



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Yuri Garcia

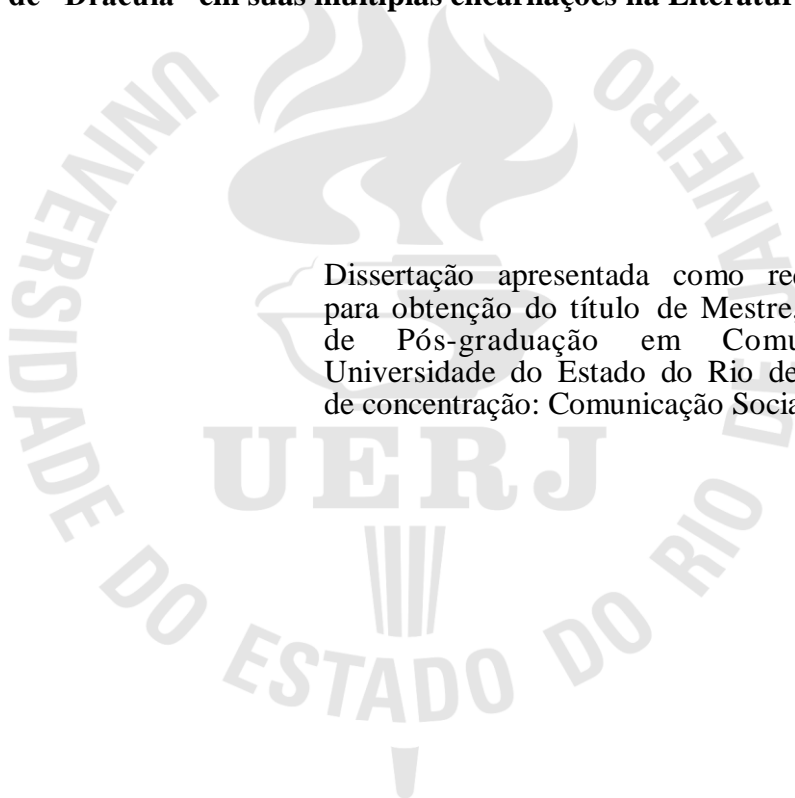
O Vampiro Camaleônico
Uma análise de “Drácula” em suas múltiplas encarnações na Literatura
e Cinema

Rio de Janeiro
2014

Yuri Garcia

O Vampiro Camaleônico

Uma análise de “Drácula” em suas múltiplas encarnações na Literatura e Cinema



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Erick Felinto de Oliveira

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

G216 Garcia, Yuri.
O Vampiro Camaleônico : uma análise de “Drácula” em suas múltiplas encarnações na Literatura e Cinema / Yuri Garcia. – 2014.
220 f.

Orientador: Erick Felinto de Oliveira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Comunicação Social.

1. Drácula, Conde (Personagem fictício) – Teses. 2. Filmes de vampiros – Teses. 3. Adaptações para o cinema – Teses. I. Oliveira, Erick Felinto de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

es

CDU 791::392.28

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Assinatura

Data

Yuri Garcia

O Vampiro Camaleônico

Uma análise de “Drácula” em suas múltiplas encarnações na Literatura e Cinema

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em COMUNICAÇÃO, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social.

Aprovado em 27 de fevereiro de 2014.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Erick Felinto de Oliveira (Orientador)
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof. Dra. Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof. Dra. Ieda Tucherman
Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO-UFRJ

Rio de Janeiro
2014

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha família, amigos e namorada que me acompanharam nesse percurso e acima de tudo, a minha madrinha, que mesmo após perder seu marido de forma trágica, sempre foi essencial na minha vida e sempre me apoiou.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família por me apoiar nesses dois anos de estudo. Meu avô, por me possibilitar participar de eventos acadêmicos quando meu dinheiro se encontrava escasso. Minha madrinha por se interessar constantemente por minhas produções e realizações. Minha avó por confiar em minha capacidade e potencial e minha mãe por me incentivar a alcançar minhas metas.

Aos meus amigos do mestrado e doutorado pelas trocas acadêmicas e não acadêmicas ao longo desses dois anos de estudo e amizade. Entre eles destaco Ivan Mussa, Rafael Barbosa, Fábio Grotz, Alessandra Maia, Júlio Altieri e Letícia Perani pela ajuda e companheirismo. Devo especial agradecimento ao ex-mestrando da UERJ e atual doutorando da UFRJ, José Messias por suas diversas dicas e paciência ao longo de nossa amizade e de minha vida acadêmica.

Reservo aqui um espaço destacado para o meu amigo e companheiro Filipe Feijó por sua amizade, companheirismo, colaboração intelectual, ensinamentos e interesse por filmes de horror e diversos outros gostos macabros que possuímos em comum.

Aos professores do programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Márcio Gonçalves, cuja amizade e franqueza foram os pontapés iniciais para a minha pesquisa e Cíntia SanMartin pelo seu enorme interesse em minha pesquisa durante as aulas de metodologia que me motivou mais a insistir em um tema tão sombrio.

Ao professor Erick Felinto que foi um orientador, professor, incentivador e acima de tudo, um amigo desde o início. Seu enorme interesse e conhecimento sobre os temas os quais eu trabalho, e sua supervisão foram vitais para a produção desta dissertação.

Aos funcionários do PPGCom, por sua atenção e boa vontade, criando a secretaria mais bem humorada e prestativa da UERJ.

À minha namorada Daniele Basso que, mesmo estando comigo a pouco tempo, me ajudou e incentivou muito nas etapas finais deste trabalho e que junto com as mulheres da minha família apontadas acima, formam a minha torcida organizada pessoal. Elas acreditam que eu serei o futuro do nosso país e eu fico sem graça de dizer a verdade.

RESUMO

GARCIA, Yuri. *O Vampiro Camaleônico: Uma análise de “Drácula” em suas múltiplas encarnações na Literatura e Cinema*. 2014. 220 f. Dissertação (Mestrado em COMUNICAÇÃO) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a imagem de Drácula ao longo de seus mais 100 anos de existência em nossa cultura, sobretudo em suas representações nos meios literários e audiovisuais. Buscamos traçar as transformações do personagem e de sua história ao longo de um grande percurso de incursões cinematográficas. Para isso iniciaremos um debate sobre a imagem do vampiro, sua origem e suas diversas evoluções desenvolvendo o que chamamos aqui de “Mitologia Vampírica”, aproveitando para apresentar o estudo das materialidades como um complemento metodológico às clássicas análises já existentes. Em seguida, traremos o vampiro para a literatura, destacando o livro de Stoker como o mais importante vampiro da história. Drácula, embora seja um produto literário, alcança seu ápice no meio audiovisual como um dos personagens mais representados e uma das histórias mais adaptadas como veremos através de uma pequena arqueologia de suas aparições no cinema. Para finalizar nosso estudo, nos aprofundaremos na análise de 5 filmes, que julgamos ser os mais pertinentes dentro de todas as transposições fílmicas até então feitas sobre o livro de Bram Stoker.

Palavras-chave: Drácula. Vampiro. Transposições Cinematográficas. Arqueologia da Mídia.

ABSTRACT

GARCIA, Yuri. *The Chameleonic Vampire: An analyzes of "Dracula" in its multiples incarnations in Literature and Cinema*. 2014. 220 f. Dissertação (Mestrado em COMUNICAÇÃO) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This research aims to analyze the image of Dracula throughout its more than 100 years of existence in our culture, especially in its representations in literary and audiovisual media. We seek to trace the transformations of the character and his story along a major route of cinematographic incursions. For this we shall initiate a debate on the image of the vampire, its origin and its various evolutions developing what we call here "Vampiric mythology", taking the opportunity to present the study of materiality as a methodological complement to the classical analyzes already existent. Then we will bring the vampire to literature, highlighting Stoker's book as the most important vampire in history. Dracula, though a literary product, reaches its climax in the audiovisual medium as one of the most represented characters and one of the most adapted stories as we shall see through a small archeology of its appearances in the movies. To conclude our study, we shall deepen in the analysis of 5 films, which we believe to be most relevant in all the filmic transpositions hitherto made about Bram Stoker's novel.

Keywords: Dracula. Vampire. Cinematographic Transpositions. Media Archaeology.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	VAMPIROS	12
1.1	Nossos Vampiros, Nós Mesmos	18
1.2	O Corpo do Vampiro	27
1.3	Mortos que Morrem	33
2	DRÁCULA	37
2.1	<i>The Vampyre</i> , Carmilla e Drácula: 3 obras vampíricas	37
2.2	O Gótico	42
2.3	Drácula	49
2.4	Inglaterra Vitoriana e “O Empalador”	51
2.5	O Legado de Kittler	56
3	DRÁCULA VAI AO CINEMA	60
3.1	Adaptação / Transposição Cinematográfica	61
3.2	Cinema: Sensações e Interpretações	63
3.3	Drácula no Cinema	66
4	ANÁLISE FÍLMICA	105
4.1	Nosferatu – Uma sinfonia do Horror (1922)	106
4.2	Drácula (1931)	110
4.3	O Vampiro da Noite (1958)	113
4.4	Nosferatu, O Vampiro da Noite (1979)	116
4.5	Drácula de Bram Stoker (1992)	121
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130
	REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	136
	ANEXOS - Capas de Filmes	143

INTRODUÇÃO

Para iniciar a minha dissertação, resolvi fazer uso da malfada “primeira pessoa” para narrar o trajeto que me motivou a desenvolver um trabalho sobre um tema tão sombrio. Obviamente, ser orientado por um professor que se fascina por assuntos mais macabros e fantasmagóricos e que já disse mais de uma vez que adoraria ser um vampiro é um fator que não podemos ignorar. No entanto, o mais interessante é que eu desconhecia a paixão dele pelo sobrenatural ao decidir em meu primeiro encontro de orientação que desenvolveria um trabalho sobre Drácula.

Então, sem mais rodeios, inicio agora a história que me trouxe até aqui. Para entrar no mestrado, havia desenvolvido um projeto cujo objetivo era de analisar o impacto que a produção de um filme baseado em um livro trazia sobre sua obra original. Para ilustrar melhor a ideia, tomo como exemplo os *blockbusters* sobre o bruxo adolescente que tanto desperta interesse acadêmico atualmente: como os filmes de Harry Potter têm influenciado seus livros? Ou tomando a saga Crepúsculo como exemplo (com enorme medo e cuidado para não iniciar minhas articulações sobre o meu tema com esse exemplo), como os filmes do vampiro Edward e companhia impactam suas obras escritas? Inicialmente minha mente se voltava para a pergunta mais básica possível: Se esses filmes aumentavam o interesse, e consequentemente, aumentavam as vendas dos livros?

Ao conversar com um professor sobre o meu tema, recebi o seguinte *feedback*:

(Professor) – Você acha que os filmes aumentam o interesse das pessoas pelo livro?

(Yuri) – Sim!

(P) – E você não acha isso ÓBVIO?

(Y) – É... Talvez... (momento sem graça)

(P) – Bem, o seu projeto está bem feito e organizado... O seu primeiro objetivo era entrar no mestrado. Com esse projeto você conseguiu. Agora, você já pode começar a pensar em algo interessante pra pesquisar.

Por mais duro que tenha sido ouvir isso, sou eternamente grato ao professor pela franqueza. Considero esse professor como uma das mais importantes figuras no meu desenvolvimento acadêmico (que continua no início). Quanto antes abandonamos um tema fraco, antes podemos pensar em algo melhor. Nesse caso, eu ainda tinha tempo, pois essa conversa se deu bem no começo do mestrado. Resolvi ler mais sobre os assuntos que me interessavam e cheguei à seguinte conclusão: Quero pesquisar a relação entre livros e filmes

mesmo. Meu problema era a abordagem ao assunto. Depois de estudar mais, percebi que havia muitas coisas interessantes para trabalhar ainda sobre o diálogo entre essas mídias.

Fui tomado por outra questão: Por que a velha frase “o livro é melhor”? Comecei a pensar no conceito de fidelidade para responder essa pergunta que me parecia estranha já desde o início. Meu intuito era trazer um inovador estudo que mostrasse que o conceito de fidelidade era desnecessário ao se tratar de filmes baseados em livros.

Então, me foi dito durante a aula de Metodologia da professora Cíntia San Martin que meu orientador seria o professor Erick Felinto. O próximo passo seria contar minha ideia genial para ele. Marquei uma reunião para conversarmos sobre o meu projeto. Assim que disse minha ideia, fui abalado mais uma vez pelo excesso de franqueza dos professores do PPGCom: “O conceito de fidelidade é batido no meio acadêmico, ninguém fala sobre isso porque é óbvio que são coisas diferentes.” Bem, eu podia desistir ou pensar mais sobre o assunto e encontrar algo que realmente fosse interessante e digno de uma dissertação para analisar na relação entre livro e filme. Escolhi a segunda opção e comecei a conversar sobre isso com ele. Após muita conversa, chegamos a um ponto em comum. As alterações sofridas nas transposições filmicas em um caso específico e não nessa relação de uma forma geral.

A sugestão do recorte de Erick era ótima e muito me interessava: “O Iluminado” de Stephen King e sua incursão no cinema em 1980, pelas mãos do diretor Stanley Kubrick. Entretanto, resolvi não aceitar a sugestão do meu orientador e apresentei uma outra: “Será que o Drácula não é mais interessante? Existem várias adaptações do livro e cada uma mais diferente do que a outra.”

O momento em que um aluno fala o que pensa com tamanha franqueza costuma ser seguido de uma resposta que mostra o quanto ele ainda está engatinhando. Como meu lema era o de que só se aprende tentando, estava pronto para mais uma resposta negativa caso minha sugestão fosse mais uma vez desinteressante ou algo assim. Contudo, não só o Erick concordou, como percebi uma empolgação vinda de sua parte com o tema. Pensei: “Será que ele está sendo gentil e fingindo que gostou para não me desestimular?” Algo estava errado, o meu orientador estava muito empolgado com meu projeto. Por melhor que eu achasse que minha ideia havia sido, ela não podia ser tão genial assim.

Voltei pra casa feliz. Havia, finalmente, encontrado um assunto digno para a minha dissertação. E mais, meu orientador (que eu ainda não conhecia muito bem) tinha gostado e demonstrado interesse no tema. Agora, só precisava começar.

Então iniciei meus estudos sobre o assunto e percebi que o Erick, além de ser fascinado por vampiros, possuía um vasto repertório de publicações que seriam de extrema importância para meu trabalho. Depois, comecei a ser alimentado com inúmeras leituras que me eram indicadas por ele. Assim, de um lado eu pesquisava o assunto, do outro eu lia o que me era indicado pelo orientador. Comecei a assistir mais filmes de terror do que de costume e nos momentos em que eu me encontrava com o Erick, mesmo não conversando sobre a dissertação, falávamos sobre filmes de horror. A convivência com meu orientador foi fazendo com que me interessasse mais pelo gênero e aos poucos fui percebendo algumas modificações surgindo na minha ideia inicial.

Enquanto eu pensava em cinema e em adaptações cinematográficas de livros como tema utilizando o Drácula como recorte, fui tomado por um enorme interesse em outros assuntos. O horror era algo que não podia ser ignorado e passou a ter um espaço maior do que o pretendido inicialmente. E, uma obrigação em assistir filmes do Drácula e pensar em Drácula acabou virando uma obrigação em ver filmes de vampiros e pensar em vampiros.

Drácula continuava sendo o foco do meu trabalho, mas percebi que precisava e queria falar mais sobre vampiros. Assim dividi meu trabalho em quatro capítulos, procurando tratar dos assuntos que acho relevantes para a minha pesquisa e coerentes para a minha conclusão (se é que consigo realmente concluir algo).

No primeiro, trago a minha perspectiva, embasada no pensamento de outros autores sobre a dicotomia entre hermenêutica e materialidade. Em minha humilde opinião e apoiado na opinião não tão humilde de outros pensadores, as materialidades podem ser complementares ao nosso clássico estudo hermenêutico. Assim, utilizo dessa forma, ambas as perspectivas para pensar no assunto que permeia o primeiro capítulo: vampiros. Procuro apresentar o que chamo de “mitologia vampírica”, um conjunto de características presentes em nosso imaginário que formam a figura do vampiro, tão presente em nossa cultura. Para isso, procuro trazer um pouco da história dos vampiros e de sua incursão na literatura e cinema que são os principais meios que divulgaram esse ser ao longo do tempo.

No segundo, trago, enfim, o Drácula. Na verdade, trato aqui mais especificamente do vampiro na literatura e destaco o livro de Stoker como meu recorte pela sua importância para o que chamei no primeiro capítulo de “mitologia vampírica”, sua permanência na nossa cultura, sua amplitude de incursões no cinema e sua capacidade de moldar um personagem vampírico como a maior representação do que é um vampiro.

No terceiro capítulo, traço uma arqueologia do Drácula no cinema e suas mutações ao longo desse processo. A figura descrita por Jonathan Harker no livro de Stoker é totalmente diferente das imagens que foram imortalizadas pelo cinema. O mais famoso Drácula, que habita nosso imaginário com incrível permanência e que serve como inspiração para diversas outras transposições é o de Bela Lugosi que é totalmente diferente do maldoso vampiro das páginas do livro. Também percebemos nesse capítulo a flexibilidade de Drácula em transitar por quase todos (senão todos) os gêneros cinematográficos em filmes de todas as formas.

Para finalizar, trago uma análise mais densa de cinco transposições cinematográficas as quais acredito serem as mais importantes para a construção da “mitologia vampírica”, da fama que o personagem goza e de sua importância para o cinema e seu público. Os filmes escolhidos não são apenas incursões de Drácula no cinema, mas transposições da obra de Stoker. Dessa forma, vejo em “Nosferatu – Uma Sinfonia do Horror” (1922), “Drácula” (1931), “O Vampiro da Noite” (1958), “Nosferatu, O Vampiro da Noite” (1979) e “Drácula de Bram Stoker” (1992) possibilidades analíticas de extrema importância para o meu trabalho e julgo ser necessário pensar mais nessas obras no último capítulo.

1 VAMPIROS

A tecnologia é uma dimensão vital e intrínseca da existência humana. A dicotomia natureza x cultura apresenta um problema ao compreendermos que a cultura é algo “natural” ao homem. Entretanto, podemos entender tal separação a partir de um pensamento em que qualquer coisa que escape de seu estado “natural” e sofra alguma alteração técnica ou tecnológica entra no âmbito do que podemos chamar de “invenções”, “inovações”, “criações” ou de forma mais abrangente: “tecnologia” e/ou “cultura”. A partir do momento em que nos recusamos a aceitar as estruturas elementares do que nos é dado pela natureza, estamos desenvolvendo uma nova forma de fazer as coisas. O primeiro osso ou pedra utilizado como ferramenta iniciaram uma nova forma de operar construída a partir de uma invenção tecnológica humana. McLuhan utiliza o conceito de artefato para refletir acerca das inovações tecnológicas do homem. De acordo com tal ideia, um computador é uma tecnologia assim como uma colher. E expandindo mais tal percepção, conseguimos ver que leis, a linguagem e qualquer invenção cultural para a modificação do estado “natural” é um artefato.

Autores como McLuhan foram acusados de determinismo tecnológico¹ e desprivilegiados pela comunidade científica durante anos, o que comprova que os estudos sobre as materialidades da comunicação se encontram em uma posição de desvantagem em relação a uma longa tradição dominante da hermenêutica nas Ciências Humanas². Nos anos 80, podemos encontrar alguns estudos retomando a questão da materialidade para nos trazer um novo paradigma acerca das possibilidades investigativas com nomes como Hans Ulrich Gumbrecht e Karl Ludwig Pfeiffer tentando organizar uma sistematização de tal pensamento (Cf. FELINTO; ANDRADE, 2005).

Diante de um contexto trazido por novas tecnologias que nos fazem questionar o papel do indivíduo e dos meios, McLuhan é retomado nos últimos anos graças a seu interesse pela dimensão material dos fins comunicacionais. Segundo o teórico, o desenvolvimento do pensamento ocidental é forjado em uma tradição hermenêutica que privilegia a visão como o sentido primordial do aprendizado. Ver é conhecer, tal sentido separa o sujeito do objeto e

¹ Para mais detalhes, ver PEREIRA, 2006.

² Entretanto, a autora Simone Pereira de Sá (2004, p.42) observa que “nunca tivemos uma tradição hermenêutica tão consolidada no campo comunicacional” e que os estudos da materialidade oriundos da Alemanha na década de 80 não são uma perspectiva tão nova assim, e sim algo já anteriormente estudado na comunicação com autores como Herbert Marshall McLuhan, Harold Innis, E. Havelock, Walter Benjamin e outros. (PEREIRA DE SÁ, 2004)

traz uma possibilidade de relativização através da ideia de “ponto de vista”. Seríamos fruto de uma cultura que compreende o mundo através de representações e interpretações, uma exteriorização do pensamento que passa a contar mais com a ideia de registro do que de memória. Ao destacar o olho como órgão de maior importância para a percepção e os meios de comunicação como extensões do corpo³, podemos perceber porque as mídias possuem uma posição de tamanho destaque em sua obra.

Seguindo o raciocínio de McLuhan, o motivo pelo qual a hermenêutica se estabelece com tamanha relevância na cultura ocidental se deve pela tecnologia utilizada para desenvolvimento do pensamento. Em sua teoria, o alfabeto é apontado como fator determinante de uma cultura visual com um alto grau de abstração e arbitrariedade simbólica (Cf. McLuhan, 1992, c. 1). Ou seja, o pensamento ocidental se desenvolveu baseado em uma tecnologia de escrita com consoantes e vogais (adaptada de um sistema de escrita puramente consonantal fenício) surgida na Grécia por volta do século VIII a.c.. Embora inicialmente fosse restrito a um pequeno grupo, não permitindo assim um letramento da sociedade (GOODY; WATT, 2006, p. 40) e não havendo nenhum indício de que o currículo escolar àquela época fosse formado por ensinamentos de leitura (HAVELOCK, 1996, p.190), o alfabeto, segundo McLuhan, acabou se propagando e estabelecendo uma forma linear e hermenêutica de pensamento, principalmente no ocidente.

Diante de novos meios que ameaçam o amplo domínio da visão e da escrita como principal veículo do saber, esse pensamento tradicional⁴ começa a ser insuficiente para pensar a complexidade tecnológica e suas repercussões na cultura. Uma nova ciência é proposta, analisando as emoções, os meios, os corpos; procurando pensar tudo que a velha ciência havia descartado e/ou identificado como menos importante⁵.

Um conjunto de pensadores vem sendo comumente etiquetados como representantes de uma “teoria da mídia alemã”, problematizando as mídias e implementando uma necessidade metodológica de estudo das materialidades. No entanto, é necessário ressaltar que não há uma escola propriamente dita representando essa nova forma de pensar as tecnologias, e sim um grupo, que começa a surgir na Alemanha, se propondo a entender as mídias sobre um novo prisma.

³ McLuhan, 2007.

⁴ Termo utilizado por Nicole Boivin para determinar o domínio hermenêutico no pensamento ocidental.

⁵ McLuhan explicita a diferença entre Nova Ciência e Velha Ciência em seu livro “Laws of Media”.

As questões abordadas não são exclusivas de um determinado contexto geográfico, no caso, a Alemanha. Na realidade, trata-se de uma tendência que vai ganhando força no pensamento contemporâneo das ciências humanas, encontrada, no entanto, em diversas línguas⁶.

Teoria da mídia alemã é uma marca “depois do fato”, não algo que as pessoas reconheceriam automaticamente dentro da Alemanha. Falar sobre uma escola de Berlin é algo que tem sido similarmente usado para se referir à materialista, tecnodeterminista, ou até uma tecnofetichista ênfase do hardware na primazia da máquina. (PARIKKA *In* ERNST, 2013, p. 6)⁷

No contexto da teoria da mídia alemã, o termo “determinista tecnológico” deixa de ser um problema e se torna até mesmo um operador teórico para muitos autores dessa vertente como Friedrich Kittler, um dos maiores expoentes dos novos estudos de mídia. A posição do sujeito como peça central do pensamento começa a ser relativizada⁸, e se aproxima da perspectiva encontrada na proposta metodológica da “teoria ator-rede” de Bruno Latour (2005) onde o foco passa a ser as associações feitas através de ações de atores e agentes, destacando a complexidade e a enorme quantidade de fatores e perspectivas em um estudo.

Tanto a teoria da mídia alemã, quanto a teoria ator-rede de Latour reconhece uma complexidade maior em seus objetos (aqui possuindo o duplo sentido de objeto de estudo e de valorização dos objetos inanimados e suas funções e atuações como importantes para os estudos dessas propostas metodológicas) e relativizam a posição do sujeito, abrindo espaço para análises que o vejam como mediador, agente e em alguns casos mais radicais como um ser determinado pelas condições tecnológicas e dependente delas.

⁶ No Brasil, temos autores como Erick Felinto, Vinícius Andrade Pereira e outros abordando esse tema. Erick Felinto possui o livro “Passeando no Labirinto: Ensaio sobre as tecnologias e as materialidades da comunicação” (2006) destinado ao tema em que reúne cinco de seus ensaios publicados em revistas de Comunicação no Brasil com os dois novos ensaios “Os Mercadores no Templo da Comunicação: O Espetáculo da Religiosidade e do Consumo” e “Existe a ‘Cibercultura’? Indicações para uma Possível Cartografia do Mundo Digital” e Vinícius Andrade Pereira aprofunda algumas ideias de McLuhan sobre o assunto em “Estendendo McLuhan: da Aldeia à Teia Global” (2011).

⁷ Todas as traduções desse texto, quando não apontadas o contrário, são de nossa autoria. “German media theory is a brand “after the fact”, not something that people would automatically recognize inside Germany. Talk of a Berlin school is something that has similarly been used to refer to the hardware materialist, technodeterminist, or even a technofetichist emphasis on the primacy of the machine.”

⁸ Não que o deslocamento do “protagonismo” sujeito seja algo que ocorra, nesse momento, pela primeira vez na história do pensamento. Tal questionamento pode ser destacado já no século XIX com a ênfase na linguagem e suas representações e com a “Virada Linguística” no século XX. Para mais detalhes sobre o assunto, ver FELINTO, 1998.

Mas o desenvolvimento da teoria da mídia durante décadas recentes era, de uma forma bem óbvia, motivada não somente por um puro interesse científico na elaboração de uma nova era da informação, mas também por um desejo de minar o papel e a posição do ‘sujeito’ e se livrar da tradição filosófica que possuía o sujeito como seu principal ponto de referência. (GROYS, 2011, p.7)⁹

Porém, é importante destacar que a existência do sujeito prevalece. “Entretanto, as mídias – mesmo se tornando o objeto de nossa contemplação, observação e análise – precisam ser mostradas a nós por uma (mediadora) subjetividade que testemunha e apresenta seu funcionamento” (GROYS, 2011, p.9)¹⁰

A teoria da mídia não exclui o sujeito, e sim reconfigura sua importância. O foco deixa de ser a subjetividade humana para uma preocupação maior com as mídias. Dito isso, a escrita passa a ser um veículo insuficiente para entender tecnologias que dominam o cenário contemporâneo.

Para Kittler a escrita opera no registro da representação simbólica enquanto os meios tecnológicos selecionam, estocam e produzem realidades físicas. Isso traz à tona a questão de novas mídias que operam para além de uma representação simbólica. O que acontece nos estudos literários em um cenário que opera para além do simbólico (Cf. KRÄMER, 2006, p.94)?

Por conta das complexidades contemporâneas, como a dificuldade de encontrar uma única finalidade para os suportes tecnológicos atuais¹¹ e a revolução da utilidade como nova forma de se comunicar com os meios, os estudos sobre as materialidades se provam cada vez mais fundamentais. “A teoria da mídia, por conseguinte, vai além da mídia. Desse além, eu acredito, a importância e o escopo da nova teoria da mídia devem ser medidas.” (HORN, 2007, p.12)¹²

Ainda assim, é necessário aprender com os erros do passado, evitando sair de um domínio do campo hermenêutico para ir direto a um domínio da materialidade. A ideia de tal

⁹ “But the development of media theory during recent decades was, in a very obvious way, motivated not only by a pure scientific interest in the make-up of the new information age, but also by a desire to undermine the role and position of ‘the subject’ and to get rid of the philosophical tradition that had the subject as its main point of reference.” (GROYS, 2011, p.7)

¹⁰ “But the media themselves – as far as they become the object of our contemplation, observation and analysis – have to be shown to us by a (mediating) subjectivity that is witnessing and presenting their functioning.” (GROYS, 2011, p.9)

¹¹ O autor Vinicius Andrade Pereira propõe o termo “Arranjos Midiáticos” em seu artigo de 2008, G.A.M.E.S. 2.0 – Gêneros e Gramáticas de Arranjos e Ambientes Midiáticos Mediadores de Experiências de Entretenimento, Sociabilidades e Sensorialidades.

¹² “Media theory thus ideally goes beyond media. From that beyond, I believe, the importance and scope of new media theory must be measured.” (HORN, 2007, p.12)

estudo é apresentar uma opção, uma outra perspectiva e não se oferecer como um substituto. “Mais que isso, ele permite perceber que não se trata de sugerir uma epistemologia absolutamente nova, mas antes de encarar de maneira renovada uma noção bastante tradicional” (FELINTO, 2001). Em “Material Cultures, Material Minds” (2008, p. 92), a arqueóloga e antropóloga, Nicole Boivin, expõe as dicotomias passadas que não reconheciam, ou apenas aceitavam o “material” como um mero agente passivo, em um processo de compreensão baseado em interpretação e representação. E enquanto destaca a necessidade de um olhar mais atento aos sentidos, sensações e experiências, ressalta que “entretanto, isso não é para substituir um pólo da dicotomia por outro¹³”.

Ou seja, os estudos sobre a materialidade surgem não como a nova aplicação metodológica capaz de resolver a complexidade, mas como uma renovada proposta que, junto com os tradicionais métodos existentes, possa procurar esclarecer alguns pontos através de novas perspectivas e ampliar o conhecimento das ciências humanas. Embora reconhecidamente seja ainda considerada muito nova e não possua uma metodologia muito bem delineada, possui a vantagem de não se ater a um objeto definido ou recortado, podendo ser explorada e aplicada em uma gama de diferentes estudos possuindo um campo extremamente transdisciplinar.

Nesse contexto, vale nos utilizarmos desse novo estudo como uma ferramenta, aproveitando sua perspectiva materialista e seu destaque para o papel das mídias. Entretanto, o campo hermenêutico também se fará presente ao longo do estudo, não podendo esquecer sua importância como método. Nosso intuito, não é apresentarmos uma nova verdade metodológica, e sim complementar como mais uma perspectiva dentre as diversas formas de análise.

Em primeira instância, a participação do sujeito ainda se dará como uma figura central para o estudo. Ao analisarmos os conteúdos da criação mitológica, literária e cultural do homem, podemos compreender a relação estabelecida entre subjetividade, cultura e tecnologia. A comunicação é o ato de por em comum uma ação, ou seja, trabalhar a relação existente entre dois ou mais pontos¹⁴. A partir dessa perspectiva, tentaremos, ao longo do texto, estabelecer uma investigação que não posicione as mídias, o sujeito ou a cultura como peça fundamental, e sim procure abarcar a importância dos três e a relação que se desenvolve entre eles.

¹³ “However, this is not to replace one pole of dichotomy with another.”

¹⁴ Para mais detalhes ver: HOHLFELDT; MARTINO; FRANÇA, 2010, p.12-15.

Para isso analisaremos uma figura que possui longa história no nosso imaginário, gerou forte impacto na cultura ocidental e fez uso dos meios para continuar significativa ao longo do tempo. Alguns personagens folclóricos, literários e/ou fílmicos podem desvelar articulações que revelem questões interessantes para estudo. Destacamos o vampiro por ser uma entidade que se manifesta nas narrativas com um caráter extremamente mutável. Sua origem pode ser traçada até alguns mitos da antiguidade, alcançando, a partir da idade média, uma imagem do terror que habita com mais persistência nosso imaginário. Entre os seres sobrenaturais que se tornaram famosos por flertar com sua condição pós-morte, esse seria o que mais se aproxima de nós em seu aspecto, intenções e materialidade.

Os fantasmas, baseados em inspirações religiosas e filosóficas sobre a continuidade do espírito, atuam como heróis ou vilões em diversos contos, porém sempre trazendo a recordação de sua humanidade em uma figura que possui uma corporeidade espectral. O personagem do morto-vivo (que de certa forma se assemelha muito a um fantasma) não possui tamanha facilidade de transição nas tramas, contudo traz uma ligação maior conosco no aspecto do corpo físico. Entre eles, os zumbis com seu corpo putrefato são movidos instintivamente sem nenhum raciocínio aparente. O fato do ser humano possuir uma capacidade de pensamento mais complexa cria uma lacuna com a figura do zumbi que se mostra como um ser desprovido, inicialmente, de qualquer capacidade de pensamento mais abstrato. Por outro lado, o vampiro é um ser demoníaco e potente que calcula seus movimentos e espera o momento exato de atacar. Seu pensamento é similar ao nosso e suas motivações são diferentes. Mas seriam suas motivações tão diferentes mesmo?

A figura do vampiro, além de um considerável mistério, é cercada por diversos paradoxos. Essa dimensão paradoxal abrange binômios como; vida/morte, sono/vigília, animal/humano, sedução/repulsão. Mas é na ordem imagética que certas tensões acabam tornando-se mais agudas. Apesar de sua ausência de reflexo, de certa vacuidade existencial e horror suscitados por seu aspecto, o vampiro tornou-se cada vez mais fascinante e adaptável aos nossos tempos. Dotado de um variado repertório estético, sua existência multiplicou-se em inúmeras versões midiáticas dotadas de vários poderes de afetação.

Esse estudo tenta aproximar a figura do vampiro da figura do humano, contextualizando o desenvolvimento da atual imagem que possuímos desse ser das características que lhe foram atribuídas ao longo do tempo. Uma análise a partir do campo das materialidades pode revelar interessantes articulações sobre sua corporeidade. Sua relação com lobos, morcegos, ratos e outros seres, também nos traz uma investigação que merece

certo destaque. Se a relação homem x animal se mostra como um problema exaustivamente estudado na filosofia, a animalidade vampírica é explícita em um ser híbrido de homem, animal e espectro e merece uma análise dessa mutação entre três formas que são estranhamente “casadas”, mesmo sendo frequente alvo de separação pelo pensamento tradicional ocidental.

Com um melhor entendimento da corporeidade do vampiro, podemos pensar sua relação tanto com o sangue, que se mostra como um componente vital de sua sobrevivência, como com as ferramentas utilizadas para combatê-lo. Tais utensílios usados contra o vampiro também destacam uma importante característica atribuída a essa entidade: a imortalidade. Pois se é possível matar um vampiro e a ideia da durabilidade de sua existência está diretamente ligada a uma dependência de sangue como nutriente necessário a sua sobrevivência, há uma fragilidade em sua condição imortal.

O relacionamento com o sangue também se mostra como uma vulnerabilidade. A frase “*The blood is the life*”¹⁵ pode desvelar diversas características desse personagem. Devemos questionar essa durabilidade e permanência do vampiro como ser imortal. Com uma análise de suas sensações, afetividades e materialidade, buscamos compreender como essa imortalidade se dá. Pois, se existem formas de matar um vampiro como esse vampiro pode ser imortal?

1.1 Nossos Vampiros, Nós Mesmos

“No pescoço e no peito tinha manchas de sangue,
e na garganta as marcas dos dentes cruéis que haviam aberto as suas veias.”

John William Polidori, O Vampiro

A origem da crença no vampiro como entidade é nebulosa. Podemos encontrar semelhanças com tal representação entre as mitologias de sociedades mais antigas. Entre elas encontramos figuras femininas como o demônio da mitologia babilônica Lilith, a rainha que se transformou em um demônio devoradora de crianças da mitologia greco-romana Lâmia, ou

¹⁵ STOKER, 2005, p.169

até Kali (que significa “a negra”) deusa da sexualidade e da morte na religião hindu. Entretanto, tais ligações se fazem mais baseadas em aproximações devido à nossa criatividade do que em dados concretos. Alguns folclores relativos a lobisomens, fantasmas e feiticeiros oriundos do Leste Europeu também apontam para entidades que, se não podemos indicar com precisão que remetem a origem da figura imortalizada pela literatura e cinema, conseguimos ao menos reconhecer a similaridade por trás da nomenclatura e/ou descrições. Termos como “*Vârkolac*”, “*Grobnik*”, “*Opyr*”, “*Vurdalak*”, “*Brucolaque*”, “*Nosferat*”, “*Murony*”, “*Strigoï*”, “*Moroiu*”, “*Stafia*” e “*Vampir*” são discutidos com mais detalhes na obra de Claude Lecouteux “*Historie des Vampires – Autopsie d’un mythe*” (publicada em francês em 1999 e traduzida por Álvaro Lorencini como “*História dos Vampiros – Autópsia de um mito*” em 2005) tentando procurar a etimologia da palavra vampiro sem encontrar uma exatidão, e sim abrindo diversas possibilidades.

Se procurar a origem do vampiro é uma tarefa ingrata que carece da concretude necessária para chegarmos a uma conclusão sobre uma data ou lugar mais exato, as possíveis análises sobre a ligação de tal figura com a sociedade, a tecnologia e qualquer artefato humano são uma área explorada com enorme frequência no campo das ciências humanas.¹⁶ Uma possível leitura freudiana do mito nos diria que o vampiro encena o retorno do reprimido. Na realidade, tal entendimento se refere aos monstros em geral, os apontando como um segredo de cunho sexual que, por não ser aceito, é apontado como irreconhecível pela mente, se recriando em um novo corpo assombrado por sexualidades monstruosas que são reprimidas.¹⁷

Mesmo com certa simplificação contida nessa perspectiva, algo interessante se destaca a ser analisado. A figura vampírica revela muito mais sobre nós do que pode parecer à primeira vista. O estudo “*Our Vampires, Ourselves*” (1995) de Nina Auerbach, traça uma breve arqueologia da figura do vampiro ao longo do cinema e literatura – enfatizando os produtos de maior alcance de público – relacionando sua imagem com os sistemas culturais que o cercam. A autora aponta que cada época e local tem o vampiro que merece, e mais do que isso, é um reflexo de nós mesmos e do espaço e tempo em que nos encontramos: “[...] o

¹⁶ Para mais detalhes ver a seção “Scholarship and vampires” escrita por Faye Ringel, na “*Encyclopedia of the Vampire*” (2011, p.275-279) editada por S.T. Joshi.

¹⁷ Para mais detalhes ver HALBERSTAM, 1995, p.19-21.

que os vampiros são em qualquer dada geração é uma parte do que eu sou e do que meus tempos se tornaram.¹⁸” (AUERBACH, 1995, p.1)

A partir desse estudo, podemos tentar compreender quais são esses fatores que modelam o vampiro em cada momento e como o homem se utiliza dessa figura para transportar seus medos, crenças, vontades e repressões. Como o nosso pensamento conseguiu criar um monstro que consegue perpetuar épocas distintas, sendo altamente camaleônico, com uma impressionante capacidade de se adaptar a diferentes contextos e permanecer no nosso imaginário por tão longo tempo?

A humanidade se coloca questões sobre a durabilidade da vida, o medo de seu término e o que seria a morte. As tentativas de explicar tais dúvidas circulam por diversos ramos como filosofia, teologia e biologia. A criatividade humana, enquanto impotente sobre sua data de validade e uma resposta definitiva sobre a possibilidade de uma continuação pós-vida, cria personagens e histórias que permitam imaginar a eternidade e, segundo Peter Weibel, se recriar como um fantasma, monstro ou vampiro¹⁹.

Essa é uma possível explicação sobre a proveniência do vampiro. Embora possua coerência, assim como todas as tentativas de traçar o início de sua mitologia, carece de precisão e concretude. De fato, fica apenas como mais uma análise em sua amplitude de possibilidades. A data e lugar onde tal figura surge são desconhecidos ou estabelecidos baseados em diferentes leituras sobre sua origem. Mas, podemos afirmar que na Europa, durante a Idade Média, tal ideia ganha grande popularidade e se desenvolve como folclore, superstição e lendas populares.

Escavações arqueológicas ao longo da Europa (sobretudo na Irlanda) apontaram vestígios de mutilações nos corpos após a morte. Dentre as mais estranhas encontramos a ausência de algumas partes do corpo, marcas de perfurações e cortes feitos pós-morte, esqueletos encontrados com pregos em determinadas partes – indicando que o corpo teria sido preso de forma a não sair de sua cova depois de morto – e pedras colocadas na boca das caveiras.²⁰ Tais indicações são uma amostra do poder que existia na crença de sua existência.

Diversos motivos podem explicar a enorme crença em tais seres durante a idade média. Uma das características desse período é a falta de iluminação em localidades como

¹⁸ “[...] what vampires are in any given generation “is a part of what I am and what my times have become.” (AUERBACH, 1995, p.1)

¹⁹ “So Man invents stories in which he recreates himself as a ghost, vampire, machine monster or phantom.” (WEIBEL, 1996, p.51-52)

²⁰ Para mais detalhes sobre o assunto ver o documentário “*National Geographic Vampire Skeletons Mystery 2012*” pesquisar o termo inglês “*Deviant Burials*”.

praças, campos e ambientes abertos em geral. Com uma dependência da luz de fogueiras,lareiras e velas, não havia postes para iluminar as ruas durante a noite e avistar alguém andando sozinho em tal escuridão era considerado um evento estranho. Entretanto era algo que por diversos motivos comuns podia acontecer, porém sempre sendo possível que causasse medo entre os desavisados. As questões médicas da época surgem também como um importante fator causador de desconfianças. Doenças como porfiria, raiva, peste e cólera, e patologias como a esquizofrenia traziam sintomas e comportamentos que podem ser similares aos imputados aos vampiros da idade média. Os cadáveres em decomposição podem se encher de gás, fazendo os corpos se mover e criando barulhos que podem ser ouvidos fora do túmulo. Assim como o desconhecimento de infecções, bactérias e vírus causavam mortes que eram atribuídas a entidades míticas por uma falta de explicação concreta. Outro ponto importante a ser analisado é a religiosidade e o alto grau de superstições dominantes na Europa da idade média.

A emergência do vampirismo coincide exatamente com o fim da caça às bruxas na Europa e tomou o seu lugar, como se as pessoas daquele tempo tivessem a necessidade de exorcizar seus temores, necessidade de uma explicação para os males que as atingiam, aquelas epidemias repetidas de peste ou de cólera. (LECOUTEUX, 2005, p.159)

Assim podemos ver os vampiros ocupando o papel que as bruxas ocupavam como causador de todos os males e desconfianças. Em uma época em que a religião católica possuía um papel determinante na sociedade, a falta de explicações científicas para qualquer evento considerado “estranho” caberia a ligações com o demônio e outras entidades malignas.

De fato, a ligação do vampiro com a religião católica é um domínio amplamente estudado na academia. Por exemplo, pode-se citar uma seção intitulada de “*Religion and Vampires*” escrita pelo autor Matt Cardin²¹ na “*Encyclopedia of the Vampire*” (2011), obra organizada e editada pelo crítico literário e estudioso especialista em horror e nas obras de H. P. Lovecraft, S. T. Joshi.

A religiosidade e a superstição têm importante papel na criação de mitos ao longo da história. Na antiguidade, templos dedicados a Plutão (Hades), chamados *Ploutonion*, eram construídos perto de cavernas tóxicas, pois se acreditava que na realidade tal lugar era a entrada para os mundos dos mortos, ou a porta do inferno. O mito do vampiro acaba surgindo devido a diversos fatores que transparecem nossos medos, crenças, vontades e os atos (por

²¹ Matt Cardin é um escritor, professor e músico com mestrado em religião e estudos sobre as implicações entre religião, espiritualidade, horror e criatividade.

nós praticados) condenados pela sociedade. Os dois últimos fatores citados acima são os mais interessantes em nosso estudo por serem os que mais aproximam a mitologia da nossa essência como seres humanos.

“Se a figura do vampiro guarda e exagera tudo o que nós não podemos – ou, em segunda instância, não deveríamos – pontua um lugar de desejo e repulsa. Os vampiros guardam as fronteiras da dimensão humana.” (PALEÓLOGO, 2011)

A dificuldade do homem em lidar com sua natureza violenta faz com que criemos personagens que assumam esse lado. O vampiro é o nosso Mr. Hyde, nosso *Doppelgänger* (duplo), serve como um bode expiatório para nossas pulsões. Nós vemos nossa imagem refletida nele. Possuímos uma relação de atração e repulsão. O predador que se alimenta de vidas humanas na literatura pode ser aproximado aos primeiros colonos dos E.U.A. que praticavam canibalismo ou de tribos africanas que possuem a mesma dieta.

Todo homem-animal é antropófago, vive de devoração. Ao engolir o outro, absorve a força daquele a quem perseguiu e abateu. Predador infinito, o humano come a própria terra da qual é hospedeiro, ou melhor, da qual quase sempre julgou-se proprietário. É um animal coletivo que traz consigo multiplicidades selvagens, as quais, os diagramas da civilização não conseguem abocanhar com facilidade. É o principal agente desterritorializador do planeta. (GOMES, 2002, p.63)

Assim, torna-se interessante investigar esse ser e sua ligação com o homem. Seu corpo é um híbrido de nós com alguns animais e crenças espectrais. Sua atuação predatória remete aos nossos instintos mais primários de alimentação, caça e sobrevivência do mais forte. Sua mente e forma de pensar não é totalmente contrária à nossa. Na realidade, podemos aproximar seu pensamento ao nosso ao abordarmos a vontade que o move, a pulsão do vampiro.

Seriam as nossas pulsões tão diferentes das dos vampiros? Para chegarmos a uma resposta para tal pergunta, podemos pensar na figura retratada pela literatura, que é até hoje a que perdura. Dito isso, possuímos três pontos de partida: “O Vampiro” (1819) de John Williams Polidori, “Carmilla” (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu e Drácula (1897) de Bram Stoker. As três histórias possuem inicialmente um ponto em comum que se destaca. A representação do mal oriundo de figuras aristocráticas. Tal leitura é altamente sintomática da época em que as obras foram criadas e por isso se tornam restritas a um contexto que não é o atual e não nos interessam tanto nesse momento inicial. É interessante ressaltar nessas produções a questão da sexualidade retratada de três formas distintas. Lorde Ruthwen, de Polidori é um ser altamente lascivo que se atrai pela possibilidade de corromper suas presas antes de matá-las. O romance destaca sua falta de interesse por mulheres fáceis e sua atração

pela inocência. Carmilla, por sua vez é uma vampira que se atrai pelo mesmo sexo. A ideia da homossexualidade nessa obra fica mais aparente. Drácula, no entanto, é um predador másculo, um guerreiro que atrai suas presas com hipnose e morde seus pescoços em circunstâncias que se assemelham a um estupro com uso de força ou de substâncias que deixem a vítima inconsciente. Podemos destacar, que mesmo os dois personagens masculinos, que possuem uma postura altamente heterossexual, deixam uma leve sugestão homossexual em suas relações com suas vítimas homens. Lorde Ruthwen e Aubrey são sutilmente complexos em seus fascínios (com possíveis leituras que remetam ao homo-erotismo) de um com o outro. Drácula, por outro lado, mesmo sendo o varão que rouba as mulheres dos ingleses, clama apenas para si a posse de Jonathan Harker como seu prisioneiro, se recusando a dividi-lo com suas noivas.

