

O PROCESSO DE RECRIAÇÃO DO ROMANCE *MORTO ATÉ O ANOITECER* PARA O SERIADO TELEVISIVO *TRUE BLOOD*

THE RE-CREATION PROCESS OF THE NOVEL *DEAD UNTIL DARK* TO THE TELEVISION SERIES *TRUE BLOOD*

Rodrigo Lessa 1

Resumo: Este artigo investiga o processo de recriação literária para a TV usando como corpus de análise o enredo da primeira temporada do seriado televisivo *True Blood*, que foi baseado no romance *Morto Até o Anoitecer*, da autora norte-americana Charlaine Harris. O objetivo é analisar um seriado adaptado de um romance observando a intersecção entre ambos. Para tal, priorizamos a análise do enredo, através de três eixos: o ponto de vista, a construção das tramas e a construção dos personagens, o que se mostrou satisfatório para a compreensão do seriado e do processo de recriação que o formou. O referencial teórico é apresentado em dois segmentos: no primeiro, exploramos as intersecções entre as narrativas seriadas na televisão e na literatura, e no segundo investigamos as noções teórico-metodológicas acerca das adaptações literárias para o audiovisual. Com a análise, chegamos à conclusão de que *True Blood* consiste em uma expansão do mundo apresentado no romance literário e que os recriadores seguiram duas tendências principais ao adaptar as histórias: a apropriação de elementos e pistas pouco desenvolvidas no romance e a criação de tramas e personagens originais.

Palavras-chave: Processo de recriação. Adaptação literária. Narrativas seriadas. Ficção seriada televisiva. *True Blood*.

Abstract: This paper investigates the re-creation process from a novel to a television series. The analytic corpus was the first season of TV series *True Blood*, which was based on the novel *Dead until Dark*, written by Charlaine Harris. The goal was to analyze an adapted TV series adapted from a novel by looking closely to the intersection between them booth. To achieve this, we chose to do a plot analysis by looking to three axes: the point of view, the plot development, and characters' building. This choice proved to be satisfactory for comprehending the TV series and its recreation process. The theoretical framework is structured in two segments: first, we explore the intersections between serial narratives in TV and literature, and second, we investigate the notions about literary adaptation to audiovisual works. After the analysis, we came to the conclusion that *True Blood* is an expansion of the novel's narrative world, and that the re-creators followed two main tendencies to adapt the stories: the appropriation of clues with little development left across the novel, and the creation of original plots and characters.

Keywords: Re-creation process. Literary adaptation. Serial narratives. Serial television fiction. *True Blood*.

Introdução

Os enredos de romances sempre serviram de inspiração para os mais diversos formatos, seja uma peça de teatro, um filme, ou um programa de televisão. A apropriação da narrativa literária para outro meio é recorrente; de fato, as relações de aproximações e trocas entre as diferentes expressões artísticas sempre existiram. As adaptações literárias para o audiovisual surgiram logo nos primeiros anos do cinema, quando este ainda caminhava para definir uma linguagem própria, e foram posteriormente levadas à televisão. Uma coisa é certa: um bom livro não necessariamente se transformará em um bom filme ou seriado de televisão. Há inúmeras questões que cercam o processo de adaptação. O que adaptar? Por que adaptar? O que mudar do original? O que manter? Se as condições de produção ou o formato para o qual se adapta demandam mudanças, como fazê-las? Se mantiver tal detalhe igual ao livro, vai funcionar no produto adaptado? E o inverso?

Este artigo¹ pretende investigar e compreender o processo de recriação literária para a TV usando como *corpus* de análise do enredo da primeira temporada do seriado televisivo *True Blood* (2008-2014, HBO, criado por Alan Ball), que foi baseado no romance *Morto Até o Anoitecer*, da autora norte-americana Charlaine Harris (2007). O objetivo principal é compreender o processo de recriação do romance para o seriado de televisão, levando em consideração que o formato adaptado demanda mudanças próprias do original. Entendemos neste trabalho que o processo seria outro se o romance fosse adaptado para, por exemplo, o cinema; por isso investigamos as aproximações entre narrativas seriadas na televisão e na literatura, para compreender como se deu este processo de recriação especificamente.

O intuito do trabalho é analisar um seriado adaptado de um romance observando a intersecção entre ambos; e não analisar apenas o produto televisivo, ou apenas a obra literária. Para tal, escolhemos priorizar a análise do enredo, separando em três eixos: o ponto de vista, a construção das tramas e a construção dos personagens. A análise dos três eixos se mostra satisfatória para a compreensão não apenas do seriado, mas também do processo de recriação que o formou. O romance *Morto Até o Anoitecer* é mantido como objeto de referência e comparação nos momentos necessários para compreender o processo de recriação, mas ressalta-se que não foi feita uma análise literária no sentido estrito.

Intersecções entre narrativas seriadas na televisão e na literatura

Como se sabe, a programação da TV é estruturada a partir de blocos; todo item da programação tem sua unidade dividida por *breaks*, blocos ou intervalos comerciais. Na ficção produzida para a TV, nota-se que cada edição de um programa, mesmo separados por blocos em sua exibição, faz parte de um todo: cada edição, diária, semanal ou mensal, é um segmento do todo. Cada emissão diária de uma telenovela não pode ser pensada enquanto segmento isolado, pois integra um único programa que, por inúmeras questões, é exibido aos poucos; um capítulo por dia.

A esta forma de produzir ficção na televisão, Arlindo Machado atribui o nome de serialidade, compreendida justamente como “essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (2005, p. 83). De forma semelhante, Renata Pallottini aponta que “o programa televisivo de ficção é a história, mais ou menos longa, mais ou menos fracionada, inventada por um ou mais autores, representada por atores, que transmite com linguagem e recursos de TV, para contar uma fábula, um enredo” (1998, p. 23).

