



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

RODRIGO LESSA CEZAR SANTOS

**ELES SAÍRAM DO CAIXÃO... E DO LIVRO!
O PROCESSO DE RECRIAÇÃO DO ROMANCE *MORTO ATÉ O
ANOITECER* PARA O SERIADO TELEVISIVO *TRUE BLOOD***

Salvador
2010

RODRIGO LESSA CEZAR SANTOS

**ELES SAÍRAM DO CAIXÃO... E DO LIVRO!
O PROCESSO DE RECRIAÇÃO DO ROMANCE *MORTO ATÉ O
ANOITECER* PARA O SERIADO TELEVISIVO *TRUE BLOOD***

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo da Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Carmem Jacob Souza

Salvador
2010

A todos os que gostam de fugir da realidade durante, no mínimo, 42 minutos por dia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, que me possibilitou estudar na Facom e dedicar os últimos quatro meses a esta monografia; aos meus irmãos, Lipe e Lyne, que foram – quase sempre – compreensíveis com meus horários de trabalho loucos e meus ataques de mau-humor; e ao meu pai, que mesmo tendo partido cedo demais me ensinou a ser o homem que sou hoje.

À Carmem, por ter acreditado no meu trabalho e por ter me guiado pelos difíceis caminhos da pesquisa acadêmica. Muito aprendi com nossos encontros, que sempre me faziam pensar e buscar ser melhor. Sou seu fã de carteirinha.

À Carol e Ana, meus agradecimentos do tamanho do mundo pela amizade, apoio e ajuda nos momentos de crise. Este trabalho não seria o mesmo sem vocês.

Aos amigos da turma de jornalismo, que atrasaram um semestre comigo: Nany, Nina, Mila K., Geovan, Humberto e Mirela; e às meninas de produção, que se formaram no tempo certo: Maira, Ane, Mabilia, Islene, Ísis e Carol. Os quatro anos e meio na Facom não teriam sido tão bons sem vocês do meu lado. Os cafés-da-manhã no *Fish Market*, os grupos de estudo no *PostEverything* e os debates acadêmicos da *Lista da Verdade* nunca serão esquecidos – e espero que não acabem por tão cedo.

Ao Petcom pelos dois anos de trabalho e aprendizado e pelos amigos que fiz aí dentro. Grande parte do que sei hoje aprendi com as incríveis companhias de Paula, Jéssica P. e Jéssica N., João, Marcelo, Nany, Carol, Samuel, Marcel, Tarcizio, Hortência, Renata e Cíntia.

A Canário, grande amigo. Á Lara e Peu, sempre ótimas companhias para noitadas cinematográficas e debates nerds. À Laís, amiga e confidente desde que me entendo por gente. E à Mere, que me provou que até mesmo os *dark and twisty* podem ser felizes.

RESUMO

Esta monografia teve como objetivo analisar e compreender o processo de recriação do romance *Morto Até o Anoitecer* para o seriado televisivo *True Blood*. A análise foi executada a partir de quatro eixos, que enfocam o enredo, por entendermos que este é o âmbito de maior intersecção entre o seriado recriado e o romance que o originou. Os eixos escolhidos foram: a mudança do ponto de vista, a construção das tramas, a construção dos personagens e o uso dos ganchos de tensão. A metodologia utilizada é o exercício de análise da poética da ficção seriada televisiva, conforme trabalhado no grupo de pesquisa A-Tevê, com ressalvas que dêem conta da análise do processo de recriação, e não apenas do seriado isoladamente. Através dos esforços analíticos, observou-se que o seriado se apropria do universo ficcional de que trata o romance e o expande na forma de novas tramas e maior construção dos personagens.

Palavras-chave: Narrativas seriadas, Ficção Televisiva, Adaptação literária, *True Blood*, *Morto Até o Anoitecer*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Primeiro vampiro mostrado no seriado, durante o prólogo.....	65
Figura 02 – Sookie e Bill se conhecem no Bar Merlotte.....	70
Figura 03 – Jason e Amy sob efeito de sangue de vampiro.....	74
Figura 04 – Tara se prepara para realizar seu exorcismo.....	76
Figura 05 – Última cena do episódio 01 e primeira cena do episódio 02.....	84
Figura 06 – Última cena do episódio 02 e primeira cena do episódio 03.....	85
Figura 07 – Última cena do episódio 03 e primeira cena do episódio 04.....	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. NARRATIVAS SERIADAS: TELEVISÃO, LITERATURA E ADAPTAÇÕES...14	
1.1 Narrativas seriadas na televisão e na literatura.....	15
1.2 O seriado televisivo e seu público na internet.....	24
2. VAMPIROS, LIVROS E SERIADOS: CONHECENDO <i>TRUE BLOOD</i> E <i>MORTO ATÉ O ANOITECER</i>	31
2.1 O universo dos vampiros.....	31
2.1.1 Vampiros e gêneros ficcionais.....	31
2.1.2 Modos de narrar os vampiros.....	33
2.2 <i>True Blood</i>	41
2.2.1 O romance.....	41
2.2.2 O seriado na TV.....	44
2.2.3 O seriado fora da TV.....	50
3. ANALISANDO O PROCESSO DE RECRIAÇÃO.....	55
3.1 Noções de adaptação.....	56
3.2 O processo de recriação de <i>True Blood</i> a partir de <i>Morto Até o Anoitecer</i>	61
3.2.1 O ponto de vista: como a história é contada.....	61
3.2.2 A construção das tramas.....	69
3.2.2.1 A trama principal.....	69
3.2.2.2 As tramas secundárias.....	73
3.2.3 A construção dos personagens.....	77
3.2.4 Os ganchos de tensão.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	91
APÊNDICES.....	93
Apêndice A – Imagens dos produtos comercializados.....	93
Apêndice B – Capas dos romances da série <i>Sookie Stackhouse</i>	94
ANEXOS.....	95

Anexo A – Roteiristas e diretores nas duas primeiras temporadas.....	95
Anexo B – Títulos de episódios nas duas primeiras temporadas.....	96
Anexo C – Equipe técnica do seriado.....	97

INTRODUÇÃO

Espeiei 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 mortos-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 garçonele 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 o seriado de televisão *True Blood*. Podemos ver inúmeras adaptações em todos os lugares, seja na TV, no cinema, no teatro ou no rádio, e podemos especular algumas razões para tamanho êxito (e quantidade) destas produções. Talvez os produtores de audiovisual queiram aproveitar o sucesso – e público cativo – dos livros para transformá-lo em sucesso de bilheterias e audiência. É corriqueiro assistir a um filme ou programa de televisão que adapta um livro de que gostamos ou de que nunca ouvimos falar. Mas quem nunca imaginou um personagem de um romance? Quem nunca idealizou a forma física, a expressão facial, as roupas de um personagem? Ou os cenários, as músicas que combinariam perfeitamente com certa sequência de acontecimentos? Pensar em adaptações é pensar diretamente em imaginários, em como cada leitor idealizou a história. E corresponder a tão complexa e imprevisível criação não é tarefa possível. É nesse ponto que entra o papel do adaptador, o responsável por dar à sua visão da história original uma nova versão, seja cinematográfica, televisiva ou em qualquer outro formato.

Uma coisa é certa: um bom livro não necessariamente se transformará em um bom filme ou seriado de televisão. Há inúmeras questões que atingem 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?

Esta monografia pretende investigar e compreender o processo de recriação literária para a TV, tendo como corpus de análise a primeira temporada do seriado televisivo *True Blood*, que foi baseado no romance *Morto Até o Anoitecer*. A escolha do problema de pesquisa para esta monografia está tão ligada a interesses acadêmicos quanto pessoais.

Desde sempre gostei de seriados da televisão norte-americana, mas a partir de 2004, com *Lost* e *24 horas* exibidos pela Rede Globo, o que era passatempo se transformou quase em vício. Passei a procurar e assistir ao máximo de seriados possíveis, criando o hábito de assistir aos episódios pilotos de produções que eu desconhecia; se me agradassem, eu daria prosseguimento e assistiria ao seriado inteiro. Com isto, meu repertório de seriados de TV se expandiu, entre aqueles aos quais só sobrevivi ao episódio piloto, e aqueles que eu acompanho até hoje. Por me dispor a pesquisar narrativas seriadas televisivas, é de suma importância que eu conheça o máximo possível sobre elas, tanto no campo da fruição quanto da pesquisa acadêmica. Ter um largo repertório é essencial para um bom desempenho no momento de fazer conexões e comparações, de observar tendências e de compreender onde exatamente meu corpus se insere no âmbito televisivo.

Quando ingressei no curso de jornalismo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, demorou pouco tempo para eu descobrir o grupo de pesquisa A-Tevê¹, coordenado pela professora Maria Carmem Jacob, do qual participei no segundo semestre de 2007. Optei pela linha da análise de teleficção, o que não foi escolha difícil; essa é a área que mais me instiga e interessa, tanto pessoal quanto intelectualmente. O desenvolvimento deste trabalho contribuiu para um alargamento do meu conhecimento, me dando pistas sobre quais caminhos seguir após a graduação, seja no âmbito acadêmico ou no profissional.

Durante o processo de escolha do tema, eu havia acabado de assistir à primeira temporada de *True Blood* e, sabendo que se tratava de uma adaptação de um romance,

¹ Laboratório de Análise de Teleficção que integra a Linha de Pesquisa Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Midiática, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom), da Facom/UFBA.

busquei ler o livro, apenas por entretenimento. Conforme a leitura progredia, eu refletia sobre o processo de adaptação – ou melhor dizendo, processo de recriação –, comparando insistentemente passagens do romance com sequências do seriado. Percebi que se tratava de um processo complexo, que demandava uma verdadeira recriação do material original para se obter um novo produto que seja criativo, que tenha algo novo para se acrescentar ao romance e ao mesmo tempo ser independente. A partir destes pensamentos, desenvolvi o projeto que iniciou esta monografia.

É possível observar na grade de programação de vários canais de TV a presença de seriados que se baseiam em outra obra, seja um romance, um filme ou até mesmo outro seriado. Esses produtos recriados já nascem de uma estreita relação com outro, com o qual pode estabelecer maiores ou menores vínculos. Este processo faz parte de uma tendência em associar campos expressivos diversos em torno de apenas um universo ficcional. Desta forma, o público pode consumir suas histórias e personagens preferidos em romances, seriados de TV, filmes, desenhos animados e games, dentre outros. Identificamos o constante processo de recriação necessário nesta indústria cultural articulada, e escolhemos a relação seriado/romance para analisar.

O objetivo principal desta monografia é compreender o processo de recriação do romance para o seriado de televisão, levando em consideração sempre 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 formas de se produzir televisão – atentando para o contexto produtivo e particularidades do formato de ficção seriada televisiva – para compreender como se deu este processo de recriação especificamente. Para tal, o trabalho se dispõe a analisar o seriado televisivo pensando nas intersecções que há com o romance.

O trabalho em questão se divide em três capítulos. O primeiro deles dedica-se à revisão bibliográfica sobre as narrativas seriadas: buscamos olhar não somente para o seriado televisivo – embora este seja nosso enfoque maior –, mas também atentamos para as relações que este tem com a literatura e, mais contemporaneamente, com a internet. No primeiro tópico deste capítulo, definimos o que são narrativas seriadas televisivas e buscamos suas origens e vínculos com a literatura através de um breve panorama histórico, remetendo até os romances de folhetim do século XIX. No segundo tópico,

dedicamos espaço para entendermos como funcionam as relações entre o seriado de TV e seu público, através, sobretudo, da internet. É neste tópico que nos deparamos com as inúmeras formas de o seriado se relacionar com outros produtos e outras mídias, ganhando expansões de suas narrativas ou produtos de consumo, seja através de meios “oficiais”, como os canais televisivos, ou “não-oficiais”, como grupos de fãs organizados.

No segundo capítulo, dedicamos espaço para abordar a temática de que trata nosso *corpus*: o universo ficcional dos vampiros. No primeiro tópico, esboçamos um breve comentário sobre a relação do tema vampiresco com os gêneros ficcionais mais comuns; em seguida, elaboramos um panorama sobre os modos de narrar vampiros, através da literatura, cinema e TV, desde o surgimento do conde Drácula até os dias atuais. O segundo tópico do capítulo dedica-se à compreensão do seriado *True Blood* e suas relações dentro e fora da televisão. São observados o romance *Morto Até o Anoitecer*, o contexto produtivo, a estrutura narrativa, a equipe de produção, as incursões na internet, o consumo de produtos relacionados, as expansões narrativas, dentre outros.

O terceiro capítulo se preocupa em determinar uma metodologia de análise compatível com os objetivos deste trabalho, baseando-se na metodologia em exercício no grupo de pesquisa A-Tevê para análise da poética da ficção seriada televisiva. O primeiro tópico é dedicado a uma breve revisão bibliográfica acerca das noções de adaptação, buscando indicadores e pistas que guiarão a análise. O segundo tópico contém a análise propriamente dita, que se divide em quatro eixos: a mudança de ponto de vista, a construção das tramas, a construção dos personagens e o uso dos ganchos de tensão. O enfoque escolhido para a análise é o enredo, visto que este é o elemento de maior intersecção entre o seriado e o romance no qual foi baseado. Atentamos também para características próprias do seriado, como os recursos narrativos e estilísticos usados, em uma tentativa de compreender como *True Blood* se estrutura e de que forma funciona. Acreditamos que o enfoque escolhido proporcione uma visão abrangente o suficiente para compreendermos o processo de recriação.

Dada a quantidade de citações a seriados televisivos contidas no trabalho, optamos por colocar as referências a eles nos rodapés das páginas em que primeiro aparecem. Esta escolha visa a facilitar a leitura, tornando-a mais fluida ao retirar os parênteses com as

informações no corpo do texto, e evitando que o leitor tenha que recorrer a apêndices ao final da monografia. As informações básicas contidas nas notas de rodapé são: título original, criador, ano de estreia e de término, canal de exibição e país de produção.

1. NARRATIVAS SERIADAS: TELEVISÃO, LITERATURA E ADAPTAÇÕES

Desde o surgimento da televisão, e a partir dos primeiros experimentos de formatos ficcionais próprios dela, a serialidade se encaixou perfeitamente aos moldes da produção televisiva. Este tópico se dedica à compreensão das formas como a produção seriada se realiza, com foco na produção televisiva contemporânea. Neste trabalho, a atenção não está voltada ao seriado original, aquele com histórias inéditas criadas especificamente para a TV. Tratamos aqui de uma parcela específica do universo ficcional televisivo: os seriados criados a partir da adaptação de romances. Esses produtos adaptados já nascem em uma estreita relação com o original, com o qual pode estabelecer maiores ou menores vínculos posteriores.

Há uma tendência em associar os seriados televisivos a outros campos expressivos, e a criação de um seriado baseado numa obra literária é um exemplo. É notável um viés fortemente econômico por trás dessa tendência e, em paralelo, uma grande demanda por parte dos consumidores. Neste âmbito, uma ideia muito em voga atualmente é a da “experiência expandida²”, na qual o público pode escolher o quanto consumir de determinado produto cultural e dos produtos a ele relacionados. Por exemplo, um seriado televisivo pode ser associado a games, séries de animação, filmes, histórias em quadrinhos, linhas de brinquedos, roupas, acessórios e utensílios, *packs* de DVDs e Blu-ray Discs com conteúdo extra, romances, livro com *storyboards* ou diários de produção, trilha sonora vendida em CD e em formato MP3, além de material online, como blogs, sites e vídeos, que, mesmo não sendo diretamente vendidos ao consumidor, podem ter o investimento revertido em lucro através de anúncios publicitários e patrocinadores. É um emaranhado de setores da indústria cultural que se articula e se organiza para produzir em conjunto, oferecendo inúmeros produtos relacionados a um produto de sucesso.

Em meio a esta indústria cultural articulada localizamos o *corpus* de análise deste trabalho, o seriado *True Blood*, adaptado do romance *Morto Até o Anoitecer*. Expandindo-se a narrativa do romance para a TV e daí para outros produtos e para a internet, são oferecidas diversas formas de consumo em torno de um só universo

² O termo “experiência expandida” é comumente estampado em DVDs e Blu-ray Discs de filmes e seriados, sinalizando que aquele produto possui conteúdo extra.

fictício. Esta lógica de mercado não só movimentava a economia, mas também torna mais complexa a relação do público com seu seriado favorito, pois a fruição pode ocorrer de formas variadas e em mídias variadas.

Para compreender as relações entre obra original e obra adaptada, é necessário compreendermos não apenas a ficção seriada televisiva, mas também as intersecções entre romance e seriado, as características da serialidade e as implicações do formato serial sobre a apreciação estética. Este capítulo destina-se a tratar de tais questões.

1.1 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 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, 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).

Pallottini classifica, genericamente e de maneira inicial, a dramaturgia produzida pela e para a televisão em programa unitário ou não-unitário. Este primeiro representa aquele programa ficcional televisivo, como o próprio nome “unitário” indica, “levados ao ar de uma só vez, com duração de aproximadamente uma hora, programa que se basta em si mesmo, que conta uma história com começo, meio e fim, que esgota sua proposição na unidade e nela se encerra” (1998, p. 25). Os não-unitários agregam vários tipos de ficção seriada televisiva sob esta alcunha temporal: com duração que varia de semanas e meses a anos, este tipo de programa é planejado para ir ao ar periodicamente, mais comumente de forma diária ou semanal, que pode ter um fim planejado ou se estender indefinidamente (ou melhor dizendo, até quando este se mostrar economicamente viável e gerar lucros para a emissora). Eles podem ser uma minissérie, um seriado ou uma telenovela.

A telenovela é um produto ficcional televisivo que apresenta uma multiplicidade de tramas, subtramas e núcleos de personagens, desenvolvidos ao longo de cerca de 160 capítulos com uma média de 45 minutos cada, exibidos no Brasil diariamente de segunda-feira a sábado. Há conflitos provisórios e definitivos; estes são guardados para serem resolvidos no final, aqueles são resolvidos no decorrer da telenovela e até substituídos por novos conflitos (PALLOTTINI, 1998, p. 35). É uma obra aberta, em progresso: as gravações e a exibição da telenovela são iniciadas sem que seus roteiros estejam inteiramente escritos.

A minissérie é uma obra fechada, composta por 5 a 20 capítulos – essa quantidade pode variar, mas não se aproxima dos cerca de 160 capítulos de uma telenovela –, já tem seu final planejado e, geralmente, é toda escrita antes do início das gravações. Desenvolve uma trama básica, procurando conter-se em uma linha de ação central e acrescentando incidentes menores. É uma espécie de telenovela curta; os capítulos têm uma continuidade absoluta e a unidade se completa na visão da totalidade dos capítulos, como a telenovela (PALLOTTINI, 1998). A minissérie se diferencia da telenovela na técnica de escrita e na quantidade de tramas. No Brasil, podemos citar exemplos

recentes de minisséries produzidas pela Rede Globo: *Dalva e Herivelto – Uma canção de amor* (2010), *Maysa – Quando Fala o Coração* (2009), *Queridos Amigos* (2008), *JK* (2006), dentre outras.

O terceiro tipo é o seriado. Para Pallottini, um seriado é uma ficção televisiva contada em episódios, cuja unidade é relativa o suficiente para que possam ser vistos independentemente e, às vezes, sem observação de cronologia de produção³. Convencionou-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 comporão 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*⁴ e da maioria dos seriados policiais, 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*⁵, no qual diversas pessoas com super-poderes 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*⁶, centrado na enfermeira que dá nome ao seriado, o britânico *Secret Diary of a Call Girl*⁷, que narra a vida de uma prostituta de luxo, e *United States of Tara*⁸, que conta a história de uma

³ É preciso considerar que, atualmente, os seriados têm níveis diferentes de continuidade entre seus episódios e, via de regra, desde os primeiros episódios já se define para o espectador quanto de compromisso com a continuidade o seriado demanda. Em seriados com esta característica, a não-observação da cronologia pode atrapalhar a fruição.

⁴ *CSI – Crime Scene Investigation*, criado por Anthony E. Zuiker. 2000-, CBS, EUA.

⁵ *Heroes*, criado por Tim Kring. 2006-2010, NBC, EUA.

⁶ *Nurse Jackie*, criado por Evan Dunsky, Liz Brixius e Linda Wallem. 2009-, Showtime, EUA.

⁷ *Secret Diary of a Call Girl*, criado por Lucy Prebble. 2007-, ITV2, Inglaterra.

⁸ *United States of Tara*, criado por Diablo Cody. 2009-, Showtime, EUA.

mulher com distúrbio de múltiplas personalidades. A proposta do seriado pode também girar em torno de uma temática, na qual os personagens podem ser (e geralmente serão) substituídos quando não mais têm algo a oferecer. É o caso de *Skins*⁹, 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 e inteligível para seu público. As frases prontas do personagem principal, seus costumes, seus tiques, seus métodos, mas não somente: também a composição narrativa dos episódios. Por exemplo, em *Desperate Housewives*¹⁰, 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. A questão principal é que o espectador encontre de imediato um ambiente seguro, já conhecido, confortável, que reconheça o esquema sobre o qual o seriado se estrutura. Segundo Pallottini “o público sabe o que espera – e espera o que sabe. Qualquer novidade é audácia do autor” (1998, p. 38).

