



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - DFCH
CURSO DE BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

LAÍS FERREIRA CUNHA

ODISSEIA DA REMEMORAÇÃO

**Entrevista com o Vampiro (2022) e suas estratégias de adaptação
intersemiótica**

Vitória da Conquista, Bahia

2023

LAÍS FERREIRA CUNHA

ODISSEIA DA REMEMORAÇÃO

Entrevista com o Vampiro (2022) e suas estratégias de adaptação intersemiótica

Trabalho de Conclusão de Curso, no formato Monografia, apresentado ao Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Campus de Vitória da Conquista, como requisito obrigatório para obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Dr. Cristiano Figueira Canguçu

Vitória da Conquista, Bahia

2023

LAÍS FERREIRA CUNHA

ODISSEIA DA REMEMORAÇÃO

**Entrevista com o Vampiro (2022) e suas estratégias de adaptação
intersemiótica**

Aprovado em:

(Dr. Cristiano Figueira Canguçu, Professor Orientador)

(18/12/2023)

(Dr. Eder Amaral e Silva, avaliador interno)

(18/12/2023)

(Dr. João Senna Teixeira, avaliador externo)

(18/12/2023)

AGRADECIMENTOS

À minha família por incentivar até o que não conseguem entender. Queria ser metade da pessoa que vocês dizem por aí que eu sou.

A Géssica Silva e Vinícius Fernandes, porque quando eu quero desistir penso nas duas pessoas que eu sei que me convenceriam do contrário.

A Lucas Gehres pelas horas e horas discutindo filmes que nenhum de nós gostou muito, pela interminável lista de recomendações de horror e por ser minha pessoa preferida do seu lado do Brasil.

A Nathalia Matos, o primeiro presente que o cinema me deu e Maria Eduarda Bittencourt, o mais colorido, por assistirem essa série comigo, pelas risadas, os abraços e o amor que eu sinto o tempo inteiro.

A Matheus Santos, Olga Catarina Alves, Beatriz Simonassi e ao resto da família que a Universidade me deu. O brilho de vocês iluminou meu caminho.

À equipe da TV UESB que me ensinou tanto com tanta paciência, que sempre ouviu tudo de mais maluco que eu tinha pra dizer e que não desistiu de mim.

Às amigas do Natalindas Dingonbelas, que celebram cada vitória minha há quase uma década: Rakel Bastos, Anna Clara Medeiros, Kelly Patrícia, minha colega de vampiros, Jessica Belangier, que assistiu a série a tempo de entender esse trabalho, Rossana Sena, que me fez prometer terminar o TCC, Julia Costa, a quem eu pertenco e que me pertence também, e Mariana Amaro, que me amou quando eu achei que ninguém nunca mais ia amar.

Ao professor Cristiano Canguçu pela orientação, e por dizer no primeiro dia de aula que cinema não se faz sozinho.

Esse trabalho é uma carta de amor a todos que me construíram como pessoa, me deram apoio e confiaram em mim o suficiente pra que eu confiasse também, e apesar de citar só alguns eu lembro de todos, de toda palavra gentil, de todo carinho, de toda compreensão. Eu sou vocês!

RESUMO

Produzidos em larga escala na última década, filmes e séries derivados de obras literárias já contam com uma relação estável com seu público alvo, quer esse público tenha tido contato ou não com a versão primária da história. Segunda adaptação do livro de Anne Rice, *Entrevista com o Vampiro* (1976), a série de TV homônima produzida e exibida em 2022 pelo canal americano AMC, ao adaptar o texto empregou uma estratégia narrativa muito parecida com a utilizada por sua fonte ao mesmo tempo em que buscou se ater à construção seriada clássica.

Palavras-Chave: *tradução intersemiótica; Entrevista com o Vampiro; narrativa serializada.*

SUMÁRIO

1. ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS	7
1.1 INTRODUÇÃO	7
1.2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	12
2. NARRATIVA COMPLEXA	16
2.1 ADAPTAÇÕES SERIALIZADAS	22
2.2 O VAMPIRO NAS PÁGINAS	25
2.3 O VAMPIRO NAS TELAS	29
3. A ENTREVISTA	32
3.1 O VAMPIRO E O JORNALISTA	37
3.2 O MONSTRO DA MEMÓRIA	44
4. CONCLUSÃO	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52
FILMOGRAFIA	54

1. ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS

1.1 INTRODUÇÃO

Ainda que se possa argumentar pela impossibilidade de uma construção artística livre de influências externas, o cinema é uma forma de arte mais naturalmente derivativa do que suas irmãs e predecessoras tanto pela criação tardia quanto pela possibilidade de agregar, de maneira orgânica, todas as artes clássicas (BLUESTONE, 1957).

Sendo assim, não é incomum que além de incorporar aspectos dessas artes na criação de suas próprias regras internas de manifestação o cinema tenha também buscado nelas inspiração para suas produções.

O cinema pode incluir literalmente a pintura, poesia e música, ou pode evocá-las metaforicamente imitando seus processos; pode mostrar uma pintura de Picasso ou emular técnicas cubistas ou deslocamento visual, citar uma cantata de Bach ou criar o equivalente da montagem de fuga e contraponto. (STAM, 2000, p. 61).

Ao caracterizar a expressão cinematográfica como “canibalística” por natureza, fundindo a si não apenas elementos formativos de outras artes como obras na íntegra, Robert Stam buscava destacar a frequência particular com que este tipo de interação se dá entre cinema e literatura graças ao caráter narrativo de ambos e a relação similar que formam com seus respectivos públicos, defendendo a transição de uma a outra como intrínseca a sua proximidade.

No entanto, ainda que facilitado pela semelhança entre estas mídias específicas, o processo de transformação de uma obra literária em um produto audiovisual envolve, se não a consideração, a compreensão de suas diferentes convenções formais e de como estas podem afetar o desenvolvimento temático de cada história.

Após mais de um século de existência a jovem arte desenvolveu e desafiou padrões narrativos utilizados na transposição entre as duas mídias a partir dos mais diversos pontos de vista, mas cada obra resultante desta prática segue sendo singular no olhar que volta para o material fonte e na forma como essa relação afeta as técnicas empregadas.

Atualmente, graças ao advento e popularização das plataformas de streaming, que hoje além de disponibilizarem também são responsáveis pela produção de boa parte de seus catálogos, obras audiovisuais baseadas em trabalhos literários tem se

tornado cada vez mais comuns dado seu potencial comercial: as séries ou filmes resultantes destes encontros trazem consigo uma audiência consolidada e fiel.

Assim, por mais que as chamadas “adaptações literárias” não sejam um fenômeno recente, podendo ser observadas tanto nos primórdios do cinema, como é o caso da Cinderella de George Méliès em 1899, quanto nos mais estrondosos sucessos, como Senhor dos Anéis (2001), esse tipo de produção tem se tornado nas últimas duas décadas um dos pilares do cenário audiovisual que temos hoje.

Com o grande volume de lançamentos audiovisuais desenvolvidos a partir de obras literárias, se tornou possível observar semelhanças em suas interpretações do processo de transformação de uma mídia a outra e, a partir desse recém-estabelecido cânone, como é comum ao cinema, diferenças que surgem de sua subversão. Essas particularidades tem se misturado às convenções usuais de formato e público para a revelação de novos empregos para ferramentas narrativas já conhecidas.

A adaptação de uma obra literária em audiovisual, no entanto, raramente consegue conservar a totalidade de uma história em todos os seus detalhes. Seja por escolha de seus autores ou pela necessidade de adequação às possibilidades da nova mídia, as alterações feitas por determinada produção levarão em conta as regras internas anteriormente mencionadas e lidarão com seus impactos no resultado final.

Esta pesquisa se volta especificamente para o exame do resultado dessas escolhas, pontuando as diferenças existentes entre o material literário e o audiovisual não de modo qualitativo, mas com a intenção de comparar, da maneira mais analítica possível, potenciais razões por trás das mudanças feitas bem como a forma como elas afetam a narrativa de maneira geral.

Para nos aprofundarmos em tais técnicas de adaptação, bem como reconhecermos algumas de suas possíveis ferramentas de criação e quais os impactos destas no produto resultante, analisaremos nesta pesquisa a série de 2022 “Entrevista com o Vampiro”, adaptação do livro homônimo lançado por Anne Rice em 1976, mais especificamente a dinâmica da entrevista, em relação ao texto original.

Mais de 40 anos após seu lançamento, Entrevista com o Vampiro é ainda hoje um dos trabalhos contemporâneos mais influentes da literatura gótica. Com discussões existencialistas e personagens icônicos, Entrevista alterou o cânone do vampiro passando o protagonismo às criaturas sobrenaturais, que, por mais que

mantivessem o aspecto tanto sedutor quanto hostil de seus antecessores, agora revelavam suas angústias e receios quanto à imortalidade, ganhando assim a empatia do público.

Em *Entrevista com o Vampiro* (1976) somos apresentados a Louis de Pointe du Lac, um vampiro de quase 200 anos, que relata a um jornalista sem nome partes de sua história: a melancolia que trazia de sua vida mortal pela perda de um irmão, a mudança brusca da transformação, a solidão do distanciamento daqueles que conhecia, além de suas complicadas relações de fascínio e crescente irritação com o vampiro que o transformou, e de dependência emocional com a criança vampira que eles criam como filha.

Assim nascia a necessidade de categorizar separadamente o que hoje é reconhecido como o “vampiro romântico”, capaz de sentir todas as emoções humanas somadas ao horror causado pela natureza de sua própria existência, características já existentes, mas que seriam desenvolvidas por Rice no que se tornou a série *Crônicas Vampirescas*, encerrada em 14 livros publicados nas décadas seguintes, seguindo de maneira linear os eventos e personagens apresentados em *Entrevista*.

Com o estrondoso sucesso do primeiro livro e dos que se seguiram, houve diversas tentativas de traduzir os vampiros de Anne Rice para diferentes mídias, a mais relevante delas tendo sido o filme *Entrevista com o Vampiro* de 1994, dirigido por Neil Jordan e co-escrito por ele e pela própria Rice, que com seu elenco repleto de estrelas em ascensão acumulou na época uma bilheteria 3 vezes maior que seu orçamento.

Os rumores envolvendo a produção que trazia Brad Pitt na pele do vampiro relutante Louis e Tom Cruise como seu charmoso e impaciente mentor Lestat, desde a declarada frustração inicial de Rice quanto às escolhas de elenco até o desânimo de Pitt com a história, a elevaram nos anos que se seguiram a um status de clássico de nicho entre os fãs de horror.

A popularidade do filme de 1994 entre o público e a crítica foi tamanha que outras adaptações subsequentes se esquivaram por muitos anos da história de Louis, evitando falha por comparação, para focar no vampiro Lestat, que graças a sua recente elevação ao protagonismo em diversos livros posteriores da série aliada à cativante performance de Cruise se tornara um fenômeno. Assim, ele é o personagem central do musical *Lestat* (2006), que adaptou o segundo livro da série

O Vampiro Lestat (1985), e do filme Rainha dos Condenados (2002), adaptação do homônimo terceiro volume.

Em 2022, no entanto, mais uma adaptação das Crônicas Vampirescas foi lançada, desta vez em formato de série exibida semanalmente pelo canal americano AMC e levando, mais uma vez, o nome Entrevista com o Vampiro. A obra é encabeçada por fãs de longa data da série, os produtores executivos Rolin Jones e Mark Johnson, que, tendo se comprometido a usar todos os volumes que compõem a série, voltaram seus interesses a Louis e ao livro que deu origem ao extenso mundo dos vampiros de Anne Rice.