O mito do vampiro literário se estabelece de forma dúbia em relação a sua sexualidade. Enquanto ele é macho, ao penetrar seus dentes em sua vítima, torna-se fêmea ao sugar seu líquido vital e ao ser penetrado por uma estaca (uma forma de matar/anular o vampiro). O ato de sugar o sangue também possui uma relação sexual estabelecida entre dois corpos se pensarmos na acoplagem, dois corpos se tornando um. Contudo, a sexualidade do vampiro se estabelece de forma mais marginalizada:

Da forma que a vítima fica “suja” por uma mordida de vampiro envolve uma intimidade ilícita, e essas figuras percorrem uma gama de atos sexuais marginalizados contidos em uma inconsciência política: encontros pré-matrimoniais, relacionamentos gays e bissexuais, adultério, traição, poligamia, sadomasoquismo, a sexualidade de crianças, e o espectro adejado do quase desejo de violência sexual.²² (TYREE, 2009, p.31)

A mordida no pescoço funciona como uma metáfora para o ato sexual. Por que tamanho fascínio por esta parte do corpo se o sangue pode ser acessado por qualquer parte da pele? Uma resposta que procure a praticidade da alimentação e conheça a anatomia do corpo humano poderia apontar o motivo por uma questão biológica: a artéria carótida possui um acesso maior nessa região para o predador. Entretanto, há uma sexualidade implicada no contato do lábio e dos dentes com o pescoço e que não pode ser ignorada. O erotismo implicado nessa questão é ainda enfatizado pelo fato da boca ser o órgão usado para o ataque. “Dada à natureza do vampirismo, ou seja, a extração de sangue oralmente para satisfazer um

²² “The way a victim gets ‘unclean’ from a vampire bite involves illicit intimacy, and these pictures run the gamut of marginalized sex acts contained in the political unconscious: premarital hook-ups, gay and bisexual relationships, adultery, cheating, polygamy, S&M, the sexuality of children, and the hovering specter of quasi-willing sexual violence.” (TYREE, 2009, p. 31)

desejo, a maioria dos acadêmicos argumenta que tanto a luxúria quanto o erotismo é inextricável do vampirismo.” (FONSECA *in* JOSHI, 2011, p.282)²³

O vampiro representa sexualidades reprimidas do humano. Seria um ser mais instintivo e menos racional. Sua postura predatória e sexual remete diretamente a animalidade do homem. Se a mordida no pescoço possui um caráter altamente erótico, há também o aspecto que o aproxima de cães, lobos e felinos de grande porte ao atacarem suas presas. De fato, a relação entre o vampiro e os animais é extremamente explícita. Já em sua aparência podemos ver caninos pontiagudos típicos de predadores carnívoros. Em algumas versões ele conversa e controla diversos animais e em outras possui a habilidade de se transformar neles.

A animalidade do vampiro, embora mais evidente, não é uma particularidade exclusiva dele. Essa relação estabelecida através de seu perfil sexualizado, predatório e sua corporeidade animalesca reflete a animalidade do homem, que embora não esteja tão visível, é uma característica presente em nossa subjetividade e como aponta Régis (1999, p.2), possui uma ligação direta com sexualidade. “O domínio sobre os prazeres pode ser entendido como oposição ao descontrole animalesco de se deixar conduzir pelos instintos do corpo.”

Seria essa “animalidade do homem” algo que também tentamos reprimir? Ou seria uma natureza humana inevitável e explícita, algo que é indissociável de nossa essência e, portanto aceito como um importante atributo de nossa espécie? Essas perguntas nos fazem penetrar em uma longa tradição de questionamentos acerca da relação homem x animal.

Teorias sobre a evolução destacam o homem como um aprimoramento dos demais animais, enquanto a educação se responsabiliza por recalcar a selvageria e animalidade contida em nossas pulsões mais primordiais. O homem seria, segundo um pensamento filosófico que se desdobra ao longo do tempo, diferente do animal pela sua racionalidade e civilidade:

Ao longo dos séculos, de Aristóteles a Tomás de Aquino, de Descartes a Kant, de Hegel a Husserl, na filosofia ocidental, a animalidade, que é também constitutiva do humano, foi explícita ou sub-repticiamente recalcada, um recalçamento que se prolongou inclusive, na obra de filósofos sintonizados nas nuances intelectuais mais sutis, como, por exemplo, Heidegger. A essência humana costuma ser repetidamente determinada em oposição ao animal e definida pela ênfase em certas capacidades, o logos, a razão, o querer, o espírito, a subjetividade, que estão em falta nos animais. (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p.89)

²³ “Given the nature of vampirism, namely the taking of blood orally in order to slake one’s desire, most scholars argue that both lust and eroticism are inextricable from vampirism.” (FONSECA *in* JOSHI, 2011, p.282)

Entretanto, outros pensadores como Delleuze e Guattari sublinham a condição animal do homem com seus escritos sobre o “devir-animal”, rompendo a distinção demarcada por uma longa tradição filosófica.

O animal existe em nós, não devido a similaridades morfológicas e sim por causa da emissão corpuscular produzida por seu devir. Não se trata de idolatrar o animal, "bater cabeça" para o bode preto ou hibridizar com animais as deidades antropomórficas. É contagiar-se, tornar-se animal: tecer como aranha, correr como um cavalo, trepar como gato, uivar como lobo, latir como cachorro, brigar como qualquer bicho. (GOMES, 2002, p.62)

Possuímos então duas correntes que analisam tal relação. Enquanto uma destaca a proximidade do homem com o animal e sua forma mais natural e elementar, a outra destaca essa relação como um limite entre a “hominização” e a “animalidade”.

O pensador argentino Fabián Ludueña Romandini traz uma perspectiva que vale destacarmos sobre essa questão. Em seu livro “A Comunidade dos Espectros. I. Antropotecnia” (2012), o filósofo cunha a noção de antropotecnia como técnica de criação do modelo ocidental do humano e tenta pensar a natureza do homem sem as dicotomias apresentadas ao longo de uma tradição filosófica ocidental.

Quanto à dicotomia homem x animal, destaca que não há nenhuma cisão originária e que, o *Homo sapiens* seria, na verdade, um animal que dotou a si mesmo de técnicas destinadas a dar forma, domesticar, modelar ou mesmo dominar sua própria animalidade.

Nesse sentido, entenderemos por antropotecnia ou antropotecnologia as técnicas pelas quais as comunidades da espécie humana e os indivíduos que as compõem agem sobre sua própria natureza animal com o intuito de guiar, expandir, modificar ou domesticar seu substrato biológico, visando à produção daquilo que a filosofia, em um primeiro momento, e, logo a seguir, as ciências biológicas e humanas se acostumaram a chamar de “homem”. (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012, p.9)

A citação de Ludueña, além de explicitar a inexistência da dicotomia homem x animal, também destaca uma característica humana existente em uma longa tradição filosófica: a necessidade de tentar se afastar de sua animalidade. Seus estudos utilizam, além da filosofia, a política, o direito, cibernética e, acima de tudo, a teologia para apontar o intuito final do aperfeiçoamento humano.

Como assinalam claramente os tratados sobre a ressurreição, o objetivo escatológico último não é abolir o homem, mas sim levá-lo a seu máximo grau de possibilidades; não é eliminar a forma humana, mas alcançar, pela primeira vez, sua autêntica plenitude. Isto equivale à eliminação de toda a *animalitas* que constitui o humano até o presente. (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012, p.240)

A eliminação de toda *animalitas*, como proposto pelo autor, traria a espectralidade como resposta a utopia almejada pelo humano. No entanto, o que Ludueña propõe com espectralidade seria algo diferente ao que associamos inicialmente como fantasma. Nesse caso, encontraríamos uma definição mais fiel através de uma construção de um mundo espiritual, um plano utópico em que habitariam os espectros.

A espectralidade seria um *terminus* do humano segundo o projeto ocidental. Se trouxermos nosso personagem para o pensamento de Ludueña, o vampiro seria dentro de tal perspectiva, um ser híbrido do espectro, do animal e do homem. Sua condição seria a de uma figura que mesclaria impuramente as instâncias do homem, do espectral e do animal no ser humano.

Podemos ver a animalidade como a etapa primária, a origem do homem, a qual ele tenta domesticar e aprimorar. A espectralidade seria a condição final, o resultado de um processo eugênico de aperfeiçoamento da espécie. Enquanto o homem seria o ser localizado no meio. Tentando abandonar sua animalidade rumo a espectralidade, porém sem nunca conseguir realmente sair de sua posição entre os dois pólos.

O vampiro, por outro lado, seria um ser que transita por todas as etapas sem se firmar em nenhuma. Não é um animal, nem um homem, nem um espectro e sim, um pouco de cada. Assim, seria quase uma coisa e quase outra, um “quase ser”. Para conseguirmos relacionar a condição espectral proposta por Ludueña com a figura do vampiro, é necessário antes, retornar ao que o autor quer dizer com a palavra espectro, espectralidade e espectrologia:

Do mesmo modo, a espectrologia se inscreve em uma ontologia, cujos contornos – radicalmente distintos daqueles da ciência clássica do ser – abordaremos em um trabalho posterior. Por ora, entenderemos por espectro, em primeiro lugar e em sentido amplo, as criaturas incorpóreas como, por exemplo, os anjos. Nesse sentido, até Deus pode ser concebido como uma forma espectral que se manifesta através do Espírito. Ainda que seja possível estabelecer uma distinção entre Espírito e Espectro, acreditamos que ambos pertencem a uma região ontológica comum. (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012, p.12)

Nesse momento entramos em uma primeira questão que será desenvolvida mais a fundo ao longo desse estudo. Será o vampiro, uma criatura incorpórea? Tal pergunta remete direto a um estudo da materialidade vampírica que será aprofundada mais a frente. Entretanto, se podemos atingir o vampiro com uma estaca, surge um primeiro indício de que sua condição incorpórea é, ao menos, polêmica.

Se a primeira indicação do que é um espectro para o filósofo, se torna problemática ao tentarmos encaixar o vampiro, a segunda, parece inicialmente mais simples:

Além disso, também denominaremos espectro, em sentido estrito, os entes que sobrevivem (mesmo que sob a forma de um postulado) à sua própria morte, ou que estabelecem um ponto de indistinção entre vida e morte. Sob esse ponto de vista, o espectro pode ser completamente imaterial ou adquirir diferentes “consistências” que, como dizia um filósofo, podem chegar até a obstinação de uma materialidade de carne e osso, ainda que de natureza eminentemente sobre determinada pelo Espírito. (LUDUEÑA ROMANDINI, 2012, p.13)

Seria inicialmente mais simples devido à facilidade em caracterizar o vampiro como um morto-vivo, ou como um ser que sobrevive ou desafia a morte. Todavia, encontramos ao longo da citação uma insistência na materialidade do vampiro, que mesmo não sendo totalmente incorpórea, fica a mercê de uma “obstinação” de uma materialidade de carne e osso. Seria o vampiro feito de alguma outra “consistência” e seria o vampiro realmente um morto-vivo, ou um ser que sobrevive ou desafia a morte?

Para conseguirmos responder às perguntas acima e conseguirmos caracterizar, ou não o vampiro como um espectro segundo as condições descritas pelo autor, necessitamos nos adentrar em uma investigação da materialidade do vampiro.

1.2 O Corpo do Vampiro

“Any vampires around in these parts, pa?”

Seth Dove (Jeremy Cooper), The Reflecting Skin

A pergunta feita pelo jovem Seth Dove do filme “The Reflecting Skin”, nos leva à primeira indagação sobre a materialidade vampírica. Se realmente existissem²⁴, poderiam eles serem vistos? Poderiam ser reconhecidos? A criança do filme coloca essa questão ao seu pai, leitor de histórias de vampiros, sem saber realmente do que se trata um vampiro. Mas a ingenuidade contida na frase de Seth nos traz um ponto interessante.

²⁴Aqui não estamos levando em conta nenhuma das doenças ou patologias atribuídas aos considerados “vampiros reais” como os apontados no documentário de David Mortin “The Real Vampire Files”.

O vampiro é caracterizado como um monstro. A palavra vem do latim “*monstrum*” que seria algo como “aberração”. Todavia, investigando mais a fundo encontramos o verbo “*monstrare*” que significaria “indicar”, “apontar”, ou procurando uma palavra mais simples, cotidiana e similar, “mostrar”. Então, o monstro seria o “que se mostra”, ou, “aberração que se mostra” talvez seja mais próximo de um sentido mais específico.

Suas primeiras representações surgem na mitologia, onde também podemos traçar figuras similares às do vampiro como descrito no começo do capítulo através de representações babilônicas, greco-romanas e hindus. Lendas e diversos folclores também se utilizam de personagens monstruosos. Mais tarde, relatos de viagens e contos de fadas passam a se apropriar também dos monstros. No início da idade média, o termo é associado ao demônio e a diversos processos considerados malignos.

A categoria de monstro se articula aos processos de construção de identidades e diferenças culturais. Buscando ordenar, dar sentido à realidade à sua volta, cada cultura cria seus mitos, crenças, regras e identidades. Esta construção ocorre a partir da comparação e conseqüente verificação de suas diferenças com as outras culturas. (RÉGIS, 1999, p.1)

Felinto e Santaella (2012, p. 85) destacam os monstros como “manifestações físicas, palpáveis, corpóreas de atos pecaminosos”, “traz a marca da transgressão e da desordem, da ameaça contra a pureza e a homogeneidade”, e concluem que: “Desse modo, o monstruoso apresenta um desvio de caráter moral. Ao sinalizar o limiar entre o civilizado e o desconhecido – o inominável –, o monstro se apresenta também com uma função didática.”.

Dessa forma, podemos ver no monstro uma figura que nos “mostra” uma imagem do que não é esperado e/ou desejado. Seria o exemplo a ser evitado. Evitar as deformidade e anomalias físicas que ele apresenta e as condutas tidas como “monstruosas”. Mas, de qualquer forma, há uma necessidade de ser visto, uma relação com o corpo e a materialidade. Se a função didática se dá pelo seu caráter imagético, sua aparência e/ou conduta devem ser, necessariamente perceptíveis.

No entanto, não basta apenas se mostrar. É necessário que seja uma aberração, ou uma anormalidade. Algo que o diferencie e o destaque como diferente, ou estranho. Por outro lado, a diferença não pode se dar em um grau muito elevado, pois a assimilação com a “normalidade” deve ocorrer.

O monstro, ao contrário, nas suas mais diferentes formas, não está fora, mas no limite do humano. Um limite “interno”, produtor de figuras estranhas em relação às quais não deixamos de nos perguntar se são efetivamente humanas, já que nos

surtem como “desfiguração” do Mesmo no Outro. Como algo com o qual não nos confundimos, mas também não nos diferenciamos totalmente: neste sentido sua definição é instável e sua alteridade é móvel. (TUCHERMAN, 1999, p.78)

O vampiro opera nessa fronteira. É similar a um ser humano, porém possui dentição, palidez mórbida e instintos animais e condutas predatórias que o inserem nesse limite e atestam sua diferença e estranheza. Sua “monstruosidade” é disfarçada em uma aparência quase humana, entretanto é ressaltada em algumas circunstâncias, como cita Felinto em “A Imagem Espectral”:

A condição sobrenatural de Drácula é denunciada pela ausência de sua reflexão no espelho, como sucede na novela de Bram Stoker (1897) e numa miríade de filmes de vampiros, do clássico *Dracula* (1931) de Tod Browning, a *The Addiction* (1995), de Abel Ferrara. (FELINTO, 2008, p.41)

Sua relação com o espelho incita uma importante característica. Uma corporeidade incorpórea destaca uma disposição paradoxal de seu aspecto físico. O vampiro se apresenta como um desafio à razão com sua condição de morto-vivo. É o inconcebível, o inaceitável do ponto de vista científico.

Não se pode esquecer que o vampiro é precisamente aquele que se opõe à ordem natural do mundo. Como o fantasma, ele rompe o fluxo linear do tempo e cria uma categoria nova da existência, situada entre a vida e a morte, a “desmorte” (undeadness). (FELINTO, 2010, p.141)

A leitura de Felinto é precisa ao apontar o vampiro como um fantasma que não respeita a lógica e a linearidade do mundo. Entretanto, gostaria de propor uma interpretação por uma perspectiva mais materialista. Assim, podemos pensar que o espelho é um reflexo de uma realidade, não a realidade em si. Sua imagem possui um corpo representado e não o corpo em si. Uma análise mais material, sensorial e afetiva do vampiro pode complementar e enriquecer o estudo acerca dessa figura.

O vampiro é uma entidade ligada ao plano carnal, às sensações, à materialidade do corpo. No domínio literário, o vampiro encarna uma entidade “desespirtualizada”, sem alma, pura sensação, pura carnalidade. Se literatura foi encarada tradicionalmente como aquilo que tem no sentido e na interpretação o seu núcleo vital, o vampiro talvez possa figurar as forças que resistem à hermenêutica, uma materialidade selvagem que não se deixa capturar por qualquer razão interpretativa. Seu corpo híbrido de humano, lobo, morcego, rato (sempre dependendo da história ou adaptação) não é um problema, mas uma vantagem que ele

explora. Beber sangue lhe satisfaz, alimenta, fortalece, dá vida. “*The blood is the life*” é uma das mais famosas frases do romance “Drácula” de Bram Stoker. Além de estar presente no livro, surge em diversas de suas adaptações e nos oferece um importante ponto de análise sobre a perspectiva do vampiro. Sua compreensão é diferente da nossa que é marcada por um tradicionalismo ocidental. O raciocínio por trás do personagem vampírico se aproxima mais de uma abordagem mais oriental com uma visão da relação com o mundo mais direta, em que as coisas “são” e não “representam” ou “significam”. Podemos ver uma situação similar na introdução da obra de Nicole Boivin com a narração de uma experiência que a fez começar a questionar os tradicionais modelos de investigação do ocidente ao se deparar com dificuldades para conseguir compreender uma pequena tribo na Índia e sua forma de explicar a relação existente entre um material (*pilimitti*) e uma deusa (Laksmi).

[...] Eu questiono, por exemplo, minha interpretação de *pilimitti* como um símbolo de Laksmi. Em minhas anotações, eu recorro claramente de muitas pessoas declarando que *pilimitti* era considerado *ser* Laksmi, ainda assim eu precedi com minha análise como se *pilimitti representasse* Laksmi²⁵. (BOIVIN, 2008, p.8, grifo do autor)

O vampiro possui a mesma relação com o sangue, ele não representa vida, ele é a vida. A sua necessidade de sobrevivência está diretamente ligada ao seu caráter predatório, onde a energia de sua vítima é a sua fonte de alimento. A simplicidade da afirmação por trás da frase “*The blood is the life*” mostra o relacionamento direto entre a existência do vampiro e sua nutrição. Sua compreensão é creditada a um plano que foge do simbólico e representativo.

O sangue não está imerso em um significado de sua potência como alimento provedor da manutenção de sua existência. Sua aproximação se dá, em uma referência direta de causa e efeito. É a causa de sua sobrevivência e possui como efeito o seu vigor físico e o aumento de sua longevidade. Portanto, o sangue “é” a vida.

Outra análise que fundamenta tal perspectiva pode ser vista em sua incompatibilidade corporal com alguns materiais. Sua relação com o alho funciona como uma reação alérgica. A pele do vampiro é afetada diretamente pela combinação de propriedades existentes na planta. Suas aversões às ferramentas do cristianismo como o crucifixo ou a água benta afetam-no também, no plano da materialidade. Embora representem uma religião e possuam um caráter altamente simbólico, seu impacto se dá em uma dimensão totalmente carnal. Uma cruz não

²⁵ “I question, for example, my interpretation of *pilimitti* as a symbol of Laksmi. In my notes, I clearly record many people stating that *pilimitti* was considered *to be* Laksmi, and yet I preceded with my analysis as though *pilimitti represented* Laksmi.”

traz lembranças dolorosas ao vampiro e sim o incomoda, porque seu corpo (de alguma maneira) possui uma materialidade vulnerável a um simples objeto de representação da religião católica²⁶. Para ele, é um incômodo físico, uma agressão sentida na carne, uma violação de sua aparente imortalidade.

A palavra aparente na frase acima surge como um detalhe que merece certo destaque na mitologia do vampiro. Assim, antes de nos adentrarmos nessa questão, é necessário trazermos aqui mais uma palavra frequentemente utilizada para referir à longevidade do vampiro: Eternidade. Então, qual seria a diferença entre eternidade e imortalidade? Eternidade estaria se referindo a durabilidade. O vampiro como um ser eterno, não necessariamente imortal, mas sim um ser que desafia as afetações do tempo e o princípio da entropia²⁷ que remete a perda de energia de um corpo até a morte. “É claro, há uma tendência fundamental em se tornar continuamente sem forma, e essa tendência em direção à entropia pode ser usada como uma medida do tempo.”²⁸ (FLUSSER, 2002, p.129) De certa forma, sua necessidade de alimentação traria aqui, uma forma de explicar o vampiro não como um ser indiferente ao processo entrópico, mas como um ser que se utiliza da energia vital de outros para perdurar mais tempo do que os outros.

Contudo, a palavra imortalidade traz aqui uma questão mais complexa. Pois um ser imortal é um ser que não morre. Então, qual a verdadeira dimensão da palavra imortalidade em um ser que apresenta uma série de vulnerabilidades? Sabemos que a estaca não é o único recurso utilizado para matar um vampiro. Para numerar algumas surgidas ao longo do tempo, encontramos: decapitação, cremação, exposição ao sol e à água corrente, alergia à água benta, hóstias, crucifixos e alho, vulnerabilidade à prata, entre outras. Há diversas formas que variam de acordo com o vampiro e sua história, sendo que sempre com algo em comum (além da estaca, que aparentemente é universal em todas as versões): a possibilidade de matá-lo existe. Segundo o autor Matthew Beresford (2008, p.195): “O engodo do vampiro é frequentemente que ele não pode morrer (enquanto se alimentar da força-vital do sangue, energia, etc) e a tentativa da sociedade de emular isso é frequentemente aparente.”²⁹ Se pode ser morto, uma série de conclusões podem surgir.

²⁶ Talvez explicado pela falta de alma a qual o vampiro é apontado em algumas leituras.

²⁷ 2º Princípio da Termodinâmica, que relata a perda de energia de um sistema até sua irreversível morte. Para mais detalhes ver PRIGOGINE; STENGERS, 1997, p.90-103.

²⁸ “Of course, there is a fundamental tendency toward becoming continually formless, and this tendency toward entropy can be used as a measure of time.” (FLUSSER, 2002, p.129)

²⁹ “The lure of the vampire is often that he cannot die (so long as he feeds on the life-force of blood, energy, etc)

A primeira conclusão é a de que há um corpo. Se uma estaca pode atravessar é porque há algo a ser atravessado. O espelho seria, na verdade uma ilusão ou uma representação de sua condição sobrenatural. O corpo do vampiro vira algo monstruoso, diferente, desafiador cientificamente, no entanto, real e material.

Isso nos levaria, não a desconsiderar a condição espectral do vampiro, segundo a descrição de Fabián Ludueña que descreve o espectro como uma criatura incorpórea. Mas sim nos lembrar da citação de Erick Felinto³⁰ que destaca o espelho como meio que denuncia o domínio sobrenatural do vampiro.

O vampiro atua em uma dimensão paradoxal. É um ser que traz em sua carne uma dualidade contraditória. Trabalha no limiar entre a vida e a morte; a matéria e o espírito. Enquanto seu corpo pode ser ferido através de diferentes utensílios, o espelho revela uma inexistência desse mesmo corpo. Entretanto, como anteriormente apontado, o espelho é uma representação de seu corpo. É uma imagem, uma reprodução.

Ao tocarmos uma imagem em um espelho, sentimos a materialidade do espelho e não da imagem refletida. Podemos entender aqui, esse reflexo como uma representação imagética de um corpo. Sua condição espectral se dá em um plano que trata apenas da imagem simbólica do vampiro.

Nesse momento, torna-se válido nos utilizarmos da etimologia da palavra espectro. “*Spectrum*”, do latim, significa imagem, vem do verbo “*specere*” que significa observar, olhar. Podemos perceber que espectro possui uma ligação direta com a imagem, e não necessariamente com a materialidade ou o corpo.

A ausência de uma imagem ou do “*spectrum*” do vampiro surge através de uma representação de seu corpo pelo espelho. Sua condição espectral se dá em um plano simbólico, através dessa falta de reflexo do seu corpo. No entanto, seu corpo, mesmo sem reflexo, possui matéria, possui carne, pode ser perfurado, queimado e atacado de diversas formas.

A segunda conclusão nos levaria a questionar a significação do termo morto-vivo e seus desencadeamentos. A palavra morto-vivo apresenta uma dicotomia interessante de duas condições que não se misturam. A morte é a anulação da vida, a falta de vida e por sua vez, a vida é a resistência à morte. Não há uma possibilidade de um morto-vivo. Seria, na realidade, um re-vivo. Alguém que voltou a vida após ter morrido, alguém que reviveu. O morto era o

and society’s attempt to emulate this is often apparent.” (BERESFORD, 2008, p.195)

³⁰ Ver citação na página 16 (FELINTO, 2008, p.41).

estado da matéria antes de ser vampirizada. O nascimento de um vampiro o traz de volta a vida. O vampiro é um ser vivo (ou re-vivo).

Com essa perspectiva, mesmo desconsiderando o vampiro como morto-vivo, ele ainda seria um ser que sobreviveu à morte, podendo ainda ser visto como espectro em uma perspectiva próxima à noção desenvolvida por Ludueña. Seria um ser que possui um corpo e voltou à vida após ser morto utilizando esse mesmo corpo, porém com implicações físicas diferentes.

Sua condição de ser vivo nos faz voltar à célebre frase do romance de Stoker. O vampiro possui sangue e se nutre de sangue. Seu corpo parece funcionar como um receptáculo que apenas se move quando cheio. O esvaziamento seria a morte, pois se o sangue é a vida, esse se torna essencial para um ser que se mostra tão dependente dele.

“A grande inovação do mito moderno foi a de subordinar a vida do vampiro à sua alimentação sanguínea, a fazer crer que ele se nutre daquilo que durante muito tempo foi considerado a própria essência da vida”. (LECOUTEUX, 2005, p.175)

1.3 Mortos que Morrem

“Os tutores voaram em socorro da irmã de Aubrey,
mas era demasiado tarde. Lorde Ruthwen tinha desaparecido,
e o sangue da sua infeliz companheira suavizara a sede de um vampiro.”

John Williams Polidori, O Vampiro

Na realidade, o vampiro nem sempre foi condicionado à sucção do sangue humano. Sua proximidade com fantasmas, bruxas e lobisomens o fazia ser apenas um ser sobrenatural que perturbava os vivos. Esse padrão começa a se estabelecer com o Dr. Polidori, Joseph Sheridan Le Fanu e Bram Stoker. O casamento entre vampiro e sangue acaba sendo uma colaboração da literatura que se cristaliza em sua imagem moderna. O sucesso de tal ideia é comprovado por sua repercussão. O mito do vampiro é totalmente associado ao sangue atualmente.

[...] o morto-vivo tem sua figura exemplar no vampiro. Sua alegoria não é com a ascensão das subclasses, mas com a decadente, romântica aristocracia (evidente bem no início, no romance de Stoker). O vampiro se manifesta ou em metamorfoses humano-animal (morcegos, ratos, cães), ou em metamorfoses entre o orgânico e inorgânico (névoa, fumaça). Enquanto tais metamorfoses indicam uma quase-imortalidade e uma infinita mutabilidade, o vampiro também é assombrado pela mortalidade – às vezes como ameaça, às vezes como promessa. O princípio metafísico do vampiro é “sangue”.³¹ (THACKER, 2011, p.116)

Podemos comprovar tal fato ao percebermos que, dentre as diversas características vampíricas que foram apropriadas por sua figura ao longo dos tempos, a sucção de sangue permanece como a mais universal e a mais explorada. Temos como exemplo a série televisiva “*True Blood*” (iniciada em 2008, hoje na 7ª temporada) que além de indicar tal relação explicitamente em seu título, se utiliza da criação de sangue artificial como tema central para estabelecer o convívio harmonioso entre homens e vampiros.

Além da premissa central, a série recorre a diversas articulações baseadas no sangue como a dependência causada pela utilização de sangue de vampiro quando consumido por humanos – fazendo uma clara analogia ao alcoolismo e ao uso de substâncias alucinógenas proibidas pela lei –, a dificuldade do vampiro em se controlar ao sugar seus parceiros (não necessariamente vítimas, mas também voluntários e/ou parceiros sexuais, nesse caso, fazendo uma aproximação do ato sexual com a sucção) e até vampiros bêbados pelo consumo desenfreado de sangue de fada.

Em outro exemplo podemos ver a dificuldade dos comportados vampiros de “Crepúsculo” (Catherine Hardwiche, 2008) em resistir a gotas de sangue, a tentação de um peçoço ou em conseguir evitar esvaziar o corpo humano quando começam o processo de sucção. Em alguns casos, podemos ver a relação de dependência sendo o foco principal de alguns filmes como “*The Addiction*” (1995) de Abel Ferrara e “*Cronos*” (1993) de Guillermo Del Toro.

O músico Drake Meffesta se tornou um personagem popular ao tornar público sua necessidade de sangue como componente vital de sua alimentação. Considerado um “*real vampire*”, ficou famoso na mídia, tendo aparecido em entrevistas e documentários explicando seu vampirismo. Drake não possui nenhuma habilidade sobre-humana, vulnerabilidade ao sol, alho ou objetos religiosos ou qualquer coisa que o ligue a figura vampírica.

³¹ “By contrast, the undead has its exemplary figure in the vampire. Its allegory is not with the rising of underclasses, but with a decaying, romantic aristocracy (evident quite early, in Stoker’s novel). The vampire manifests itself in either human-animal metamorphoses (bats, rats, dogs), or in metamorphoses between the organic and inorganic (mists, smoke). While such metamorphoses indicate a near-immortality and an infinite changeability, the vampire is also haunted by mortality – sometimes as threat, sometimes as promise. The vampire’s metaphysical principle is “blood.”” (THACKER, 2011, p.116).

Por outro lado, a relação entre o vampiro e o sangue também trouxe alguns problemas ao longo da história. Na década de 80, com a popularização do vírus HIV, a imagem do vampiro passa a ser associada à doença e rebeldia e é vista como uma figura marginal à sociedade. O filme de Joel Schumacher “Garotos Perdidos” (1987) faz uma referência entre ao consumo de drogas e a rebeldia através de um grupo de delinquentes juvenis vampiros. “*Near Dark*” (1987) de Kathryn Bigelow explicita a associação com a AIDS ao “curar” o vampirismo com transfusões que “limpam” o sangue poluído.

É interessante perceber que os meios que imortalizam o vampiro como imagem são os mesmos que trazem vulnerabilidade para o seu ser. Enquanto a literatura condiciona a existência do vampiro a uma dieta rígida de sangue humano, o cinema é o responsável por sua primeira morte por exposição ao sol. Em “*Nosferatu*”, filme de F.W. Murnau de 1922, o conde Orlock é morto quando o dia amanhece. O sol faz seu corpo desaparecer como se fosse um fantasma. Já em “*O Vampiro da Noite*” (Terence Fisher) de 1958 o conde Drácula tem sua pele queimada pela primeira vez pelo sol. Há uma relação interessante entre fragilizar como entidade e imortalizar como imagem.

Vampiros como indivíduos podem morrer; após quase um século, até o Drácula pode estar sentindo sua mortalidade; mas como espécie, vampiros têm sido nossos companheiros por tanto tempo que é difícil imaginar viver sem eles. Eles prometem uma fuga de nossas vidas maçantes e da pressão dos nossos tempos, mas eles importam porque quando compreendidos apropriadamente, eles nos fazem ver que nossas vidas são implicadas nas deles e que nossos tempos são inescapáveis.³² (AUERBACH, 1995, p.8-9)

A figura do vampiro, embora suscetível à morte como ser-vivo, acaba sendo imortalizada pelos meios de comunicação. Sua imagem permanece no imaginário coletivo devido a sua continuidade como personagem de diversos conteúdos midiáticos. Está presente em livros, filmes, séries, desenhos animados, jogos e outros produtos da nossa cultura. É representado por uma série de características que compõem seu personagem, fugindo, porém de uma estagnação e possuindo uma descrição altamente variada.

Na poesia, pequenas ficções, romances, e teatro, a ideia folclórica do vampiro foi transformada pela primeira vez em uma figura coerente possuindo uma serie de características padronizadas que poderiam ser propriamente referidas com o artigo

³² “Individual vampires may die; after almost a century, even Dracula may be feeling his mortality; but as a species vampires have been our companions for so long that it is hard to imagine living without them. They promise escape from our dull lives and the pressure of our times, but they matter because when properly understood, they make us see that our lives are implicated in theirs and our times are inescapable.” (AUERBACH, 1995, p.8-9)

definido: não “vampiros” ou “um vampiro”, mas “o vampiro”. Fundidos com as imagens recém-nascidas do vilão gótico e o herói Byrônico, o vampiro alcançou uma forma icônica que, até hoje, parece verdadeiramente imortal. (CARDIN *in* JOSHI, p.248)³³

Ao se tornar um personagem comum na nossa cultura através de variadas representações, o vampiro deixa de ser uma imagem propriamente construída e passa a ser uma série de características e modelos para a formação de uma nova imagem que se adéque ao “padrão vampírico”. Chamamos de “padrão vampírico” o conjunto de ideias que são atribuídas ao modelo necessário para caracterizar este ser. Podemos destacar a palidez, sensualidade, dentes brancos e afiados, beleza, feiura, similaridade com animais, coloração diferente nos olhos como alguns dos aspectos físicos que promovem essa gama de imagens.

Entre outras conhecidas características vampíricas estão os poderes sobre-humanos como: força descomunal, velocidade, agilidade, poder de hipnose, poder de voar, transformação em névoa e animais diversos, controle dos animais selvagens e outras.

O vampiro depende da utilização de algumas dessas características (físicas, super-poderes e outras mais) para formar uma imagem. Sua imortalidade como figura do nosso imaginário reside em parte na possibilidade de adequação a diversas realidades diferentes. O vampiro possui uma capacidade de mutabilidade que o permite ser o Edward dos livros e filmes da série “Crepúsculo” e o abominável conde Orlock do filme “Nosferatu” de 1922.

“Nós consumimos o vampiro porque ele está presente no nosso imaginário e no nosso inconsciente coletivo.”³⁴

³³ “In poetry, short fiction, novels, and the theater, the folk idea of the vampire was transformed for the first time into the coherent figure possessing a set of standardized characteristics that could be properly referred to with the definite article: not “vampires” or “a vampire” but “the vampire.” Fused with the newborn images of the Gothic villain and the Byronic hero, the vampire achieved an iconic form that, to date, appears truly immortal.” (CARDIN *in* JOSHI, 2011, p.248)

³⁴ “we consume the vampire because it is present in our imaginary and in our collective unconscious.” (ZANINI, 2007, p.16)

2 DRÁCULA

O capítulo anterior desenvolve a mitologia do vampiro, apontando os três romances da literatura como os responsáveis por uma imagem mais bem delineada dessa figura. Também é através dessas obras que o vampiro estabelece sua ligação com o sangue como uma de suas características mais marcantes.

Faremos então, uma rápida análise dos romances de Polidori e Sheridan Le Fanu, antes de nos adentrarmos na obra *Drácula*, a obra de maior impacto na mitologia vampíresca e responsável por um dos personagens mais famosos da literatura e do cinema. A perspectiva da materialidade³⁵ apresentada anteriormente será posta de lado inicialmente nesse capítulo para nos aprofundarmos em uma análise mais hermenêutica da obra de Stoker e das obras do Dr. Polidori e de Sheridan Le Fanu. No final, encontraremos um estudo feito pelo alemão Friedrich Kittler sobre a obra “*Drácula*” nos apresentando uma união da materialidade com a hermenêutica em um estudo sobre o famoso vampiro e sua relação com os meios de comunicação.

2.1 *The Vampyre*, *Carmilla* e *Drácula*: 3 obras vampíricas

“Hoje um monstro me tornei
 Matei
 Me alimentei
 Sou minha própria desgraça.”
Josiane Cristina, Vampiro

Como visto no capítulo anterior, o vampiro como alguém que mata para se alimentar, o predador em busca de sangue, surge na literatura. Nesse momento, torna-se necessário nos aprofundarmos um pouco mais nas duas obras precursoras e (pelo menos em parte) inspiradoras do livro de Stoker. *Drácula*, *Carmilla* e *Lord Ruthven* são aristocratas que sugam a força vital de suas vítimas. Talvez não propositalmente, mas os três autores fazem

³⁵ Mais uma comprovação de como as perspectivas não são dicotômicas e sim se complementam.

uma analogia sobre a sucção vampírica às classes localizadas na escala inferior da sociedade por figuras aristocráticas.

Talvez não coincidentemente, os três autores fossem pessoas pertencentes à classe dos trabalhadores, e no caso de Stoker e o Dr. Polidori, detectamos uma relação com seus empregadores (o nobre ator Henry Irving e o famoso Lorde Byron) mais forte e complexa do que a costumeira patrão-empregado. Nos dois casos, ambos foram apontados como as figuras inspiradoras dos vilões criados por seus subalternos. Contudo, antes de nos aprofundarmos em tais possibilidades, necessitamos conhecer melhor “*The Vampyre*” e “*Carmilla*”, assim como seus autores Dr. Polidori e Sheridan Le Fanu.

John Polidori nasceu em 1795 na Inglaterra, filho de um italiano com uma governanta inglesa. Formado em medicina, tornou-se médico pessoal de Lord Byron e através desse se encontrou com os Shelley na famosa reunião da Villa Diodati, onde iniciou o seu conto “*The Vampyre*”. Publicado em 1819, como um conto de Lord Byron, conta a história da relação entre o perverso Lord Ruthven e o jovem Aubrey durante uma viagem pela Itália e Grécia e seus encontros na Inglaterra (onde ambos fixam residência).

Ao longo do conto o jovem começa a desconfiar das intenções de seu companheiro e finalmente descobre que ele é um vampiro. Rumores apontam Lord Byron como Lord Ruthven, Aubrey como o Dr. Polidori e o poema *A Fragment* de Lorde Byron como inspirações para o conto. Essa pequena história inicia uma série de elementos que se tornam comuns na mitologia do vampiro e que foram apropriados nos dois romances seguintes.

O vampiro como um aristocrata, a sucção de sangue e a capacidade de se misturar na sociedade, mas ser facilmente reconhecido em comunidades mais ligadas ao folclore regional.

Lord Ruthven se move livremente pela ‘sociedade’, sem ser notado, enquanto nas florestas da Grécia ele é imediatamente reconhecido e temido – e, é claro, é sugerido que ele mata Ianthe. Polidori parece sugerir que ‘a sociedade’ mesmo é vampírica; seus representantes aristocratas rapinam ‘as pessoas’ onde quer que vá. (GELDER, 2001, p.34)³⁶

Entretanto, o autor Matthew Gibson traz uma perspectiva sobre os romances de vampiro apontando para questões políticas e raciais como fatores que podem ter motivado as tramas no livro “*Dracula and the Eastern Question: British and French Vampire Narratives of the Nineteenth-Century Near East*” (2006). Sobre o conto do Dr. Polidori, aponta:

³⁶ “Lord Ruthven moves freely around in ‘society’, unnoticed, while in the forests of Greece he is immediately recognized and feared – and, of course, it is suggested, he murders Ianthe. Polidori’s story seems to suggest that ‘society’ itself is vampirish; its aristocratic representatives prey upon ‘the people’ wherever they go.” (GELDER, 2001, p.34)

Esses dois elementos da narrativa de Polidori, a superioridade do camponês grego sobre seus antecedentes civilizados, e a apresentação do vampiro local sendo um invasor civilizado, cuja base na vida real de Lord Byron nós podemos tomar como sendo uma parte integral da história, aponta para uma visão política muito diferente da abertamente, senão ironicamente, expressa no início da passagem pelo narrador: nomeadamente, que *The Vampyre* constitui em um ataque ao filelenismo, com Polidori entendendo que a cultura grega moderna camponesa é perfeitamente adequada e suficiente para si mesma sob o controle Otomano, e que o fileleno é o potencial arruinador da calma, que, com suas tentativas desviadas de ressuscitar a cultura grega clássica, vai destruir a alma edênica da Grécia camponesa moderna (as atenções iniciais de Aubrey ao fileleno que levam Lorde Rutheven a Ianthe). Assim a superstição do Oriente Próximo foi transformada em uma alegoria nacional do 'outro' através de sua delimitação com a narrativa do Oeste Europeu naturalista e contemporânea – nesse caso, no entanto, argumenta que vampirismo é o resultado da intromissão ocidental ao invés do desgoverno Otomano: exatamente o oposto do *Fragment* o qual é baseado.” (GIBSON, 2006, p.25)³⁷

E em outra passagem destaca certo patriotismo italiano oriundo da figura paterna do Dr. Polidori e presente no texto ao salvar a donzela italiana do ataque de Lord Rutheven.

Aqui Polidori/Aubrey preserva a garota italiana do estupro da figura de Byron. O desejo de preservar uma mulher italiana do estupro, no qual a passagem é muito menos simbólica do que a das ruínas Gregas, sugere um ressentimento do seu mestre sobre diferenças políticas, e coloca Polidori no papel de salvador e campeão de sal amada terra contra o Inglês Libertino Byron. (GIBSON, 2006, p.34)³⁸

Sobre Carmilla, destaca uma a questão da relação entre Hungria e a influência otomana na região, porém de forma mais discreta.

A posição que Le Fanu assume é uma reacionária que sugere, ao invés de expressar abertamente, através da correspondência do tema do vampiro com datas históricas. Ele entende o resurgimento Húngaro, erradamente, como constituinte do potencial prenúncio do poder otomano nessa região, que é provavelmente devido ao seu conhecimento das alianças Húngaro-Otomanas anteriores na face da Áustria, mas

³⁷ “These two elements of Polidori’s narrative, the superiority of peasant Greece over its civilised antecedents, and the presentation of the local vampire as being a civilised invader, whose real-life basis on Lord Byron we may take as being an integral part of the story, point to a very different political view to that openly, if ironically, expressed at the beginning of the passage by the narrator: namely, that *The Vampyre* constitutes an attack on philhellenism, with Polidori understanding that the modern Greek peasant culture is perfectly adequate and sufficient to itself under Ottoman rule, and that the philhellene is the potential ruiner of calm, who, with his misguided attempts at resurrecting the classical Greek culture, will destroy the edenic soul of modern peasant Greece (the initial attentions of Aubrey the philhellene which lead Ruthven to Ianthe). Thus the Near Eastern superstition has been transformed into a national allegory of the ‘other’ through its enclosure within the West European naturalistic and contemporary narrative – in this case, however, it argues that vampirism is a result of Western meddling rather than Ottoman misrule: quite the opposite of the *Fragment* upon which it is based.” (GIBSON, 2006, p.25)

³⁸ “Here Polidori/Aubrey preserves the Italian girl from the rapaciousness of the Byron figure. The desire to preserve an Italian woman from rape, in what is a far less symbolic passage than that on the Greek remains, suggest a resentment of his master over political differences, and places Polidori in the role of saviour and champion of his beloved land against the English libertine Byron.” (GIBSON, 2006, p.34)

seu maior motivo para condenar concessões para a Hungria abertamente é provavelmente a coincidência de problemas similares na Irlanda no tempo do Ausgleich, na forma da crise Feniana. (GIBSON, 2006, p.68)³⁹

Para compreendermos melhor a observação do autor, torna-se necessário contextualizarmos e descrevermos melhor a obra, assim como pensarmos em outras interpretações e sua influência no cinema.

O escritor irlandês Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873) utiliza a fórmula do predador aristocrata à procura de sangue no romance “Carmilla” de 1872. Dessa vez, a vampira não possui a perversidade retratada nas obras de Stoker e Polidori. Mesmo se alimentando de sangue humano, a trama é mais centrada em uma relação de afeto entre a predadora e sua vítima. Embora não seja explícito, a ligação entre Carmilla e a narradora Laura ultrapassa o horror e se mostra, na verdade, como uma trama que sublinha um romance lésbico. “É, de fato, uma história sobre amor lésbico. Esse ‘lesbianismo’ particular corre do começo ao fim.” (GELDER, 2001, p.58)⁴⁰

Carmilla se esconde em um disfarce de menina inocente e enferma. É descrita como uma mulher lânguida⁴¹ (por uma possível condição adoentada) ao longo da história. Nota-se que tal palavra apresenta uma dupla possibilidade etimológica: fraca, sem energia, debilitada e sensual, voluptuosa. Ambas as possibilidades figuram de acordo com a condição do vampiro e da personagem, que é uma bela mulher, dotada de todos os atributos físicos e, ao mesmo tempo, se encontra doente e vulnerável ao longo da narrativa.

A história da vampira Carmilla teve grande repercussão e gerou diversas adaptações para o cinema, entre as quais, destacamos rapidamente as obras “*Vampyr*” (1932) de Carl Theodor Dreyer, “Rosas de Sangue” (1960) de Roger Vadim, “*The Vampire Lovers*” (1970)

³⁹ “The position that Le Fanu takes is a reactionary one which he suggests, rather than expresses openly, through the vampire theme’s correspondence to historical dates. He understands Hungarian resurgence, wrongly, as constituting the potential harbinger of Ottoman power in the region, which is probably due to his knowledge of earlier Hungaro-Ottoman alliances in the face of Austria, but his major reason for condemning concessions to Hungary outright are probably the coincidence of similar problems in Ireland at the time of the Ausgleich, in the form of the Fenian crisis.” (GIBSON, 2006, p.68)

⁴⁰ “It is, in fact, a story about lesbian love. This particular ‘queerness’ runs through it from beginning to end.” (GELDER, 2001, p.58)

⁴¹ “She was slender, and wonderfully graceful. Except that her movements were languid—very languid—indeed, there was nothing in her appearance to indicate an invalid. Her complexion was rich and brilliant; her features were small and beautifully formed; her eyes large, dark, and lustrous; her hair was quite wonderful, I never saw hair so magnificently thick and long when it was down about her shoulders; I have often placed my hands under it, and laughed with wonder at its weight. It was exquisitely fine and soft, and in color a rich very dark brown, with something of gold. I loved to let it down, tumbling with its own weight, as, in her room, she lay back in her chair talking in her sweet low voice, I used to fold and braid it, and spread it out and play with it. Heavens! If I had but known all!” (LE FANU, 2009, p.286-287)

de Roy Ward Baker e o personagem foi utilizado em diversos filmes de trama diferente como o recente “Matadores de Vampiras Lésbicas” (2009) de Phil Claydon. Também foi uma das inspirações da obra que viria a se tornar a maior referência da mitologia vampírica, “Drácula”.

Em 1897, o irlandês Bram Stoker publicou a obra “Drácula”. Com o passar dos anos, a obra consegue fazer cada vez mais parte de nossa cultura, trazendo o personagem título como a representação máxima do vampiro. O livro se destacou na literatura gótica na era vitoriana e sua repercussão continua em progressão, podendo ser vista em seus diversos produtos apropriados por diferentes mídias (videogames, séries, filmes, HQs etc) na cultura de massa.

Para possibilitar uma melhor compreensão da obra e de alguns fatores envolvidos em sua produção e repercussão, este capítulo pretende fazer um pequeno mapeamento, procurando analisar alguns dos sistemas culturais envolvidos na produção. Com isso, acreditamos poder averiguar alguns de seus reflexos no texto e buscar diferentes apropriações do conteúdo. Os fatores que possam vir a produzir características específicas em uma obra de arte são diversos, não podendo ser medidos (quantitativamente ou qualitativamente), principalmente, com um objeto de estudo que possui mais de um século de existência de um autor já falecido. Entretanto, é possível tentar destacar alguns dos que possam ser relevantes para uma análise que evidencie determinadas particularidades do livro de Stoker.

Entre eles, destacamos o gênero literário gótico. Tentaremos entender melhor a origem do termo e como esse se manifesta na literatura, especificamente na Inglaterra, assim como compreender brevemente algumas características do horror e certos fatores políticos e sociais do país durante o governo da Rainha Vitória (período em que o livro foi escrito), que podem estar refletidas no livro através de detalhes que muitas vezes passam despercebidos.

Bram Stoker faz uma pesquisa detalhada para o seu livro, que nos fornece uma ambientação total da história. Além de características geográficas com uma precisão incrível para a época, há também uma rica imersão histórica que nos apresenta dados específicos para que inseridos na ficção desenvolvam uma trama bem descritiva. O personagem Drácula teria sido baseado (embora sem nenhuma evidência concreta) em um príncipe de mesmo nome, cujas lendas são famosas pela Europa Oriental. Uma breve biografia desse célebre personagem pode nos mostrar possíveis motivos que o ligam à figura central do livro (e em que medida essa ligação entre os dois personagens realmente existe), assim como alguns detalhes da vida do autor podem nos ajudar a tentar compreender suas inspirações.

Para finalizar o estudo, passaremos por algumas interpretações do livro, destacando questões de sexualidade, religiosidade, feminismo e os meios de comunicação. O objetivo

deste capítulo, portanto, é dialogar com algumas interpretações da obra para compreendê-la por diferentes perspectivas. “A literatura existe pelas palavras, mas sua vocação é dizer mais do que a linguagem, ir além das nomenclaturas verbais.” (RÉGIS, 1998, p.16)

Para tal, sempre procuramos os sistemas culturais atuantes durante a criação do produto, tentando revelar detalhes relevantes ao nosso estudo e buscando interpretações que nos forneçam material para pensarmos na complexidade por trás da obra de Stoker, sejam elas intencionais ou apenas leituras que diferentes autores fizeram do texto.

