

Autópsia de um vampiro: a trajetória midiática de Drácula em seis filmes

Por Rodrigo Carreiro* e Filipe Falcão**

Resumo: O objetivo central deste artigo consiste em analisar a trajetória do mais famoso dos vampiros na cultura midiática do século XX, realizando uma análise comparativa entre seis longas-metragens produzidos entre 1922 e 2012, sob a luz do conceito de adaptação intercultural, que enfatiza os contextos socioculturais de produção das respectivas obras. O corpus de filmes selecionados, entre os mais de 500 títulos em que Drácula aparece, levou em consideração dois fatores: a circulação massiva das obras e o fato de todas terem como origem um mesmo texto-base (o romance homônimo de Bram Stoker), o que nos permite traçar comparações mais precisas.

Palavras-chave: Drácula, vampiro, adaptação, Bram Stoker.

Autopsia de un vampiro: trayectoria mediática de Drácula en seis filmes

Resumen: El objetivo central de este artículo consiste en analizar la trayectoria del vampiro más famoso de la cultura mediática del siglo XX, realizando un análisis comparativo entre seis largometrajes producidos entre 1922 y 2012, a partir del concepto de adaptación intercultural que enfatiza los contextos socioculturales de producción de las respectivas obras. El corpus de películas seleccionadas entre más de 500 títulos en los que aparece Drácula, tomó en cuenta dos factores: la circulación masiva de las obras y el hecho de que todas tuvieran como origen el mismo texto-base (la novela homónima de Bram Stoker), lo cual nos permite trazar comparaciones más precisas.

Palabras clave: Drácula, vampiro, adaptación, Bram Stoker.

Autopsy of a vampire: the media trajectory of Dracula in six films

Abstract: This article analyzes the trajectory of the most famous vampire in the media culture of the 20th century, by way of a comparative analysis of six feature films produced between 1922 and 2012. Our approach posits the concept of intercultural adaptation, which emphasizes the sociocultural contexts of production of the movies. The selection of the six films, among more than 500 titles in which Dracula appears, takes into account two main factors: the massive circulation of the features and the fact that all are adaptations of the same source text (the novel written by Bram Stoker), which allows us to draw more precise comparisons.

Key words: Dracula, vampire, adaptation, Bram Stoker.

Fecha de recepción: 18/08/2018

Fecha de aceptación: 07/02/2019

Introdução

Drácula, o vampiro, é um dos ícones da cultura pop mais conhecidos do século XX. A ideia romantizada da imortalidade, aliada à forte carga de sensualidade emprestada ao personagem por intérpretes como Christopher Lee, ajudam a explicar o fascínio que o nobre romeno tem exercido sobre o imaginário popular. É inegável também que, embora esteja presente em todas as formas narrativas e midiáticas (literatura, teatro, quadrinhos, videogames, televisão e outras), a força de Drácula como personagem de ficção deve muito ao cinema. Foi nesta mídia, afinal, que o personagem se estabeleceu como um dos raros mitos modernos a atravessar múltiplas culturas.

O vampiro ocupa espaço de destaque no imaginário cultural desde, pelo menos, o filme homônimo lançado em 1931. A imagem icônica de Drácula tem sido estável: capa negra, dentes pontiagudos, gestos sedutores. Mas se a imagem se mantém tão estável, o que justifica que cineastas respeitados, como Francis Ford Coppola e Werner Herzog, tenham se debruçado periodicamente sobre o romance de Bram Stoker para criar novas versões de um enredo tão conhecido? Quais as razões que explicam o grande número de revisões que a estória tem recebido na mídia cinematográfica?

Para tentar responder a essas perguntas, propomos traçar a trajetória do mais famoso dos vampiros na cultura midiática do século XX através de uma análise comparativa de seis longas-metragens, tidos como adaptações do romance de

Bram Stoker.¹ Em nosso estudo comparativo, portanto, teremos como base um único texto-fonte e seis adaptações cinematográficas realizadas em diferentes épocas, em diferentes contextos culturais, e refletindo diferentes propostas autorais. Para lançar luz sobre as diferenças e semelhanças encontradas na comparação, usaremos como fio condutor o conceito de adaptação intercultural (Silva, 2012, 2013).

Matrizes conceituais

A noção de adaptação intercultural decorre de um trabalho adaptativo realizado por Marcel Vieira Silva (2012, 2013). O pesquisador revisou a teoria lançada por Patrice Parvis (2008), tendo como base as adaptações literárias para o teatro, e a adaptou, “com pontuais alterações” (Silva, 2012: 207), para o uso em estudos comparativos que discutam os processos de adaptação para o cinema. A principal operação realizada pelo conceito é levar em consideração, nos estudos comparativos, os contextos socioculturais de produção das respectivas obras, mostrando-os como “elementos fundamentais da cultura-fonte, em momentos sócio-históricos específicos, influenciam as escolhas estilísticas e linguísticas feitas no processo de adaptação” (Silva, 2012: 208).

A adaptação intercultural, portanto, sugere que variáveis como condições econômicas, políticas e tecnológicas de produção, movimentos estilísticos e intenções autorais, entre outras, devem ser levadas em consideração na análise de adaptações cinematográficas, sem que sejam deixados de lado parâmetros tradicionais para a avaliação desse tipo de obra, como a noção de fidelidade ao texto original —já relativizada por estudos (McFarlane, 1996; Cardwell, 2002; Hutcheon, 2011) que acentuaram o caráter moral desse tipo de

¹ O único dos seis títulos que não credita o romance de Bram Stoker como fonte da adaptação original é o primeiro: *Nosferatu* (1922). Na época, Murnau não obteve permissão dos herdeiros do escritor para realizar a adaptação. Assim, alterou os nomes dos personagens e o espaço geográfico, mas foi processado pela família de Stoker, e o filme teve que ser retirado de circulação por muitos anos.

avaliação, implicitamente considerada inferior— e a mais complexa, mas ainda redutora (por focalizar principalmente as ações dialógicas entre dois textos e minimizar os contextos culturais dos processos criativos), noção de intertextualidade (Corrigan, 1998; Allen, 2000).