Ainda que procurando se ater o máximo possível à história original, Entrevista (2022) apresenta mudanças significativas nos personagens e contextos em que eles estão inseridos. Anteriormente no século XVIII a história central agora se passa no início do século XX, as personalidades de alguns personagens foram alteradas para se encaixarem melhor ao novo plano de fundo e até a entrevista, antes uma mera moldura para os longos monólogos de Louis sobre sua vida, agora se passa no ano de 2022, ao invés da década de 70 como descrito no livro e é conduzida por um jornalista muito mais insistente e ativo.

Parte destes ajustes se deve às condições narrativas impostas pela mídia para a qual o texto está sendo transmitido, o audiovisual, e parte a particularidades da produção, que vão desde o contexto de realização pós pandêmico ao esquema mercadológico em que está inserida como série de TV. Neste texto nos voltaremos para alterações cujo propósito foi adequar o material aos moldes audiovisuais seguindo a visão artística particular dos autores da adaptação além de garantir a autonomia do produto audiovisual em si.

A grande maioria destas mudanças se dá principalmente nos encontros entre o protagonista, o vampiro Louis, e seu entrevistador, o agora nomeado Daniel Molloy, onde os temas de memória e da imensidão dos anos oferecem aos adaptadores uma saída plausível para um número de discrepâncias entre seu trabalho e o original além de adicionar mais uma camada à melancolia destas criaturas: eles estão fadados a viver para sempre com as memórias que ainda tem e com o fantasma das que se foram.

A história apresentada na série segue, de maneira geral, muito próxima ao que Anne Rice construiu no primeiro livro além de deixar fundamentos claros para os seguintes utilizando sutilmente seus elementos conhecidos, mas esta mudança

temática é fundamental para sustentar a narrativa diante de uma audiência cujos modos de engajamento com a obra divergem das possibilidades do original, enquanto apazigua um público já cativo garantindo que as questões sobre fidelidade, comumente levantadas a respeito de adaptações literárias como essas, sejam direcionadas aos personagens e sua recusa em se ater a suas versões da história e não à série como um todo.

1.2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Cunhada pelo linguista Roman Jakobson, a expressão “tradução intersemiótica” se refere justamente ao processo de acomodar determinada obra a um meio diferente do seu original “A tradução intersemiótica ou transmutação é uma interpretação de signos verbais por meio de signos [advindos] de sistemas não verbais” (JAKOBSON, 1959, p. 2) .

Através desta definição ele buscava fundamentar sua teoria de tradução linguística apresentando possibilidades de interpretação dos signos verbais, palavras ou ditados populares, por exemplo, através de outras palavras em línguas diferentes ou não, de forma que a compreensão e a comunicação sejam atingidas.

Quando Jakobson estabelece uma conexão entre a transformação de discursos verbais a partir de suas regras gramaticais e culturais ele abre a possibilidade de interpretação de qualquer sistema que transmissão de significado como linguagem. Por isso, apesar de se aprofundar muito pouco na natureza da transformação textual-imagética, ponto de interesse desta pesquisa, aplicaremos sua caracterização do conceito, usada ainda hoje para classificar a técnica de criação a partir de mídias com diferentes códigos semióticos.

Ao estabelecer esta prática como uma das formas de tradução textual, Jakobson nos permite a exploração da intersemiótica através das ferramentas utilizadas pela análise interlinguística como a noção de adaptação, que originalmente se refere à necessidade de acomodar um discurso a diferentes línguas de acordo com suas exigências gramaticais e pode ser aplicada ao cinema da forma como feito pela também linguista Linda Hutcheon:

Em muitos casos, porque adaptações são para mídias diferentes, elas são re-mediações, isto é, especificamente traduções na forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (por exemplo palavras) para outro (por exemplo imagens). (HUTCHEON, 2006, p 16)

A natureza destes termos, portanto, para além de oferecer contextualização histórica, traz esclarecimento a respeito do olhar que se volta para os produtos resultantes desses processos. Se entendermos a tradução intersemiótica da mesma forma que a interlinguística, então uma adaptação audiovisual de um trabalho literário deve ser mais do que uma recriação de seu original, uma vez que as regras de sua mídia nativa não se aplicam à mídia de destino (HUTCHEON, 2006).

Assim como o objeto de estudo desta pesquisa uma das traduções intersemióticas mais antigas e célebres na breve história do cinema foi adaptada de um clássico gótico. Responsável por um dos primeiros grandes debates sobre direitos de propriedade intelectual no cinema, *Nosferatu* (1922) se apresentava como uma obra baseada em *Drácula* (1897), romance de Bram Stoker, apesar de não trazer os nomes e características de seus personagens originais.

Além dos personagens, no entanto, *Nosferatu* também apresentou uma versão visualmente diferente do antagonista que dá nome à obra. Enquanto no livro o Conde era descrito por Jonathan Harker quase como um homem comum se um tanto excêntrico em seus modos, nas telas ele ganha unhas pontudas, aspecto adoentado e uma imagem mais obviamente monstruosa e ameaçadora.

Figura 1 - Conde Orlok



Fonte: *Nosferatu* (1922)

Escrito como uma série de cartas de Jonathan Harker para sua esposa, *Drácula* (1897) tinha a possibilidade de expressar a estranheza e sensação de perigo geradas pela presença do vampiro através das descrições dadas pelo protagonista, utilizando seus pensamentos e reflexões para criar suspense.

Dentro encontrava-se um velho alto, com o rosto barbeado, salvo por um longo bigode branco, e vestido de preto da cabeça aos pés, sem uma única mancha de cor em sua pessoa. (BRAM STOKER, 1897, p. 48)

Nosferatu, no entanto, apesar de dispor dos letreros explicativos, recurso comumente empregado na época, opta por transformar as características físicas do personagem para evocar estes sentimentos de apreensão no espectador.

Portanto, por mais que haja uma “tradução literal” para o que o texto apresenta, nesse caso expor diálogos e pensamentos sobre imagens como são descritas, ela é por vezes imprática ou pouco condizente com as convenções estabelecidas da mídia para a qual que a narrativa está sendo passada. Sendo uma arte visual, é mais comum que o cinema recorra a representações imagéticas de características sub textuais.

Há de ser levado em consideração também o aspecto extra-diegético da produção. Em *Drácula* (1931), uma das primeiras adaptações sonoras do livro, o vampiro é interpretado pelo ator Béla Lugosi e são seus maneirismos exagerados em contraste com a voz sedutora e o sorriso constante, todos marcas de sua formação teatral, os responsáveis por transmitir a suspeita de que algo esteja errado.

Figura 2 - *Dracula* interpretado por Béla Lugosi



Fonte: *Drácula* (1931)

Esta observação revela mais alguns dos detalhes que impactam diretamente uma tradução intersemiótica, são eles as condições de produção e os interesses estilísticos da equipe envolvida. Quanto ao primeiro fator podemos destacar, nesse caso, a forma como ambos os filmes suprimiram as cenas em que o vampiro se transforma em lobo, o que exigiria orçamento extra além de uma tecnologia possivelmente inexistente à época.

Enquanto o segundo, aplicado a estes filmes, pode se referir à mudança geográfica da história, que em *Nosferatu* se passa na Alemanha, podendo se aproveitar assim dos elementos narrativos e visuais do movimento artístico vigente

da época, o expressionismo. Já em Drácula (1931) a localização descrita no livro, Transilvânia, é conservada dentro da história, uma vez que a maior parte do filme é composta de cenas internas e que não dependem de localização geográfica específica.

Tendo em vista tais particularidades na produção de cada filme, é possível entender melhor o processo de tradução intersemiótica como descrito por Jakobson, a adaptação de um material originário de um sistema semiótico em outro, e que está, tal qual traduções linguísticas, sujeito às condições que lhe são impostas, neste caso às condições da mídia para a qual será convertida e dos desejos e possibilidades dos responsáveis pela conversão.

Mas afinal, como estes condicionamentos e circunstâncias impactam no produto final? Como a transposição das páginas às telas afeta a história final e o que isso pode nos dizer a respeito da construção narrativa e dos meios aos quais ela está sujeita?

2. NARRATIVA COMPLEXA

Adaptar uma obra literária para o audiovisual não implica somente na transformação de seu modo de manifestação, mas também na adequação ao meio para a qual está sendo transferida. Sejam suas histórias adaptadas ou não, produções serializadas como a que analisaremos aqui comumente atendem a uma variedade de convenções narrativas inerentes ao formato e em constante desenvolvimento (MITTELL, 2015) e que não estão presentes na estrutura fílmica, analisada com maior frequência no campo da intersemiótica.

Sendo assim é proveitoso apontar de antemão algumas destas convenções como descritas pelo pesquisador Jason Mittell em sua caracterização do que ele chama de “narrativa complexa” uma modalidade de histórias serializadas que leva em consideração primariamente o engajamento do público, e que ganhou popularidade nos anos 90 se tornando um dos principais modelos para programas televisivos até hoje, incluindo *Entrevista com o Vampiro* (2022).

As histórias complexas surgem em grande escala em um contexto produtivo que priorizava dois tipos de obras: as episódicas, séries nas quais cada episódio apresentava uma história contida e independente das demais salvo por sua ambientação ou unidade temática, e as *soap operas*, séries extremamente continuadas, cuja consistência episódica é tamanha que a estrutura se comporta quase como a de um longo filme.

Assim, a complexidade narrativa emerge em produções episódicas como a inclusão de pequenos detalhes que atravessam múltiplos episódios e crescem como um acontecimento comum a todos eles, por exemplo, ou, nas produções mais contínuas como enredos que se abrem, fecham e são descontinuados à medida que a história progride sem afetar a trama principal.

Para a classificação desse tipo narrativo específico, Mittell aproveita termos e ideias apresentadas anteriormente pelo crítico Seymour Chatman em *Story and Discourse* (1978), um estudo em narratologia onde Chatman detalhou as partes necessárias na composição narrativa geral, neste caso se referindo tanto à literária quanto para a audiovisual, e que Mittell desenvolve aplicando a seu campo de estudo: as narrativas serializadas.

A complexidade narrativa é, portanto, uma fórmula que aplica um número de técnicas de desenvolvimento de enredo comuns ao modo serializado, não em

destruindo a mecânica episódica mas estabelecendo um equilíbrio entre as duas, explorando arcos contidos ao mesmo tempo que assume o desenvolvimento cumulativo de seus principais elementos em comum: eventos, personagens, temporalidade e o mundo da história (*storyworld*), a partir dos quais conduziremos nossa análise.

Quando falamos de um programa serializado, estamos normalmente nos referindo menos à persistência onipresente de mundo da história e personagens, e mais ao acúmulo recorrente de eventos narrativos — o que ocorre em um episódio terá ocorrido aos personagens e ao mundo da história retratados em futuros episódios. (MITTELL, 2015, p 23)

Ao determinar os eventos como contínuos ou singulares, Mittell cita Chatman (1978) e sua classificação dos acontecimentos narrativos de maneira hierárquica como “núcleos”, eventos recorrentes que direcionam a narrativa de maneira lógica, e “satélites”, eventos menores e por vezes irrelevantes de maneira geral, mas cujas consequências servem para enriquecer a trama e os personagens.

Um evento menor no enredo — um satélite — não é crucial neste sentido. Ele pode ser eliminado sem perturbar a lógica do enredo, embora sua omissão deva, com certeza, empobrecer a narrativa esteticamente. (CHATMAN, 1978, p. 54)

Essa divisão é um indicador de longevidade narrativa especialmente importante para séries televisivas. Quando Chatman se refere às duas classificações possíveis de acontecimentos da trama ele o faz no sentido de apontar o sentido de propósito que cada momento individual deve ter, seja ele para o avanço da história ou para o enriquecimento de seus personagens e ambientes através da importante contextualização proporcionada por eventos satélites.