Podemos notar que os termos “descontínuo”, “fragmentados” e “fracionados” são utilizados para explicar a forma com a qual se estruturam as ficções produzidas pela e para a TV. Mas é importante frisar que estas características não conseguem agregar distintos programas de TV numa só categoria, visto que diferentes programas apresentam semelhanças e também diferenças marcantes entre si. Pallottini acredita que, para uma classificação de programas ficcionais de televisão, deve-se observá-los “por intermédio de suas características de extensão,

¹ O presente artigo apresenta os resultados da pesquisa oriunda da monografia científica apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso do autor na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, que pode ser conferido em Lessa (2010).

tratamento do material, unidade, tipos de trama e subtrama, maneiras de criar, apresentar e desenvolver os personagens, modos de organização e estruturação do conjunto – por meio, enfim, da linguagem própria de TV” (1998, p. 25).

Um seriado é uma ficção televisiva contada em episódios, sua unidade mínima; conveniou-se chamar a unidade maior do seriado de “temporada”. Cada temporada varia entre 10 e 24 episódios em média, e, após exibidos, a produção entra em recesso, sendo retomada alguns meses depois para realização dos novos episódios que compõem a nova temporada. Esse período sem a exibição de inéditos varia, em média, de 4 a 6 meses e é chamado comumente de hiato.

Segundo Pallottini, “a unidade total do conjunto é dada por um propósito do autor, por uma proposta de produção” (1998, p. 32). Essa proposta, responsável por conferir unidade ao programa, é definida de antemão, guia a narrativa ao longo de seus episódios e quase sempre apresenta uma situação que pode render episódios indefinidamente. A proposta pode ser um local de ação, como é o caso de *CSI*² e da maioria dos seriados de investigação policial, nos quais o ambiente de trabalho é o elemento comum a todos os episódios, podendo inclusive haver substituição de personagens principais sem prejuízo ao “espírito do programa”. Pode ser um grupo de pessoas com um conflito em comum, como é o caso de *Heroes*³, no qual diversas pessoas com superpoderes se encontram para enfrentar os desafios proporcionados por sua condição especial. A proposta pode ser também uma única personagem, sendo sua vida a temática do seriado. Nesse caso, os pormenores de seu dia-a-dia, sua profissão e seus relacionamentos receberão atenção em cada episódio. São exemplos desta proposta o seriado *Nurse Jackie*⁴, centrado na enfermeira que dá nome ao seriado, e *United States of Tara*⁵, que conta a história de uma mulher com distúrbio de múltiplas personalidades. A proposta do seriado pode também girar em torno de uma temática, na qual os personagens podem ser substituídos quando não mais têm algo a oferecer. É o caso de *Skins*⁶, cujo tema é a juventude e conflitos típicos dessa fase.

A unidade do seriado é conferida também pela estrutura narrativa, e a repetição desta estrutura é um dos elementos que permitirá ao seriado ser facilmente reconhecível para seu público. Observemos a composição narrativa dos episódios de *Desperate Housewives*⁷: todo episódio se inicia com a narradora contando uma parábola, que é ilustrada com ações dos personagens principais ou secundários. O episódio segue desenvolvendo a temática antecipada por esse prólogo até culminar num retorno que confirma – e às vezes questiona – a parábola inicial. Este modo de organizar os episódios representa a estrutura base do seriado em questão.

A serialidade é uma constante na ficção seriada televisiva, contudo, não é na televisão que se observou primeiro o uso desta estratégia para contar histórias. É possível notarmos características seriais nos romances folhetim do século XIX, que pode ser chamado de precursor da ficção seriada televisiva da forma como a conhecemos hoje. A par das semelhanças observadas historicamente, Umberto Eco (1989) se indaga em que medida o serial dos meios de comunicação de massa é diferente de muitas formas artísticas do passado. Para Silvia Borelli (1996), é o romance de folhetim que antecipa, no século XIX, o que viria a ser a indústria cultural no século XX, viabilizando a análise de questões como articulações e contraposições entre indústria, cultura popular e cultura letrada, tensões nas relações entre campos culturais, e serialização. Em outras palavras, com o folhetim são esboçadas possibilidades de que a cultu-

2 CSI – Crime Scene Investigation, criado por Anthony E. Zuiker. 2000-, CBS, EUA.

3 Heroes, criado por Tim Kring. 2006-2010, NBC, EUA.

4 Nurse Jackie, criado por Evan Dunsky, Liz Brixius e Linda Wallem. 2009-2015, Showtime, EUA.

5 United States of Tara, criado por Diablo Cody. 2009-2011, Showtime, EUA.

6 Skins, criado por Jamie Brittain e Bryan Elsley. 2007-2013, E4, Inglaterra. Ao final da segunda temporada de Skins, todos os personagens principais abandonam o seriado, e novos surgem no início da temporada seguinte. A ideia é tratar da juventude, logo, quando os personagens envelhecem são substituídos por outros jovens que se encaixem à temática. Tática semelhante é adotada pela telenovela brasileira Malhação, no qual os personagens se formam na escola e no ano seguinte novos protagonistas aparecem. Em ambos, os locais – escola, cidade – são mantidos.

7 Desperate Housewives, criado por Marc Cherry. 2004-2012, ABC, EUA.

ra se manifeste por meio de um sistema padronizado de produção cultural. Segundo a autora:

O folhetim não permanece como forma de expressão significativa no campo literário. Com raras exceções, desaparece do contexto jornalístico e consolida-se em outras searas: migra para o rádio, na forma de radionovelas (cf. Borelli e Mira, 1995), para os gibis, na forma de quadrinhos e fixa-se de maneira praticamente definitiva, como forma serializada, na televisão, principalmente no espaço das telenovelas e minisséries (cf. Ortiz, Borelli, Ramos, 1989, pp. 11-12), verdadeiros folhetins eletrônicos (BORELLI, 1996, p. 61-62).

Vale recorrer a um breve histórico do romance folhetim, ou romance popular, como Eco (1991) se refere, para localizarmos heranças presentes na produção cultural contemporânea, sobretudo na ficção seriada televisiva. É possível encontrar neste tipo de romance semelhanças com as telenovelas ou seriados, seja no campo da fruição ou da organização narrativa.