É precisamente esse conceito que ajuda a relacionar, no caso das adaptações cinematográficas, o discurso fílmico em sua materialidade a todas as variáveis extrafílmicas que atuam na produção e no consumo das obras. Exemplo disso são os motivos —desde os estritamente econômicos até os mais radicalmente políticos— que levam determinados realizadores a adaptar certos textos literários, com procedimentos estilísticos, estilos e projetos autorais particulares (Silva, 2012: 204-205).

É importante assinalar, ainda, que outros pesquisadores contemporâneos têm realçado a importância de se levar em consideração, nos estudos comparativos, os contextos socioculturais. É o caso de Linda Hutcheon, que considera a localização geográfica tão importante quanto a época de criação de cada obra (2011: 196), enfatizando que a globalização cultural tem aumentado, nas últimas décadas, a importância que deve ser dada ao trânsito da narrativa original entre diferentes culturas. Hutcheon nomeia esse tipo de análise de “transcultural” (2011: 197). São abordagens muito próximas, embora Silva (2012: 207) rejeite o prefixo “trans” (na tradução, “através de”) por considerar que “intra” (“entre”) é melhor apropriado nos estudos em que apenas duas matrizes culturais —o texto-fonte e o filme adaptado— são objetos da análise. Em nosso estudo, adotamos essa mesma perspectiva.

Para Silva (2012: 203), são cinco as categorias analíticas específicas que devem ser levadas em consideração nos estudos comparados entre obras pertencentes a duas matrizes culturais (no caso, a literatura e o cinema): língua falada, trama, cronótopo (a recontextualização da trama em lugar e/ou época diferente), dominantes genéricas (alterações realizadas no gênero dominante

da trama) e estilo de encenação (escolhas autorais efetuadas pelos realizadores das obras adaptadas durante o processo criativo).

A noção de estilo toma emprestada a maneira como David Bordwell (2013) compreende o termo. No nosso estudo, faremos referências às cinco categorias analíticas, apontando em cada caso quais delas se destacam com maior ênfase. Esse procedimento visa oferecer uma explicação coerente para que adaptações de uma mesma obra literária continuem a ser realizadas (e consumidas), sem que o público demonstre menos interesse por elas.

Também é preciso destacar que não vamos considerar as películas analisadas como *remakes*, visto que todas as seis obras fílmicas analisadas nomeiam o livro como fonte original do enredo, enquanto um *remake* constitui a atualização de um roteiro fílmico precedente (Verevis, 2005). Isso posto, no decorrer do estudo será possível perceber que existem pontos de convergência entre os filmes; em alguns casos, essas semelhanças vão além dos elementos presentes no livro, e remetem a filmagens anteriores do mesmo material. Por isso, a comparação entre elementos da trama é importante em nosso estudo, para além da questão da fidelidade à obra original.

A popularidade do personagem é tão grande que se torna difícil quantificar o número de filmes estrelados pelo vampiro. O Internet Movie Database (IMDb) registra 525 títulos de curta, média e longa metragem em que um personagem usa o nome. A grande maioria das produções empresta o termo sem tomar como base o enredo do livro, algo que não nos interessa para este estudo.

A fim de analisar a trajetória midiática do personagem ao longo do século XX, selecionamos seis longas para análise: o alemão *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau), de 1922; o norte-americano *Drácula* (Tod Browning), de 1931; o inglês *O vampiro da noite* (*Horror of Dracula*, Terence Fisher), de 1958; o alemão *Nosferatu: o vampiro da*

noite (Nosferatu: Phantom der Nacht, Werner Herzog), de 1979; o norteamericano *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola), de 1992; e o italiano *Drácula 3D* (Dario Argento), de 2012.



Cartaz de *Nosferatu*
(*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau), de 1922.

A escolha desses seis títulos se justifica porque todos constituem adaptações criadas a partir do mesmo texto-base literário. Além disso, são filmes que circulam de forma massiva, realizados por diretores respeitados e com algum grau de autonomia autoral. Os seis títulos escolhidos registram, nas campanhas de marketing, a intenção explícita de fidelidade no enredo do romance. Assim, a partir desse *corpus*, e com o auxílio das cinco categorias analíticas que compõem o conceito de adaptação intercultural, acreditamos ser possível demonstrar como o mito do vampiro foi se moldando com sucesso a diferentes contextos socioculturais, tecnológicos e estilísticos, ao longo do século XX.

Da Romênia à Inglaterra

Antes de analisarmos os filmes, precisamos destacar algumas questões oriundas do texto-base. A publicação é narrada de forma epistolar, através de cartas e diários escritos pelos personagens, assim como matérias recortadas de jornais e o registro de bordo de um navio. Desta forma, Stoker sugere ao leitor que todo o material foi encontrado, organizado e publicado com o objetivo de tornar públicos os acontecimentos.