Em séries de TV, no entanto, a diferenciação entre os dois tipos de eventos é imprescindível para garantir a continuidade da produção pelos anos que se seguem, de forma que eventos satélites possam nortear futuramente os novos rumos da série a partir do momento em que a trama principal for resolvida completa ou parcialmente, se tornando uma questão de garantir o segmento da obra.

A proporção entre os eventos é uma das principais características de categorização dessas obras e pode funcionar de diversas formas, uma das principais é observada em *Buffy, a Caça-Vampiros* (1997), cujos episódios possuem arcos completos e quase independentes, mas que desenvolvem a história da temporada tematicamente ou oferecem aos personagens progresso em suas jornadas pessoais. A luta de Buffy contra o monstro da vez é o seu satélite, as

ameaças são geralmente resolvidas no episódio em que são apresentadas, enquanto os núcleos são os conflitos mais mundanos da personagem navegando sua adolescência e os desafios da vida adulta.

Outra organização comum, em contraste, é a utilizada por produções mais estritamente serializadas como *The Bear* (2022), em que cada episódio é uma continuação clara dos eventos que encerraram o anterior ainda que entrecortados por longas visões das vidas de personagens secundárias. Pode se considerar um núcleo a reforma e abertura do restaurante, objetivo comum a todos os personagens, e satélites os desafios que cada um deles enfrenta para melhorar pessoal e profissionalmente.

Além da organização sequencial de eventos, a narrativa serializada depende também de seus personagens. Nos longos anos de exibição de uma série ela depende do vínculo que os espectadores formam com seus personagens preferidos para garantir o retorno da audiência nas temporadas seguintes, assim, é comum que estas produções sejam encorajadas a desenvolver elencos expansivos com personalidades e características variadas (MITTELL, 2015).

A distribuição dessas características depende da colocação dos personagens na hierarquia da trama. Protagonistas e personagens mais proeminentes são construídos de maneira mais complexa, com personalidades mais desenvolvidas, pouco previsíveis e capazes de progredir a partir dos eventos passados.

É em torno dessa categoria, chamada por Chatman de “personagens redondos”, que os eventos núcleo tendem a gravitar, uma vez que eles se tornam os mais próximos da audiência dado seu maior tempo de tela e conseqüentemente maior aproximação, mas também por sua capacidade de incitar sentimentos de empatia e identificação na audiência.

A personagens secundários ou não recorrentes geralmente são dadas construções mais superficiais ou apenas o suficiente para que eles se tornem reconhecíveis. Estes “personagens planos” (CHATMAN, 1978) podem ser responsáveis por eventos satélite ou para preencher o mundo da história, gerando um senso de familiaridade que ajuda na imersão do espectador.

Em *Buffy* o personagem Ethan Rayne é um feiticeiro adorador de entidades malignas que estudou com um dos protagonistas, Giles, mas apesar de aparecer em apenas 4 dos 144 episódios totais da série como o “monstro da semana” (MITTELL,

2015) e não revelar muito além de sua natureza egocêntrica e sádica, sua presença foi importante para aprofundar a personalidade de Giles.

A história da longa amizade com Rayne, envolvendo rituais ocultistas e adoração a demônios revela uma versão diferente de Giles como um jovem inconsequente e sedento por poder para um público que até então o conhecia como um acadêmico sério e seguidor de regras. A partir de sua reação violenta ao homem e da dinâmica que desenvolvem também nos é sugerido que ele está disposto a voltar a seus antigos métodos se lhe parecer necessário. Assim, Ethan Rayne e os eventos satélites que ele desencadeia podem não ser indispensáveis para a trama de modo geral, mas contextualizam um protagonista e impactam a visão do espectador sobre suas ações.

O terceiro elemento fundamental para a compreensão da narrativa complexa é a temporalidade. Seymour Chatman propõe a existência de dois tipos de relações temporais dentro de uma narrativa, são elas o tempo do discurso (*discourse time*), que diz respeito à ordem em que são fornecidas as informações sobre os eventos, e o tempo da história, o tempo passado em diegese. Para os propósitos desta pesquisa iremos nos referir exclusivamente ao tempo do discurso e a uma terceira categoria expandida por Jason Mittell e aplicada ao formato seriado: o tempo da narração, que envolve as possíveis formas de consumo deste conteúdo audiovisual e como elas alteram sua estrutura narrativa.

Para o filme e a televisão, o tempo de narração é estritamente controlado, uma vez que um filme de duas horas leva o mesmo tempo para [ser consumido por] todos os espectadores, e a televisão restringe o tempo de narração ainda mais através de suas parcelas agendadas semanalmente e pausas para comerciais; mesmo com a variação e controle permitido por DVDs ou transmissões online como discutido a seguir, ainda é necessário o mesmo tempo de narração para se consumir uma dada narrativa audiovisual (MITTELL, 2015, p. 26)

Estas categorias de temporalidade podem ser exploradas das mais diferentes maneiras em uma produção serializada e seu impacto conjunto resulta primariamente na distribuição de eventos núcleos e satélites e em sua proporção. Séries de suspense como *Big Little Lies* (2019) distribuem seus eventos satélites, brigas entre os filhos das protagonistas por exemplo, em flashbacks enquanto o “presente” desenvolve as consequências do evento núcleo: um assassinato que não será mostrado até o último episódio, resultando em uma narrativa concisa e que usa a antecipação do crime para construir tensão.

Similarmente *Pretty Little Liars* (2010), também uma série de suspense, utiliza a alternância no tempo do discurso para avançar enredos em diferentes níveis de importância porém de maneira oposta. Enquanto nos flashbacks temos acesso a memórias, pistas e acontecimentos que resultaram diretamente no desaparecimento de uma das protagonistas, no tempo presente vemos cada personagem seguir uma linha individual de eventos satélite independentes do enredo principal, assim a tensão não se concentra mais no crime em si, mas nas complicações em decorrência deste acontecimento na vida das protagonistas.

Esta organização específica é muito utilizada para séries mais longas, ao voltar o foco para as consequências e não para a antecipação de um evento único as possibilidades de extensão da narrativa são praticamente infinitas, tendo a própria *Pretty Little Liars* se encerrado aos 160 episódios além de 3 spin-offs, enquanto *Big Little Lies*, concebida como uma minissérie de 7 episódios, retornou apenas para uma segunda temporada, esta voltada para as consequências dos eventos originais.

Finalmente há o mundo da história. Mais do que um elemento consistente e reconhecível, o mundo construído em séries de TV pode ser tão volúvel quanto seus personagens, se alterando para comportar comentários temáticos a respeito da trama e dos envolvidos mas mantendo a noção de eventos cumulativos que caracteriza a narrativa complexa.

Em *The Bear*, por exemplo, passamos a maior parte do tempo narrativo na cozinha do restaurante *The Beef*, na primeira temporada os problemas técnicos na fundação do edifício são usados tanto como artifício para agravar o estado emocional dos protagonistas, como o problema no serviço de entregas que resultou em uma grande ruptura na equipe, quanto para representar suas frustrações, como a receita simples que o protagonista só consegue completar após aceitar a ajuda de seus colegas. Na segunda temporada estes problemas são elevados ainda mais em uma grande reforma em prol da reabertura do restaurante. Problemas técnicos listados anteriormente como pequenas inconveniências agora são explorados em cenas inteiras, gerando um senso de continuidade e constância.

Enquanto certamente há outros modelos disponíveis para roteiristas televisivos, a maior parte da televisão complexa opera dentro destas variadas opções de localização de eventos, tempo, personagens e mundos da história dentro do espectro entre episódios contidos e serialidade contínua. (MITTELL, 2015, p. 30)

Esses elementos serão, portanto, o ponto de partida da análise que faremos aqui, caracterizando *Entrevista com o Vampiro* (2022) antes de tudo como uma narrativa complexa altamente serializada de acordo com as qualificações estipuladas por Mittell mas que se mantém indissociável de sua versão literária não por se tratar de uma reprodução exata, mas pela compatibilidade nas ferramentas narrativas usadas por ambos.

2.1 ADAPTAÇÕES SERIALIZADAS

Como apontado anteriormente, adaptações intersemióticas não são um fenômeno recente. É possível encontrar interações de natureza intertextual entre praticamente todos os formatos de todas as manifestações artísticas imagináveis, desde pinturas clássicas que retratam textos de sua época como a Ofélia de Millais ilustrando a icônica morte da personagem Ofélia de Shakespeare, até, mais recentemente, a série televisiva *The Last of Us* (2022) que recria o videogame homônimo.

A transformação da literatura em série de TV no entanto, graças ao alcance de ambos tanto em termos de público quanto em sua influência na cultura popular de modo geral, tem se tornado na última década uma das formas mais celebradas desses encontros.

A televisão compartilha com o cinema muitas das mesmas convenções naturalísticas e, portanto, os mesmos problemas de transcodificação quando se trata de adaptações. No entanto, em uma série televisiva há muito mais tempo disponível, logo é necessária menos compressão do texto (HUTCHEON, 2006, p 47)

Hutcheon aponta produções serializadas como mídias narrativas mais restritivas graças às regras impostas pelas condições de transmissão, entre elas a extensão precisa de cada episódio, faixa de horário de exibição, a distância entre os lançamentos e outras características que se encaixam na categoria descrita por Mittell como tempo da narração. A observação a respeito deste aspecto das mídias serializadas, no entanto, acompanha a consideração dessas produções como espaço possivelmente mais proveitoso a narrativas originadas em outras mídias pois oferece a oportunidade de expansão do material original diante de sua estratégia mercadológica de múltiplas temporadas.

Baseada no clássico *Ilha do Tesouro* de Robert Louis Stevenson a série *Black Sails* (2014) expandiu o romance de 1883 em 38 episódios envolvendo na trama fictícia personagens e acontecimentos reais, utilizando o mundo da história, o Caribe da era colonial, como base para a construção de um enredo que preenchesse a duração da série.

Em uma tentativa de se ajustar a este material você precisa ir além dele, entender que o mundo que [Stevenson] escreveu já era uma interpretação dos fatos. Então o que fizemos foi pegar essa mitologia e tratá-la como história. Quase encontrando a realidade da história que levou à aventura de Ilha do Tesouro. (STEINBERG, 2015)

Proposta como um prólogo para Ilha do Tesouro, *Black Sails* segue a jornada do capitão Flint e sua tripulação na busca pelo tesouro que daria a partida para a história original do livro descrevendo o passado de personagens mencionados apenas brevemente, como o próprio capitão Flint, ou dos mais proeminentes como Long John Silver. Ao construir uma história de piratas mais fundamentada na realidade da época os autores foram capazes de incluir também figuras reais e partes significativas de suas vidas como é o caso de Jack Rackham, o criador da bandeira pirata Jolly Roger, um design que pôde ser visto na série sendo trabalhado por ele em diversos estágios.

É possível pensar no encontro entre os personagens reais e os fictícios, a dramatização de eventos reais e o prelúdio da mais famosa história de caça ao tesouro já publicada, como os eventos núcleo da série, enquanto os momentos em que as histórias divergem são os satélites, servindo para contextualizar a realidade de cada um dos personagens, força principal da série.

A partir desse ponto de vista *Black Sails* foi capaz de transformar o texto original sem alterar nenhum dos eventos criados por Stevenson. A mudança apenas na perspectiva dos fatos, assim como a justaposição entre as vidas reais de piratas históricos e o que sabemos que estes personagens irão se tornar, bastam para criar uma versão próxima do livro enquanto satisfazem as necessidades narrativas de uma obra serializada.

De outra forma, séries televisivas baseadas em produções literárias mais longas também podem se beneficiar do maior tempo oferecido uma vez que a divisão da história, especialmente em séries literárias de múltiplos volumes, é semelhante ao que se propõe nesta ramificação audiovisual: uma cadeia de eventos núcleo dividida em arcos com suas próprias temáticas individuais, mas que retornam sempre a uma questão central.