Segundo Eco (1991), o romance popular surge como instrumento de entretenimento de massa, num momento em que inicia, na Europa, uma cultura de mercado que reorganiza as relações do campo cultural. Trata-se do aparecimento de uma narrativa para a burguesia, influenciada pelo fato de que também as mulheres começam a tornar-se compradoras de mercadoria romanesca. O folhetim – do original em francês *feuilleton* – é o nome atribuído ao espaço localizado na faixa inferior (rodapé) de jornais e periódicos franceses, no início do século XIX (BORELLI, 1996)⁸. Convencionou-se chamar de folhetim as narrativas ficcionais localizadas nesse setor dos jornais e revistas. Pela própria estrutura do suporte, tais narrativas eram seriadas: diária ou semanalmente eram publicados novos trechos da história, novos acontecimentos, que utilizavam de inúmeras maneiras para prender a atenção do leitor e fazê-lo comprar a edição seguinte do jornal, que continha seu prosseguimento. Dos romances-folhetins desdobram-se gêneros ficcionais como melodramas, aventuras, policiais. O padrão do romance popular, consolidado na forma serializada do folhetim, é bastante elástico e antecipa a presença peculiar dos gêneros ficcionais como modelos dinâmicos, articulados entre si, no contexto literário contemporâneo (BORELLI, 1996).

O que importa na narrativa do romance popular é o enredo, o lance dramático, a expansão da narrativa; ele não inventa situações narrativas originais, mas combina um repertório de situações já reconhecidas, aceitas, amadas por seu público (ECO, 1991). Assim, o romance popular é caracterizado por esta atenção à demanda, mesmo que implícita, dos leitores. A ficção seriada televisiva nasce com preocupações semelhantes, representando para o público um entretenimento massivo confortável, um retorno àquilo a que já se está habituado. Contudo, é preciso lembrar que as produções seriadas televisivas se desenvolveram de maneiras complexas a partir dos anos 1990 e 2000, ficando cada vez mais distante das heranças do romance popular ou do folhetim⁹.

Tradução, adaptação, recriação

Segundo Oliveira (1996), há diferentes opiniões sobre como enxergar a adaptação de obras literárias para o cinema e para a televisão, meios notadamente massivos. Alguns viam as adaptações como uma forma de apresentar ao grande público obras renomadas, em detrimento da qualidade estética da obra original. Outros acreditavam que os novos meios saíam perdendo, pois as adaptações eram quase sempre empreendimentos insatisfatórios; devido à diferença de linguagens, haveria um processo de simplificação da obra original. Concordamos

⁸ Borelli continua: "(...) o termo folhetim diz respeito, genericamente no XIX, ao espaço físico ocupado, em jornal ou revista, por uma sessão de variedades. O romance-folhetim, o romance popular, assim como a crônica, constituem-se em possíveis alternativas de preenchimento deste mesmo local. O espaço reservado às variedades é ocupado com receitas, conselhos, moda; no destinado ao romance desenrolam-se aventuras, melodramas, policiais e outras formas de manifestação literária. O lugar da crônica é por vezes próprio, por vezes misturado a características dos gêneros anteriores" (1996, p. 57-58).

⁹ Para discussões atualizadas sobre questões de serialidade, estrutura narrativa, estilo televisivo e formatos seriais, recomenda-se trabalhos mais recentes do autor (LESSA, 2013; 2016; 2017).

com a autora quando ela diz que “dentro de uma perspectiva mais contemporânea (...) a tendência tem sido de considerar a adaptação como um processo de recriação da obra original” (OLIVEIRA, 2004, p. 23).

Para compreendermos o termo recriação, recorreremos aos três tipos de tradução elaborados pelo linguista Roman Jakobson (2003). Para Oliveira (2004), a partir das formulações de Jakobson a tradução passa a abranger um campo bem mais amplo, que abarca as relações entre diferentes territórios expressivos – âmbito que inclui a adaptação de textos literários para o audiovisual –, não mais sendo a tradução compreendida apenas como um processo que envolve línguas diferentes, como na tradução de inglês para português, por exemplo. De fato, Jakobson fala também deste tipo de tradução, ao qual ele dá o nome de tradução interlingual (ou tradução propriamente dita), que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. Por exemplo, traduzimos a palavra *pencil* (do inglês) para *lápiz* (para o português), referindo-nos ao mesmo objeto, mas em línguas distintas. Um segundo tipo de tradução é a intralingual (ou reformulação), que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. Este se configura basicamente na reformulação de signos verbais em outros signos da mesma língua, num processo que envolve interpretação ao se fazer necessário propor uma substituição por sinônimo ou ao recorrer a um circunlóquio. O terceiro tipo é a tradução intersemiótica (ou transmutação), que resulta da interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Quando se fala de adaptar para as telas de TV um romance, por exemplo, fala-se de transportar a narrativa do sistema verbal escrito para um sistema outro, o audiovisual, que utilizará de imagens em movimento e sons, dentre outros recursos, para contar a história. A transmutação, portanto, seria a transposição de uma determinada obra para um sistema de signos que não o original através de interpretação. A este pressuposto acrescentamos outras questões, como a questão da fidelidade e a ação do adaptador.

Segundo Gabriela Almeida, a adaptação de um texto literário demandaria “uma certa atitude de desprendimento por parte do adaptador – o cineasta, o roteirista –, em relação à obra-matriz” (2005, p. 213), e não a prescrição de uma obra de acordo com o texto de origem. É na ação de interpretar em um dado sistema de signos, como o audiovisual, os signos verbais do texto literário que o adaptador faz sua leitura crítica da obra original e propõe modificações. Uma vez que um novo produto é criado num sistema diferente do original que, por si só, exige modificações, é esperado que mudanças ocorram durante o processo. E é por conta disso que o processo de transmutação não necessariamente atribui fidelidade da obra adaptada em relação ao seu original. Para Carmen Peña-Ardid, a transposição do texto de um romance para um produto audiovisual pressupõe “uma transfiguração não só dos conteúdos semânticos como também das categorias temporais, das instâncias enunciativas e dos processos estilísticos que produzem a significação e o sentido da obra de origem” (*apud* ALMEIDA, 2005, p. 214).