É importante tecer algumas observações quanto à recepção de narrativas seriadas. Características e comportamentos referentes ao modo como as pessoas consomem tais produtos de televisão chegam a influenciar na forma como as ficções seriadas se estruturam, e dedicamos aqui espaço para estas considerações¹¹. Primeiramente, vale observar o ambiente no qual o consumidor de TV se encontra habitualmente: sua casa, ambiente doméstico, espaço que pode proporcionar distrações, de modo que muitas vezes é inviável para o telespectador estabelecer uma relação única com a televisão, como acontece no cinema ou no teatro. Cabe ao programa se estruturar da melhor forma possível para conseguir prender a atenção do telespectador e, no caso de não conseguir,

⁹ *Skins*, criado por Jamie Brittain e Bryan Elsley. 2007-, E4, Inglaterra. Ao final da segunda temporada de *Skins*, todos os personagens principais e secundários 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 – mantêm-se.

¹⁰ *Desperate Housewives*, criado por Marc Cherry. 2004-, ABC, EUA.

¹¹ Autores como Pallottini e Machado fazem considerações semelhantes acerca da recepção de narrativas seriadas na televisão. Aqui o propósito é apenas observar em que medida os produtos seriados televisivos se estruturam especificamente para antecipar o comportamento do público que o consome.

oferecer soluções para que ele possa se localizar na narrativa caso decida voltar, sem perder o essencial à história. A repetição de momentos importantes, seja por *flashbacks*, conversas entre personagens ou inúmeros outros artifícios narrativos, cumpre a função de lembrar o espectador daquilo que ele já sabia e de informar aos que não sabiam. Um recurso não-narrativo que cumpre a mesma função é o clipe que recapitula os acontecimentos dos episódios anteriores. Esta ferramenta geralmente inicia o episódio, garantindo que os telespectadores se situem no ponto em que se encontra a história, e fornecendo informações essenciais para aquele que perdeu algo importante nos episódios anteriores.

Os episódios geralmente são estruturados para que ganchos de tensão encerrem a história, seja no momento do intervalo comercial, seja ao fim do episódio daquele dia. Os ganchos de tensão podem ser definidos como um recurso narrativo que interrompe a história em um momento crucial, provocando suspense e expectativa, seja por conta de uma revelação ou do desfecho de uma ação. Tais ganchos servem para prender o interesse e atenção do telespectador, utilizando do mistério inerente a cada tipo de história e manipulando suas expectativas. Pallottini acredita que “o gancho faz caminhar histórias, sejam elas as principais, sejam as secundárias que interessem ao telespectador. Trazendo novidades, o gancho implica dinamismo: detalhes novos vão sendo acrescentados ao enredo, que cresce, interessa cada vez mais, atrai e prende” (1998, p. 121). O propósito dos ganchos de tensão é tão claro narrativamente quanto comercialmente: fazer o espectador ligar a televisão na semana seguinte e conferir a continuação da história.

Contudo, não é na televisão que se observou primeiro o uso da serialidade para contar histórias. É possível notarmos características seriais nos romance folhetim do século XIX, que pode ser chamado de precursor da ficção seriada televisiva da forma como a conhecemos hoje. Uma vez que o *corpus* de análise desta pesquisa é um produto ficcional televisivo recriado a partir de um romance, é pertinente olharmos historicamente para os pontos em comum entre ambos para melhor compreendê-los.

Várias características e usos da televisão são apropriações de meios que já existiam; o telejornal para informar, atrações musicais para distrair, narrativa ficcional para entreter. A serialidade aparece em maior ou menor medida em toda a produção televisiva; a

fragmentação, a descontinuidade, o retorno ao ambiente já conhecido. 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 cultura 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 ao mesmo fenômeno, 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 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)¹². Convencionou-se chamar de folhetim as narrativas ficcionais localizadas nesse setor dos jornais e revistas. Pela

¹² 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)

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.

Os leitores (...) pedem ao romance popular (que é um instrumento de divertimento e evasão) não tanto que lhes proponha novas experiências formais ou subversões dramáticas e problemáticas dos sistemas de valores vigentes, mas exatamente o contrário: que reforce os sistemas de expectativa integrados na cultura vigente e com ela conformes (ECO, 1991, p. 81)

O prazer da narração, nesse caso, seria proporcionado pelo retorno ao já conhecido, o que Eco chama de “esquema iterativo”: uma série de eventos que se repetem segundo um esquema fixo, iterativamente (de modo que cada evento recomeça de um início virtual, ignorando o ponto de chegada do evento precedente). Esse é o mesmo esquema visto nos famosos seriados policiais de televisão, como *C.S.I* ou *Criminal Minds*¹³. O retorno ao já conhecido, que proporciona um ambiente seguro para o espectador, é crucial para que seja possível acompanhar um seriado televisivo – tal qual um romance popular – semanalmente, posto que o espectador, em geral, não procura nesses produtos novas experiências, mas conforto e entretenimento.

Eco (1991) formula características do romance popular que são elucidativas quando comparadas à ficção televisiva: são similares o esquema sobre o qual se desenvolve a narrativa, a função que cumprem ao público, o local ocupado no mercado. Em outras

¹³ *Criminal Minds*, criado por Jeff Davis. 2005-, CBS, EUA.

palavras, o programa seriado televisivo é o entretenimento para massas tal qual o foi o romance popular: barato, acessível, de fácil identificação e reconhecimento para grande parcela da população consumidora desta cultura “de entretenimento” (para diferenciar de outras formas e expressões culturais, ditas “alta cultura”).

Feitas as considerações acerca das intersecções entre romance popular e ficção televisiva, é oportuno ao trabalho tratarmos das características da serialidade, e quais as implicações do formato serial sobre a apreciação estética. Essa abordagem proporcionará um conhecimento aprofundado do que é serialidade e quais questões vêm à tona quando se pensa nesse tipo de produção. Eco trata de diversas características da serialidade no seu ensaio *A inovação no seriado*¹⁴, que se desdobram sob a já posta questão: em que medida o serial dos meios de comunicação de massa é diferente de muitas formas artísticas do passado? É a partir de suas reflexões que buscamos entender o fenômeno da serialidade neste trabalho.

Segundo Eco (1989), a denominação de “produção em série” foi aplicada para a produção dos meios de comunicação de massa assim como o fora à produção industrial de automóveis do mesmo tipo. A estética moderna nos habituou a reconhecer como arte aquilo que é novo e original, ou seja, que não pode ser repetido. Diante dos produtos expressivos criados na indústria que é a comunicação de massa, então, foi-lhes negado valor artístico. Contudo, a estética moderna também compreendia que obras originais podem ser produzidas a partir de modelos “pré-fabricados”. Assim eram vistas a arquitetura e a poesia tradicional, na qual o autor pode se valer de esquemas pré-determinados, como o sexteto e o terceto, para produzir uma obra original e que provoque a experiência da inovação ou da invenção, a despeito dos moldes usados. O leitor desta poesia é capaz de reconhecer o esquema e, talvez justamente por isso, fruir a obra.

O “problema” maior da comunicação de massa é que diversas expressões se fingem diferentes, quando na verdade transmitem sempre o mesmo conteúdo básico. “É o caso (...) do filme comercial, dos quadrinhos cômicos, da música de dança e – sem dúvida – do assim chamado *seriado* de televisão” (ECO, 1989, p. 121). Assim, estas expressões

¹⁴ Em ECO, Sobre os Espelhos e outros ensaios, 1989.

da comunicação de massa são vistas como “serialidade degenerada” pela dita cultura alta, em relação à “serialidade aberta e honesta” da indústria de automóveis. É visto como honesta a produção em série de produtos com uma função prática determinada, mas como degenerada aquela que repete conteúdos expressivos.

A comunicação de massa nos apresenta e vende algo como original e diferente, mas percebemos que apenas repete o que já conhecíamos, e provavelmente a compramos exatamente por isto (ECO, 1989). Para Eco (1989), há cinco formas para esta repetição se manifestar nos produtos culturais: a retomada, a série, o decalque, a saga e o dialogismo intertextual. A definição dos dois primeiros nos dá pistas para compreender o seriado televisivo e o romance. A retomada é a continuação de um sucesso e nasce de uma decisão comercial¹⁵, sendo puramente ocasional o fato de que a continuação seja melhor ou pior do que o primeiro. Já a série diz respeito à estrutura narrativa: tem-se uma situação narrativa fixa e certo número de personagens principais também fixos, em torno dos quais giram personagens secundários que mudam de episódio para episódio, exatamente para dar a impressão de que a história seguinte é diferente da história anterior¹⁶. Para Eco (1989), o leitor ou espectador da série acredita que desfruta da novidade da história, quando na verdade distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem ou um ambiente conhecido.

O sucesso da obra serial e repetitiva dependeria de sua capacidade em realizar uma dialética entre ordem e novidade, entre esquematismo e inovação. “Essa dialética deve ser percebida pelo destinatário. Ele não só deve captar os conteúdos da mensagem como deve captar o modo pelo qual a mensagem transmite aqueles conteúdos.” (ECO, 1989, p. 129). No que diz respeito à série, pressupõe-se e constrói-se um duplo leitor modelo: um, de primeiro nível, é ingênuo, vítima das estratégias do autor que o conduz; o outro, de segundo nível, é crítico, avalia a obra como produto estético e avalia as estratégias feitas para produzir o primeiro tipo de leitor. “O leitor de segundo nível é o que se empolga com a serialidade da série e se empolga não tanto com o retorno do mesmo (que o leitor ingênuo acreditava ser outro), mas pela estratégia das variações, ou seja,

¹⁵ Acrescentamos que nada impede que um produto, tal qual um filme ou livro, seja planejado pelos diretores ou autores já com uma sequência em mente; reiteramos, contudo, que são poucas as chances de a sequência ser realizada se o primeiro não for bem sucedido comercialmente.

¹⁶ Acrescentamos que atualmente os seriados televisivos apresentam, em diferentes níveis, características de continuidade, mostrando uma progressão da narrativa, para além apenas da repetição esquemática apresentada por Eco.

pelo modo como o mesmo inicial é continuamente elaborado de modo a fazê-lo parecer diferente” (ECO, 1989, p. 129). A atribuição de valor estético se concentraria então na dialética entre esquema e inovação, em que a busca pela inovação seria a responsável por determinar o juízo de valor.

Mas há outra forma de encarar o juízo de valor estético desta obra seriada, repetida. Eco traz Omar Calabrese e seu conceito de estética neobarroca à discussão, conclamando a necessidade de uma nova geração de público em que todos seriam leitores críticos. Essa seria a única maneira de o seriado deixar de ser considerado um “primo pobre da arte”. Para Eco, a estética neobarroca é o nascimento de uma nova sensibilidade estética, na qual a ênfase do valor estético a ser atribuído ao seriado recairia sobre o “nó inextricável do esquema-variação, onde a variação não influi sobre o esquema – e, quando muito, acontece o contrário” (ECO, 1989, p. 135), e não sobre a possibilidade de reconhecimento de uma dialética tradicional entre esquema e inovação, na qual a inovação era o ponto que atribuía valor estético. Desta forma, todo o público de seriados de televisão já conheceria as histórias contadas, e pretenderia apenas degustar a repetição e suas mínimas variações.

É próprio da ficção seriada televisiva despertar emoções no telespectador, levando-o a amar ou odiar tais personagens, se envolver no desenrolar da trama, torcer pelo par romântico da história; assim como os romances populares faziam no século XIX. No tópico seguinte, tratamos brevemente de como o público se relaciona com o seriado, para além da mera fruição do episódio na TV. Partimos da hipótese de que a internet facilita a criação de um vínculo entre seriado/emissora de TV e público telespectador, além de possibilitar a oferta de conteúdo extra e o intercâmbio de informação e experiências entre telespectadores.

1.2 O seriado televisivo e seu público na internet

É possível observar atualmente que os seriados televisivos norte-americanos investem cada vez mais na internet como ferramenta para se relacionar com seu público, oferecendo-o mais conteúdo e informação para além do mostrado na tela da TV. Este fenômeno recebe atenção, dada sua recorrência no contexto produtivo dos seriados da TV norte-americana. Antes reservada apenas para campanhas de marketing e

divulgação de produtos, a internet passa a comportar uma verdadeira expansão do universo criado na ficção televisiva, que é levado para diversas mídias além da TV¹⁷. O próprio processo de adaptação literária pode ser enxergado dessa maneira: a história contada no romance passa a ser contada, de outra maneira, na televisão.

Parece-nos que as tentativas de oferecer ao público variadas formas de fruição do universo construído na ficção seriada para além apenas da TV é uma forma de dialogar com um segmento específico do público, o qual chamaremos de fãs. Os fãs podem ser identificados como aqueles que não querem apenas assistir a um seriado de TV, mas buscar uma experiência mais ampla, que os faça imergir numa história ao mesmo tempo em que atua ativamente nela. Eles querem acessar sites e blogs, jogar games, participar de fóruns, desvendar quebra-cabeças e assistir a material exclusivo.

A definição de fãs abrange as mais diversas áreas, desde a televisão e o cinema até a literatura e os esportes. Segundo Henry Jenkins (1992), a palavra *fan* (do inglês) é uma abreviação para *fanatic* (fanático), termo que conota características negativas. Os fãs foram associados a pessoas sem vida própria, que gastam energia demais em coisas que os outros consideram triviais e sem valor (JENKINS, 1992, p. 3). Os estudos de Jenkins, contudo, procuram enxergar os fãs dentro de uma subcultura, a partir dos seus modos peculiares de consumo cultural e recepção. Para o autor, “*fan culture is a complex, multidimensional phenomenon, inviting many forms of participation and levels of engagement*”¹⁸ (1992, p. 2). As discussões a respeito do que é ser fã são extensas, e nosso objetivo é compreender características do fã de ficção de televisão. Concordamos com Souza (2007), quando busca caracterizá-los¹⁹ como consumidores assíduos de ficção seriada televisiva e de produtos associados, tais quais encartes de jornais, revistas

¹⁷ Há inúmeros estudos dedicados ao crossmedia, transmídia ou cruzamento de mídias no campo da Cibercultura. Explicando brevemente, “Crossmedia is the collaborative support of multiple media to delivering a single story or theme, in which the storyline directs the receiver from one medium to the next, according to each medium’s strength to the dialogue” (FILGUEIRAS et al. *apud* CORREIA;FILGUEIRAS, 2008, pg 5). Contudo não é interesse deste trabalho aprofundar nestes conceitos, mas apenas descrever o fenômeno como acontece nos seriados de televisão, sobretudo na TV norte-americana. Estudos futuros podem enveredar por este viés das narrativas cross-mediáticas ou transmídiaicas, pois se revelam sobremaneira interessantes.

¹⁸ “a cultura de fã é um fenômeno complexo e multidimensional, que convida a várias formas de participação e de níveis de engajamento”. (tradução nossa)

¹⁹ É preciso fazer a ressalva de que a definição de fã ainda está em construção, conforme atenta Souza (2007), não sendo intuito deste trabalho elaborar um conceito definitivo.

sobre televisão, programas de televisão, programas de rádio e, acrescentamos, sites, games, conteúdo online oficial ou criado por outros fãs. A autora continua:

[Os fãs] participam com gosto de rodas de conversa sobre telenovelas, de grupos e fóruns de discussão para trocarem informações sobre o produto, sobre a experiência da fruição, entre outros assuntos. Tendem a, de um modo geral, estabelecer vínculos afetivos intensos e duradouros tanto com personagens, atores – atrizes, quanto a avaliar com entusiasmo o processo do desenrolar da narrativa. Fãs acumulam experiências de apreciação e conhecimentos sobre o produto adorado. Muitos deles manifestam a experiência apaixonada de consumo e participam ativamente de redes sociais para compartilhar sensações, sentimentos, sentidos gerados nos modos de “ver e usar” as telenovelas. (SOUZA, 2007, p. 3-4)

Importante frisar que não só de fãs é composto o público consumidor de ficção seriada televisiva, já que é característica da televisão possuir um público amplo e diverso. Uma das críticas feitas aos produtos televisivos é justamente por se organizarem para atender a um público indefinido, para atender às massas. Percebemos, contudo, que ao mesmo tempo em que generaliza o público – afinal, a lógica de mercado prevalece na televisão, e quanto mais telespectadores, maior audiência e lucro – a televisão busca dialogar com um segmento específico, e é neste âmbito que surgem experiências na produção de conteúdo online como uma maneira de fidelização do público cativo, ou dos fãs propriamente. Competindo com a internet a atenção das pessoas, a televisão encontra na rede online um local para dialogar diretamente com seu público, mas também para encontrar potenciais telespectadores, atraindo atenção para o que acontece na tela da TV.

Podemos agrupar a produção de conteúdo relacionado a seriados na internet em dois grupos: o oficial e o não-oficial. Enquanto aquele é criado pela emissora de TV, com orçamento garantido e em ordem quanto aos direitos autorais, o conteúdo não-oficial é criado por fãs, de forma amadora e sem vínculos de qualquer espécie com o seriado. Os *fan fiction* e os *fan art*, respectivamente *ficção escrita por fãs* e *arte desenhada por fãs*, surgiram na década de 1960, sobretudo associados às histórias – seriados, romances, histórias em quadrinhos – de ficção científica. A distribuição dos contos e romances escritos pelos fãs era feita através fanzines (*fan magazine*, ou revista de fãs) e ainda muito restrita; os próprios fãs escreviam, desenhavam, copiavam e distribuíam o material, sem fins lucrativos. O único propósito era partilhar com outros fãs as experiências e histórias em torno do universo ficcional adorado por eles. Desde a

popularização da internet, em meados da década de 1990, os *fan fiction* se espalharam, atingindo cada vez mais pessoas. Há vários sites²⁰ na internet dedicados a publicar *fan fiction* e é possível encontrar material incontável relacionado a romances, seriados, filmes, histórias em quadrinhos, bandas/músicas, desenhos animados, mangás. Para ilustrar, no site *FanFiction.Net*, que comporta textos em cerca de 40 línguas, há mais de 250 mil *fan fiction* apenas na categoria de seriados de TV; o tema mais popular do site é a série de livros e filmes Harry Potter que, sozinho, possui mais de 450 mil textos escritos por seus fãs.

Mais recentemente, com equipamentos de vídeo cada vez mais acessíveis e com sites que suportam *streaming* de vídeo²¹, começam a se popularizar também os *fan films*, ou *filmes produzidos por fãs*. Há inúmeros sites²² que se dedicam a armazenar ou apenas indicar os *fan films*, muitas vezes curtas-metragem ou trailers de filmes que não existem, mas também longas. Os *fan films* não se relacionam apenas com outros filmes; assim como os *fan fictions*, há uma enorme variedade de temas, de romances e seriados até animes e games.

Esses produtos criados pelos fãs consistem em verdadeiras expansões das narrativas das obras nas quais se baseiam. As emissoras de TV parecem ter percebido a procura do público por mais conteúdo relacionado aos seus seriados favoritos e, desta forma, passam a produzir experiências interessantes na internet.

A produção de conteúdo oficial de um seriado televisivo na internet pode ocorrer de inúmeras maneiras, desde um site oficial que disponibiliza episódios na íntegra, sinopses, descrição dos personagens, bastidores da produção, informações sobre o elenco, etc., até tentativas mais elaboradas de associar a própria narrativa assistida na TV com a internet. Há blogs e sites fictícios que tratam de temas ocorridos em seriados, construídos como se existissem no nosso “mundo real”. Podemos citar o exemplo do

²⁰ São exemplos de sites relevantes que se dedicam a armazenar *fan fictions*: FanFiction.Net (<http://www.fanfiction.net/>), Nyah! Fanfiction (<http://fanfiction.nyah.com.br/>) e Need For Fic (http://s1.zetaboards.com/Need_for_Fic/).

²¹ Sites como Youtube (<http://youtube.com/>) e Vimeo (<http://vimeo.com/>) são exemplos de ferramentas populares que fornecem serviço de *streaming* de vídeo de forma gratuita.

²² São exemplos de sites relevantes que se dedicam a armazenar *fan films*: FanFilms (<http://www.fanfilms.com/>), FanFilms.Net (<http://fanfilms.net/>) e FanFilmeFollies (<http://www.myspace.com/fanfilmfollies>), além de sites de hospedagem gratuita, como Youtube e Vimeo.

blog de Izzie, personagem do seriado *Grey's Anatomy*²³, que postava informações sobre o casamento do casal protagonista do programa. O blog era vinculado ao site *The Knot*²⁴, especializado em casamentos, no qual qualquer pessoa pode criar seu perfil, público ou não, com informações sobre seu próprio casamento. No seriado, a personagem comentava que estava tirando fotos para colocar no blog, chamando a atenção do público telespectador para sua existência. Após reviravoltas na narrativa, o blog foi retirado do ar. Experiências similares têm ocorrido nas telenovelas brasileiras, como o blog da personagem Luciana, da telenovela *Viver a Vida* (Rede Globo, 2009-2010), que passa a escrever sobre sua vida depois de ficar paraplégica.