Uma das adaptações literárias mais famosas da última década, *Game of Thrones*, série de TV baseada na série literária Crônicas de Gelo e Fogo dividiu os 5 livros escritos por George R. R. Martin em 5 temporadas principais, aproveitando a unidade temática entre os eventos e, com cada temporada contando com cerca de

nove horas de duração, foi possível preservar muito mais de uma narrativa conhecidamente abundante em personagens e enredos secundários.

Ao contrário de *Black Sails*, *Game of Thrones* explora sua obra original através da focalização específica em determinados personagens, uma vez que os livros contam com múltiplos pontos de vista que se alternam entre os protagonistas. O recurso empregado pelos livros foi analisado por Elaine Indrusiak e Lúcia de Abreu como um dos principais desafios enfrentados pelos adaptadores da série por se tratar de uma ferramenta inerente à mídia literária e pouco empregada no audiovisual.

É interessante se observar, porém, que, apesar de se manter de acordo com os pontos de vista e narradores da obra original, a adaptação televisiva buscou mostrar outras nuances, criando situações e diálogos que enriquecem muito o perfil desses personagens não-focalizados sendo, portanto, um ganho da adaptação em relação à obra original. (INDRUSIAK, ABREU, 2010, p. 11)

Isto é, quando é preciso alterar a percepção do público sobre um personagem, o que no livro é feito através de descrições narradas em terceira pessoa, a série transforma em informações passadas através de diálogos, ferramenta narrativa muito mais natural a programas televisivos.

Assim como cada série é única em seu uso dos elementos narrativos a que nos voltamos aqui, adaptações de obras literárias tem suas narrativas condicionadas também pelo material original, podendo ser restritas, amplificadas e alteradas a depender do quão facilmente a história pode ser traduzida para o meio audiovisual a partir das decisões tomadas por seus adaptadores.

2.2 O VAMPIRO NAS PÁGINAS

Em maio de 2020 o canal americano AMC divulgou a aquisição de 18 títulos escritos por Anne Rice, entre eles a série Crônicas Vampirescas completa, e apontou o roteirista e dramaturgo Rolin Jones como principal responsável pelo desenvolvimento da franquia que surgiria a partir deles sob o nome de “Immortal Universe”, o universo compartilhado pelos seres sobrenaturais de Rice.

Produto principal e porta de entrada da franquia, a série Entrevista com o Vampiro, exibida entre outubro e novembro de 2022, é a primeira adaptação das Crônicas Vampirescas a dispor da história completa destes personagens, encerrada oficialmente em 2018 com o livro Príncipe Lestat - Comunhão de Sangue. Com fãs assumidos da autora em cargos de destaque na produção, a equipe criativa responsável por Entrevista adotou a posição de adaptação descrita por Robert Stam como “recontagem automaticamente diferente do original, dada a mudança de mídia”.

Tentamos nos imaginar em 1973 escrevendo esse livro e colocar este escritor em 2020 com um canal de TV que diz “faça disto uma série”. O livro sempre vai estar lá, os fãs sempre terão o livro. O filme de 94, muito popular para muitas pessoas, sempre estará lá. A AMC me encarregou de criar uma terceira coisa. (JONES, 2022)

Outros produtores da série, Adam O’byrne e Mark Johnson, reafirmaram esse sentimento como alicerce para a construção da identidade da série, de forma que todas as alterações narrativas, sejam elas motivadas por condições de produção ou escolhas estilísticas, mantivessem inalteradas as dinâmicas entre os personagens, que eles consideram um dos pontos mais fortes da história e o motivo por trás de sua longa duração.

Desenvolvido a partir de um conto lançado previamente, Entrevista com o Vampiro, primeiro livro da série, é narrado em grande parte em primeira pessoa pelo vampiro Louis de Pointe du Lac, que detalha em uma entrevista partes de sua história em longas passagens, interrompido pontualmente pelo jovem jornalista que grava suas memórias e cujas perguntas permitem ao vampiro reflexões a respeito de suas impressões dos eventos relatados e como elas se alteraram com o tempo.

Ao fim do livro Louis deixa o jornalista, que se prepara para procurar outros vampiros que possam transformá-lo. Apesar da conclusão gerar algum nível de curiosidade pelo futuro do jovem, Anne Rice, à época do lançamento, não tinha

planos para uma continuação, a história do vampiro ia somente até a noite que passava com o jornalista.

Assim, quando decide publicar o segundo livro quase 9 anos depois com um novo protagonista, Rice opta por rearranjar a história original através de uma espécie de Efeito Rashomon¹, tornando Lestat — mentor e companheiro de Louis em seus primeiros anos e visto pela última vez no livro anterior se deteriorando na casa em que os dois viveram — o narrador em primeira pessoa, ela foi capaz de dar outra perspectiva à história e ao próprio personagem, recontando situações e encontros de maneira diferente, possibilitando ao público uma nova interpretação de suas ações e personalidade, bem como de outros personagens anteriormente apresentados. Esse artifício continuou a ser usada por Rice em todos os livros subsequentes do que veio a se tornar a série Crônicas Vampirescas, de forma que cada personagem pudesse ser reformulado sem muita dificuldade, tomando o protagonismo e reescrevendo a própria história.

A estratégia de reconstrução constante empregada por Rice, no entanto, representa um desafio para o processo de adaptação, uma vez que o público de uma obra literária como Entrevista é bem diferente de uma audiência televisiva de maneira geral, como pontuado por Mittell:

A consistência de um personagem de televisão é mais do que apenas uma convenção industrial, uma vez que uma das principais formas de engajamento da audiência com a programação é através do desenvolvimento de relações duradouras com os personagens. (MITTELL, 2015, p. 127)

A reconstrução dos narradores de Rice, apesar de abrir portas para o desenvolvimento de personagens anteriormente planos, exige que os fãs aceitem o desaparecimento temporário tanto de protagonistas quanto dos personagens secundários que compõem seus núcleos, assim como a possibilidade de um retorno apenas por menção de seus status atuais ou através da rápida recapitulação no início de cada livro.

Ainda no segundo livro, quando o protagonismo passa de Louis para Lestat, descrito anteriormente como arrogante, ganancioso e mentiroso, ele próprio escreve sua história prévia, bem como refuta a maioria dos relatos de Louis, a quem retrata

¹ A expressão que hoje é usada em contextos de difícil verificação de informações é uma referência ao filme Rashomon (1950), onde um crime é narrado de três formas diferentes pelos envolvidos. Apesar de conterem os mesmos personagens e resultarem no mesmo final, a história muda sob o relato de cada narrador.

como passivo e distante, relegando-o à função de coadjuvante pelo resto da saga onde ele aparece muito pouco e tem ainda menos agência.

Esse tipo de experiência não é comum nas séries televisivas justamente pela importância dos personagens para a manutenção da audiência através das relações parassociais, isto é, relações entre os produtores de conteúdo e seus consumidores, desenvolvidas nesse caso entre espectadores e os atores que dão vida aos personagens (MITTELL, 2015).

Essas relações são especialmente importantes para o audiovisual do ponto de vista industrial, pois atores tornados famosos por papéis icônicos levam consigo um público fiel para qualquer projeto em que sejam incluídos futuramente. No cinema testemunhamos este fenômeno através das carreiras dos principais nomes do elenco de *Crepúsculo* (2008-2012), que 15 anos após o lançamento dos filmes e tendo participado dos mais diversos projetos ainda são reconhecidos como seus personagens da saga e celebrados pelos mesmos fãs em seus trabalhos mais recentes.

Na TV podemos citar o caso de Sarah Michelle Gellar, que interpretou a protagonista em *Buffy, a Caça-Vampiros* (1997), uma das séries adolescentes mais reconhecidas da época. Desde o seu encerramento em 2003, Gellar participou de um número de projetos cinematográficos, a maioria deles no gênero do terror, onde ganhou reconhecimento e seguidores leais. Ainda assim, seu papel mais distinguível segue sendo *Buffy*, sobre quem ela é questionada em entrevistas e encontros de fãs até hoje.

Essa lealdade do público com os intérpretes de seus personagens favoritos é uma forma de interação comum nesse tipo de mídia duradoura e resultante dos longos períodos acompanhando as histórias e criando conexões a nível pessoal, bem como um dos fundamentos na criação de uma audiência recorrente.

Levando estes aspectos em consideração, ao contrário dos livros onde Louis nunca volta a ter protagonismo substancial para questionar a reconstrução da história, a série pretende explorar as discrepâncias narrativas como efeitos das transformações pessoais dos personagens e suas relações, aproveitando ao mesmo tempo para manter seus intérpretes o máximo possível como o ponto de familiaridade da franquia para novos fãs tanto quanto para o público das *Crônicas* em sua versão literária.

Essa alteração, como tantas outras feitas tendo em vista a escrita singular dos livros, apesar de integrar o processo de tradução intersemiótica, está de acordo com o esperado da construção de uma narrativa serializada com planos para uma longa duração e intimamente relacionadas com as convenções atuais do formato televisivo. Por mais que os temas de memória e relatos enviesados não estejam presentes em Entrevista por se tratar de um primeiro livro, a série os inclui na primeira temporada para servir de contextualização e adequar a discussão futura aos modos da narrativa serializada complexa.

2.3 O VAMPIRO NAS TELAS

Além das alterações necessárias para acomodar especificamente o avanço particular das histórias de Anne Rice, *Entrevista* precisou ainda de outras mudanças para se encaixar no formato padrão de narrativa complexa como descrito anteriormente.

Apesar de ter um número razoável de personagens essenciais para a trama, *Entrevista* ainda é, acima de tudo, a história de um homem só. Ao contrário de *Game of Thrones*, por exemplo, cujo sistema de pontos de vista alternativos do livro abre infinitas possibilidades para o desenvolvimento de novos eventos satélites, a história do vampiro Louis tem muito poucos desvios, sendo narrada em primeira pessoa e seguindo de maneira relativamente objetiva em ordem cronológica.

Pelos motivos anteriormente mencionados e relacionados à criação de um público fixo, esse estilo narrativo é muito mais comum na literatura, onde a escrita em primeira pessoa é utilizada com frequência e, nos filmes, cuja duração média de duas horas favorece a focalização de um único personagem. Em uma série de TV, ainda que uma com número menor de episódios, o tempo de duração e a configuração em temporadas exigem uma expansão dos eventos para garantir a durabilidade da produção.

Assim, na adaptação de 2022, o número de eventos satélite foi expandido através da criação de novos personagens planos relacionados a Louis, gerando um elenco que conta agora com uma seleção de familiares, aliados e rivais de negócios que servem o propósito de enriquecer seu conflito interno, enquanto algumas das características mais marcantes de outros personagens redondos tiveram suas origens mais profundamente exploradas ou transformadas para melhor servirem às mudanças feitas na narrativa.

Mudanças desta natureza, ainda que não alterem os eventos núcleo e características predominantes de cada personagem, tem grande impacto no processo de tradução intersemiótica uma vez que o formato seriado é carregado quase inteiramente por ações e diálogos, se valendo raramente das descrições e ponderações comuns à literatura em primeira pessoa e especialmente presentes em *Entrevista*.

Parte da angústia de Louis, descrita no livro em longas passagens reflexivas, é expressa na série em diálogos expositivos com os novos personagens planos e na

forma como suas dinâmicas são afetadas pelos eventos-satélite. Pensamentos são traduzidos em agência, proporcionando à narrativa o ritmo mais acelerado que melhor condiz com o formato.

É interessante salientar ainda que estamos falando de uma história contada através de flashbacks que, assim como *Big Little Lies*, apresenta simultaneamente uma série de acontecimentos mostrados no passado e suas consequências no presente, assim o ponto de tensão principal da série é o momento que conecta estes dois períodos que sabemos que vai acontecer, mas não de que forma.