Para Oliveira (2004), o princípio do caráter criativo da transposição liberta o processo de adaptação de sua amarra mais limitante e problemática: a “fidelidade ao original”. O ato de adaptar se torna um verdadeiro exercício de reescrita criativa. Um livro e um filme, por exemplo, são sistemas distintos em suas matérias significantes – um é composto por palavras escritas, o outro por um conjunto de técnicas, dentre as quais a imagem em movimento, a música, a fala, ruídos etc. A passagem de um para outro exige bem mais do que apenas a repetição do conteúdo:

Primeiro, há a desarticulação do discurso original. Depois, a reconfiguração das informações que se tem em mãos em um novo discurso. Daí a atitude de desprendimento que se exige do adaptador em relação à obra-matriz, a qual deve ser encarada como ponto de partida para a elaboração de uma obra nova e autônoma que é o filme adaptado (ALMEIDA, 2005, p. 214).

A própria adaptação deve ser enxergada como uma das leituras possíveis do texto original (OLIVEIRA, 2004). Oliveira acrescenta que “não faz sentido cobrar (...) do adaptador de uma

obra para o cinema a capacidade de apreender o sentido ‘real’, ‘integral’, ou ‘verdadeiro’ de um texto” (2004, p. 50). A autora resume o que se pode esperar de uma adaptação:

Longe de equivaler a uma apreensão integral do significado de uma obra – operação já por si impossível – cada adaptação impregna e revela os traços de uma atividade de tradução que, se por um lado guardará sempre algum vínculo formal ou temático com a obra que lhe deu origem – mesmo quando lhe subverte o sentido –, por outro corresponderá a uma construção regida por princípios muito próprios, que devem conferir-lhe autonomia em relação ao texto-base e sustentá-la enquanto obra fílmica (OLIVEIRA, 2004, p. 46).

Do processo de se adaptar um romance para um seriado de televisão surge um novo produto, que é uma transmutação de algo já existente em determinado sistema de signos (um romance) acrescida de criatividade e leitura crítica (função de quem adapta) para se tornar algo novo. E é justamente neste processo – necessário – de propor modificações que o adaptador – diretor, produtor, roteirista – se faz sujeito ativo no processo de recriação.

As noções aqui apresentadas nos dão pistas para a análise de *True Blood*, fazendo pensar sobre quais cuidados e estratégias devemos adotar ao analisar um produto recriado – e não meramente adaptado – de outro. Precisamos atentar para as aproximações e distanciamentos entre ambas as obras, observando suas intersecções e também o que há de novo no produto adaptado. As diferenças entre os formatos demandam atenção: enquanto o romance utiliza a palavra escrita para narrar uma história, o meio audiovisual requer elementos outros. Por isso, o enredo é foco de nossa atenção, pois é a partir de sua análise que encontramos a principal intersecção entre seriado e romance.

O processo de recriação do romance *Morto até o anoitecer* para o seriado televisivo *True Blood*

Esperei pelo vampiro durante anos, até que, um dia, ele entrou no bar. Desde que os vampiros começaram a “sair do caixão” (como se dizia, por gozação) quatro anos atrás, eu tinha a esperança de que algum deles aparecesse em Bon Temps. Tínhamos todas as minorias na nossa cidadezinha – por que não teríamos a mais nova, os morto-vivos agora legalmente reconhecidos? (HARRIS, 2007, p.7).

Com este trecho, Charlaine Harris inicia o romance *Morto até o Anoitecer* contando a chegada do vampiro Bill ao bar onde Sookie Stackhouse trabalha. É de Sookie a voz que narra todos os livros da série *The Southern Vampire Mysteries* e guia o leitor através de um mundo onde vampiros existem – e todo mundo sabe. Ela, uma garçonete telepata, se apaixona pelo vampiro que acabara de chegar à sua cidade, no mesmo período em que garotas locais são misteriosamente assassinadas. Este é o argumento do romance, que foi adaptado para a primeira temporada do seriado de televisão *True Blood*, exibido pelo canal HBO, criado por Alan Ball e composta de 12 episódios de cerca de 55 minutos cada. A seguir, apresentamos os resultados da análise do processo de recriação deste seriado a partir do romance que o originou, através de três eixos principais: o ponto de vista da história, a construção de tramas e a construção de personagens.

O ponto de vista: como a história é contada

A história de Sookie Stackhouse é contada de maneiras diferentes no seriado e no romance. A mudança de meios – da palavra escrita à linguagem televisual – demanda modificações. A primeira a se observar e que guia as outras grandes modificações é o ponto de vista com o qual a história é contada. *Morto Até o Anoitecer* é narrado em primeira pessoa por Sookie, que, por não ser uma narradora onisciente, conta apenas o que acontece com ela mes-

ma. A passagem abaixo ilustra como Sookie nos narra sua história:

Ele sentou-se à mesma mesa.

Agora que o vampiro estava realmente diante de mim, eu me senti um pouco inibida. Descobri que havia me esquecido do quase imperceptível brilho de sua pele. Eu exagerara na avaliação de sua estatura e das linhas claramente definidas de sua boca.

— Em que posso servi-lo? — eu lhe perguntei.

Ele ergueu os olhos em minha direção, e eu percebi que havia me esquecido, também, da profundidade de seus olhos. Ele não sorriu nem piscou; estava tão imóvel. Pela segunda vez, eu relaxei com seu silêncio. Quando eu baixava minha guarda, sentia meu rosto relaxar. Era tão bom como ser massageada (estou supondo).

— O que você é? — ele me perguntou. Era a segunda vez que ele me fazia essa pergunta.

— Sou uma garçonete — eu disse, de novo fazendo de conta que não entendera direito a pergunta. Eu sentia meu sorriso se repuxar novamente. Meu pouquinho de tranquilidade desaparecera. (HARRIS, 2007, p.34).

O seriado, por sua vez, não conta apenas a história de Sookie, como faz o romance. São acrescentados outros pontos de vistas: os dos personagens secundários, que ganham espaço para serem construídos através das subtramas paralelas à trama principal. Desta forma, o seriado pode narrar histórias sem a presença de Sookie, expandido o escopo de possibilidades.