Nas palavras de Jean Marie Goulemot, “o sentido nasce, em grande parte, tanto desse exterior cultural quanto do próprio texto e é bastante certo que seja de sentidos já adquiridos que nasça o sentido a ser adquirido.” (GOULEMOT *apud* CHARTIER, 1996, p.115)

2.2 O Gótico

“É construindo a ilusão do impossível e dando-lhe a aparência de realidade que é de primeira importância.”⁴²

Boris Karloff, My life as a Monster

O Império Romano marcou um período histórico na Europa que influenciou diversos países, entre eles a Inglaterra. Sua dominação implicou em questões culturais particulares no país que podem ser percebidos em diferentes características como palavras latinas que se enraizaram na cultura e na linguagem celta. A invasão anglo-saxônica traz os povos germânicos fixando-se no sul e leste da Grã-Bretanha e impondo traços de sua cultura, sobretudo linguísticos no país. Em seguida, as invasões bárbaras, em que povos conhecidos como *vikings* (vândalos, suevos, godos, visigodos, ostrogodos e jutos), à procura de expansão territorial e chegando a territórios distintos, alcançam terras inglesas, inserindo-se na cultura local, criando uma nova mistura cultural.

Um fator relevante a determinar também as questões apresentadas será a sua geografia, que faz com que haja uma distância entre a sua cultura e as demais, possível para que alguns pontos aqui presentes no nosso estudo se desenvolvam de forma bem específica.

⁴² “It is building the illusion of the impossible and giving it the semblance of reality that is of prime importance.”

Há certo “isolamento” que culmina em um individualismo inglês, que pode nos revelar um entre os diversos sistemas culturais atuantes e que nos permitam uma tentativa de compreensão dos contextos a serem analisados.

A cultura *viking*, aos poucos vai se tornando influente na Europa com seu pensamento guerreiro e nômade, criando um contraponto com a influência greco-romana, mais artística e filosófica. O cotidiano inglês mostra alguns vestígios *vikings*, facilmente visualizados, como por exemplo, os dias da semana que remetem a nomes de deuses nórdicos.⁴³

Já no âmbito urbano, encontramos construções de moradias *vikings*, que serviram de inspiração para a criação de uma nova forma artística, que se desenvolve, através da arquitetura na França.

A palavra gótico vem dos godos, um dos povos escandinavos que invadiram a Europa dominada por Roma, e indica basicamente, na arquitetura, um estilo muito específico de construção surgido na França no século XII, normalmente utilizado em catedrais medievais, em que se constata a presença de torres lanceoladas (inspiradas nos tetos das casas vikings), gárgulas (estátuas de criaturas monstruosas que eram colocadas nos quatro cantos das construções com o objetivo de escoar a água das chuvas e de espantar espíritos ruins), abóbadas, cúpulas e arcos em ogiva que se sustentam por si mesmos (cujo segredo de construção originou e foi o motivo da existência da Maçonaria por muitos séculos). São exemplos do gótico arquitetônico as catedrais de Saint Denis (a primeira de todas as catedrais góticas), de Notre-Dame (Paris) e de Colônia (Alemanha). (ROSSI, 2008, p.60)

A arquitetura gótica privilegiava uma forma mais prática e simples de construção. Para evitar o acúmulo de neve nas casas, a estrutura possuía telhados pontiagudos e paredes retas. Entretanto o “gótico” alcançou outra forma artística ao ser empregado na literatura. O sentido da palavra possui um significado diferente nesse caso, que remeteria:

[...] às origens do povo inglês e de sua cultura, uma cultura que queria distinguir-se da greco-romana e que, acreditando-se promotora do amor à liberdade e da democracia, possuía uma história cuja permanência se identificava na arquitetura gótica. Apesar da conotação mais positiva, gótico era tudo que fosse antiquado, bárbaro, feudal e irracional, caótico, não-civilizado. O oposto de “clássico”, em resumo. (VASCONCELOS, 2002, p. 119-120)

A Europa do século XVIII passava por um momento em que a razão trazida pelo Iluminismo no século XVII se inseria na cultura, e os textos da época possuíam um cunho racionalista que se chocava com alguns valores os quais a Inglaterra procurava adquirir. Entre eles, podemos destacar uma nostalgia medieval ou, mais especificamente, por coisas antigas

⁴³ Para mais detalhes, ver ROSSI, 2008, p. 59-60

em geral e uma busca pelo sublime, abandonando estruturas e técnicas mais ordenadas, à procura de ideais grandiosos e ilimitados.

“Reação aos mitos iluministas, às narrativas de progresso e de mudança revolucionária por meio da razão, o gótico surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa.” (VASCONCELOS, 2002, p. 122)

Dentre as diversas características que foram desenvolvidas, podemos perceber questões políticas como o contraste entre a burguesia e seus valores e uma volta ao feudal, medieval e aristocrático (representado por seus vilões). Castelos e outros cenários se faziam bem presentes nessa literatura, que era baseada em um estilo de arquitetura típico da Idade Média.

Então, na realidade, o que vem a ser o gótico? Segundo, Mark Edmundson no prefácio de seu livro *“Nightmare on Main Street: Angels, Sodomasochism and the Culture of Gothic”* (1997), “Gótico, podemos dizer, é a arte de assombrar, a arte da possessão.”⁴⁴ O problema da definição do autor é a amplitude que ela abarca. Através dessa perspectiva, Edmundson mapeia o gótico na cultura americana em exemplos como o caso O. J. Simpson e até no programa de TV de Oprah Winfrey. Na última seção de sua obra, apresenta a cultura sadomasoquista como um reflexo da inabilidade da sociedade de conter o gótico.

A perspectiva de Edmundson é interessante e rende um livro divertido que não se contradiz em momento algum, se sustentando através da sua proposta inicial e sua definição de gótico. Contudo, a amplitude trazida pelo autor não nos ajuda a compreender de forma mais específica esse gênero literário. Porém, “a arte de assombrar” nos apresenta uma característica inicial que podemos entender como particular do gótico.

Dentre inúmeras outras características, influências e circunstâncias que marcam o gênero, assim como definições apresentadas que envolvem diferentes perspectivas e autores como Michael Sadleir (*The Northanger Novels: A Footnote to Jane Austen*, 1927), J.M.S. Tompkins (*The Popular Novel in England*, 1932), Montague Summers (*The Gothic Quest*, 1938), Devendra Varma (*The Gothic Flame*, 1957) e David Punter (*The Literature of Terror*, 1980)⁴⁵, há uma necessidade de uma resposta mais prática e simplificada que envolva menos processos e implicações. Podemos assim começar com o conto de horror, baseado na simples

⁴⁴ “Gothic, one might say, is the art of haunting, the art of possession.” (EDMUNSON, 1997, preface xi)

⁴⁵ Para mais detalhes sobre as obras citadas acima, ver VASCONCELOS, 2002, p. 124 -125

premissa de que a literatura gótica é uma literatura que nos cause medo⁴⁶, com histórias de terror, utilizando cenários e outras peculiaridades formadas por um contexto da Inglaterra vitoriana.

Com uma premissa de que o gótico seria, na verdade, uma forma de conto de horror, utilizaremos a definição do autor H.P. Lovecraft em seu livro, “O Horror Sobrenatural em Literatura” (2008, p. 19) de que “a história do horror é tão antiga como o pensamento e fala humanos”. Segundo o autor, o terror já vem de nossa cultura desde os tempos primitivos através de baladas, crônicas e escritos sagrados.

Dessa forma, a literatura gótica teria criado uma forma mais específica de lidar com algo que sempre esteve presente em nossa cultura. Entretanto, devido a diversas influências, surge na Inglaterra com um caráter mais particular. Segundo Rossi (2008, p.66), “A psicologia do medo do gênero gótico se assenta basicamente sobre três pilares fundamentais: o estranho, o terror e o horror.”.

O estranho seria algo “reconhecido pelo inconsciente, mas desconhecido pelo consciente, colocaria um ponto de desequilíbrio na ordem de funcionamento do mundo real” (ROSSI, 2008, p.66). Ou seja, normalmente representado por pessoas ou coisas comuns fazendo coisas incomuns, ou fora dos padrões de “normalidade”. Seguindo do estranho, teríamos o terror apresentando um suspense de algo ruim que possa vir a acontecer, fazendo-nos temer pelo pior. Em seguida, depois da expectativa criada, surge o horror, que explicitaria nossos temores:

[...] o terror resolve-se no horror, ou seja, ele desemboca na descrição estática, realisticamente sobrecarregada, de uma cena pavorosa que congela e aniquila a resposta ou a reação do leitor/espectador, ao mesmo tempo em que lhe causa a já mencionada catarse. (ROSSI, 2008, p. 68)

É importante nesse ponto, pensarmos nos termos sugeridos acima também de forma individual, fora da proposta da “Psicologia do Medo no Gênero Gótico”. Iniciando com o “estranho”, temos aqui uma palavra de extrema importância no gênero do horror. O “estranho” remete a algo que assim como o monstro (que vimos no capítulo 1) opera na fronteira da nossa percepção. Não pode ser algo totalmente desconhecido, nem algo que se classifique como “normal”⁴⁷, e sim algo que se encontre no limite. Na verdade o monstro é

⁴⁶ Assim conseguimos estabelecer um padrão mais específico para começar nossa análise baseado no conceito amplo de Edmundson.

⁴⁷ Reconhecemos aqui a complexidade por trás da palavra “normal”. Afinal, o que seria o “normal”? Entretanto,

algo que se encontra dentro do que concebemos como “estranho” e possui um papel de extrema importância ao pensarmos no gênero do horror, como veremos mais a frente.

Em seguida surgem os termos “Terror” e “Horror”. Ambos costumam ser atribuídos em alguns casos para a mesma coisa, entretanto, torna-se necessário pensarmos na diferença existente e delimitarmos a área de atuação de cada um. Segundo a proposta trazida na “Psicologia do Medo”, podemos compreender o terror como algo mais ligado a ideia de suspense e a criação de sensações e ambiências⁴⁸ que o Gótico produz previamente, antes de explicitar suas mortes, sustos etc. O Horror seria o ato em si. O susto ocorrendo, a descrição de uma morte etc. Entretanto, nesse caso a utilização não está de acordo com as mais aceitas para diferenciar esses termos. Houve apenas uma apropriação para descrever três etapas distintas percebidas na literatura gótica. Enquanto a palavra “estranho” remete ao seu verdadeiro significado, as seguintes são mais utilizadas para explicar o processo, fugindo um pouco de suas utilizações mais aceitas.

Então, qual seria a diferença entre “Terror” e “Horror”? Inicialmente, já nos deparamos com a complicação trazida pela tradução do gênero fílmico tão encontrada nas locadoras de vídeo das décadas de 80 e 90 e de DVDs da atualidade. A tradução de “*Horror*” em inglês torna-se “Terror” no português brasileiro⁴⁹, apontando para uma falsa equivalência de sentidos. Segundo o livro “*The Philosophy of Horror*” (1990) de Noël Carroll, a separação como gênero se estabelece com a aparição de monstros (de origem sobrenatural ou científica) no gênero do Horror.

Ou seja, podemos apontar o Horror como um gênero que flerta com o domínio do sobrenatural e/ou do *Sci-Fi* (entretanto, nesse caso surge a necessidade de verificar quando a história é mais voltada para o Horror e quando é mais voltada para o *Sci-Fi*, ou quando se estabelece como um híbrido entre ambos). O Terror seria mais voltado para as peripécias humanas de assassinos, psicopatas, sociopatas, entre outros. Sem mergulharmos no perigoso terreno de explicar o que é gênero e suas complexidades como a de tentar classificar tanto os híbridos quanto os inclassificáveis, trazemos aqui novamente o autor Noël Carroll (1990, p.54-

destacamos aqui algo que *possa ser classificado como “normal”*, o que remete diretamente a padrões aceitos pela sociedade e reconhecidos por nosso inconsciente e consciente.

⁴⁸ Segundo essa definição, podemos retomar aqui os estudos da materialidade ao nos voltarmos para as sensações que o texto produz, além de suas possibilidades interpretativas. O alemão Hans Ulrich Gumbrecht, um dos precursores da Teoria da Mídia Alemã (visto no capítulo anterior) utiliza a palavra *Stimmung* para destacar as sensações e ambiências provocadas por um texto. Para mais detalhes, ver GUMBRECHT, 2008.

⁴⁹ Como não é o interesse deste estudo analisar a tradução do termo “*Horror*” de filmes para o português, não foi feita nenhuma pesquisa sobre essa tradução em outros países que utilizem o Português como língua oficial.

56) que destaca que é através da literatura que o Horror se estabelece e normatiza como um gênero, com o surgimento do gótico em um período marcado pela dualidade entre iluminismo e religião.

Assim percebemos que a relação entre o Horror e a literatura gótica é mais importante do que aparenta. A literatura gótica não é apenas um conto de horror, e sim, segundo Carrol, o momento em que esse se estabelece como gênero. Assim, o romance de Stoker não é somente um marco dentro de um estilo literário, mas também uma das mais importantes histórias de horror feitas em um período em que esse se formalizava e se estabelecia como uma forma artística e narrativa. Então, uma contextualização do início da literatura gótica também nos mostra o início da formalização literária do horror.

O livro que marca o início da literatura gótica é “O Castelo de Otranto” (1764) de Horace Walpole, e embora seja considerada uma obra simples, sem muito destaque, ela nos traz características que acabaram por marcar o gênero, como o cenário medieval, os vilões sobrenaturais e perversos e a psicologia do medo sugerida acima.

Em pouco tempo, a literatura gótica vai se estabelecendo como forma literária e, com a autora Sra. Ann Radcliffe (1764-1823), começa a atingir seu apogeu. Dentre suas seis novelas, “Os Castelos de Athlin e Dunbayne” (1789), “Um romance Siciliano” (1790), “O Romance da Floresta” (1792), “Os Mistérios de Udolpho” (1794), “O Italiano” (1797) e “Gaston de Blondville” (escrito em 1802 e publicado em 1826), podemos destacar “Os Mistérios de Udolpho” como um dos livros que imprimiu um maior grau de respeitabilidade ao gênero.

Do início do século XIX até cerca de 1820, o gótico permaneceu como uma literatura de grande força na Inglaterra, tendo como destaque desse período a obra de Mary Shelley, “Frankenstein” (1818). O livro é considerado uma das mais importantes obras do gênero e sua origem possui uma peculiar história já retratada no cinema através do filme “*Gothic*” (1986) pelo diretor Ken Russel e posteriormente no filme “*Haunted Summer*” (1988), de Ivan Passer. Trata-se de uma reunião feita na propriedade de Lord Byron em Villa Diodati, localizada em Coligny, no Cantão de Genebra (Suíça), em 1816, com os Shelley (Mary e seu marido Percy, um célebre poeta) e o doutor Polidori. Devido ao inverno, os cinco são forçados a passar o tempo dentro da casa e por sugestão do anfitrião começam a criar histórias de fantasmas. Os poetas Lord Byron e Percy Shelley abandonam a proposta para se dedicar aos seus poemas, e o doutor Polidori para suas práticas medicinais. Porém Mary começa a

escrever a obra que seria publicada dois anos depois, trazendo ao estilo gótico um pouco de ficção científica e questionamentos sobre os limites do avanço da medicina.

Um ano após “Frankenstein”, o doutor Polidori publica “The Vampyre” (1819), que teria começado a escrever na famosa reunião de Lord Byron, mas abandonaria na mesma época. Acredita-se que, devido ao sucesso da obra de Mary Shelley, o autor tenha decidido retomar seu projeto. “Frankenstein” é considerado um dos últimos livros góticos da época, pois durante a Inglaterra Vitoriana inicia-se um esquecimento desse gênero, marcando seu declínio.

Apenas em 1886, o escritor Robert Louis Stevenson, criador de “A Ilha do Tesouro” (1882), lança o livro “*The Strange Case of Dr. Jeckylland Mr. Hyde*”, traduzido para o português como “O Médico e o Monstro”, renovando o gênero e inserindo um caráter mais fantasioso. Em 1890, através do autor Oscar Wilde, surge “O Retrato de Dorian Gray”, que, além de ser um dos responsáveis pelo retorno do gótico, é considerada uma das mais importantes obras da literatura inglesa. A complexidade que Wilde utiliza ao tratar de temas como vaidade e o caráter dubio do personagem desenvolvido de forma bem profunda fazem com que o livro alcance análises além das perspectivas envoltas no seu gênero, consagrando-se como uma obra-prima da literatura do Reino Unido.

Em 1897, surge a última grande produção gótica do século, uma obra que mudaria o conceito de vampiro para sempre. Seu autor, Abraham Stoker, mais conhecido como “Bram” Stoker, nasceu na Irlanda, em Clontarf, subúrbio de Dublin, em 1847. Durante sua infância, o autor, por conta de uma doença grave sem diagnóstico confirmado, foi impedido de sair de casa, passando grande parte de seu tempo na cama, ouvindo histórias de horror contadas pela mãe. Em 1864, após incrível recuperação, consegue entrar no *Trinity College*, em Dublin para estudar ciências exatas. Apesar de seu passado de inaptidão física, ganha diversos prêmios como atleta, contradizendo as previsões médicas. Forma-se em 1870, começando a trabalhar em seguida como jornalista e crítico de teatro para o *The Evening Standard* e o *Dublin Evening Mail* e ingressa no serviço público irlandês. Em 1875, publica seu primeiro romance, “*The Primrose Path*” em cinco capítulos da revista “*The Shamrock*”.

O ano seguinte marcaria a vida de Stoker com dois acontecimentos importantes: o desenvolvimento de uma amizade com o famoso ator Henry Irving e de uma paixão pela atriz Florence Balcombe, que resultou em seu casamento em 1878. Após o casamento, muda-se para Londres, onde passa a trabalhar com Irving. Começa como assistente pessoal do ator, para depois tornar-se administrador de seu teatro, o *Lyceum Theatre*, onde permaneceu por

trinta anos. Em 1879, junto com o nascimento de seu primeiro e único filho, Irving Noel Thornley Stoker, surge um livro de não-ficção baseado no seu trabalho no serviço público. “*The Duties of Clerks of Petty Sessions in Ireland*” é a sua primeira obra publicada. Sua primeira história de ficção, “*Under the Sunset*”, é uma coletânea de oito contos, publicada em 1881. Em 1890, surge “*The Snake’s Pass*”, seu primeiro romance. Embora continue escrevendo projetos paralelos, nesse ano começa uma complexa pesquisa para o seu romance de maior impacto, “*Drácula*”. Com grande repercussão durante mais de um século, a obra é a maior referência literária de vampiros. Após tal sucesso, o autor continua a produzir seus textos de diversas formas, entretanto, não consegue atingir o mesmo resultado com suas outras autorias. Morre em 1912, aos 64 anos de idade.

2.3 Drácula

“*Walpurgis Night* era quando,
de acordo com a crença de milhões de pessoas,
o demônio estava solto--quando as tumbas eram abertas
e os mortos apareciam e caminhavam.”⁵⁰

Bram Stoker, Dracula’s Guest

A citação acima pertence ao conto “*Dracula’s Guest*” de Bram Stoker. O conto seria o início da obra *Drácula*, entretanto, foi transformado em uma conto e publicado dois anos após a morte de Stoker na coletânea “*Dracula’s Guest and Other Weird Stories*” em 1914.

O conto possui um estilo narrativo diferente ao do livro de Stoker e a única referência direta a obra são cartas escritas pelo conde para que tomem conta de seu convidado (onde deduzimos que seja Jonathan Harker). Os motivos apontados para que esse primeiro capítulo fosse retirado da obra são diversos e variam desde uma inadequação narrativa até a nada estimulante versão de que a obra estava muito grande. A ideia de retirar essa parte do livro é

⁵⁰ “*Walpurgis Night* was when, according to the belief of millions of people, the devil was abroad--when the graves were opened and the dead came forth and walked. When all evil things of earth and air and water held revel.”

normalmente atribuída ao editor, entretanto nenhuma evidência consegue confirmar tal versão.

“Dracula’s Guest” permanece como uma história curta que possui algumas ligações com “Dracula”, sem nunca confirmar que se trata de uma aventura de Harker ou de outra pessoa.

A obra “Drácula” começa com a história de um aristocrata romeno, cujo nome intitula a obra, recebendo o jovem inglês, Jonathan Harker (agora sim com sua identidade confirmada), em seu castelo para que consiga efetuar a compra de uma propriedade na Inglaterra. Com o passar da trama, percebemos as reais intenções do conde, que embora se mostre em um corpo um pouco mais velho, possui uma força descomunal e diversos outros poderes que deixam o jovem apavorado. Ao longo da narrativa, o hóspede percebe que, na realidade, seu destino será a morte (ou talvez se tornar um vampiro, pois se encontra apenas implícito o que será feito dele) através de três mulheres “demoníacas” residentes no castelo, que estariam apenas esperando que ele perdesse a utilidade para seu anfitrião.

O jovem consegue fugir, mas adoece e começa a achar que sofreu delírios e torna-se um personagem fraco e abatido por duvidar de suas próprias noções de realidade. Enquanto isso, o conde chega à Inglaterra e começa a fazer algumas vítimas, entre elas, a importante personagem Lucy Westenra, que surge como o elo entre todos os demais. O fato de uma doença repentina começar a abatê-la desencadeia em uma união de três amigos (Dr. Jack Seward, Quincy P. Morris e Arthur Holmwood, o noivo de Lucy) para tentar evitar sua morte. Ao se agravar o estado da enferma, o doutor recorre ao seu antigo professor, Van Helsing, que com sua experiência consegue ajudá-los e descobre que na realidade estavam lidando com um vampiro.

Com a morte de Lucy, os três amigos unem-se à melhor amiga da falecida, Mina Harker. Em pouco tempo, tomam conhecimento do passado de seu marido e percebem que ele havia sido prisioneiro no castelo do inimigo, conseguindo fugir. Jonathan, ao conversar sobre sua experiência e sobre as investigações envolvendo a morte de Lucy, percebe que não estava delirando e se recupera. Os seis se unem em busca do conde, no entanto, este consegue morder Mina e lhe obrigar a beber seu sangue, processo que fará com que ela se transforme em uma vampira. Embora os cinco homens consigam evitar que o vilão cause mais danos, sabem que o tempo passa a ser um fator crucial para determinar a mutação à qual ela começa a ser submetida. Perseguindo Drácula de volta ao seu castelo, conseguem matá-lo antes que ele retorne ao seu solo – ato que lhe fortaleceria – e evitar que Mina se transforme.

O romance de Bram Stoker possui um destaque na literatura, tendo sido traduzido para mais de cinquenta idiomas e sendo considerado por algumas fontes⁵¹ o segundo livro mais vendido no mundo, ficando atrás apenas da Bíblia. Também foi adaptado para o cinema diversas vezes, através de diretores consagrados e desconhecidos. Possui versões mais artísticas, como as duas de “*Nosferatu*”, dirigidas por F. W. Murnau, em 1922, e por Werner Herzog, em 1979. Foi transposto de formas mais dramáticas, como por Francis Ford Coppola, em 1992, em “*Drácula de Bram Stoker*”, no qual o diretor procura dar um caráter mais humano ao vilão, fundamentando sua “monstruosidade” devido à morte de sua amada. E nas clássicas versões de terror representadas por Bela Lugosi, no filme “*Drácula*” (1931), de Tod Browning, e por Christopher Lee em uma sequência de filmes feitos pela companhia cinematográfica britânica, *Hammer Film Productions*.

2.4 Inglaterra Vitoriana e “O Empalador”

“Se te livrássemos um dia,
Teu beijo ressuscitaria
O cadáver de teu vampiro!”
Charles Baudelaire, Vampiro

Um fator de extrema importância para uma análise mais detalhada da obra é a contextualização do período em que foi escrita. O reinado da Rainha Vitória na Inglaterra (1837 ao começo de 1901) foi uma época de paz e fortalecimento de padrões sociais de conduta e rígida opressão, como podemos ver no caso de Oscar Wilde. A ascensão dos Estados Unidos e da Alemanha como potências e a constante de perdas de colônias britânicas faziam com que o país lidasse com um novo fato: a Inglaterra não era mais a grande potência de outrora.

Podemos perceber esse impacto na obra com o personagem americano Quincy Morris, sendo descrito pelo Dr. Seward nas seguintes palavras:

⁵¹ Segundo ZANINI, não há confirmação de tal informação, sendo citado porém por fontes como o documentário *Vampires: Thirst for Truth (13'02”)*, Nandris (p.369) e Leatherdale (p.11). Para mais detalhes, ver ZANINI, 2007, p.20.

Que sujeito admirável é esse Quincy! Do âmago do meu coração, estou convencido de que ele sofreu mais com a perda de Lucy do que qualquer um outro de nós todos. Soube, não obstante, superar e sublimar a sua dor como o mais estoico e valente viking. *Se o continente americano continuar a produzir homens de sua têmpera, seu poderio dentro em breve irá avassalar o mundo.* (STOKER, 2011, p. 255, grifo nosso)

Ou no professor Abraham Van Helsing, oriundo de Amsterdã, que assume em conjunto com Jonathan Harker o papel de protagonista na história, trazendo sua grande sabedoria para descobrir o mal que atormenta Lucy, assim como desmascarar e auxiliar na captura do *nosferatu*⁵².

Entre o grupo que se une para tentar matar o vampiro, há uma representação de diversas camadas sociais diferentes. Um estrangeiro europeu, trazendo sua colaboração de liderança e sabedoria, um estrangeiro americano que apresenta uma nova forma de lidar com os problemas sempre indo corajosamente ao seu encontro, dois britânicos de classe média (um advogado, representante das leis e um médico, representante das ciências) e um nobre que possui influência pela posição, e os recursos financeiros para facilitar a caçada. Essa união de indivíduos vai ao encontro de algumas características vitorianas que podem ser refletidas através do autor – mesmo sem intenção de demonstrar tais particularidades ou sem conhecimento de tal apropriação – em sua obra, como a adaptação social entre classes ocorrendo nesse período e a necessidade britânica de tentar manter seu status de superpotência, enquanto também aprende a dividi-lo com outros países.

Durante esse período, iniciam-se também as primeiras manifestações por igualdade de gênero. Uma característica marcante do livro de Stoker é a noção da dicotomia entre homem e mulher. Parece claro o papel social que ambos desempenham, sendo muitas vezes exposto pelas mulheres em seus relatos que compõe a narrativa, que reconhecem um lugar possivelmente inferior ao ressaltarem, por inúmeras vezes, a nobreza masculina ao longo da obra. Será que o autor deixa transparecer um caráter machista de sua pessoa, ou será fruto de uma sociedade que começava a perceber a chamada primeira onda do movimento feminista⁵³? A dificuldade de encontrar tal resposta deve, em parte, a uma dualidade de Stoker no que diz respeito às referências femininas na obra. Enquanto elogia-se a coragem, organização e bondade de Mina e Lucy (essa segunda, com menos frequência), também as inserem em uma posição mais submissa.

⁵² Nome usado como sinônimo de “vampiro” pelo professor Van Helsing no livro. Posteriormente, foi utilizado como título das célebres adaptações fílmicas de 1922 e 1979.

⁵³ Para mais detalhes, ver PINTO, 2010.

Lucia De La Rocque e Luiz Antonio Teixeira defendem no estudo “Frankenstein, de Mary Shelley, e Drácula, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura” (2001) que, apesar de traços de ambiguidade encontrados na obra, Bram Stoker era contra a chamada “nova mulher” destacando em particular a posição corrupta que as mulheres vampirizadas possuem. No contraste entre a esposa virginal e submissa e a vampira sedutora e predadora, encontramos um retrato da postura sexual feminina da época na visão masculina. Enquanto o pudor domina Mina e Lucy, a sexualidade é exacerbada nas três vampiras do castelo e em Lucy após ser transformada. Podemos compreender que para o autor, as mulheres podem ser secretárias, esposas ou vampiras (aqui trazendo as características apontadas como negativas para a sociedade da época: sensualidade, sexualidade e independência⁵⁴).

Bram Stoker apenas reproduz uma tradição mais antiga da sociedade ocidental em posicionar a mulher como submissa e pecadora. A perspectiva do autor a respeito de um assunto com tal complexidade se deve a um contexto maior que sua mera opinião sendo percebida em sua escrita.

A questão sexual pode ser analisada através da religiosidade encontrada na obra. “De acordo com Melton (1995, p.159 *apud* NORONHA, 2005, p.4), foi Stoker quem retomou o cristianismo nas histórias de vampiro.”. No entanto, a dicotomia entre ciência e religião é utilizada por Stoker com uma convivência harmônica em que um complementa o outro. O iniciante médico Dr. Seward possui dificuldades em lidar com experiências que não podem ser explicadas cientificamente, enquanto o experiente Van Helsing sabe que deve recorrer à fé para destruir o vampiro e aceita os fenômenos estranhos ocorridos baseando-se em mitos.

O contexto científico da época se faz presente no livro. Em um período em que a ciência apresenta novidades como a revolucionária teoria de Charles Darwin com “A Origem das Espécies”, e o desenvolvimento da psicanálise com Sigmund Freud e seus estudos sobre histeria, a literatura se apropria de tal ferramenta em “Drácula”. Não há necessariamente uma ligação direta entre os três autores. Embora Darwin já houvesse publicado sua obra, é possível que ele e Freud (ainda desconhecido à época) fossem apenas nomes sem qualquer interesse para Stoker. No entanto, percebemos como a ciência estava inserida na sociedade e nas páginas de “Drácula”.

Não obstante, diferente dos casos acima, em “Drácula”, a dualidade com religião é harmoniosa. Inicialmente, é vista com mais destaque através da incredulidade do Dr. Seward

⁵⁴ Podemos perceber que as vampiras buscam o próprio alimento, como se vê quando a Lucy “vampirizada” atrai crianças para se alimentar ou, quando antes de Drácula trazer um bebê como refeição para as suas noivas, elas atraem Jonathan Harker para sugarem seu sangue.

em aceitar explicações de ordens sobrenaturais para a doença de Lucy. Todavia, no final, os heróis acabam por utilizar todos os recursos encontrados para combater o mal do vampirismo, tanto os científicos como os míticos.

A pesquisa feita por Bram Stoker é extremamente detalhada, relatando a geografia presente no enredo de uma forma precisa, permitindo que o leitor possa se situar com exatidão nos locais descritos. É interessante também notar o estudo histórico necessário para realizar a obra com descrições específicas de batalhas e outras informações encontradas sobre o passado de Drácula.

Em 1972, os pesquisadores Raymond McNally e Radu Florescu, ao procurarem um panfleto do século XV para utilizar como material para seu livro *"In Search of Dracula"*, se depararam com uma descoberta que iria ser objeto de extrema importância nas futuras pesquisas sobre a obra de Stoker, as anotações do autor para o desenvolvimento de "Drácula". Após uma organização e sistematização das anotações, com indicações e notas de rodapé para facilitar o entendimento feitas por Robert Eighteen-Bisang e Elizabeth Miller, surge *"Bram Stoker's notes for Dracula: a facsimile edition"* (2007).

O livro aponta para pesquisas de Bram Stoker sobre ventos, tempestades e coisas relacionadas a navegar, para descrever a viagem de Drácula no navio Demeter e um estudo sobre superstições europeias, vampiros e costumes romenos. Entretanto, a ligação com o personagem histórico do mesmo nome aparenta ser mais sutil do que se acredita. "No livro, ele é citado várias vezes, ainda assim sem uma referência direta, apenas menção aos seus feitos e sua história." (VIEIRA, 2011, p.3)

Drácula era de fato um dos nomes de um príncipe valaquiano do século XV, também conhecido Vlad Tepes, Vlad III ou Vlad Berasab. Nascido em 1431 na Transilvânia, é reconhecido por sua crueldade e sadismo, destacando-se como grande guerreiro e torturador do corpo e da mente⁵⁵ com muitas lendas envolvendo suas batalhas, punições e métodos de tortura. Uma de suas mais célebres práticas consistia em empalar⁵⁶ seus inimigos e colocá-los expostos para que todos pudessem ver, o que o deixou conhecido como "O Empalador".

⁵⁵ Para mais detalhes históricos sobre o personagem, ver MCNALLY; FLORESCU, 1994.

⁵⁶ A empalação consistia em inserir uma estaca no ânus, umbigo ou vagina da vítima. Neste método, a pessoa podia ser posta "sentada" sobre a estaca ou com a cabeça para baixo, de modo que a estaca penetrasse nas entranhas da vítima e, com o peso do próprio corpo, fosse lentamente perfurando os órgãos internos. Neste caso, dependendo da resistência física do condenado e do comprimento da estaca, a agonizasse estendia por horas. Disponível em: <http://www.spectrumgothic.com.br/ocultismo/inquisicao/torturas.htm> Acesso em 07/08/2012.

O nome Drácula possui dois possíveis significados. O primeiro seria devido ao fato de seu pai, Vlad II, ter pertencido à Ordem do Dragão⁵⁷, ganhando o nome Dracul. A origem de tal nome remete a palavra “draco” do latim que significa “dragão”. Dessa forma, com o acréscimo de um “a” no final, com o sentido de “filho de”, o nome do famoso príncipe seria na verdade “filho do dragão” ou “filho daquele que foi membro da Ordem do Dragão”. Outro possível significado seria “diabo”, que poderia ter surgido de uma interpretação errônea de camponeses ao verem seu pai portando a bandeira da ordem. Embora a notória fama cruel, é considerado até os dias atuais como um grande herói da região por ter travado inúmeras batalhas contra o império turco-otomano.

A obra não teria sido baseada nesse personagem. Na realidade, anotações de Stoker apontam que durante o desenvolvimento do livro, o autor pretendia nomear seu personagem como “conde Wampyr”. Entretanto, ao se deparar com *“An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia”* de William Wilkinson na prateleira de número 0.1097 da biblioteca de Whitby, se interessou pelo nome devido a sua ligação com a palavra demônio.

Entretanto, apesar de tantas possibilidades interpretativas e pesquisas nas anotações de Stoker, a perspectiva que Gibson traz nas obras do Dr. Polidori e de Sheridan Le Fanu sobre implicações políticas e raciais na criação dos vampiros desse período, continua se apresentando meramente como uma possível (e não provável) interpretação do autor. Judith Halberstam em sua obra *“Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters”* (1995) chama a atenção para uma mentalidade antissemita na Inglaterra do século XIX e traz uma leitura de Drácula como uma representação do judeu baseada em características caricaturais que eram indicadas popularmente como sendo “as formas de se reconhecer um judeu”.

Matthew Gibson (2006), por outro lado aponta Stoker como sendo influenciado por diversos pensamentos na criação de sua obra que possui mais influências políticas do que aparenta, e mascara uma opinião que não seria (pela leitura do autor) muito bem aceita pelo seu público.

Em suma, a revelação do aparentemente aristocrata urbano Drácula como um vampiro com sede de sangue e sexualmente depravado, e a futura denegrição de sua atividade bélica como sendo nada mais que o comportamento de um criminoso com mente de criança, são uma tentativa de minar a ideia da liberdade Balcânica. Stoker manipula suas fontes para destacar o conflito entre Drácula e os turcos de um lado, e os Austríacos do outro, como uma forma de justificar o reacionário Tratado de Berlim (1878) e a presença Turca contínua nos Bálcãs, a qual Stoker acreditava.

⁵⁷ Para mais detalhes ver http://en.wikipedia.org/wiki/Order_of_the_Dragon

Essa situação era devida a influência de seu irmão e possivelmente as aterrorizantes advertências contra o regime Russo de seu amigo Stepniak. Assim como em *The Vampyre* de Polidori, o uso do vampiro é para sugerir uma opinião potencialmente inaceitável. (GIBSON, 2006, p.95)⁵⁸

George, o irmão de Bram Stoker apontado como uma das influências em sua posição política que pode ser vista na obra “Drácula” através da análise de Gibson possuía um sentimento extremamente exacerbado em relação à Hungria, ao Cristianismo e à Inglaterra⁵⁹.

Contudo, como já mencionado anteriormente o livro de Gibson, embora rico em detalhes históricos e pesquisas que comprovem sua tese, não passa de uma interpretação do autor baseada em possibilidades e sem fundamento concreto. Não podemos ter nenhuma certeza de que as influências apontadas pelo autor para a criação da obra e seu caráter extremamente político e questionador “disfarçado” para não “chocar” o seu público sejam de fato reais. Todavia, o texto de Gibson é extremamente didático e oferece ao leitor uma imersão histórica nas questões políticas da Europa do século XIX atrelado a uma interpretação original e bem fundamentada.

2.5 O Legado de Kittler

“A esse respeito, datas são tudo, e eu acho que se nós conseguirmos deixar todo nosso material pronto, e ter todo item posto em ordem cronológica, nós teremos feito muito.”⁶⁰

Mina Harker, Dracula

⁵⁸ “In summation, the unveiling of the seemingly urbane aristocrat Dracula as blood-thirsty vampire and sexual deviant, and the further denigration of his warlike activity as being no more than the behavior of a childlike criminal, are an attempt to undermine the idea of Balkan freedom. Stoker manipulates his sources in order to heighten the conflict between Dracula and the Turks on one hand, and the Austrians on the other, as a means of justifying the reactionary Treaty of Berlin (1878) and the continued Turkish presence in the Balkans, which Stoker believed in. This state of affairs was due to his brother’s influence and possibly the dire warnings against the Russian regime from his friend Stepniak. As in Polidori’s *The Vampyre*, the use of the vampire is to suggest a potentially unacceptable opinion.” (GIBSON, 2006, p.95)

⁵⁹ Para mais detalhes, ver capítulo 4 intitulado “Bram Stoker’s *The Lady of the Shroud* and the Bosnia Crisis (1908–09)” no livro de Beresford “*Dracula and the Eastern Question: British and French Vampire Narratives of the Nineteenth-Century Near East*” (2006) citado no início do capítulo.

⁶⁰ “In this matter dates are everything, and I think that if we get all of our material ready, and have every item put in chronological order, we shall have done much.” (STOKER, 2005, p.263)

Tantos detalhes envolvendo a criação e inspiração do livro fazem com que se necessite de uma atenção para sua leitura, alguns “códigos”, ou “protocolos de leitura” (termo utilizado por Roger Chartier no livro “Práticas de Leitura” referentes à “ a um conjunto de elementos que nos mostra a forma como se deve ler um livro”), são importantes. Nesse caso, podemos encontrá-los diretamente no texto que possui uma estrutura que lembra um documentário feito por um recorte de diferentes registros. A narração não se dá através de uma pessoa, e sim diversas, abrindo espaço para diferentes perspectivas, em alguns casos, de um mesmo fato. O texto denso e detalhista é formado por diversas anotações de diários, cartas, gravações transcritas, telegramas e recortes de jornais de personagens diferentes, colocados em ordem cronológica nos permitindo diferentes ângulos de análise. “Estratégia que faz com que o leitor aja como detetive, juntando as informações apresentadas e solucionando os mistérios da trama antes que suas personagens a façam.” (RODRIGUES, 2008, p.17)

Friedrich Kittler, no ensaio intitulado *Dracula's Legacy*, do livro *Literature/Media/Information Systems* (1997), faz uma análise do romance gótico de Bram Stoker. Em seu estudo, as tecnologias de comunicação ganham um papel de destaque na obra de Stoker, sendo uma vantagem utilizada pelos “modernos” inimigos do vampiro. De predador, passa a vítima dos avanços tecnológicos.

Baseado em um reflexo sintomático de um contexto da época em que o romance se passa, surge uma figura apontando traços de feminismo e de uma independência e participação mais ativa da mulher na sociedade. Mina Murray/Harker é uma personagem central na trama que participa como vítima indefesa, mas também como responsável pela organização do grupo que se une para caçar o vampiro. Munida de sua máquina de escrever, consegue deixar todos a par de qualquer acontecimento em tempo recorde, facilitando a tentativa de captura do vilão. Por outro lado temos Lucy, que, ao se transformar em vampira, utiliza todo seu poder sexual para tentar encantar os homens e assim beber seu sangue. Uma representação da “mulher nova”, mais ativa sexualmente, com seus desejos e sensualidade latentes. A leitura de Kittler não aponta para a posição machista de Stoker destacada anteriormente no modelo secretária, esposa, vampira. Essa possibilidade dúbia nos confirma apenas que as possibilidades interpretativas da obra são extremamente variadas e nos aponta mais para o que chamou a atenção do pensador alemão na obra do que o que Stoker realmente quis passar (algo impossível de se saber ao certo).

Kittler também explicita o duelo entre o antigo, o oriental e o rural personificados por Drácula contra o novo, o ocidental e o urbano representado por Jonathan Harker, Mina

Harker, Abraham Van Helsing, Quincy Morris, Arthur Holmwood e o Dr. Jack Seward. Tal interpretação não é inteiramente inovadora, visto que a relação entre Drácula como representante da nobreza aristocrática oriental se defrontando com a burguesia ocidental e moderna é uma das mais comuns leituras sobre a obra.

Entretanto, a leitura de Kittler perpassa diversas possibilidades na obra e levanta questões já muito levantadas, assim como perspectivas inovadoras. O vampiro também pode ser visto como a cólera, por igualmente carregar uma infecção contagiosa produzida pela natureza, que nesse caso, é do mesmo modo, representada pelo conde. Ela é perigosa, misteriosa e muitas vezes mortal.

Contudo, assim como a natureza é ameaçada pelo crescimento tecnológico, o vampiro torna-se impotente contra seu avanço. Há uma grande quantidade de aparições de diferentes meios de comunicação no livro. “Nesse sentido, o romance de Stoker é exemplar em sua enumeração de novidades tecnológicas como o gramofone, o telégrafo e a máquina de escrever.” (FELINTO, 2010). Seu texto é um amarrado de diversas mídias escritas, jornais, revistas, telegramas, telégrafos, cartas e diários.

Assim, Kittler se utiliza de interpretações de uma obra escrita para destacar a importância dos meios como possíveis protagonistas da história, apresentando as materialidades das tecnologias em sua leitura de cunho hermenêutico. O autor nos mostra um brilhante exemplo de como as duas perspectivas não são dicotômicas e conseguem operar juntas na análise de um objeto literário.

O estudo de Kittler traz grande destaque para os meios, deixando-os como importantes agentes na batalha contra o vampiro. Podemos perceber traços do famoso “determinismo tecnológico” tão comumente assimilado ao trabalho desse autor (que até confirma realmente ser) que coloca os agentes humanos em uma posição totalmente secundária no livro de Stoker.

Podemos perceber a leitura proposta por Kittler como a natureza (representada pelo vampiro) sendo derrotada pela tecnologia, aqui vista através de algumas mídias escritas, o gramofone, também apontado como uma tecnologia de destaque em “*Gramophone, Film, Typewriter*” (1999) e o telégrafo que Ieda Tucherman (2012) aponta como um dos mais importantes inventos da época.

Costumamos dizer que em função dos avanços tecnológicos aceleramos o tempo e que a velocidade é a marca da vitória do século XIX. Podemos acrescentar que o século XIX também ganhou do espaço e de seus constrangimentos através, sobretudo, das novas formas de informação e transmissão. Para tornar mais evidente o movimento que impulsionava a tecnologia desta década basta lembrar que o telefone surgiu na mesma época em que o telégrafo. Mesmo tendo sua invenção

disputada entre o italiano Antonio Meucci, datada de 1860 que o batizou (vejam só!) de telégrafo falante, quanto considerando a data da patente de Graham Bell, 1876, é de outro princípio de realidade que começa a se falar e na qual começa-se a viver. Uma realidade cuja materialidade é texto e som, portanto informação, no lugar de concretude. (TUCHERMAN, 2012, p.14)

Entretanto, dentre as tecnologias de comunicação encontradas no texto, percebe-se a ausência de uma em particular, o cinema. Podemos investigar sua ligação com o livro exaustivamente, contudo, devido à profundidade existente nessa questão, levantaremos apenas algumas questões, como o fato de Stoker ter publicado *Drácula* dois anos após da famosa exibição em Paris dos irmãos Lumière, considerada por muitos como a primeira aparição do cinematógrafo⁶¹.

Embora o autor não mencione o invento, podemos concluir que seu diálogo com tal merece certo destaque. *Drácula* é uma das obras literárias mais adaptadas para filme, o que fez com que alcançasse uma fama maior através dos anos. Se, por um lado, nem todos leram o livro, podemos estar certos de que grande parte das pessoas ao menos conhece sua história através das suas diversas versões para o cinema. *Drácula* é um produto da criatividade de um autor que se torna parte de nossa cultura e imaginário.

⁶¹Para mais detalhes, ver COSTA, 2005

3 DRÁCULA VAI AO CINEMA

A história da indústria cinematográfica com seu consequente impacto na sociedade e na cultura pode ser percebida em diversos campos e, dentre eles, o da literatura. Entretanto, é a literatura que, de certa maneira, molda o fazer cinematográfico desde os seus primórdios. As adaptações não eram apenas experimentos, mas formas de solidificação dessa nova mídia, como sugere a autora Flávia Cesarino Costa em seu livro “O Primeiro Cinema”:

“A indústria do cinema precisava conseguir “respeitabilidade social”, trazendo os filmes para perto das “tradições burguesas de representação”. Daí, a multiplicação das tentativas de se adaptar para as telas romances, peças de teatro e poemas famosos.” (COSTA, 2005. p.64)

Atualmente, o diálogo entre filmes e livros ocorre num outro cenário cultural e econômico. Se por um lado, as obras literárias utilizam a promoção que o cinema pode oferecer para que suas vendas aumentem e os lucros sejam maiores; por outro, passamos por um momento em que a produção cinematográfica cresce de forma significativa. Há uma facilidade maior em criar produções audiovisuais devido aos avanços tecnológicos que agilizam e baixam o custo da produção. Os consumidores possuem mais acesso aos produtos e mais facilidade de busca. Por conseguinte, a oferta e a demanda aumentam, o que é definido pelo autor Chris Anderson (2006) como “economia da abundância”. Com mais produtividade, torna-se necessário mais ideias, e a busca por inspiração volta-se para adaptações de produções escritas. Brian McFarlane (1996) considera que um dos principais fatores responsáveis pelo sucesso e durabilidade do cinema é o que o aproxima do livro; sua capacidade narrativa.

Esse capítulo procura analisar como esse intercâmbio se dá e os resultados provenientes do mesmo, utilizando a obra “Drácula” de Bram Stoker e suas versões filmicas. Seu longo trajeto de adaptações e mudanças observadas em relação a diferentes fatores, sobretudo no personagem título é o foco central desse estudo.

Para podermos nos aprofundar melhor na ideia das adaptações e suas implicações, trataremos dois conceitos oriundos de estudos que não são restritos ao cinema. Assim, compreenderemos que esse processo não é específico do cinema e sim algo que sempre existiu entre as mídias. Através da ideia de “remediação” de Jay David Bolter e Richard Grusin entenderemos a relação entre produtos e gramáticas de mídias diferentes e com o conceito de “apropriação” proposto por Roger Chartier tentaremos compreender a

subjetividade e a questão autoral implicada no processo através da pluralidade interpretativa ao se “apropriar” de uma obra. Depois, aproveitaremos para fazer uma rápida análise do cinema por uma perspectiva da materialidade, passando por uma breve história de seu início.

3.1 Adaptação / Transposição Cinematográfica

“Na natureza nada se cria, nada se perde,
tudo se transforma.”

Antoine Lavoisier

A palavra adaptação, tão comum quando falamos sobre filmes que são inspirados em histórias provenientes de outras mídias, costuma vir acompanhada sempre pela cobrança de uma “fidelidade ao original”. Entretanto, tal cobrança se mostra totalmente absurda ao analisarmos esse processo através de uma perspectiva que envolva toda a complexidade existente nele. Para iniciarmos tal discussão, precisamos, antes de qualquer coisa, nos livrarmos da palavra “adaptação”, que implica adaptarmos uma história em uma mídia diferente, e por isso, torna-se tão ligada ao conceito de “fidelidade”. Para isso, utilizaremos a palavra “transposição” que possui possibilidades semânticas mais interessantes e consegue traduzir com mais coerência a passagem de um produto de uma mídia a outra.

Essa ideia de utilizar uma história de uma mídia em outra é muito comum no cinema desde seu início, mas isso não faz com que seja exclusiva. Na realidade, McLuhan já apontava ao longo de seu trabalho que todo meio “novo” utiliza algo de meio anteriores. Essa ideia proposta pelo célebre autor não implica especificamente os processos de transposição fílmica, mas abarca uma ampla possibilidade de utilizações que vai desde a gramática e linguagem da mídia em seus aspectos técnicos e materiais até as possibilidades que serão mais observadas no livro de Bolter e Grusin em uma seção específica de “contar uma história através de outra tecnologia”.