A história de *Drácula* acontece de forma cronológica, entre os dias 3 de maio e 6 de novembro de 1890. Os eventos se passam em Londres (Inglaterra) e na Transilvânia (Romênia). Existe um epílogo escrito sete anos depois da ação principal. A história começa com o inglês Jonathan Harker em viagem de trabalho para a Transilvânia, onde vai vender para o conde Drácula uma propriedade localizada em Londres. Ao chegar ao castelo, o conde Drácula se mostra como um sujeito de aparência envelhecida e comportamento macabro. Logo Jonathan percebe que está prisioneiro e que Drácula realmente se alimenta de sangue humano, e dorme dentro de uma espécie de caixão no subsolo do castelo. O rapaz passa a ser vigiado por três vampiras.

Com ajuda de ciganos, Drácula deixa a Transilvânia escondido em um dos 50 caixões que levam terra do castelo. Ele parte de navio para Londres. Jonathan continua preso por mais alguns dias e consegue fugir, sendo abrigado em um convento próximo, embora esteja fraco demais para conseguir partir de volta para Londres, onde pretende se casar com a noiva Mina Murray.

Enquanto isso, o navio Demeter chega à Inglaterra sem tripulantes; apenas o capitão, morto e amarrado ao leme, está no barco. O diário de bordo narra o desaparecimento de toda a tripulação durante a viagem. Ao chegar ao porto, um animal semelhante a um lobo é visto por testemunhas saltando para terra. Seguindo instruções específicas, os caixões a bordo do navio são distribuídos em propriedades compradas pelo conde em Londres —pela mitologia romena, os vampiros precisam dormir em sua terra natal.

Existe um personagem em Londres chamado Renfield, um interno no hospício administrado pelo Dr. John Seward. Considerado lunático, Renfield come insetos, aranhas, pássaros e ratos. Ele também é capaz de se comunicar telepaticamente com Drácula, a quem chama de Mestre.

Drácula, agora com aspecto jovial, passa a perseguir Lucy Westerra, amiga de Mina, visitando-a durante a noite para sugar seu sangue, o que a deixa cada vez mais fraca. Lucy é cortejada pelo Dr. John Seward, pelo texano Quincey Morris e pelo lorde Arthur Holmwood. Sem compreender o que está acontecendo, John chama pelo amigo Abraham Van Helsing, médico e estudioso do oculto.

Apesar dos cuidados de Van Helsing e dos seus três cortejadores, Lucy acaba morrendo. Ou não: na verdade, ela se torna uma vampira e começa a atacar crianças da região, levando Van Helsing e os três amigos até o cemitério para cravarem uma estaca no coração dela e cortarem-lhe a cabeça. Em paralelo, Mina precisa viajar de emergência para a Transilvânia, após receber uma carta de Jonathan. Mina se casa com ele na própria Romênia.

De volta para Londres, Mina e Jonathan tomam conhecimento do falecimento de Lucy, e Van Helsing acredita que o vampiro responsável pela morte da moça é o mesmo que manteve Jonathan prisioneiro. Os três se juntam a Arthur, John e Quincey, e partem para perseguir Drácula, destruindo as caixas com terra vindas da Romênia. Drácula ataca Mina da mesma forma como fez com Lucy, mas, ao se sentir em perigo, opta por fugir de barco para a Transilvânia. Todos partem de trem para a Romênia com o objetivo de matar o vampiro.

O grupo se separa, Van Helsing vai até o castelo do conde e consegue matar as três vampiras. Jonathan e os demais tentam emboscar o navio que trazia Drácula, mas descobrem que o vilão está sendo transportado já em terra firme por ciganos. Jonathan e os demais conseguem chegar até eles. O vampiro tem a garganta cortada e uma estaca apunhalada em seu coração. Durante a perseguição, Quincey é ferido e morre. Após Drácula virar pó, Mina é libertada da maldição. No epílogo, reencontramos Mina e Jonathan felizes, com um filho de sete anos chamado Quincey.

Essa é a trama —uma das cinco categorias analíticas que usaremos no estudo— da novela. Como veremos a seguir, cada um dos seis filmes analisados irá operar alterações em variados graus no enredo, embora todos mantenham o esqueleto narrativo e utilizem a maioria dos personagens principais. Veremos, mais adiante, que a maior parte das alterações operadas no enredo está ligada a outras categorias analíticas de Silva (2012), tais como o cronótopo e o estilo de encenação.

Da Alemanha a Hollywood

Cronologicamente, comecemos a análise por *Nosferatu*. O filme de F. W. Murnau começa acompanhando o corretor de imóveis Thomas Hutter em viagem aos Cárpatos, para realizar a venda de uma propriedade na Alemanha para o misterioso conde Orlok. Hutter acaba preso no castelo do vampiro. Ele parte para a fictícia cidade de Wisborg em busca de Ellen, esposa de Hutter, após ver uma foto dela em um medalhão do marido —este detalhe acrescenta à trama do livro elementos da reencarnação, contendo ecos da doutrina espírita que, na década de 1920, tinha muitos seguidores na Europa.

Orlok viaja escondido em um navio, levando consigo centenas de ratos, que acabam por provocar a peste ao chegarem em Wisborg. Hutter consegue fugir e chegar à cidade trazendo o Livro dos Vampiros, compêndio que recebeu dos moradores das proximidades do castelo de Orlok. Ellen lê na obra que somente uma mulher inocente poderia deter o vampiro, ao lhe oferecer de livre vontade o próprio sangue, provocando no vampiro o esquecimento do nascer do dia. Com os primeiros raios do sol, Orlok vira pó, mas Ellen morre. O final, parcialmente trágico, está de acordo com o clima soturno de desesperança que marcava as principais obras do expressionismo alemão.



Nosferatu de Murnau (1922).

O filme, mudo e em preto e branco, costuma ser apontado como um dos principais expoentes do movimento, que vivia o auge criativo (Bordwell, Thompson, 1994; Cousins, 2013). Como em outros clássicos da época, a exemplo de *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), *Nosferatu* investe em cenários estilizados, atores com pesada maquiagem e fotografia marcada por fortes contrastes.