Com a mudança no ponto de vista, *True Blood* tem que buscar outras formas de contar a história pretendida. A todo o instante Sookie, através do seu fluxo de pensamento, situa o leitor do romance no mundo ficcional criado: logo nas primeiras páginas ela conta como e por que os vampiros revelaram sua existência aos humanos e aos poucos informa ao leitor quais são os principais atritos na relação entre as duas espécies. O seriado televisivo dispõe de outros recursos, como diálogos, ambientação e atuação dos atores para transmitir suas mensagens, além de recursos sonoros e visuais, como música, iluminação e escolha de ângulos. A primeira sequência do episódio piloto de *True Blood* funciona como um prólogo para a história, servindo para situar o telespectador no universo de que trata o seriado e dando o tom que o programa vai seguir – função semelhante à cumprida pelo fluxo de pensamento de Sookie nas primeiras páginas do romance; contudo, a sequência inicial do seriado é um acréscimo original dos recriadores. Uma análise desta sequência expõe o modo de narrar do seriado e ilustra a diversidade de pontos de vista; nenhum dos personagens mostrados nesta cena inicial, à exceção de uma vampira vista na televisão, voltará a aparecer na história.

Na cena é mostrado um casal de jovens namorados dirigindo à noite; a mulher, entediada ao volante, começa a acariciar o namorado, que estava dormindo. O jovem, agora desperto, grita de repente para que ela pare o carro e nós vemos o motivo logo em seguida: uma placa de uma loja de conveniências avisando “Temos *Tru Blood*”, referindo-se ao sangue sintético vendido aos vampiros como bebida nutricional. Ao entrarem na loja, a primeira imagem que vemos é da televisão ligada, exibindo a vampira líder da *American Vampire League*, Nan Flanagan, sendo entrevistada, conforme decupagem abaixo:

Programa de entrevistas Real Time with Bill Maher.

Nan Flanagan: Nós somos cidadãos, pagamos impostos. Merecemos direitos civis básicos como quaisquer outros.

Bill Maher/entrevistador: Sim, mas veja... Sua raça não tem um histórico sórdido, explorando e se alimentando de inocentes, durante séculos?

Nan Flanagan: Três pontos. Primeiro: mostre-me documentos. Não existem. Segundo: a sua raça não tem um histórico de exploração? Nunca tivemos escravos, Bill, nem detonamos bombas nucleares. E mais importante, terceiro: agora que os japoneses desenvolveram o sangue sintético que satisfaz todas as nossas necessidades nutricionais, não há razão para ninguém nos temer. Eu posso assegurar que todos os membros da nossa comunidade bebem o sangue sintético agora. É por isso que decidimos revelar nossa existência. Queremos ser parte ativa da sociedade.

Aplausos da plateia.

Enquanto ouvimos este trecho da entrevista, o ambiente é mostrado: vemos um funcionário no caixa, assistindo à TV, e um consumidor comprando bebidas. O funcionário é mostrado em closes, que evidenciam as seguintes características: calças jeans e camiseta preta, coturno preto, anéis de metal com caveiras, pulseira feita de munição de armas, colar com uma estrela de cinco pontas (um pentagrama, vulgarmente associado à bruxaria) e uma cruz invertida, longos cabelos pretos, pele muito branca e semblante mal-humorado. Quando os jovens entram na loja, rindo e perguntando se havia vampiros no estado da Louisiana, o funcionário se apresenta como um e a situação se torna tensa, assustando os jovens. Em seguida, o funcionário dá uma risada, diz que estava apenas brincando com o casal e avisa que não é um vampiro. Mais descontraídos, os namorados perguntam onde podem comprar *V Juice* (ou suco de vampiro, o nome usado para o sangue de vampiro traficado como droga alucinógena).

Assistindo a tudo, o consumidor que já estava na loja se aproxima e pede para os jovens se retirarem, aparentemente ofendido com a conversa. Ele pode ser descrito como um homem com cerca de 40 anos, usando uma camisa camuflada arrumada por dentro da calça jeans e um boné, aparentemente inofensivo – em contraposição com a aparência do funcionário. Ele se revela um vampiro ao mostrar as presas e afugenta os jovens, que inicialmente se recusaram a sair. Em seguida, ele se aproxima do caixa, coloca sobre o balcão a bebida *Tru Blood* (que é mostrada em close), efetua o pagamento e avisa ao assustado funcionário: “Finja que é um de nós novamente e eu te mato”. Ao sair da loja, o vampiro muda o tom de voz e fala cordialmente, com um sorriso e com as presas à mostra: “Então, tenha um bom dia”.

Esta sequência dura apenas 3’50” e logo em seguida é exibida a vinheta de abertura. Ela funciona como um prólogo para a história do seriado, pois antecipa aos telespectadores os conhecimentos prévios básicos para o entendimento da história. Deste trecho o público pode influir, acertadamente, que: a história se passa no estado americano da Louisiana; a bebida *Tru Blood* é vendida em qualquer lugar; os debates sobre a luta por direitos civis dos vampiros acontecem publicamente na televisão; a comunidade dos vampiros é organizada e representada publicamente pela *American Vampire League*; as imagens estereotipadas dos vampiros nem sempre correspondem à realidade; o sangue de vampiro é usado como uma droga, muito provavelmente alucinógena; e os vampiros provocam medo nas pessoas. Além de situar o telespectador no contexto em que se passa a história de forma rápida, este prólogo também oferece pistas sobre o tom do seriado, que serão confirmadas ao decorrer ainda do episódio piloto, com passagens de suspense, humor e com teor sexual.

A construção das tramas

True Blood é estruturado a partir de uma trama principal, envolvendo a protagonista Sookie e baseada diretamente no enredo do romance, que se desenvolve durante todos os 12 episódios da primeira temporada, com seu desfecho no último. Há também tramas secundárias, que se resolvem no decorrer da temporada à medida que surgem outras para substituí-las. Para compreendermos o processo de recriação do romance para o seriado, observamos como se desenvolve a trama principal e as tramas secundárias mais relevantes. Não buscamos identificar todas as diferenças entre romance e seriado, por acreditarmos que isso não diz muito a respeito do processo de recriação, uma vez que o critério de fidelidade entre ambos já pode ser considerado academicamente ultrapassado. Contudo, observamos as mudanças mais significativas, que alteram ou conduzem de forma diferente a história, de forma a compreendermos o papel ativo dos recriadores nesses momentos.