Jay David Bolter e Richard Grusin no livro “Remediation: Understanding New Media⁶²” (2000) retornam à questão indicada por McLuhan, utilizando o termo “remediação” para descrever o processo indicado acima.

⁶² O subtítulo “Understanding New Media” faz uma clara referência a mais famosa obra de McLuhan, “Os

De um modo bastante geral, podemos inferir que a obra enfatiza o papel dos processos digitais na imagética contemporânea sem, no entanto, apresentá-los como absoluta novidade em termos de procedimento. O procedimento em questão é a própria noção de mediação que designa a lógica pela qual uma mídia remodela as formas de uma mídia anterior. Essa lógica se divide em dois processos, segundo os autores. Imediação, que nos remete à ausência de mediação ou transparência da mídia e que está presente tanto nas pinturas do renascimento quanto nos ambientes imersivos digitais. E hipermediação, que corresponde às ideias de um espaço heterogêneo que multiplica e ressalta os signos de mediação como nas janelas presentes na interação com o computador.

Talvez a princípio devamos nos indagar a respeito da relação entre esses conceitos e o trabalho em questão. Entretanto, na página 44, é destacado o grande número de filmes produzidos na primeira metade dos anos 90 (talvez um fenômeno comparável somente às produções dos anos 30) cujos roteiros são versões de romances clássicos de autores como Hawthorne, Wharton, Henry James e, principalmente, Jane Austen. Mais a frente, Bolter e Grusin destacam livros que pegam emprestado elementos de outros livros e o mesmo procedimento em filmes.

Podemos perceber então que a transposição está relacionada a uma lógica de remodelação de elementos de uma mídia à outra muito mais complexa, porém já previamente estudada e que não é exclusiva da indústria cinematográfica. Entretanto, ainda nos encontramos pouco elucidados sobre o assunto. Para conseguirmos compreender a subjetividade implicada em tal processo, trazemos o teórico Roger Chartier (1996) e seu conceito de apropriação que destaca a pluralidade interpretativa existente em cada indivíduo ao entrar em contato com uma obra.

Roger Chartier é um estudioso da história da leitura, escrita e seus suportes textuais e desenvolve essa conceito para nos apresentar a complexidade implicada no processo de leitura e como cada indivíduo pode se apropriar de um texto de uma forma singular influenciada por diversos fatores que vão desde a criação e o contexto em que algo foi lido até a própria personalidade do leitor. Ou seja, qualquer fator que possa influenciar, mesmo que de uma forma muito imperceptível, ou ajudar a moldar ou agregar características a alguém, também determinam, junto com a forma como um texto é lido, a interpretação que a obra terá.

Embora seu conceito seja aplicado a suportes textuais, o mesmo se faz válido para qualquer obra (músicas, filmes, histórias em quadrinhos etc). A importância da ideia de

apropriação surge na transposição pela singular questão de que uma obra transposta não é apenas uma versão da anterior, e sim uma versão da perspectiva de alguém que se apropriou dessa obra. Assim, podemos perceber que tais versões não são necessariamente o que nós entendemos ou gostamos da obra original, e sim uma leitura baseada no que o autor (diretor, roteirista) optou por mostrar baseado na sua subjetividade para com a obra anterior. Dessa forma, atentamos para o fato de que o diretor ou roteirista de um filme foram consumidores antes de se tornarem produtores do filme em questão.

3.2 Cinema: Sensações e Interpretações

“O cinema não é apenas a suprema expressão do mecanismo;
paradoxalmente, oferece como produto o mais mágico
de todos os bens de consumo, a saber: sonhos.”

*Herbert Marshall McLuhan, Os meios de comunicação como extensões do homem
(Understanding Media)*

O nascimento do cinema é tema aberto a complexas discussões e sempre em processo de revisão histórica. Sua data de origem e seus criadores variam de acordo com certos detalhes a partir de muitas perspectivas. Surgindo como um experimento baseado em imagens em movimento com fotogramas sendo passados em uma velocidade que crie uma ilusão capaz de enganar o olho humano, forjando uma falsa impressão de realidade, a certeza sobre quem desenvolveu tal tecnologia de uma forma que possamos estabelecer como o seu início é imprecisa. Com diversas pessoas ao redor do mundo fazendo as mesmas experiências com diferentes máquinas, não há possibilidade de comprovar que o cinema tenha começado com Thomas Edison, os irmãos Lumière ou qualquer outro inventor pelo mundo. Qualquer asserção sempre será baseada em uma concepção exclusiva. Entretanto, podemos fugir de afirmações ao aceitar os irmãos Lumière como os reconhecidos (pelo menos folcloricamente) pela primeira projeção pública com seu aparato, o cinematógrafo, em 1895.

Apesar de ter se desenvolvido e criado uma grande indústria geradora de capital com enorme repercussão, inicialmente, não havia muita credibilidade em sua potencialidade, sendo tratado como uma invenção sem muito futuro por Edison e pelos irmãos Lumière. O período

que marca os primeiros filmes, denominado “Primeiro Cinema” é também conhecido como “Cinema das Atrações”. Era tratado como uma inovação, um novo experimento e visto, como o próprio nome indica, como uma atração. Era exibido frequentemente em feiras chamadas *vaudeville* e *nickelodeons*⁶³. Essa época marca uma forte presença dos sentidos se destacando, passando novas sensações aos seus espectadores que aproveitavam a experiência, enquanto tentavam adaptar seu corpo às novas materialidades implicadas⁶⁴.

Ben Singer aponta em seu artigo “Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism”, que compõe o livro “Cinema and The Invention of Modern Life” (1995) organizado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, a relação entre a modernidade e a vida urbana, assim como o surgimento do sensacionalismo popular oriundo dessa relação. Singer destaca o cinema como a grande forma de entretenimento das massas no período que marca o início da modernidade e através de um estudo que passa por Walter Benjamin, Georg Simmel e Siegfried Kracauer aborda a concepção neurológica de modernidade desses autores.

O final do século XIX é o berço da concepção de modernidade e das transformações urbanas apontadas por Singer como essenciais para sua teoria e, não por mera coincidência, também é o momento em que o cinema surge, ainda em seu conturbado e confuso início.

Entretanto, a história do cinema conta com processos evolutivos que fazem com que a mera experiência e diversão para as massas se desenvolva nessa mídia audiovisual de tamanha importância para o estudo de Singer e para a nossa análise.

Com figuras como Georges Méliès, Edwin Stanton Porter e D.W. Griffith, sua gramática vai se desenvolvendo até atingir sua maturidade (Cf. COSTA, 2005). A transição entre cinema como experiência e cinema como expressão, linguagem e por fim, como arte é resultado de uma evolução tanto da técnica quanto da teoria do cinema.⁶⁵

Convertido em linguagem graças a uma *escrita* própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*, o cinema tornou-se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte. (MARTIN, 2011, p. 16, grifo do autor.)

A partir do momento em que o cinema desenvolve sua gramática como uma “forma de contar histórias” contando com uma narrativa mais linear e de fácil compreensão, estudos

⁶³ Para mais detalhes, ver COSTA, 2005.

⁶⁴ Uma discussão sobre as materialidades do corpo pode ser vista em PEREIRA, 2006.

⁶⁵ Para mais detalhes, ver CASSETTI, 1999, capítulo 1.

sobre técnicas e interpretações de filmes dominam a área⁶⁶. O padrão de cinema empregado por Hollywood no período do chamado cinema clássico hollywoodiano⁶⁷ trazia uma nova linguagem que, através de algumas evoluções, apresenta-nos uma forma de se fazer cinema que perdura até o presente. Com o passar do tempo, absorvemos alguns traços característicos de filmes que à época do cinema clássico eram revolucionários e traziam uma nova estética fílmica, contrária à americana; porém, sempre mantendo alguns traços característicos que se encontram dentro de uma adequação da “normalidade” americana e, funcionando em uma lógica industrial.

O cinema clássico de Hollywood apresenta características diferentes as do “Primeiro Cinema”. Desta vez, procurando simplicidade narrativa e maior clareza nos acontecimentos, vemos um cinema preocupado com compreensão, interpretação e representação. Enquanto isso, na Europa, surgia um movimento de vanguarda mais preocupado com o lado “artístico⁶⁸”, por assim dizer, de filmes que implementavam novas técnicas de filmagem que mais tarde seriam acopladas à máquina hollywoodiana. Dentre eles, destacamos o Expressionismo Alemão por suas características peculiares, importância histórica e aceitação no seu país e em outros (incluindo os Estados Unidos que além de buscar diretores como Fritz Lang e F.W. Murnau para trabalharem em sua terra, foram influenciados de forma determinante em sua linguagem chegando a desenvolver um estilo famoso durante os anos 1940 e 1950 denominado *noir*).

O Cinema Expressionista Alemão é caracterizado por sua enorme preocupação estética e temas que costumam explorar o sobrenatural ou a criminalidade. Com inspiração assumida (claramente percebida através do nome) na pintura expressionista, identificamos características que demonstram sua dedicação na imagem e nas sensações que podem emergir através de uma combinação entre enredo e visual. Sua aparência quase pictórica, cenários com imagens góticas ou deformações geométricas, utilização de luz e sombras para criar efeitos intensos e dramáticos nos causa uma impressão de que o filme se passa dentro de um sonho claustrofóbico.

⁶⁶ Para mais detalhes, ver CASSETTI, 1999.

⁶⁷ Para mais detalhes, ver GEADA, 1998.

⁶⁸ O termo artístico aqui é utilizado de forma a criar uma aproximação com artes como pintura e poesia, evitando entrar na discussão sobre o fator artístico do cinema. De modo informal, a utilização da nomenclatura cinema de arte, embora um pouco vaga, surge como uma caracterização de filmes que saem do *mainstream* e se apresentam com propostas menos focadas em uma clareza de narratividade e linearidade. Podemos tomar como exemplos o cinema de vanguarda com o Futurismo, Surrealismo e Dadaísmo na França e o Expressionismo na Alemanha. Atualmente temos exemplos de diretores como Lars Von Trier e David Lynch como autores de produções que podemos classificar como “cinema de arte”.

É dentro desse contexto artístico cinematográfico que a saga de Drácula no cinema se inicia. Com sua primeira aparição no expressionismo alemão, o personagem de Stoker se mostra como uma figura de grande destaque e permanência na história do cinema, possuindo uma imagem altamente camaleônica e permanente no nosso imaginário.

Drácula sugere que histórias sobre “imortalidade” se referem a elevados estados de consciência, ao invés de prolongadas existências sobrenaturais do ego. Ao final do romance, Drácula e todos os personagens que anseiam por imortalidade física morrem, enquanto seus heróis sobrevivem em seus registros e efeitos de seus feitos e nas vidas de seus filhos. A sinfonia das sombras de Bram Stoker tem nos retornado ao mundo do cotidiano com uma renovada apreciação dos tesouros que nos oferece. (EIGHTEEN-BISANG; MILLER *apud* STOKER, 2008, p.294)⁶⁹

3.3 Drácula no Cinema

Drácula é certamente único em história narrativa, com sua origem no folclore oral, sua longevidade na prensa, e sua aparentemente imparável sobrevida no reino da imagem em movimento.⁷⁰

David J. Skal

O personagem cinematográfico é extremamente marcado pelo ator/atriz que o representa. O famoso *Star System* de Hollywood se utiliza do impacto causado pelas suas estrelas para aumentar a receita de suas produções e conseguir promover material. Contudo, muitos personagens ultrapassam os profissionais que lhes dão vida, marcando-os eternamente pelos papéis ou desenvolvendo fama ainda maior que a das figuras humanas que o interpretam. Entre fatores como uma atuação marcante, ou o grande desafio de retratar determinados personagens, podemos perceber que,

⁶⁹ “*Dracula* suggests that stories about “immortality” refer to heightened states of consciousness, rather than the supernaturally prolonged existence of the ego. As the novel comes to a close, Dracula and all of the characters who craved physical immortality have died, while its heroes live on in the records and effects of their deeds and in the lives of their children. Bram Stoker’s symphony of shadows has returned us to the world of everyday life with a renewed appreciation of the treasures it offers us.” ((EIGHTEEN-BISANG; MILLER *apud* STOKER, 2008, p.294)

⁷⁰ “*Dracula* is surely unique in narrative history, with its origins in oral folklore, its longevity in print, and its apparently unstoppable afterlife in the realm of the moving image. (SKAL *apud* BROWNING; PICART, 2011. p. 17)

A narrativa de ficção tradicional tende a girar em torno de conflitos de uma série de personagens com os quais o leitor deve se identificar e outro grupo de personagens que se apresentam como infames ou indignos de <<viveram felizes para sempre>>. Em ocasiões, a história do cinema é contada como um relato onde se cabem estes tipos de heróis e vilões; a história estética do cinema está especialmente sujeita ao perigo de confusão entre a descrição narrativa das personagens e a interpretação histórica do papel do indivíduo nos fatos históricos. (ALLEN; GOMERY, 1995. p.69)⁷¹

Baseado no destaque dado aos personagens de narrativas ficcionais, tentaremos acompanhar as mudanças encontradas em torno de um exemplo que perdurou ao longo da história do cinema. Nesse caso, o vampiro de Stoker surge como uma figura promissora por ser originário de um material literário e ter sofrido diversas adaptações em outras mídias, principalmente no cinema. Sua carreira fílmica se inicia em 1921 e segue até os tempos de hoje com novas versões.

Pela comparação das formas como a figura do vampiro se transforma nas versões do Conde Drácula e Conde Orlock (Nosferatu, 1922), representadas nesses produtos midiáticos (livro e filme), em diferentes contextos histórico-culturais, pretendemos desvelar certos elementos das redes de saber característicos dos períodos abordados.

Com uma excessiva frequência, a transformação dos personagens históricos em personagens narrativos passa por completos problemas de causalidade histórica. Em algumas ocasiões, fica claro que as pessoas atuam de forma a produzir consequências históricas significativas. Na história do cinema podem-se inventar dispositivos, tomar decisões empresariais, ou dirigir películas que afetem o curso da história do cinema, mas os indivíduos não operam fora dos contextos históricos. (ALLEN; GOMERY, 1995. p.69)⁷²

Em nosso recorte procuramos buscar algumas questões relativas às materialidades e sensorialidades da figura do vampiro, assim como suas transformações em relação sua apresentação nas diversas versões cinematográficas. Faremos um estudo de variadas transposições fílmicas tendo como foco o personagem e a trama. A seleção abaixo se dá

⁷¹ “La narrativa de ficción tradicional suele girar en torno a conflictos entre una serie de personajes con los que el lector debe identificarse y otro grupo de personajes que se nos presentan como infames o indignos del <<vivieron felices por siempre jamás>>. En ocasiones la historia del cine se cuenta como un relato que se da cabida a este tipo de héroes y villanos; la historia estética del cine está especialmente sujeta al peligro de confusión entre la descripción narrativa de los personajes y la interpretación histórica del papel del individuo en los hechos históricos.” (ALLEN; GOMERY, 1995. p.69)

⁷² “Con una excesiva frecuencia, la transformación de los personajes históricos en personajes narrativos pasa por alto complejos problemas de causalidad histórica. En algunas ocasiones, claro está, las personas actúan de forma que producen consecuencias históricas significativas. En la historia del cine se pueden inventar dispositivos, tomar decisiones empresariales, o dirigir películas que afecten al curso de la historia del cine, pero los individuos no operan fuera de los contextos históricos.” (ALLEN; GOMERY, 1995. p.69)

através de filmes que julgamos ser pertinentes para um mapeamento de Drácula no cinema e sua repercussão como uma figura de extrema mutabilidade em nosso imaginário.

Através de uma pequena arqueologia do personagem, baseada no modelo de investigação apontado pelos teóricos alemães citados no primeiro capítulo como representantes da chamada “Teoria da Mídia Alemã”, destacaremos as transformações ocorridas em Drácula ao longo da história do cinema.

A análise tomará como referência os princípios da chamada “arqueologia da mídia” (Friederich Kittler, Jussi Parikka etc.), elaborada a partir do projeto foucaultiano da “Arqueologia dos Saberes” (2008), entretanto, compensando o baixo interesse nos suportes através de estudos da mídia. A arqueologia da mídia não aceita a história como fatos, mas sim como uma ampla gama de possibilidades. Sua abordagem facilita a relativização de nossa posição na história, construindo um contexto histórico de modo dinâmico ou multilinear e não monolinar. Com uma detalhada pesquisa de arquivos textuais, visuais e auditivos é necessário enfatizar as manifestações discursivas e materiais da cultura.

Em outras palavras, iremos investigar, a partir desse prisma metodológico, de que modo as transformações do nosso vampiro camaleônico e sua estruturação narrativa é apresentada ao longo de nossa história, tomando como recorte o meio cinematográfico. Assim, apresentaremos os filmes em ordem cronológica (exceto no momento em que trazemos o filme “A Sombra do Vampiro” já no início para destacarmos um caso de remediação e apropriação com uma complexidade maior, mesmo sendo uma obra de 2000 e se encaixando cronologicamente mais no final da listagem) no intuito de facilitar a compreensão e permitir uma exposição mais clara das mudanças ocorridas ao longo do tempo.

Em 1922, o diretor F.W Murnau apresenta “*Nosferatu – Uma Sinfonia do Horror*”. O filme é considerado uma das maiores obras-primas do cinema expressionista, além de ser a primeira adaptação conhecida do livro. Embora não seja de conhecimento geral foi feita uma versão anterior em 1921 na Hungria chamada “*Drakula*”⁷³, porém sem nenhuma cópia existente, devido a problemas de direitos autorais com a viúva de Stoker. Deparando-se com o mesmo problema, Murnau trocou o nome dos personagens e o título da película, o que não impediu que grande parte das cópias da obra fosse destruída. No entanto, algumas surgiram nos Estados Unidos, fazendo com que o filme “sobrevivesse”.

A obra possui características similares a pinturas expressionistas e do romantismo alemão, sobretudo de Caspar David Friedrich. A imagem do vampiro é de um ser alto, magro,

⁷³ Para mais detalhes, ver RHODES, 2010.

pálido, com braços e dedos compridos e unhas grandes, mais parecendo um animal (um roedor devido aos dentes) do que um humano. Sua monstruosidade na aparência é condizente com a estética expressionista e a atuação de Max Schreck rendeu boatos de que o ator seria na realidade um vampiro, o que inspirou o filme de E. Elias Merhige “A Sombra de um Vampiro” (2000). O fato de não ser um artista muito conhecido acabou por fortalecer a lenda criada.



Figura 1. Nosferatu (1922)

Caso o cinema possa ser concebido como um texto, como no pensamento de D. F. McKenzie em “Bibliography and the Sociology of Texts” (1999), inúmeras referências intertextuais serão encontradas ao longo de sua história. Em “A sombra do vampiro” a intertextualidade metafílmica abrange e ultrapassa os níveis anteriores.

Dessa forma, podemos perceber uma complexidade no processo de remediação ainda maior. “A Sombra do Vampiro” remedia um boato criado em torno do primeiro filme, assim como o primeiro filme em si, a releitura de 1979 e o próprio romance de Stoker. O diretor E. Elias Merhige expõe a sua perspectiva e concepção ficcional se apropriando de três obras para contar uma lenda um pouco absurda da história do cinema de forma realista.

Merhige, que já havia trabalhado com fotografia PB em “Begotten” (1990), foge tanto da imagética expressionista que evoca um certo imaginário de spectralidade (Murnau), bem como da contemporânea estética da câmera na mão, tão comum aos “*making of's*”.

O fato de que o filme de 1922 já seja uma controversa adaptação do livro Drácula de Bram Stoker já ofereceria bastante material para articular os bastidores de uma filmagem. Entretanto, “A sombra do vampiro” mergulha nos mistérios que cercam a produção e,

sobretudo, na figura enigmática de Schrek. Desde o começo e pela absoluta mescla entre o ficcional e o documental, a figura do ator alemão é explorada em sua dúbia aparência.

Na verdade, ele é apresentado como um vampiro de fato. Fruto de uma brecha nos sucessivos processos de remediação, esse mistério acerca do ator original é tratado aqui como um motor da trama. Tanto equipe de filmagem quanto espectador ficam intrigados com suas atitudes que revelam um nível quádruplo de encenação: o ator Willem Dafoe interpreta um vampiro que se faz de ator para interpretar um vampiro. Esse processo ultrapassa a dupla encenação do filme que encena as filmagens de um filme, e alcança um patamar que amedronta tanto aqueles que trabalham na equipe de produção do *Nosferatu* original quanto o espectador do “outro lado” da tela. Dafoe encarna um vampiro e não um ator que faz um vampiro. Assim, a película do filme “A Sombra do Vampiro” é um tanto mais densa por conta de suas camadas de sentido.



Figura 2. A Sombra do Vampiro (2000)

Em 1931, o diretor Tod Browning traz o ator Bela Lugosi como Drácula, dessa vez sem problemas de direitos autorais, fazendo com que os personagens e o título conservem seu nome original. Considerado como um clássico não só do cinema de horror, mas também de *Hollywood*, o filme faz com que o vilão criado pelo ator húngaro se firme como a figura do vampiro presente no nosso imaginário. Um aristocrata, trajando vestes e uma imensa capa negra, cabelos pretos penteados para trás e um sotaque da Europa Oriental. Um personagem sedutor que ataca suas presas com precisão fatal.



Figura 3. Drácula (1931)

O Drácula de Bela Lugosi baseou-se não diretamente na obra de Stoker, mas sim na peça da Broadway adaptada do livro. Ou seja, trata-se de uma transposição de uma transposição. Entre as curiosidades sobre essa famosa versão, encontramos algumas em particular que merecem um rápido destaque, como a falta de sangue e o fato do vampiro não apresentar os dentes pontiagudos famosos e característicos do cinema.

No mesmo ano surge a versão espanhola do filme, protagonizada pelo ator espanhol Carlos Villarías. Durante o processo de filmagem do famoso “Drácula” de Bela Lugosi, o diretor George Melford (mesmo sem saber uma palavra em espanhol) foi contratado para fazer a versão latina do conto de Stoker durante a noite, reaproveitando o cenário que era utilizado durante o dia para a versão americana.

O Drácula espanhol carece da performance marcante de Bela Lugosi, entretanto possui uma trama mais dinâmica e menos cênica do que a versão americana que havia sido baseada diretamente numa peça. O roteiro é de Baltasar Fernández Cué adaptado diretamente da obra de Stoker, e, portanto, diferente do filme de Tod Browning e apresentando diferenças visíveis, principalmente na duração (a versão espanhola tem 104 minutos, 29 minutos a mais do que a americana).



Figura 5. Dracula (Spanish Version – 1931)

Lugosi voltaria a um papel similar em 1935 com o Conde Mora em mais uma parceria com o diretor Tod Browning no filme “A Marca do Vampiro”. Mesmo não sendo uma versão da obra de Stoker, a repetição do célebre ator húngaro em mais um vampiro aristocrata, dirigido por Browning aponta para uma inspiração clara e uma provável tentativa de aproveitar o sucesso do filme de 1931.



Figura 6. A Marca do Vampiro (1935)

Com uma história totalmente diferente, mas aproveitando não somente o sucesso inaugurado com o filme de 1931, mas também o nome do personagem título, surge em 1936 “A Filha de Drácula”, dirigido por Lambert Hillyar. A trama se passa posteriormente a morte de Drácula, retratando a tentativa de sua filha, a condessa Marya Zaleska (em uma atuação marcante da diva de filmes de horror, Gloria Holden) de obter uma vida normal (e obviamente fracassando). Em uma cena logo no início, o corpo de Drácula é queimado pela condessa inserindo assim, a ideia de se tratar de uma continuação do filme de 1931.



Figura 7. A Filha de Drácula (1936)

O conde Drácula retorna à safra de filmes de horror da universal com o ator Lon Chaney Jr e o diretor Robert Siodmak em “O Filho de Drácula”. Embora no título haja indicações de que seria uma história sobre o filho do vampiro, trata-se, na verdade, de mais uma aparição da figura criada por Stoker e caracterizada por Lugosi, dessa vez com a alcunha de conde Alucard (Drácula ao contrário).



Figura 8. O filho de Drácula (1943)

Unido ao monstro de Frankenstein e o Lobisomem (os mais famosos monstros da Universal), Drácula retorna em 1945 interpretado pelo ator John Carradine no filme de Erle C. Kenton “*House of Dracula*”. Dessa vez, se mostrando como o maior vilão ao se unir com os outros monstros a procura de uma solução que os transforme em “homens comuns”, mascarando suas verdadeiras intenções em prosseguir atacando suas vítimas.

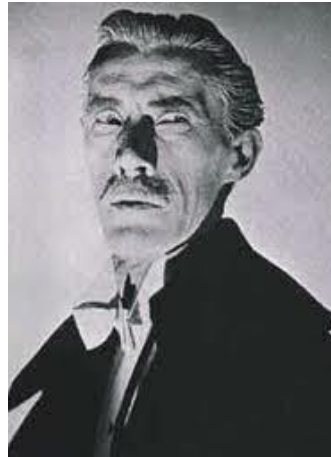


Figura 9. House of Dracula (1945)

Em 1958 a produtora inglesa Hammer lança “O Vampiro da Noite”, dirigido por Terence Fisher e protagonizado por Christopher Lee. O Drácula de Lee ficaria marcado pela primeira aparição com dentes afiados e a boca ensanguentada. A utilização de cores na história que, 27 anos antes, havia sido retratada em preto-e-branco, causou grande impacto e medo em seus espectadores, marcando Lee como uma grande figura do terror. O ator foi o maior representante do personagem no cinema, tendo o feito em dez ocasiões.



Figura 10. O Vampiro da Noite (1958)

Nos E.U.A., no mesmo ano, o diretor Paul Landres apresenta mais uma aventura do vampiro com o ator Francis Lederer em “*The Return of Dracula*”. Dessa vez, o vilão mata um artista tcheco e assume sua identidade. O filme não teve muita repercussão e não possui a mesma qualidade do Drácula de Lee, entretanto é relevante para um levantamento da popularidade do personagem, assim como para demonstrar que as características do vampiro de Lugosi continuavam dominando a mitologia draculiana (exceto pelo cabelo penteado para trás que é substituído por um ridículo topete encaracolado).



Figura 11. The Return of Dracula (1958)

Em 1960 Terence Fisher, o diretor de “O Vampiro da Noite” inaugura uma nova série de filmes (dessa vez pela Hammer Film Productions) do vampiro após a primeira onda de horror da universal nas décadas de 30 e 40 com “*Brides of Dracula*”. O personagem Van Helsing surge novamente nesse filme interpretado mais uma vez por Peter Cushing. Entretanto, Drácula é substituído por um vampiro que é aprisionado pela mãe não-vampira e consegue fugir para atacar novamente. O ator David Peel faz o terrível Barão Meinster que mais parece um menino travesso e mimado do que o vilão consagrado por Stoker, Lugosi e Lee.



Figura 12. The Brides of Dracula (1960)

Christopher Lee retoma a parceria com Terence Fisher após 6 anos para fazer a continuação de “O Vampiro da Noite” em “Drácula, o Príncipe das Trevas” (1966) novamente pela Hammer. A trama conta com um ritual de ressurreição para trazer o notório vilão de volta e inaugura uma tradição muito utilizada em continuações da história de Stoker com cerimônias baseadas em utilização de sangue e sacrifícios humanos para ressuscitar o vampiro.



Figura 13. Drácula, o Príncipe das Trevas (1966)

O diretor Roman Polanski, em 1967, dirige e atua em seu único filme de vampiro. “A Dança dos Vampiros” é inserida no âmbito da comédia e não do horror (gênero que o consagrou ainda mais com o clássico “O Bebê de Rosemary” no ano seguinte). Nota-se que na obra de Polanski o personagem Conde Von Krolock (interpretado pelo ator Ferdy Mayne), além de herdar a aparência de Lugosi e Lee, remete ao nome de Graf Orlock do Nosferatu de Murnau.



Figura 14. A Dança dos Vampiros (1967)

Em 1968, o diretor Freddie Francis traz Christopher Lee novamente como Drácula em “Drácula, o Perfil do Diabo” em mais um filme da série da Hammer Film Productions. Dessa vez o vampiro planeja uma vingança contra o homem que exorcizou seu castelo tentando transformar sua sobrinha em sua noiva.



Figura 15. Drácula, o Perfil do Diabo (1968)

Drácula se une com sua esposa para aprisionar belas mulheres e alimentar-se de seu sangue em “*Blood of Dracula’s Castle*” de 1969. Dirigido por Al Adamson, o filme traz novamente o ator John Carradine, porém, dessa vez, fazendo papel do mordomo do vampiro que é interpretado por Alexander D’Arcy.



Figura 16. Blood of Dracula’s Castle (1969)

A versão de 1970 do diretor Jesús Franco “Conde Drácula” do clássico de Stoker traz novamente Christopher Lee no papel do vampiro. O filme traz um retrato mais fiel ao Drácula literário com um vampiro grisalho de bigode. Sua aparência é mais séria, mostrando um senhor mais velho, porém bastante forte. Curiosamente, o ator Klaus Kinski, que 9 anos depois interpretaria o vampiro de Stoker na homenagem de Herzog ao filme de Murnau aparece nesta adaptação como o personagem Renfield.



Figura 17. Conde Drácula (1970)

No mesmo ano, Lee aparece em outro filme de Drácula, dessa vez, novamente pela companhia de filmes inglês Hammer. “Scars of Dracula” é dirigido por Roy Ward Baker e narra a história de um viajante que é procurado por seu irmão após desaparecer ao passar uma noite no famoso castelo do vampiro.



Figura 18. Scars of Dracula (1970)

E pela terceira vez no mesmo ano o ator Christopher Lee encarna o mesmo personagem em mais uma produção da Hammer, dirigida por Peter Sasdy. “O Sangue de Drácula” apresenta um grupo ressuscitando o vampiro por acidente e tendo que encarar as consequências.



Figura 19. O Sangue de Drácula (1970)

Aproveitando a reação do público ao nome “Drácula”, a Hammer lança “Condessa Drácula” em 1971 para contar a história de Elizabeth Bathory. Dirigido por Peter Sasdy e com a bela Ingrid Pitt no papel principal, o filme não possui nada do romance de Stoker e o personagem não aparece nenhuma vez.



Figura 20. Condessa Drácula (1971)

Enquanto isso, nos E.U.A., o diretor Al Adamson faz um novo filme de Drácula, dessa vez unindo-o a mais um célebre personagem gótico. “*Dracula vs. Frankenstein*” apresenta o vampiro e um “cientista louco” tentando ressuscitar o monstro do Dr. Frankenstein. Dessa vez, vemos Drácula em uma aparência mais similar a de alguém do Leste Europeu. A costumeira capa e roupa negra inaugurada por Lugosi continua sendo sua marca registrada, entretanto sua aparência física começa a ser mais aproximada a de um cidadão da área em que Stoker aponta como residência do vilão.



Figura 21. Dracula vs. Frankenstein (1971)

Ainda no mesmo ano, Freddie Francis traz um Drácula mais idoso em “*Gebissen Wird Nur Nachts*” traduzido como “Convenção de Vampiros” utilizando Ferdy Mayne no papel (o mesmo ator que Polanski utilizara 4 anos antes).



Figura 22. Convenção de Vampiros (1971)

A Hammer Film Productions traz Christopher Lee no papel do temido vilão novamente em 1972 no filme dirigido por Alan Gibson “*Dracula A.D. 1972*” traduzido com o título fanfarrão de “Drácula no Mundo da Minissaia”. Nessa história, o vampiro é ressuscitado novamente, entretanto, dessa vez, para o ano de 1972.



Figura 23. Drácula no Mundo da Minissaia (1972)

Jesús Franco faz mais 2 filmes com o personagem em “Drácula contra Frankenstein” e “*La Fille de Dracula*”, ambos em 1972. Dessa vez, utiliza o estranho ator Howard Vernon para personificar o vampiro em suas estranhas histórias (como de costume).



Figura 24. Howard Vernon como Drácula

No mesmo ano, o movimento cinematográfico americano do *Blaxploitation*⁷⁴ cria sua versão do conto de Stoker. Com um príncipe negro sendo transformado em vampiro pelo conde Drácula surge “*Blacula*”. Dirigido por William Crain e com William Marshall no papel do personagem-título, o filme se transformou em um clássico *cult*⁷⁵ e teve uma sequência no ano seguinte dirigida por Bob Kelljan e com a famosa atriz de *Blaxploitation* Pam Grier intitulada “*Scream Blacula Scream*”.



Figura 25. Blacula (1972)

Em 1973, além da continuação de “*Blacula*”, surge outro importante filme sobre o vampiro. A última produção da empresa inglesa Hammer com o famoso personagem traz

⁷⁴ Para mais detalhes, ver: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Blaxploitation>

⁷⁵ O termo possui uma significação muito ampla, porém nesse estudo adotaremos a obra de JANCOVICH; *et al.* (2003) como referência.

novamente o ator Christopher Lee no papel que o consagrou. “Os Ritos Satânicos de Drácula” é dirigido por Alan Gibson e apresenta o vampiro tentando liberar um vírus fatal no mundo.



Figura 26. Os Ritos Satânicos de Drácula (1973)

Ainda no mesmo ano Paul Naschy faz um vampiro com aparência latina no filme do diretor Javier Aguirre “*El Gran Amor Del Conde Drácula*”.



Figura 27. El Gran Amor de Drácula (1973)

E Narciso Ibáñez Menta surge como um Drácula mais velho, tendo que cuidar de sua bisneta e suas esposas no filme “*La Saga de Los Dráculas*” dirigido por León Klimovsky.



Figura 28. La Saga de Los Dráculas (1973)

O ator Jack Palance apresenta uma marcante atuação em uma versão de “Dracula” para a televisão britânica. Nesse filme de 1974, dirigido por Dan Curtis, embora a aparência do vampiro esteja totalmente de acordo com o padrão iniciado com Bela Lugosi, há uma inovação ao fazer uma ligação direta ao personagem histórico Vlad Tepes.



Figura 29. Dracula (1974)

No mesmo ano o famoso artista Andy Warhol produz o filme “*Blood for Dracula*” do diretor Paul Morrissey com o ator Udo Kier fazendo o papel de um Drácula frágil e debilitado fisicamente. A história mostra um vampiro que necessita de sangue de virgens para se alimentar e encontra grande dificuldade para encontrá-las em um mundo em que a virgindade não apresenta mais a mesma importância que no passado. O aspecto do personagem e sua relação com sangue faz uma alusão direta a dependência química, mostrando um vilão que se mostra mais como vítima de sua situação, ou parecendo um *junkie* doente.



Figura 30. Blood for Dracula (1974)

Também em 1974, a Hammer Film Productions retorna o seu caçador Van Helsing vivido por Peter Cushing em mais um encontro com o Conde Drácula, dessa vez vivido pelo ator John-Forbes Robertson. O diretor Roy Ward Baker é o responsável por “*The Legend of the 7 Golden Vampires*” em uma estranha trama que leva o vampiro à China.



Figura 31. The Legend of the 7 Golden Vampires (1974)

Ainda no mesmo ano, temos uma performance de David Niven fazendo um Drácula mais velho e carismático em “Vampira” dirigido por Clive Donner.



Figura 32. Vampira (1974)

E o Beatle Ringo Star participando como Merlin em um filme de Freddie Francis intitulado “*Son of Dracula*” com Dan Meaden fazendo uma aparição como Drácula e o músico Harry Nilsson como seu filho.



Figura 33. Son of Dracula (1974)

Em 1975, o conde surge em um estranho filme sobre um estudante de teologia que começa a matar outros estudantes. “Deafula” é estrelado e dirigido por Peter Wolf e conta com Gary R. Holstrom no papel de Drácula.



Figura 34. Deafula (1975)

Em 1976, Christopher Lee faz sua última aparição como Conde Drácula no filme “*Dracula père et Fils*” dirigido por Édouard Molinaro. A história mostra o vampiro e sua relação com seu filho quando este decide levar uma vida normal.



Figura 35. Dracula père et Fils (1976)

Em 1978, Michael Pataki interpreta Drácula em “Zoltan – O Cão Vampiro de Drácula” dirigido por Albert Band.



Figura 36. Zoltan – O Cão Vampiro de Drácula (1978)

E no filme “*Lady Dracula*” do mesmo ano e dirigido por Franz Josef Gottlieb, temos uma bela mulher mordida pelo vampiro (interpretado por Stephen Boyd) fazendo inúmeras vítimas para saciar sua sede de sangue.



Figura 37. Lady Dracula (1978)

O ano de 1979 traz importantes contribuições cinematográficas para a mitologia vampírica draculiana. O diretor Werner Herzog, tenta com muito sucesso, homenagear Murnau em uma nova versão de “Nosferatu”, dessa vez com o subtítulo, “O Vampiro da Noite” e com o ator Klaus Kinski. O personagem é muito parecido com o de Murnau, possuindo as mesmas características, porém, dessa vez mais similar a ser humano, não apenas na caracterização, mas na maneira de demonstrar sentimentos. Entre algumas mudanças na trama, podemos apontar a assimilação mais forte do vampiro com a peste, dessa vez alinhando sua chegada com a de uma série de ratos espalhando doenças pela cidade e fazendo com que a história se desenvolva de uma forma diferente da versão de Stoker.



Figura 38. Nosferatu (1979)

No mesmo ano, o diretor inglês John Badham adapta a história de Stoker, trazendo-a ao ano de 1913 e inserindo uma dose maior de romantismo ao filme. Drácula, interpretado por Frank Langella, torna-se um sedutor e charmoso vampiro à procura de uma noiva imortal. O filme conta com ideias inovadoras, até aquela época pouco exploradas, apresentando o vampiro como um predador galante e apaixonado. Com o passar do tempo, tal imagem acaba tornando-se comum em nossa cultura e nossos filmes de vampiros, haja vista a série “Crepúsculo”.



Figura 39. Drácula (1979)

Ainda seguindo a linha do vampiro sedutor, temos George Hamilton no filme de Stan Dragoti “Amor à Primeira Mordida”.



Figura 40. Amor à Primeira Mordida (1979)

E John Carradine retornando ao papel fazendo um Drácula velho e decrepito em “Nocturna” de Harry Hurwitz.



Figura 41. Nocturna (1979)

Na década de 80, a quantidade de filmes com Drácula diminui. Talvez por causa da questão da AIDS ou por um esgotamento criativo acerca do personagem, ao longo de toda década, surgem apenas 4 filmes com aparição e menção do personagem e nenhuma transposição da obra de Stoker. O Primeiro filme da década a trazer o vampiro é o italiano “*Fracchia contro Dracula*” de 1985, dirigido por Neri Parenti e com o ator Edmund Purdom assumindo o papel do conde.



Figura 42. Fracchia contro Dracula (1985)

Em 1988, o sobrinho de Francis Ford Coppola e irmão de Nicolas Cage, Christopher Coppola apresenta o péssimo “Viúva Drácula” com a atriz Sylvia Kristel, famosa por suas aparições como Emmanuelle (da série de *softporn*) na década de 70, no papel título. Sem nenhuma ligação direta com Drácula fora o nome e algumas pequenas menções na história, a película beira o ridículo com péssimas atuações, roteiro e decupagem e efeitos especiais totalmente *trash*.



Figura 43. Viúva Drácula (1988)

No mesmo ano, um filme dirigido por Deran Sarafian intitulado “Drácula – Pacto de Sangue” traz algumas características mais diretas da obra de Stoker. Com o nome do vampiro sendo Vlad Tepish, remetendo diretamente ao personagem histórico Drácula e uma trama um pouco similar a do livro, dessa vez vemos um vampiro com a aparência mais modificada e sofisticada. O ator Brendan Hughes apresenta um Drácula mais moderno (para a época em que foi feito) com um visual que reflete mais os jovens da época (lembrando o personagem Michael, vivido por Jason Patric no filme “Os Garotos Perdidos” do ano anterior).



Figura 44. Drácula – Pacto de Sangue (1988)

E em 1989, em “*Transylvania Twist*” Robert Vaughn incorpora o Lord Byron Orlock, com a clássica vestimenta draculiana inaugurada por Lugosi. Dirigido por Jim Wynorski, o

personagem possui o nome remetendo diretamente à Lord Byron, aparente inspiração de Lord Ruthven no livro de Polidori e ao bizarro Graf Orlock de Max Schreck no filme de Murnau.



Figura 45. Transylvania Twist (1989)

Em 1992, Francis Ford Coppola cria “Drácula de Bram Stoker”. Através do título do filme, podemos perceber um intuito de se ater mais à história original. De fato, essa foi considerada por alguns críticos, a versão mais “fiel” ao livro. Buscando fazer uma ligação direta com o personagem Vlad Tepes, o diretor adiciona mais um vetor à sua amalgama de sentidos em relação ao personagem. Já na cena de abertura, ele mostra o homem por trás do vampiro e explicando como esse se transformou, trazendo uma dose de humanidade ao monstro. O ator Gary Oldman faz um Drácula apaixonado, cuja maldição surge ao renunciar a fé cristã após ter perdido sua esposa. Sua ida para a Inglaterra é justificada pela procura por Mina, mulher de Jonathan Harker e reencarnação de sua amada. A aparência do personagem, inicialmente, traz uma inovação mostrando um velho macabro com um penteado bizarro, compridas unhas e uma palidez cadavérica. Em seguida, este se transforma e se rejuvenesce, nos remetendo às imagens do príncipe valaquiano.



Figuras 46 e 47. Drácula de Bram Stoker (1992)

Em 1993, o galã Christopher Atkins, o Richard do filme “A Lagoa Azul” (1980) personifica Vlad Dracula, que vende sua alma ao diabo em troca de imortalidade para se vingar do homem que matou sua amada em “*Dracula Rising*”, dirigido por Fred Gallo.



Figura 48. *Dracula Rising* (1993)

Michael Almereyda assina a direção da estranha refilmagem de 1994 de “A Filha de Drácula” intitulada “Nadja”. O filme apresenta Peter Fonda como Van Helsing, fazendo uma rápida aparição também como o conde Drácula. A atriz Elna Löwensohn herda o papel de Gloria Holden.



Figura 49. *Nadja* (1994)

A imagem do vampiro se flexibiliza de tal forma que paródias da obra acabam ficando inevitáveis. Em 1995, Mel Brooks traz uma versão cômica com o ator Leslie Nielsen em “*Drácula - Morto Mas Feliz*”. Nota-se que o filme, embora siga um roteiro adaptando a história de Bram Stoker e utilizando alguns elementos de outras versões, esteticamente, busca uma aproximação com a versão de Coppola. Personagens, figurinos e cenas similares, porém com um detalhe extremamente diferente, o personagem título. Talvez pela questão da imagem Draculiana ter sido tão fortemente marcada pelo ator Bela Lugosi, esse é quem serve de inspiração para a imagem do vampiro.



Figura 50. Drácula - Morto Mas Feliz (1995)

Em 1997, o diretor Charles Band flexibiliza mais uma vez a imagem do vampiro. “Criaturas Arrepiantes” conta a história de um cientista louco que traz Drácula, o Lobisomem, a Múmia e o monstro de Frankenstein de volta à vida, entretanto, uma falha faz com que os monstros tenham uma estatura reduzida. O ator Phil Fondacaro interpreta o conde nesse filme híbrido de horror, ficção científica e comédia.



Figura 51. Criaturas Arrepiantes (1997)

Ainda em 1997, “*The Mark of Dracula*” celebra o centenário do livro de Stoker com um filme tosco e de baixo orçamento dirigido por Ron Ford e com o ator Mark Vasconcellos no papel do vampiro.



Figura 52. The Mark of Dracula (1997)

No ano seguinte, Robert Pastorelli interpreta o conde, fazendo referência direta ao personagem de Stoker em “*Modern Vampires*”, dirigido por Richard Elfman. O filme ainda conta com Rod Steiger no papel do Dr. Frederick Van Helsing.



Figura 53. Modern Vampires (1998)

Em 2000 o ator Gerard Butler, ainda não muito conhecido, surge como um novo Drácula no filme “Drácula 2000”, de Patrick Lussier. O filme não segue a narrativa de Stoker, mesmo utilizando o nome do personagem. Essa versão trata de uma continuação não muito bem delineada da história, com a ideia de Drácula aparecer acidentalmente no ano 2000. Entretanto podemos destacar a figura central nesse filme, propondo uma perspectiva de como tal ideia se apresenta em nosso imaginário contemporâneo. Embora a figura de Bela Lugosi esteja marcada como a grande representação de Drácula, a adaptação do personagem para o século XXI traz um novo visual, destacando uma característica específica que não se encontra presente na obra original, porém vai ganhando forma com o passar das transposições para o cinema (como vimos em exemplos como o “Drácula” de John Badham e outros): a sensualidade do vampiro, apontada brilhantemente em “Fome de Viver” (1983) que traz a bela atriz Susan Sarandon em um estranho triângulo amoroso com o casal de vampiros vividos por Catherine Deneuve e o cantor David Bowie.

Nos lembrando um pouco o clássico da década de 80, percebemos essa tentativa mais potencializada (e talvez com menos sucesso) no Drácula de 2000. Nos é apresentado um vampiro sensual com olhar de galã, passando a maior parte do filme com sua camisa aberta.



Figura 54. Drácula 2000 (2000)

O mesmo ano de 2000 reserva outras incursões draculianas no cinema, entretanto de menor repercussão. O musical canadense feito para a televisão “*Dracula: A Chamber Musical*”, dirigido por Richard Ouzounian traz o ator argentino Juan Chioran no papel do conde.



Figura 55. Dracula: A Chamber Musical (2000)

A película feita para a televisão “*Dark Prince: The True Story of Dracula*” também de 2000, apresenta uma aproximação direta ao personagem Vlad Tepes, ao propor contar a história de como um guerreiro e governante se transforma no famoso vampiro. O ator Rudolf Martin faz o papel de Drácula nesse filme dirigido por Joe Chappelle.



Figura 56. Dark Prince: The True Story of Dracula (2000)

Ainda no mesmo ano, Antonio Manetti e Marco Manetti dirigem “*Zora La Vampira*”. Toni Bertorelli assume o papel do Conde Drácula no filme que se passa na Itália no ano de 2000.



Figura 57. Zora La Vampira (2000)

No ano de 2001, o filme mudo japonês dirigido por Hiroyuki Muto “*Bara no Konrei*” apresenta uma história similar a do livro de Bram Stoker, entretanto com algumas alterações. O papel de Drácula fica para o desconhecido ator Yu – Ki que apresenta um figurino similar ao proposto na obra de Francis Ford Coppola.



Figura 58. Bara no Konrei (2001)

Em 2002, o musical canadense (nota-se aqui que os 2 musicais sobre o vampiro são produções canadenses) “*Dracula: Pages from a Virgin’s Diary*” apresenta um balé em preto-e-branco com um estilo similar ao do expressionismo alemão. A direção é de Guy Maddin e traz o ator asiático Wei-Qiang Zhang no papel de Drácula em um elenco de atores ocidentais.



Figura 59. Dracula: Pages from a Virgin's Diary (2002)

No mesmo ano o ator Patrick Bergin surge como o vampiro em uma versão televisiva de “Drácula”. Dirigido por Roger Young, o filme ainda conta com Giancarlo Giannini no elenco.



Figura 60. Drácula (2002)

Ainda em 2002, o diretor Jesús Franco volta a utilizar o personagem de Stoker em seus filmes. Dessa vez, o ator Enrique Sarasola encarna o vampiro no *trash* “*Killer Barbys vs. Dracula*”.



Figura 61. Killer Barbys vs. Dracula (2002)

Em 2003, Jimmyo Burrell apresenta “*Silver Scream*”, onde dirige e atua como Drácula. O filme mostra a história de um senhor, dono de um cinema e 3 adolescentes entrando nos filmes clássicos de horror da universal.



Figura 62. Silver Scream (2003)

Patrick Lussier faz a continuação de seu filme “Drácula 2000” depois de 3 anos. “Drácula 2 – A Ascensão” conta a história do Padre Uffizi, vivido por Jason Scott Lee tentando matar o vampiro que foi ressuscitado novamente por estudantes de medicina. O elenco ainda conta com Jason London, Craig Sheffer e Stephen Billington como Drácula, entretanto é um filme de orçamento mais modesto e com menor público do que o anterior.



Figura 63. Drácula 2 – A Ascensão (2003)

Michael D. Sellers dirige “Vlad – O Cavaleiro das Trevas” no mesmo ano. O filme se preocupa com o personagem histórico Vlad Tepes, sem abandonar a mitologia vampírica em torno da obra de Stoker. Francesco Quinn assume o papel-título num elenco que conta com Billy Zane e Brad Dourif.