Nosferatu possui influência também de outra corrente cinematográfica popular na Alemanha do período: o estilo conhecido como *Kammerspiel*, cujos filmes são marcados por uma estética mais realista, principalmente nos cenários. Esta tendência coabita com o expressionismo, no filme de Murnau. Não por acaso, *Nosferatu* utilizou muitas locações reais, incluindo cenários na Romênia. Ao observar o filme, é possível perceber como Murnau destaca a utilização destas paisagens e construções através de planos abertos e longas tomadas.

No entanto, o expressionismo é claro na caracterização do vampiro, bastante diferente do Drácula pop que surgiria na década seguinte. De aspecto magro,

careca, com longas orelhas e os dois dentes da frente pontiagudos, quase como um rato, o vampiro projeta uma das imagens mais marcantes do filme. A iconografia do filme, portanto, está fortemente ligada ao estilo —a quinta categoria analítica de Silva (2012).

Apesar das semelhanças no enredo, as alterações também chamam a atenção. Murnau deixou de fora os personagens Van Helsing, Luci, Arthur, John e Quincey. Além disso, devemos destacar também as mudanças geográficas na obra de Murnau. O vampiro não segue para a avançada Londres, em plena revolução industrial, mas para uma cidade feudal que ainda ecoa a Idade Média, algo acentuado pela peste transmitida pelos ratos. O categoria analítica do cronótopo, neste caso, se demonstra fundamental, talvez porque Murnau queria evitar um processo legal, já que não possuía os direitos de adaptação do romance. Isso também explica a mudança dos nomes dos personagens, incluindo o vampiro.

O segundo filme da lista se chama *Drácula*, o que deixa clara a ligação direta com a obra de Stoker. Lançado em 1931 e com direção de Tod Browning, o filme tomou emprestados elementos da peça homônima de Hamilton Deane e John L. Balderston, exibida com sucesso na Broadway, alguns anos antes. Veio da peça, inclusive, o protagonista: o ator húngaro Bela Lugosi, que injeta suspense e repulsa munido de trejeitos maneiristas e forte sotaque.

A ação de *Drácula* começa com o advogado Renfield chegando à Transilvânia para vender uma propriedade em Londres para o conde Drácula. Renfield chega ao castelo do conde, onde logo percebe que seu anfitrião é um vampiro. Drácula acaba por fazer de Renfield seu escravo e os dois partem para Londres a bordo de um navio no qual toda a tripulação morre. Ao chegarem em Londres, Drácula está escondido em um caixão e Renfield acaba enviado para um manicômio. Drácula se aproxima de Mina, que é noiva de John Harker e filha de Jack Seward, responsável pelo hospício no qual Renfield está

trancado. Mina passa a agir de modo estranho e Jack chama seu amigo, Van Helsing. Este desconfia que a jovem foi mordida por um vampiro. Van Helsing e John armam um plano e encontram Drácula e Mina em dois caixões. Ao final, Van Helsing crava uma estaca no coração de Drácula.



Cartaz de *Dracula* de Tod Browning (1931) com Bela Lugosi.

Diferente da aparência cadavérica do conde Orlok, o Drácula interpretado por Bela Lugosi é um personagem bonito, elegante e refinado. Ele utiliza estas características para se infiltrar entre os humanos, cativando-os, e assim fazer suas vítimas. Uma curiosidade é que o vampiro de 1931 não possuía mais caninos afiados. A descrição do livro de Bram Stoker para o personagem título é bastante diferente da apresentada neste filme:

Tem nariz aquilino, narinas dilatadas, testa ampla e bela cabeleira, já rareando nas têmporas, mas muito abundante no resto da cabeça. Suas sobrancelhas são espessas, quase se encontrando sobre o nariz. A boca, pelo que pude ver, sob bigode espesso bigode, é firme e dura, e os dentes são particularmente aguçados e brancos, projetando-se entre os lábios, cuja cor demonstra extraordinária vitalidade para sua idade. Quanto ao resto, as orelhas são pálidas e muito pontudas, o queixo largo e forte e as faces firmes, embora finas. O que mais impressionava, no entanto, era sua extraordinária palidez (Stoker, 2002: 29).

Como se pode notar, a definição de Jonathan Harker no momento em que conhece o conde ao chegar em seu castelo é diferente da representação visual do vampiro nos dois filmes analisados até aqui, embora esteja um pouco mais próxima do longa de Tod Browning.

Esta mudança costuma ser compreendida pelos críticos (Hutchings, 2008: 105) como uma tentativa, feita pelos produtores do estúdio Universal, de aproveitar o sucesso obtido pela peça e associar as duas obras. Além disso, o cinema de Hollywood da época já havia percebido o interesse do público pela beleza dos atores e atrizes, de modo que um Drácula repulsivo demais, como ocorrera com Murnau, poderia contribuir mais para afastar do que para fascinar o público. De fato, podemos atribuir a este filme a imagem definitiva de Drácula na cultura pop, pois é assim —um aristocrata elegante, embora decadente— ele que aparecerá daqui em diante, no cinema.

Além disso, na medida em que o ser repugnante e quase selvagem dá lugar a um belo estrangeiro que não precisa mais ficar escondido ao chegar na Inglaterra enfatiza a política de acolhimento generoso que os Estados Unidos passaram a dar aos estrangeiros (especialmente europeus emigrados) que chegavam ao país após a Primeira Guerra Mundial. Era uma mensagem: o país estava aberto a estrangeiros.