Há outras maneiras mais elaboradas de se produzir conteúdo específico para a internet, como a criação de *webseries* ou *webisodes*²⁵, que são narrativas ficcionais seriadas de 3 a 10 minutos de duração, produzidas para distribuição em sites da internet ou telefones celulares. Embora tenha sido convencionalizado chamar de *webisodes* os episódios de uma *webserie*, é comum ambos os termos representarem o mesmo fenômeno. É possível observar, contudo, uma tendência a se referir às produções originais como *webseries*, e como *webisodes* aquelas vinculadas a um seriado já existente, e utilizamos esta abordagem no presente trabalho. Geralmente os *webisodes* recebem um título e são aglutinados por uma temática em comum, aprofundando em um personagem ou em um tema pouco explorado na narrativa vista na TV, que ganha uma nova possibilidade de abordagem na internet. Seriado como *Grey's Anatomy*, *Lost*²⁶, *Heroes*, *Battlestar Gallactica*²⁷, *Weeds*²⁸ e *Dexter*²⁹ já tiveram *webisodes* produzidos, cada um com uma abordagem peculiar da história do seriado de origem. Destas experiências com *webisodes* podemos ressaltar *Heroes*, que associado a outros produtos online, como histórias em quadrinhos, jogos e uma diversidade de vídeos com diários de personagens, documentários, bastidores de produção, clipes, recapitulação dos últimos acontecimentos do seriado e até uma paródia, foi criada uma larga expansão da narrativa vista na TV. Um dos objetivos possivelmente esperados com os *webisodes* é manter

²³ *Grey's Anatomy*, criado por Shonda Rhimes. 2005-, ABC, EUA.

²⁴ Disponível em: <http://www.theknot.com/>. Último acesso: 21/03/2010.

²⁵ O tema ainda carece de definições e delimitações claras, por ser um fenômeno recente. As definições esboçadas neste trabalho são apenas impressões, frutos de observação empírica e fruição dos pesquisadores.

²⁶ *Lost*, criado por Jeffrey Lieber, J.J. Abrams e Damon Lindelof. 2004-2010, ABC, EUA.

²⁷ *Battlestar Gallactica*, criado por David Eick e Ronald D. Moore. 2004-2009, Sci-Fi, EUA.

²⁸ *Weeds*, criado por Jenji Kohan. 2005-, Showtime, EUA.

²⁹ *Dexter*, criado por James Manos Jr. 2006-, Showtime, EUA.

contato com o público no período de hiato entre temporadas, quando o seriado fica cerca de 4 a 6 meses sem exibição de episódios inéditos na televisão.

Além dos blogs e dos curtos episódios para internet, o seriado *Lost* se destaca pela elaboração de jogos que misturam ação online com o mundo real. Esse tipo de jogo é conhecido como ARG (*Alternate Reality Game*, ou jogo de realidade alternativa). Trata-se de uma narrativa interativa que usa o mundo real como plataforma e que geralmente envolve diversas mídias, sobretudo a internet, e elementos de games para contar uma história que pode ser afetada pelas ações ou ideias dos participantes. Na transição da segunda para a terceira temporada, os produtores e roteiristas do seriado criaram uma espécie de “caça ao tesouro” envolvendo propagandas nos comerciais de TV, sites, empresas, envio de emails e telefonemas, tudo fictício, mas executado como se fosse real. Houve até o lançamento de um romance, intitulado *Bad Twin* (Editora Ediouro) e publicado sob o pseudônimo de Gary Troup, um participante do acidente aéreo ocorrido no seriado. O objetivo do jogo é conclamar a participação do público para que o mistério proposto seja solucionado. No percurso, o universo mitológico do seriado é usado como pano de fundo para a história, revelando informações até então desconhecidas pelo telespectador e aprofundando uma linha narrativa que não tem espaço na TV. Este jogo, que passou a ser chamado de *The Lost Experience*, iniciou em maio de 2006, pouco antes de o final da segunda temporada do seriado ser exibido na TV, e durou até outubro do mesmo ano, quando a terceira temporada estreou. Jogos como este requerem participação intensa dos jogadores, e mantém, sobretudo, contato com o seriado no período de hiato entre temporadas. *Lost* viria a repetir esta experiência na transição entre as terceira e quarta temporadas e novamente entre as quarta e quinta temporadas.

O ponto semelhante a estas experiências é que o telespectador “comum”, aquele que só assiste ao seriado como exibido na televisão, não perderá nada de essencial à trama; tudo é desenvolvido para que seja oferecida uma expansão da narrativa desenvolvida pelo seriado, através de outras plataformas ou mídias. A internet é um meio pelo qual diversas ações se tornam viáveis, tanto pelo baixo custo de produção quanto pelo fácil acesso de grande parcela da população, mas as expansões não dependem necessariamente da *web*. Vários produtos culturais hoje em dia já são idealizados pensando na venda de produtos relacionados, que podem conter uma expansão da

narrativa ou ser apenas a reprodução do conteúdo em outra plataforma (como um filme exibido nos cinemas e depois vendido em forma de DVD). A priori, um seriado televisivo pode ser associado a todos os campos expressivos contemporâneos, podendo surgir produtos como games, livros, histórias em quadrinhos, desenhos animados, CDs com trilha sonora, filmes para cinema e até mesmo outros seriados. É a indústria cultural articulando-se para produzir em conjunto diversos produtos relacionados a um só.

No capítulo seguinte, detalharemos o histórico e o contexto produtivo do *corpus*, conhecendo também de quais formas ele se realiza nos âmbitos da internet e do consumo de produtos relacionados.

2. VAMPIROS, LIVROS E SERIADOS: CONHECENDO *TRUE BLOOD* E *MORTO ATÉ O ANOITECER*

Como vimos no capítulo anterior, a indústria cultural se articula para produzir em conjunto diversas expressões culturais, e que o uso de um produto como base – ou inspiração – para criação de outros não é um fenômeno recente. Da literatura para o cinema, do cinema para a TV, da TV para a internet, ou vice-versa; é fácil encontrar o mesmo produto de diferentes formas e em diferentes locais. Localizamos o *corpus* de análise do presente trabalho nesta indústria articulada: um seriado televisivo adaptado de uma série de romances.

Nosso *corpus* ainda pode ser compreendido a partir de outra perspectiva, que diz respeito ao seu conteúdo: o seriado e o romance abordam o universo dos vampiros. Estes seres sobrenaturais povoam o imaginário popular há séculos, e podem ser considerados fenômeno literário e cinematográfico no século XX e nesta primeira década do século XXI. Recorrer historicamente aos modos como os vampiros foram narrados nos produtos culturais ao longo dos anos proporcionará à pesquisa importantes pistas para análise, além de compreendermos a recente avalanche de produtos “vampirescos” na literatura, no cinema e na televisão.

2.1 O universo dos vampiros

2.1.1 Vampiros e gêneros ficcionais

Falar de “universo dos vampiros” nos remete a um pensamento sobre gêneros: dada sua recorrência histórica e quantidade de obras, essa temática pode ser agrupada sob um gênero – ou subgênero – ficcional? Antes de buscar uma resposta, precisamos compreender quais papéis são desempenhados pelos gêneros no contexto produtivo de obras expressivas contemporâneas.

Os estudos e debates acerca das noções de gêneros se iniciam na literatura e costumam gerar controvérsias; questiona-se sobremaneira a necessidade de classificar e categorizar obras literárias contemporâneas em gêneros e subgêneros. Segundo Maurice Blanchot (*apud* Borelli, 1996), a divisão da literatura em gêneros é uma problemática

ultrapassada na atualidade e que o sentido da autêntica modernidade literária seria afirmar a literatura como gênero último. O autor reivindica a plena criatividade literária, enxergando os gêneros como normas coercitivas que limitam o processo de criação. Para Todorov (2003), é necessário elaborar categorias abstratas suscetíveis de ser aplicadas às obras atuais, já que as noções oriundas das teorias literárias do passado não são suficientes para explicar a literatura contemporânea. O autor defende que “(...) não reconhecer a existência dos gêneros equivale a pretender que a obra literária não mantenha relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente esses elos mediante os quais a obra se relaciona com o universo da literatura” (TODOROV, 2003, p. 7).

As discussões sobre gêneros podem ser direcionadas para outras narrativas ficcionais além da literatura, a exemplo do cinema e da TV. Conforme observa Borelli,

Os gêneros – dos clássicos aos reeditados na atualidade – parecem ser eternos na história da literatura e da cultura. Ainda que se deva assumir com cautela eventuais transposições e adaptações de matrizes literárias tão antigas e tradicionais como a lírica, a epopéia e o drama, é possível afirmar que os gêneros ficcionais estão presentes desde os gregos, reencontram-se – reciclados e transmutados – no campo literário e transformam-se, fundamentalmente, em base de sustentação para a ficcionalidade nos meios audiovisuais. (BORELLI, 1996, p. 177)

Para o presente trabalho, mais interessante do que partir para uma extensa categorização de gêneros e subgêneros possíveis é compreender porque eles se fazem tão presentes e necessários nas obras expressivas contemporâneas. Nesse sentido, diversos autores observaram o papel do gênero na relação entre autores, emissores, indústria cultural, produtos culturais e leitores. Todorov evidencia o caráter de mediação entre esses elementos através dos referenciais comuns que as pessoas partilham com relação aos gêneros:

É pelo fato dos gêneros existirem como uma instituição que funcionam como ‘horizonte de espera’ para os leitores, e como ‘modelos de escrita’ para os autores (...). Por um lado os autores escrevem em função do (o que não quer dizer *de acordo com o*) sistema genérico existente (...). Por outro lado, os leitores leem em função do sistema genérico, que conhecem através da crítica, da escola, do sistema de difusão do livro, ou simplesmente por ouvir dizer; não é necessário que estejam conscientes desse sistema. (TODOROV *apud* BORELLI, 1996, p. 183)

Mesmo que não haja consciência das regras de produção, gramática e funcionamento de uma obra expressiva é possível reconhecer determinado gênero e observar suas especificidades em uma obra. Esta sensação de familiaridade existe porque os gêneros acionam mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivos de diferentes grupos sociais (Borelli, 1996). O papel de antecipar ao leitor a estrutura pela qual se desenvolverá a narrativa recai sobre os gêneros; ele vai reconhecer mais ou menos características de um ou mais tipos, a depender de suas experiências anteriores.

Ao recorrer a ideias partilhadas em um imaginário coletivo, é possível que obras expressivas atuais, seja um romance, um filme ou um seriado de TV, por exemplo, dispensem uma descrição didática de um vampiro; basta apresentar certas características, certa ambientação, e o público já é capaz de identificar imediatamente o que aquele ser estranho é. A concepção que as pessoas partilham sobre o que é um vampiro, contudo, não é imutável ao decorrer dos anos: desde a publicação dos primeiros contos sobre o tema surgiram mudanças nas formas de narrar estes seres, da sua caracterização enquanto personagem até a localização das histórias em diferentes gêneros. Notadamente, os vampiros são majoritariamente narrados em romances góticos e/ou de horror, havendo experimentações em drama, comédia, ficção científica, *western*, entre outros. Não parece possível, portanto, classificar uma “narrativa vampiresca” como um gênero ficcional definitivo, senão dedicar esforço para identificar com qual ou quais gêneros determinada obra dialoga.

2.1.2 Modos de narrar os vampiros

O vampiro como conhecemos hoje foi cunhado em *Dracula*, romance gótico do escritor irlandês Bram Stoker. Publicado em 1897, o romance já foi adaptado para o cinema inúmeras vezes³⁰ em diversos países; estima-se que o personagem Drácula tenha inspirado mais de 200 filmes e 100 romances, nos quais o famoso vampiro era o protagonista em histórias diferentes da do romance original (MELTON, 1995). Bram

³⁰ Nosferatu (1922, dirigido por F.W.Murnau) foi a primeira adaptação não-oficial; os nomes tiveram que mudar por conta de direitos autorais. As adaptações mais conhecidas são os filmes dirigidos por Tod Browning em 1931 e por Francis Ford Coppola em 1992, com Bela Lugosi e Gary Oldman interpretando o conde Drácula, respectivamente.

Stoker se apropriou de lendas urbanas e mitos sobre vampiros que circulavam na Europa desde o século XI e de contos publicados no século XIX para moldar no conde Drácula o estereótipo de vampiro moderno. Os dois mais importantes contos sobre vampiros em língua inglesa são *The Vampyre*, de John Polidori, e *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu (respectivamente publicados em 1819 e 1872), e inspiraram Stoker na construção do seu Drácula.

O vampiro de Polidori era o Lord Ruthven, um aristocrata viajante que atraía e matava mulheres inocentes a fim de se alimentar com seu sangue. Ele pode ser descrito como “um fidalgo impassível, de olhos cinzentos e frios e tez lívida, que parece querer provocar angústia nas criaturas mais frívolas” (LECOUTEUX, 2005, p. 20). Não há uma descrição exata do vampiro; apenas subentendidos, próprios para provocar a imaginação do leitor. No século XIX, o conto de Polidori fez imenso sucesso na Europa, sendo traduzido para outras línguas e tendo versões no teatro e na ópera.

A *Carmilla* de Le Fanu apresenta uma vampira, personagem inovadora na época. *Carmilla* introduziu o mundo vampiresco na literatura gótica, apresentando uma personagem misteriosa que aos poucos se revela uma vampira. A vampira se escondia no castelo que pertencia à sua família quando viva, tinha hábitos notívagos, dois dentes parecidos com agulhas, força sobre-humana e podia transformar-se em animais (o gato era seu favorito). A vítima de Carmilla era uma bela moça de 19 anos, com a qual cria um vínculo afetivo próximo ao da paixão e que revela ser sua descendente. Para Le Fanu, vampiros eram mortos que retornavam para atacar a família ou seus descendentes, ficando confinados geograficamente ao local em que foram sepultados. Enquanto o conto de Polidori é considerado por muitos a base da ficção moderna sobre vampiros (RICCARDO, 1995), a *Carmilla* de Le Fanu serviu de referência com sua forma peculiar de retratar uma vampira em um contexto gótico. Com o decorrer dos anos, *Carmilla* foi revisitada em versões cinematográficas³¹.

Utilizando elementos de Polidori e Le Fanu para produzir um personagem vampiro com um pano de fundo gótico, o romance *Dracula* de Stoker

³¹ São exemplos de filmes que se basearam no conto *Carmilla: Et mourir de plaisir* (1960, dirigido por Roger Vadim), *The Vampire Lovers* (1970, dirigido por Roy Ward Baker), *La Novia Ensangrentada* (1972, dirigido por Vicente Aranda), *Carmilla* (1999, dirigido por Tom LePine), entre outros.

criou o vampiro vilão definitivo, (...) um predador aristocrático profano saído do túmulo, que hipnotiza, corrompe e se alimenta das lindas jovens que mata. Stoker revelou todo o impacto das conotações psicosssexuais envolvidas no relacionamento entre vampiro e vítima, mostrando a notável semelhança entre a ânsia de sangue dos mortos-vivos e a sensualidade reprimida dos simples mortais. (RICCARDO, 1995, p. XXVI)

Segundo Melton (1995), logo na primeira aparição de Drácula já foram mostrados o que se tornariam os elementos básicos da imagem do vampiro: força fora do comum, caninos alongados, pele muito pálida, corpo frio, não ingere alimentos, não se mostra à luz do sol, ficando recluso ao seu caixão durante o dia. Contudo, outras características foram esquecidas com o tempo, como o mau hálito perceptível, as palmas das mãos peludas, as unhas extremamente afiadas e as orelhas pontiagudas.

O teatro e o cinema ajudaram a construir uma imagem mais amena do conde Drácula, que perdeu alguns aspectos asquerosos e mudou seus trajes para um *black-tie*. A versão cinematográfica dirigida por Tod Browning em 1931, com o ator Bela Lugosi no papel principal, popularizou a imagem de um Drácula mais palatável, bem-vestido, elegante, aristocrata, visto como um estrangeiro europeu com sotaque húngaro pelo público norte-americano. A partir de então, este Drácula passou a ser usado como referência nas inúmeras produções subsequentes numa mescla com a descrição do romance de Bram Stoker (MELTON, 1995). Apesar de vilão, cujo intuito é matar e beber o sangue da vítima, o vampiro adquire um ar sedutor.

O impacto de *Dracula* no consumo de literatura sobre vampiros foi grande, mas demorou mais de meio século para inspirar a produção de romances com temas vampirescos: durante esse tempo, poucos romances foram publicados sobre o tema e nenhum chegou a ser considerado relevante (RICCARDO, 1995). Apenas em 1954 o romance *I Am Legend*³², de Richard Matheson, chegou a causar novamente um importante impacto literário. A partir de 1960, mais de 100 romances com o Drácula como protagonista foram publicados por autores distintos, incluindo versões para o

³² Situado em um mundo apocalíptico no qual a humanidade foi quase extinta por uma doença que transformava todos em vampiros, o romance conta a história de Robert Neville, aparentemente o único homem vivo do planeta. Recebeu três versões para o cinema (1964, dirigido por Ubaldo Ragona e Sidney Salkow; 1971, dirigido por Boris Sagal; 2007, dirigido por Francis Lawrence) e foi grande responsável por popularizar o tema da devastação mundial nas obras de ficção científica.

público juvenil e resumos do original. Para Riccardo (1995), o livro que viria abalar as convenções sobre os vampiros seria *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice. Publicado em 1976, o romance retratava o vampiro Louis como herói trágico e anti-herói ao mesmo tempo, fazendo uma apreciação altamente introspectiva da vida de um vampiro. Ele é uma pessoa erudita e sensível que se vê atirada no mundo dos vampiros, transformado por Lestat, personagem que voltaria como protagonista nos próximos livros da autora. Louis passa a lidar então com sua imortalidade enquanto busca um sentido de identidade em sua existência como um assassino movido a sangue. “Conquanto o Drácula de Stoker ainda seja a imagem dominante do vampiro para o grande público, a visão romanceada do vampiro de Rice foi uma avalanche literária para milhões de pessoas, que se tornaram enfeitiçadas por essa nova imagem” (RICCARDO, 1995, p. XXIX-XXX). A autora voltaria a escrever sobre vampiros na década de 1980, em romances conhecidos como *Crônicas Vampirescas*, sempre os abordando como pessoas sensíveis, bonitas e com tendências artísticas, que sentem êxtase e intimidade quando bebem sangue. A série de livros de Rice sobre um mundo misterioso dos vampiros a tornou a autora mais popular depois de Stoker (RICCARDO, 1995), e alguns foram adaptados para o cinema, como *Entrevista com o Vampiro* (1994, dirigido por Neil Jordan) e *A rainha dos condenados* (2001, dirigido por Michael Rymer). Os vampiros ganham nuances psicológicas maiores, para além apenas da beleza física, ajudando a construir uma nova forma de enxergá-los. Eles aqui não são vistos como seres simplesmente malévolos, cujo único propósito é matar, mas sim como pessoas tentando preservar o pouco de humanidade que lhes restou desde que se transformaram. Essa nova abordagem é a que mais está em voga recentemente e proporciona a construção do vampiro como um herói – mais ainda nas narrativas em que o personagem encontra outras maneiras para se alimentar, sem precisar matar um ser humano.

Recentemente, um novo fenômeno literário e cinematográfico surgiu com uma forma diferenciada³³ de narrar os vampiros. O romance *Crepúsculo*, escrito por Stephenie Meyer, foi publicado em 2005 e rapidamente se tornou um sucesso de vendas. Nos anos seguintes foram publicadas as sequências *Lua Nova* (2006), *Eclipse* (2007) e

³³ Importante frisar que o estereótipo de vampiro proposto em *Dracula* de Bram Stoker não foi uma fórmula seguida à risca por todos os escritores e diretores de cinema. Há diferentes – e muitas vezes curiosas – formas de se retratar os vampiros no cinema e na literatura, a exemplo de vampiros espaciais e outros voltados a um público infantil.

Amanhecer (2008), que compõem a Saga Crepúsculo. A série de livros conta a história de Bella Swan, uma adolescente americana que se apaixona pelo vampiro Edward Cullen, que corresponde o amor imediatamente. Edward, contudo, luta para controlar seus impulsos assassinos e isso o impede de ter um relacionamento com a humana Bella. Ele faz parte da família Cullen: liderada por Carlisle, que ocupa a posição de patriarca, e composta por vampiros que se consideram “vegetarianos”, eles se alimentam apenas de sangue animal e jamais atacam um ser humano. Outras características marcantes do vampiro de Meyer: sua pele brilha quando se expõe à luz solar, não tem caninos pontiagudos, possui força e agilidade superiores a de um ser humano, não se deita em caixão ou abaixo da terra e cada vampiro possui uma habilidade especial (como por exemplo, ler mentes, prever o futuro, super-velocidade, etc.).

Estima-se que os quatro livros da série Crepúsculo venderam cerca de 100 milhões de cópias ao redor do mundo, e logo foram adaptados para o cinema. O primeiro filme da série, também intitulado Crepúsculo, foi lançado em 2008 nos cinemas e arrecadou cerca de 385 milhões de dólares em bilheteria. A venda dos DVDs lançados pouco depois acumulou 175 milhões de dólares³⁴. O segundo filme, intitulado *A Saga Crepúsculo: Lua Nova* foi lançado em 2009, e o terceiro em 2010³⁵. O quarto e último filme da série está previsto para estrear nos cinemas em 2011.

Morto até o Anoitecer também compõe uma série de romances publicados nesta década e ganhou uma versão audiovisual, mas para a televisão ao invés do cinema, intitulado *True Blood*. Podemos citar outros produtos cinematográficos ou televisivos que possuam propostas similares. Antes de tratarmos do nosso *corpus* especificamente, é válido conhecermos alguns seriados que abordam o mundo dos vampiros – e que, se contemporâneos, acabam se tornando seus concorrentes no âmbito televisivo.