Figura 64. Vlad – O Cavaleiro das Trevas (2003)

No último filme da trilogia das transposições cinematográficas de HQ do personagem Blade, o inimigo a ser vencido pelo protagonista é o primeiro vampiro, Drácula (ou Drake). Lançado em 2004, “Blade: Trinity” é dirigido por David S. Goyer. Wesley Snipes assume o personagem-título pela terceira vez e Dominic Purcell é o vilão. O elenco ainda conta com o veterano Kris Kristofferson e Jessica Biel e Ryan Reynolds antes de virarem “estrelas” de Hollywood.



Figura 65. Blade: Trinity (2004)

No mesmo ano o diretor Darrell Roodt traz o vampiro aterrorizando uma espaçonave no terror/ficção científica “Drácula 3000”. Langley Kirkwood é Orlock (ou Drácula) em um elenco que conta com Casper Van Dien como o capitão Abraham Van Helsing e o *rapper* Coolio como 187.



Figura 66. Drácula 3000 (2004)

Ainda em 2004, aproveitando o sucesso do ator Hugh Jackman como Wolverine nos filmes da franquia X-Men, o *blockbuster* de ação “Van Helsing: O Caçador de Monstros” é lançado. No papel do antagonista Drácula, temos Richard Roxburgh em uma atuação um pouco estranha, fazendo um vampiro meio histérico e afetado.



Figura 67. Van Helsing: O Caçador de Monstros (2004)

No ano seguinte, Patrick Lussier encerra sua trilogia com “Drácula 3: O Legado Final”. Em seu último filme, o padre Uffizi (Jason Scott Lee) acaba tomando o lugar de Drácula, que dessa vez é o ator Rutger Hauer.



Figura 68. Drácula 3: O Legado Final (2005)

E no mesmo ano, temos o terrível “*Way of the Vampire*” dirigido por Sarah Nean Bruce e Eduardo Durão. O ator Paul Logan faz o papel de Drácula.



Figura 69. Way of the Vampire (2005)

Em 2006, surge mais um filme feito para a televisão baseada na história de Bram Stoker. “*Dracula*” é dirigido por Bill Eagles e conta com Marc Warren em uma desastrosa interpretação do vampiro.



Figura 70. Dracula (2006)

No mesmo ano, Mike M. Burke dirige e protagoniza a estranha história de “*Nosferatu’s Crush*”. O protagonista Vladimir Dracula III é um descendente de Drácula que é pálido, careca, tem orelhas e caninos pontudos. Assim que pessoas começam a ser atacadas por vampiros, ele se torna o principal suspeito e precisa recorrer a um advogado.



Figura 71. Nosferatu's Crush (2006)

Em 2008 o diretor Michael Feifer apresenta “*Dracula's Guest*”. Embora o título seja o mesmo do pequeno conto de Bram Stoker, a história é uma adaptação do livro *Drácula* com o personagem de Jonathan Harker renomeado como Bram Stoker. O ator Andrew Bryniarski, famoso por fazer papéis de trogloditas fortes e não muito inteligentes parece ter engordado para nos apresentar um vampiro gordo.



Figura 72. Dracula's Guest (2008)

Em 2009, George Anton traz o vampiro de Stoker para a Los Angeles contemporânea. O ator John Caraccioli faz *Drácula* nessa versão moderna feita direta para vídeo.



Figura 73. Dracula (2009)

Em 2011, Theodore Trout dirige e atua como um *Drácula* de aparência mais espectral no filme dirigido também por Ian Case e Brian Clement, “*Dracula, Lord of the Damned*”.



Figura 74. Dracula, Lord of Damned (2011)

Em 2012, o famoso diretor italiano de *Giallo*, Dário Argento, traz “Drácula 3D”. Com sua filha Asia Argento no papel de Lucy e Rutger Hauer como Van Helsing, o filme ainda conta com o ator Thomas Kretschmann como o vampiro.



Figura 75. Dracula 3D (2012)

Ainda no mesmo ano, o diretor Rupesh Paul traz a história de Stoker como uma história de amor em “*Saint Dracula 3D*”. O apaixonado vampiro é interpretado pelo ator Mitch Powell.



Figura 76. Saint Dracula 3D

Em 2013, o ator Luke Roberts interpreta um Drácula com o veterano Jon Voight como Van Helsing. “*Dracula: The Dark Prince*” é dirigido por Pearry Reginald Teo e apresenta um vampiro com uma aparência nova: loiro, cabelos compridos e barba mal feita. Seu visual

lembra uma versão sombria ou maldosa da clássica imagem de Jesus Cristo criada pela igreja católica.



Figura 77. Dracula: The Dark Prince (2013)

Nota-se que quase nenhuma das versões acima segue a descrição sugerida por Bram Stoker em seu livro. Embora Coppola procure se aproximar bastante da obra literária, utiliza dados históricos de outro personagem para compor seu vampiro. Segundo Stoker,

Seu conjunto facial era do tipo fortemente – aliás, muito fortemente – aquilino, emprestando um destaque muito característico à área nasal, que era bastante fina, em contraste com os orifícios das ventas, peculiarmente arredondados. A testa apresentava uma sensível proeminência, e os cabelos, que eram muitos profusos nas demais partes visíveis de seu corpo, mostravam-se particularmente escassos em torno das têmporas. As sobrancelhas formavam um traçado compacto, encobrendo virtualmente a convergência do nariz, e deles sobressaíam muitos fios mais ásperos que pareciam enroscar-se em sua própria profusão. A boca, até onde permanecia visível sob a densidade do bigode, era dura e de aspecto cruel e fazia às vezes de uma moldura forçada a dentes estranhamente brancos e aguçados. Estes pareciam à espreita ao se debruçarem sobre os lábios, o que imprimia uma selvagem rudeza e inusitada vitalidade a um homem de sua idade. Quanto ao resto, suas orelhas eram extremamente decoradas e de formato pontiagudo no lóbulo superior. A mandíbula era larga e forte e a textura da face mostrava-se firme, mas pouco encorpada. O efeito geral causava a impressão de uma profunda e extraordinária palidez. (STOKER, 1998, p. 31)

Buscamos então analisar, através do livro e dos filmes descritos acima, algumas das transformações ocorridas nas diferentes versões. Podemos apontar fatores influenciadores como mudança de suporte midiático, época em que foi feito, recursos limitadores, entre outros. Dentre as variações observadas destacamos a mudança do personagem central (como visto acima), tanto em aparência como em suas motivações, assim como alterações na trama central e na abordagem das obras, variando entre terror, drama, romance, comédia, ação e aventura; clássico e *pop*; *mainstream*, *cult* e *trash*.

A própria complexidade da transposição é um fator determinante do produto. O livro e o audiovisual possuem gramáticas e produções de sentidos extremamente variadas, trazendo

uma mudança inicial entre as versões. Mesmo se observarmos tais transformações apenas entre os filmes, notaremos diversidades, como, por exemplo, na primeira adaptação, que por se tratar de um filme mudo, recorre a recursos diferentes para montar uma trama intrigante.

O contexto em que o produto é criado acaba sendo também um importante ponto. O fator localidade é apontado por Michele Lagny (1997) como transformador baseado na identidade de cada local (mais visivelmente demarcado pelas diferenças socioculturais). A visão do autor (diretor, roteirista ou escritor) que insere na obra suas perspectivas, interpretações e críticas que são produto de sua personalidade, sendo esta afetada por tudo a sua volta são destacadas por Chartier (1996) ao relatar que há maneiras individuais e específicas de se apropriar de uma “obra”. Dessa forma, somos apresentados a um produto desenvolvido através da perspectiva de outra pessoa, que por sua vez sofre impacto de seu meio. Temos também como um fator importante limitações como censura e demanda. A obra sofre exigências (podendo ou não respeitá-las) que variam de acordo com o período histórico e o local em que são criadas.

As mudanças em que cada transposição sofre, assim como suas possibilidades e limitações se mostram como um importante ponto a ser analisado. As múltiplas imagens do vampiro “camaleônico” Drácula transitam na figura de monstro a sedutor com extrema facilidade.

4 ANÁLISE FÍLMICA

O capítulo a seguir propõe uma rápida análise de cinco obras baseadas no livro de Stoker. A escolha desses cinco filmes não é aleatória e sim baseada em um recorte que acreditamos ser das mais conceituadas transposições cinematográficas de Drácula.

Os filmes que destacamos são importantes por sua receptividade junto com a audiência e em suas colaborações para a formação de uma figura vampírica que é hoje presente em nosso imaginário.

O primeiro filme é uma obra de um movimento de extrema importância na história do cinema. “Nosferatu – Uma Sinfonia do Horror” é um dos mais importantes filmes do expressionismo alemão e é a primeira aparição conhecida do vampiro nos cinemas.

Depois, trazemos “Drácula” do cinema de horror clássico da universal da década de 30. O personagem imortalizado por Bela Lugosi é responsável por uma série de características hoje atribuídas ao famoso vampiro que não estão presentes na obra de Stoker. A imagem de Bela Lugosi é associada à de Drácula de tal forma que todas as paródias do vampiro são baseadas em sua aparência e quase todas as novas incursões do personagem ao longo da história do cinema se inspiram em alguma característica desse filme.

A seguir, trazemos o ator Christopher Lee, maior interprete de Drácula em sua primeira incursão ao personagem em um filme que se utiliza de algumas características de seu precursor e inova em diversas outras. “O Vampiro da Noite” inaugura diversas contribuições à mitologia vampírica presente em nosso imaginário.

Em seguida, Werner Herzog revisita o expressionismo em uma versão extremamente artística do filme de Murnau. Sem abrir mão de seu estilo mais realista e documental de filmagem, o diretor traz em “Nosferatu, O Vampiro da Noite” um monstro mais humano do que o de Murnau, apresentando um sentimento de vazio diante da sua condição imortal e aspecto monstruoso.

Para encerrar o capítulo, trazemos a concepção de Francis Ford Coppola de Drácula. Em uma superprodução repleta de nomes famosos, o diretor promete fidelidade à obra original com seu título “Drácula de Bram Stoker”, entretanto acaba não conseguindo cumprir sua promessa ao fazer diversas alterações de extrema importância na trama. Contudo, Coppola traz mudanças que se apresentam como essenciais a “falta de fidelidade” e à originalidade e sucesso de seu filme.

4.1 Nosferatu – Uma Sinfonia do Horror (1922)

“We will go no further.

Here begins the lands of shadows.”

Nosferatu – Uma Sinfonia do Horror

Em 1922, o diretor F.W. Murnau inicia um processo que deixaria seu nome marcado na história do cinema. Começando sua carreira de diretor em 1919 na Alemanha, tornou-se um dos maiores nomes do expressionismo três anos depois com seu décimo primeiro filme. *Nosferatu* é uma adaptação não autorizada do romance de Bram Stoker.

Florence Balcombe, viúva de Bram Stoker detinha os direitos autorais da obra do marido. Para tentar evitar o pagamento dos direitos, os produtores da Prana Film, Enrico Dieckmann e Albin Grau contratam o roteirista Henrik Galeen⁷⁶ para desenvolver o projeto com algumas alterações para evitar problemas autorais. Dentre essas mudanças, encontramos o título (*Nosferatu* no lugar de *Drácula*), o local invadido pelo vampiro (Wismar na Alemanha ao invés de Whitby e Londres na Inglaterra) e os nomes dos personagens: *Dracula* se transforma em Graf Orlock; Jonathan Harker em Hutter; Lucy e Mina em Ellen Hutter. Os outros, além de terem seus nomes trocados, possuem uma participação reduzida na trama que é levemente modificada também.

Tais mudanças acabam por apresentar possibilidades interpretativas múltiplas sobre o filme. Ken Gelder analisa “*Nosferatu*” em uma parte de seu livro “*Reading the Vampire*” (2001). Segundo o autor, o patriotismo alemão está destacado na obra de Murnau ao apresentar o vampiro como uma ameaça de outro país a Alemanha. Ainda em sua análise percebemos outras importantes associações. Entre elas a mais importante seria talvez a relação exposta por Murnau entre vampirismo e peste bulbônica, novamente se referindo à possibilidade de uma praga assolar seu amado país.

Entretanto, a relação entre Orlock e Ellen também nos apresenta uma investigação hermenêutica que vale ser destacada. Inicialmente, o autor retorna a questão explorada vastamente na obra de Stoker entre a dicotomia velho x novo, antigo x moderno. Entretanto, se aprofunda ao apontar o vampiro como um predador da juventude ao nos apontar o fato de que a presa ideal para o *Nosferatu* é nova e virginal, enquanto ele é um ser muito mais velho.

⁷⁶ Henrik Galeen (1881-1949) foi roteirista de alguns filmes no cinema expressionista, entre eles destacam-se “*Der Golem*” (1915) e “*Der Student von Prag*” (1926), os quais também dirigiu.

Ao pensar nessa relação entre a vítima e o predador, Gelder nos alerta para o fato de Ellen se colocar como uma oferenda e fazer o sacrifício para o bem da pátria.

A decisão é focada em Ellen: matar o vampiro se torna sua responsabilidade sozinha – mas também é, por implicação, um dever cívico. Nosferatu agora ocupa o prédio vizinho e encara nostalgicamente para o seu quarto. Mandando Jonathan embora, Ellen permite a ele que venha para seu quarto, para que sua função cívica seja agora claramente canalizada através de sua sexualidade. Para manter a Alemanha ‘pura’ – livre de vampiros – ela deve permitir que seu corpo se torne impuro. (GELDER, 2001, p.97)⁷⁷

E ao retratar a impureza existente no sacrifício de Ellen, traz mais uma complexidade na relação entre pureza e impureza, virgem e prostituta dentro da já complexa possibilidade de representação do vampiro.

Ao tornar a decisão de Ellen em permitir que o vampiro entre em seu quarto central a narrativa, Nosferatu inevitavelmente invoca a apresentação convencional da mulher como virgem e prostituta – ela é ‘pura’ (e, portanto apavorada pelo que ela tem que fazer) mas ela também não é *realmente* ‘pura’ (porque ela torna sua cama disponível para o vampiro). (GELDER, 2001, p.97)⁷⁸

Podemos perceber então que as modificações propostas por Murnau inserem diversos sentidos a ampla possibilidade interpretativa que o termo “apropriação” de Chartier aponta. Se as mudanças propostas na obra alemã se devem ao fato de serem aspectos essenciais da mensagem que Murnau, Henrik Galeen e/ou Albin Grau pretendiam passar ou se são só possíveis leituras que ocorreram porque seus realizadores queriam evitar problemas com a viúva de Stoker, é um mistério que morreu com eles. Entretanto, é importante voltarmos à questão autoral, pois, por mais mascarada que a produção estivesse, sua inspiração era visível.

Assim, após receber uma carta anônima de Berlin, Florence Stoker entra com um processo contra o filme e em 1925 consegue uma ordem de que todas as cópias sejam destruídas. No entanto uma cópia sobrevive nos E.U.A., lugar onde Drácula era uma obra de domínio público.

⁷⁷ “The decision is focussed onto Ellen: killing the vampire becomes her responsibility alone – but it is also, by implication, a civic duty. Nosferatu now occupies the neighbouring building and stares longingly into her bedroom. Sending Jonathan away, Ellen allows him to come *into* her bedroom, so that her civic function is now clearly channelled through her sexuality. To keep German property ‘pure’ – free of vampires – she must allow her body to become impure.” (GELDER, 2001, p.97)

⁷⁸ “By making Ellen’s decision to let the vampire into her bedroom central to the narrative, *Nosferatu* inevitably invokes the conventional presentation of woman as virgin and whore – she *is* ‘pure’ (and is therefore appalled by what she has to do) but she is also not *really* ‘pure’ (because she makes her bed available to the vampire).” (GELDER, 2001, p.97)

O expressionismo alemão é um movimento de vanguarda inspirado pelas artes estéticas expressionistas e Nosferatu surge como um marco desse mesmo movimento. Entretanto, apresenta um contorno mais híbrido ao ser inspirado em pinturas do romantismo alemão, sobretudo de Caspar David Friedrich, e flertar com a proposta do *kammerspielfilm*⁷⁹ (mais claramente evidenciada no filme de 1925 “A Última Gargalhada”), apresentando características mais intimistas e realistas.

Entre as mudanças encontradas na versão de Murnau, vale destacarmos uma em particular devido ao impacto que causou no filme. Enquanto Stoker descreve o vampiro como um ser sem sombra, o diretor a utiliza constantemente. “As sombras do expressionismo Alemão atingem sua mais assombrosa manifestação nas imagens de Murnau⁸⁰” (PEREZ, 1998, p.148). A imagem de Nosferatu aparece frequentemente com uma sombra e em alguns casos, essa aparece sozinha, se materializando como um outro ser aterrorizando suas vítimas.

É como uma sombra, uma sombra descendo as escadas e estendendo seu longo braço com garras em direção à porta, que o vampiro chega à esposa em seu quarto; e como uma sombra ele agarra seu coração palpitante dentro de seu peito.⁸¹ (PEREZ, 1998, p.148)

A utilização de sombras, as mudanças de nomes e uma pequena mudança na história não são as únicas variações encontradas em Nosferatu. A descrição do vampiro também é diferente da encontrada no livro e apontadas no capítulo anterior⁸². No filme, é um ser alto, magro, pálido, com braços e dedos compridos e unhas grandes e pontudas, parecendo mais um híbrido entre um esqueleto e um animal (um roedor devido aos dentes) do que um humano. Sua similaridade com um rato aumenta sua assimilação com a peste, que em “Nosferatu” surge sublinhando uma relação entre vampiro e doença. Notamos que o Drácula de Stoker possui a aparência de um homem, escondendo sua monstruosidade em seus atos, falas e seus poderes macabros. Já na adaptação de Murnau, sua monstruosidade se explicita em sua imagem, possivelmente um reflexo característico do movimento artístico do cinema expressionista alemão, que flerta com o bizarro, o macabro, o assustador através de sua estética. A atuação aterrorizante e marcante de Max Schreck rendeu boatos de que ele seria um vampiro na vida real, ideia que inspirou o filme de E. Elias Merhige “A Sombra de um

⁷⁹ Ver MORAES, 2010.

⁸⁰ “The shadows of German expressionism attain their most haunting manifestation in Murnau's images.”

⁸¹ “It is as a shadow, a shadow ascending the stairs and extending its long clawed arm toward the door, that the vampire comes to the wife in her bedroom; and as a shadow he grasps the palpitant heart within her breast.”

⁸² Ver página 49.

Vampiro” (2000), mencionado no capítulo anterior. Vale mencionar aqui a curiosidade que a palavra “*schreck*” em alemão significa “susto”. Ou seja, o nome do ator em si já evoca a ambiência do horror.

Nosferatu é um filme de sensações, belo e ao mesmo tempo feio. Um filme visceral que desafia nosso voyeurismo de forma perturbadora. Inibe e infla nossa pulsão escópica. A repugnância refece e monstruosa de roedor reflete sua vilania. Um olhar, uma sombra e a própria aparência do vampiro transparecem suas intenções, enquanto sua presa dorme um sono profundo. No filme, a natureza não tem a mesma relação com o Conde Orlock (Drácula). Neste, ela se manifesta, pela primeira vez no cinema, como sua grande inimiga. O sol faz sua estreia como matador de vampiros em um final épico em que vemos a destruição de Orlock com o seu nascer. Sem representações, apenas o impacto material na pele do inimigo, que morre e inaugura um novo trauma na vida dos futuros vampiros.

O final de Nosferatu estabelece um novo padrão para ser seguido pelos próximos vampiros. O sol não vira apenas um empecilho entre estacas, crucifixos e alho. Agora é um limitador da atuação; se antes eram seres livres, porém mais fortes de noite, agora estão restritos por questões de sobrevivência. Livros e filmes começam a explorar as novas possibilidades e criar mortes, queimaduras, uso de protetor solar, pele brilhante e diversas novidades.

Algumas leituras do final criado por Murnau apontam como uma metáfora para um filme se queimando. O vampiro possui uma ligação direta com a luz nessa obra. A utilização das sombras com intensa importância nos mostra que assim como o cinema, esse vampiro, precisa da utilização da luz para sua materialidade, mas também sofre com o efeito do sol. “Isso sugere que o vampiro é feito de propriedades similares as do filme⁸³” (ABBOTT, 2004, p.20). Nosferatu é um filme, portanto vulnerável materialmente. Todavia, como qualquer obra, pode ser apropriada de diferentes formas. As interpretações sobre o primeiro vampiro do cinema e sobre a estreia do sol como inimigo podem ser infinitas, entretanto, longe do mero domínio das interpretações, se estabelece o fato de que o primeiro Drácula do cinema é responsável por inúmeras características que se estabelecem ao longo da mitologia vampírica.

“*Nosferatu* também acrescenta sua própria iconografia que permanece associada aos filmes de vampiros: sombras escuras e fatídicas, os movimentos prolongados do vampiro, as

⁸³ “This suggests that the vampire is made up of similar properties as film itself”.

‘*reaction shots*’ que ocorrem quando um momentos de horror ocorre.” (BERESFORD, 2008, p.142)⁸⁴

4.2 DRÁCULA (1931)

“I am Dracula.”

Bela Lugosi, Dracula

O filho do produtor e criador da Universal Studios Carl Laemmle, Carl Laemmle Jr. é reconhecido na indústria cinematográfica pelo seu fracasso como chefe do estúdio e sua fama de gastar muito nos filmes e obter um retorno que não compensa o custo. Entretanto, foi o próprio um dos maiores responsáveis pela obra a ser analisada, e pela famosa era de ouro do horror da Universal.

Carl Laemmle Jr. achava que o livro de Stoker possuía enorme potencial para virar uma película de sucesso nos E.U.A., e enorme facilidade para ser transposta, já que a obra sempre foi de domínio público nos Estados Unidos. Seu intuito inicial era de fazer um filme no estilo do sucesso mudo de 1925, “O Fantasma da Ópera” com o renomado ator Lon Chaney.

O diretor Tod Browning fora chamado para o projeto devido ao seu bom relacionamento com Lon Chaney, que era o ator pretendido para o papel de Dracula. Entretanto, após ser diagnosticado com um câncer na garganta em 1928, morre em 1930. Após a grande depressão, Carl Laemmle Jr. é obrigado a mudar o planejamento de seu filme e reduzir o orçamento de sua produção da obra de Stoker. Vendo o sucesso da adaptação para a Broadway da peça de Hamilton Deane e John L. Balderston, a solução encontrada é basear-se na versão teatral que possibilitaria cortar alguns custos.

Com a morte de Lon Chaney, o produtor procurava um novo protagonista. Entre alguns nomes de maior peso como Paul Muni e Chester Morris, o ator húngaro Bela Lugosi era o azarão. Embora Bela houvesse interpretado o papel na versão teatral para a Broadway e

⁸⁴ “*Nosferatu* also added its own iconography that remain associations within vampire films: the dark and foreboding shadows, the prolonged movements of the vampire, the ‘*reaction shots*’ that occur when a moment of horror occurs.” (BERESFORD, 2008, p.142)

recebido boas críticas, nem o diretor, nem o produtor eram favoráveis a sua escolha. Entretanto, Lugosi havia se comprometido a receber apenas \$ 500,00 por semana e conseguiu o papel.

O autor Matthew Beresford (2008) destaca essas duas mudanças como essenciais para o desenvolvimento da imagem do vampiro no cinema:

[...] em 1924, uma versão teatral de “Drácula” foi lançada como “*Dracula: The Vampire Play*” de Hamilton Deane e John L. Balderston e, embora uma versão extremamente econômica de “Drácula” (ambientado em apenas duas locações: o consultório do Dr. Seward e Carfax Abbey), a peça foi um grande sucesso e foi instrumental em persuadir a Universal Studios a criar “Drácula” para as telonas. Nessa versão, escrita por Tod Browning e lançada em 1931, e estrelada pelo ator húngaro Bela Lugosi como Conde Drácula, que transformou a imagem do vampiro para sempre. Com a versão para os palcos, Deane percebeu que a capa não só teria grande efeito dramático como também poderia ser usada para cobrir os alçapões escondidos quando Drácula desaparecia no palco. Lugosi decidiu trazer o adereço para a versão nas telas e a capa agora virou tão icônica para o vampiro quanto os dentes pontudos ou a estaca que perfura o coração. (BERESFORD, 2008, p.143-144)⁸⁵

Realmente, a imagem do vampiro está totalmente atrelada ao personagem criado por Bela Lugosi.

Para muitos espectadores, o ator de origem húngara Bela Lugosi pode ser o Drácula ‘original’: isso é frequentemente onde o reconhecimento do vampiro se inicia, no papel e imagem (e voz) que Lugosi aperfeiçoou no teatro e que continuou a ser bem comercializado após sua morte.” (GELDER, 2001, p.91)⁸⁶

De fato, o ator dedicou parte de sua vida a imagem por ele criada do grande vilão do cinema de horror.

Vampiros, obviamente, ocuparam muito do tempo de Bela Lugosi desde sua primeira interpretação de Drácula no palco na peça de Hamilton Deane–John L. Balderston em 1927. Após isso vieram as aparições na costa oeste no papel em

⁸⁵ “[...] in 1924, a theatre version of *Dracula* was released in the form of Hamilton Deane and John Balderston’s *Dracula: The Vampire Play* and, although an extremely spare version of *Dracula* (set in only two locations: Dr Seward’s parlour and Carfax Abbey), the play was a great success and was instrumental in persuading Universal Studios to create *Dracula* on the big screen. It was this version, written by Tod Browning and released in 1931, and starring the Hungarian actor Bela Lugosi as Count Dracula, that transformed the image of the vampire forever. With the stage version, Deane realized that the opera cloak would not only have a great dramatic effect but could be used to cover hidden trap-doors as Dracula disappeared under the stage. Lugosi decided to carry the prop over into the screen version and the cape has now become as iconic for the vampire as fanged teeth or the stake that pierces the heart.” (BERESFORD, 2008, p.143-144)

⁸⁶ “For many viewers, the Hungarian-born Bela Lugosi might well be the ‘original’ Dracula: this is often where vampire recognition begins, in the role and image (and voice) that Lugosi perfected in the theatre and which continued to be marketed well after his death.” (GELDER, 2001, p.91)

1928, 1929 e 1930, e depois no interpretando o papel no filme de 1931 na Universal Studios.” (RHODES In: BROWNING; PICART, 2009, p.9)⁸⁷

Mesmo tendo tentado se desvencilhar da rotulação de ser marcado pelo seu personagem, Lugosi é eternamente reconhecido por ser o Drácula. Foi enterrado em 16 de Agosto de 1956 usando a capa que o imortalizou no cinema.

Uma famosa lenda urbana do cinema conta que Bela Lugosi não falava inglês e havia decorado suas falas foneticamente, contudo, o ator já estava nos Estados Unidos desde 1919 e já falava inglês fluentemente, mesmo ainda possuindo seu famoso sotaque do Leste Europeu.

Baseado em relatos da época, a produção do filme foi uma total desordem, com o diretor Tod Browning deixando o diretor Karl Freund assumir grande parte da filmagem (por motivos desconhecidos, pois Browning era famoso por seu comprometimento e meticulosidade). Mesmo assim, “Drácula” se tornou um grande clássico cinema de horror e alavancou a produção de outros filmes da safra de monstros da universal.

Após a estreia do filme no Roxy Theatre, uma notícia percorreu que alguns membros da audiência haviam desmaiado durante as cenas de horror do filme. Essa publicidade, orquestrada pelo estúdio despertou enorme interesse no público e garantiu uma grande quantidade de curiosos lotando as salas de cinema.

O sucesso do filme não serviu apenas para iniciar a era de ouro do horror da universal, mas também iniciou uma série de filmes sobre o personagem. O espaço de 9 anos entre o filme de Murnau que é considerada a primeira aparição do vampiro no cinema e o de Tod Browning que seria a segunda mostra que Drácula não era tão famoso nos seus primórdios.

Contudo, após a aparição de Bela Lugosi com sua vestimenta e sotaque do Leste Europeu, o personagem de Stoker ganha notoriedade. Até os outros vampiros começam a ser associados à imagem criada por Lugosi e Drácula acaba se destacando como o principal vampiro da história do cinema e literatura, e finalmente, da cultura de massa.

Atualmente, a imagem de Lugosi é uma marca registrada do vampiro e seu personagem serviu de inspiração para inúmeros filmes que surgiram posteriormente. Ainda podemos perceber que após o filme de 1931, Drácula ganha fama mundial e torna-se um dos personagens da literatura mais adaptados para o cinema. A quantidade de incursões do

⁸⁷ “Vampires had, of course, occupied much of Bela Lugosi’s time since he first portrayed Dracula onstage in the Hamilton Deane–John L. Balderston play in 1927. After that came West Coast appearances in the role in 1928, 1929, and 1930, after which he played the role in the 1931 film at Universal Studios.” (RHODES In: BROWNING; PICART, 2009, p.9)

vampiro é massiva, como visto no capítulo anterior e chega a quantidades ainda maiores após a década de 60, quando a obra de Stoker se torna de domínio público em todos os países⁸⁸.

4.3 O Vampiro da Noite (1958)

“I have to go out,
and I will not be back until after sundown tomorrow.”

Christopher Lee, O Vampiro da Noite

A pequena companhia de filmes inglesa Hammer Film Productions, após seu sucesso revivendo um monstro consagrado pela universal na década de 30, baseado no romance gótico de Mary Shelley em “A Maldição de Frankenstein” (1957), decide recorrer a outro clássico vilão do horror da universal, também baseado em uma obra da literatura gótica. Dessa vez, o personagem seria “Drácula”, o vampiro eternizado na pele de Bela Lugosi.

O quarteto do filme anterior retorna para a produção da nova película: o diretor Terence Fisher, o roteirista Jimmy Sangster e os atores Peter Cushing e Christopher Lee. Nessa versão, intitulada “O Vampiro da Noite” e lançada em 1958, além de algumas mudanças na trama, o personagem central não é o vampiro e sim Van Helsing. O ator Peter Cushing é o protagonista, retratando o caçador de vampiros de uma forma nunca antes vista e que serviria de base para formar diversos personagens combatentes do mal nas inúmeras incursões dos monstros clássicos do horror em filmes de ação (temos alguns desses exemplos no capítulo anterior em filmes como “Van Helsing: O Caçador de Monstros” e as sequências de “Drácula 2000” que trazem o padre Uffizi como um guerreiro em uma batalha contra as trevas).

O Van Helsing de Peter Cushing foge da imagem criada por Stoker e retratada na década de 30 de um acadêmico mais velho que usa sua experiência e intelecto contra o vampiro. Dessa vez, temos um verdadeiro caçador de vampiros que possui inteligência e conhecimento científico e mítico extremamente avançados, assim como um preparo físico de atleta.

⁸⁸ Anteriormente a obra era de domínio público apenas nos E.U.A.

Como seu antagonista temos um Drácula que se utiliza de algumas características da consagrada versão de Lugosi e insere inovações que acabam sendo utilizadas em quase todos os filmes de vampiros posteriores. Entretanto, antes de analisarmos as características surgidas no vilão de Christopher Lee, é importante destacarmos aqui a principal inovação do filme da Hammer, o uso de cores para retratar o vampiro que havia ficado famoso em filmes em preto-e-branco.

A importância da cor é óbvia ao nos lembrarmos da alimentação do vampiro. O filme de Terence Fisher, enfrentando os censores da época que impunham rígidos códigos em relação à violência e sexualidade encontradas nas películas, traz o sangue de maneira explícita em sua versão.

De certa forma, a desobediência da Hammer em produzir um filme que traga uma dose de sexualidade e violência acima da permitida é um dos maiores responsáveis pelo sucesso de “O Vampiro da Noite”. A produtora também ficou conhecida por isso e foi aumentando a dose em suas produções seguintes.

A produção de “O Vampiro da Noite” não foi sem restrições; o conselho de censura exigiu que não houvesse nenhuma cena mostrando vampiros cravando seus dentes no pescoço da vítima e que o ato de enterrar uma estaca no vampiro deveria ser retirada da filmagem. Além disso, eles ordenaram que as mulheres deveriam estar propriamente vestidas e que não houvesse cenas de natureza sexual. Sexo era algo que eles acreditavam que não deveria estar em um filme de horror. Após assistir a versão preliminar em preto-e-branco do filme, o conselho pediu que removesse a cenas mostrando Lucy sendo estacada, Dracula seduzindo Mina e a cena final da destruição de Drácula.

A resposta da Hammer foi lembrá-los que o certificado x sugerido para “O Vampiro da Noite” iria automaticamente prevenir alguém abaixo dos dezesseis anos de ver o filme e de argumentar que a audiência estaria esperando um certa dose de horror e cenas violentas do filme. Eles também sugeriram que os cortes propostas iriam remover o divertimento e os choques que a audiência estava esperando. (BERESFORD, 2008, p.146-147)⁸⁹

Uma curiosidade interessante é o fato de que a primeira adaptação do livro em uma produção britânica não se passa na Inglaterra, nem na Transilvânia e insere seu vampiro em

⁸⁹ “The making of *Dracula* was not without its restrictions; the censoring board demanded that there should be no scenes depicting the vampires sinking their teeth into the victim’s neck and that the act of staking the vampire should be depicted out of shot. Also, they demanded that women should be properly clad and there be no scenes of a sexual nature. Sex was something they believed there was no room for in a horror film. After watching a preliminary black and white rough cut of the film, the Board made further requests to remove the scenes showing the staking of Lucy, Dracula’s seduction of Mina and the closing destruction scene of Dracula.

Hammer’s response was to remind them that the x certificate suggested for *Dracula* would automatically prevent anyone under the age of sixteen from seeing the film and to argue that the audience expected a certain amount of horror and gore from the film. They also suggested that the proposed cuts would remove the excitement and shocks that the audience were expecting.” (BERESFORD, 2008, p.146-147)

uma cidade desconhecida, aparentemente na Alemanha. Ainda assim, o Drácula personificado por Lee possui um forte sotaque britânico, no entanto o personagem tem poucas falas no filme. Fora o início em que recebe Jonathan Harker em seu castelo, o Drácula da Hammer não parece muito preocupado em falar, apenas em agir.

Na realidade, além do sotaque britânico de Christopher Lee, vemos um Drácula que embora se utilize do figurino de Lugosi, tem uma postura diferente. Dessa vez, temos um vampiro forte e viril, com uma postura de “macho-alfa” combinando com sua impecável maldade. Além disso, há uma animalidade maior no vilão que se alimenta do sangue de suas vítimas sujando sua boca e apresentando pela primeira vez no cinema uma das maiores características vampíricas da atualidade: os caninos pontudos.

Lugosi foi inevitavelmente um ponto de referência para a nova identidade de Drácula, mas Lee também conseguiu distanciar seu Drácula do anterior. Lee adotou a elegância de charme do Drácula, o lustroso cabelo negro penteado pra trás, as sobrancelhas arqueadas – mas largou o sotaque ‘estrangeiro’ e enfatizou a atração sexual e ferocidade. (GELDER, 2001, p.91-92)⁹⁰

A ferocidade exprimida por Lee não se encontra apenas em seus caninos pontiagudos, mas também em sua postura. Enquanto os ataques de Drácula não apareciam na tela e ficavam *offscreen* dependentes da imaginação do espectador nos filmes anteriores, aqui vemos uma violência explícita *onscreen*.

Peter Hutchings em seu trabalho sobre o Drácula da Hammer na coleção “The British Film Guide” destaca o papel do poder centrado em um personagem masculino ao longo do filme. Segundo o autor, as mulheres são vistas como um objeto de posse entre os homens e há uma clara disputa por dominância entre os machos-alfa do filme interpretados por Christopher Lee e Peter Cushing.

Drácula e Van Helsing estão em constante disputa e coincidentemente não trocam sequer uma palavra durante o filme. Os encontros dos personagens servem para o embate físico e a tentativa de eliminação do outro. Sem diálogos entre eles, podemos perceber que a troca de poder entre ambos cobre a narrativa. Quando o dominante não é um, é outro; e no final, apenas o mais forte sobreviverá.

Dentro do trabalho de Hutchings podemos ver outras observações que já foram apontadas ao longo dessa análise e um destaque para outra segunda contribuição de extrema

⁹⁰ Lugosi was inevitably a point of reference for the new Dracula identity, but Lee was also able to distance his Dracula from the earlier one. Lee adopted the Lugosi Dracula’s elegance and charm, the sleek, back-brushed hair, the arched eyebrows – but dropped the ‘foreign’ accent and underscored Dracula’s sexual attractiveness and ferocity”. (GELDER, 2001, p.91-92)

importância para a mitologia vampírica. Além de trazer os caninos pontiagudos para o imaginário do vampiro, “O Vampiro da Noite” destaca algo iniciado no filme de Murnau: a morte por exposição ao sol.

Enquanto na obra de 1922 vemos o vilão morrendo com o surgimento do sol, o filme de 1958 descreve uma novidade na forma como essa morte se dá. Dessa vez, o vampiro queima sua pele ao entrar em contato com o sol.

O livro de Stoker é uma obra inglesa. E se é na Alemanha de Murnau que o vampiro se impacta pela primeira vez com o nascer do sol, o filme de Terence Fisher, constitui um híbrido entre os dois países para ditar mais uma regra de sobrevivência para o vampiro. Se passando em algum lugar remoto da Alemanha, porém filmado na Inglaterra por uma produtora inglesa e com uma equipe repleta de britânicos, agora a pele de Drácula se queima ao ser exposta ao sol.

4.4 Nosferatu, O Vampiro da Noite (1979)

“The absence of Love is the most abject pain.”

Klaus Kinski, Nosferatu: o Vampiro da Noite

O diretor Werner Herzog, tenta com muito sucesso, homenagear Murnau em uma versão de 1979 de “Nosferatu”, dessa vez com o subtítulo, “O Vampiro da Noite” e com o ator Klaus Kinski. Antes de nos aprofundarmos no filme em si, é interessante pensarmos nessa relação entre os diretores, que são importantes representantes do cinema alemão em diferentes épocas.

Herzog é um dos representantes de uma safra de diretores do chamado “Novo Cinema Alemão”⁹¹ (mesmo que o próprio não se considere). Por ser um dos ícones de um movimento característico de um país que havia sido o berço do expressionismo e de diretores renomados como Murnau e Fritz Lang, podemos crer em uma necessidade de se relacionar com uma antiga tradição fílmica e com os grandes nomes dessa mesma. O próprio Werner Herzog

⁹¹ Novo Cinema Alemão ou JDF – Junger Deutscher Film.

considera a versão de Murnau como o maior filme feito na Alemanha e seu diretor como o melhor.⁹²

No caso desse filme, vemos uma transposição mais complexa, evocando um duplo processo de remediação através da apropriação do livro de Bram Stoker e do filme de 1922. O personagem é muito parecido com o de Murnau, possuindo as mesmas características, porém, dessa vez mais similar a um ser humano, não apenas na caracterização, mas na maneira de demonstrar sentimentos. Embora o filme seja uma homenagem ao expressionismo alemão, sua estética é diferente, possuindo cores e um caráter mais realista.

Na trama, há mudanças interessantes que não correspondem nem ao livro de Stoker, nem a obra de Murnau. O personagem Jonathan Harker (nome que já não enfrenta os mesmos problemas do filme anterior de direitos autorais) vivido pelo ator Bruno Ganz acaba por se tornar o vampiro no final do filme. Drácula costuma figurar uma aristocracia como predadora que “suga o sangue” do proletariado representado pelos inimigos do vampiro (médicos e advogados) e de suas mulheres. Jonathan é um representante da burguesia e ao herdar o vampirismo cria uma metáfora da burguesia tomando o lugar da nobreza.

Outra mudança que pode conter uma série de metáforas é a transformação do personagem Van Helsing em um cético, fazendo com que o herói da trama original se torne apenas um médico que não acredita na presença do vampiro e se recusa a ajudar Lucy (Isabelle Adjani). Talvez uma crítica ao excesso de ceticismo e racionalidade, ou até a separação do domínio metafísico da filosofia.

A princípio, poderíamos pensar em “Nosferatu, phantom der nacht” ou “Nosferatu, o vampiro da noite”, cuja tradução mais adequada talvez fosse “Nosferatu, o fantasma da noite”, como um ponto fora da curva na carreira de Werner Herzog. O cineasta, dotado de uma ampla capacidade para retratar o drama humano (sobretudo no que diz respeito a nossa insignificância diante da natureza), costuma lançar mão de um registro realista em suas histórias. Não obstante um tom misterioso ou certa noção fabular e encantatória em seus filmes, geralmente os enredos giram em torno de problemas concretos. Um tanto estranhos, mas concretos. Seja em “Aguirre, A Cólera dos Deuses” (1972), em que um capitão espanhol além de ter a filha como objeto incestuoso, pretende construir um império na selva amazônica, ou em “Fitzcarraldo” (1982), no qual a determinação de um homem em construir um teatro na selva o leva a arrastar um navio por sobre montanhas, ambos protagonizados por Klaus Kinski, temos questões de ordem material bastante claras. Por outro lado, se nos

⁹² <http://www.guido-boehm.info/fruits/html/Herzog/herzog-nosferatu.htm>

dispusermos a aprofundar dois elementos fundamentais em sua jornada cinematográfica, compreenderemos melhor o papel do filme em questão.

Em primeiro lugar, Herzog parece prezar pela excentricidade tanto de seus protagonistas, geralmente personificados por atores também excêntricos, quanto de seus personagens de uma forma geral, seja por iniciativa própria dos mesmos ou pelas circunstâncias nas quais estão envolvidos. Nesse sentido, Aguirre, Fitzcarraldo, Kaspar Hauser e Woyzeck estão irmanados ao ativista Timothy Treadwell do documentário “O homem urso” (2005) e ao próprio vampiro. Entretanto um segundo elemento, e nesse caso um tema, parece não só permear, mas nortear toda a sua obra: a divisão entre cultura e natureza estabelecida por Aristóteles e tão cara às ciências de uma forma geral. Se Kaspar Hauser, Woyzeck, Stroszek e Dieter Dengler (Christian Bale em “O sobrevivente” de 2006) são vítimas da dificuldade em adaptar a própria natureza à natureza do mundo que os cerca e Aguirre, Fitzcarraldo, Treadwell e Terence McDonagh (Nicholas Cage em “Vício frenético” de 2009) parecem gozar de certa liberdade na adrenalina de viver no limite. Nosferatu abrange essas duas dimensões.

Refém de sua monstruosidade e de paixões e necessidades selvagens em meio a uma sociedade conservadora, porém algoz de suas inadvertidas presas, este ser vive em dualidade. O vampiro é a vítima que goza e a macabra figura cujo prazer não é apenas o sangue, mas o processo de captura. Ele não apenas ataca. Ele envolve. Seu alvo, uma Lucy cujo corpo anseia pelos deleites sexuais vetados numa sociedade proibitiva do ponto de vista moral e fria pela perspectiva cientificista (encarnada por seu marido Jonathan). Ela deseja, e quem deseja pode tornar-se exposto e frágil. A fragilidade do monstro, por sua vez, é a própria natureza. Quem está mais debilitado? O vampiro condenado a viver em solidão pelas características repelentes de sua aparência e de suas práticas ou a bela e melancólica jovem negligenciada em seus anseios íntimos? Ambos se encontram nas trevas.

“Natureza versus cultura” é o ponto problemático que une essa e a primeira versão de Nosferatu. É importante frisarmos esse aspecto semântico em comum, já que a parte estética possui inúmeras diferenças notáveis.

Para começar, desejamos abordar um aspecto específico dessa oposição. O chamado “irracional”, sobretudo na modernidade, precisou ser tomado como um termo antagônico ao projeto organizado e cientificista de cultura, e o tanto de repressão necessária para contê-lo é um dos principais tópicos da obra de Sigmund Freud. O termo “primitivo”, inclusive utilizado até hoje de maneira preconceituosa para designar características de culturas tribais, foi durante

muito tempo sinônimo de barbárie, caos, animalidade e infantilismo. Em ambas as versões de *Nosferatu*, alguns traços do “irracional” aparecem como fatores de tensionamento entre a parte civilizatória e as feições selvagens da cultura. A oscilação entre sonho e realidade é um deles. Se o filme de Herzog se inicia com uma cena de pesadelo e posteriormente intercala realismo e obscuridade, o clima onírico e tenebroso parece estar plasmado em cada fotograma da versão original. Outros tantos exemplos desse conflito aparecem, como já mencionado, tanto nos hábitos quanto no aspecto físico do vampiro. A prática do sacrifício da vítima e o consumo de seu sangue fresco, tão atribuídos a culturas opostas às ilustradas e elevadas, o sono enquanto o cidadão considerado de bem trabalha, o erotismo perverso e desmedido, as características animais que tão comumente o aproximam do morcego, como as orelhas, dentes e garras pontiagudas.

Aqui se faz importante também, realçar uma característica que o filme de Herzog traz remetendo novamente à dualidade proposta acima. Enquanto Murnau destaca a aproximação entre vampiro e peste no seu filme, nesse *remake* de 1979, essa ligação é realçada. Em alguns momentos do filme, essa relação é tão explícita que começamos a nos indagar qual é o verdadeiro mal, o vampiro ou a peste? São a mesma coisa ou um mascara a verdade sobre o outro?

Por outro lado, no plano estético as películas se diferenciam de maneira clara. Apesar do fato de o primeiro filme ter-se baseado nas pinturas de Caspar David Friedrich, cujo tema principal (o ser humano diminuto diante do espetáculo da natureza), o aproximaria de Herzog, é premente destacar as opções de cada cineasta. O realismo acentuado na versão mais recente não se dá apenas por conta da utilização da cor ou do figurino. A própria textura da imagem, proposta na fotografia, expõe de modo claro e por vezes cru, tanto os modos polidos e introspectos da aristocracia, quanto as mazelas da peste, dos ratos e de tudo aquilo considerado abjeto.

O trabalho da autora Martina G. Lüke “*Nosferatu the Vampire (1979) as a Legacy of Romanticism*” do livro “*Draculas, Vampires and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race and Culture*” (2009) organizado por John Edgar Browning e Caroline Joan (Kay) Picart relaciona a obra de Herzog com o movimento artístico do romantismo e destaca o diretor como um grande representante no cinema contemporâneo.

“De fato, o legado do romantismo pode ser visto em *Nosferatu the vampyre* em tópicos e temas como os conflitos do individual e da sociedade, amor e morte, sanidade e

insanidade, sonho e realidade, assim como as locações e o uso de música.” (LÜKE In: BROWNING; PICART, 2009, p. 153)⁹³

Entre diversas características que a autora traz para comprovar sua tese, destacamos duas, por sua relevância ao estudo aqui proposto. Rapidamente, podemos mencionar o fato de notarmos a presença novamente do pintor Caspar David Friedrich, porém dessa vez, referindo sua estética a da película de Herzog e não da obra expressionista como é comumente associado. Seria isso uma característica própria do diretor em suas obras ou uma homenagem ao seu antecessor? Não podemos evitar lembrar o processo de remediação e apropriação proposto para pensarmos nas transposições cinematográficas surgindo com uma nova possibilidade de uso neste momento. Caso a resposta para a pergunta acima (que talvez nem o próprio Herzog consiga responder) seja de que a utilização de imagens que lembrem as obras de Friedrich tenha sido devido ao seu próprio estilo de filmar, podemos pensar na remediação baseada na apropriação de um filme e algumas pinturas se estabelecendo como características inconscientes do diretor.

Ou seja, assim poderíamos pensar na possibilidade de Herzog ter se utilizado de um estilo que lembre o pintor em um plano inconsciente, baseado em ter herdado essa característica da obra de Murnau ou de alguma pintura de Friedrich ou de ambas. A complexidade por trás dessa proposta evoca possibilidades múltiplas de ambos os processos de “remediação” quanto de “apropriação” trabalhados de forma mais teórica no início do capítulo anterior e de forma mais prática desde então.