A trama principal

A trama principal de *True Blood* pode ser dividida em duas sequências de acontecimentos, ambas tendo Sookie como personagem central: o relacionamento de Sookie com o vampiro Bill e o mistério dos assassinatos. Ambos os temas se associam, na medida em que descobrimos que o assassino está perseguindo mulheres que tiveram envolvimento romântico/sexual com vampiros. Outros personagens do seriado participam da trama principal, e alguns deles se envolvem em tramas secundárias nas quais possuem papéis mais relevantes.

Logo no episódio piloto, intitulado *Strange Love*, dois importantes acontecimentos iniciam a trama principal: Sookie e Bill se conhecem e é encontrada a primeira mulher assassinada. O episódio dá o tom do seriado, com cenas de sexo, violência e romance. Na primeira aparição de Jason Stackhouse (irmão de Sookie), por exemplo, ele faz sexo com a primeira vítima, momentos antes de ela ser assassinada. É neste momento que tomamos conhecimento acerca das opiniões de ambos com relação a sexo com vampiros: ele se mostra contrário e preconceituoso, e ela revela que já experimentou e exibe um videoteipe do momento. A conversa franca sobre sexo e o fato de ambos serem mostrados nus indica aos telespectadores a abordagem que eles podem esperar sobre o tema. Esta característica aparece em consonância com o romance, que também apresenta alto teor erótico, com passagens explícitas.

O tom violento que o seriado possui fica evidente ao final do episódio piloto, quando a personagem principal é espancada brutalmente. A atmosfera de romance que envolve a relação de Bill e Sookie é explicitada na primeira cena em que eles se encontram. Quando Bill entra no bar, Sookie se volta para encará-lo, e a imagem se move para próximo do rosto da personagem. Vemos o vampiro sentado a uma mesa, enquanto as luzes ao redor dele diminuem e uma música romântica domina o áudio da cena (os sons diegéticos somem na medida em que a música extra-diegética aumenta). Esta passagem suscita a impressão de que tudo à volta de Sookie perde importância, pois ela está com sua atenção completamente voltada para o vampiro. A partir desse momento já se estabelece para o telespectador o casal romântico do seriado.

Sookie e suas peripécias ao longo da primeira temporada têm muito em comum com o que a personagem passa no romance *Morto Até o Anoitecer*. Suas atitudes, comportamento e opiniões são bem similares, e a ideia central da trama é mantida, embora tenha seu percurso executado de forma diferente.

No quesito amoroso, o casal principal atravessa uma jornada antes de ficarem definitivamente juntos. As idas e vindas do casal são ocasionadas por motivos diversos: Sookie se assusta com as atitudes de vampiros conhecidos de Bill e resolve se afastar; Sookie dá uma chance para Sam, seu patrão, saindo com ele; Bill é obrigado a se ausentar da cidade. Quando o vampiro retorna, já ao final do último episódio da temporada, Sookie decide que quer continuar com ele, de forma que o casal encerra a temporada estando juntos. Com relação aos assassinatos, a narrativa avança ao surgirem novas vítimas (incluindo a avó da protagonista) e ao Sookie investigar os crimes. Destacamos a viagem que Sookie faz acompanhada de Sam a uma cidade vizinha, seguindo as pistas de uma visão que a telepata teve da mente do assassino. A

viagem cumpre dois propósitos: estreita a relação de Sookie e Sam e revela ao telespectador quem é o assassino.

As maiores e mais interessantes modificações são com relação aos personagens Bill e Sam, e estas mudanças influenciam o rumo da trama principal no seriado. As mudanças acabam por tornar mais complexas as relações entre os personagens, adicionando conflitos. Por exemplo, enquanto no romance Bill pede a um amigo vampiro para tomar conta de sua namorada por conta de sua viagem, no seriado ele pede a Sam para cuidar de Sookie, possibilitando uma maior aproximação entre eles e a participação de Sam no desfecho da história. Desta forma, o triângulo amoroso desenvolvido no seriado não toma grandes proporções no romance. Essa mudança acarreta maior aproximação entre Sam e Sookie, e por consequência deixa a relação entre Bill e Sam mais hostil. A situação também mostra uma faceta mais humana do vampiro, que consegue superar o orgulho ao pedir um favor a Sam, mesmo sabendo que este nutre abertamente um amor por sua namorada. Bill demonstra se importar mais com a segurança de Sookie do que com os ciúmes que sente por Sam.

O motivo da viagem de Bill também é diferente entre o romance e o seriado. No romance, Bill participa de um congresso político organizado pelos vampiros para definir cargos e ocupações na hierarquia interna de sua comunidade. Bill consegue se eleger investigador da área em que vive, numa tentativa de ganhar autonomia política e se livrar da autoridade de Eric, o vampiro xerife da área. No seriado, Bill é levado a julgamento em um tribunal de vampiros, por ter matado um deles. Esta mudança acarreta dois importantes fatores, que acrescentam mais elementos à trama. Primeiro, a relação tensa entre Bill e Eric continua, já que a hierarquia continua a ordenar que Bill obedeça ao xerife. O embate com a autoridade de Eric tem maior atenção na segunda temporada, mas na primeira já fica evidente que a relação pacífica entre eles está cada vez mais difícil de manter. O segundo fator é a inserção de Jessica, vampira criada por Bill (por ter tirado a vida de um vampiro, sua punição no tribunal foi criar um novo vampiro). Ela passa a morar com seu “criador” no final da temporada, e se torna personagem fixa na seguinte.

A trama principal se encerra no romance quase da mesma forma como no seriado: o assassino é descoberto e Sookie e Bill ficam juntos. Durante o processo, as diferenças entre as obras implicam em maiores conflitos para os personagens e torna mais complexas as relações entre eles.