O primeiro vampiro a fazer sucesso na televisão americana é Barnabas Collins, personagem da telenovela diurna *Dark Shadows* (ABC, 1966-1971). Inovadora por

³⁴ Todos os dados referentes a bilheterias e vendas foram adquiridos em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Twilight_\(série\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Twilight_(série)) e [http://pt.wikipedia.org/wiki/Crepúsculo_\(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Crepúsculo_(filme)), cujas fontes mais comuns são reportagens de jornais e revistas.

³⁵ Data de estreia prevista: 30 de junho de 2010, segundo o site Internet Movie Database. Disponível em <http://www.imdb.com/>. Último acesso: 07/05/2010.

apresentar uma história gótica repleta de elementos sobrenaturais, *Dark Shadows* tornou-se popular a partir da inserção do vampiro Barnabas como personagem fixo na trama, que passou a ser popularmente reconhecido da mesma forma que o Drácula de Bram Stoker e o Lestat de Anne Rice (MELTON, 1995). O romance *The Night Stalker*, de Jeff Rice, foi adaptado em 1972 para um telefilme homônimo no canal americano ABC e apresentou o caçador de vampiros – e de outras criaturas sobrenaturais – Kolchak. Com enorme sucesso de público, outro telefilme foi exibido em 1973, abrindo as portas para a realização de um seriado semanal em 1974, que levou o nome *Kolchak – The Night Stalker*³⁶. Apesar de o seriado ter sido cancelado após a primeira temporada, a fórmula do caçador seria revisitada em outros seriados até os tempos atuais, como *Buffy, a caça-vampiros*³⁷ e *Supernatural*³⁸. Seguindo esta linha do caçador de seres sobrenaturais, o seriado *Forever Knight*³⁹ inovou ao apresentar um vampiro em busca de redenção no papel do caçador. Nick Knight era um detetive “boa-praça” em busca de uma cura para o vampirismo, enquanto desvendava mistérios e assassinatos. O tipo do “vampiro detetive” tornaria a aparecer em outras produções televisivas, como *Angel*⁴⁰ e *Moonlight*⁴¹.

Em 1997, Joss Whedon criou o seriado *Buffy, a caça-vampiros*, baseado no roteiro que ele próprio escreveu para o filme homônimo de 1992 (dirigido por Fran Rubel Kuzui). Levando à tela da TV a história que não conseguiu levar do jeito desejado para o cinema, Joss Whedon produziu 7 temporadas do seriado, que foi cancelado em 2003. O mundo de Buffy foi revisitado diversas vezes através da publicação de histórias em quadrinhos e livros oficiais, sempre em projetos encabeçados por Whedon, dando prosseguimento à história do ponto em que foi interrompida no seriado de TV. *Buffy* conta a história de uma garota normal que frequenta o colégio e que descobre ser uma escolhida para lutar contra as forças do mal – monstros, demônios e vampiros. Um aspecto inovador do seriado foi o relacionamento amoroso entre a personagem principal, humana, com um vampiro. Chamado Angel, esse vampiro “bonzinho” recebe destaque no seriado e ganha um *spin-off*⁴² que levou seu nome.

³⁶ *Kolchak – The Night Stalker*, criado por Jeffrey Grant Rice. 1974-1975, ABC, EUA.

³⁷ *Buffy, The Vampire Slayer*, criado por Joss Whedon. 1997-2003, The WB/UPN, EUA.

³⁸ *Supernatural*, criado por Eric Kripke. 2005-, The WB/The CW, EUA.

³⁹ *Forever Knight*, criado por Barney Cohen e James D. Parriott. 1992-1996, CBS, EUA/Canadá.

⁴⁰ *Angel*, criado por Joss Whedon e David Greenwalt. 1999-2004, The WB, EUA.

⁴¹ *Moonlight*, criado por Ron Koslow e Trevor Munson. 2007-2008, CBS, EUA.

⁴² Chama-se de *spin-off* o seriado que surge derivado de outro, como é o caso de *Angel*.

Outro seriado que faz uso de ambientação *teen*, assim como *Buffy, a caça-vampiros*, é *The Vampire Diaries*⁴³, produção do canal norte-americano The CW⁴⁴. É uma forma interessante de mesclar gêneros ficcionais pensando no público-alvo a que se destina um produto. O seriado *The Vampire Diaries* é uma adaptação da série de livros com o mesmo nome, da escritora Lisa Jane Smith. Inicialmente pensada como uma trilogia, a série de livros foi publicada em 1991, mas pelo sucesso de público alcançado, a autora lançou mais um volume em 1992. Em 2009, os direitos de adaptação para a televisão foram garantidos pelo CW, seguindo a tendência de *Crepúsculo* nos cinemas e *True Blood* na televisão. Com essa retomada aos romances vampirescos, Smith anunciou novos volumes de sua série com o título *The Vampire Diaries: The Return*. Esta nova trilogia já teve dois volumes publicados (2009 e 2010) e o terceiro está previsto para ser publicado em 2011.

The Vampire Diaries conta a história do triângulo amoroso formado pela humana Elena e por dois vampiros irmãos, Stefan e Damon. Os vampiros neste seriado são dotados de força e agilidade descomunais, possuem dentes caninos pontiagudos que se retraem quando desejam, reagem instintivamente quando sentem sangue humano e podem se transformar em animais (Damon se transforma em um corvo). Algumas características humanas são personificadas em Stefan, que assume o papel do vampiro bom. Ele se esforça para viver entre humanos, se apaixona por Elena e é dotado de compaixão, se recusando a ferir pessoas e se alimentando do sangue de animais. Já Damon é o típico vampiro vilão, que não respeita os humanos e os mata ao bel prazer; contudo, com o decorrer da história, ele vai revelando qualidades humanas, tornando-o um personagem dúbio que oscila entre ser vampiro e desejar o amor de Elena. Ambos os vampiros podem caminhar à luz do sol por possuírem um anel mágico que os protege.

Duas experiências merecem ser citadas, ainda que brevemente, pois ilustram a volatilidade da programação de TV no que diz respeito aos seriados. *Moonlight* é uma

⁴³ *The Vampire Diaries*, criado por Kevin Williamson e Julie Plec. 2009-, The CW, EUA.

⁴⁴ O canal The CW é uma junção dos canais The WB (Warner Bros. Entertainment) e UPN (CBS Corporation). Foram os mesmos responsáveis pela exibição de *Buffy, a caça-vampiros* (as 5 primeiras temporadas foram exibidas no The WB e as duas últimas no UPN). A proposta deste novo canal é produzir seriados e reality shows originais voltados ao público formado por jovens adultos (notadamente, entre 18 e 34 anos), conforme informa seu site oficial (<http://www.cwtv.com>). Faz parte atualmente de sua grade de programação *Gossip Girl*, *Supernatural*, *One Tree Hill*, *Smallville*, *America's Next Top Model*, *Melrose Place* e *90210*.

produção original do canal norte-americano CBS que foi cancelada após a exibição de 16 episódios. O seriado contava a história do detetive Mick St. John, que foi transformado em vampiro na década de 1950 e permanecia até os dias atuais desvendando crimes misteriosos, muitos relacionados a vampiros e a seu próprio passado. O outro seriado é *Blood Ties*⁴⁵, produção canadense em parceria com o canal norte-americano Lifetime Television e baseada na série de livros *Blood*, de Tanya Huff. Exibida no Canadá no canal Citytv e nos Estados Unidos no Lifetime, o seriado teve apenas duas temporadas que somam 22 episódios (12 episódios da primeira temporada e 10 episódios da segunda). Contava a história da ex-policia Vicki Nelson, que se torna investigadora particular quando começa a perder a visão por problemas de saúde. Ela conhece o vampiro Henry, se tornam parceiros nas investigações de crimes sobrenaturais e acabam se apaixonando. Tanto *Moonlight* quanto *Blood Ties* não resistiram por muito tempo no concorrido ambiente da TV e foram canceladas rapidamente. Isso evidencia que, quando um seriado não está atingindo números suficientes de audiência ou críticas favoráveis, ele pode ser cancelado sem qualquer aviso prévio; na maioria dos casos, o seriado deixa de ser exibido sem que seja produzido um final para a história. Quando tratamos de seriados de TV, portanto, o número de temporadas e episódios produzidos podem servir como evidência de êxito comercial e de público, embora longevidade não indique necessariamente qualidade estética.

Os livros, filmes e seriados mencionados compõem um panorama diverso o suficiente para observarmos certas semelhanças e diferenças na construção do personagem vampiro na televisão e das histórias contadas sobre eles. Notamos que, dos anos 1990 até hoje, tornou-se popular a figura do vampiro herói, quase sempre construído através do embate com o vampiro vilão. Há quase sempre uma maneira do vampiro herói se alimentar sem precisar matar seres humanos; às vezes, encontram-se justificativas para o vampiro poder andar à luz do sol e, assim, ter uma vida mais próxima da dos humanos. O relacionamento amoroso surge como uma progressão das relações esboçadas nas narrativas sobre vampiros clássicos, como *Dracula* e *Carmilla*, nas quais a vítima que alimentava o vampiro geralmente sucumbia à sedução do monstro. A perspectiva de Anne Rice foi essencial ao possibilitar certa abordagem romântica nas

⁴⁵ *Blood Ties*, criado por Peter Mohan. 2007, Lifetime Television/Citytv, EUA/Canadá.

narrativas vampirescas, até então localizadas majoritariamente nos gêneros gótico ou de horror.

A partir destas breves considerações, localizamos o seriado *True Blood* em meio à produção televisiva contemporânea e em consonância com as tendências observadas nas narrativas sobre vampiros. No próximo tópico conheceremos o *corpus*, assim como o romance que o originou.

2.2 *True Blood*

Vampiros – e outras criaturas sobrenaturais – existem no universo deste seriado. Após a invenção de um sangue sintético, comercialmente vendido como *Tru Blood*⁴⁶, os vampiros aparecem publicamente e buscam uma convivência pacífica com os seres humanos, pois já não precisam se alimentar deles. O seriado discute justiça, igualdade, racismo, preconceito e religião, em analogia às lutas de minorias por direitos sociais. Esse é o pano de fundo para conhecermos Sookie Stackhouse, protagonista da história, e seu par romântico, o vampiro Bill Compton. A história se inicia com a chegada do primeiro vampiro à pequena cidade de Bon Temps, interior da Louisiana, que deixa a comunidade curiosa, ao mesmo tempo em que uma garota local é assassinada.

True Blood é baseado na série de romances *The Southern Vampire Mysteries*, também chamada de *The Sookie Stackhouse Series*, que possui 10 volumes publicados⁴⁷ até o momento. O seriado propõe basear cada temporada em um volume, seguindo a cronologia de publicação dos livros; desta forma, a primeira temporada, foco de nossa análise, tem seu enredo construído a partir do romance *Morto Até o Anoitecer*, lançado em 2001.

2.2.1 O romance

⁴⁶ “*Tru*” é uma corruptela da palavra *true*, que significa “real”, “de verdade”. O nome do seriado é originado deste produto.

⁴⁷ Títulos originais e ano de publicação nos Estados Unidos: *Dead Until Dark* (2001), *Living Dead in Dallas* (2002), *Club Dead* (2003), *Dead to the World* (2004), *Dead as a Doornail* (2005), *Definitely Dead* (2006), *All Together Dead* (2007), *From Dead to Worse* (2008), *Dead and Gone* (2009) e *Dead in the Family* (2010). Apenas os dois primeiros foram publicados no Brasil, com os títulos *Morto Até o Anoitecer* em 2007 pela editora Prestígio, e *Vampiros em Dallas* em 2009 pela editora Arx.

A série de romances é escrita por Charlaine Harris, autora norte-americana que se especializou em livros de mistério. Uma marca da autora é a construção de personagens femininas fortes, sempre as protagonistas de seus livros. As quatro séries escritas por Harris comprovam: *Aurora Teagarden Series*, *The Lily Bard “Shakespeare” Mysteries*, *The Harper Connelly Series* e a própria série Sookie Stackhouse, são todas centradas nas personagens que nomeiam as séries. Uma característica que foi se desenvolvendo na bibliografia da autora foi a inserção de temas sobrenaturais nas narrativas, que encontrou maior manifestação na série de Sookie Stackhouse e os vampiros sulistas.

Sua primeira série de livros foi a *Aurora Teagarden Series*, com oito livros publicados entre 1990 e 2003. Esta série é centrada na bibliotecária Aurora, membro do *Real Murders Club*, um grupo de 12 entusiastas que se encontram para discutir crimes famosos e não-resolvidos. Ela se torna suspeita e potencial vítima de uma série de assassinatos, e tem que correr contra o tempo para desvendar este mistério e se salvar. Harris foi indicada ao *Agatha Award*⁴⁸ em 1990 pelo primeiro livro da série de Aurora.

A segunda série, com cinco romances publicados entre 1996 e 2001, conta a história de Lily Bard, que trabalha como faxineira na cidade de Shakespeare, Arkansas. Quando ela testemunha um assassinato, prefere denunciar anonimamente à polícia, o que a coloca mais tarde como suspeita. Aos poucos o passado da personagem se revela, mostrando por quais motivos ela se tornou uma pessoa preocupada com privacidade e autodefesa. Lily se aproveita do fato de limpar as casas de suspeitos e potenciais vítimas para executar sua própria investigação do crime.

A terceira série contém quatro romances publicados entre 2005 e 2009, e narra a história de Harper Connelly, uma mulher que, após ser atingida por um raio, possui o dom de encontrar cadáveres e visualizar como morreram. Ela se torna uma investigadora particular, utilizando seu dom para desvendar crimes sem solução. Em parceria com seu meio-irmão, que age como guarda-costas e administrador dos negócios, ela viaja pelo país a trabalho, geralmente se envolvendo pessoalmente nos casos.

⁴⁸ Prêmio entregue desde 1988 pela *Malice Domestic Ltd.* a escritores de romances e contos policiais e de mistério. Seu nome é uma homenagem à escritora Agatha Christie.

Além das séries, Harris publicou mais dois⁴⁹ romances no início de sua carreira e diversos contos em antologias de horror e mistério. Mas foi com *Morto Até Anoitecer*, primeiro da série Sookie Stackhouse, que Harris passou a ser reconhecida; com este romance ela ganhou o prêmio *Anthony Award*⁵⁰ (um dos mais prestigiados prêmios de literatura de mistério) por melhor livro de mistério no ano 2002.

Morto Até o Anoitecer é narrado em primeira pessoa pela protagonista, Sookie. É através de seu ponto de vista que acompanhamos toda a história; contudo, ela não é uma narradora onisciente e conta apenas o que acontece a ela mesma. Sookie é uma garçonete com poderes telepáticos que vive em Bon Temps, pacata cidade do interior da Louisiana, Estados Unidos. Toda a cidade acompanhava pela televisão os debates e as manifestações contrárias ou a favor dos vampiros, que apareceram publicamente 3 anos antes da história do romance se iniciar. Contudo, Bon Temps seguia em uma aparente ordem; não havia confusão além de bêbados nos bares. Ela nunca tinha conhecido um vampiro, até o dia em que Bill Compton apareceu no bar em que ela trabalha. Eles se atraem à primeira vista: ela, intrigada e empolgada por conhecer um vampiro, e ele, curioso por sentir que ela não era uma humana comum. Logo na noite em que eles se conhecem, o vampiro Bill é capturado por Mack e Denise Rattray, criminosos interessados em drenar o sangue dele e vender, já que esta era a droga do momento. Sookie o salva, e eles têm a oportunidade de conversarem e se conhecerem. Ela percebe que não consegue ler a mente do vampiro, e fica fascinada pela calma e silêncio que isto proporciona, uma vez que ela está habituada a ter sua mente invadida por pensamentos alheios o tempo todo. Grato por ter sido salvo, o vampiro promete retribuir e logo eles voltariam a se encontrar.

Coincidindo com a chegada do primeiro vampiro, a pequena Bon Temps também tem seu primeiro assassinato em muitos anos: uma mulher que, segundo boatos, era uma vampirófila. São chamadas de vampirófilas as pessoas que gostam de se relacionar e de serem mordidas por vampiros. E logo, outra mulher com as mesmas características seria assassinada. Outra coisa em comum entre as duas é que elas já namoraram Jason Stackhouse, irmão de Sookie, que passa a ser considerado suspeito dos assassinatos. Na

⁴⁹ *Sweet and Deadly*, publicado em 1981, e *A Secret Rage*, publicado em 1984.

⁵⁰ Um dos mais prestigiados prêmios da literatura de mistérios dos Estados Unidos, promovido pelo *Bouchercon World Mystery Convention* e entregue desde 1986.

esperança de encontrar o verdadeiro assassino e livrar seu irmão, Sookie investiga os crimes, usando sua telepatia para buscar pistas nas mentes das pessoas que frequentam o bar no qual trabalha.

Esse é o enredo do romance, que culmina na descoberta do assassino. Durante a jornada, Sookie se aproxima de Bill e eles começam a namorar. Com o passar do tempo, a garçonete conhece mais a fundo o mundo dos vampiros e se questiona se quer mesmo se relacionar com um morto-vivo; outras situações surgem entre o casal, como uma viagem inesperada de Bill e a revelação de que o chefe de Sookie está apaixonado por ela. O livro oscila entre a investigação do mistério do assassinato e o desenvolvimento da relação deste incomum casal. Outros personagens também são inseridos na narrativa: a avó de Sookie, que também é assassinada; Sam Merlotte, o chefe de Sookie, que revela ser um metamorfo⁵¹; Arlene e Lafayette, respectivamente garçonete e cozinheiro do bar no qual Sookie trabalha; e Eric, um vampiro de 1000 anos dono de um bar para vampiros chamado *Fangtasia*⁵². Como o leitor acompanha apenas o que acontece a Sookie, esses personagens só aparecem na narrativa quando estão em contato com ela. Em determinados pontos do livro é possível ter noção do que está acontecendo com eles, mas não há subtramas para desenvolvê-los.

2.2.2 O seriado na TV

True Blood estreou no canal a cabo americano HBO em setembro de 2008 e teve 12 episódios na sua primeira temporada. Foi criado por Alan Ball, produtor executivo que também atua como roteirista e diretor em alguns episódios. Ball também criou o seriado aclamado por crítica e público *A Sete Palmas*⁵³, pelo qual ganhou prêmio de melhor diretor pelo *Emmy Award* e pelo *Directors Guild of America Award*. *A Sete Palmas* recebeu ao todo 117 indicações a prêmios, dos quais ganhou 46, incluindo um Globo de Ouro para melhor seriado de drama. A filmografia de Alan Ball inclui o roteiro de *Beleza Americana* (1999, dirigido por Sam Mendes), pelo qual ganhou um Oscar e um

⁵¹ Seres que possuem a habilidade de mudarem de forma, transformando-se em animais. No livro original é utilizada a palavra *shapeshifter*, que pode ser traduzido como metamorfo ou transmorfo. Na tradução da edição brasileira foi utilizada a palavra mutante.

⁵² Trocadilho entre *fang* (presas, caninos) e *fantasia*.

⁵³ *Six Feet Under*, criado por Alan Ball. 2001-2005, HBO, EUA.

Globo de Ouro de melhor roteiro original, e o roteiro e direção do filme *Nothing is Private* (2007).

Ball trabalha com uma equipe de produtores, roteiristas e diretores que se revezam a cada episódio, tendo ele próprio escrito três e dirigido dois episódios da primeira temporada. Alguns integrantes da equipe de *True Blood* já haviam trabalhado para Ball em *A Sete Palmas*, como produtores, roteiristas, diretores, designers de produção, decoradores de set, músicos e responsáveis pelo casting.

Do elenco do seriado apenas uma atriz se destaca pelos seus trabalhos anteriores: Anna Paquin, vencedora do Oscar de melhor atriz coadjuvante por *O Piano*⁵⁴, em 1993. Paquin interpreta a protagonista Sookie, papel pelo qual já ganhou um Globo de Ouro e um *Satellite Award* de melhor atriz, além do prêmio de melhor atriz de horror pelo *Screamfest Award*.

O seriado é exibido aos domingos, às 21 horas, e tem seus episódios classificados com censura TV-MA (*Mature Audience*), o que significa que o programa é inapropriado para menores de 17 anos devido o uso de linguagem indecente, sexo explícito e violência gráfica. Esse é o tipo de conteúdo que a maioria dos canais televisivos evita, por restringir potencialmente os telespectadores e afugentar os anunciantes. O HBO, no entanto, se especializou em produzir este tipo de conteúdo. O canal não depende de anunciantes convencionais, como faz a TV aberta ou até mesmo alguns canais fechados, pois se mantém financeiramente através das assinaturas nos pacotes de TV a cabo. São mais de 40 milhões de assinantes nos Estados Unidos, e cerca de 35 milhões espalhados por outros países.

Criado em 1972, o Home Box Office⁵⁵, ou HBO, tem sua programação composta por filmes de cinema e documentários, além da produção original que engloba seriados, minisséries, telefilmes, programas esportivos, *talk shows*, programas de humor e

⁵⁴ Filme de 1993, escrito e dirigido por Jane Campion. Conta a história de uma pianista muda e sua filha, interpretada por Anna Paquin aos 11 anos de idade. Também ganhou o Oscar de melhor roteiro original e de melhor atriz para Holly Hunter.