A autora também nos apresenta uma análise da figura do vampiro que nos interessa no plano imagético da construção da mitologia vampírica, sobretudo se tratando do vampiro em questão:

Em particular, um dos aspectos centrais da adaptação de Herzog está na reestilização da figura do Drácula. O vampiro de Herzog não é nem retratado como um monstro louco por sangue (ex., em filmes como “Blade” de Stephen Norrington [1998] ou “Um Drink no Inferno” de Robert Rodriguez⁹⁴ [1996]), nem como um nobre elegante e sedutor (ex, como interpretado por atores como Bela Lugosi em Christopher Lee), nem como o pesadelo mecânico que encontramos na versão de Murnau. Ao contrário, o *remake* de Herzog revela um Drácula profundamente perturbado que anseia por redenção. Repelido pela dor e morte que causa, o Drácula de Herzog é um *outsider* solitário que anseia por inclusão–unir-se e envelhecer com

⁹³ “Indeed, the legacy of Romanticism can be seen in *Nosferatu the Vampyre* in topics and themes such as the conflicts of the individual and the society, love and death, sanity and insanity, dream and reality, as well as in the setting or the use of music.” (LÜKE In: BROWNING; PICART, 2009, p.153)

⁹⁴ O texto original aponta o filme “Um Drink no Inferno” (*From Dusk till Dawn*) como sendo do diretor Quentin Tarantino. Na tradução, corrigimos esse pequeno erro ao apontarmos o filme como sendo do diretor Robert Rodriguez. O roteiro é feito por Quentin Tarantino baseado em uma história de Robert Kutzman.

o resto da humanidade. Aonde Drácula e seu aspecto assustador (unhas compridas, cor da pele branca, olhos profundamente afundados no crânio) aparece, outros o temem e o rejeitam. Por exemplo, quando Jonathan para em uma hospedaria de beira de estrada nos Cárpatos, ele menciona o nome Drácula. Imediatamente, todo o ambiente fica em silêncio, depois todo mundo tenta alertá-lo para não ir lá. O conde é ao mesmo tempo um monstro horripilante e uma criatura penosa desesperada por amor e simpatia; por exemplo, em uma cena Drácula vai até Lucy e é rejeitado e rapidamente retrata; dor emocional bem visível em seu rosto e gestos. Dessa perspectiva, a morte empalidece em comparação com a vida desolada sem amor e aprovação que o Drácula de Herzog foi forçado a viver por séculos: “A morte não é o pior. Há coisas mais horríveis que isso.” Drácula tem o destino de um *outsider*: “O tempo é um abismo, profundo como mil noites. Séculos vem e vão. Ser incapaz de envelhecer é terrível.” O contraste entre individualidade e sociedade, assim como a tensão entre sentimentos contraditórios e tensões do individual, são os principais aspectos de “Nosferatu, O Vampiro da Noite” e mostra influências no legado romântico. (LÜKE In: BROWNING; PICART, 2009, p.154)⁹⁵

A imagem desolada e humana no monstro parece ser uma questão de destaque nessa versão feita por Herzog. O vampiro não é o predador imortalizado no cinema, e sim, uma entidade condenada à eternidade em um aspecto físico perturbador.

4.5 Drácula de Bram Stoker (1992)

“I have crossed oceans of time to find you.”

Gary Oldman, Drácula de Bram Stoker

⁹⁵ “In particular, one of the central features of Herzog’s adaptation lies in his restylization of the Dracula figure. Herzog’s vampire is portrayed as neither a blood-crazed monster (e.g., in such movies as Stephen Norrington’s *Blade* [1998] or Quentin Tarantino’s *From Dusk Till Dawn* [1996]), nor as an elegant and seductive nobleman (e.g., as played by such actors as Bela Lugosi and Christopher Lee), nor as the mechanical nightmare we find in the Murnau version. Instead, Herzog’s remake reveals a deeply disturbed Dracula who longs for redemption. Repelled by the pain and death he brings, Herzog’s Dracula is the lonely outsider who yearns for inclusion—to join and grow old with the rest of humanity. Wherever Dracula and his frightening aspect (long fingernails, white skin color, eyes deeply sunken into the skull) appear, others fear and reject him. For example, when Jonathan stops at a roadside inn in the Carpathians, he mentions the name Dracula. Immediately, the whole room goes silent, then everybody tries to warn Jonathan against going there. The Count is at the same time a horrifying monster and a pitiable creature desperate for love and sympathy; for example, in one scene Dracula reaches out for Lucy (Isabelle Adjani) and is rejected and quickly withdraws, emotional pain quite visible in his face and gesture. From this perspective, death pales in comparison to the desolate life without love and approval that Herzog’s Dracula has been forced to live for centuries: “Death is not the worst. There are things more horrible than that.” Dracula has the fate of an outsider: “Time is an abyss, profound as a thousand nights. Centuries come and go. To be unable to grow old is terrible.” The contrast between individuality and society, as well as the tension between contradictory inner feelings and tensions of the individual, are main aspects of *Nosferatu the Vampyre* and show influences of the Romantic legacy.” (LÜKE In: BROWNING; PICART, 2009, p.154)

Francis Ford Coppola, o renomado diretor de “Apocalypse Now” (1979), “O Selvagem da Motocicleta” (1983), “A Conversação” (1974) e a trilogia “O Poderoso Chefão” (1972), “O Poderoso Chefão II” (1974) e “O Poderoso Chefão III” (1990), traz em 1992, sua concepção inovadora do personagem de Stoker. Com um título que pelo menos promete fidelidade a obra original, “Drácula de Bram Stoker” é de fato considerado por alguns críticos como a adaptação mais “fiel”.

Entretanto, o conceito de fidelidade, possui algumas complexidades se trouxermos a ideia da pluralidade interpretativa contida na “apropriação” de uma obra segundo Chartier. Assim, há a questão da subjetividade de Coppola interferindo diretamente na “fidelidade” apontada. Ainda assim, “Drácula de Bram Stoker” é uma concepção menos atrelada ao livro do que pensamos.

Inicialmente, podemos apontar para as mudanças estéticas no personagem e sua referência direta à Vlad Tepes como as mais drásticas, no entanto, são modificações de fácil explicação e que não alteram tanto a história em si.

Ao creditar mais importância ao personagem histórico Vlad Tepes para a construção do vilão de Bram Stoker do que realmente deveria, Coppola aproxima seu vampiro totalmente da imagem do “empalador” e se esquece da descrição provida por Stoker. Não podemos cometer a injustiça e nos atermos tanto às diferenças que o diretor cria ao basear seu Drácula em outra imagem. As mãos peludas, unhas compridas, aspecto mais velho vistas no encontro com Jonathan Harker já no início do filme remetem diretamente ao livro. Outras modificações podem ser devido à necessidade de criar uma imagem que funcione de forma mais assustadora no cinema (a imagem que nossa criatividade constrói como assustadora baseada na descrição de um livro pode ser muito menos assustadora em uma apresentação visual, temos como exemplo as descrições do autor H. P. Lovecraft e seus monstros que parecem horríveis em seus contos, mas não causam o mesmo impacto ao procurarmos suas imagens no Google).

Então, a primeira modificação do diretor, pode ser creditada a uma necessidade de adaptação de uma mídia a outra e em um erro muito comum de relacionar Vlad Tepes ao Drácula de Stoker como a grande fonte inspiradora e não somente um nome que despertou interesse no escritor já no final da produção de sua obra.

Após tratarmos da primeira modificação vista no filme de Coppola, torna-se necessário nos atermos agora a uma mudança de maior importância tanto na construção do personagem quanto na trama em si. O slogan do filme traz a frase “*Love never dies*”, em

português “o amor nunca morre”. Assim já percebemos uma alteração total ao transformar Drácula em um vampiro apaixonado por séculos por sua amada.

Já no início da película, Coppola cria uma pequena história para explicar coisas que Bram Stoker havia deixado sem explicação: Quem foi Drácula? E como se tornou um vampiro? Sua pequena história inicial já aponta para as duas modificações principais que serão utilizadas ao longo da película. Drácula foi Vlad Tepes é a resposta do diretor. Não somente apresentando o personagem, como também recriando cenas de suas lendárias batalhas contra os turcos e seus empalamentos, o lendário “empalador”, conhecido como um tirano por uns e como um herói por outros é na realidade um homem apaixonado.

No filme, ao vencer uma batalha em nome da cruz, defendendo o cristianismo, Vlad recebe o pior dos castigos. Os turcos se vingam de seu inimigo atacando o que ele mais ama, sua esposa Elisabeta. Uma flecha atirada ao castelo contém a mensagem falsa de que Drácula havia sido morto em batalha, e abalada com a notícia, sem poder viver sem seu amado, Elisabeta se atira no rio, se suicidando.

Chegando vitorioso em seu castelo, Drácula se depara com o corpo morto de sua esposa e um representante da igreja dizendo que ela não irá para o céu, pois se matou. Tomado por uma ira colossal, Vlad renuncia a Deus e crava sua espada no centro da cruz que jorra sangue em uma cena épica que termina com Drácula bebendo sangue de um cálice dourado repetindo a célebre frase do livro de Stoker, “*The blood is the life*”.

A cena retratada por Coppola é brilhante, apresentando imagens fortes com uma trilha sonora que ajuda a criar a ambiência necessária para logo em seguida inserir o título do filme. Entretanto, o diretor peca ao tentar nomear sua obra como uma adaptação fiel do livro de Stoker. Na verdade, as modificações imprimidas são a essência e a grande originalidade de sua transposição fílmica de um produto literário amplamente visto no cinema ao longo dos anos.

Podemos creditar a Coppola o mérito de trazer o estilo documental encontrado no livro em diversas partes de seu filme (embora não seja exatamente igual à obra de Stoker que se trata de relatos de diversas pessoas sobre um vilão em comum). Assim como de trazer um destaque maior do que os outros filmes de Drácula haviam dado à visita de Harker ao castelo. É possível fazer uma varredura detalhada dos momentos em que a transposição relata com mais exatidão o conteúdo de sua obra inspiradora, entretanto, é nos momentos em que se distancia que podemos perceber a originalidade encontrada nessa película.

Uma das mais importantes mudanças do livro é o retrato do conde Drácula como Vlad Drácula e de Mina Harker como a reencarnação da esposa de Vlad Dracula do século quinze. Não somente isso promove um falso link entre os Dráculas históricos e ficcionais (e mancha a reputação de Vlad Drácula no processo), mas oferece uma explicação específica para o sentimento de Drácula por Mina. Embora, inicialmente, seja Lucy que ele almeja, ataca e vampiriza, é secretamente (exceto para o leitor / expectador) Mina que ele quer e seu ataque em Lucy parece odioso e cruel por isso. No livro muito disso é deixado para a especulação do leitor, mas a adaptação fílmica de Coppola tenta nos oferecer respostas específicas para alguns enigmas de Stoker. (BERESFORD, 2008, p.153)⁹⁶

Ao longo da narrativa, vemos um Drácula que não procura ser uma grande ameaça à paz dos ingleses e às mulheres indefesas. Dessa vez, temos um vampiro apaixonado que vai até a Inglaterra para encontrar o seu amor reencarnado na pele de Mina Harker. Mina vai de vítima do livro de Stoker, à personagem central no filme de Coppola. Ela é a reencarnação da mulher que motivou Vlad a se voltar para as trevas, assim como o motivo de sua viagem, de seu ataque furioso aos ingleses, da vampirização de Lucy e no final, é quem mata o vampiro e faz com que ele morra como um príncipe e não um monstro.

Ao abrir com essa narrativa – e se declarando como um épico romântico – o filme inevitavelmente voltou atenção para o quão longe ele partiu do livro – embora, ao colocar autor e texto juntos em seu título, parecia prometer (finalmente...) a verdadeira história. De fato, para acompanhar o lançamento do filme, um livro intitulado “Drácula de Bram Stoker” foi publicado – escrito não por Stoker, mas pelo experiente escritor de vampiros americano, Fred Saberhagen. (GELDER, 2001, p.90)⁹⁷

Coppola ainda traz em seu filme outras mudanças como o vampiro não somente ter uma sombra, mas, lembrando “Nosferatu” de Murnau, essa possuir uma atuação que cause um impacto dramático. Em “Drácula de Bram Stoker”, a sombra parece mostrar as intenções do conde. Em determinados momentos, vemos Drácula se contendo para manter a cordialidade e controlando seus instintos predatórios enquanto sua sombra revela sua maldade simulando ataques às pessoas.

⁹⁶ “One of the most important changes from the novel is the portrayal of Count Dracula as Vlad Dracula and Mina Harker as a resurrection of Vlad Dracula’s wife from the fifteenth century. Not only does this promote the false link between the historical and fictional Draculas (and taint Vlad Dracula’s reputation in the process), but it offers a specific explanation for Dracula’s longing for Mina. Although it is initially Lucy that he targets, attacks and turns vampiric, it is secretly (except to the reader / viewer) Mina that he longs for and his attack on Lucy appears hateful and cruel because of this. In the novel much of this is left to the reader’s own speculation, but Coppola’s film adaptation attempts to offer us specific answers to some of Stoker’s conundrums.” (BERESFORD, 2008, p.153)

⁹⁷ “By opening with this narrative – and by declaring itself as a romantic epic – the film inevitably drew attention to just how far it had *departed* from the novel – even though, by putting author and text together into its title, it seemed to promise (finally...) the real thing. In fact, to accompany the film’s release, a novel titled *Bram Stoker’s ‘Dracula’* was published – written not by Stoker, but by the experienced American vampire novelist, Fred Saberhagen.” (GELDER, 2001, p.90)

Outra novidade trazida pelo diretor é a inclusão do cinema entre as inúmeras tecnologias citadas pelo livro de Stoker. No romance original, entre uma variedade de meios de comunicação sendo enumerados para colher dados sobre o inimigo, o cinema é sequer mencionado. Coppola, no entanto, mais do que mencioná-lo, o centra como fundamental na trama.

Coppola deixa claro que o cinema ‘começou’ por volta da mesma época do romance de Stoker – os irmãos Lumière, na realidade, abriram seu auditório cinematográfico em Londres em 1896, o ano anterior à publicação de “Drácula”. É como se o projeto de filmar o romance de Stoker sobre Drácula também envolva filmar o início do próprio filme – como se o retorno para a fonte vampírica ‘original’ seja meramente os meios pelos quais outra forma de retorno possa ser alcançada, uma forma de representar (ou, reinventar) o momento original do filme, sua formação. (GELDER, 2001, p.89)⁹⁸

Outro mérito trazido pelas alterações de “Drácula de Bram Stoker” é a adequação ao público de sua época. Enquanto Stoker trata da sexualidade como algo relacionado à impureza dos vampiros, Coppola imprime um teor sexual na relação entre Mina e Lucy, Lucy e seus pretendentes e Mina e Jonathan e traz Drácula seduzindo Mina que se oferece ao vampiro por vontade própria.

Diferente da visão de Stoker, Coppola permite que suas protagonistas femininas se comportem em uma maneira altamente sexual, com seus parceiros homens e ainda, de vez em quando, uma com a outra. As heroínas no romance, portanto, são marcadas como menos “malvadas” que suas equivalentes fílmicas. Significativamente, apesar do fato que ambas as protagonistas de Stoker se tornam comprometidas, suas associações com seus parceiros nunca se tornam sexualizadas (ao menos não enquanto ainda são humanas). (NYSTROM In: BROWNING; PICART, 2009, p.69)⁹⁹

Então, podemos perceber que o filme de Coppola possui seus méritos em relação à “fidelidade” imprimida à obra original em alguns aspectos. Todavia é em suas diferenças com o livro de Stoker que esse trabalho reconhece os aspectos mais relevantes e de mais

⁹⁸ “Coppola makes it clear that cinema ‘began’ around the same time as Stoker’s novel – the Lumière brothers actually opened their Cinematographic auditorium in London in 1896, the year before *Dracula* was published. It is as if the project of filming Stoker’s novel about Dracula also involves filming the beginnings of film itself – as if the return to the ‘original’ vampire source is merely the means by which another kind of return can be achieved, a way of representing (or, reinventing) film’s own original moment, its coming-into-being.” (GELDER, 2001, p.89)

⁹⁹ “Unlike Stoker’s vision, Coppola allows his female leads to behave in a highly sexual manner, both toward their male counterparts and even, at times, each other. The heroines within the novel, therefore, are markedly less “wicked” than their filmic equivalents. Significantly, despite the fact that both of Stoker’s female leads become engaged, their associations with their significant others never become sexualized (at least not while they remain human).” (NYSTROM In: BROWNING; PICART, 2009, p.69)

importante análise. Pois como diversos fatores estão presentes na composição do produto, vemos nas modificações e em suas motivações a verdadeira originalidade de seu criador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início do trabalho, procuramos apresentar uma nova abordagem sobre um assunto tão trabalhado em suas possibilidades interpretativas. De fato, os estudos de caráter hermenêutico sobre vampiros e sobre Drácula em suas inúmeras incursões no cinema e sobre todas as complexidades existentes em suas páginas são inesgotáveis. Entretanto, a ideia de apresentar um olhar pelos estudos das materialidades embasado em autores como McLuhan e os estudiosos da chamada “Teoria da Mídia Alemã” não pode ser totalmente feito sem retornar a diversos processos hermenêuticos. Isso se deve a inúmeros motivos.

Em primeiro lugar, um estudo totalmente voltado para as materialidades sem se utilizar da hermenêutica apenas comprovaria que tais perspectivas são totalmente dicotômicas. Por não acreditar que essa dicotomia instaurada por uma tradição ocidental seja uma verdadeira dicotomia, não poderíamos apresentar um trabalho que fosse contra tal princípio. A crença de que ambas as possibilidades de se analisar um produto podem ser complementares faz com que mesmo apresentando as materialidades como uma nova forma de pensar o vampiro, utilizemos leituras bastante hermenêuticas para enriquecer as articulações acerca dessa entidade.

Em segundo lugar, mesmo que o intuito aqui fosse o de apresentar uma perspectiva totalmente voltada para as materialidades e que pudesse simplesmente “apagar” qualquer processo hermenêutico, como faríamos isso? Se segundo McLuhan, o pensamento ocidental é moldado de acordo com um pensamento propriamente hermenêutico, como nos podemos “desprender” da hermenêutica? E mais importante, se a hermenêutica é um processo de interpretação e representação, como destacar o aspecto “material” sem estar passando pela minha interpretação?

E, se vamos falar de “material”, “forma”, “suporte” não podemos nos esquecer de que se trata de um trabalho escrito. Um trabalho escrito através de uma formalidade desenvolvida em uma cultura envolta na hermenêutica. Um trabalho apresentado através da escrita em um papel que nada mais é do que uma representação de um pensamento.

A hermenêutica não está só presente para complementar os estudos das materialidades, mas também está instaurada em todo nosso processo de pensar em produzir. Dessa forma, podemos, sem a menor culpa, apontar nossa perspectiva de pensar o vampiro através desse prisma, não como uma novidade ou uma inovação, mas sim como um complemento.

Conseqüentemente, no primeiro capítulo, adentramos nessa nova metodologia que não possui uma “metodologia” propriamente dita. As materialidades da comunicação para pensar o vampiro são um complemento para inúmeros processos de interpretação que foram evocados ao longo da dissertação. Dito isso, obviamente não estamos ignorando os inúmeros estudos sobre vampiros, o sobrenatural, Drácula e tudo que for relevante ao trabalho proposto de ordem totalmente hermenêutica. Todavia, o que apresentamos aqui é claramente apenas uma pequena parte do que ainda existe na extensa biblioteca do sobrenatural que provavelmente ocuparia uma seção quase infinita na célebre “Biblioteca de Babel” de Borges.

Então, através do levantamento de algumas pesquisas e estudos sobre vampiros, encontramos algo que decidimos nomear de “mitologia vampírica”. Tal indicação aponta para as características que acabaram fazendo parte do senso comum do que é um vampiro. Não podemos ser ingênuos em pensar que apenas alguns filmes fizeram com que Bela Lugosi fosse o grande representante do vampiro ao longo da história. Na verdade, vemos que há uma complexidade enorme que serve de base ou fundação para que a figura presente em nosso imaginário fosse essa.

Ainda no primeiro capítulo procuramos rastrear a origem da crença em vampiros e descobrimos que não há como rastrear o início desse ser mítico, apenas fazer ligações com entidades de diversas culturas como possíveis inspiradores. Porém, encontramos na Idade Média, uma recorrência maior dessa superstição. Mesmo assim, é apenas com a literatura gótica que o vampiro começa a ser descrito de uma maneira mais próxima ao que entendemos hoje como vampiro.

Nesse caso, Bram Stoker é o autor de maior responsabilidade para pensarmos no vampiro como ele é hoje. “Drácula” é um dos livros mais vendidos e possui um dos personagens mais adaptados para o cinema. No segundo capítulo vimos melhor como foi a criação do famoso vilão e analisamos melhor sua verdadeira ligação com o homem de mesmo nome que ficou famoso como herói em sua terra. Também observamos melhor alguns contextos envolvidos na criação da obra e possíveis interpretações sobre o livro de Stoker.

No terceiro capítulo tentamos trazer os conceitos de “remediação” e “apropriação” para pensarmos na longa incursão de Drácula no cinema. Através de uma pequena arqueologia de algumas de suas aparições em filmes, percebemos uma enorme mutabilidade do personagem de Stoker.

Drácula parece ser uma entidade alheia a normas e padrões fixos que o descrevem. Ao invés disso, apresenta um caráter extremamente camaleônico, se moldando para diferentes

representações ao longo de mais de 100 anos de existência. O vampiro de Stoker vai de monstro a galã, de repugnante a sedutor, de animal a aristocrata, de predador a vítima. Embora seja uma obra gótica de horror, Drácula está presente em diversos gêneros cinematográficos, abarcando possibilidades múltiplas como comédia, ação, romance, musical.

Talvez possamos pensar nessa mutabilidade apresentada pelo vampiro ao pensarmos em cinco obras específicas que marcam esse personagem no cinema. Os filmes analisados no último capítulo são as versões consideradas mais relevantes para nosso estudo da obra de Stoker. Vemos um Drácula que surge como um monstro em 1922, para retornar aos cinemas em 1931 como um aristocrata educado e elegante. Em 1958 temos Christopher Lee como um vampiro que se alimenta como um animal e apresenta uma violência e virilidade inovadora ao personagem. Em 1979, em uma releitura do filme de 1922, temos um vampiro que sofre a maldição de estar condenado à eternidade em um aspecto desprezível. Na versão de 1992 trazida por Coppola, temos uma vítima do destino que roubou sua amada em um Drácula cujo maior desejo (ainda maior que sua necessidade de sangue) é amar de novo.

Podemos perceber que todas essas características são muito marcantes ao que acreditamos fazer parte do nosso imaginário sobre vampiros. Em diversos filmes atuais vemos vampiros que são belos, mas se transformam em monstros; são educados e elegantes até demonstrarem sua animalidade e violência exacerbadas; aproveitam sua vida de predador e sedutor, mas sofrem com a eternidade; e, como visto em diversos filmes, livros e séries, se apaixonam.

Ainda herdados dos cinco filmes acima, esta a relação do vampiro com o sol que surge como seu inimigo no filme de 1922 e passa a queimar sua pele em 1958. Assim como a necessidade de se alimentar de sangue, um brinde da literatura ao personagem temido na Idade Média. Outra colaboração da literatura é a riqueza do vampiro com seus predadores aristocratas. Afinal quem gostaria de viver tanto tempo na pobreza?

Podemos perceber aqui que o que entendemos como um vampiro hoje em dia aponta para diversas características que surgiram na literatura e no cinema. O personagem de Bram Stoker, no caso, é o maior representante dos vampiros em nossa cultura. Devemos ao livro e às suas diversas transposições cinematográficas o que acreditamos ser o “padrão vampírico” ou “mitologia vampírica”. Ou seja, as inúmeras características atribuídas ao vampiro são quase todas oriundas do mesmo personagem: Drácula.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBOTT, Stacey. Nosferatu in the Light of New Technology. In: HANTKE, Steffen (ed.). **Horror Film: Creating and Marketing Fear**. Jackson: University of Mississippi Press, 2004.
- ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. **Teoría y práctica de la historia del cine**. Barcelona: Paidós, 1995.
- ANDERSON, Chris. **A Cauda Longa**. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2006.
- AUERBACH, Nina. **Our Vampires, Ourselves**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- BERESFORD, Matthew. **From Demons to Dracula: The Creation of the Modern Vampire Myth**. Reaktion Books Ltd, 2008.
- BIGNELL, Jonathan. **A Taste of the Gothic: Film and television versions of Dracula**. Manchester University Press, 2000.
- BOIVIN, Nicole. **Material Cultures, Material Minds: The Impact of Things on Human Thought, Society, and Evolution**. Cambridge University Press, 2008.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: Understanding New Media**. The MIT Press, 2000.
- BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. Abril Cultural, 1972.
- BROWNING, John Edgar; PICART, Caroline Joan (Kay). **Draculas, Vampires, and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race, and Culture**. Scarecrow Press Inc., 2009.
- _____. **Dracula in Visual Media: Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances, 1921 – 2010**. United States of America: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011.
- CARROL, Noël. **The Philosophy of Horror**. Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1990.
- CASSETTI, Francesco. **Les Théories du Cinéma depuis 1945**. Paris: Nathan, 1999.
- CHARTIER, Roger. **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2005.
- EDMUNDSON, Mark. **Nightmare on Main Street: Angles, Sodomasochism and the Culture of Gothic**. Harvard University Press, 1997.

FELINTO, Erick. Do mutismo atual do sujeito: notas sobre uma tentativa de ressuscitar a subjetividade. **Logos** – Comunicação e Universidade. ano 5, n. 8, 1º Semestre, 1998.

_____. Materialidades da Comunicação: Por um Novo Lugar da Matéria na Teoria da Comunicação. **Ciberlegenda** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, n.05 (Edição especial), 2001, online. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/308>> Acesso em: 05 jul. 2013.

_____. **Passando no Labirinto**: Ensaio sobre as Tecnologias e as Materialidades da Comunicação. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

_____. **A imagem espectral**: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica. Ateliê Editorial, 2008.

_____. He Had No Reflection: vampirismo, percepção e as imagens técnicas. **Revista Alceu**, edição 20, 2010.

FELINTO, Erick; PEREIRA, Vinícius Andrade. A vida dos objetos. in: diálogo com o pensamento da materialidade. **Contemporânea** – Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, v. 3, n. 1, p. 79-98, 2005.

FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. **O explorador de abismos**: Vilém Flusser e o pós-humanismo. São Paulo: Paulus, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Writings**. (Electronic mediations; Volume 6). University of Minnesota Press, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

GELDER, Ken. **Reading the Vampire**. Routledge, 2001.

GEADA, Eduardo. **Os Mundos do Cinema**: modelos dramáticos e narrativos no período clássico. Editorial Notícias, 1998.

GIBSON, Matthew. **Dracula and the Eastern Question**: British and French Vampire Narratives of the Nineteenth-Century Near East. Palgrave Macmillan, 2006.

GOMES, Paola Basso Menna Barreto. Devir-Animal e Educação. **Educação e Realidade** – Revista da faculdade de educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. v.27, n.2, p.59-66, julho/dezembro de 2002.

GOODY, Jack; WATT, Ian. **As Consequências do Letramento**. Editora Paulistana, 2006.

GROYS, Boris. “Subjectivity as medium of the media”. Dossier: What is German media Philosophy? Revista **Radical Philosophy**, n.169 (September/October 2011), p.7-9.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Reading for the *Stimmung*? About the Ontology of Literature Today. **Boundary 2**, v. 35, n. 3, p.213-221, Fall 2008.

HALBERSTAM, Judith. **Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters**. Duke University Press, 1995.

HAVELOCK, Eric A. **A Revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HOHLFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C; FRANÇA, Vera Veiga (orgs.). **Teorias da Comunicação: Conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

HORN, Eva. "There are no media". **Grey Room**. n.29, MIT Press Journals, 2007, pp.6-13.

HUTCHINGS, Peter. **Dracula**. The British Film Guide 7. I.B.Tauris & Co. Ltd, 2003.

JANCOVICH, Mark; et al. **Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Tastes**. Manchester University Press, 2003.

JOSHI, S.T. (Editor). **Encyclopedia of the Vampire: the living dead in myth, legend, and popular culture**. Greenwood, 2011.

KITTLER, Friedrich. *Dracula's Legacy*. In: _____. **Literature/Media/Information Systems**. (Ed. John Johnston). Amsterdam: Overseas Publishers Association, 50-84, 1997.

_____. **Gramophone, Film, Typewriter**. Stanford: Stanford University Press, 1999.

KRÄMER, Sybille. The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation: On Friedrich Kittler's Conception of Media. In: _____. **Theory, Culture & Society**. Sage, 2006, p.93-109.

LAGNY, Michèle. **Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica**. Barcelona: Bosch, 1997.

LATOURE, Bruno. **Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory**. Oxford University Press, 2005.

LE FANU, J. Sheridan. **In a Glass Darkly**. Dodo Press, 2009.

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

LOVECRAFT, H.P. **O Horror Sobrenatural em Literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. **A comunidade dos espectros. I. Antropotecnia**. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

_____. **Para além do princípio antrópico: Por uma filosofia do *Outside***. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MCFARLANE, Brian. **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

McKENZIE, D. F.. **Bibliography and the Sociology of Texts**. Cambridge University Press, 1999.

McLUHAN, Herbert Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Cultrix, 2007.

McLUHAN, Herbert Marshall; McLUHAN, Eric. **Laws of Media: The new science**. University of Toronto Press, 1992.

MCNALLY, Raymond T.; FLORESCU, Radu. **In Search of Dracula: The History of Dracula and Vampires**. Houghton Mifflin Company, 1994.

MORAES, Marcelo Félix. O Expressionismo e o Kammerspielfilm em A Última Gargalhada de Murnau. **RUA – Revista Universitária do Audiovisual**. 15 de Novembro de 2010.

NORONHA, Marcelo Pizarro. O vampirismo no mundo contemporâneo: Algumas considerações. **Cadernos IHU Idéias**, ano 3, n. 33, 2005.

PALEÓLOGO, Diego. A produção de um vampiro contemporâneo: identidade, diferença e alteridade nas representações do vampiro. **Revista Entre.Meios**, v. 8, n. 8, 2011, online. Disponível em: <<http://pucposcom-rj.com.br/wp-content/uploads/2011/11/A-produc%CC%A7a%CC%83o-de-um-vampiro-Diego-Paleologo.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2013.

PARIKKA, Jussi. “Archival Media Theory: An Introduction to Wolfgang Ernst’s Media Archaeology”. In: ERNST, Wolfgang. **Digital Memory and the Archive**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013, p.1-22.

PEREIRA, Vinícius Andrade. Marshall McLuhan, o conceito de determinismo tecnológico e os estudos dos meios de comunicação contemporâneos. **UNirevista**, v.1, n.3, p. 1-10, julho de 2006.

_____. G.A.M.E.S. 2.0 – Gêneros e Gramáticas de Arranjos e Ambientes Midiáticos Mediadores de Experiências de Entretenimento, Sociabilidades e Sensorialidades. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 17., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: UNIP, junho de 2008.

_____. **Estendendo McLuhan: da Aldeia à Teia Global**. Editora Sulina, 2011.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Explorações da noção de materialidade da comunicação. **Contracampo - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação**. 10/11, 2004, p.31-44.

PEREZ, Gilberto. **The Material Ghost: Films and their Medium**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, jun.2010.

POLIDORI, John. **The Vampyre and Other Tales of the Macabre** (Oxford World's Classics). Oxford University Press, 2008.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **A Nova Aliança: metamorfose da ciência**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

REGIS, Fátima. Literatura e singularidade: topos de delírio, fantasia e inspiração para a contemporaneidade. **Logos – Comunicação e Universidade**. ano 5, n. 8, 1º Semestre, 1998.

_____. Do Corpo Monstruoso ao Mito do Cyborg: os processos de construção de identidade e diferença no ocidente. In: ENCONTRO DA COMPÓS - ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 8., 1999, Belo Horizonte. **Anais... 8o. Encontro Anual da Compós**. Belo Horizonte: Compós - UFMG, 1999. v. 1.

RHODES, Gary D. Drakulahalála (1921): The Cinema's First Dracula. **Horror Studies**. v.1, n.1, p.25-47, 2010.

ROCQUE, Lúcia de La; TEIXEIRA, Luiz Antonio. Frankenstein, de Mary Shelley e Drácula, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura. **História, Ciências, Saúde, Manguinhos**, v. VIII, n. 1, p. 10-34, mar.-jun. 2001.

RODRIGUES, Andrezza Christina Ferreira. **Drácula, Um Vampiro vitoriano: O Discurso Moderno no Romance de Bram Stoker**. São Paulo: PUC-SP, 2008. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ROSSI, Aparecido Donizete. Manifestações e Configurações do Gótico nas Literaturas Inglesa e Norte-Americana: Um Panorama. **ÍCONE- Revista de Letras**, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 55-76, jul. 2008.

SILVA, Michel. O Cinema Expressionista Alemão. **Revista Urutágua**. Revista acadêmica Multidisciplinar – Departamento de Ciências Sociais – Universidade Estadual de Maringá, Maringá. n. 10, Ago/Set/Out/Nov. – Quadrimestral, 2006. Disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br/010/10silva.htm>> Acesso em: 07 ago. 2012.

SINGER, Ben. “Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R.. **Cinema and The Invention of Modern Life**. University of California Press, 1995.

STOKER, Bram. **Dracula**. United States of America: ICON Classics, 2005.

_____. **Dracula's Guest and Other Weird Tales**. Penguin Classics, 2006.

_____. **Bram Stoker's Notes for Dracula: a facsimile edition**. Annotated and transcribed by EIGHTEEN-BISANG, Robert; MILLER, Elizabeth. McFarland & Company, Inc., Publishers, 2007.

_____. **Drácula**. Porto Alegre: L&PM, 2011

TABOSA, Adriana. A Superação dos Humanos: o biopoder, a instrumentalização e a manipulação do homem. **Caderno UFS de Filosofia**. ano 5 fasc. XI, v. 6, Jul.-Dez. 2009.

THACKER, Eugene. **In the Dust of This Planet**. John Hunt Publishing, 2011. (Horror and Philosophy; v. 1)

TUCHERMAN, Ieda. **Breve História do Corpo e de seus Monstros**. Lisboa: Vega, 1999.

_____. Imaginário Tecnológico no Final do Século XIX: encontros perturbadores entre atores humanos e não humanos. In: ROSA, Jorge Martins (org.) **Cibercultura e Ficção**. Documenta, 2012.

TYREE, J. M.. Warm-Blooded: True Blood and Let the Right One. **Revista Film Quarterly**, vol.63, No.2, 2009, pps 31-37.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. **Dez Lições sobre o Romance Inglês no século XVII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VIEIRA, Maytê Regina. Drácula de Bram Stoker (1992): Uma adaptação entre Literatura e História. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. **Anais...**São Paulo: ANPUH, julho 2011.

WEIBEL, Peter. Phantom Painting. In: **New Paintings for the Mirror Room and Archive in a Studio off the Courtyard by David Reed** (exhibition catalogue). Neue Galerie Graz am Landes museum Joanneum, 1996.

ZANINI, Claudio Vescia. **The Myth of the Vampire and Blood Imagery in Bram Stoker's Dracula**. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2007. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A Conversação. Filme. Dir: Francis Ford Coppola. E.U.A.: Directors Company; The Coppola Company; American Zoetrope, 1974. 113 minutos.

A Dança dos Vampiros. Filme. Dir: Roman Polanski. E.U.A.; Reino Unido: Cadre Films; Filmways Pictures, 1967. 108 minutos.

A Filha do Drácula. Filme. Dir: Lambert Hillyer. E.U.A: Universal Pictures, 1936. 71 minutos.

A Lagoa Azul. Filme. Dir: Randal Kleiser. E.U.A.: Columbia Pictures Corporation, 1980. 104 minutos.

A Marca do Vampiro. Filme. Dir: Tod Browning. E.U.A.: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1935. 60 minutos.

A Sombra do Vampiro. Filme. Dir: E. Elias Merhige. E.U.A.; Reino Unido; Luxemburgo: Saturn Films, 2000. 92 minutos.

A Última Gargalhada. Filme. Dir: F. W. Murnau. Alemanha: Universum Film (UFA), 1925. 77 minutos.

Aguirre, a Cólera dos Deuses. Filme. Dir: Werner Herzog. Alemanha Ocidental.: Werner Herzog Filmproduktion; Hessischer Rundfunk (HR), 1972. 93 minutos.

Amor à Primeira Mordida. Filme. Dir: Stan Dragoti. E.U.A.: Melvin Simon Productions, 1979. 94 minutos.

Apocalypse Now. Filme. Dir: Francis Ford Coppola. E.U.A.: Zoetrope Studios. 1979, 153 minutos.

Bara no Konrei. Filme. Dir: Hiroyuki Muto. Japão: Gaga Communications, 2001. 85 minutos.

Blacula. Filme. Dir: Willian Crain. E.UA.: American International Pictures (AIP) ; Power Productions, 1972. 93 minutos.

Blade, O Caçador de Vampiros. Filme. Dir: Stephen Norrington. E.U.A.: Amen Ra Films; Imaginary Forces; Marvel Enterprises. 1998. 120 minutos.

Blade: Trinity. Filme. Dir: David S. Goyer. E.U.A.: New Line Cinema; Shawn Danielle Productions Ltd.; Amen Ra Films, 2004. 113 minutos.

Blood for Dracula. Filme. Dir: Paul Morrissey. Itália; França: Compagnia Cinematografica Champion; Yanne et Rassam; Andy Warhol Presentation, 1975. 103 minutos.

Blood of Dracula's Castle. Filme. Dir: Al Adamson; Jean Hewitt (uncredited). E.U.A.: Paragon International Pictures, 1969. 84 minutos.

Conde Drácula. Filme. Dir: Jesús Franco. Espanha; Alemanha Ocidental; Itália; Liechtenstein: Corona Filmproduktion, Filmar Compagnia Cinematografica, Fénix Cooperativa Cinematográfica, 1973. 98 minutos.

Condessa Drácula. Filme. Dir: Peter Sasdy. Reino Unido: Rank Organisation; Hammer Film Productions, 1971. 93 minutos.

Convenção de Vampiros. Filme. Dir: Freddie Francis. Alemanha Ocidental: Aquila Film Enterprises, 1971. 102 minutos.

Crepúsculo. Filme. Dir: Catherine Hardwicke. E.U.A.: Summit Entertainment; Temple Hill Entertainment; Maverick Films, 2008. 122 minutos.

Criaturas Arrepiantes. Filme. Dir: Charles Band. E.U.A.: Full Moon Pictures; Tanna Productions, 1997. 80 minutos.

Cronos. Filme. Dir: Guillermo Del Toro. México: CNCAIMC; Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica; Grupo Del Toro, 1993. 94 minutos.

Dark Prince: The True Story of Dracula. Filme. Dir: Joe Chappelle. E.U.A.: Kushner-Locke Company; The Pueblo Productions, 2000. 92 minutos.

Deafula. Filme. Dir: Peter Wolf. E.U.A.: Sing Scope; Holstrom, 1975. 95 minutos.

Der Golem. Filme. Dir: Henrik Galeen; Paul Wegener. Alemanha: Deutsche Bioscop GmbH, 1915. 60 minutos.

Der Student von Prag. Filme. Dir: Henrik Galeen. Alemanha: Sokal-Film GmbH, 1926. 110 minutos.

Drácula – Morto mas Feliz. Filme. Dir: Mel Brooks. E.U.A.; França: Gaumont, 1995. 88 minutos.

Dracula (Spanish Version). Filme. Dir: George Melford; Enrique Tovar Ávalos (uncredited). E.U.A.: Universal Pictures, 1931. 104 minutos.

Drácula 2 – A Ascensão. Filme. Dir: Patrick Lussier. E.U.A.: Castel Film Romania; Neo Art & Logic, 2003. 85 minutos.

Drácula 2000. Filme. Dir: Patrick Lussier. E.U.A.: Dimension Films, 2000.99 minutos.

Drácula 3: O Legado Final. Filme. Dir: Patrick Lussier. E.U.A.: Dimension Films; Neo Art & Logic; Castel Film Romania, 2005. 86 minutos.

Dracula 3000. Filme. Dir: Darrel Roodt. Alemanha; Africa do Sul: Film Afrika Worldwide; ApolloProMedia GmbH & Co.; Filmproduktion KG (I); Fictions Film & Television Limited, 2004. 86 minutos.

Dracula 3D. Filme. Dir: Dario Argento. Itália; França; Espanha: Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S.A.; Film Export Group; Les Film de l' Astre, 2012. 106 minutos.

Drácula contra Frankenstein. Filme. Dir: Jesús Franco. Espanha; França: Prodif Ets.; Comptoir Français du Film Production (CFFP); Fénix Cooperativa Cinematográfica, 1972. 85 minutos.

Drácula de Bram Stoker. Filme. Dir: Francis Ford Coppola. E.U.A.: American Zoetrope; Columbia Pictures Corporation; Osiris Films, 1992. 128 minutos.

Drácula no Mundo da Minissaia. Filme. Dir: Alana Gibson. Reino Unido: Hammer Film Productions, 1972. 96 minutos.

Drácula – Pacto de Sangue. Filme. Dir: Deran Sarafian. E.U.A.: Arrowhead Productions, 1989. 94 minutos.

Dracula père et fils. Filme. Dir: Édouard Molinaro. França: Gaumont; Productions 2000, 1976. 96 minutos.

Dracula Rising. Filme. Dir: Fred Gallo. E.U.A.: New Horizons Pictures, 1993. 85 minutos.

Dracula vs. Frankenstein. Filme. Dir: Al Adamson. E.U.A.: Independent International Pictures (I-I), 1971. 90 minutos.

Dracula, Lord of the Damned. Filme. Dir: Ian Case; Brian Clement. Canadá: Bob Masse Studio, 2011. 101 minutos.

Drácula, o Perfil do Diabo. Filme. Dir: Freddie Francis. Reino Unido: Hammer Film Productions, 1968. 92 minutos.

Drácula, o Príncipe das Trevas. Filme. Dir: Terence Fisher. Reino Unido: Seven Arts Productions; Hammer Film Productions, 1966. 90 minutos.

Dracula. Filme. Dir: Bill Eagles. Reino Unido: Granada Television; British Broadcasting Corporation (BBC); WGBH, 2006. 90 minutos.

Dracula. Filme. Dir: Dan Curtis. Reino Unido: Latglen Ltd., 1974. 100 minutos.

Dracula. Filme. Dir: George Anton. E.U.A.: Anton Pictures, 2009. 82 minutos.

Drácula. Filme. Dir: John Badham. E.U.A.;Reino Unido: Universal Pictures, 1979.109 minutos.

Drácula. Filme. Dir: Roger Young. Itália; Alemanha: Lux Vide; Beta Film; Raitrade, 2002. 104 minutos.

Drácula. Filme. Dir: Tod Browning. E.U.A.: Universal Pictures, 1931. 75 minutos.

Dracula: A Chamber Musical. Filme. Dir: Richard Ouzounian. Canadá: Ontario Educational Communications Authority (OECA), 2000. 110 minutos.

Dracula: Pages from a Virgin's Diary. Filme. Dir: Guy Maddin. Canadá: Vonnie Von Helmolt Film; Canadian Broadcasting Corporation (CBC); Dracula Productions Inc., 2003. 73 minutos.

Dracula: The Dark Prince. Filme. Dir: Pearry Reginald Teo. E.U.A.: Castel Film Romania, 2013. 99 minutos.

Dracula's Guest. Filme. Dir: Michael Feifer. E.U.A.: North American Entertainment; Barnholtz Entertainment, 2009. 82 minutos.

El gran amor del conde Drácula. Filme. Dir: Javier Aguirre. Espanha: Janus Films, 1975. 72 minutos.

Fitzcarraldo. Filme. Dir: Werner Herzog. Alemanha Ocidental; Peru.: Werner Herzog Filmproduktion; Pro-ject Filmproduktion; Filmverlag der, 1982. 158 minutos.

Fome de Viver. Filme. Dir: Tony Scott. Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Peerford Ltd., 1983. 97 minutos.

Fracchia contro Dracula. Filme. Dir: Neri Parenti. Itália: Faso Film; Maura International Films, 1985. 94 minutos.

Garotos Perdidos. Filme. Dir: Joel Schumacher. E.U.A.: Warner Bros, 1987. 97 minutos.

Gothic. Filme. Dir: Ken Russel. Reino Unido: Virgin Vision, 1986. 87 minutos.

Haunted Summer. Filme. Dir: Ivan Passer. E.U.A.: Cannon Films, 1988. 106 minutos.

House of Dracula. Filme. Dir: Erle C. Kenton. E.U.A.: Universal Pictures, 1945. 67 minutos.

Killer Barbys vs. Dracula. Filme. Dir: Jesús Franco. Espanha; Alemanha: Impacto Films; Quiet Village Filmkunst, 2002. 90 minutos.

La fille de Dracula. Filme. Dir: Jesús Franco. França; Portugal: Universal Pictures, 1972. 89 minutos.

La saga de los Dráculas. Filme. Dir: León Klimovsky. Espanha: Profilmes, 1973. 90 minutos.

Lady Dracula. Filme. Dir: Franz Josef Gottlieb. Alemanha Ocidental: IFV Produktion; TV13 Filmproduktion, 1978. 79 minutos.

Matadores de Vampiras Lésbicas. Filme. Dir: Phil Claydon. Reino Unido: Alliance Films; Momentum Pictures; VelvetBite, 2009. 86 minutos.

Modern Vampires. Filme. Dir: Richard Elfman. E.U.A.: Muse Productions; MUSE/Wyman; Storm Entertainment, 1998. 91 minutos.

Nadja. Filme. Dir: Michael Almereyda. E.U.A.: Kino Link Company, 1994. 93 minutos.

National Geographic Vampire Skeletons Mystery. Documentário. 2012. 45 minutos.

Near Dark. Filme. Dir: Kathryn Bigelow. E.U.A.: F/M; Near Dark Joint Venture, 1987. 94 minutos.

Nocturna. Filme. Dir: Harry Hurwitz . E.U.A.: Compass International Pictures; Nail Bonet Enterprises, 1979. 85 minutos.

Nosferatu – O Vampiro da noite. Filme. Dir: Werner Herzog. Alemanha Ocidental; França: Werner Herzog Filmproduktion; Gaumont, 1979. 107 minutos.

Nosferatu – Uma Sinfonia do horror. Filme. Dir: F. W. Murnau. Alemanha: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal; Prana-Film GmbH, 1922. 94 minutos.

Nosferatu's Crush. Filme. Dir: Mike M. Burke. E.U.A.: Mystic Night Pictures, 2006. 93 minutos.

O Bebê de Rosemary. Filme. Dir: Roman Polanski. E.U.A.: William Castle Productions, 1968. 136 minutos.

O Enigma de Kaspar Hauser. Filme. Dir: Werner Herzog. Alemanha Ocidental: Filmverlag der Autoren; Werner Herzog Filmproduktion; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1974. 110 minutos.

O Fantasma da Ópera. Filme. Dir: Rupert Julian. E.U.A.: Universal Pictures, 1925. 93 minutos.

O Filho do Drácula. Filme. Dir: Robert Siodmak. E.U.A.: Universal Pictures, 1943. 80 minutos.

O Homem Urso. Documentário. Dir: Werner Herzog. E.U.A.: Lions Gate Films; Discovery Docs; Real Big Production, 2006. 103 minutos.

O Iluminado. Filme. Dir: Stanley Kubrick. Reino Unido; E.U.A.: Warner Bros; Hawk Films; Peregrine, 1980. 144 minutos.

O Poderoso Chefão. Filme. Dir: Francis Ford Coppola. E.U.A.: Paramount Pictures; Alfran Productions, 1972. 175 minutos.

O Poderoso Chefão II. Filme. Dir: Francis Ford Coppola. E.U.A.: Paramount Pictures; The Coppola Company, 1974. 200 minutos.

O Poderoso Chefão III. Filme. Dir: Francis Ford Coppola. E.U.A.: Paramount Pictures; Zoetrope Studios, 1990. 162 minutos.

O Sangue de Drácula. Filme. Dir: Peter Sasdy. Reino Unido: Hammer Film Productions, 1970. 95 minutos.

O Sobrevivente. Filme. Dir: Werner Herzog. E.U.A.; Luxemburgo.: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Top Gun Productions; Thema Production, 2007. 126 minutos.

O Selvagem da Motocicleta. Filme. Dir: Francis Ford Coppola. E.U.A.: Hotweather Films; Zoetrope Studios, 1983. 94 minutos.

O Vampiro da Noite. Filme. Dir: Terence Fisher. Reino Unido: Hammer Film Productions, 1958. 82 minutos.

Os ritos Satânicos de Drácula. Filme. Dir: Alan Gibson. Reino Unido: Hammer Film Productions, 1974. 87 minutos.

Rosas de Sangue. Filme. Dir: Roger Vadim. França; Itália: Documento Film; Films EGE, 1960. 87 minutos.

Saint Dracula 3D. Filme. Dir: Rupesh Paul. Emirados Árabes Unidos: BizTV Network, 2012. 120 minutos.