Os personagens possuem os mesmos nomes do livro e a trama segue o romance com mais fidelidade, embora com pequenas alterações, como a pouca participação da personagem Lucy e a ausência de seus três pretendentes.

Uma diferença clara entre *Nosferatu* e *Drácula* é o fato de o segundo ser um filme sonoro. Esse novo aparato técnico oferece a chance de explorar o enredo com mais agilidade e dar ao público a chance de experimentar a estória através de outros sentidos para além da visão, o que justifica a necessidade de

uma nova roupagem mais afeita à emergente geração de cinéfilos ávidos por novidades tecnológicas. Uma das passagens mais famosas do livro, apresentada inclusive em *Nosferatu*, é quando o vampiro faz menção aos lobos que uivam fora do seu castelo. Estes são tratados por ele como “crianças da noite”, capazes de produzirem lindos sons (ou, para meros mortais, uivos aterrorizantes). Em *Drácula*, finalmente escutamos os lobos, e sentimos medo por eles. A categoria analítica do estilo de encenação (Silva, 2012) explica essa mudança, enfatizando o contexto tecnológico de produção do filme.

Outro destaque do filme é o trabalho do diretor de fotografia Karl Freund. Responsável pelo visual de alguns dos principais filmes do expressionismo alemão, como *O golem* e *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), Freund trouxe importantes avanços tecnológicos para *Drácula* através da utilização dos planos oblíquos, como *plongées* e *contra-plongées*, e movimentos dramáticos de câmera. Apesar de não serem questões técnicas inéditas para o cinema, elas auxiliaram o diretor Tod Browning a imprimir uma atmosfera mais ágil. O estilo de encenação demarca distância em relação à adaptação anterior.

Sangue na Europa

O terceiro filme do *corpus* foi lançado pela produtora inglesa Hammer em 1958, e recebeu no Brasil o título de *O vampiro da noite*. Com direção de Terence Fisher, trata-se de um dos principais filmes da Hammer, estúdio que no período se especializou não apenas em filmes de horror, mas em fazer suas próprias versões das películas estreladas pelos monstros da Universal.

O Vampiro da Noite começa mostrando Jonathan Harker chegando ao castelo do conde Drácula, na Transilvânia, para trabalhar como bibliotecário. Na verdade, Jonathan está em uma missão para matar Drácula, mas acaba sendo transformado em vampiro. Em busca do amigo, Van Helsing chega ao castelo e se vê obrigado a matar Jonathan. Ele não encontra Drácula e decide voltar

para a Inglaterra, para dar a notícia à noiva do morto, Lucy. Ela está hospedada com o irmão Arthur Holmwood e a esposa deste, Mina. Enquanto isso, Drácula chega à Inglaterra e se envolve com Lucy, querendo transformá-la em vampira, mas acaba sendo impedido por Van Helsing e por Arthur.

Se o *Drácula* da Universal havia inovado tecnologicamente ao incluir o som na trama, o filme da Hammer investe em avanço tecnológico e estilístico semelhante: foi a primeira adaptação do romance a ter cor —e o uso estilizado e agressivo da cor, de fato, é talvez seu maior diferencial em relação aos anteriores, denotando a importância da categoria do estilo de encenação na decisão de adaptar de novo o romance. O sangue —em tom vermelho forte— já surge na primeira cena, pingando sobre o nome Drácula escrito em um caixão, numa abertura dramática e violenta. Além do sangue, o filme trabalha com horror gráfico, com cenas de violência mais explícitas do que ocorrera nos títulos de 1931 e 1922: Terence Fisher capricha em close-ups de caninos afiados e bocas com sangue escorrendo. O filme também avança na representação sexual das mulheres, em especial na sedutora e seminua vampira que seduz Jonathan Harker.

James Marriott (2007) explica que, na época do lançamento, os cartazes de divulgação enfatizavam o erotismo, com a ilustração de um ofegante Christopher Lee sob uma mulher com o busto quase a mostra. A liberdade sexual dos anos 1950 e 1960, portanto, responde por um dos motivos mais fortes para que a estória básica do romance pudesse ser revisitada de forma a se conectar com uma nova geração.



Cartaz de *Dracula* de Terence Fisher (1958).

O próprio personagem passa por uma transformação física. O Drácula interpretado por Christopher Lee é mais ágil do que os anteriores, sendo capaz de correr e lutar, além de enfatizar um comportamento lascivo e ostensivamente sedutor. Os novos métodos de interpretação também aparecem aqui: Lee fala rápido e de modo mais natural do que seus antecessores. O esqueleto narrativo do romance está devidamente adaptado às circunstâncias socioculturais do final da década de 1950.

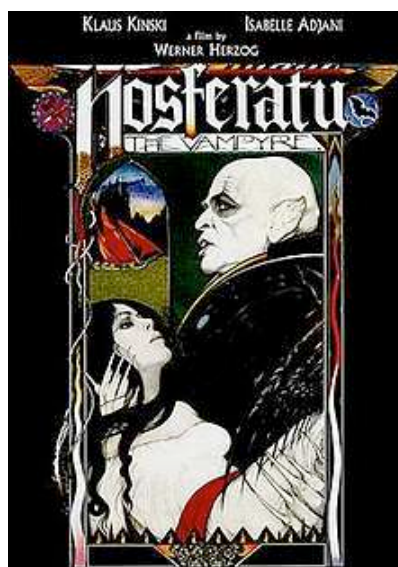
Em termos de trama, a adaptação possui diferenças substanciais em comparação com os dois filmes já trabalhados aqui, e principalmente com o livro. Jonathan Harker morre, Mina tem pouco destaque, e Arthur (um dos três apaixonados por Lucy no livro) possui papel de destaque, cabendo a ele e Van Helsing matarem Drácula.