Tendo sido escrito sem previsão de continuções, o livro aplica essa forma de tempo do discurso com mais veemência, o tempo presente é diversas vezes esquecido completamente em favor das memórias de Louis e da cronologia interna delas. A série, no entanto, contando com a história das crônicas completa, opta por desenvolver a entrevista em si como um evento núcleo que servirá de ponto de partida para temporadas futuras.

Desta forma, a discrepância de ritmo entre as cenas do presente, com diálogos argumentativos e discussões que não encontram ponto de acordo, e as memórias de Louis, discussões mais intensas e eventos mais agitados, é pensada especificamente para que a justaposição entre elas seja mais uma ferramenta de criação de tensão.

Por fim, as imposições do formato televisivo afetam também a disposição do mundo da história, a justaposição entre passado e presente em si podendo ser apontada como a razão de algumas das alterações visuais. Tendo trabalhado anteriormente no teatro, o produtor Rolin Jones (2022) expressou desde o início da produção o desejo de realizar um projeto grandioso tanto em narrativa quanto visualmente, investindo em detalhes de caracterização que mesclam precisão histórica e renovação estilística.

A conexão de Rice com a Louisiana é, em parte, responsável pelas intensas descrições visuais e profundo conhecimento histórico presente em todos os seus livros, principalmente nas *Crônicas Vampirescas*, e levada em consideração na produção da série, que agora começa 100 anos depois de seu ponto inicial original.

De acordo com Jones, ao remover a história do contexto colonial eles buscaram outras épocas memoráveis da cidade de Nova Orleans tanto de um ponto de vista arquitetônico como cultural, utilizando as mudanças da cidade através das décadas como artifício narrativo. Cabe lembrarmos que o que Mittel considera o

mundo da história não se refere apenas ao mundo físico, mas a personagens recorrentes que não os protagonistas e também a regras internas.

Assim, as referidas mudanças pelas quais passa a cidade de Nova Orleans incluem também as mudanças da sociedade da época, uma das peças-chave para a tradução de certos elementos. Enquanto nos livros a natureza vampírica de Louis é questionada graças a seu comportamento e de seu mentor, Lestat, diante da alta sociedade, na série a desconfiança dos vizinhos e conhecidos é direcionada à natureza do relacionamento entre os dois.

Construído com exuberância, o mundo apresentado através dos flashbacks de Louis é saturado, barulhento e superlotado em objetos e personagens, contrastando perfeitamente com as cenas no presente: a entrevista se passa em um apartamento minimalista em Dubai, luxuoso porém completamente vazio de cores, sons e pessoas.

No livro a decisão de poupar descrições ao local e à entrevista em si está relacionada ao fato de este ser o menos importante dos elementos dispostos. Na série, cada decoração ou espaço vazio é cuidadosamente apresentada de forma a distanciar o máximo possível a vida antiga do vampiro e a atual. É através destas pistas que podemos apontar a entrevista em si como novo ponto principal da narrativa, uma mudança sutil à primeira vista, mas que guia os temas da narrativa a um campo ainda mais dramático.

3. A ENTREVISTA

Entrevista com o Vampiro começa com um homem misterioso explicando a um jornalista a história de sua vida. (JOHNSON, Mark; 2022).

Tanto em sua forma literária quanto na televisiva, Entrevista se inicia pelo encontro entre um homem que diz ser um vampiro e um jovem repórter que se prepara para documentar sua história de vida.

No livro eles seguem para um velho apartamento em São Francisco, mal iluminado o suficiente apenas para que o jovem não perceba de início as características que confirmam a natureza de seu entrevistado. Como mencionado anteriormente não são dados grandes detalhes sobre o espaço e seus ocupantes, a entrevista é apenas uma ferramenta narrativa a este ponto, nada mais do que o elemento que incita o verdadeiro ponto de interesse da história: a jornada centenária do vampiro Louis.

O jornalista, que passa o volume inteiro referido apenas por “o garoto”, faz poucas aparições para esclarecer quando algo é deixado ambíguo ou perguntando apenas ocasionalmente a respeito dos sentimentos do vampiro e de como eles mudaram ao longo dos anos. Seu silêncio por longas passagens, nas quais anos ou décadas são relatados sem interrupção, relacionado em parte à apreensão em estar diante de uma criatura sobrenatural e em parte ao desejo de ouvir o relato até o fim independente de seu motivo original.

Durante suas poucas interações, Louis responde as dúvidas do repórter de maneira paciente e compreensiva, encorajando-o a fazer perguntas e oferecendo respostas honestas sobre sua transformação, outros imortais e o funcionamento de seus poderes.

Ao fim da entrevista, quando a história de Louis chega ao momento em que eles se encontram, o jovem revela desejar o “Dom das Trevas”, como é chamada a transformação, e seu pedido provoca a ira do vampiro, que após contar suas angústias como imortal se vê mais uma vez incompreendido em sua estranha natureza, sem lugar entre os seus, que despreza, e os humanos, que não entendem as consequências daquilo pelo que ele passou.

O vampiro vai embora após beber o sangue do jornalista e abandoná-lo desacordado. Quando volta a si, o jovem busca entre as gravações pistas de onde

encontrar outros vampiros e sai em busca deles no que foi por muitos anos o fim da história.

Entrevista com o Vampiro (2022) começa com a propaganda de algum tipo de *masterclass* apresentada pelo jornalista investigativo Daniel Molloy. O nome dado ao jovem jornalista dos livros no terceiro volume da saga é atribuído aqui logo de início a um homem idoso com uma longa e premiada carreira em sua área.

A propaganda é seguida pela imagem do próprio Daniel no sofá de um pequeno apartamento. Nas cenas seguintes acompanhamos fragmentos do que parece ser um dia tranquilo até que ele encontra entre sua correspondência uma carta assinada por Louis de Pointe du Lac lhe convidando para uma nova entrevista. Acompanhando a carta está uma caixa com algumas fitas cassete. A que ele retira para ouvir narra precisamente as primeiras perguntas feitas ao vampiro na versão literária da entrevista.

Como discutido anteriormente, a entrevista é uma ferramenta de enquadramento extremamente conveniente para a narrativa, estabelecendo a conexão constante com o mundo moderno que garantiu a longevidade da série: o leitor é transportado ao passado pelas memórias e relatos dos protagonistas e trazido de volta para um evento que garanta que a história possa continuar com as memórias e relatos de outros personagens.

À série coube então a decisão de reproduzir os acontecimentos de maneira literal e manter a entrevista em 1973 ou adaptar a história de modo que a entrevista ocorra em um “novo presente”, nesse caso 2022. O caminho escolhido foi um meio termo, a entrevista que nos leva à história de Louis se passa em 2022, mas o primeiro encontro entre ele e Daniel Molloy na década de 70 foi mantido como uma espécie de “entrevista original”.

Esse desenvolvimento permite que Louis seja o primeiro a reescrever a história contada por ele em Entrevista (1996), função originalmente assumida por Lestat no livro seguinte e sobre a qual Louis não comenta ou discorda em suas poucas aparições subsequentes. A mudança tem a possibilidade de alterar, em temporadas futuras, a permanência do personagem, um dos fatores já apontados como principais na manutenção de público de uma obra longa como esta tem a intenção de ser.

A nova versão de Daniel Molloy fica cara a cara com o vampiro Louis em um apartamento imponente em Dubai, onde os dois são acompanhados por um grupo

de empregados indistintos. Daniel questiona a suntuosidade do lugar e mais tarde o compara com o apartamento pior no qual fizeram a entrevista anterior, reforçando as similaridades entre este primeiro encontro ao qual não tivemos acesso e o descrito na versão literária. As comparações seguem por todos os episódios, seja pelos personagens ou por fragmentos das fitas cassete, que refletem passagens do livro na íntegra.

Estes paralelos, além de elementos narrativos que impactarão a história, sinalizam ao público leitor que a entrevista que conhecem existe nesta nova versão da forma como conhecem, mas o que estão prestes a ver, pelo menos entre estes personagens, é algo independente e totalmente novo.

Como mencionado pelo produtor Rolin Jones, dentre as mudanças feitas para a renovação da história estava o desejo de ter um repórter mais ativo diante de Louis, que não se intimidasse com sua história, ainda que apreensivo de seus poderes. Assim, à medida que os episódios progridem, somos expostos cada vez mais à personalidade deste Daniel através das provocações trocadas entre ele e Louis, bem como pela empatia que demonstram sentir um pelo outro apesar de tudo.

A nova dinâmica entre eles permite ainda diálogos mais expositivos que oferecem pistas tanto do futuro da narrativa quanto dos planos dos autores a respeito dela. Ainda no segundo episódio Daniel impacientemente pressiona Louis por respostas a respeito de seu relacionamento com seu mentor Lestat.

Todas as vezes em que Louis defende sua relação com Lestat as respostas ácidas de Daniel lhe provocam reações agressivas. Na mesma medida, quando Louis compartilha seus receios a respeito de Lestat, Daniel lhe oferece uma história sobre sua ex-esposa e desliga o gravador, permitindo a ambos um silêncio reflexivo e compreensivo, o que ele já tinha feito anteriormente quando, no primeiro episódio, Louis fala sobre a morte de seu irmão.

A entrevista é interrompida no quarto episódio, quando Daniel tem acesso aos diários de Cláudia, a criança vampira criada por Louis e Lestat a quem somos apresentados, desta vez, em primeira pessoa através dos diários em que ela própria escrevia durante seus anos como filha dos dois. Durante todo o episódio e em parte dos episódios seguintes, Cláudia narra a abertura de certas cenas, um sinal de que serão do ponto de vista dela e não de Louis, que não está presente no cenário da entrevista ou, quando está, deixa que as impressões de Cláudia prevaleçam sobre as dele.

Do ponto de vista de Cláudia a história muda de tom, Louis e Lestat são um casal mais feliz do que haviam sido descritos anteriormente e os assassinatos que o trio comete diariamente são tratados com mais leveza, apenas mais uma atividade familiar em sua realidade distorcida.

Ainda que parcial, dada a ausência de Cláudia no espaço da entrevista em si para sanar as questões levantadas por Daniel, a troca de foco da história durante as partes narradas nos diários simula a substituição dos narradores como feita nos livros. Quando revisam a história acrescentando suas próprias versões, os vampiros de Anne Rice o fazem através de seus próprios livros em primeira pessoa, o artifício da entrevista é reservado apenas para Louis.

A história desta vez não depende apenas da memória de Louis, que, como única fonte de informações a respeito da história, já vinha sendo questionada nos últimos episódios pela mudança drástica apontada por Daniel na contextualização dos fatos. Neste segundo encontro, o repórter tem acesso a documentos oficiais, obituários e a uma versão “em tempo real” da história, reproduzida nos diários de Cláudia, ainda que tenham sido claramente censurados possivelmente por Louis em uma tentativa de privar as partes mais íntimas de seus relatos.

As evidências dispostas dessa forma servem para implicar mais uma vez a ideia de que essa é a versão oficial dos fatos. Ainda que Daniel demonstre desconfiança diante de tantas edições feitas à história original, o novo relato de Louis se mantém estável na maior parte do tempo, parecendo se encaminhar para a mesma direção em que seguem os narradores que lhe substituem.

Todas estas funções são cumpridas na série por uma dinâmica que no original dura muito pouco e dificilmente sustentaria a atenção do público televisivo se reproduzida integralmente no audiovisual dado seu ritmo monótono e que oferece muito poucas adições à narrativa. Ainda assim, ao fim do sexto episódio nos é apresentada uma visão dos sonhos do jornalista, que ele afirmou serem uma reprodução direta de seu primeiro encontro com Louis: o início da entrevista original de 1973.