Scars of Dracula. Filme. Dir: Roy Ward Baker. Reino Unido: EMI Films; Hammer Film Productions, 1970. 96 minutos.

Scream Blacula Scream. Filme. Dir: Bob Kelljan. E.U.A.: American International Pictures (AIP); Power Productions, 1973. 96 minutos.

Silver Scream. Filme. Dir: Jimmyo Burrell. E.U.A.: Forbidden Pictures; It Came From Planet X, 2003. 91 minutos.

Son of Dracula. Filme. Dir: Freddie Francis. Reino Unido: Apple Corps, 1974. 90 minutos.

Stroszek. Filme. Dir: Werner Herzog. Alemanha Ocidental: Skellig Edition; Werner Herzog Filmproduktion; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1977. 115 minutos.

The Legend of the 7 Golden Vampires. Filme. Dir: Roy Ward Baker. Reino Unido; Hong Kong: Hammer Film Productions; Shaw Brothers, 1974. 83 minutos.

The Addiction. Filme. Dir: Abel Ferrara. EUA: Fast Films; Guild; October Films, 1995. 82 minutos.

The Brides of Dracula. Filme. Dir: Terence Fisher. Reino Unido: Hammer Film Productions; Hotspur Film Production Ltd. 85 minutos.

The Mark of Dracula. Filme. Dir: Ron Ford. E.U.A.: Wildcat Entertainment, 1997. 88 minutos.

The Real Vampire Files. Documentário. Dir: David Mortin. Canadá: MDF Productions, 2010. 45 minutos.

The Reflecting Skin. Filme. Dir: Philip Ridley. Reino Unido; Canadá: British Screen Productions; BBC Films; Zenith Entertainment, 1990. 96 minutos.

The Return of Dracula. Filme. Dir: Paul Landres. E.U.A.: Gramercy Pictures (II), 1958. 77 minutos.

The Vampire Lovers. Filme. Dir: Roy Ward Baker. Reino Unido; E.U.A.: American International Pictures (AIP); Hammer Film Productions; Fantale Films, 1970. 91 minutos.

Transylvania Twist. Filme. Dir: Jim Wynorski. E.U.A.: Concord Productions Inc., 1989. 90 minutos.

True Blood. Série televisiva. Criador: Alan Ball. E.U.A.: Your Face Goes Here Entertainment; Home Box Office (HBO), 2008 - .60 minutos.

Um Drink no Inferno. Filme. Dir: Robert Rodriguez. E.U.A.: Dimension Films; A Band Apart; Los Hooligans Productions, 1996. 108 minutos.

Vampira. Filme. Dir: Clive Donner. Reino Unido: World Film Service, 1974. 88 minutos.

Vampyr. Filme. Dir: Carl Theodor Dreyer. Alemanha: Tobist Filmkunst, 1932. 83 minutos.

Van Helsing: O caçador de Montros. Filme. Dir: Stephen Sommers. E.U.A.; Republica Checa: Universal Pictures; Sommers Company; The Stillking Films, 2004. 131 minutos.

Vício Frenético. Filme. Dir: Werner Herzog. E.U.A.: Millennium Films; Edward R. Pressaman Film; Saturn Films, 2010. 122 minutos.

Viúva Drácula. Filme. Dir: Christopher Coppola. E.U.A.: De Laurentiis Entertainment Group (DEG), 1989. 86 minutos.

Vlad – O Cavaleiro das Trevas. Filme. Dir: Michael D. Sellers. E.U.A.: Quantum Entertainment; Basra Entertainment; Media Pro Pictures, 2003. 98 minutos.

Way of the Vampire. Filme. Dir: Sarah Nean Bruce; Eduardo Durão. E.U.A.: Asylum, 2005. 82 minutos.

Woyzeck. Filme. Dir: Werner Herzog. Alemanha Ocidental: Werner Herzog Filmproduktion; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1979. 82 minutos.

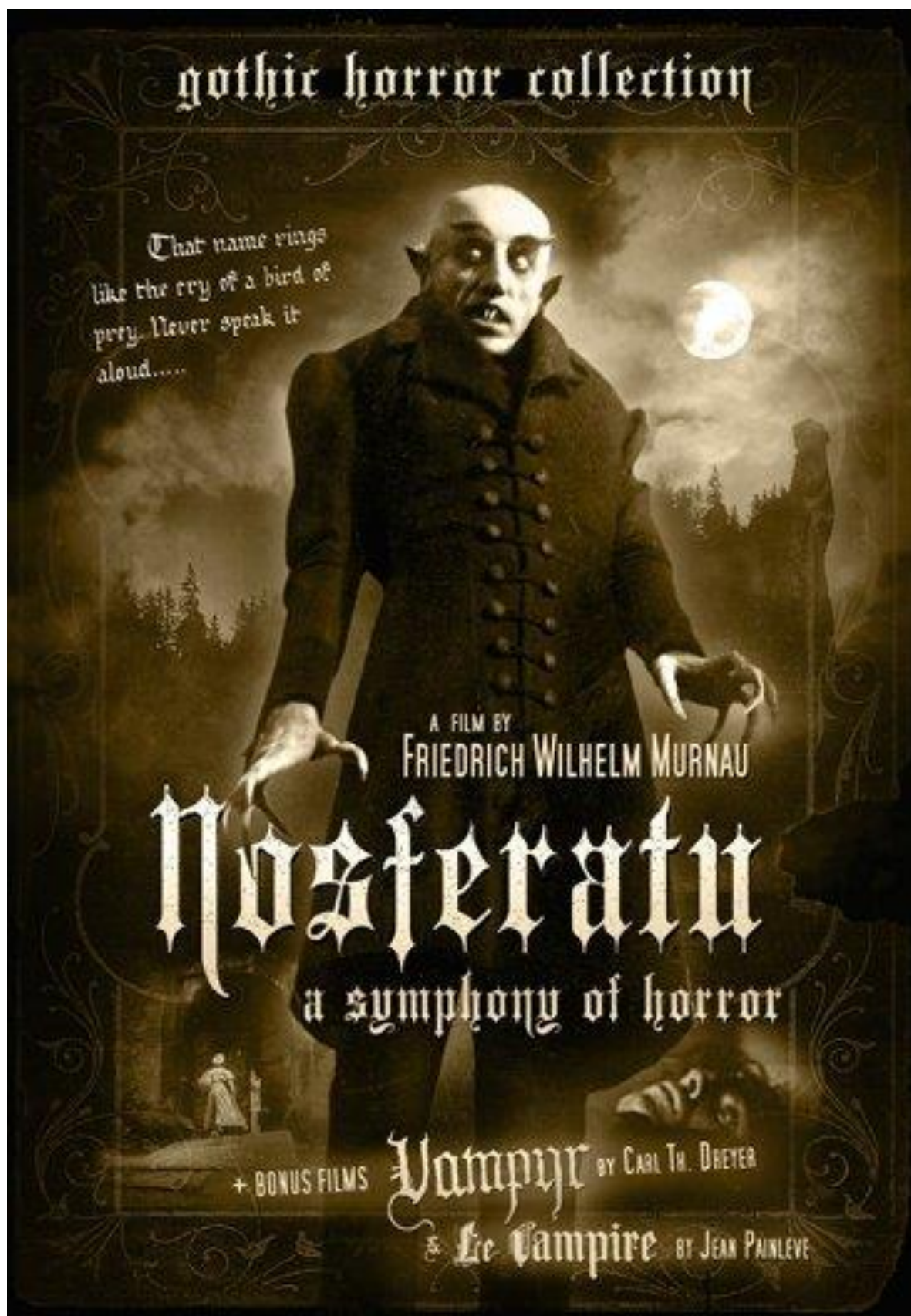
Zoltan – O Cão Vampiro de Drácula. Filme. Dir: Albert Band. E.U.A.: EMI Television; VIC Productions, 1981. 90 minutos.

Zora la vampira. Filme. Dir: Antonio Manetti; Marco Manetti. Itália: Virginia Produzioni, 2000. 105 minutos

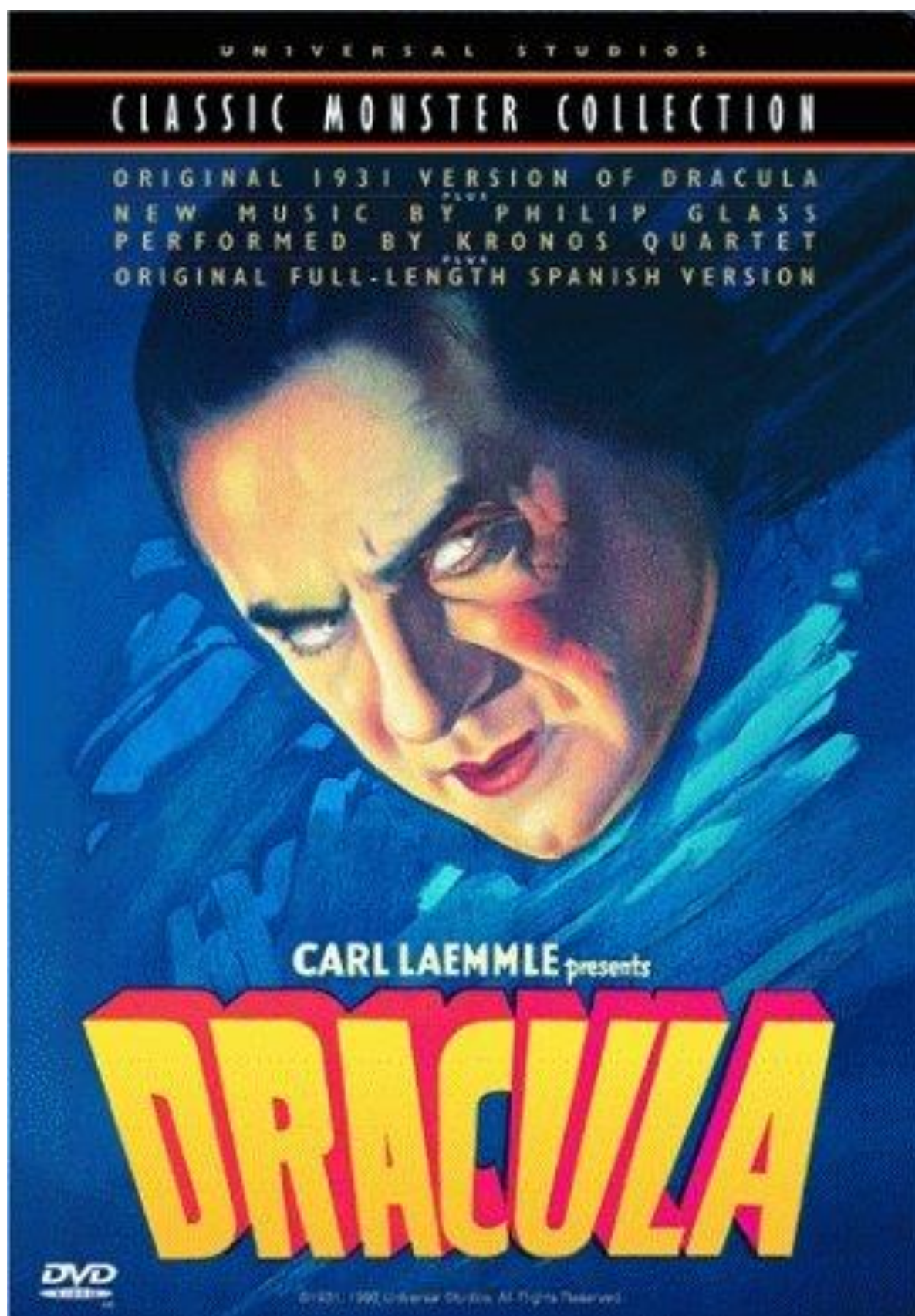
ANEXO – Capa de Filmes

Essa parte é reservada para a apresentação das capas ilustrativas dos filmes descritos nos terceiro capítulo na arqueologia de Drácula no cinema. Os títulos estão dispostos em ordem cronológica e não necessariamente na ordem em que estão no terceiro capítulo, pois em alguns casos (mais visivelmente em “A Sombra do Vampiro”) a ordem cronológica proposta no capítulo teve que ser adaptada para manter a continuidade do texto.

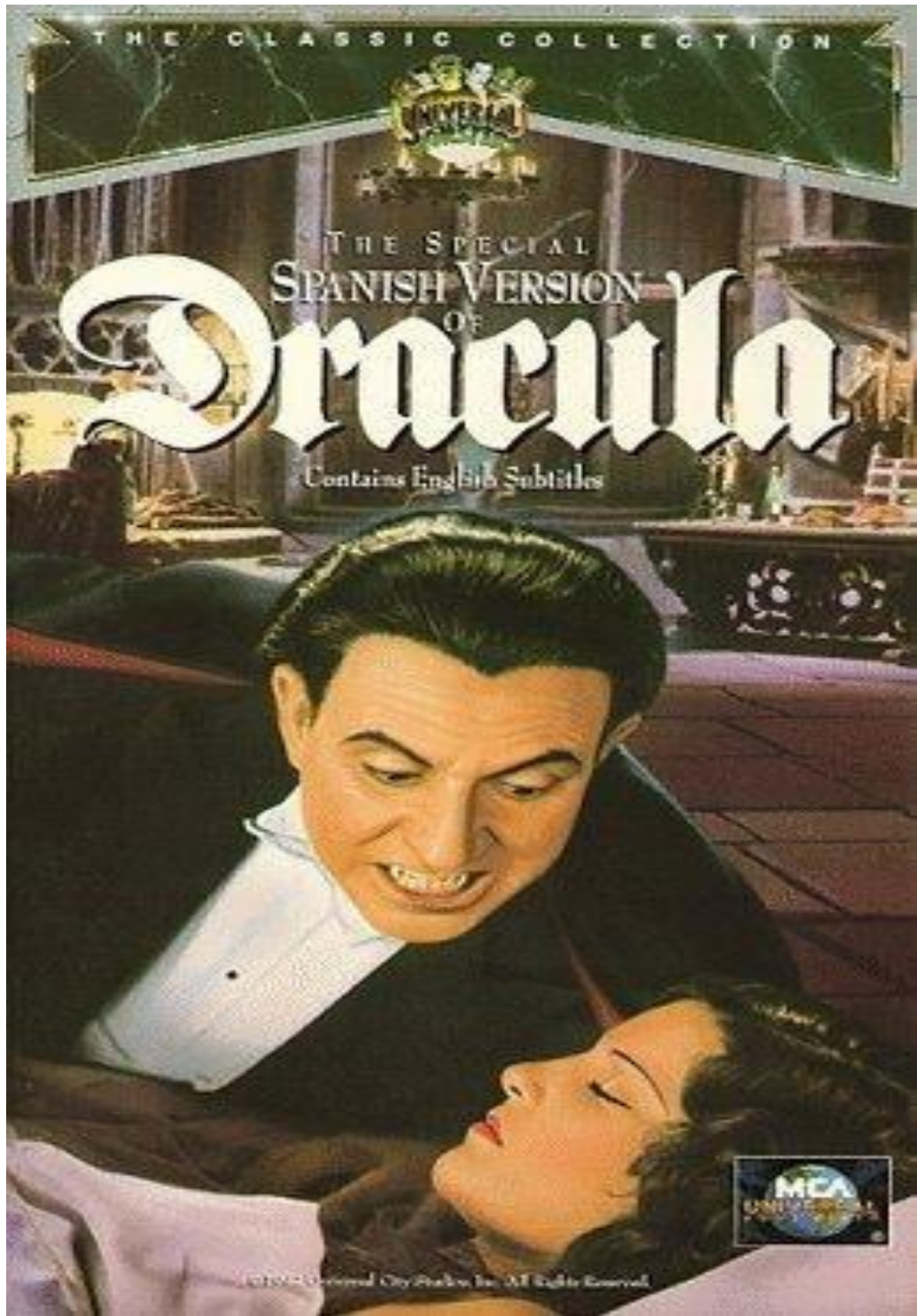
Nosferatu – Uma Sinfonia do Horror (1922)



Drácula (1931)



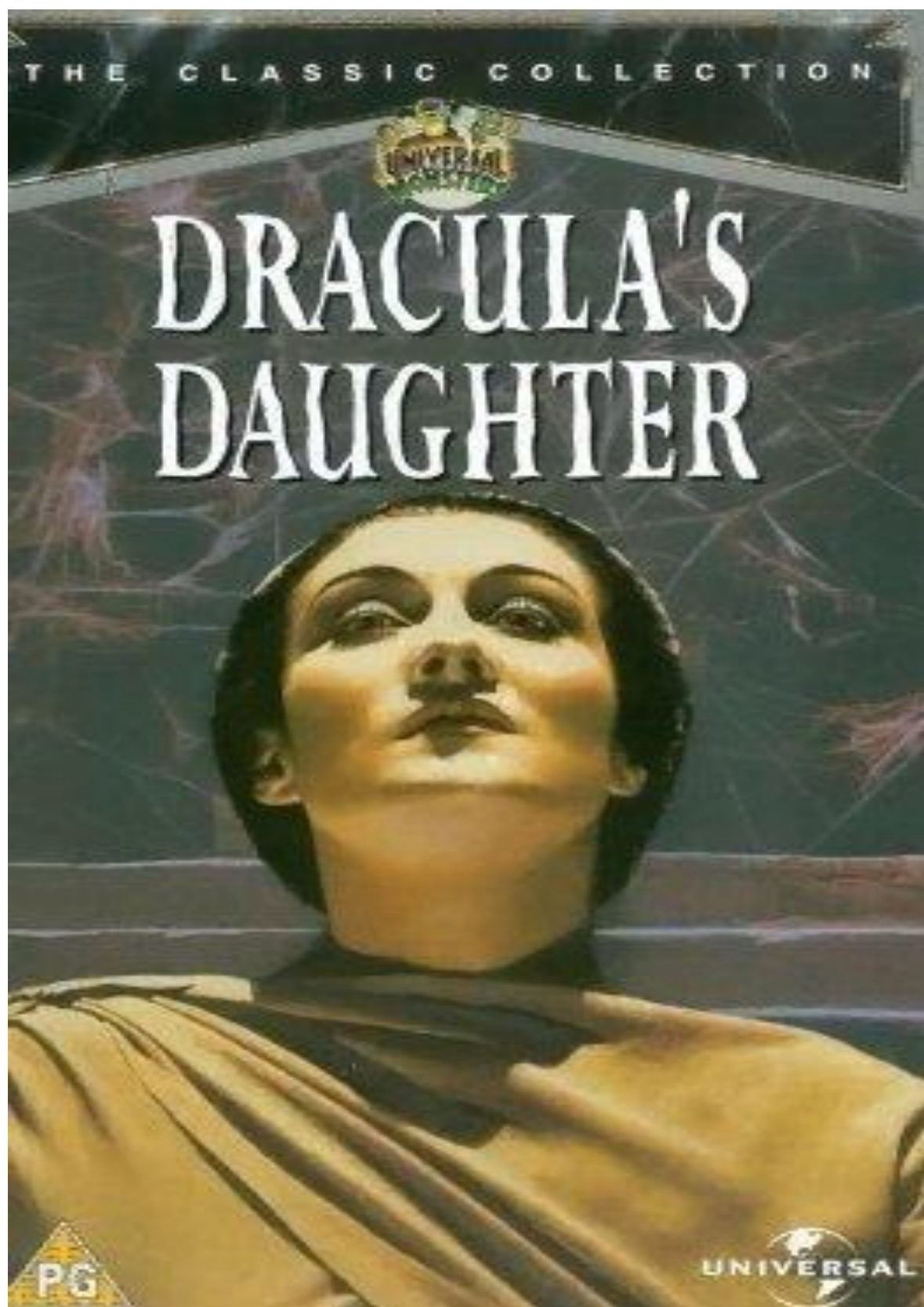
Dracula (Spanish Version – 1931)



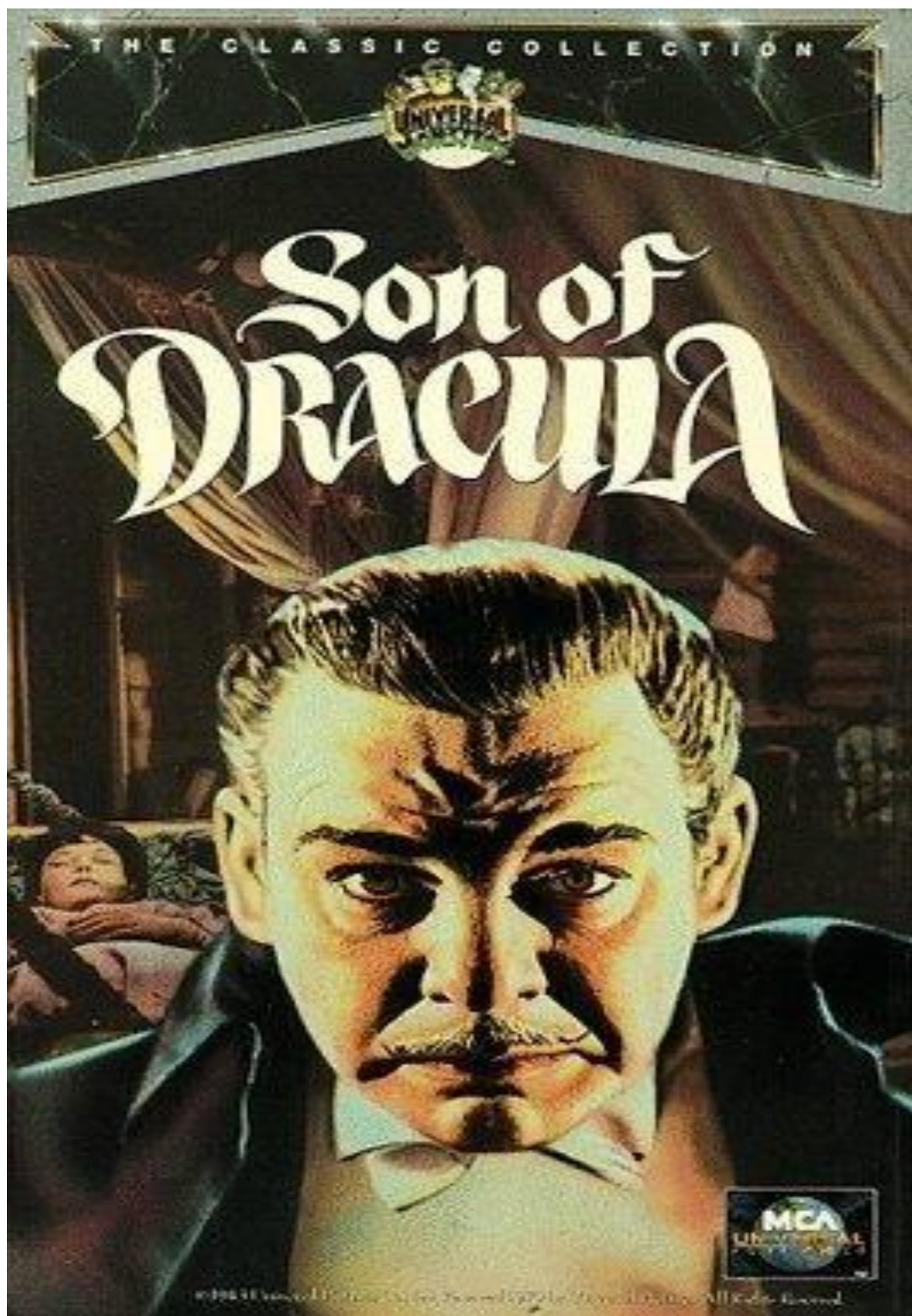
A Marca do Vampiro (1935)



A Filha de Drácula (1936)



O filho de Drácula (1943)



House of Dracula (1945)



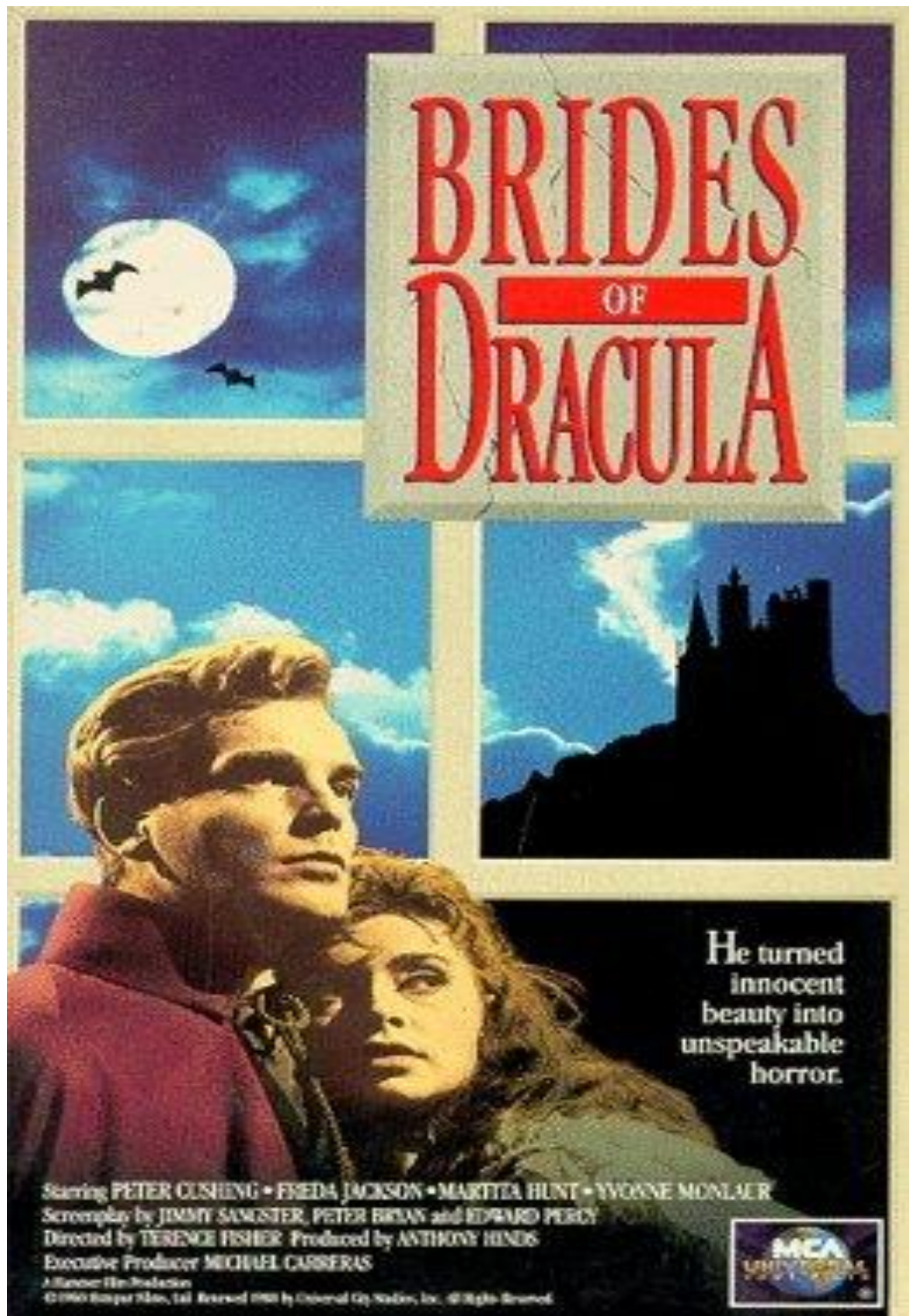
O Vampiro da Noite (1958)



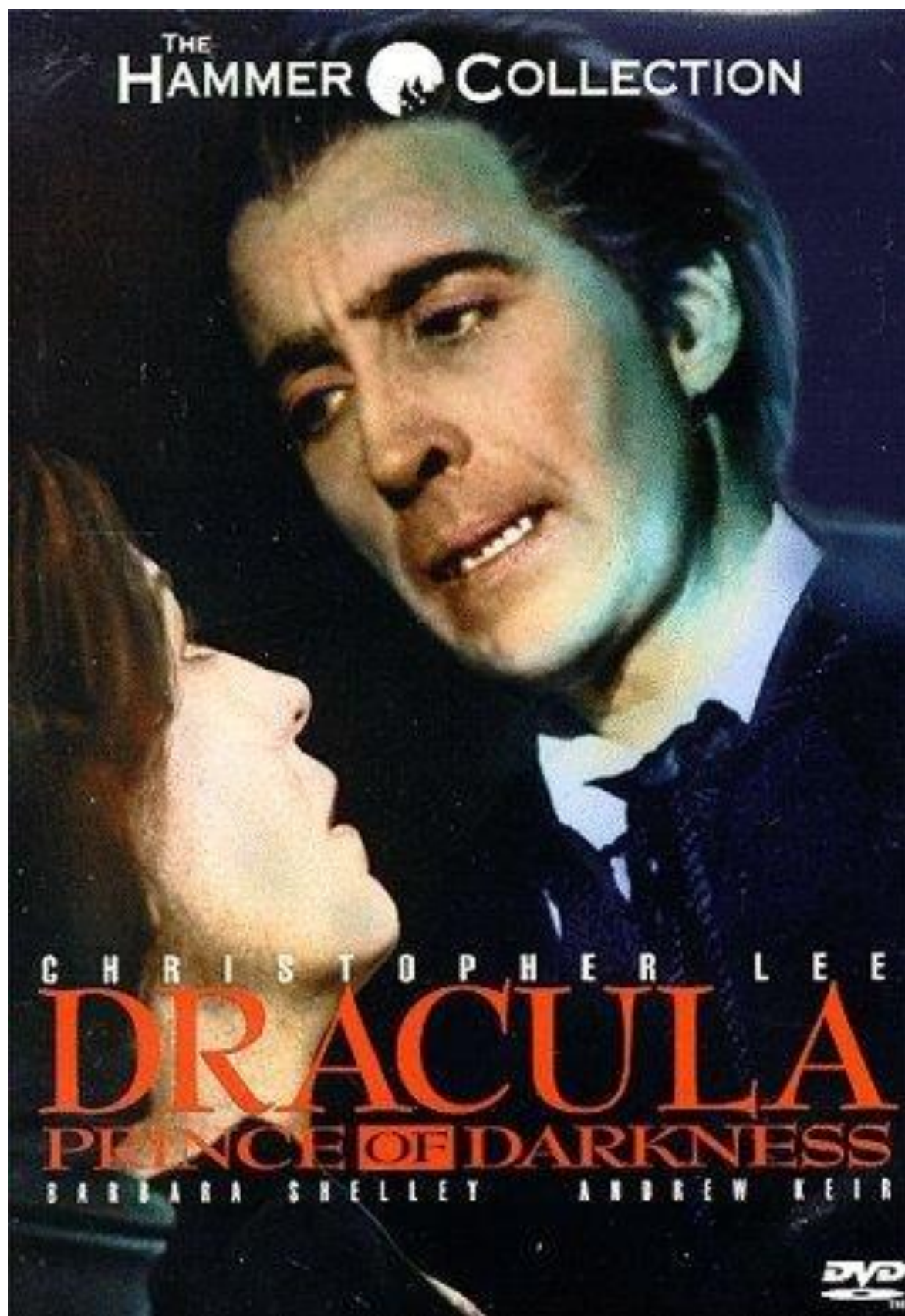
The Return of Dracula (1958)



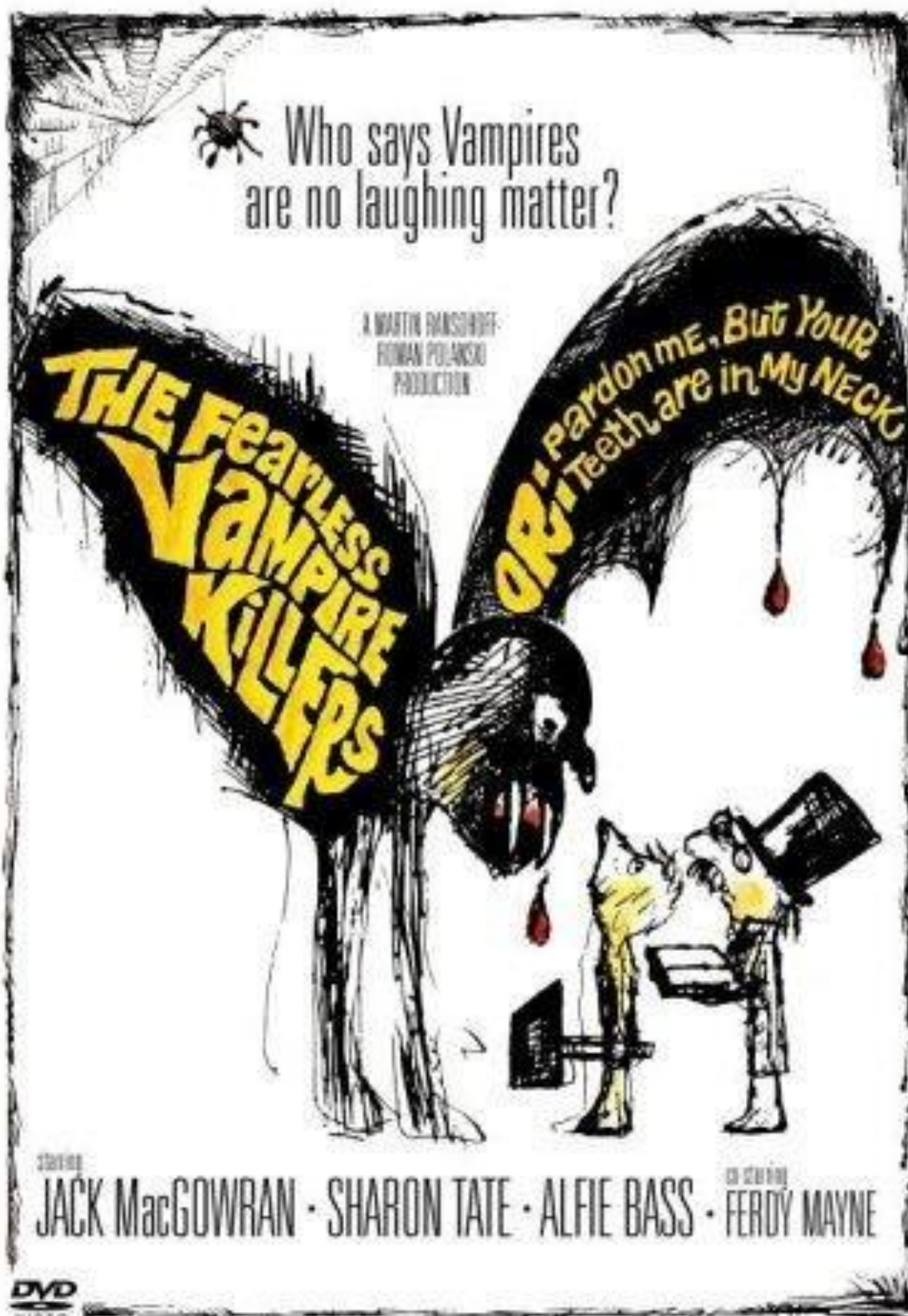
The Brides of Dracula (1960)



Drácula, o Príncipe das Trevas (1966)



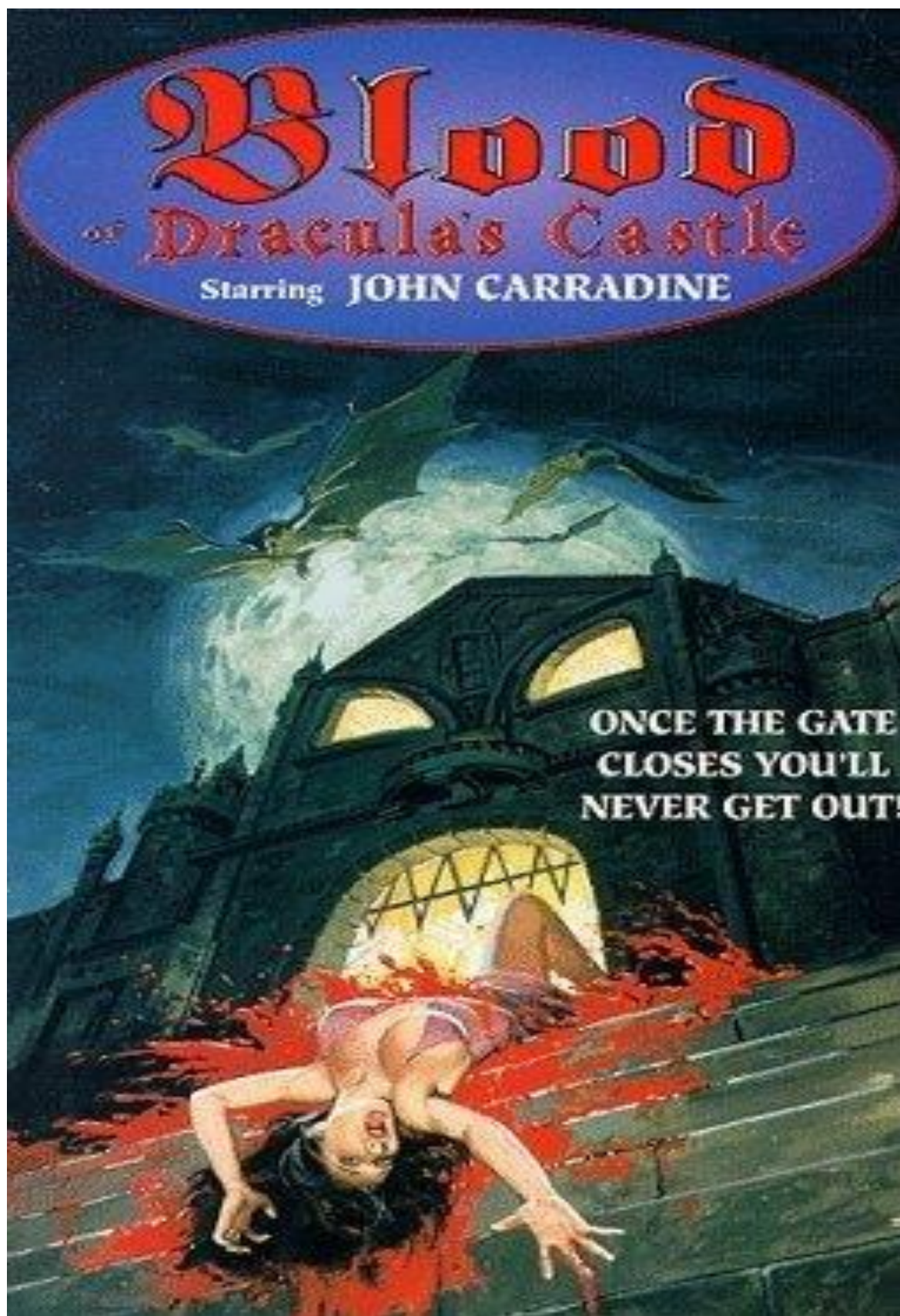
A Dança dos Vampiros (1967)



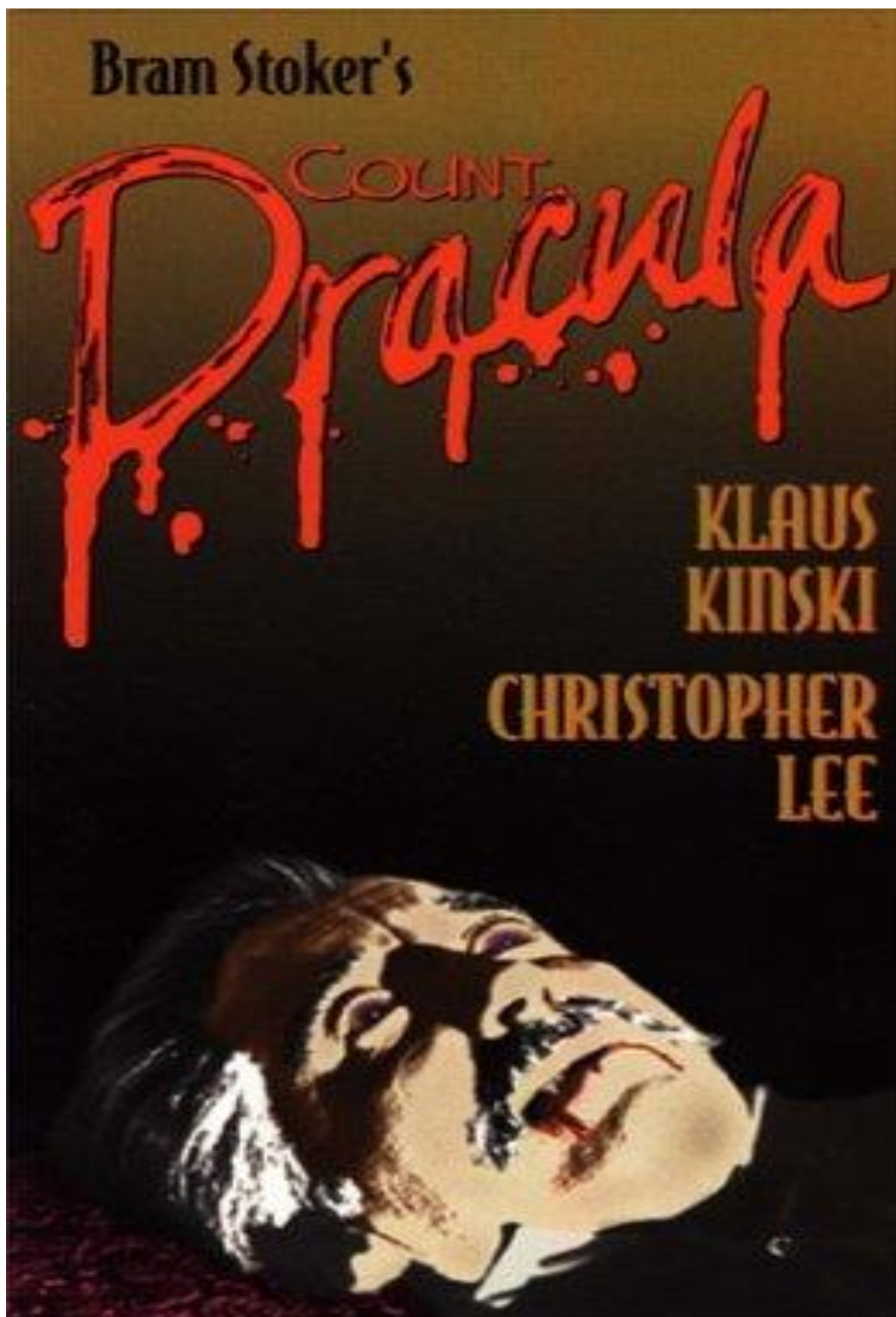
Drácula, o Perfil do Diabo (1968)



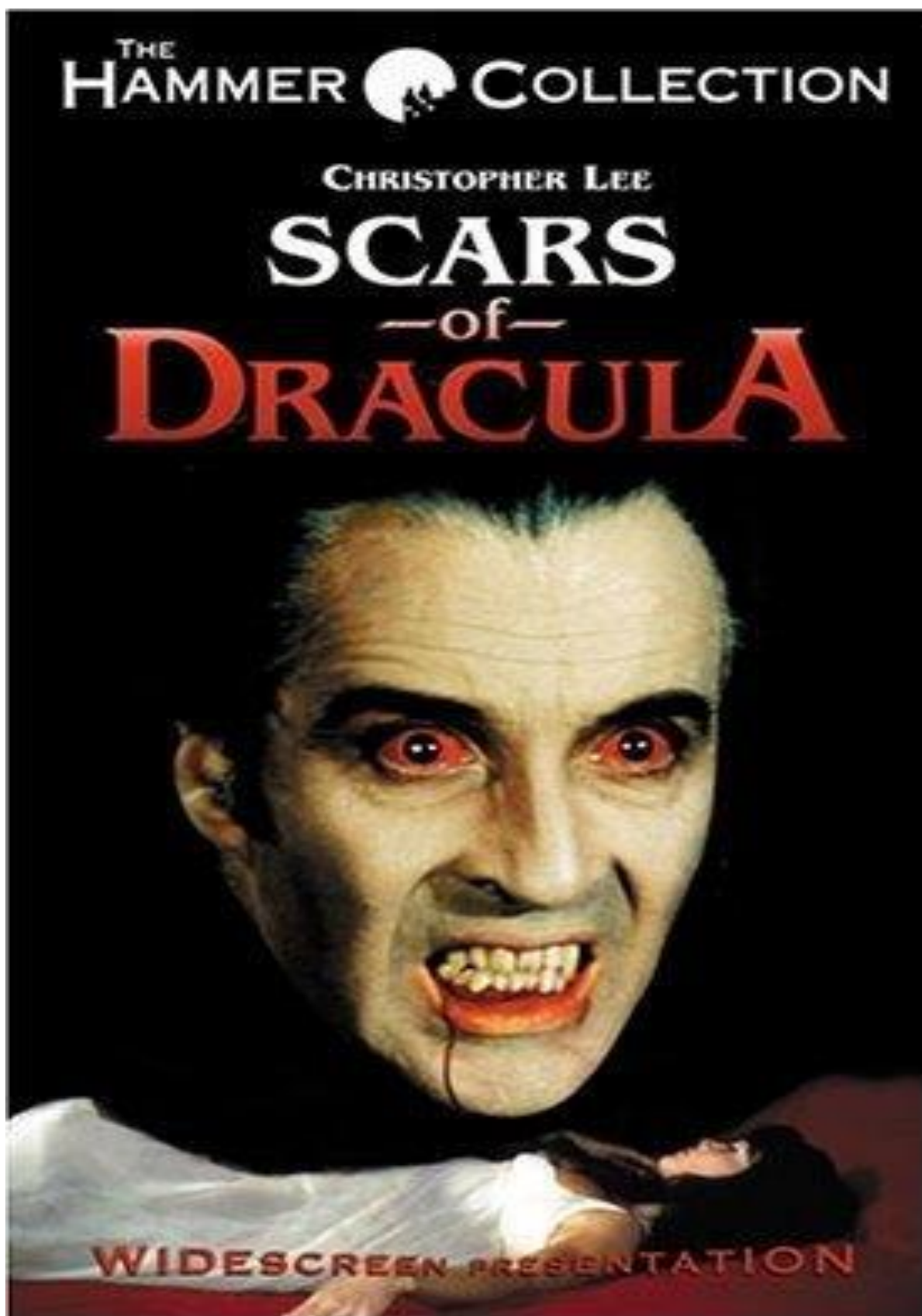
Blood of Dracula's Castle (1969)



Conde Drácula (1970)



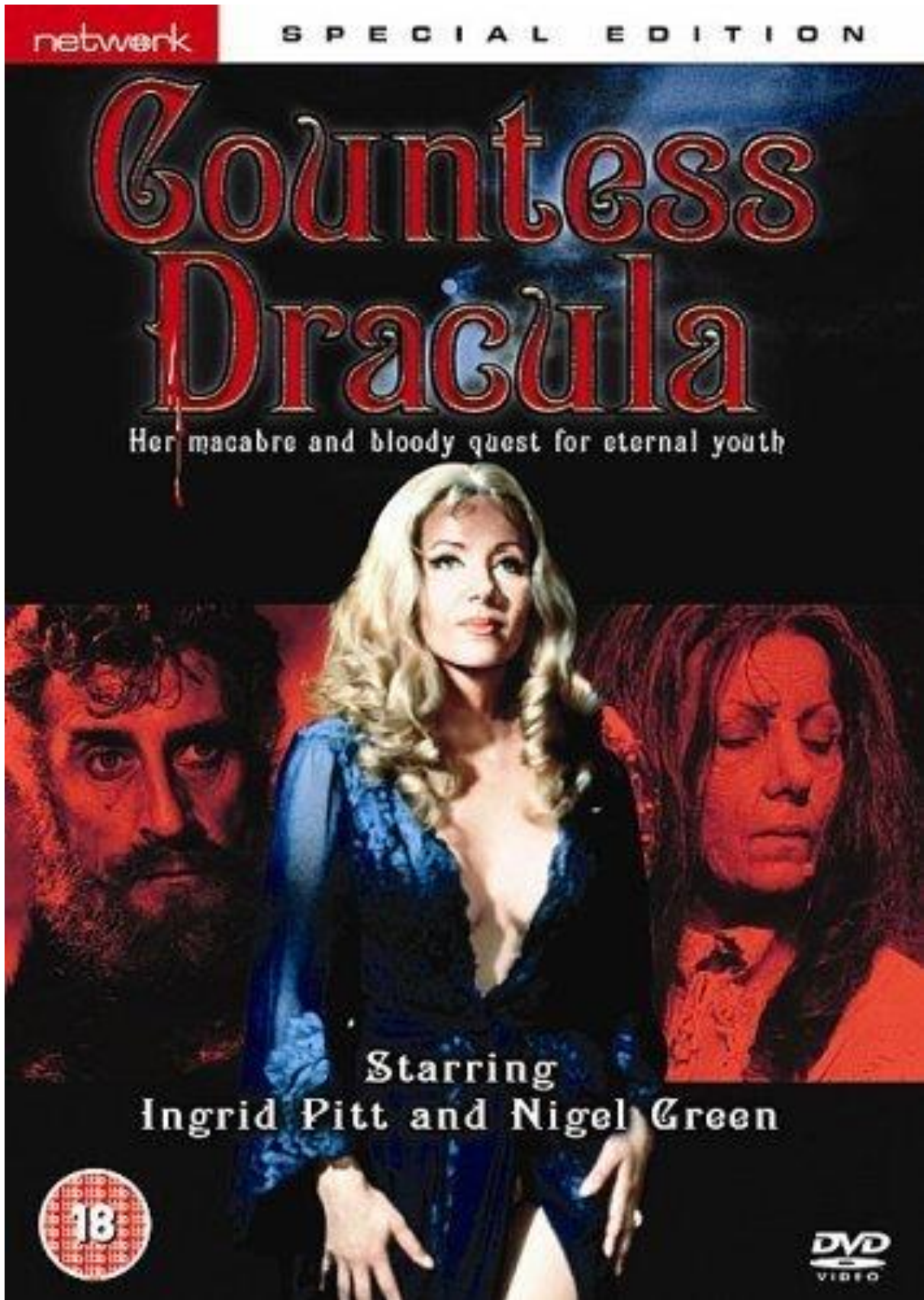
Scars of Dracula (1970)