⁵⁵ Nos Estados Unidos, o HBO conta com sete canais disponíveis em algumas operadoras de TV a cabo, como a DirecTV, enquanto que operadoras mais simples oferecem apenas alguns. Os canais são: HBO, HBO 2, HBO Comedy, HBO Family, HBO Latino, HBO Signature e HBO Zone. Eles têm sua programação composta para um determinado público-alvo, com programas voltados para o público feminino em HBO Signature, e para falantes de espanhol em HBO Latino, por exemplo.

desenhos animados. Passou a ser reconhecido como um canal que produz seriados e minisséries originais com alto padrão de qualidade e sem se preocupar com a censura de sua programação. Por ser um canal exclusivo para aqueles que optaram assiná-lo e sem anúncios comerciais durante os intervalos, não é necessário editar os programas para torná-los livres para todos os públicos. O compromisso maior da HBO é produzir televisão com a mesma qualidade observada no cinema e o slogan do canal deixa claro que a proposta é não ser um canal qualquer: “*It’s not TV. It’s HBO*”⁵⁶, que literalmente significa “Isto não é TV. Isto é HBO”.

A receita de sucesso do HBO tornou-se esta: abordar temas polêmicos em produções de alta qualidade, sem censura com relação a violência, sexo, drogas e linguagem. O primeiro seriado exibido pelo canal seguindo esta lógica foi *Oz*⁵⁷, em 1997, mas foi com *Família Soprano*⁵⁸ em 1999 que o canal atingiu sucesso de crítica e público. Outras produções se seguiram, como os seriados *Sex and the City*⁵⁹, *A Sete Palmos, Roma*⁶⁰, *Treme*⁶¹, *Amor Imenso*⁶², *Deadwood*⁶³, *A Escuta*⁶⁴ e *Carnivàle*⁶⁵, e as minisséries *Angels in America*⁶⁶, *Band of Brothers*⁶⁷, *The Pacific*⁶⁸, *Generation Kill*⁶⁹, *John Adams*⁷⁰, dentre outras.

Outros canais a cabo perceberam o grande potencial das produções com conteúdo explícito voltado ao público adulto. Podemos citar como exemplo os seriados *Weeds* e *Dexter*, do canal Showtime; *Spartacus: Blood and Sand*⁷¹ e *Crash*⁷², do canal Starz; *Mad Men*⁷³ e *Breaking Bad*⁷⁴, do canal AMC; *Estética*⁷⁵ e *Damages*⁷⁶, no canal FX.

⁵⁶ Slogan utilizado entre 1997 e 2009; de 2009 até o momento o slogan utilizado é “It’s more than you imagined. It’s HBO”, que significa “É mais do que você imaginou. É HBO”.

⁵⁷ *Oz*, criado por Tom Fontana. 1997-2003, HBO, EUA.

⁵⁸ *The Sopranos*, criado por David Chase. 1999-2007, HBO, EUA.

⁵⁹ *Sex and the City*, criado por Darren Star. 1998-2004, HBO, EUA.

⁶⁰ *Rome*, criado por Bruno Heller, John Milius e William J. MacDonald. 2005-2007, HBO/BBC/RAI, EUA/Inglaterra/Itália.

⁶¹ *Treme*, criado por David Simon e Eric Overmyer. 2010-, HBO, EUA.

⁶² *Big Love*, criado por Mark V. Olsen e Will Scheffer. 2006-, HBO, EUA.

⁶³ *Deadwood*, criado por David Milch. 2004-2006, HBO, EUA.

⁶⁴ *The Wire*, criado por David Simon. 2002-2008, HBO, EUA.

⁶⁵ *Carnivàle*, criado por Daniel Knauf. 2003-2005, HBO, EUA.

⁶⁶ *Angels in America*, criado por Tony Kushner. 2003, HBO, EUA.

⁶⁷ *Band of Brothers*, criado por Steven Spielberg e Tom Hanks. 2001, HBO, EUA.

⁶⁸ *The Pacific*, criado por Steven Spielberg e Tom Hanks, 2010, HBO, EUA.

⁶⁹ *Generation Kill*, criado por David Simon e Ed Burns. 2008, HBO, EUA.

⁷⁰ *John Adams*, criado por Kirk Ellis. 2008, HBO, EUA.

⁷¹ *Spartacus: Blood and Sand*, criado por Steven S. DeKnight. 2010-, Starz, EUA.

⁷² *Crash*, criado por Glen Mazzara. 2008-, Starz, EUA.

⁷³ *Mad Men*, criado por Matthew Weiner. 2007-, AMC, EUA.

No concorrido mercado dos canais de televisão, seja canal aberto ou a cabo, a alta audiência significa sucesso financeiro. Quanto maior a audiência de um programa, mais caro a emissora poderá cobrar pelos comerciais nos seus intervalos. No caso da HBO, onde não há este tipo de comercial, a existência de um – ou vários – programas bem sucedidos mantém assinantes ao mesmo tempo em que atraem novos. As noites de domingo apresentam uma programação bem diversificada, que vai de seriados e desenhos animados voltados ao público adulto, até especiais musicais e programas esportivos. Além da exibição de episódios novos, os finais de semana possuem alto número de reprises. Os principais concorrentes⁷⁷ de *True Blood*, durante a exibição da primeira temporada (entre 07 de setembro de 2008 e 23 de novembro de 2008), foram os seriados *Arquivo Morto*⁷⁸, *Desperate Housewives* e *Dexter* e as animações *Uma Família da Pesada*⁷⁹ e *American Dad*⁸⁰.

A estreia de *True Blood* foi assistida⁸¹ por aproximadamente 1,44 milhões de pessoas, um número modesto para a média do HBO, mas ainda positivo. O episódio 12 encerrou a temporada alcançando cerca de 2,4 milhões. Contabilizando as reprises, as gravações digitais e o serviço *on demand*⁸², *True Blood* obteve um total de 6,8 milhões de telespectadores por semana. Mas foi na segunda temporada que o seriado alcançou sucesso de público, iniciando a temporada em 14 de junho de 2009 com 3,7 milhões de telespectadores e finalizando-a com 5,1 milhões, em 14 de setembro do mesmo ano⁸³. Ao final da temporada, a média semanal era de 12,4 milhões, número considerado extremamente alto para um canal a cabo, colocando *True Blood* como o terceiro programa mais assistido nos canais a cabo e o primeiro no HBO.

⁷⁴ *Breaking Bad*, criado por Vince Gilligan. 2008-, AMC, EUA.

⁷⁵ *Nip/Tuck*, criado por Ryan Murphy. 2003-2010, FX, EUA.

⁷⁶ *Damages*, criado por Todd A. Kessler, Glenn Kessler e Daniel Zelman. 2007-, FX, EUA.

⁷⁷ Computamos apenas os seriados e animações com episódios inéditos; as reprises e programas diversos, como esportivos e musicais, não foram observados.

⁷⁸ *Cold Case*, criado por Meredith Stiehm. 2003-2010, CBS, EUA.

⁷⁹ *Family Guy*, criado por Seth MacFarlane. 1999-, Fox, EUA.

⁸⁰ *American Dad!*, criado por Seth MacFarlane. 2005-, Fox, EUA.

⁸¹ Com dados da audiência da televisão americana do site *Tv by the Numbers*. Disponível em <http://tvbythenumbers.com/>. Último acesso: 08/05/2009.

⁸² Serviço em que o assinante do canal a cabo escolhe o programa, seriado ou filme que quer assistir, podendo fazê-lo a qualquer momento, mediante pagamento de uma taxa.

⁸³ A terceira temporada de *True Blood* estreou em 13 de junho de 2010, sendo prevista para acabar no mês de setembro do mesmo ano.

O sucesso de público se repetiu nas vendas de DVDs: lançado em maio de 2009, estrategicamente pouco antes do início da segunda temporada, o DVD da primeira temporada vendeu 1.78 milhões de unidades em 2009, o que tornou *True Blood* o único seriado televisivo na lista dos 50 DVDs mais vendidos no ano⁸⁴. O seriado também recebeu premiações por voto popular, como o de “obsessão favorita na TV” no *People`s Choice Award* e o de melhor seriado no *Ewwy Award*.

Mas não somente o público aclamou *True Blood*. O seriado recebeu o prêmio de estreia destaque do ano da *Television Critics Association* e os prêmios de melhor trilha sonora original e melhor canção tema no *Broadcast Music Incorporated*. Outras premiações incluem a de melhor elenco, melhor edição, melhor edição de som e melhor lançamento em DVD. No site *Metacritic*⁸⁵, a nota de avaliação da primeira temporada de *True Blood*, calculada com base na média das notas conferidas por 30 críticas publicadas em jornais e revistas renomados, é de 64 pontos em uma escala de 0 a 100; na avaliação dos usuários do site, a nota é 83. A nota que os críticos conferiram à segunda temporada é 74, enquanto que os usuários do site deram nota 86.

A estrutura narrativa

Os episódios de *True Blood* possuem cerca de 55 minutos cada, exibidos sem intervalos com anúncios comerciais. Os episódios apresentam continuidade absoluta⁸⁶, com a história continuando a ser contada do exato ponto em que parou no episódio anterior. Cada temporada é centrada num conflito principal, envolvendo a protagonista Sookie, e outros secundários, que podem ou não envolvê-la. A criação de personagens secundários autossuficientes, com seus conflitos e relacionamentos próprios, possibilita que, por exemplo, a personagem principal se ausente da cidade Bon Temps, onde se centraliza a história. Isso acontece durante a segunda temporada, na qual Sookie viaja para a cidade de Dallas durante seis episódios. Dessa forma, Sookie tem pouco contato com o que acontece nos núcleos secundários.

⁸⁴ Com dados do site *The Numbers*, com relação ao mercado americano. Disponível em <http://www.the-numbers.com/dvd/charts/annual/2009.php>. Último acesso: 05/05/2009.

⁸⁵ Site que compila críticas sobre cinema, DVDs, música, televisão e games, publicadas em jornais e revistas renomados. É elaborada uma nota (de 0 a 100) aos produtos analisados, calculada a partir da média de avaliações das críticas publicadas. Disponível em: <http://www.metacritic.com/>. Último acesso: 05/05/2009.

⁸⁶ Chamamos de continuidade absoluta a forma como a narrativa se desenvolve ao longo da temporada, sem saltos temporais entre os episódios: a história continua do exato ponto em que parou no episódio anterior.

Cada episódio começa com uma rápida cena, que dura em média de um a dois minutos, antes que a vinheta de abertura seja exibida. Essa cena geralmente resolve o conflito deixado em aberto no final do episódio anterior e às vezes já apresenta um novo conflito, que é bruscamente interrompido pela vinheta de abertura do seriado. Quando não resolve o conflito em questão, a cena inicial funciona como um prolongamento, adiando a resolução do problema para após a vinheta. Estas interrupções, já mencionadas no trabalho como ganchos de tensão, são apropriadas para o clima de tensão e suspense que o seriado cria, prendendo o telespectador pela curiosidade e fazendo-o continuar a assistir o programa.

A vinheta de abertura de *True Blood* é uma edição de imagens que remetem, sobretudo, ao ambiente interiorano do sul dos Estados Unidos, onde se passa a história, utilizando como trilha sonora a música *Bad Things*, composta e interpretada por Jace Everett. É possível observar temáticas abordadas na abertura: religiosidade, segregação racial, sexo, violência, discriminação, entre outros. Em determinadas medidas, são temáticas abordadas durante o seriado. É durante essa vinheta que aparecem os créditos iniciais do seriado, apresentando os atores e os principais envolvidos na execução do programa, como criador, roteirista, diretor, produtores, responsáveis por *casting*, trilha sonora, edição, designer de produção e diretor de fotografia, além de informar que o seriado é baseado na série de romances Sookie Stakhouse, de Charlaine Harris.

Após a cena inicial e a vinheta de abertura, a história se desenvolve com momentos de suspense, romance e um pouco de humor, entrelaçando as tramas do seriado. A trama central da primeira temporada é a mesma do romance *Morto Até o Anoitecer*, enquanto que as tramas secundárias são criadas originalmente para o seriado, baseando-se no universo do livro. Os episódios não possuem uma temática que conduz a história, focando em um determinado aspecto ou personagem da narrativa. Em *Desperate Housewives*, por exemplo, utiliza-se um tema, explicitado pela narradora-personagem, que faz a história avançar em torno dele; esse tema pode ser um sentimento, como culpa, raiva, saudade, ou pode ser um personagem, que faz o episódio girar em torno de si. A continuidade absoluta entre os episódios faz *True Blood* se assemelhar mais ao

modo de contar as histórias de uma telenovela⁸⁷, no qual um enlace dramático leva a outro e novos conflitos menores vão surgindo à medida que outros vão sendo resolvidos, fórmula que eventualmente guiará para a resolução do conflito principal, evento reservado para o último episódio da temporada.

Assim, os ganchos de tensão ao final do episódio são importantes por sempre colocarem os personagens em situações-limite, nos quais uma ação é demandada. O clima de urgência – dos personagens por estarem em situações complicadas, e dos telespectadores por ansiarem pela resolução do conflito – fica explícito nos ganchos de tensão, e esse é um dos mecanismos para fazer a história caminhar. Um exemplo dessa característica pode ser observada logo no primeiro episódio da temporada, intitulado *Strange Love*, que termina com Sookie sendo espancada por duas pessoas; o episódio seguinte continua exatamente do mesmo ponto, mostrando Sookie sendo resgatada, em uma cena que dura apenas 1 minuto e 10 segundos antes da vinheta de abertura. O telespectador não vê o rosto de quem salvou a personagem – embora seja presumível se tratar do vampiro Bill –, apresentando um novo e pequeno mistério que só será revelado após a vinheta.

O seriado não propõe experimentações ou inovações quanto ao formato ou gênero. As convenções e estereótipos melodramáticos fazem parte da estrutura de *True Blood*. Recursos como o *flashback* e a voz *over* são utilizados quando necessários, seja para mostrar uma passagem do passado dos personagens ou para evidenciar que Sookie está lendo a mente de alguém. Há seriados que utilizam uma forma diferenciada de contar histórias como atrativo para o seu programa, como *24 horas*⁸⁸ e sua proposta de narrar os eventos em tempo real, ou *The Office*⁸⁹, que é uma mescla entre *sitcom* e *reality show*. *True Blood* apresenta uma estrutura narrativa que evidencia o desenvolver da história e dos personagens, não se preocupando em fugir do que é esperado para o seu formato seriado.

2.2.3 O seriado fora da TV

⁸⁷ Apesar dessa identificação, ainda há diferenças marcantes entre ambos, conforme abordado no primeiro capítulo deste trabalho.

⁸⁸ *24*, criado por Joel Surnow e Robert Cochran. 2001-2010, Fox, EUA.

⁸⁹ *The Office (US)*, criado por Ricky Gervais e Stephen Merchant. 2005-, NBC, EUA.

True Blood possui interessantes experiências fora da tela da TV. Não podemos, contudo, afirmar que tal seriado desempenha melhor trabalho ao se associar com outras mídias do que outros seriados. Cada caso costuma apresentar um uso particular, que busca atender a necessidades próprias, como também pode ser restringido por questões financeiras. Buscamos aqui descrever as tentativas de *True Blood* ao dialogar com outras mídias e mercados, para além da própria televisão, como forma de conhecer o universo criado em torno do seriado.

Antes mesmo da estreia da primeira temporada, um blog foi criado para provocar o público. O blog é intitulado *BloodCopy*⁹⁰ e seu dono apresenta-se como um vampiro recém transformado. A descrição do espaço antecipava o universo fictício do seriado: “*Vampires live among humans openly, now. We have become a visible part of your lives. We are not a spectacle, or a mere source of amusement. This world is as much ours as yours*”⁹¹. A proposta do blog era debater sobre como vampiros e humanos podem aprender a conviver pacificamente e sobre a nova bebida que possibilitou que os vampiros aparecessem publicamente, o *Tru Blood*. O blog encabeçou uma campanha de marketing utilizando características de um ARG, tratando de temas fictícios como se fossem reais. Para incrementar a campanha, o autor do blog iniciou uma busca por endereços de websites que supostamente apareciam em mensagens codificadas em vários jornais do mundo, ao mesmo tempo em que blogueiros reconhecidos recebiam cartas não-identificadas com os mesmo códigos, fazendo aumentar os comentários acerca do tema. Um perfil na rede social *MySpace*⁹² e no *Youtube*⁹³ foram criados pelo mesmo vampiro do blog, onde ele postou vídeos sobre o tema, a exemplo dos dois primeiros, que receberam os títulos “*Vampire Taste Test – Tru Blood vs Human*” e “*BloodCopy Exclusive INTERVIEW WITH SAMSON THE VAMPIRE*”⁹⁴. Ao todo, há 148 vídeos postados por este perfil do *Youtube*, que juntos somam 1.784.058 visualizações até o momento.

⁹⁰ Disponível em <http://bloodcopy.com/>. Último acesso: 10/05/2010.

⁹¹ “Agora, vampiros vivem entre os humanos abertamente. Nós nos tornamos uma parte visível de suas vidas. Nós não somos um espetáculo ou uma mera fonte de diversão. Este mundo é tanto nosso quanto de vocês” (tradução nossa).

⁹² Disponível em <http://www.myspace.com/bloodcopy/>. Último acesso: 07/05/2010.

⁹³ Disponível em <http://www.youtube.com/user/BloodCopyCom/>. Último acesso: 07/05/2010.

⁹⁴ “Teste do paladar do vampiro: *Tru Blood* vs Humano” e “*BloodCopy* faz entrevista exclusiva com o vampiro Samson”, em tradução nossa.

Antes da estreia da temporada, o canal HBO exibiu comerciais de *Tru Blood* como um produto voltado para vampiros, como se a bebida fosse vendida nos bares e supermercados; em diversas máquinas automáticas de venda de bebidas ao redor dos Estados Unidos foi colado um aviso de que o produto estava em falta. A esta altura da campanha, todos já esperavam um seriado de temática vampiresca no canal, e quando *True Blood* estreou, a busca pelo “mistério” foi concluída. O blog e perfil do *Youtube*, no entanto, continuaram a postar material, como entrevistas com os personagens do seriado, depoimentos de vampiros, telejornais e programas de humor fictícios, continuando a ideia de que aquilo tudo era real e aprofundando no universo construído no seriado.

Na campanha de divulgação da segunda temporada, a bebida *Tru Blood* passou a ser vendida pela loja online do HBO⁹⁵; a bebida tem sabor de laranja e simula o sangue sintético visto no seriado, com a embalagem idêntica. Outros produtos são vendidos no site, como copos, canecas, camisas, aventais de garçom, bonés, jóias, chaveiros, miniaturas colecionáveis, bustos de personagens em forma de estatuetas, todos produtos vistos ou inspirados no seriado, além das duas temporadas em DVD e Blu-ray, a trilha sonora em CD, pôsteres e os romances da série *Sookie Stackhouse*.

Além dos produtos, o site do HBO mantém uma página⁹⁶ para *True Blood*, onde são postados vídeos, fotos de divulgação e informações sobre o seriado, além de disponibilizar um fórum para discussão. De acordo com o blog da Nielsen⁹⁷, conceituada empresa no ramo das pesquisas de consumo e mercado, os vídeos de *True Blood* elevaram em 299% o acesso à seção de vídeos do site da HBO, fazendo o número de visualizações crescerem de 1,6 milhões em maio de 2009 para 6,4 milhões em junho, mês da estreia da segunda temporada. Há ao todo 46 vídeos referentes ao seriado, incluindo depoimentos de personagens e do criador Alan Ball, propagandas do seriado, recapitulação dos últimos episódios, sermões de pastores de uma igreja anti-vampiros (personagens importantes na segunda temporada), *trailers* e *teasers* da segunda e terceira temporadas.

⁹⁵ Disponível em <http://store.hbo.com/>. Último acesso: 07/05/2010.

⁹⁶ Disponível em <http://www.hbo.com/true-blood/>. Último acesso: 07/05/2010

⁹⁷ Disponível em http://blog.nielsen.com/nielsenwire/online_mobile/vampire-fan-base-runs-thicker-than-blood-online/. Último acesso: 07/05/2010.

No site também é possível fazer o download de pôsteres, papéis de parede, protetores de tela, avatares e assinar a *newsletter* do seriado. O site encaminha para os perfis do seriado nas redes sociais *Facebook*⁹⁸ e *Twitter*⁹⁹, além dos sites da igreja *Fellowship of the Sun*¹⁰⁰ e da associação *American Vampire League*¹⁰¹; as duas instituições existem apenas no universo fictício do seriado, mas os sites tratam do tema como se eles fossem reais. Um bom exemplo de integração entre conteúdo oficial criado pelo canal e participação de fãs ocorre nesses sites: tanto o site da igreja quanto da associação encaminham para seu respectivo perfil de *Facebook*, com o aviso “Criado por fãs, para fãs”, informando que as páginas nas redes sociais não são propriedade do canal. O site do HBO¹⁰² tem atitude semelhante ao integrar ao seu conteúdo sites de destaque criados por fãs, como o *TrueBloodNet.com* e *Loving True Blood in Dallas*, destinados a informações e comentários sobre o seriado, e *Being SookieBonTemp* e o *True Blood Twitter*, responsáveis pela criação de perfis na rede social *Twitter* para os personagens do seriado, postando mensagens como se fossem reais.