Em 1979, Werner Herzog criou uma nova versão de *Nosferatu*. Durante o período de produção, Herzog afirmava que não pensava no filme como um *remake*, mas como uma maneira de atualizar os significados originais do filme de 1920 para os dilemas diferentes que a sociedade alemã —agora com a

economia em ascensão— vivia. Este é um caso, portanto, em que o próprio realizador atribui à categoria do cronótopo a razão da existência do filme.

É curioso, de todo modo, já que o primeiro *Nosferatu* é uma adaptação não oficial do livro, enquanto o filme de Herzog funciona mais como uma homenagem — como uma atualização social— da película de Murnau. Herzog poderia ter usado o nome oficial —Drácula já tinha direitos sob domínio público— mas preferiu revisitar a trama e a iconografia do filme de 1922, atualizando o estilo de encenação e utilizando os nomes dos personagens do livro.

Na versão de Herzog, o conde Orlok volta a se chamar Drácula. Curiosamente, Herzog inverte os nomes das personagens Mina e Lucy. Desta forma, a produção apresenta modificações tanto em relação à obra de Murnau quanto ao romance de Stoker. No entanto, foi mantida a ideia de mostrar o vampirismo como uma espécie de doença vinculada à Peste Negra, através dos ratos.



Cartaz de *Nosferatu: The Vampire* de Werner Herzog (1979).

A ação de *Nosferatu*, o vampiro da noite se passa na cidade alemã de Wismar, no final do século XIX. O agente imobiliário Jonathan Harker recebe a ordem do chefe Renfield para ir à Transilvânia vender uma propriedade ao conde Drácula. Ele ignora o mau presságio de sua esposa Lucy, que implora para ele

não viajar. Drácula o recebe e o transforma em prisioneiro, partindo escondido em um navio para a Alemanha e trazendo com ele centenas de ratos que espalham a Peste Negra na cidade. O vampiro se aproxima de Lucy. Van Helsing percebe que algo está errado e passa a observar o comportamento da jovem. Jonathan consegue fugir e volta para casa, mas chega em estado catatônico. Nas coisas do marido, Lucy encontra um livro que fala sobre o vampiro e a forma para matá-lo, seduzindo-o até o nascer do sol. O plano de Lucy parece dar certo, mas ao final ela morre e Drácula transfere seu espírito para o corpo de Jonathan Harker.

Herzog optou por manter as características físicas do seu Drácula próximas às do conde Orlok do filme de 1922. O vampiro de Herzog (interpretado pelo ator-fetice do cineasta, Klaus Kinski) é capaz de causar mal estar apenas pela sua aparência. Já o ritmo do filme se distancia do visto em *O Vampiro da Noite*, seguindo a tradição do diretor em valorizar planos longos e lentos, com imagens da natureza, sempre mostrada como um ambiente hostil e indiferente —um traço estilístico recorrente na maioria dos filmes que ele dirigiu—.

Numa decisão ligada diretamente à categoria analítica da dominante genérica, Herzog procura evitar conscientemente as convenções do horror (ou seja, exatamente o contrário do que Terence Fischer fizera na adaptação anterior do romance), como as representações mais agressivas de sexo e violência.

Tendo sido realizado nos anos 1970, espécie de período de apogeu do autorismo no cinema, é importante observar que o *Nosferatu* de Herzog incorpora temáticas e ferramentas estilísticas caras ao diretor. Prova disso são os momentos no qual a natureza parece agir como uma força do mal. Uma das sequências mais memoráveis acontece quando encontramos uma família jantando em meio a centenas de ratos. A trilha sonora etérea da banda Popol Vuh, que já trabalhara com o cineasta, completa esta leitura autoral.

Se o *Nosferatu* de 1922 parece metaforizar traumas da Primeira Guerra e dos próprios medos da população diante de uma eminente ascensão nazista, o filme de 1979 parece ser o resultado de uma nação ainda em estado de choque, e dividida como consequência da Guerra Fria. Nesse sentido, *Drácula* parece surgir, com seu exército de ratos, como uma doença diante de um organismo fragilizado. Pela primeira vez nos filmes aqui analisados, o vampiro vence o bem e triunfa ao final, como uma metáfora de uma sociedade problemática que temia enfrentar mais uma crise moral e espiritual.

Homenagem ao passado

O quinto filme da lista foi lançado em 1992. Com direção de Francis Ford Coppola, a produção recebeu o título de *Drácula de Bram Stoker*. O título deixa claro que a proposta era enfatizar a fidelidade ao texto-base. No entanto, como Herzog, Coppola aplica um estilo de encenação autoral ao enredo.



Cartaz de *Dracula* de Francis Coppola (1992).

O filme começa com um prólogo que não existe no livro, mostrando a origem de Drácula como um general liderando um exército cristão na Romênia contra a invasão dos turcos. Ao retornar para o seu castelo, Drácula encontra a sua noiva Elisabeta morta. Ele fica inconformado ao saber que, por ela ter cometido

suicídio, a alma não poderia ser salva. Revoltado contra a religião, Drácula abandona Deus e jura se entregar às forças das trevas. Esta rápida introdução vai ter grande importância no desenrolar da história principal, uma vez que Mina passa a ser vista como a reencarnação de Elisabeta.

A ação principal do filme começa com Jonathan Harker viajando para a Transilvânia. Em Londres, Mina vai passar alguns dias com a sua amiga Lucy. Esta está em dúvida sobre com quem deve casar, visto que Arthur, John e Quincey pediram a sua mão em casamento. Acompanhamos em paralelo o encontro de Jonathan com Drácula. Ao ver a foto de Mina, Drácula tem a certeza de tratar-se de Elisabeta reencarnada. Ele deixa Jonathan preso em seu castelo com três vampiras e parte em um navio para Londres.