Neste flashback vemos uma versão de Daniel Molloy muito mais semelhante ao descrito no livro. Quietamente atento, se deixando levar pela conversa do vampiro sem acreditar realmente no que lhe está sendo dito, em busca apenas de uma boa história. Vemos também uma terceira versão de Louis, nem o preocupado vampiro recém transformado que ele foi no início do século XX, nem o ser imortal moderado

e atormentado que conhecemos em Dubai, mas um homem impulsivo, que convidou o jovem repórter bruscamente de volta para sua casa.

Esse comportamento se alinha perfeitamente com o que é transmitido da personalidade de Louis através dos curtos trechos da entrevista de 73 que ouvimos ocasionalmente através da temporada, e coloca os eventos de São Francisco como ponto de referência para o que estes personagens se tornaram com o tempo, Daniel um repórter consagrado, porém cético e Louis, uma versão quase irreconhecível de si mesmo, assombrado pelos fantasmas de sua memória.

Graças à entrevista alternativa introduzida pela série, a cronologia agora tem uma segunda quebra, criando um segundo ponto de tensão. Os questionamentos do público acerca de como Louis deixou de ser como era no início do século XX e se tornou o que vemos 100 anos depois, agora são acompanhados pelas incertezas semeadas pelo ocorrido nos anos 70. Se ao fim da primeira temporada Louis estava fugindo com Cláudia para a Europa no fim dos anos 30, o que aconteceu para que ele voltasse tão depressa? E o que o fez sair novamente, desta vez para ainda mais longe por ainda mais tempo?

A entrevista original se tornar um evento núcleo com suas próprias ramificações é um dos fatores que ajuda a construir a longevidade da série sem recorrer a recursos simplistas como a inserção de novos antagonistas, se valendo apenas do desenvolvimento mais aprofundado de seus personagens existentes e explorando o máximo possível os eventos e linhas temporais disponíveis no material original.

Mas enquanto adequar personagens a uma nova era e recontextualizar suas personalidades para diferentes audiências foi um dos principais frutos da criação da segunda entrevista, ela vem muito sutilmente redirecionando os temas da história em si, se tornando ela própria, com suas novas nuances, fontes e intertextualidade interna da história, um estudo em adaptação.

3.1 O VAMPIRO E O JORNALISTA

Quando conhecemos originalmente o protagonista, o vampiro Louis de Pointe du Lac, ele se mostra sereno e gentil, apesar de sua condição, buscando sempre, como descrito anteriormente, tranquilizar o jornalista por suas perguntas e procurando ser o mais honesto possível ao oferecer respostas ponderadas, e quando conta sua história ele nos apresenta a uma versão menos branda de si mesmo ainda que levado à apatia pelos eventos narrados.

No livro Louis introduz a si mesmo como o dono de uma fazenda de açúcar que, após perder seu irmão em um misterioso acidente após uma discussão entre os dois, se vê preso em um estado de melancolia durante o qual conhece o vampiro Lestat, que promete livrá-lo dos sofrimentos de sua vida atual. Encantado com o homem e sem perspectivas do futuro Louis aceita sua oferta, mas logo se arrepende ao conhecer a realidade de sua nova natureza assassina. Assim ele passa as décadas seguintes atormentado pela criatura que se tornou e pelo vazio existencial que sua condição lhe impunha — há propósito para algo como ele? Seria ele próprio uma criação do demônio?

Nos anos que passam juntos, apesar de todos os esforços de Lestat, Louis continua a ser consumido pela angústia apresentando pouca ou nenhuma resistência ao que acontece à sua volta e demonstrando quase exclusivamente sentimentos de apreensão e frustração, se tornando um protagonista passivo pela maior parte da história.

Essa descrição está de acordo com o que hoje são categorizados como personagens góticos clássicos. Os temas de existencialismo, incerteza, religiosidade e isolamento que são retratados muito comumente na literatura gótica, como em Frankenstein por exemplo, permeiam todos os livros de Anne Rice através dos anseios de seus narradores de maneira simbólica como o dilema do vampiro a respeito de seu lugar em um mundo que o considera monstruoso, ou de maneira literal, como o impacto do cristianismo sobre a forma como Louis pensa em si mesmo e naqueles à sua volta.

A diferença entre o personagem sóbrio que narra a história e a memória amargurada que ele nos apresenta é explicada através dos próprios eventos que se seguiram. Após perder tudo e todos com que se importava, Louis deixa de buscar

respostas para suas dúvidas filosóficas e abandona toda a humanidade que lhe restava.

Depois disso nunca mais mudei. Não busquei nada na imensa fonte de transformações que é a humanidade. E mesmo em meu amor e enlevo com a beleza do mundo, não procurei aprender nada que pudesse reverter para a humanidade. Soguei a beleza do mundo como um vampiro. Ficava satisfeito. Enchia-me até a borda. Mas estava morto. E era imutável. (RICE, 1976, p 356)

Ainda assim, o repórter original consegue abalar sua aparente calma no fim do livro ao pedir para ser transformado, o que pode ser interpretado como uma prova de que apesar de não se relacionar mais com a humanidade, o vampiro ainda é assombrado por muitas de suas memórias e pela solidão que sentia quando humano e quando ainda tentava alguma forma de assimilação.

Em *Entrevista com o Vampiro* (2022) somos apresentados inicialmente ao mesmo vampiro. Ainda que haja indícios de um primeiro encontro décadas antes, como a idade de Daniel e as cenas iniciais que enfatizam uma cicatriz em seu pescoço, Louis é, até então, exatamente como descrito no livro: neutro, como sugerido visualmente pelo apartamento e por suas roupas; cauteloso em garantir a própria segurança com contratos de não divulgação daqueles que trabalham para ele; e impassível diante das provocações de Daniel e de sua agitação.

Um detalhe, no entanto, é capaz de atravessar a fachada cuidadosamente construída. Quando o jornalista exhibe, com uma das fitas cassete da antiga entrevista, a reação violenta de Louis ao pedido pela imortalidade, o vampiro a desliga o mais rápido que consegue, seu tom e linguagem corporal se tornando mais ameaçadores do que segundos antes. Por mais que se recupere rapidamente, o desejo de um humano por se tornar um monstro como ele ainda é um gatilho como parece ter sido na entrevista anterior e como foi nos livros.

A nova história de Louis começa mais de 100 anos depois de sua versão literária, em 1910 Louis du Pointe du Lac, agora dono de casas de prostituição e jogatinas em Nova Orleans, conhece Lestat de Lioncourt, um peculiar recém-chegado europeu com quem desenvolve uma amizade muito íntima que logo se transforma em interesse romântico.

Apesar de ser, por vezes, descrito como subtextual, o romance entre Louis e Lestat é um dos pontos centrais da narrativa desde os livros. Quando Lestat transforma a criança vampira Cláudia, pivô de todas as suas discussões futuras, ele o faz na intenção de impedir que Louis o abandone, enquanto o motivo do

afastamento entre Cláudia e Louis se dá por sua recusa em se separar de Lestat, a quem a garota passa a odiar em alguns anos.

O envolvimento romântico entre os dois só se torna textual a partir do segundo livro, com o depoimento do próprio Lestat ressaltando os momentos que Louis “deixou de fora”.

E por que eu deveria me dar ao trabalho de falar das vezes que ele me procurou dilacerado pela ansiedade, implorando-me para jamais deixá-lo, das vezes em que caminhamos juntos e conversamos juntos, representamos Shakespeare juntos para agradar a Cláudia, ou fomos caçar de braços dados nas tabernas na beira do rio, ou dançar valsa com as beldades de pele morena nos famosos bailes da cidade?

Leiam nas entrelinhas. (RICE, 1980, p. 657)

Baseada principalmente em perspectivas extra-diegéticas, aqui referidas desde o espaço conquistado pelos trabalhos de Anne Rice entre audiências LGBT desde sua publicação até a reconstrução da história original para que se alinhe melhor ao restante das Crônicas, essa mudança refletiu narrativamente acrescentando mais uma característica ao dilema de Louis anterior à transformação. Como dito por ele próprio ainda no primeiro episódio.

Eu nunca tinha me permitido ficar emocionalmente próximo de ninguém, muito menos de um homem. Eu não tinha espaço para sentimentos como este em minha vida. Você podia ser muitas coisas em Nova Orleans, mas um homem negro abertamente gay não era uma delas. Eu jurei nunca retornar e tirei aquela noite da minha mente.

Desconfortável em sua própria pele desde o início, o Louis da série se encontra em um estado muito mais vulnerável que sua versão literária quando lhe é oferecido o Dom das Trevas. A solidão em seu estado não-humano, comumente simbólica do não pertencimento e da alienação de todos a sua volta, acompanha agora um sentimento ancorado na realidade e reforçado diretamente diversas vezes pela desaprovação de seu relacionamento com Lestat expressa abertamente por outros personagens, sendo o entrevistador o principal deles.

A antecipação da reconstrução da história também confere a Louis agência sobre diversas situações das quais ele participou apenas reativamente nos livros. A própria Cláudia, por exemplo, originalmente transformada por Lestat em seu desejo de se reaproximar de Louis é agora resgatada por Louis de uma casa em chamas, um incêndio provocado por um tumulto que ele mesmo causou, ainda que indiretamente, ao assassinar um dos mais influentes vereadores da cidade, um antagonista criado especificamente para a série.

Mesmo em sua angústia ele é impulsionado para a ação, em parte um ajuste para o formato televisivo que já mencionamos ser muito mais pautado em ação e diálogos do que reflexão, e parte uma reforma do próprio personagem que o torne potencialmente mais interessante para as novas audiências, ainda que conserve seus sentimentos de culpa e alguma da inércia que o definem como personagem.

Ainda que a dinâmica familiar na qual Louis, Lestat e Cláudia estão envolvidos mantenha, em grande parte, a configuração dos livros com Louis como o pai permissivo e distante, Lestat como o pai autoritário e negligente, e Cláudia a filha rebelde e vingativa, as novas circunstâncias que os unem, assim como as novas mudanças em suas personalidades, ainda que muito leves, alteram a perspectiva do público que através dos questionamentos do entrevistador pode se posicionar a respeito da história, não mais mero espectador das reflexões de Louis.

Essas mudanças são destacadas no contraste entre o comportamento de Louis nas diferentes épocas, seu desamparo transferido em ação nos flashbacks vai de encontro à já descrita calma que ele demonstra no tempo presente. Apenas uma destas descrições está de acordo com o material fonte, mas a comparação não se perde.

Louis, no entanto, não sofreu a mudança mais dramática da adaptação até então, anteriormente 60 anos mais jovem Daniel Molloy nunca chegou à terceira idade nas Crônicas, tendo sido transformado no terceiro livro ainda aos 34 anos, a personalidade assumida por ele é, portanto, tão criação da série quanto o cenário e eventos que a acompanham, e podemos assumir suas características como ferramentas narrativas para auxiliar a história de Louis.

Durante os sete episódios as pequenas informações deixadas por Daniel se reúnem como pistas para a história de sua vida ao mesmo tempo em que se tornam ponto de comparação para a vida de Louis. Após entrevistar o vampiro nos anos 70 ele se torna um jornalista investigativo de sucesso, talento que demonstra não só ao questionar Louis pela verdade da história, mas também ao analisar os empregados do vampiro, coletando informações sobre o principal deles da maneira mais sutil que consegue.

Ele se casou duas vezes e passou por dois divórcios, mas a primeira esposa é mencionada de forma mais frequente e carinhosa, trazida à tona de maneira mais específica quando Louis explica o magnetismo que Lestat tinha sobre ele no segundo episódio. Quando o vampiro precisa que ele entenda por que os diários de

Cláudia, a única fonte verificável da história de suas vidas, foram manipulados, ele menciona as filhas de Daniel, buscando sua compreensão como pai.