True Blood reserva o primeiro e o último episódios da temporada para definir importantes características e acontecimentos da história, tanto da temporada atual quanto do que se planeja para as seguintes. O piloto preocupa-se em apresentar todos os personagens e tramas mais importantes, a situar o espectador no universo ficcional de que trata o seriado e em introduzir o par romântico que se desenvolverá ao longo dos episódios. Não se conhece de imediato as tramas dos personagens secundários no piloto, mas são dadas pistas do comportamento deles e de seus relacionamentos, o que se desenvolverá nos próximos episódios. Do segundo episódio até o décimo primeiro, as tramas e personagens são desenvolvidos enquanto pequenos conflitos são resolvidos e outros são adicionados, fazendo a narrativa caminhar. No último episódio da temporada acontece o desfecho da trama principal, enquanto subtramas tratam de antecipar os principais conflitos e temas da temporada seguinte. Em *True Blood*, no final da temporada é tão importante concluir e amarrar as pontas dos conflitos que estão em andamento quanto introduzir conflitos que ficarão em aberto até a próxima temporada. O propósito seria alcançar um clima de final, no qual muito se resolve, mas não finalizar tudo: utiliza-se de artimanhas narrativas para manter o espectador interessado em retornar ao seriado na temporada seguinte.

As tramas secundárias

Seriados geralmente precisam de tramas secundárias, mesmo que estas estejam diretamente ligadas à trama principal. É uma forma de aprofundar e desenvolver determinada característica da narrativa, de personagens ou de temáticas, atrasando a resolução da trama principal e atraindo um público mais diverso ao acrescentar outros elementos.

True Blood utiliza de duas estratégias para a composição de tramas secundárias, que

podem ser ilustradas em dois casos. Basicamente, o seriado ora captura elementos pouco desenvolvidos no romance e os transforma em subtramas, ou cria histórias originais. As tramas secundárias do seriado têm um personagem no centro da ação, enquanto outros interagem com ele. Dessa forma, identificamos as tramas relacionadas a Jason e a Tara, o irmão e a melhor amiga da protagonista, respectivamente.

Na trama de Jason, observamos uma associação de elementos que estão presentes no romance *Morto até o Anoitecer*, mas que se conectam de formas distintas no seriado para se compor uma trama específica. No seriado, Jason é considerado suspeito dos assassinatos por conta de aproximações com as vítimas: ele tem casos amorosos ou apenas sexuais com 3 vítimas, além de sua avó também ter sido assassinada. Ele também se torna viciado em sangue de vampiro, que provoca alucinações quando ingerido por humanos; por conta disso, ele conhece seu par romântico e chega a sequestrar um vampiro para roubar seu sangue. No romance, Jason teve um caso com apenas uma das vítimas anos atrás, e embora haja referências sobre a existência da droga “sangue de vampiro”, o personagem não era usuário. Ao se apropriar desses elementos pouco explorados no romance, o seriado compõe uma trama que percorre toda a temporada, em paralelo com a trama principal. O clímax se dá quando o interesse romântico do personagem é assassinado enquanto ambos estavam sob o efeito da droga alucinógena; tomado pela culpa, ele se entrega para a polícia confessando o crime que não cometeu e encontra a redenção com a ajuda de um pastor evangélico. A conversão religiosa se torna o assunto de destaque para o personagem na temporada seguinte.

Já a personagem Tara não existe no romance *Morto até o Anoitecer*; ela só aparece no segundo volume da série de livros, *Vampiros em Dallas*, e de forma essencialmente diferente do visto no seriado. Então, tanto sua presença na primeira temporada quanto as histórias contadas através dela são acréscimos dos recriadores do seriado. Tara se mescla ao seriado através de três importantes elos: sua amizade com Sookie, o caso amoroso com Sam e o parentesco com Lafayette. Dado isso, é interessante notar que o acréscimo dela interfere diretamente o modo como os personagens interagem e se relacionam: no romance, por exemplo, Sookie é mais solitária, por não possuir uma melhor amiga, e Sam não tem envolvimento íntimo com ninguém, apenas demonstra o sentimento platônico por Sookie. Além da interação com estes personagens, Tara é personagem central em uma trama que envolve sua mãe alcoólatra e religiosa na busca por um exorcismo. Entre o sexto e o décimo episódios da temporada analisada, Tara ajuda sua mãe a realizar um exorcismo para expulsar os demônios que causavam seu alcoolismo, e é convencida de que ela mesma também precisa exorcizar seus demônios. Ao final da trama, Tara descobre que a mulher que realizara seu exorcismo era uma farsante; frustrada, ela se entrega ao álcool e acaba presa. Ela é resgatada da prisão por uma misteriosa mulher chamada Maryann, que é a grande vilã na temporada seguinte.

Vemos então duas formas distintas de compor tramas secundárias para o seriado. Enquanto a trama de Jason junta elementos e pistas presentes no romance para compor-se, as peripécias de Tara são quase totalmente acréscimos originais. São duas formas evidentes do papel dos recriadores, explicitando os distintos modos de recriação da literatura para a televisão. Notamos também com esta análise como o seriado utiliza da serialização para deixar ao final da temporada as pistas do que se tornaria importantes tramas na temporada seguinte.

A construção dos personagens

O romance só constrói de maneira aprofundada a personagem Sookie, narradora da história; demais personagens tem suas características descritas e suas personalidades esboçadas apenas quando estão em contato com a narradora – além de se sujeitarem ao seu ponto de vista irônico –, o que limita o potencial de desenvolvimento deles. O seriado possui mais espaço para desenvolver os personagens, seja mostrando seus relacionamentos cotidianos ou enveredando por tramas próprias.