Ao chegar na capital inglesa, Drácula —com aparência jovial— se aproxima de Mina, cortejando-a. Secretamente, ele passa a atacar Lucy durante as noites, deixando-a cada vez mais fraca. John chama pela ajuda do amigo médico Van Helsing. Jonathan consegue fugir e casa com Mina. Em Londres, Lucy morre, mas logo desperta como vampira. Van Helsing leva Arthur, John e Quincey até o túmulo de Lucy para cravarem uma estaca no coração dela.

De volta à Inglaterra, Mina passa a sofrer cada vez mais com a influência de Drácula até que o grupo liderado por Jonathan e Van Helsing decide destruir o vampiro. Drácula foge para a Transilvânia, mas o grupo parte para alcançá-lo. Drácula é transportado por ciganos até o seu castelo, mas acaba sendo atacado por Jonathan. Ferido mortalmente por Quincey, ele acaba sendo amparado por Mina, que o leva até o castelo. Lá, os dois trocam declarações de amor, mas ao final o vampiro pede que ela o liberte. Mina enfia uma estaca no coração dele e corta-lhe a cabeça.

Mesmo com alterações em relação ao romance original, o roteiro assinado por James Wart parece ser o mais fiel à trama da novela, entre os seis filmes

analizados. O texto opta por abordar todos os principais arcos narrativos do livro, mostrando com destaque personagens menores, como Arthur, John e Quincey. Com exceção de Van Helsing, que surge na trama apenas na metade, todos os personagens aparecem do início ao fim do filme.

Por outro lado, Coppola procura emprestar à trama ares de romance trágico, algo enfatizado pelo prólogo, que inverte a moral implícita nas motivações de Drácula —ao invés de estar a serviço do mal, o vampiro é impulsionado ao crime pelo amor. Isso caracteriza uma importante alteração dramática na trama, acionada pela categoria da dominante genérica.

Esteticamente, trata-se de um trabalho singular. Filmado totalmente em estúdio, teve todos os seus efeitos concebidos e executados como nos tempos do cinema mudo, como sobreposição de imagens através de trucas, utilização de sombras, jogos de espelhos, miniaturas e câmeras antigas de manivela.

Mais fiel foi a inspirada decisão do diretor Francis Ford Coppola de usar apenas efeitos especiais disponíveis aos cineastas na época em que a novela foi escrita. Evitando efeitos gerados por computador, Coppola se restringiu a usar truques mágicos, como aqueles utilizados nos filmes do pioneiro George Méliès, incluindo múltiplas exposição de câmera e o uso de dublês escondidos (Schneider, 2009: 350).

O sexto filme da lista vem da Itália e teve direção de Dario Argento, realizador de *thrillers* de horror cheios de sexo e violência gráfica. Com o sugestivo título de *Drácula 3D*, o filme procura recontar a história do vampiro tendo como fonte motivadora a inovação tecnológica (um aspecto da categoria do estilo de encenação): trazer uma narrativa conhecida para a nova era do 3D digital.

A trama de *Drácula 3D* se passa totalmente na Transilvânia, no ano de 1893. Acompanhamos Jonathan Harker chegar ao local para trabalhar como bibliotecário no castelo de Drácula. Ele é transformado em vampiro. Sua

esposa Mina chega à cidade para procurar pelo marido. Ela fica hospedada na casa da sua amiga Lucy, também transformada em vampira. Ao se encontrar com Mina, Drácula percebe uma enorme semelhança dela com a sua amada Dolinger, que morreu séculos atrás. Mina pede ajuda a Van Helsing, que identifica Drácula como sendo o responsável pelos acontecimentos. O vampiro acaba morto por uma bala de prata.



Cartaz de *Dracula 3D* de Dario Argento (2012)

Apesar de os personagens principais do romance estarem presentes, há alterações significativas, como levar toda a ação para a Transilvânia, decisão criativa provavelmente tomada para adequar o filme ao orçamento curto, com a redução no número de cenários. O longa toma emprestado elementos dos antecessores, incluindo a temática da reencarnação (remanescente do trabalho de Coppola) e a caracterização de Jonathan como bibliotecário (uma homenagem de Argento ao filme de Hammer). Além disso, torna-se fácil para os apreciadores dos filmes de Argento reconhecerem elementos autorais presentes em seus filmes, incluindo cenas de violência gráfica com gargantas rasgadas e muita nudez feminina (a categoria analítica da dominante genérica ganha destaque nessa decisão).

Conclusões finais

O romance de Bram Stoker não foi um *best-seller* na época de seu lançamento (Murray, 2004: 363). O escritor irlandês morreu pobre, em 1912. O cinema parece ter contribuído para o sucesso posterior: foi a partir da disputa legal entre a viúva de Stoker e o cineasta F.W. Murnau que a fama do livro começou a crescer, fato ampliado pelo sucesso do espetáculo teatral britânico que passou três anos em cartaz na Inglaterra e nos Estados Unidos. O filme de Tod Browning transformou definitivamente Drácula num personagem ícone da cultura pop (Auerbach et al., 1997: i). Desde então, o romance epistolar jamais deixou de estar em catálogo nas livrarias de língua inglesa.

Nesse sentido, é notável a importância dos dois primeiros longas-metragens analisados neste ensaio para a consolidação do culto popular ao conde da Transilvânia. Sem o filme de Murnau, talvez o espetáculo teatral que catapultou Drácula para a fama e chamou a atenção dos produtores do estúdio Universal jamais tivesse sido produzido. Da mesma forma, o filme de Tod Browning poderia nunca ter sido realizado.