A diferença principal entre eles é salientada ainda no primeiro episódio quando, ao falar da morte de seu irmão, Louis declara estar entediado com a vida eterna após testemunhar a morte de novo e de novo, sua perspectiva sobre a vida se tornando mais imutável enquanto o mundo se transforma graças à COVID-19 e Daniel especialmente, com o diagnóstico de Parkinson.

Reconstruir estes personagens, por mais que um deles ainda tenha a mesma jornada emocional dos livros, abre a possibilidade de uma nova dinâmica entre eles. Como um homem mais velho Daniel consegue compreender melhor a aversão de Louis em condenar mais alguém aos anos infinitos que ele irá viver assistindo a morte de todos que ama e o desaparecimento de tudo que conhece, lhe permitindo sentir empatia pelo vampiro.

Tendo escapado com vida da entrevista dos anos 70 ele também parece acreditar na moral de Louis acima de sua natureza assassina, assim, não tendo nada a perder, ele se permite pedir detalhes e entrar em assuntos claramente desconfortáveis sem grandes receios. Mesmo quando Louis usa seus poderes contra ele no episódio quatro, Daniel não parece se sentir intimidado, demonstrando apenas a mesma raiva dos outros episódios.

Acima de todas as mudanças que o processo de adaptação significou para o passado de Louis e de todas as pequenas revisões a que os protagonistas foram submetidos, é esta mudança específica que compromete as questões centrais da trama ao introduzir um tema tratado em todos os livros apenas superficialmente: a memória.

Apesar de se valer do argumento do narrador ambíguo para dar continuidade à série alterando o que é necessário sem grandes questionamentos a respeito de continuidade, o debate semeado entre o público leitor a respeito da validade dos relatos de cada personagem se volta principalmente para uma questão de pontos de vista.

Nenhum dos narradores pode estar 100% certo ou errado pois cada um apresenta apenas a própria versão dos fatos e todas as vezes em que os personagens são questionados diretamente sobre a legitimidade de seus depoimentos é durante discussões acaloradas, nas quais os argumentos nem mesmo são levados a sério, um recurso metalinguístico que garante a imersão do

leitor sinalizando que o texto reconhece suas supostas falhas de continuidade e utilizando-as de modo intencional para enriquecer a narrativa.

— Pois chore. Gostaria de vê-lo chorar. Li muito sobre seu choro nas páginas dos seus livros, mas nunca o vi pessoalmente.

— Ah, isso faz de você o mais perfeito mentiroso. — Eu disse, furioso — Você mesmo descreveu meu choro em suas miseráveis memórias numa cena que nós dois sabemos que nunca aconteceu! (RICE, 1993, p. 134)

Quando a série sugere discrepância entre duas versões narradas pelo mesmo personagem, no entanto, o tema das entrevistas em si passa a ser a memória, seu caráter volúvel e dependente dos contextos nos quais está sendo acessada, principalmente se tratando de uma vida tão longa.

A essa altura o esquecimento também se torna um ponto relevante quando Louis diz, não se lembrar se estava chovendo em determinada situação. Para o momento que ele descreve, a chuva é um detalhe sutil que poderia lhe implicar como culpado, ao menos em parte, pelos problemas que se seguiram. Assim, enquanto ele tenta se lembrar, vemos a cena duas vezes, com a chuva e sem, confusão e incerteza subtextuais tornadas visuais.

Figura 3 - Louis e Jonah, não estava chovendo



Fonte: Entrevista com o Vampiro (2022), temporada 1 episódio 3

Figura 4 - Louis e Jonah, estava chovendo



Fonte: Entrevista com o Vampiro (2022) temporada 1 episódio 3

Enquanto o Louis dos livros se ressentia apenas pela falta de compreensão de sua história, o Louis da série é, além disso, perseguido pela história em si, ao mesmo tempo incapaz de abandonar as lembranças dos eventos que o levaram até ali e esquecendo apenas detalhes o suficiente para duvidar do julgamento da própria culpa.

O novo tema permeia todos os episódios das mais diversas formas, a comparação na forma como Louis fala de Lestat nas duas entrevistas, as descrições de seu relacionamento transformadas radicalmente e as perguntas de Daniel que indicam partes da história anteriormente deixadas de fora, apontam para uma história que trata mais do estado de seus personagens do que de suas ações e que utiliza suas reflexões de maneira cumulativa como principal ferramenta narrativa ao invés das revisões retroativas dos livros.

Com múltiplas funções e ainda mais camadas, a entrevista é indiscutivelmente uma das principais âncoras entre os livros e a série ao se tornar o terreno neutro onde tanto fãs leitores como não leitores se encontram em desconhecimento total do que pode acontecer em seguida, equilibrando expectativas externas e necessidades do roteiro com diálogos derivados do material fonte ou reproduzidos na íntegra.

3.2 O MONSTRO DA MEMÓRIA

Mais do que uma moldura narrativa que organiza a história, a entrevista é, para a série, uma valiosa ferramenta de interação com o público. Como apontado anteriormente Mittell descreve a relação do público de uma narrativa seriada como muito mais próxima do produto do que o público de um filme, por exemplo, uma vez que o formato serializado em si implica em uma longa duração.

Com o modo de lançamento semanal tanto para a TV quanto para a plataforma de streaming da AMC, *Entrevista* (2022) usou além do método tradicional de recapitulação através dos segundos iniciais de reprises dos momentos mais importantes dos episódios anteriores, breves deixas nos diálogos iniciais das entrevistas que sinalizam passagem de tempo ou que preparam para a continuação de determinado assunto deixado incompleto.

Desta forma, a entrevista aproxima o espectador da história ao se apresentar como uma ferramenta de continuidade desde o segundo episódio, quando, ainda nos minutos iniciais, Louis se desculpa por suas emoções “de mais cedo” se referindo a diálogos ocorridos no episódio anterior. Esta mesma estratégia é usada em outras situações através da temporada para ajudar a situar o público temporalmente.

Mas o aspecto principal da entrevista em relação ao público está relacionado à aceitação dos leitores tornados espectadores. Como mencionado anteriormente, as mídias envolvidas têm estruturas narrativas muito próximas, o que as torna de certa forma intercambiáveis, mas dadas suas estratégias de distribuição, os modos de consumo de seu público são muito diferentes, mas esta não é a única diferença entre eles.

Quando citamos ao longo desta análise à diferença entre os públicos das duas versões de *Entrevista* e de como a narrativa respondia às presumidas expectativas destes públicos, nos referíamos ao sistema de signos aos quais eles estão habituados, mas há outras formas de pensar e classificar estes dois demográficos, uma delas como feito por Linda Hutcheon, que separa o público de uma tradução intersemiótica entre “conhecedores” e “não conhecedores”, neste caso utilizando a obra original como ponto de ancoragem.

Apesar da constante discussão no âmbito acadêmico acerca da pressuposição de obras literárias como hierarquicamente acima de suas versões audiovisuais,

argumento advindo da noção de que o cinema em si é, de alguma forma, secundário à literatura, uma fã base bem estabelecida pode ser um dos critérios avaliados ao decidir a abordagem de uma tradução intersemiótica.

O público conhecedor da fonte de uma adaptação pode ser visto das mais diferentes maneiras por sua produção, desde espectadores subentendidos até críticos ativos, seja pela mencionada inferiorização do cinema ou por questões de apego para com a experiência que tiveram com o original.

É provavelmente mais fácil para quem adapta forjar uma relação com uma audiência que não está sobrecarregada com afeição ou nostalgia pelo texto adaptado. Sem conhecimento prévio, somos mais passíveis de receber uma versão fílmica simplesmente como um novo filme, não como uma adaptação de alguma forma. O diretor, portanto, terá maior liberdade — e controle. (HUTCHEON, 2006, p. 121)

Por mais que mudanças tenham sido feitas à história de modo a adequá-la às expectativas de consumidores da nova mídia, aqui nos referindo às narrativas serializadas complexas, e por maior que seja a liberdade criativa de seus produtores, obras adaptadas não podem, e neste contexto mercadológico específico não costumam tentar, fugir das expectativas de seu público primário, os consumidores da versão original.

Para balancear as expectativas dos dois âmbitos, a série utiliza a entrevista, mais especificamente o personagem do entrevistador, Daniel Molloy, como ponto de resolução das possíveis questões que possam ser levantadas a respeito do distanciamento de determinado elemento dos livros.

Quando o discurso de Louis começa a fugir do que Daniel conhece como a entrevista original dada em 1970 e nós como público reconhecemos como o material original, o jornalista aponta as incongruências e insiste até que receba uma resposta concreta ou, como dito anteriormente, uma resposta explosiva que denuncie a instabilidade do vampiro.

Ainda que tenha sim feito perguntas complementares a respeito da história nos livros, o Daniel Molloy que conhecemos em Entrevista (1976) nunca teve pontos de comparação para suas perguntas, sendo aquela sua primeira vez ouvindo a história, e, nos livros seguintes, quando os personagens narradores conhecem os depoimentos uns dos outros, eles apresentam os seus próprios como defesa, apontando momentos que não teriam acontecido ou que se passaram de maneira diferente por seus pontos de vista.

O Molloy atual destaca contradições desse tipo diversas vezes durante os 7 episódios da temporada e pressiona Louis pela razão das mudanças em seu depoimento, se colocando como um porta-voz da audiência exteriorizando questões a respeito da continuidade e intervindo quando acha necessário. Como dito por ele mesmo no primeiro episódio a entrevista anterior foi “um sonho febril contado a um idiota” e afirma que pretende perseguir os fatos com mais afinco desta vez.

Enquanto os livros nunca levaram esse recurso adiante, tratando-o como mera moldura narrativa para justificar novas personalidades ou mudar rapidamente a perspectiva do público a respeito de determinados personagens, a série se aproveita o quanto pode, utilizando as cenas entre Louis e Daniel, ainda que curtas e espaçadas permitindo que a história narrada pelo vampiro seja o principal ponto da série, de modo a satisfazer fãs conhecedores ao legitimar a história original e passar a responsabilidade sobre as mudanças para os personagens.

Nós realmente tentamos fazer a parte da entrevista muito ativa e tão interessante quanto a história do vampiro. Há coisas muito importantes acontecendo na entrevista. [Ela] foi expandida para se adaptar ao formato e com grande respeito a Anne. (JONES, 2022)

Estabelecendo a memória como tema central da trama, não se trata mais de uma mudança drástica de direção por parte dos criadores da série, presunção que os livros permitiam a respeito de Rice com seu estilo de escrita conhecidamente inconsistente em cronologia. Agora, a história contada é parte da “odisseia da lembrança”, como dito pelos próprios Daniel e Louis no terceiro episódio.

Utilizando como ferramentas narrativas as mudanças de ponto de vista entre Louis, um narrador que já deu um depoimento anterior e que agora se contradiz sem motivo aparente, e Cláudia narrando de seus diários que eram escritos à medida que os acontecimentos se desenrolaram, a série tem a justificativa perfeita para a maioria das decisões adaptativas de que depende para se reconstruir em um novo formato.

A dinâmica de Daniel e Louis está sempre em transformação na série, um jornalista e o homem mais misterioso que ele já conheceu, velhos conhecidos que sabem demais da história um do outro para ficarem confortáveis em baixar a guarda, um investigador e o suspeito de um crime que ele ainda não conhece. Cada diálogo entre eles revela algo do passado de um dos dois que a audiência já tinha em mente, não há espaço para levantar questões, apenas solucioná-las.

Assim eles se tornam a válvula de escape ideal para uma história que, ao passar dos anos, coleciona tantos narradores quanto personagens, e viabilizam as próximas temporadas a partir da possibilidade de reformulação de cenas já prontas além de manterem os diferentes públicos-alvo entretidos e alinhados entre si e com a trama.