À exceção da protagonista, muito da personalidade dos personagens é acréscimo dos recriadores. O seriado se apropria das rápidas referências contidas no romance sobre as personalidades dos personagens e as desenvolve. Os personagens Bill Compton, Sam Merlotte e Jason Stackhouse são exemplo disso. Alguns elementos e sugestões de comportamento

pincelados no livro são transformados em características dos personagens, mas com acréscimos significativos: no romance, nada se fala do passado de Bill, por exemplo, mas no seriado o personagem ganha flashbacks para contar seu passado, o que corrobora para uma construção mais robusta deste personagem. Vemos o sofrimento pelo qual passou e entendemos os motivos que o levaram a ser como é, estratégia que serve também para humanizar o personagem vampiro.

Na construção dos personagens Tara Thornton e Lafayette Reynolds é possível perceber maior liberdade por parte dos recriadores. Tara não aparece no romance, não sendo sequer mencionada. Na continuação do romance *Morto até Anoitecer*, intitulado *Vampiros em Dallas*, ela aparece na história pela primeira vez, mas pouco se sabe sobre a personagem: apenas que é dona de uma loja de roupas e que foi colega de Sookie durante o colégio. Basicamente, apenas o nome de Tara permanece igual ao romance, uma vez que as personagens são distintas. Na série de livros, ela não tem nenhum parentesco com Lafayette, já no seriado eles são primos. No romance, Lafayette é apenas o cozinheiro do bar, não tendo qualquer tipo de destaque e do qual não sabemos nada – ele figura apenas em alguns momentos de convivência com os colegas de trabalho no bar. No segundo romance, ele é assassinado; fato que não acontece nas temporadas seguintes do seriado.

A construção destes dois personagens e as tramas centradas neles são acréscimos dos recriadores. De forma similar ao visto nas tramas secundárias, percebemos duas estratégias principais de construção de personagens. Primeiro, há a possibilidade de se apropriar das pistas e esboços das personalidades vistas no romance, para basear a construção dos personagens no seriado. E segundo, há a chance de se criar personalidades novas para personagens que não recebem destaque no romance. Outras estratégias são a de trazer personagens oriundos de outros romances da série literária ou de criar personagens inteiramente novos. Este breve passeio pela construção de personagens no processo de recriação analisado nos mostra o papel ativo dos recriadores, que tem à sua frente distintos modos de criar e desenvolver seus personagens.

Considerações Finais

Neste artigo, buscamos compreender o processo de recriação do seriado *True Blood* a partir do romance *Morto Até o Anoitecer*, no qual foi baseado. A análise foi focada na forma com que o enredo e os personagens foram construídos. Esta escolha possibilitou compreendermos como o mundo ficcional do romance *Morto Até o Anoitecer* foi recriado no seriado televisivo.

Com a análise, chegamos à conclusão de que *True Blood* consiste em uma expansão do mundo apresentado no romance. Mantiveram-se o casal Sookie e Bill e a trama principal que envolve a protagonista: seu caso de amor com o vampiro e o mistério dos assassinatos. Contudo, a partir da mudança de ponto de vista – o seriado não segue apenas a personagem Sookie, como faz o romance – houve a criação de novas tramas secundárias e a caracterização de mais personagens, que compõem o elenco fixo do seriado. As tramas e personagens alargam o escopo de significações daquele universo ficcional; enquanto no romance tomamos conhecimento apenas do que se passa com a protagonista Sookie, no seriado conhecemos mais sobre o que acontece naquela pequena cidade do interior e sobre seus moradores.

O maior êxito no processo de recriação analisado neste trabalho é a apropriação do mundo do romance e sua expansão no seriado. Pelas características próprias do romance investigado, muito é pincelado mas pouco é desenvolvido; então os recriadores obtém êxito ao capturar as pistas deixadas em aberto no romance, como características de personagens ou ações executadas por eles, e transforma-las em tramas secundárias e em personagens. As modificações entre romance e seriado são ora implicadas pela mudança de meio – da palavra escrita para a linguagem audiovisual –, ora frutos do papel ativo dos recriadores. É válido ressaltar que embora existam semelhanças entre romance e seriado, o rompimento com o “critério de fidelidade” é exposto através das mudanças. Os recriadores não se detêm a apenas utilizar as pistas encontradas no romance, pois também fazem acréscimos originais, inserindo no seriado tramas e personagens não existentes na série literária.

A análise se deteve à primeira temporada da série televisiva e ao primeiro romance da série literária. Observações posteriores indicam que a cada nova temporada, o seriado se distancia mais das tramas e da ordem cronológica de eventos dos romances. Mesmo que não tenhamos feito uma análise a rigor de todas as temporadas de *True Blood*, parece seguro afirmar que o seriado se ocupa cada vez mais de seguir as duas tendências observadas neste artigo: a apropriação de elementos e pistas pouco desenvolvidas no romance e a criação de tramas e personagens originais para compor as histórias narradas no seriado televisivo.

Referências

ALMEIDA, G. **As duas faces do medo**: um estudo dos mecanismos de produção do medo nos livros de Stephen King e nos filmes adaptados. 2005, 231 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

BORELLI, S. H. S. **Ação, Suspense, Emoção: Literatura e cultura de massa no Brasil**. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.

ECO, U. **O Super-homem de Massa**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

HARRIS, C. **Morto até o anoitecer**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003.

LESSA, R. **Eles saíram do caixão... E do livro!** o processo de recriação do romance *Morto até o Anoitecer* para o seriado televisivo *True Blood*, 2010, 97 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

_____. **Ficção seriada televisiva e narrativa transmídia**: uma análise do mundo ficcional multiplataforma de *True Blood*, 2013, 140 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

_____. Estilo e qualidade na ficção televisiva contemporânea: Uma análise do episódio piloto do seriado *Dexter*. *Razón y Palabra*, v. 20, n. 2.93, p. 709-723, abr/jun. 2016. Disponível em: <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/41>. Acesso em: 20 out. 2020.

_____. **O universo transmídia do seriado *True Blood***: paratextos e extensões ficcionais do HBO e dos fãs. 2017. 212f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2017.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

OLIVEIRA, M. P. de. **E a Tela invade a Página**. 1996, 173 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1996.

_____. **Olhares Roubados**. Cinema, literatura e nacionalidade. Salvador: Quarteiro, 2004.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

Recebido em 7 de agosto
Aceito em 27 de agosto