A despeito da ascensão do livro ao posto de uma das obras mais lidas do século XX, Drácula permaneceu um romance popular, à margem do cânone literário, até pelo menos a década de 1960. Esse fato também explica o motivo pelo qual a adaptação da Hammer, realizada em 1958, continuou atraindo um público específico de aficionados do gênero horror. Foi somente na década seguinte, a partir de sucessos como *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) e *O exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), que o gênero horror angariou respeito crítico e começou a deixar o gueto dos filmes pouco levados a sério, passando a atrair cineastas respeitados. Essa valorização do *status* cultural, descrito por Bordwell (2006: 52), ajuda a explicar porque somente a partir de então a estória escrita por Bram Stoker foi adaptada por diretores autorais, como Werner Herzog e Francis Ford Coppola.

Por sua vez, o sexto título analisado neste ensaio sintetiza aquele que nos parece um dos principais motivos para que as adaptações do romance nunca tenham cessado: já devidamente testada e aprovada por espectadores, e atraindo cada vez mais admiradores ao longo da trajetória midiática descrita nestas páginas, a saga do conde vampiro é apresentada a cada nova geração de cinéfilos com roupagem atualizada, tanto nos aspectos de representação social —sexo e violência, entre outros— e cultural que povoam a obra, quanto em termos de efeitos especiais e tecnologias de reprodução.

O filme de Argento parece ter sido feito com a justificativa da atualização tecnológica —mostrar a estória em três dimensões pela primeira vez. Essa estratégia, de fato, constitui uma marca recorrente na trajetória das adaptações cinematográfica do romance epistolar. Lembremos que o filme de 1931 apresentava o som como novidade em relação à produção de Murnau; o longa de 1958 se afirmava pela cor; enquanto os títulos dirigidos por Herzog e Coppola homenageavam ou prestavam contas a passados históricos —da Alemanha e do próprio cinema— através de rendições autorais da estória.

Assim, todas as cinco categorias analíticas elencadas por Silva (2012) atuam de forma significativa para demarcar as discrepâncias entre os seis filmes analisados. A língua falada oscila entre o inglês e o alemão. Além disso, já vimos que diferenças culturais relacionadas à época e ao local das produções, importantes na categoria do cronótopo, também são grandes. A trama nunca é exatamente igual ao romance, sempre incluindo variações, muitas vezes explicáveis pelas condições de produção. A dominante genérica e o estilo de encenação, por sua vez, estão relacionadas a questões autorais e à necessidade de atualização tecnológica e sociocultural da trama: “Se, por um lado, as adaptações, em sua grande maioria, não retornam temporalmente, por outro, elas são atualizadas para encurtar o intervalo entre as obras criadas anteriormente e os públicos contemporâneos” (Hutcheon, 2011: 197).

A título de conclusão, gostaríamos de enfatizar que a análise dos seis filmes selecionados permitiu não apenas identificar as principais alterações que cada adaptação cinematográfica da novela de Bram Stoker realizou, seja em relação à trama original do livro, seja na comparação entre os filmes. O conceito de adaptação intercultural nos possibilitou, através de suas cinco categorias, verificar a importância dos diferentes contextos socioculturais em cada variação filmada do enredo. O estudo comparado nos permitiu, portanto, traçar a trajetória midiática de Drácula, assinalando com ênfase a permanência mitológica do interesse do público consumidor pela figura do vampiro.

Bibliografia

- Allen, Graham (2000). *Intertextuality*. Nova York: Routledge.
- Auerbach, Nina; David Skal y Bram Stoker (1997). *Dracula*. Norton Critical Edition. New York: W.W. Norton & Company.
- Bordwell, David (2013). *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp/ EdUSP.
- ____ (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press.
- Bordwell, David y Kristin Thompson (1994). *Film History*. New York: McGraw-Hill Press.
- Cardwell, Sarah (2002). *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Clarens, Carlos (1967). *An Illustrated History of Horror and Science-Fiction Films*. New York: Da Capo Press.
- Corrigan, Timothy (1998). *Film and Literature*. New Jersey: Prentice Hall.
- Cousins, Mark (2013). *História do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- Hutcheon, Linda (2011). *Uma teoria da adaptação*. Santa Catarina: Editora da UFSC.
- Hutchings, Peter (2008). *Historical Dictionary of Horror Cinema*. Toronto: The Scarecrow Press.
- Marriott, James (2007). *Horror Films*. London: Virgin Books.
- McFarlane, Brian (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- Murray, Paul (2004). *From the Shadow of Dracula: A Life of Bram Stoker*. London: Jonathan Cape Ltd.
- Pavis, Patrice (2008). *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva.

Roche, David (2014). *Making and Remaking Horror in the 1970s and 2000s: Why Don't They Do It Like They Used To?*. Jackson: University Press of Mississippi.

Schneider, Steven Jay (2009). *101 Horror Movies You Must See Before You Die*. New York: Apple Press.

Silva, Marcel Vieira Barreto (2012). "Adaptação intercultural: em busca de um modelo analítico" en *Significação*, volume 39, número 38. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

____ (2013). *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador: Editora da UFBA.

Stoker, Bram (2002). *Drácula*. Rio de Janeiro: Ediouro.

Verevis, Constantine (2006). *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

* Rodrigo Carreiro é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFPE. Possui Doutorado e Mestrado em Comunicação pela UFPE, e é Bacharel em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco. E-mail: rcarreiro@gmail.com

** Filipe Falcão é Mestre e doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, e professor da Universidade Católica de Pernambuco. E-mail: filifalcao@gmail.com