4. CONCLUSÃO

A elaboração de uma adaptação transmidiática definitivamente não é um trabalho fácil, como foi abordado não apenas na discussão mas também como já foi evidenciado em milhares de adaptações realizadas na história do audiovisual. Saber o que captar e como transformar aquela história literária em visual é um desafio cujo êxito ou fracasso são subjetivos e estão sujeitos a uma infinidade de condições arbitrárias.

Levando em consideração o comparativo que Jakobson faz entre intersemiótica e interlinguística, é como adaptar um ditado popular estrangeiro de modo que faça sentido para a cultura local, o que a série analisada busca fazer apoiada em um fator determinante, esta não é apenas uma obra feita por profissionais do audiovisual capacitados para esse trabalho, mas por profissionais que também são fãs do trabalho da Anne Rice.

Para além das discussões de fidelidade ou hierarquia entre produto original e derivado, cada obra adaptada precisa ser coerente com sua nova mídia, assim o processo intersemiótico implica no conhecimento tanto da primeira versão de uma história quanto das regras às quais ela está sujeita e como elas conduzem seu conteúdo.

Em *Entrevista com Vampiro* as adaptações que ocorrem na série são direcionadas tanto à adequação dos eventos ao meio audiovisual quanto à reformulação da narrativa em si de forma que ela se torne compatível com as ideias de seus autores e o novo público que pretende alcançar, praticamente criando um universo à parte da obra literária inicial.

Em ambas versões o público acompanha a maior parte narrativa sob a perspectiva de um único personagem, através das entrevistas entre o vampiro Louis de Pointe du Lac e seu entrevistador, Daniel Molloy. Enquanto o livro tem a chance de se aprofundar mais na psique de Louis, a série permite colocar o espectador sob o seu ponto de vista, assim a construção e desenvolvimento de seus sentimentos, principalmente sua melancolia, são transformados em ações, dando a Louis mais agência e o transformando num personagem mais ativo na própria história.

Embora a premissa continue a mesma apesar da mudança da linguagem, que dá ao observador externo, leitor ou espectador a possibilidade de leituras semelhantes a partir de obras com sistemas signos diferentes, a mudança na

perspectiva do personagem principal e da dinâmica que ele tem com seu entrevistador representa para a série a exploração da memória como um dos temas principais da história.

As mudanças entre as mídias apesar de drásticas e de afetarem o decorrer da trama, trabalham para manter a mesma unidade narrativa; é a mesma história sendo contada, mas que apontando os lapsos de memória de Louis, contendo diferentes versões do mesmo acontecimento, ilustra a transposição narrativa de um livro para um produto audiovisual. As versões podem não ser complementares diante das suas discrepâncias, mas levam à mesma conclusão; nesse caso, contam a história desse clã de vampiros.

Em um livro de 317 páginas, a autora tem uma maior oportunidade de explorar as nuances do seu protagonista do que em uma adaptação cinematográfica de 123 minutos, essa sintetização da história para se adequar ao formato de mídia de filme de longa-metragem acaba reduzindo a trama e a deixando mais simples do que ela realmente é. Entretanto, quando se transforma essa narrativa audiovisual em episódios seriados, que variam entre 46 e 71 minutos, apesar de ainda haver a necessidade da adequação de diversos aspectos história para o novo meio, criando inclusive novos contextos e outras perspectivas além do ponto de vista do Louis, essa oportunidade de explorar a realidade da obra é tão ou até mesmo mais presente do que dentro da obra literária. Isso permitiu trazer novos contextos culturais e históricos para a trama de Louis, principalmente devido à mudança do período em que a história se passa.

Estas mudanças acabaram por auxiliar nas tramas paralelas, com acontecimentos “satélites”, como os episódios que focam e são narrados pela personagem de Claudia, trazendo um novo ponto de vista para a história, mas que também complementam e dão um contexto extra aos eventos “núcleos” que determinam o percurso de Louis desde que ele conheceu e foi transformado pelo vampiro Lestat.

Outra alteração determinante para a adaptação acaba sendo o papel de Daniel na narrativa. Na obra literária, Daniel funciona como um objeto, quieto e inseguro, principalmente por não acreditar no que Louis lhe conta e em seguida por seu temor a ele, assim sendo apenas o meio de transmissão que o vampiro utiliza. Já na versão audiovisual Daniel se torna um personagem muito mais ativo, atuando quase como um antagonista de Louis, instigando o protagonista a reagir, são suas

provocações que engatilham as memórias de Louis, mas também que abrem sua personalidade ao permitir que ele demonstre uma instabilidade que não existia na obra original. Daniel, nessa nova mídia, é um personagem redondo que apresenta suas opiniões, cria debates e traz à luz sua perspectiva da história, mesmo que ocorra brevemente através de pequenas interrupções na entrevista, lembranças do personagem ou comentários em relação ao que escuta.

Há entre Louis e Daniel, na série, um caráter de identificação muito mais esclarecido do que no livro; seja pela adaptação na história de fundo do personagem, em não ter a mesma experiência com vampiros, ou pela sua idade e trajetória, o agora idoso Daniel Molloy é muito mais empático a Louis do que seu personagem original, que após ouvir toda a sua trágica vivência e saber o quão melancólico é aquele “demônio”, ainda é um jovem audacioso o suficiente para pedir pela transformação. Seu papel mais ativo também acaba por criar o conflito necessário, aquela não é sua primeira entrevista com Louis, e portanto, parte da sua função é questioná-lo com base nas respostas que foram dadas na primeira experiência deles dois e determinar o quão deturpadas são as memórias do vampiro.

Apesar dessas divergências entre as versões, a entrevista serve como a ferramenta exata para o equilíbrio das expectativas do público na visualização da história como uma adaptação, uma vez que, ao contar com o embate entre entrevistador e vampiro, permite que possíveis questões que o público possa vir a ter, em razão de terem tido contato ou não com o material original, sejam levantadas de antemão.

Esta estratégia caracteriza o próprio Daniel, de certa forma, como parte do público primário, que busca sentido na nova versão da história a partir do que conheceu anteriormente, e também como parte do possível novo público, suas questões direcionadas à nova personalidade de Louis possibilitando a exposição necessária para que a compreensão da história seja atingida independente do material literário.

Ao mesclar citações diretas dos livros, reformulações de cenas e narração, representantes de sua fonte literária, ao uso da câmera subjetiva, pontos de vista com diferentes deixas imagéticas e a liberdade da expressividade de seus atores, elementos clássicos da narrativa audiovisual, Entrevista com o Vampiro (2022) cria,

ao redor ainda das regras que a classificam como narrativa seriada complexa, suas próprias regras internas como adaptação.

A popularização das traduções intersemióticas vem num crescente que já dura mais de uma década na cultura popular e, tendo em vista o volume e status de produções anteriores a este período, não há previsão de quando a presença deste recurso será menos constante.

Entrevista (2022) utiliza apenas uma de muitas possibilidades de adaptação textual, mas sua construção representa o potencial de desenvolvimento de um sistema de signos específicos aplicado sobre mídias dos mais diferentes gêneros, demonstrando assim a infinitude de desdobramentos que o cinema e a linguagem cinematográfica são capazes de produzir.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ABREU, Lúcia Collischonn de; INDRUSIAK, Elaine Barros. **Game of Thrones**: o impacto cultural de um processo adaptativo em desenvolvimento. 2012

BEHIND THE SCENES (temporada 1, ep. 0). Interview with the Vampire [Seriado]. Produção: Mark Johnson. Estados Unidos: AMC Studios, 2022.

BLUESTONE, George. **Novels into film**. Berkeley: University of California Press, 1957.

CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. Londres, 1978.

DAY, Peter A.; et al. **Vampires - Myths and Metaphors of Enduring Evil**. 2006

DE AMORIM, Marcel Alvaro. **"Ver um livro, ler um filme"**: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. 2010.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Tradução intersemiótica: do Texto para a Tela**. UFMG, 1998.

HARPER, Rachel. **"I think that fans have to give us a little leeway..."** Interview with the Vampire series writer on adapting Anne Rice's novel. ScifiNow, 2023. Disponível em:

<<https://www.scifinow.co.uk/interviews/i-think-that-fans-have-to-give-us-a-little-leeway-interview-with-a-vampire-series-writer-on-adapting-anne-rices-novel/>> Acesso em 01

de novembro de 2023.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. Nova York, 2006.

JAKOBSON, Roman. **On linguistic aspects of translation**. 1959.

KRASILOVSKY, Alexis. **Great Adaptations: Screenwriting and Global Storytelling**. NY/London, 2018.

MCFARLANE, Brian. **Novel to film: An introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MITTELL, Jason. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. NY/London, 2013.

NATALE, Richard. **Love at First Bite: 'Vampire' Tears Into Box Office: Movies: Warners film looks to be the fourth largest debut ever. 'Santa Clause' sleighs into the No. 2 spot with a solid take**. Los Angeles Times, 1994. Disponível em <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-11-14-ca-62651-story.html>> Acesso em 14 de agosto de 2023.

NINGTYAS, Ayu Ratna. **Adaptation Studies on Barbie and the Three Musketeers (2009): Representation and Ideology**. International Seminar on

Language, Education, and Culture (ISOLEC 2021). Universitas Muhammadiyah Pekalongan, Pekalongan, Indonesia.

RICE, Anne. **Entrevista com o vampiro**. 1976.

RICE, Anne **A história do ladrão de corpos**. 1993.

SCOLARI, Carlos Alberto. **Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production**. Spain: International Journal of Communication 3, 2009.

STAM, Robert. **Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation**. Film Adaptation. Ed. James Naremore. New Brunswick NJ: Rutgers University Press, 2000.

STEVENSON, Robert Louis. **Ilha do Tesouro**. 1883.

The AMC+ Interview with the Vampire Podcast: #008 Raging Sea of Vampire Melodrama. Naomi Ekpergin. Entrevistados: Rolin Jones e Mark Johnson. 22 de novembro de 2022. Podcast. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/1m42GjMob9IJPd12FWtFsQ?si=a809892b584348c8>> Acesso em 01 de novembro de 2023.

POP SÉRIES! **NYCC 2014: Jonathan E. Steinberg e Robert Levine de Black Sails**. Youtube, 18 de janeiro de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xZWzuNSvfNE>> Acesso em 01 de novembro de 2023.

FILMOGRAFIA

BIG LITTLE LIES [Seriado]. Criação: David E. Kelley. Estados Unidos: HBO, 2017.

BLACK SAILS [Seriado]. Criação: Jon Steinberg e Robert Levine. Estados Unidos: Starz 2014.

BUFFY: A caça vampiros [Seriado]. Criação: Joss Whedon. Estados Unidos: The WB, 1997.

DRACULA. Direção: Tod Browning, Karl Freund. Estados Unidos: Universal Studios, 1931.

ENTREVISTA COM O VAMPIRO. Direção: Neil Jordan. Produção: David Geffen, Stephen Woolley. Estados Unidos: Warner Bros, 1994.

ENTREVISTA COM O VAMPIRO [Seriado]. Criação: Rolin Jones. Produção: Mark Johnson. Estados Unidos: AMC Studios, 2022.

GAME OF THRONES [Seriado]. Criação: David Benioff, D. B. Weiss. Estados Unidos: HBO, 2011.

NOSFERATU. Direção: F. W. Murnau. Produção: Albin Grau. Alemanha: Prana-Film, 1922.

PRETTY LITTLE LIARS [Seriado]. Criação: I. Marlene King. Estados Unidos: ABC Family, 2010.

THE BEAR [Seriado]. Criação: Christopher Storer. Estados Unidos: FX Productions, 2022.