitos de montagem auxiliam na tentativa de representar a mente do personagem funcionando, com o uso de fusões, planos rápidos e lentos.

3.5. O clímax

Ainda que variem um pouco as estratégias, as construções do *clímax* nas três séries convergem para objetivo de salvar vítimas (de doenças inexplicáveis, de assassinos seriais ou de entidades sobrenaturais); um momento de tensão, de discussão, de luta e esforço, em que os personagens são impelidos a tomar uma decisão que pode culminar em um final feliz

ou não. E em relação à linguagem audiovisual, as cenas são arquitetadas para dar tensão dramática ao momento, às vezes, com movimentos acelerados, edição rápida e trilha sonora em crescente tensão.

Deste modo, em *House*, para salvar o paciente, temos como variação o esforço do médico em convencer o paciente e/ou familiares a aceitar o tratamento, ou quando ainda não se tem a solução do enigma, tem-se uma discussão entre os médicos da equipe, e então eles descobrem a solução do enigma. Em *Criminal Minds*, vemos os agentes perseguirem e capturarem o suspeito, e assim as vítimas são salvas. Já em *Supernatural*, o momento de *clímax* varia entre o convencimento de que monstros existem e a luta contra o ser sobrenatural.

4. Considerações finais

Cawelti (2004) reafirma que o interesse nas histórias que parecem completamente dependentes de fórmulas – como as histórias de detetives – é o de verificar as formas distintas que elas foram usadas nos diversos produtos.

Observamos de que forma o caráter investigativo foi adaptado em seriados de categorias diferentes. Com estratégias de serialidade e continuidade, apropriações distintas de uma mesma matriz (caráter investigativo) e estruturação similar, as três séries apresentaram elementos repetitivos e singulares, elementos caracterizadores e identificadores de seus temas, o que as tornou ao mesmo tempo semelhantes e distintas.

Buscamos repensar a repetição como uma estrutura fundamental do funcionamento da obra, e que, por meio desta, os produtos conseguiriam superar as amarras criativas, tornando-se cada vez mais únicos e singulares. Dessa forma, deve-se ampliar as discussões e análises, pois de acordo com Cawelti (2004), a análise de produtos formulaicos se constitui num estudo importante, por articular os aspectos criativos e artísticos, dentro de padrões e convenções.

Referências

ALLEY, Robert S.; NEWCOMB, Horace. **The Producer's Medium**: Conversations With Creators of American TV. New York: Oxford University Press, 1985.

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

BONFANTINI, Massimo A.; PRONI, Giampaolo. Suposição: sim ou não? Eis a questão. In: ECO, Umberto, SEBEOK, Thomas A. (org). **O Signo de Três**. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. p. 131 - 147.

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

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. 1. ed. Lisboa: 70 Edições Brasil, 1999.

CAWELTI, John G. The Concept of Formula in the Study of Popular Literature. **Criticism and Culture**, 1972. p. 115-123.

CAWELTI, John G. Formulas and Genre reconsidered once again. In: **Mystery, violence and popular culture**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

ECO, Umberto. A Inovação no seriado. IN: **Sobre Espelhos e outros ensaios**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989. p. 120-139

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

JOWETT, Lorna. Plastic Fantastic? Genre and science/technology/magic in Angel. In: GERAGHTY, Lincoln (ed.) **Channeling the future: essays on science fiction and fantasy television**. Lanham MD: Scarecrow Press, 2009.

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

KNIGHT, Stephen. The Golden Age. IN: PRIESTMAN, Martin, **The Cambridge Companion to Crime Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 77-94.

MADZON, Lucy. Histories: Introduction. IN: HAMMOND, Michael; MAZDON, Lucy (Org.). **The Contemporary Television Series**. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2005. p. 3-26.

MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Matrizes*, Ano 5 – n. 2. São Paulo, 2012. p. 29-52.

O'DONNELL, Victoria. **Television Criticism**. Thousand Oaks: Sage, 2007.

PEREIRA, Paulo Gustavo. **Almanaque dos seriados**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

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

ROGERS, Margaret. Arresting drama: The television police genre, **SLEID**, jul. 2008. p. 78-84.

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

STRAUMAN, Elena; GOODIER, Bethany Crandell. Not Your Grandmother's Doctor Show: A Review of Grey's Anatomy, House, and Nip/Tuck. **J Med Humanit** (2008) v. 29, p. 127-131.

TAPPER, Elliot B. Doctors on display: the evolution of television's doctors. **Proceedings** (Baylor Univ Medical Center), Dallas, 2010. Out. v. 23 (4), p. 393-399.

TELOTTE, J.P. (ed) **The essential science fiction television reader**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2008.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

TRYON, Charles. TV Time Lords: Fan Cultures, Narrative Complexity, and the Future of Science Fiction Television. IN: TELOTTE, J.P. (ed.) **The essential science fiction television reader**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2008.

VILCHES, Lorenzo. Play it again, Sam. **DOSSIER**, n. 9, 1984. p. 57-70.

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

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: Bad Hat Harry Productions; NBC Universal Television, 2004. (6 discos, 964 min.)

SUPERNATURAL (seriado de TV). Criador: Erick Kripe. Atores: Jared Padalecki; Jensen Ackles; Jeffrey Dean Morgan; Samantha Smith. Estados Unidos: Kripke Enterprises; Warner Bros. Television, 2005. (6 discos, 990 min.)