O destaque para a divulgação da terceira temporada foi o lançamento dos chamados *minisodes*¹⁰³, episódios com cerca de 5 minutos de duração centrados em um personagem cada, que tem a proposta de fazer a ligação entre a temporada anterior e a atual. Os *minisodes* começaram a ser lançados na internet na última semana de abril deste ano; o sexto e último foi lançado na semana anterior à estreia da nova temporada. Trata-se de *webisodes* protagonizados por personagens de *True Blood*; o HBO, contudo, optou por chamá-los de *minisodes* por que eles foram exibidos também na televisão, após o lançamento na internet. Com a função de divulgar a temporada e de preparar o público para a estreia da temporada, os *minisodes* fizeram parte de uma campanha que incluiu o lançamento de pôsteres, *trailers* e vídeos com bastidores das gravações dos novos episódios.

É esperado para o mês de julho deste ano o lançamento de uma revista em quadrinhos, intitulada apenas *True Blood*. Inicialmente foram produzidas 6 edições, em co-criação Alan Ball (texto) e David Messina (arte), apresentando histórias independentes do

⁹⁸ Disponível em <http://www.facebook.com/TrueBlood>. Último acesso: 07/05/2010.

⁹⁹ Disponível em <http://twitter.com/truebloodHBO>. Último acesso: 07/05/2010.

¹⁰⁰ Disponível em <http://www.fellowshipofthesun.org/>. Último acesso: 07/05/2010.

¹⁰¹ Disponível em <http://americanvampireleague.com/>. Último acesso: 07/05/2010.

¹⁰² Disponível em <http://www.hbo.com/true-blood/inside/extras/featured-fans>. Último acesso: 07/05/2010.

¹⁰³ *Minisodes* significa, literalmente, *mini episodes*, ou mini episódios, em português.

seriado e dos romances. Esta é mais uma forma de ampliar o universo ficcional de *True Blood*, levando-o para outra mídia e satisfazendo a demanda do público por mais material original baseado nos romances de Charlaine Harris. Após o sucesso de *True Blood*, os romances foram relançados com novas capas, remetendo ao seriado e seu criador, Alan Ball. É uma tentativa de reacender o interesse pelos romances e elevar suas vendas.

Com esta trajetória, observamos um crescimento gradativo das ações “fora da TV” de *True Blood*. Iniciou com uma campanha de marketing com um ARG e partiu para a produção de conteúdo exclusivo em vídeos, o que inclui *webisodes*, e em breve uma revista em quadrinhos, saindo do mundo digital e retornando ao dos impressos. A participação ativa de fãs – que costumam se chamar de *Truebies* – tanto na produção de sites quanto na interação em redes sociais e sua demanda implícita por mais conteúdo é parte fundamental nesse sistema de produção articulado em volta de *True Blood*.

3. ANALISANDO O PROCESSO DE RECRIAÇÃO

Para guiar a análise proposta por este trabalho utilizamos o Exercício de Análise da Poética da Ficção Seriada Televisiva¹⁰⁴, desenvolvida por Souza (2009). O exercício em questão busca compreender a obra a partir de seu funcionamento interno, como pensado na Poética do Audiovisual¹⁰⁵, mas também a partir de elementos extra-textuais. De acordo com a metodologia desenvolvida por Gomes (2004), a análise que prioriza os aspectos internos de uma obra é um caminho seguro para a análise do produto audiovisual; a obra é vista como um conjunto de estratégias que são planejadas para produzir efeitos nos apreciadores. Explicando brevemente, a análise dos aspectos internos de uma obra consiste na identificação das suas estratégias e programas de efeitos, para posteriormente compreender de que modo eles foram construídos e articulados a fim de provocar na audiência os efeitos pretendidos.

Souza (2009), para compreender o produto audiovisual televisivo e serial, acrescenta duas dimensões a serem observadas: o contexto de produção e a instância de fruição – ambas tratadas no capítulo anterior. Compreender estes dois âmbitos pode ajudar o analista a formular as perguntas que guiarão a análise interna, além de oferecer um conhecimento aprofundado do produto analisado e do contexto em que ele está inserido.

O intuito aqui, contudo, é encontrar uma forma de analisar um seriado adaptado de um romance pensando justamente na intersecção entre ambos; e não analisar apenas o produto televisivo. Para tal, escolhemos focar a análise no enredo, separando em quatro eixos: o ponto de vista, a construção das tramas, a construção dos personagens e o uso dos ganchos de tensão. A análise dos três primeiros eixos se mostra suficiente para a compreensão não só do seriado, mas também do processo de adaptação. Os ganchos de tensão serão analisados por considerá-los um recurso narrativo importante na construção de continuidade e por ser comum tanto ao seriado quanto ao romance que o originou. Os recursos cênicos, visuais e sonoros não serão privilegiados, mas serão considerados na medida em que observamos que a adaptação de um romance para uma obra

¹⁰⁴ Desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa em Análise da Televisão, coordenado pela professora Maria Carmem Jacob de Souza, do Programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

¹⁰⁵ Conforme desenvolvido no grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica, coordenado pelo professor Wilson Gomes, no do Programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

audiovisual pressupõe mudanças inerentes à transição de um formato para outro. O romance *Morto Até o Anoitecer* será mantido como objeto de referência e comparação nos momentos necessários para compreender o processo de adaptação.

Para entender o seriado televisivo na intersecção com a obra literária que o originou, precisamos compreender como se dá o processo de adaptação de uma obra para outra. O tópico a seguir se destina a uma breve revisão bibliográfica sobre o assunto, explicando os conceitos necessários para o que chamamos até o momento de “adaptação”. Este é o termo comumente utilizado quando se fala de produtos que se basearam em outros. Contudo, considerar apenas seu significado se mostra insuficiente para pensarmos os processos que atuam na criação de uma obra a partir de outra.

3.1 Noções de adaptação

Este tópico dedica-se à compreensão da adaptação de romances para ficção seriada televisiva, e para tal buscamos os conceitos-chave usados contemporaneamente para definir o fenômeno. A literatura sempre serviu 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 com os mesmos conflitos¹⁰⁶. Desta forma, elaboramos um breve panorama das adaptações literárias no cinema, pois aí se originaram, para em seguida tratarmos da questão no seriado televisivo. Marinyze Oliveira (1996; 2004), em suas pesquisas¹⁰⁷ sobre as aproximações entre cinema e literatura, diz que o cinema se valia principalmente do teatro e da literatura para conferir credibilidade a si próprio, e isso foi essencial para a construção de sua linguagem no início. A autora afirma:

¹⁰⁶ Consideramos no trabalho que as discussões teóricas sobre adaptação literária para o cinema podem ser levadas à ficção televisiva, quando se reconhece o caráter audiovisual e narrativo de ambos.

¹⁰⁷ São referências bibliográficas importantes para o trabalho as pesquisas desenvolvidas pela autora na época de seu mestrado e doutorado, ambos na Faculdade de Comunicação da UFBA.

Se no contato inicial entre cinema e literatura o que estava em jogo era a necessidade de se construir uma linguagem, não se pode negar que o cinema, sobretudo em seu período clássico, tenha procurado na aproximação com a literatura também uma forma de legitimar-se. Deste modo, adaptar para o cinema (e ainda hoje para a televisão, meio reconhecidamente vinculado à cultura de massa) obras de autores canônicos (...) equivale a trazer para os mídias o prestígio da grande arte, tornando a arte erudita acessível ao grande público. (OLIVEIRA, 1996, p. 20)

O cinema recorreu à encenação teatral e aos elementos largamente utilizados na literatura do século XIX para encontrar os recursos que o instrumentalizassem para contar histórias (OLIVEIRA, 2004), possibilitando o desenvolvimento de seu viés narrativo com segurança. Estava em jogo também a tentativa de o cinema diminuir a desvantagem por ter surgido no meio do desprestigiado território do espetáculo de circo, de provir da indústria e de ser fabricado em série.

Com o passar do tempo, o cinema moldou sua própria linguagem e conquistou espaço de reconhecimento enquanto produto cultural. Segundo Oliveira (1996), a narratividade continua a ser o traço hegemônico da cinematografia, a despeito das experimentações mais ousadas, como a *Avant-Garde* francesa dos anos 1920 ou o surrealismo cinematográfico. Dessa forma, “ao enveredar pela modalidade narrativa, o cinema roubou parte significativa do público cativo a uma boa história, tornando-se, de início, um fiel substituto do folhetim romântico” (OLIVEIRA, 1996, p. 28). Podemos acrescentar que, atualmente, a ficção seriada produzida pela TV, aliada ao imenso alcance da televisão nos domicílios, ocupa esse posto de substituto do folhetim romântico, conforme abordado anteriormente.

É no contexto da relação de aproximações entre literatura e audiovisual que surgem as primeiras discussões sobre adaptação literária, e cabe aqui um breve panorama para conhecermos como se originaram os estudos sobre o tema.

Nos fins do século XIX e início do século XX, Méliès já visualizava na aproximação com a literatura uma das possibilidades de sucesso do cinema, adaptando obras de Julio Verne nos momentos iniciais do novo meio. A crítica só passou a demonstrar interesse pela questão da adaptação na década de 1920, na França, onde o principal aspecto abordado era a especificidade cinematográfica (OLIVEIRA, 2004). A partir de 1920, críticos e cineastas russos como Kulechov, Vertov e Pudovkin se interessam pela

discussão e investem na especificidade da linguagem cinematográfica, enfatizando a montagem. Nesse momento revelou-se a preocupação em se comparar as qualidades estéticas da obra original e do filme adaptado. Na década de 1950, André Bazin publica reflexões que possibilitaram encarar a adaptação com outro olhar, defendendo que a literatura tem muito a ganhar com adaptações fílmicas, contanto que estas não causem danos ao original para aqueles que já o leram (OLIVEIRA, 2004). Teóricos como Christian Metz, na década de 1970, possibilitaram uma compreensão maior da problemática, a partir da apropriação do instrumental da psicanálise e da semiótica. Ainda hoje há divergências quanto à questão da adaptação, mas é possível observar tendências que podem nos ajudar a compreender o fenômeno na contemporaneidade, buscando resolver também as questões levantadas no decorrer dos anos, como a comparação de qualidade estética e a questão da fidelidade entre a obra original e o filme adaptado.

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 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” (2004, p. 23).

Para compreendermos o termo recriação, recorreremos aos três tipos de tradução possíveis 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 acrescemos 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).

As duas obras, por mais próximas que sejam, nunca serão uma só. Assim, é possível atribuir a este processo de adaptação o termo recriação, como diz Oliveira, no qual a tradução intersemiótica se faz como um processo livre da fidelidade ao original.

O espectador, seja do filme ou do seriado de televisão, parece gostar de assistir a adaptações audiovisuais de seus livros preferidos, conforme indicam as altas bilheterias de filmes adaptados de best-sellers, como a trilogia *Senhor dos Anéis* ou a série *Harry Potter*. É de se esperar que o leitor que se considera fã de determinado romance esteja propenso a ir ao cinema conferir sua versão fílmica. Contudo, como lembra Oliveira (2004), na maioria das vezes é bem provável que o espectador comum conheça o produto audiovisual antes mesmo do livro que o originou, tamanho o alcance dos meios de comunicação de massa. Para a autora, nesses casos, a tendência é buscar no texto escrito os elementos que criaram o produto audiovisual. Quando o caso é o inverso, o espectador pode se decepcionar ao não encontrar na tela a imagem que ele criou quando leu o livro. A relação expectativa X frustração do público não é mensurável, dado que cada um imagina de uma determinada forma a história contada nos textos. 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 se a recriada se sustenta sozinha ou se demanda comparações com a original durante sua fruição. As diferenças entre os formatos demandam atenção: enquanto o romance utiliza a palavra escrita para narrar uma história, o meio audiovisual requer elementos outros. A poética da ficção seriada televisiva é aqui utilizada na tentativa de compreender o produto audiovisual a partir do seu funcionamento interno, observando os recursos técnicos utilizados para narrar a história. Contudo, o enredo é foco de nossa atenção, pois é a partir de sua análise que encontramos a intersecção entre seriado e romance.

3.2 O processo de recriação de *True Blood* a partir de *Morto Até o Anoitecer*

Podemos dizer que *True Blood* é um seriado com estrutura similar a tantos outros: apresenta uma trama principal e outras secundárias, personagens fixos e outros de apoio, narrados ao longo de 12 episódios com continuidade absoluta. Contudo, trata-se um seriado baseado no romance *Morto Até o Anoitecer*, e é na relação com a obra original que guiaremos nossa análise. Os eixos foram escolhidos por abrangerem os principais tópicos que tangem ao nosso objetivo: compreender o processo de recriação do seriado a partir do romance que o originou.

3.2.1 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 televisiva – 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 personagem onisciente, conta apenas o que acontece com ela mesma. 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 não conta apenas a história de Sookie, como faz o romance, mas podemos dizer que esta compõe a trama principal do seriado. São acrescentados outros pontos de vistas: os dos personagens secundários, que ganham espaço para serem construídos através das subtramas paralelas à trama principal. Conforme vimos no primeiro capítulo do trabalho, seria inviável pensar um produto serial televisivo que acompanhasse apenas um personagem. *True Blood* transforma personagens cujas histórias não são desenvolvidas no romance em importantes elementos que compõem a narrativa do seriado, como veremos nos tópicos seguintes.

True Blood, então, 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 não dispõe de muito tempo para explicar isso ao telespectador, pois é preciso apresentar os personagens e localizá-los rapidamente em suas tramas. A primeira sequência do episódio piloto de *True Blood*, antes mesmo da exibição da vinheta de abertura, 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. Nenhum dos personagens mostrados nesta sequência, à exceção da vampira na televisão, voltará a aparecer. Para compreendermos como esta cena funciona e quais informações básicas ela procura fornecer ao telespectador, segue uma descrição.

Nesta 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. 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:

*Programa de entrevistas Real Time with Bill Maher*¹⁰⁸.

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

¹⁰⁸ Este programa existe de fato na programação da HBO e é exibido nas noites de sexta-feira. Mais informações podem ser obtidas no site oficial: <http://www.hbo.com/real-time-with-bill-maher>. Último acesso: 18/05/2010.

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, comumente 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 pela Louisiana¹⁰⁹, 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 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: “Volte a fingir 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”.

¹⁰⁹ Estado Americano onde se passa a história.



Figura 01 – Primeiro vampiro mostrado no seriado, durante o prólogo

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; o *Tru Blood* é vendido 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.

Um recurso muito utilizado em produtos audiovisuais é a narração em voz *off*, que tem o intuito de conferir espaço privilegiado ao fluxo de pensamento do narrador, que geralmente é o personagem principal da obra. Com a narração em voz *off* a história é obviamente contada através de um ponto de vista específico, já definido e claro desde o início, e que pode sujeitar os acontecimentos à sua vontade ou se posicionar de forma

um pouco mais imparcial. Como exemplo de um seriado cujo personagem principal é também narrador da história, de forma a explicitar seus pensamentos, anseios e angústias, é *Dexter*¹¹⁰. Porém, apesar das características observadas na forma como o romance conta a história de Sookie, que favoreceriam uso de narração voz *off* no seriado, *True Blood* não utiliza este recurso. Assim, o seriado dá vazão ao fluxo de pensamento de personagens de outras maneiras: a performance dos atores, o diálogo proferido, a trilha sonora, a escolha de ângulos e closes, iluminação do ambiente, a paleta de cores da imagem e a cenografia são alguns dos elementos que se juntam na construção das mensagens pretendidas. Outros recursos contribuem, como os *flashbacks* e a visualização de sonhos ou imaginações, através de digressões do tempo cronológico da narrativa.

O seriado segue convenções dos gêneros que a compõem, sendo possível identificar formas já conhecidas de construir momentos de suspense ou romance, por exemplo. São algumas características que compõem momentos de tensão e suspense do seriado: locações inóspitas, como florestas e ruas desertas; fotografia que favorece cores frias e pouca iluminação; sons e ruídos diegéticos, como o barulho de passos ou vento balançando arbustos; trilha sonora com acordes altos; e edição picotada nos momentos mais agitados, como fugas e perseguições. Outras características são marcantes durante todo o seriado, como a fotografia que favorece cores quentes durante o dia, o que exprime bem o clima ensolarado do sul dos Estados Unidos; excesso de closes nos rostos dos personagens nas cenas em que o diálogo é prioridade; o uso da voz *off* quando Sookie lê os pensamentos de outros; fotografia diferenciada em *flashbacks*, sonhos e alucinações, como forma de evidenciar a saída do fluxo cronológico da narrativa.

Não observamos inovações pertinentes, seja de cunho narrativo ou de cunho técnico, no seriado; *True Blood* compõe suas cenas através de recursos já conhecidos, promovendo uma forma de fruição que apele para a apreciação do desenrolar da história, e não tanto para promover uma experiência estética diferenciada ou sofisticada. O enlace dramático,

¹¹⁰ Produzido e exibido pelo canal a cabo norte-americano Showtime, o seriado está atualmente na quarta temporada. *Dexter* foi baseado no romance *Dexter – A Mão Esquerda de Deus*, do escritor Jeff Lindsay. Este romance é narrado em primeira pessoa pelo personagem-título, de forma similar ao de *Morto Até o Anoitecer*. Conta a história de um serial killer que trabalha no setor forense do Departamento de Homicídios da Polícia de Miami; ele possui um código de conduta que o impede de matar inocentes, indo em busca de criminosos que escaparam da Justiça.

as reviravoltas e a ação são favorecidos, em detrimento de experimentações narrativas ou efeitos especiais arrojados.

É reconhecível uma coerência interna em todos os 12 episódios da primeira temporada: há uma trama principal bem definida que se desenvolve até o último episódio, há uma estratégia estilística que se mantém, a continuidade entre episódios é respeitada, e os personagens são construídos de forma a não apresentarem contradições. Esta coerência interna é geralmente garantida ao longo dos episódios e temporadas pelos produtores executivos, incluindo muitas vezes o(s) criador(es) do seriado. É destes cargos o compromisso com a manutenção do “espírito do programa”, já tratado no primeiro capítulo deste trabalho. Cada episódio de um seriado é individualmente dirigido por uma pessoa e escrito por ele próprio ou por outra(s) pessoa(s). É comum haver uma equipe de diretores e roteiristas que se revezam a cada episódio – e é comum também que os mesmos exerçam os papéis de produtores executivos. Os modos de produzir ficção seriada na TV são conhecidamente coletivos, e o uso de equipes grandes é necessário. O sucesso de um seriado, contudo, recai muitas vezes sobre as mãos do criador e demais produtores executivos, responsáveis por oferecer ao público o mesmo seriado toda semana, com coerência interna e características facilmente reconhecíveis; do contrário, seriam feitos episódios aparentemente avulsos¹¹¹.

O criador de *True Blood*, Alan Ball, escreveu os três primeiros episódios da primeira temporada do seriado, e dirigiu o primeiro e o último. É uma forma de o criador deixar sua marca autoral de forma mais contundente no início do seriado, quando tudo ainda precisa de direcionamento, e no final, tendo a chance de amarrar definitivamente as estratégias estilísticas planejadas e aplicadas ao longo da temporada. Ao seu lado, os seguintes roteiristas escreveram (número de episódios escritos na primeira temporada em parênteses): Brian Buckner (dois), Alexander Woo (dois), Raelle Tucker (dois), Chris Offutt (dois) e Nancy Oliver. Além de Ball, também dirigiram episódios na primeira temporada: Scott Winant (dois), John Dahl, Michael Lehmann (dois), Daniel Minahan, Nick Gomez, Marcos Siega, Anthony M. Hemingway e Nancy Oliver. Dos

¹¹¹ Há um tipo de seriado chamado de antologia, cuja proposta é oferecer histórias independentes a cada episódio, nos quais o elenco e os personagens são completamente diferentes. Uma antologia gira em torno de uma temática em comum, e cada episódio apresenta uma história diferente abordando este tema. Um exemplo é *Além da Imaginação* (*The Twilight Zone*, criado por Rod Serling, 1959-1964, CBS, EUA; teve continuações em 1985 e 2002), que apresentava histórias diversas de ficção científica, fantasia e horror.

roteiristas e diretores que atuaram nesta temporada, além de Ball, apenas Nancy Oliver exerceu ambas as funções, em episódios diferentes. Os quatro produtores mais atuantes no seriado são aqueles que já exerceram outras funções: Alan Ball (criador, diretor, roteirista), Brian Buckner (diretor), Nancy Oliver (diretora e roteirista), Raelle Tucker (roteirista) e Alexander Woo (roteirista). As funções de diretor e roteirista são notadamente associadas aos dos produtores, responsáveis no seriado televisivo pela manutenção da sua coerência interna: as mesmas pessoas que ora roteirizam, ora dirigem e ora produzem são geralmente os mesmos. Não por acaso, na segunda temporada do seriado, apenas os cinco produtores citados atuam como roteiristas em 11 dos 12 episódios da temporada – apenas um episódio é assinado por Kate Barnow, que até então trabalhava como coordenadora de roteiro¹¹². Isso evidencia que um seriado televisivo tende a possuir uma equipe fixa, que trabalha em conjunto revezando-se nas funções principais a fim de manter a coerência interna do programa.

Podemos caracterizar as estratégias estilísticas de *True Blood* como coerentes, uma vez que é possível observar recorrências facilmente identificáveis. Se por um lado o diretor, reconhecidamente autor no cinema, perde a oportunidade de imprimir no seu episódio marcas próprias, por outro o criador do seriado pode propor – e manter – as características desejadas ao longo das temporadas. O diretor precisa se ater ao plano já traçado para o seriado, podendo exercer sua criatividade até certo ponto; até um limite que respeite a proposta do criador. É possível que o telespectador comum não perceba a mudança de direção e roteirista de um episódio para o outro quando o plano estilístico é seguido¹¹³.

Em *True Blood*, o desenvolvimento do enredo, a construção dos personagens e a manutenção de um plano estilístico asseguram ao telespectador um ambiente já conhecido por ele. O argumento central de *Morto Até o Anoitecer* compõe a trama principal do seriado, ao qual são acrescentadas tramas secundárias em decorrência da mudança de ponto de vista entre ambos.

¹¹² Função responsável por fazer a ligação entre os roteiristas e produtores, apresentando rascunhos de roteiros, revisando ortografia, checando com o setor jurídico se há problemas legais com o conteúdo do roteiro, entre outras funções.

¹¹³ Um olhar mais atento pode identificar pequenas diferenças de direção em episódios de um mesmo seriado, porém não é objetivo deste trabalho procurá-las.

3.2.2 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 do seriado à medida que surgem outras para substituí-las. Para compreendermos o processo de recriação do romance para o seriado, observaremos 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 está ultrapassado. Contudo, observamos as mudanças mais significativas, que alteram ou conduzem de forma diferente a história, de forma a compreendermos o papel ativo dos realizadores/recriadores nesses momentos.

3.2.2.1 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, 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 videotape 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 um *zoom in* aproxima a imagem no 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 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.



Figura 02 – Sookie e Bill se conhecem no Bar Merlotte

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, enquanto que 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, 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 principais mudanças na trama principal acabam por tornar mais complexas as relações entre os personagens, adicionando conflitos. Por exemplo, enquanto no seriado Bill pede que Sam cuide de Sookie durante sua viagem, possibilitando uma maior aproximação entre eles e a participação de Sam no desfecho da história, no romance Bill pede a um amigo vampiro para tomar conta de sua namorada, que é eliminado facilmente pelo assassino. Desta forma, o triângulo amoroso desenvolvido no seriado não toma grandes proporções no romance; e no desfecho, Sookie se livra sozinha do assassino, sem, contudo matá-lo. 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

juízo 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 transformada por Bill como punição no tribunal. 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 – o formato seriado televisivo demanda um maior número de acontecimentos, em função de não deixar a narrativa estagnada. É o que acontece, por exemplo, quando Sookie vai acompanhada de Bill ao bar Fangtasia em busca de informações sobre as duas mulheres assassinadas. O fato em si não acrescenta elementos à trama principal, porque a investigação não é bem sucedida, mas é desenvolvido um momento de ação que serve a outros propósitos, como introduzir novos personagens e apresentar informações sobre o estilo de vida dos vampiros.

Como esperado em um seriado de TV que propõe continuidade absoluta, *True Blood* reserva o primeiro e o último episódios da temporada para definir importantes características e acontecimentos da história, tanto da temporada atual quanto o que se planeja para as seguintes. Não por coincidência, ambos os episódios foram dirigidos por Alan Ball, sendo que ele também assinou o roteiro do piloto. É uma forma de o criador ter mais controle e segurança para empregar no seriado as marcas desejadas. 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. Ao 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: é necessário utilizar de artimanhas narrativas para manter o espectador interessado em retornar ao seriado na temporada seguinte.

3.2.2.2 As tramas secundárias

Todos os seriados 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* captura características do romance e os transforma em tramas que possuem arcos de ação em poucos episódios, sendo substituídas na medida em que novas são adicionadas. Para compreender o uso das tramas secundárias no seriado, focamos nossa atenção em dois casos, que ilustram o todo.

As tramas secundárias de *True Blood* têm um personagem principal no centro da ação, enquanto outros interagem com ele. Dessa forma, identificamos como mais importantes as tramas relacionadas a Jason e a Tara, dois importantes personagens no seriado.

Jason Stackhouse, irmão de Sookie, é um jovem que está sempre se relacionando com mulheres. Ele se envolve em problemas quando as mulheres com quem tem saído são assassinadas. Contudo, sem evidências para mantê-lo preso, os policiais sempre o liberam depois do interrogatório. Jason nutre uma imensa curiosidade pelo universo dos vampiros, mas oculta isso de todos, assumindo uma agressiva postura anti-vampiros. Sua curiosidade o leva a experimentar sangue de vampiro, traficado em Bon Temps por seu amigo Lafayette Reynolds, cozinheiro do Bar Merlotte e primo de Tara. Quando Lafayette se recusa a vender a prazo para Jason, ele recorre ao bar Fangtasia, onde conhece Amy, uma bonita e jovem viciada em sangue de vampiro. Eles criam laços íntimos ao usarem a droga juntos e começam a se relacionar. Quando o sangue acaba, eles sequestram o vampiro que doa sangue para Lafayette traficar, mantendo-o amarrado com correntes de prata no porão da casa de Jason. O arco de histórias deste

personagem se encerra quando Amy é assassinada e ele, sob efeito da droga, se entrega à polícia confessando o crime que não cometeu. Na cadeia, Jason recebe visita de um pastor e encontra redenção através do “milagre” que o inocentou: a sua irmã descobriu o verdadeiro assassino. As peripécias de Jason são bem regulares durante a temporada, sofrendo o acréscimo de situações e conflitos menores, que são resolvidos de forma breve, mas é uma trama constante o suficiente para figurar em toda a temporada.



Figura 03 – Jason e Amy sob efeito de sangue de vampiro

No romance, há referências sobre o uso do sangue do vampiro como droga alucinógena e sobre Jason visitar o bar de vampiros na cidade próxima a Bon Temps, mas não que Jason utiliza a droga. A ligação entre ambos os elementos presentes no romance criam para o seriado uma trama constante durante toda a temporada. Toda a jornada enfrentada por Jason durante os 12 episódios segue a relação do personagem com a droga: no início, ele toma conhecimento dos efeitos que o consumo de sangue de vampiro pode ocasionar para um humano, depois utiliza a droga, e ao final desiste dela. Os acontecimentos o levam a conhecer Amy, que no romance é apenas uma garota cujo assassinato é utilizado para incriminar Jason. No seriado, o relacionamento entre eles – por mais que seja baseado no consumo da droga – e a morte dela são elementos cruciais para levar Jason a uma mudança de comportamento: pode-se encarar como uma “lição da vida” o que acontece ao personagem, que então resolve mudar e se empenhar em ser uma boa pessoa. A mudança, ao final da temporada, encaminha Jason para uma nova trama, que será desenvolvida na segunda temporada.

Em *Morto Até o Anoitecer* não há muito espaço para Lafayette, que figura apenas como cozinheiro do bar – no segundo romance, no entanto, há menções sobre os hábitos festeiros e de uso de drogas do personagem. No que diz respeito às investigações dos assassinatos, há pequenas divergências com o que acontece no romance, mas nada significativo; Jason, por exemplo, só teve um caso com a primeira vítima anos antes, enquanto que no seriado ele esteve com a mulher poucas horas antes de ela ser assassinada. O apelo visual demandado na televisão pode ter sido impulsionador desta mudança, já que é mais impactante mostrar os personagens se relacionando momentos antes do assassinato do que tomarmos conhecimento de uma antiga relação depois dela aparecer morta. Observamos na trama de Jason uma associação de elementos presentes no romance que se conectam para criar uma subtrama que, embora ligada à trama principal, acontece de forma relativamente autônoma do restante do seriado.

Tara Thornton é amiga de infância de Sookie e foi criada por uma mãe alcoólatra e extremamente religiosa, com a qual sempre teve uma relação conflituosa. Tara nutre uma paixão por Jason desde a infância, mas nunca se declarou para ele. Ela inicia uma relação sem compromissos, estritamente sexual, com Sam. Tara é torturada por seu próprio gênio impulsivo, que a faz dizer tudo o que vem à cabeça e dificulta suas relações pessoais. Aos poucos interessada em continuar com Sam, a convicção de que ela não consegue se relacionar acaba por minar um possível namoro com ele. Em paralelo, a mãe de Tara procura sua ajuda: ela precisa de dinheiro para efetuar um exorcismo, pois acredita que há um demônio dentro dela que a faz alcoólatra. Relutante e incrédula, Tara acaba concordando. Ao ver o resultado “bem sucedido” do exorcismo e a incrível mudança de comportamento de sua mãe, ela começa a se convencer de que tem um demônio dentro dela também, que incita suas atitudes explosivas e é responsável por sua vida miserável. Ela acaba fazendo um exorcismo que aparentemente funciona: no dia seguinte, ela se sente tranquila e feliz, disposta a levar uma vida diferente. Mais tarde no mesmo dia, porém, Tara encontra a suposta exorcista trabalhando numa farmácia, e descobre que ela é uma farsante. Frustrada, ela volta a ter o mesmo temperamento autodestrutivo de antes.



Figura 04 – Tara se prepara para realizar seu exorcismo

A estranha relação entre Tara e Sam não surge e se desenvolve de forma constante – há idas e vindas, encontros e desencontros – mas ocorre paulatinamente durante toda a temporada. Já a trama dos exorcismos ocorre em um arco definido de episódios: inicia-se no sexto, com a mãe pedindo dinheiro à filha; no sétimo episódio, a mãe é exorcizada; no oitavo, Tara decide que precisa fazer um exorcismo também; e no décimo ela é exorcizada e descobre que tudo não passou de uma farsa. Nos demais episódios, Tara se relaciona com os outros personagens do seriado e se envolve em situações cotidianas, que não são histórias longas ou bem-definidas o suficiente para compor uma trama secundária, pois dedicam-se a mostrar apenas o dia-a-dia dos personagens.

A personagem Tara não existe no romance *Morto até o Anoitecer*; ela surge no segundo volume da série de livros, *Vampiros em Dallas*, e não possui o destaque que recebe no seriado. O acréscimo dessa personagem como uma das principais é exemplo do papel ativo que os realizadores do seriado possuem no processo de recriação: trata-se de compreender o universo adaptado e expandi-lo através de personagens e tramas de forma coerente, que funcione dentro daquele universo ficcional. Tara e as histórias contadas através dela se encaixam em *True Blood*, não soando deslocadas.

Enquanto a trama de Jason junta elementos presentes no romance para compor-se, as peripécias de Tara são quase totalmente acréscimos originais. São duas formas bem evidentes do papel dos recriadores. A personagem Tara se mescla ao seriado através de três importantes elos: sua amizade com Sookie, o caso 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 disso, a temática religiosa do embate com a mãe soa crível, pois este tema é um subtexto presente em diversos momentos tanto do seriado quanto do romance.

3.2.3 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, pelas características já abordadas, possui mais espaço para desenvolver os personagens, seja mostrando seus relacionamentos cotidianos ou enveredando por tramas próprias.

Há recorrência no uso de um recurso narrativo utilizado para contar o passado dos personagens: o *flashback*. Em *True Blood*, eles são usados prioritariamente para ajudar na construção dos personagens, através de momentos marcantes de seus passados, que definem e justificam suas atitudes e personalidades atuais. O *flashback* é marcado através de um efeito visual – geralmente um zoom in – e sonoro, que indica ao telespectador uma fuga do tempo cronológico; quase sempre, todo o período do *flashback* é apresentado com uma fotografia diferenciada, seja por excesso de iluminação que torna a imagem clara e brilhante, ou através de um efeito que deixa a imagem granulada. Tais recursos, embora não essenciais para compreensão dos *flashbacks*, ajudam o telespectador a identificar de imediato o recurso. Quando o *flashback* volta muito tempo no passado, como acontece com o vampiro Bill, recursos visuais são dispensados pois outros fatores evidenciam a quebra da cronologia, como o figurino típico e o cenário utilizados para retratar o século XIX.

Outras formas de construção de personagens são os diálogos e situações em que os personagens desempenham ações que evidenciam seu comportamento e sua personalidade. Por se tratar de uma narrativa seriada, de longa duração por natureza, é

essencial a manutenção de coerência na narrativa: os personagens têm que ser planejados e suas ações executadas de forma que se evitem contradições ao longo dos episódios e temporadas.

Optamos por realizar uma descrição dos personagens mais importantes para compreendermos como o seriado os construiu, seja seguindo as pistas que o romance oferece ou acrescentando novidades, ambas decisões que têm que ser tomadas pelos recriadores.



Sookie Stackhouse (interpretada por Anna Paquin)

Possui o dom de ler pensamentos das pessoas, fato que determina bastante as características de sua personalidade. Ela é reservada e se finge de idiota enquanto trabalha como garçonne no Bar Merlotte, ignorando os pensamentos quase sempre grosseiros de seus clientes. Sookie é a favor da luta por direitos civis dos vampiros; de fato, é muito amistosa e curiosa com relação a esses seres sobrenaturais, a ponto de defendê-los e iniciar um relacionamento com um deles. Ela tem 25 anos e é bem decidida, sempre com uma opinião formada. Nenhum relacionamento amoroso funcionou para ela, pois ler os pensamentos dos seus pretendentes sempre estragavam as tentativas de conhecer alguém – um rápido *flashback* mostra dois exemplos desastrosos do que já aconteceu quando Sookie tentou conhecer rapazes. Por conta disso, ela se mantinha virgem até então; embora sua libido a fizesse fantasiar algumas vezes. Um *flashback* é destinado à infância da personagem, mostrando quando seus pais descobriram que ela podia ler pensamentos e como lidaram com isso; posteriormente, o mesmo recurso revelou como o seu tio-avô abusava sexualmente dela quando criança. A personagem do seriado é praticamente a mesma do romance, sem mudanças significativas na sua personalidade ou no seu passado.



Bill Compton (interpretado por Stephen Moyer)

É um vampiro com 137 anos de idade, tendo sido transformado quando tinha 30 anos humanos. Conhecemos seu passado e seus maiores rancores no quinto episódio, *Sparks Fly Out*, quando ele palestra para os moradores de Bon Temps sobre como era a região no século XIX. Conforme ele conta sua história, *flashbacks* ilustram passagens da Guerra Civil Americana, na qual lutou pelo estado da Louisiana: conhecemos um soldado corajoso, bondoso, casado e pai de dois filhos. Após o término da palestra, ele continua a relembrar do passado, que vislumbramos em novos *flashbacks*. Descobrimos como ele foi transformado em vampiro contra a sua vontade e como teve que abrir mão de sua família, deixando-o amargurado e rancoroso. Bill mostra que vampiros ainda nutrem de sentimentos humanos, ao chorar – lágrimas de sangue, no entanto – quando conta sua história e ao se apaixonar por Sookie. Sua personalidade protetora, mas também violenta, faz com ele assassine sem remorsos o tio-avô de Sookie, que havia molestado-a. Ele retornou a Bon Temps dois anos após a revelação da existência dos vampiros, com a vontade de morar na sua antiga casa e viver amistosamente entre os moradores locais. No romance, conhecemos as vontades e a personalidade protetora de Bill conforme ele e Sookie se conhecem melhor, mas nada do seu passado é revelado.



Sam Merlotte (interpretado por Sam Trammell)

O dono do Bar Merlotte, que leva seu sobrenome, é um homem tranquilo e trabalhador. Logo ele se mostra preocupado e carinhoso com Sookie, pela qual nutre uma paixão. Seus colegas de trabalho e amigos pouco sabem sobre o passado de Sam: ele não costuma comentar como era sua vida antes de se mudar para Bon Temps. Apenas

quando Sookie descobre que ele é um metamorfo, Sam resolve contar um pouco sobre seu passado. Através de *flashbacks*, vemos como ele descobriu que tinha a habilidade de se transformar em animais e como sua família adotiva o abandonou, tendo que se criar sozinho desde a adolescência. Por conta disto, ele cresceu sendo independente e solitário, não costumando ter muitas namoradas. A aproximação inesperada com Tara é fruto, basicamente, da solidão de ambos. O personagem do seriado é bem similar ao do romance, embora não enverede pelas mesmas tramas nem se conheça seu passado – não há, por exemplo, relação com Tara, personagem esta que não aparece em *Morto até o Anoitecer*.



Jason Stackhouse (interpretado por Ryan Kwanten)

Os moradores da pequena Bon Temps consideram o irmão mais velho de Sookie um rapaz bobo e que não quer fazer muita coisa de sua vida, que só se preocupa em sair com inúmeras mulheres e foge de compromissos. Dono de um coração bondoso e ingênuo, Jason nutre uma curiosidade secreta por tudo relacionado aos vampiros, principalmente os boatos de que o sexo com esses seres é fantástico. Ele esconde essa curiosidade mantendo uma postura agressiva contra os vampiros, mas isso é fruto mais de sua ignorância sobre o tema do que de uma postura política engajada. Jason se deixa levar pelos acontecimentos, oscilando entre o que ele acha correto e como ele de fato age; com frequência, suas atitudes mostram um homem bom fazendo coisas erradas. Ao conhecer Amy no bar Fangtasia, ele se envolve no sequestro de um vampiro com o único propósito de drenar sangue para manter o vício na droga. No cativeiro, ele conhece melhor o vampiro e se afeiçoa a ele, mudando sua forma de encarar a questão. Ao final da temporada, convencido – erroneamente – que assassinou três mulheres na cidade, ele encontra redenção depois de um encontro com um pastor da igreja anti-vampiros *Fellowship of the Sun* e se torna disposto a mudar de vida, encontrar uma razão para sua existência e se tornar um ser humano melhor. Na temporada seguinte, esta guinada no comportamento do personagem o levará a participar desta igreja, o que

comporá uma importante trama desenvolvendo a jornada do personagem. No romance, Jason possui basicamente as mesmas características, mas não muda com o decorrer da história – ao final do livro ele continua sendo o mesmo que era no início. Não há qualquer indicio de que ele use o sangue de vampiro; no romance, ele só se mostra interessado em sair com muitas mulheres.



Tara Thornton (interpretada por Rutina Wesley)

Explosiva, auto-destrutiva e boca-suja, Tara tem dificuldades em se manter em um emprego por muito tempo e em manter relações amorosas estáveis. Amiga de infância de Sookie e secretamente apaixonada por Jason, ela começa a ter encontros casuais com Sam, ambos atraídos por um desejo de escapar da solidão. A relação conflituosa com sua mãe alcoólatra e extremamente religiosa é o que origina seu comportamento difícil, fato explicitado através de discussões acirradas com a mãe e de *flashbacks* de sua infância. Ela se convence de que há um demônio possuindo seu corpo e que exorcizá-lo resolveria seus problemas – ao descobrir que a suposta exorcista que contratou é uma farsante que trabalha durante o dia em uma farmácia local, Tara piora seu comportamento, passando a beber tal qual a mãe fazia. Ela é presa ao dirigir sob efeito de álcool e é resgatada da cadeia pela misteriosa Maryann, que oferece abrigo e a oportunidade de mudar de vida. Agindo como uma guia espiritual, Maryann consegue mostrar a Tara uma nova forma de encarar o mundo; a relação entre ambas será aprofundada na segunda temporada, quando as intenções de Maryann são reveladas. A personagem Tara não aparece no romance *Morto até Anoitecer*, não sendo sequer mencionada. No segundo romance da série, *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. Na série de livros, ela não tem nenhum parentesco com Lafayette.



Lafayette Reynolds (interpretado por Nelsan Ellis)

Primo de Tara e cozinheiro do Bar Merlotte, Lafayette é uma figura homossexual caricata – extrovertido, afeminado, com roupas extravagantes e maquiagem –, mas forte e decidido quando se trata de se defender. Ele mantém uma relação de favores com um vampiro, oferecendo a ele sexo em troca de um pouco de seu sangue, o qual Lafayette trafica. Além de traficante, ele se prostitui e tem um website com conteúdo sexual voltado ao público gay. O personagem não percorre uma jornada pessoal, tal qual os demais citados, mas sua relevância está sobretudo associada à trama de Jason, iniciando-o no vício da droga, e nas situações em que discute a homofobia no seriado. Lafayette compra briga com frequentadores homofóbicos do bar em que trabalha e mantém uma relação com um senador que posteriormente se manifesta contrário aos direitos dos vampiros e homofóbico. Ao final da temporada, ele é atacado por alguém desconhecido e seu destino fica em aberto até a temporada seguinte. 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 da série, ele é assassinado; na segunda temporada do seriado, descobrimos que ele havia sido sequestrado por Eric, que soube que ele traficava sangue de vampiro, e não morre.

À exceção da protagonista, podemos observar que 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. Alguns elementos e sugestões de comportamento pincelados no livro são transformados em características dos personagens – e subtramas são produzidas em função disso, como acontece com Lafayette. Ao demandar outras tramas, o formato seriado televisivo também demanda maior ação de outros personagens, que têm suas personalidades e características construídas à medida que executam ações. Muito já se estabelece no

episódio piloto, ao qual se reserva justamente a função de apresentar os personagens e dar apenas as pistas que as tramas vão seguir. Por exemplo, o telespectador toma conhecimento do temperamento explosivo de Tara logo na primeira cena em que ela aparece. Nela, vemos Tara se demitindo do seu trabalho em um supermercado após discutir com uma cliente, ofendendo-a. Ainda no episódio piloto, Sam manifesta a preocupação e o sentimento que tem por Sookie, ao dar uma bronca nela por ter demonstrado interesse pelo vampiro. Os personagens são construídos paulatinamente, episódio a episódio, através de recorrências e reiterações de comportamentos e atitudes. Mas, de maneira geral, a informação básica sobre cada um pode ser prevista observando-se suas primeiras aparições: o telespectador já sabe caracterizar os personagens mais importantes desde o início de *True Blood*, o que é fundamental em uma narrativa seriada.

3.2.4 Os ganchos de tensão

Um gancho de tensão é um recurso narrativo que interrompe bruscamente a história em um momento crucial de suspense, ação ou revelação. Os objetivos para a utilização deste recurso são bem claros: fazer a narrativa caminhar, ao demandar ações dos personagens colocados em situações-limite ou ao revelar novidades, e prender a atenção do espectador para que ele continue assistindo ao programa. Este elemento se tornou uma importante característica na estrutura narrativa de *True Blood*, tamanha sua recorrência. Os ganchos de tensão influenciam diretamente outra característica marcante do seriado: a continuidade absoluta entre os episódios.

Todo novo episódio se inicia do exato ponto em que se interrompeu o anterior, não havendo qualquer salto temporal. Isso ocorre também na passagem da primeira para a segunda temporada – enquanto é mais comum em seriados televisivos que haja um salto de meses na cronologia na transição entre temporadas. Observaremos alguns exemplos que ilustrem de que forma os ganchos de tensão funcionam em *True Blood*.

Ao final do primeiro episódio, Sookie está sozinha no estacionamento do bar, de madrugada, esperando por Bill. Ela é atacada pelo casal Rattray, e o episódio se encerra com a personagem sendo espancada. O episódio seguinte inicia deste mesmo ponto, ainda mostrando Sookie sendo espancada. Alguém a salva, e embora seja presumível se

tratar do vampiro Bill, seu rosto não é mostrado. Este fato cria um novo pequeno mistério – quem salvou Sookie? –, que será revelado após a vinheta de abertura, quando nos é mostrado o vampiro carregando-a em seus braços.



Figura 05 – Última cena do episódio 01 e primeira cena do episódio 02

No final do segundo episódio, Sookie se dirige à casa de Bill para entregar-lhe contatos de eletricitas, conforme haviam combinado. Ao bater na porta, contudo, três vampiros desconhecidos aparecem, ameaçando-a com suas presas à mostra. A última cena é um *close* no rosto de um dos vampiros, com presas à mostra e sangue escorrendo pela boca. A primeira cena do episódio seguinte é esta mesma imagem: um *close* do mesmo vampiro. A tensão se prolonga; Bill surge e pede que todos entrem, e quando os outros vampiros ameaçam morder Sookie novamente, ele se aproxima e declara “Sookie é minha” – logo descobriríamos que dizer que possui um humano é um código entre vampiros para sinalizar que apenas ele, o possuidor, pode se alimentar daquele humano.



Figura 06 – Última cena do episódio 02 e primeira cena do episódio 03

O terceiro episódio se encerra com Sookie encontrando o corpo de Dawn, sua colega de trabalho no bar; a última cena é um *close* de Sookie gritando. No início do próximo episódio, ela ainda está gritando por ajuda quando Jason aparece; logo mais, uma vizinha de Dawn aparece e acusa o irmão de Sookie de ser o assassino.



Figura 07 – Última cena do episódio 03 e primeira cena do episódio 04

Os ganchos de tensão utilizam de elementos da própria narrativa ficcional para criar momentos propícios, levando os personagens a situações de suspense e mistério e o telespectador à expectativa. A história caminha conforme uma pergunta (quem salvará Sookie?) ou um novo elemento (a descoberta de mais uma vítima) são adicionados à narrativa. No episódio que sucede a tais acréscimos, esses elementos podem ser resolvidos (Sookie foi salva por Bill) ou podem gerar consequências a serem abordadas (Jason é considerado suspeito do assassinato e é preso).

Além de compor um recurso importante para o funcionamento da narrativa, os ganchos de tensão favorecem o uso da continuidade absoluta entre os episódios. Opta-se por continuar um episódio do exato ponto em que o anterior parou, sem saltos temporais. De forma a criar momentos de suspense e expectativa, os episódios são interrompidos no meio de uma situação e o telespectador só saberá o desfecho se acompanhar o episódio seguinte.

A continuidade absoluta poderia existir mesmo sem o uso dos ganchos – e vice-versa. Porém ambos, quando juntos, criam uma atmosfera de urgência e pressa, pois o telespectador tem plena noção da passagem do tempo. Assistimos ao dia-a-dia da vida dos personagens literalmente dia após dia – exceto quando há *flashbacks*.

Esta característica de *True Blood* faz com que seus episódios sejam mais dependentes entre si; não é recomendada a fruição deste seriado sem a observância da cronologia, como há com outros seriados. Já na transição do primeiro para o segundo episódio fica claro ao público que tipo de fruição o seriado demanda; ao observar o primeiro episódio sendo interrompido bruscamente em um momento crucial da história e o segundo episódio continuando do exato ponto em que o anterior terminou, o público se dá conta de que este seriado demanda que ele acompanhe os episódios em ordem cronológica de exibição para que haja uma fruição adequada. Este tipo de “acordo” tácito entre produto e público tem que se dar o mais brevemente possível, uma vez que não há tempo a ser desperdiçado quando se trata de TV.

Com o público ciente de que precisa acompanhar todos os episódios para o bom entendimento da história, resta ao seriado oferecer formas de o telespectador se

atualizar, no caso de não assistir a um episódio. Para tal, *True Blood* exhibe clipes de recapitulação, resumindo os últimos acontecimentos mais importantes para o acompanhamento da história; o canal HBO oferece reprises dos episódios semanais, em horários e dias diversos; e o seriado é disponibilizado no serviço *Video On Demand*. Além disso, há formas consideradas ilegais de assistir a seriados na internet, como o download.

Os ganchos de tensão e a continuidade absoluta entre episódios não são características apenas narrativas: constituem verdadeiros recursos estilísticos, que caracterizam o seriado e com os quais o público já se identifica. A ausência repentina dessas características seria logo notada pelo público, já acostumado com o plano estilístico atual. Novamente, o papel do criador e demais produtores na manutenção de um estilo, com características recorrentes, se mostra crucial para o desenvolvimento coerente do seriado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho procurou compreender o processo de recriação do seriado *True Blood* a partir do romance *Morto Até o Anoitecer*, no qual foi baseado. Para alcançar nossos objetivos e obter um largo panorama de como se deu tal processo, buscamos antes compreender o que são e de que forma se estruturam as narrativas seriadas. Vimos que ambos o seriado televisivo e o romance de folhetim possuem características semelhantes, tais quais: valoriza-se o enlace dramático, possuem recursos narrativos para prender a atenção do público, são destinados a públicos massivos, são considerados cultura de entretenimento, e geralmente não se preocupam em oferecer uma experiência estética sofisticada, apenas agradar ao público oferecendo um retorno ao já conhecido.

Buscamos localizar nosso corpus em meio a uma indústria cultural articulada, que produz em consonância com as tendências de mercado ao mesmo tempo em que oferece ao público várias formas de consumo em torno de um universo ficcional. Desta forma, identificamos o que é produzido em torno de *True Blood*, para além apenas do seriado televisivo.

Para guiar a nossa análise, utilizamos a proposta metodológica desenvolvida por Souza (2009) para análise de narrativas seriadas televisivas. O objetivo desta metodologia é compreender o funcionamento interno da obra, como pensado na Poética do Audiovisual desenvolvida por Gomes (2004), mas não apenas: compreender o contexto de produção e a instância de fruição da obra nos ajuda a formular as questões a serem analisadas. A descrição destes dois âmbitos foi essencial para compreendermos o seriado e o romance, e, por consequência, as nuances da intersecção entre ambos durante o processo de recriação.

Ao identificar os papéis dos realizadores do seriado televisivo, foi possível entendermos quem são os responsáveis não apenas pela feitura de *True Blood*, mas também do processo de recriação a partir do romance no qual o programa de TV fora baseado. O esquema de rotatividade de roteiristas e diretores – dentre os quais os mais importantes são também produtores executivos – faz com que seja necessária a criação e manutenção de um plano estilístico/estético a ser seguido a fim de que se sustente uma coerência ao longo dos episódios. Este papel fica à cargo do criador do seriado, Alan

Ball, e demais produtores executivos – identificamos quatro que exerceram essa função em maior quantidade de episódios ao longo das duas primeiras temporadas do seriado: Brian Buckner, Nancy Oliver, Raelle Tucker e Alexander Woo. Compreender estas questões foi importante para o trabalho, mas não aprofundamos nelas porque não era nosso objetivo principal.

A análise desenvolvida neste trabalho apresentou algumas dificuldades: por falta de uma metodologia que dê conta especificamente do processo de recriação, enveredamos nossa análise a partir de quatro eixos, focando na forma com que o enredo e os personagens foram construídos e na identificação de recorrências narrativas e estéticas que caracterizariam o seriado. Esta escolha possibilitou compreendermos como o universo ficcional do romance *Morto Até o Anoitecer* foi recriado no seriado televisivo.

Os eixos escolhidos foram: a mudança do ponto de vista, a construção das tramas e dos personagens e o uso dos ganchos de tensão. Com a análise, chegamos à conclusão de que *True Blood* consiste em uma verdadeira expansão do universo apresentado no romance. Ao se apropriar das informações básicas e dos personagens de *Morto Até o Anoitecer*, os recriadores construíram um universo altamente coerente quando comparado ao romance – embora haja diferenças cruciais, como a inserção de novos personagens ou tramas, uma vez que o critério de fidelidade não é considerado relevante para os casos de recriação. 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 – se fez necessário a criação de novas tramas secundárias e a caracterização de mais personagens, que compõem o elenco fixo do seriado. Embora inexistentes no romance, as tramas e personalidades de personagens desenvolvidas no seriado não soam deslocadas: eles são construídos de forma coerente com a abordagem proposta.

Os dois elementos mais marcantes da estrutura-base do seriado são os ganchos de tensão e a continuidade absoluta, que estão intrinsecamente ligados. Ao criar um ambiente de tensão e mistério, intercalados por momentos de romance e humor, o seriado faz uso do recurso narrativo dos ganchos de tensão para potencializar a tensão e a expectativa do público. Em congruência com esse recurso, a narrativa em

continuidade absoluta faz com que um novo episódio se inicie sempre do ponto em que o episódio anterior foi interrompido. Estas duas características de *True Blood*, a partir de sua recorrência ao longo das duas temporadas já exibidas, constituem elementos facilmente reconhecíveis pelo público. É necessário lembrar que há diversas formas de narrar histórias em seriados televisivos; estas escolhas feitas na estrutura de *True Blood* configuram um plano estilístico próprio, mesmo que não seja inovador ou vanguardista.

True Blood consegue ser autossuficiente enquanto obra cultural, não demandando uma relação com o romance para se tornar completo. Contudo, o contexto produtivo e o público do seriado incentivam uma constante relação entre o que se passa na TV com o que ocorre fora dela. A criação de material próprio para a internet e o relançamento dos romances da série com o selo “Livro que originou o seriado de TV”, por exemplo, nos dão pistas de que *True Blood* não deve encerrar-se em si mesmo. O consumo de produtos relacionados ao seriado é incentivado pelo canal HBO e bem aceito pelo público; trata-se de utilizar elementos do seriado e transformá-los em produtos, como jóias, canecas e camisas, ou em expansões narrativas, em forma de *webisodes* ou HQs, por exemplo.

O maior êxito no processo de recriação analisado neste trabalho é a apropriação do universo do romance e sua expansão no seriado; as modificações entre um e outro são ora implicadas pela mudança de meio – da palavra escrita para a linguagem audiovisual –, ora frutos do papel ativo dos recriadores. A abordagem utilizada não visava a esgotar todas as investigações possíveis acerca do corpus. Uma vez que a preocupação maior foi enxergar o processo de recriação, a análise foi focada na intersecção entre seriado televisivo e romance, o que fez com que outros elementos não fossem favorecidos. O presente trabalho procurou oferecer um caminho possível para se começar a compreender os complexos processos de recriação, que poderá ser complementado em estudos posteriores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Gabriela. **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, Silvia Helena Simões. **Ação, Suspense, Emoção: Literatura e cultura de massa no Brasil**. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.

CORREIA, Daniel; FILGUEIRAS, Lucia. **Introdução a Mídia Cruzada – tutorial**, 2008. Disponível em: <http://lts-i.pcs.usp.br/xgov/pub/TutorialMidiaCruzada.pdf>. Acesso: 22/03/2010.

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

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

GOMES, Wilson. La poética Del cine y la cuestión del método em el análisis fílmico. **Significação: Revista brasileira de semiótica**, Curitiba, v.21, p.85-106, 2004.

_____. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC: 2004. p.93-125.

HARRIS, Charlaine. **Morto até o anoitecer**. Rio de Janeiro: EDIOURO, 2007.

IMDB – Internet Movie Database. Disponível em: <http://www.imdb.com>. Acesso: 02/06/2010.

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

JENKINS, Henry. **Textual Poachers: television fans & participatory culture**. New York: Routledge, 1992.

LECOUTEUX, Claude. **História dos Vampiros**: Autópsia de um mito. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

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

MELTON, J. Gordon. **O Livro dos Vampiros – A Enciclopédia dos Mortos-Vivos**. São Paulo: Editora MAKRON Books, 1995.

OLIVEIRA, Marinyze Prates 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: Quarteto Editora, 2004.

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

RICCARDO, Martin V. **Breve história cultural dos vampiros**. In: O Livro dos Vampiros – A Enciclopédia dos Mortos-Vivos. São Paulo: Editora MAKRON Books, 1995.

SOUZA, Carmem. **Fãs de ficção seriada de televisão: Uma aproximação com os fãs de autores de telenovelas**, 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/136/137>. Acesso: 22/03/2010.

_____. Guia de Orientação – Levantamento de Dados. **Exercício de Análise da Poética da Ficção Seriada Televisiva**. Grupo de Pesquisa A-Tevê. Salvador, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

TV.com. Disponível em: <http://www.tv.com>. Acesso: 02/06/2010.

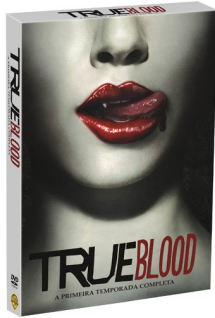
TV by the Numbers. Disponível em: <http://www.tvbythenumbers.com>. Acesso: 02/06/2010.

Filmografia Analisada

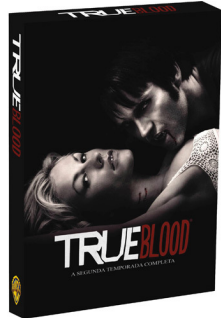
True Blood (2008-, HBO, EUA)

APÊNDICES

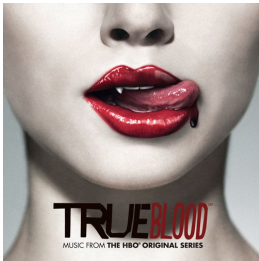
Apêndice A – Imagens dos produtos comercializados



(DVD 1ª temporada)



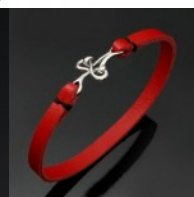
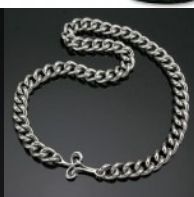
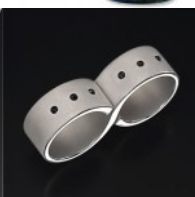
(DVD 2ª temporada)



(CD 1ª temporada)



(CD 2ª temporada)



Apêndice B – Capas dos romances da série Sookie Stackhouse

Livros publicados no Brasil



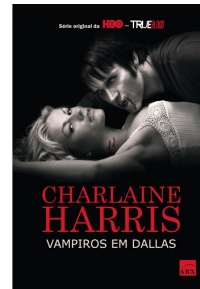
(1ª edição)



(2ª edição)

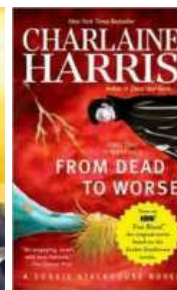
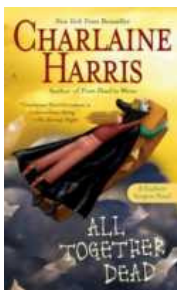
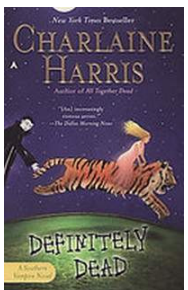
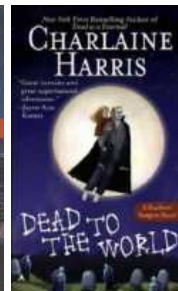
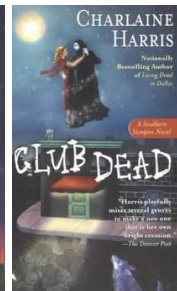
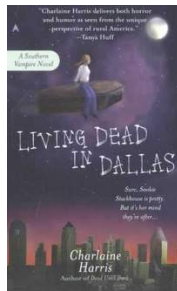
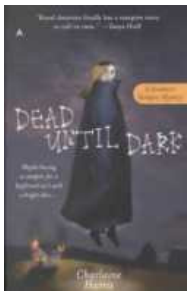


(1ª edição)



(2ª edição)

Livros publicados nos Estados Unidos



ANEXOS

Anexo A – Roteiristas e diretores nas duas primeiras temporadas de *True Blood*

1ª Temporada

--	Roteirista / Diretor
01	Alan Ball / Alan Ball
02	Alan Ball / Scott Winant
03	Alan Ball / John Dahl
04	Brian Buckner / Michael Lehmann
05	Alexander Woo / Daniel Minahan
06	Raelle Tucker / Nick Gomez
07	Chris Offut / Marcos Siega
08	Alexander Woo / Michael Lehmann
09	Brian Buckner / Anthony M. Hemingway
10	Chris Offut / Scott Winant
11	Nancy Oliver / Nancy Oliver
12	Raelle Tucker / Alan Ball

2ª Temporada

--	Roteirista / Diretor
01	Alexander Woo / Daniel Minahan
02	Brian Buckner / Michael Lehmann
03	Raelle Tucker / Scott Winant
04	Alan Ball / Michael Lehmann
05	Nancy Oliver / John Dahl
06	Brian Buckner / Michael Lehmann
07	Raelle Tucker / Michael Ruscio
08	Alexander Woo / John Dahl
09	Nancy Oliver / Scott Winant
10	Kate Barnow / Adam Davidson
11	Alan Ball / Daniel Minahan
12	Alexander Woo / Michael Cuesta

Anexo B – Títulos de episódios nas duas primeiras temporadas de *True Blood*

1ª Temporada

01	<i>Strange Love (Um Estranho Amor)</i>
02	<i>The First Taste (O Primeiro Pedaco)</i>
03	<i>Mine (Minha)</i>
04	<i>Escape from Dragon House (Fuga da casa dos dragões)</i>
05	<i>Sparks Fly Out (As Chamas Voam)</i>
06	<i>Cold Ground (Terra Fria)</i>
07	<i>Burning House of Love (A Casa de Amor em Chamas)</i>
08	<i>The Fourth Man in the Fire (O Quarto Homem no Fogo)</i>
09	<i>Plaisir D'Amour (Prazer de Amor)</i>
10	<i>I Don't Wanna Know (Eu Não Quero Saber)</i>
11	<i>To Love is to Buy (Amar é Enterrar)</i>
12	<i>You'll be the Death of Me (Assim Você Vai Me Matar)</i>

2ª Temporada

01	<i>Nothing But the Blood (Nada Além de Sangue)</i>
02	<i>Keep this Party Going (Não Deixe a Festa Acabar)</i>
03	<i>Scratches (Arranhões)</i>
04	<i>Shake and Fingerpop (Agite e Dedilhe)</i>
05	<i>Never Let Me Go (Nunca me Deixe Ir)</i>
06	<i>Hard-Hearted Hannah (A Insensível Hannah)</i>
07	<i>Release Me (Liberta-me)</i>
08	<i>Timebomb (Bomba-relógio)</i>
09	<i>I Will Rise Up (Eu me Elevarei)</i>
10	<i>New World in my View (Um Novo Mundo na minha Visão)</i>
11	<i>Frenzy (Frenesi)</i>
12	<i>Beyond Here Lies Nothin (Além daqui não jaz nada)</i>

Anexo C – Equipe técnica de *True Blood*

Produção

Alan Ball
 Brian Buckner
 Nancy Oliver
 Raelle Tucker
 Alexander Woo
 Christina Jokanovich
 Carol Dunn Trussell
 Chris Offutt
 Bruce Dunn
 Gregg Fienberg
 W. Mark McNair
 Luis Patiño

Trilha sonora original

Nathan Barr

Fotografia

Matthew Jensen
 Romeo Tirone
 John B. Aronson
 Checco Varese
 Joseph Gallagher

Edição de imagem

Michael Ruscio
 Louise Innes
 Andy Keir
 Peter B. Ellis
 Lynne Willingham

Casting

Libby Goldstein
 Junie Lowry-Johnson

Design de produção

Suzuki Ingerslev

Direção de arte

Catherine Smith

Decoração de set

Laura Richarz
 Rusty Lipscomb

Figurino

Audrey Fisher
 Danny Glicker

Efeitos visuais

Michael Gaspar
 Michael Arbogast
 Chris Nelson
 Ric San Nicholas
 David Pahoia

Gerenciamento de produção

Gwyn Shovelski
 Gary Huckabay
 Liz Brandenburg
 David Auge
 Gregg Fienberg
 Marlis Pujol
 Howard Griffith
 Luis Patiño
 Bill Johnson

(Fonte: IMDb)