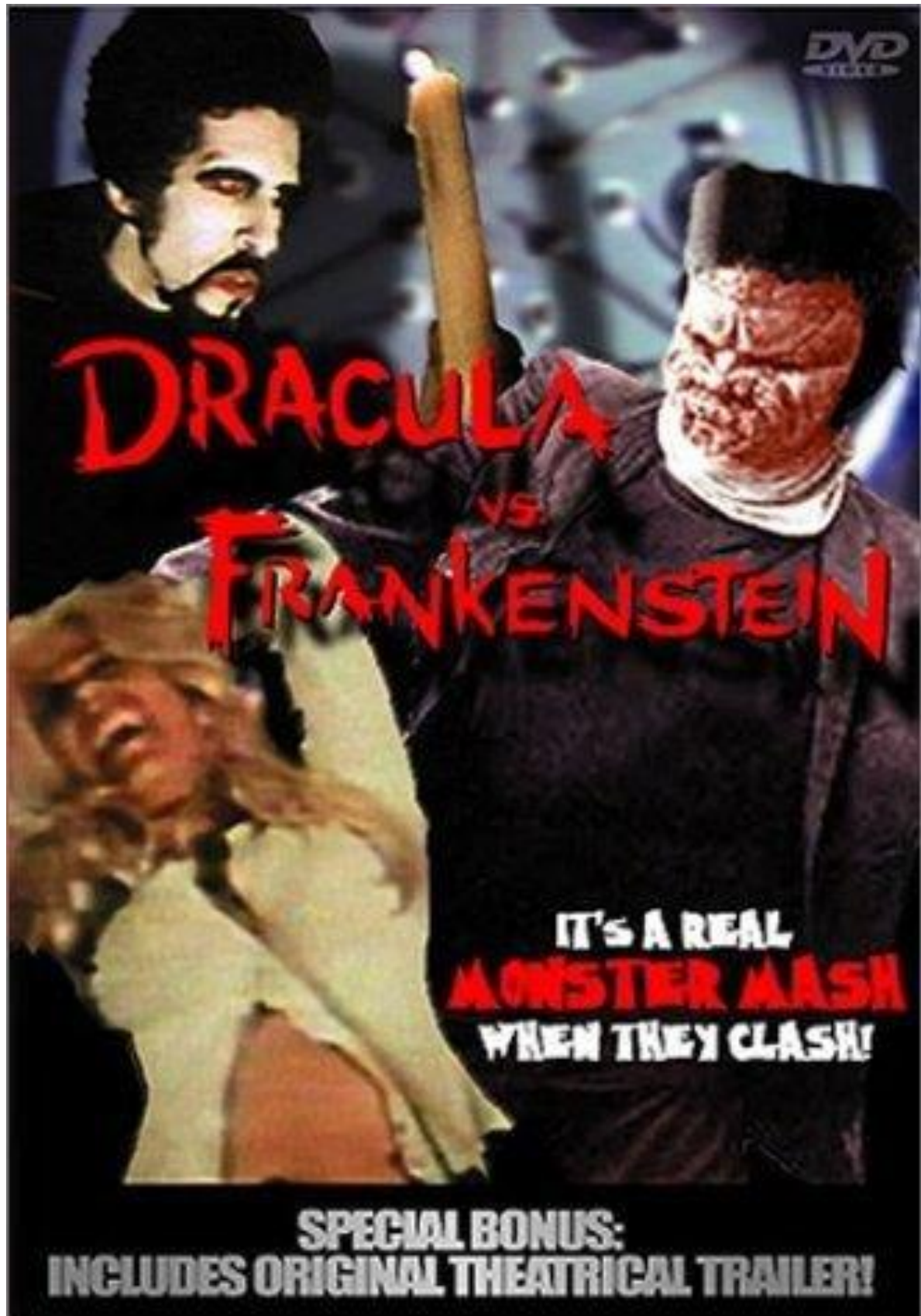
O Sangue de Drácula (1970)



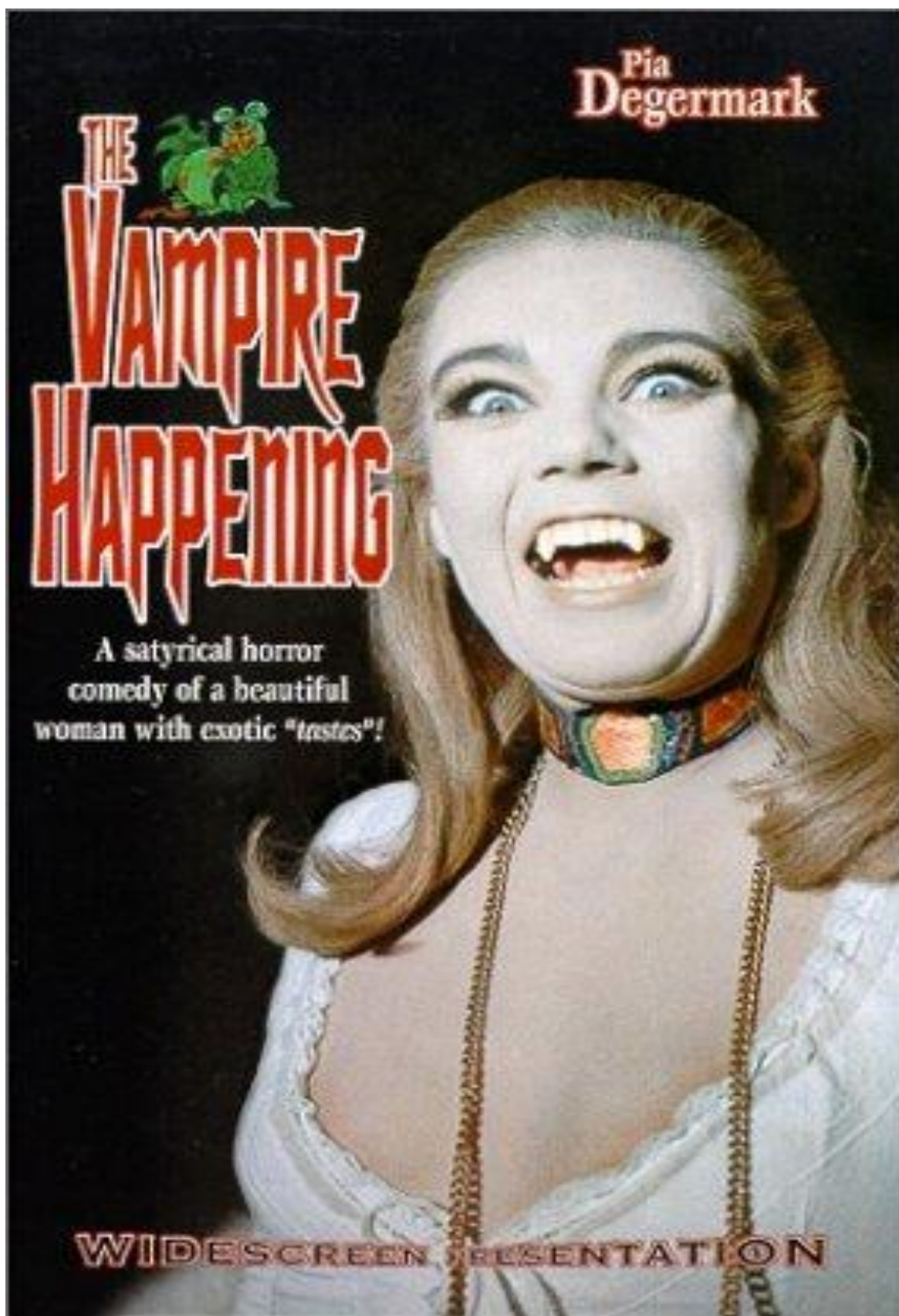
Condessa Drácula (1971)



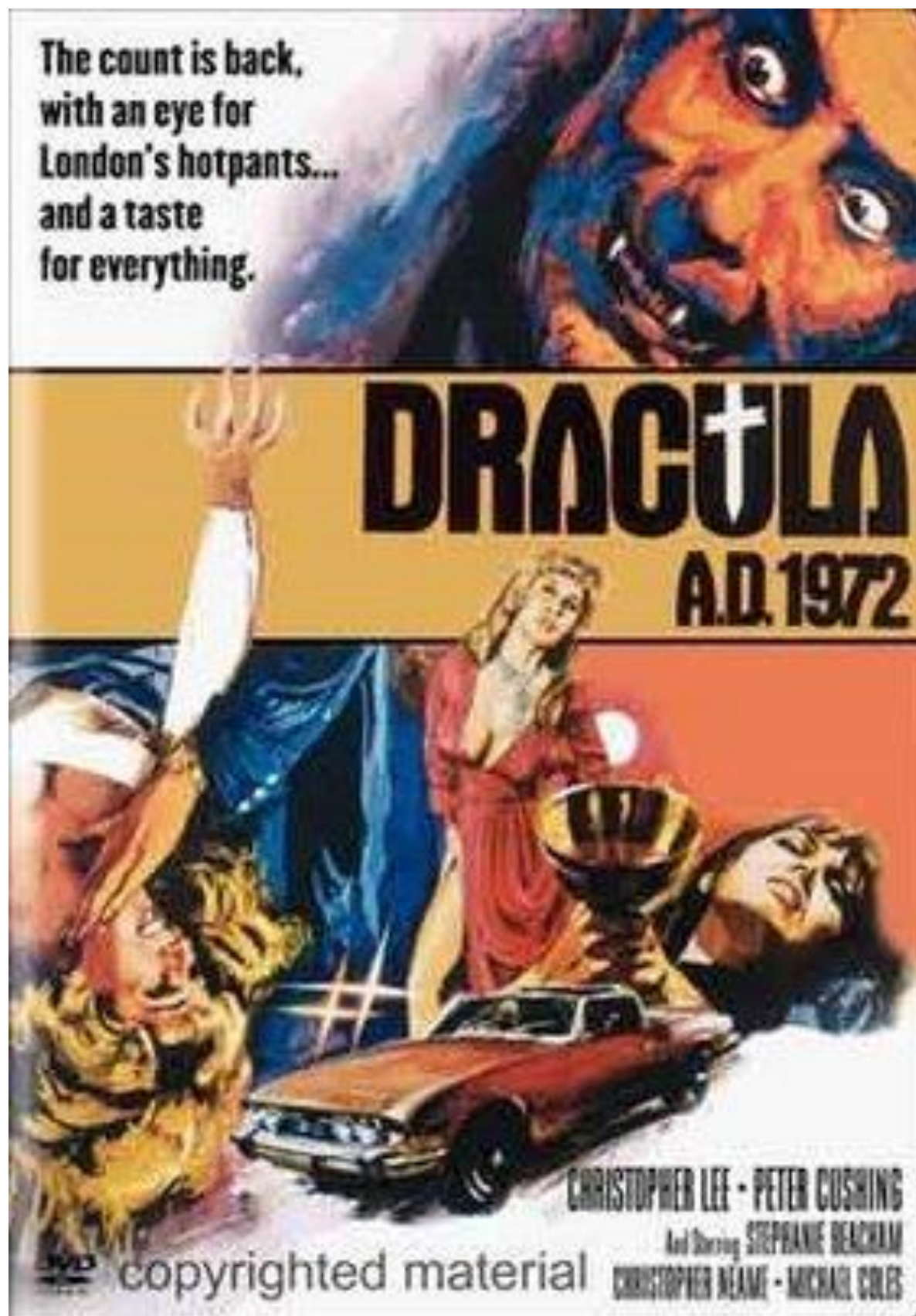
Dracula vs. Frankenstein (1971)



Convenção de Vampiros (1971)



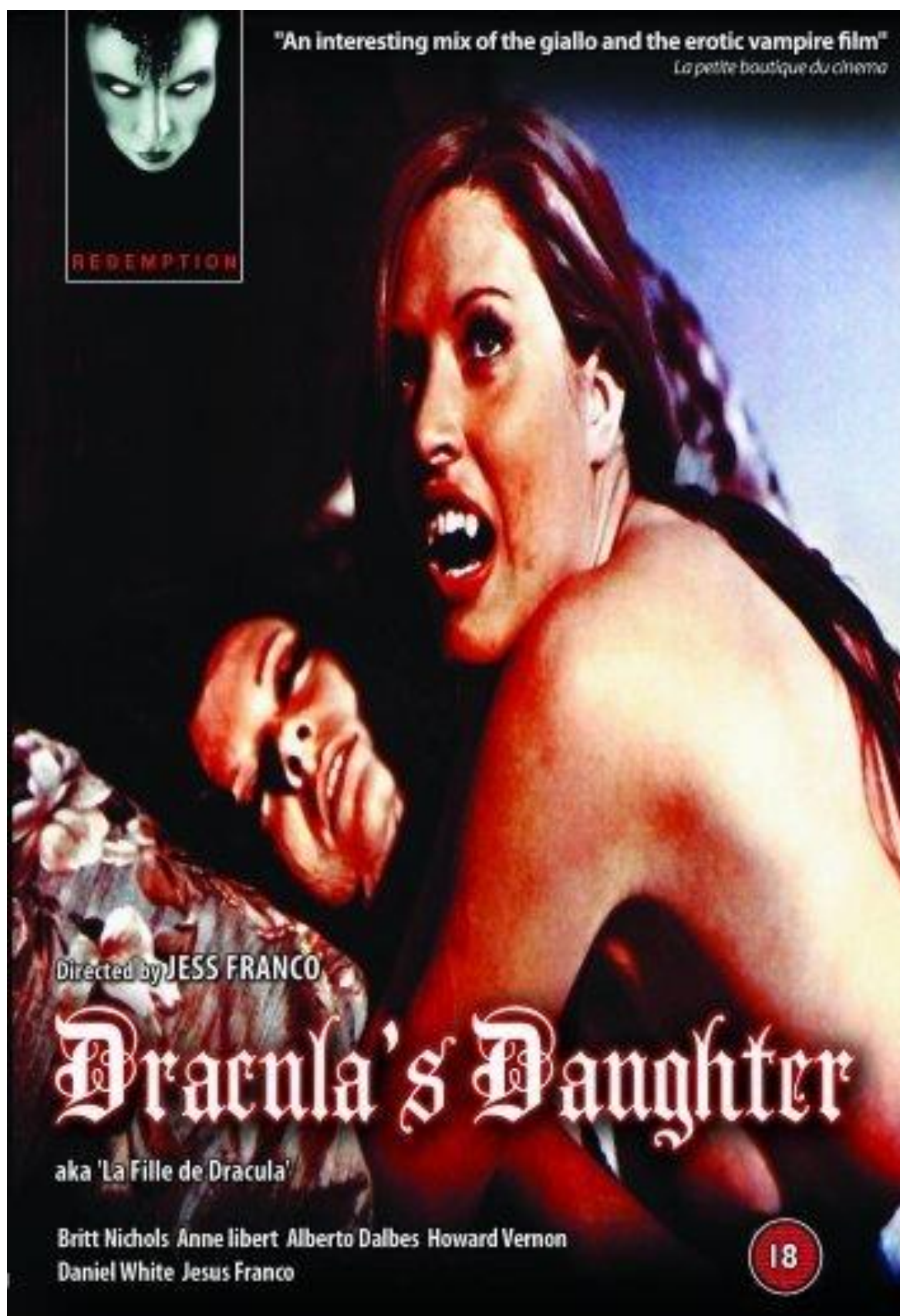
Drácula no Mundo da Minissaia (1972)



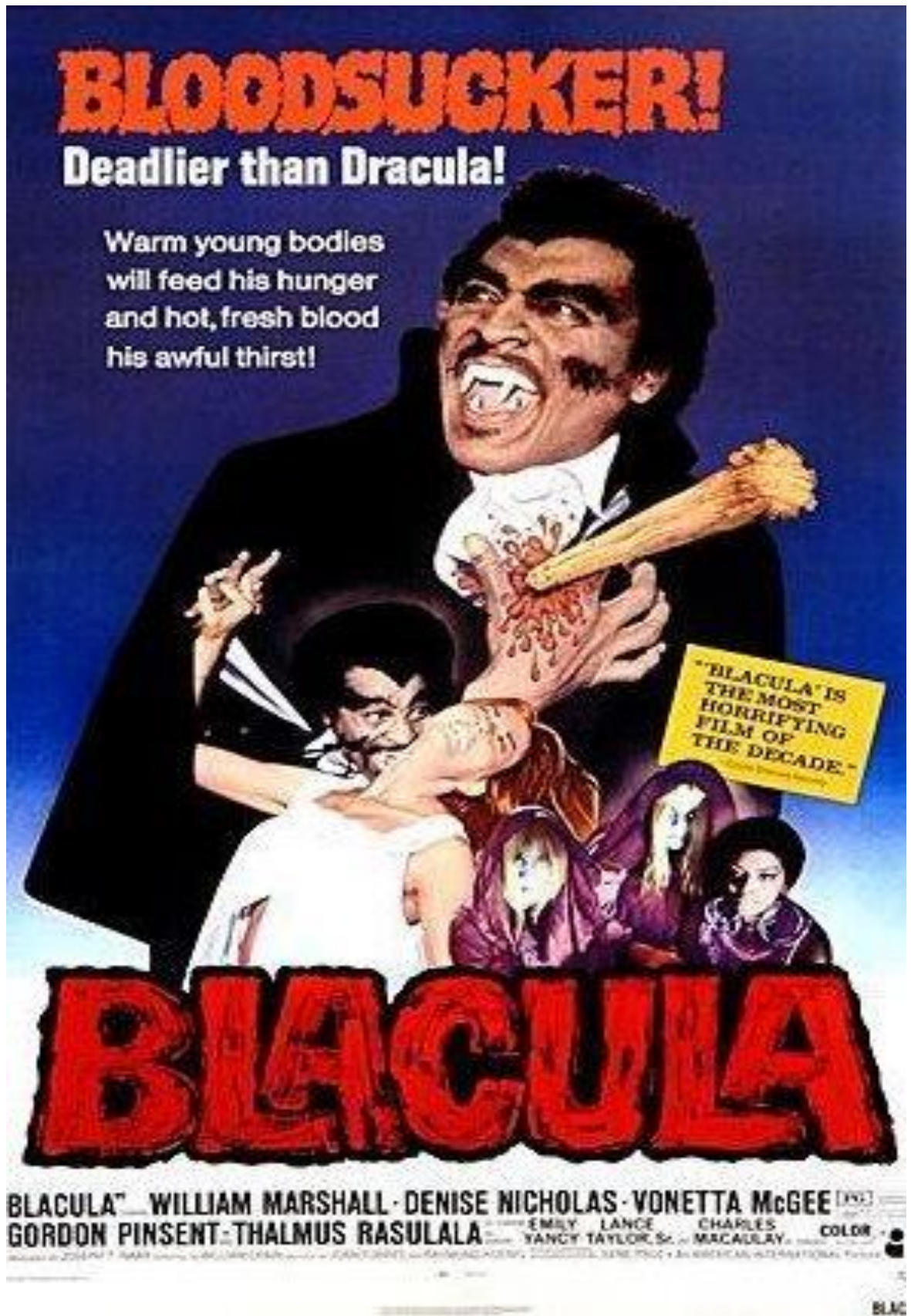
Drácula contra Frankenstein (1972)



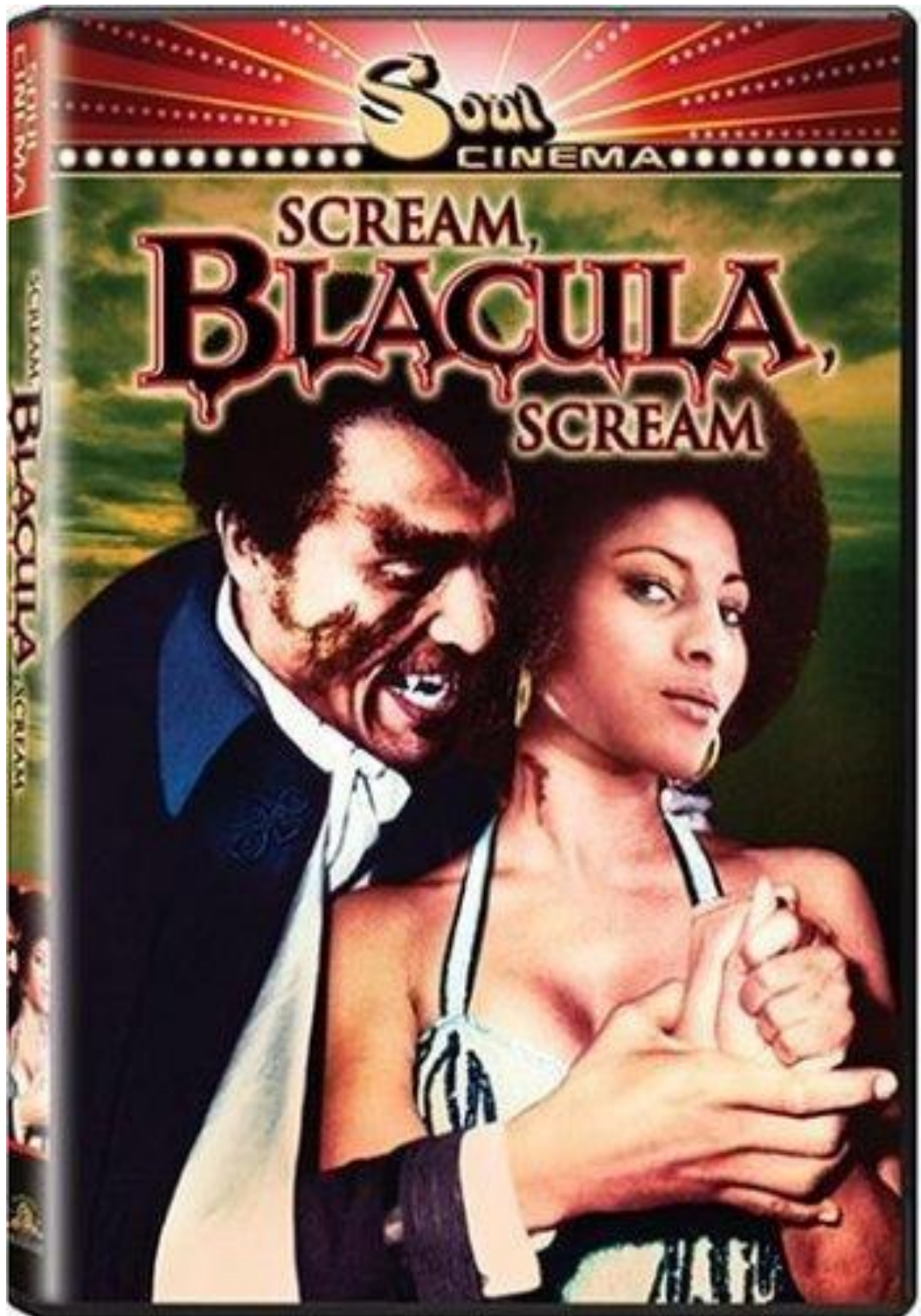
La Fille de Dracula (1972)



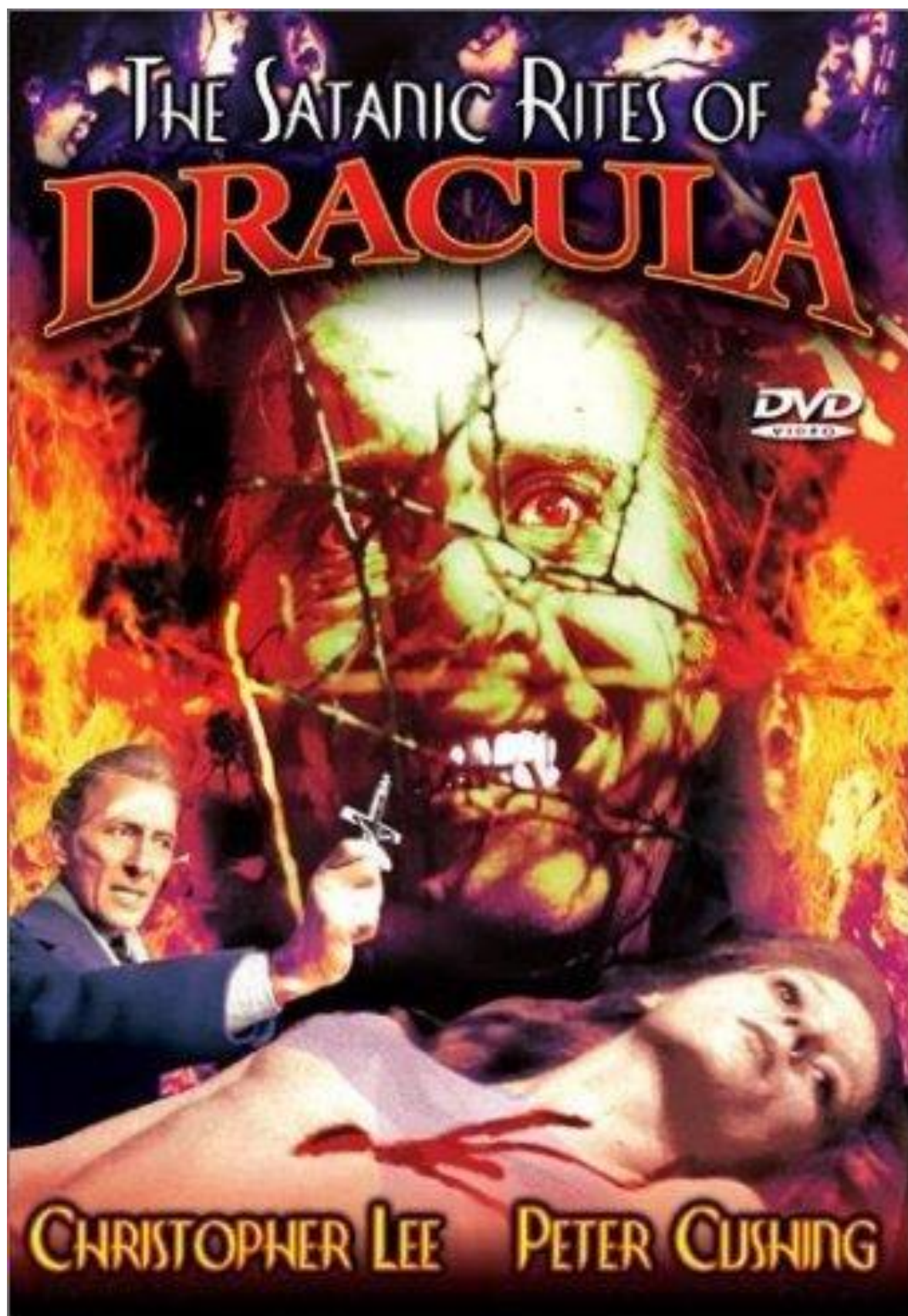
Blacula (1972)



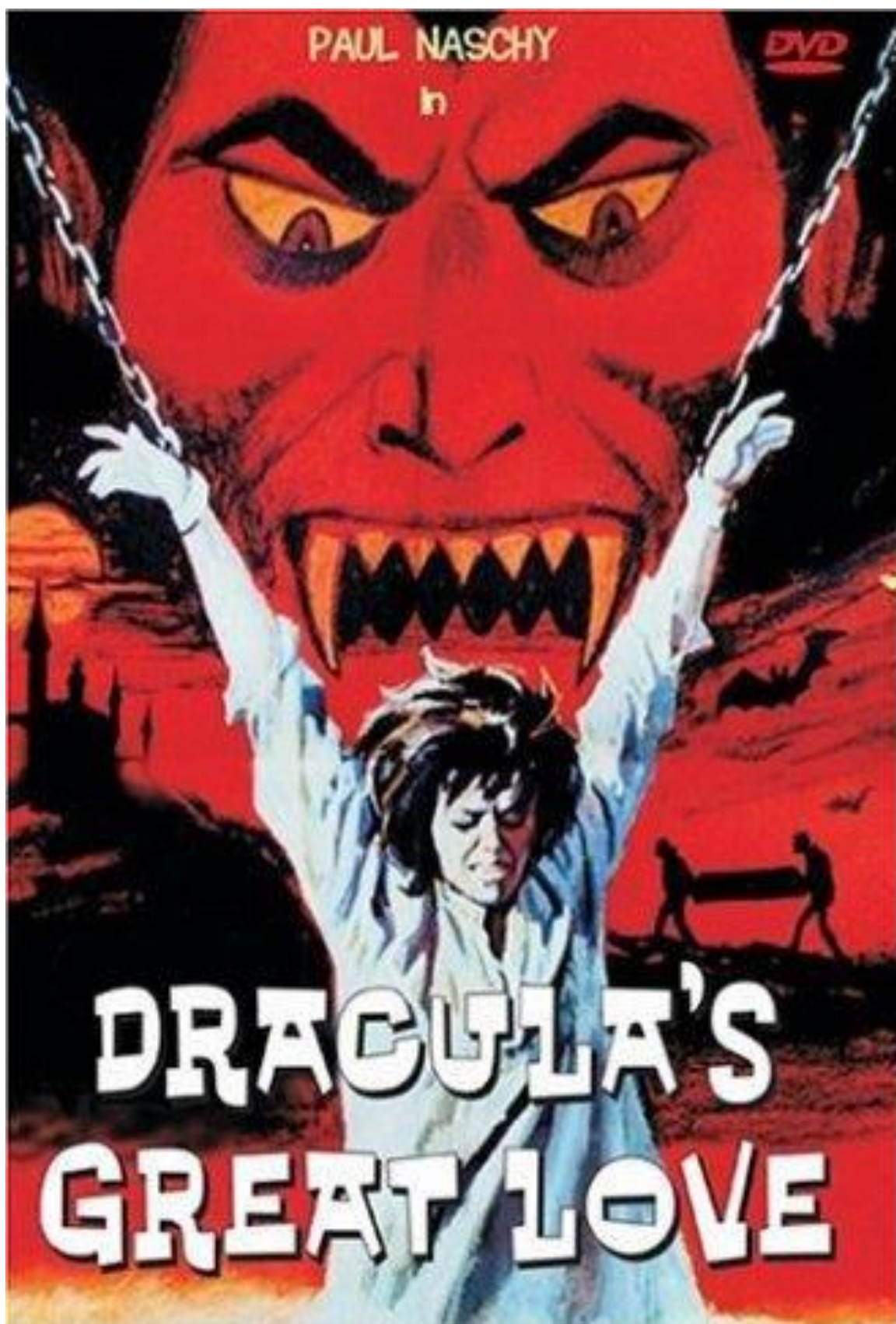
Scream Blacula Scream (1973)



Os Ritos Satânicos de Drácula (1973)



El Gran Amor de Drácula (1973)



La Saga de Los Dráculas (1973)



LA
SAGA
DE LOS
Drácula

TINA SAINZ-TONY ISBERT-NARCISO IBAÑEZ MENTA
CRISTINA SURIANI-MARIA KOSTI-HELGA LINE-J.J. PALADINO

producción
PROFILMES

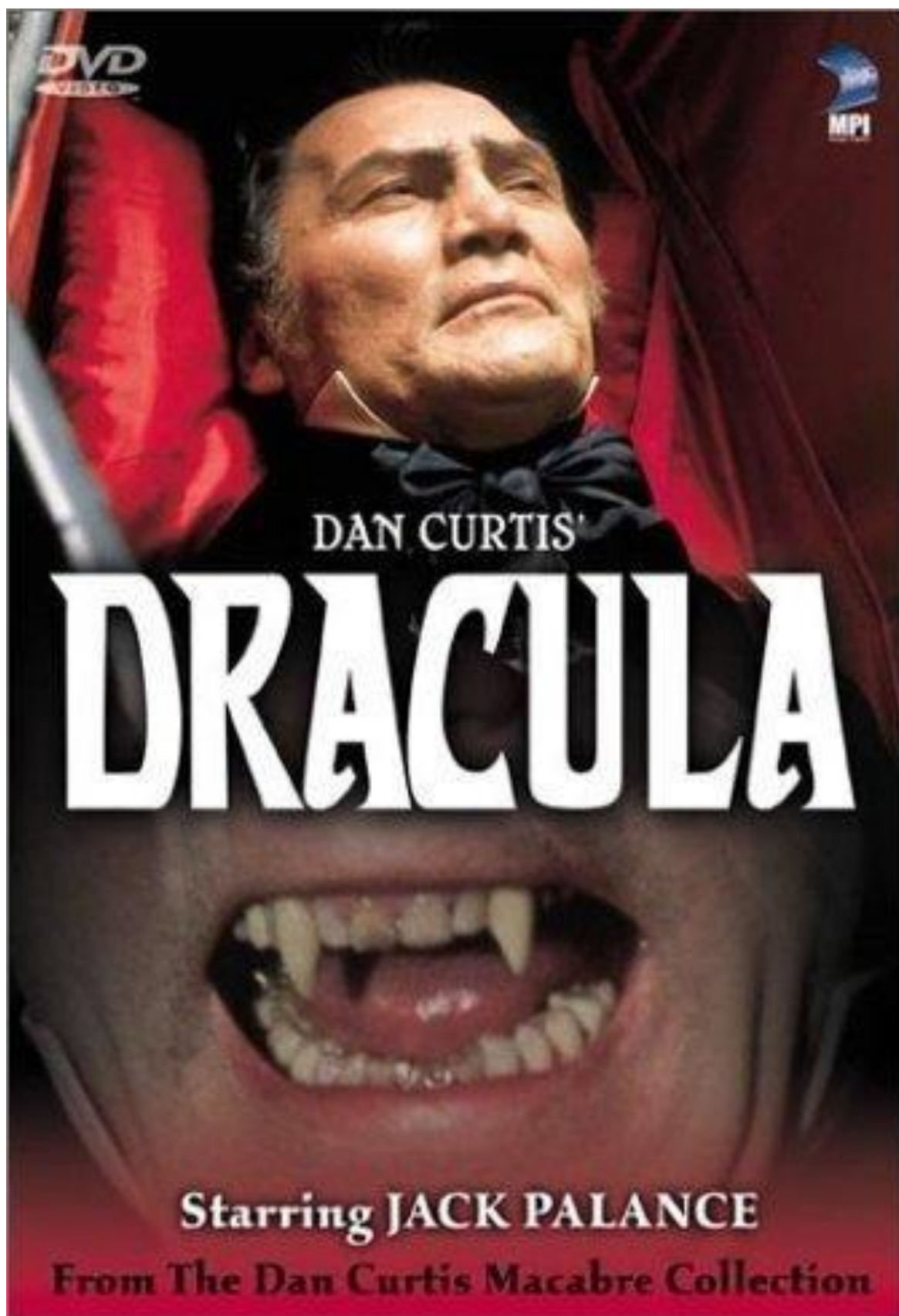
Director:
LEON KLIMOVSKY

eastmancolor

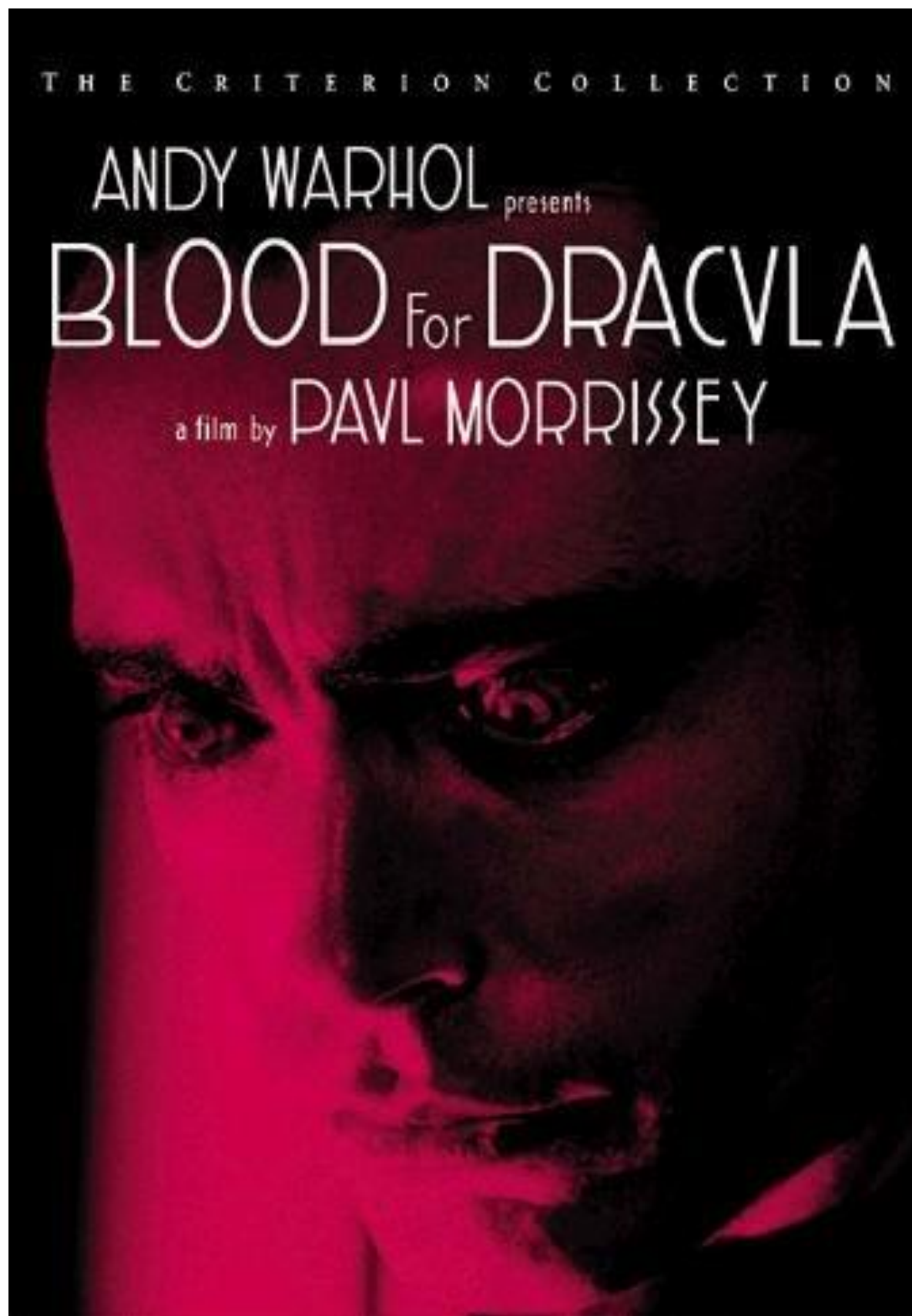
© 1973 MUNDOS

Mundo

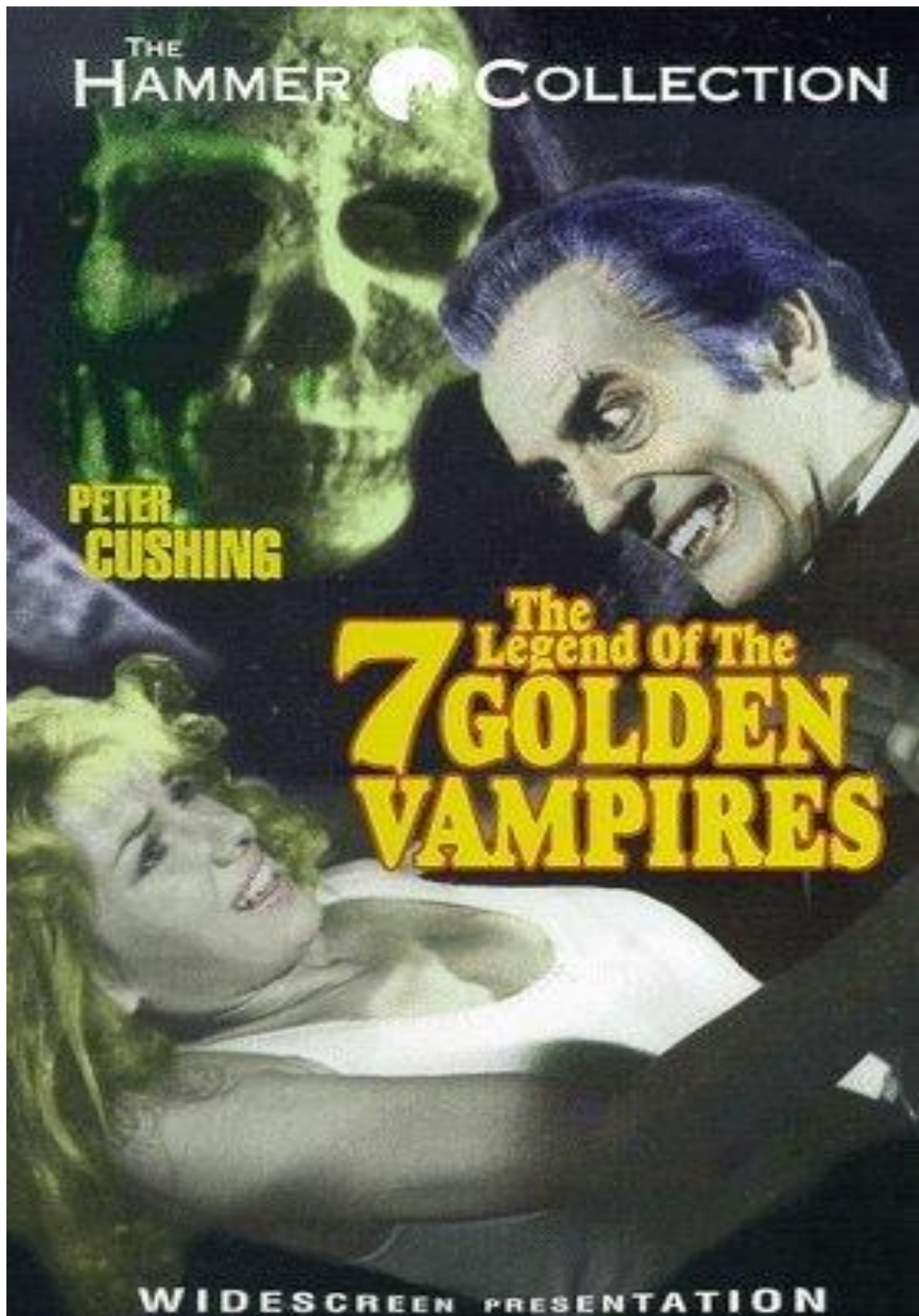
Dracula (1974)



Blood for Dracula (1974)



The Legend of the 7 Golden Vampires (1974)



Vampira (1974)



Son of Dracula (1974)



Son of Dracula

*The First
Rock-and-Roll
Dracula
Movie!*

BITE IT!

BITE IT!

BITE IT!

7 HIT SONGS!

Daybreak • Remember • Jump Into The Fire • Down Without You • Moonbeam • At My Front Door

STARRING

Harry Nilsson • Ringo Starr

as THE SON OF DRACULA

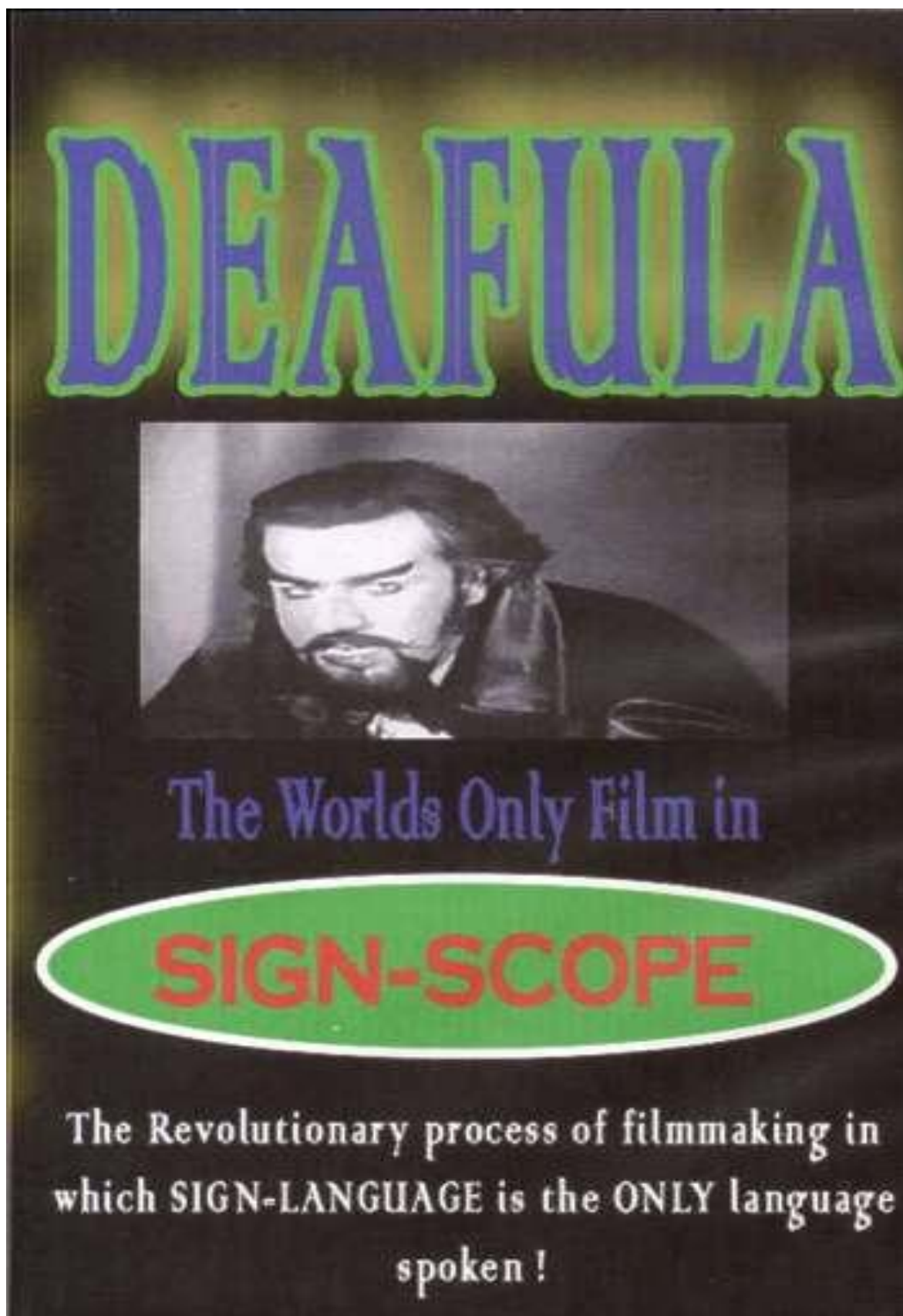
as MERLIN THE MAGICIAN

JERRY GROSS presents HARRY NILSSON • RINGO STARR in "SON OF DRACULA" with FREDDIE JONES
Music composed by PAUL BUCKMASTER • Screenplay by JAY FAIRBANK • Produced by RINGO STARR • Directed by FREDDIE FRANCIS
Original Soundtrack Album on RAPPLE RECORDS An APPLE FILMS Production Distributed by CINEMATION INDUSTRIES


PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED

Distributed by CINEMATION INDUSTRIES

Deafula (1975)



DEAFULA



The Worlds Only Film in

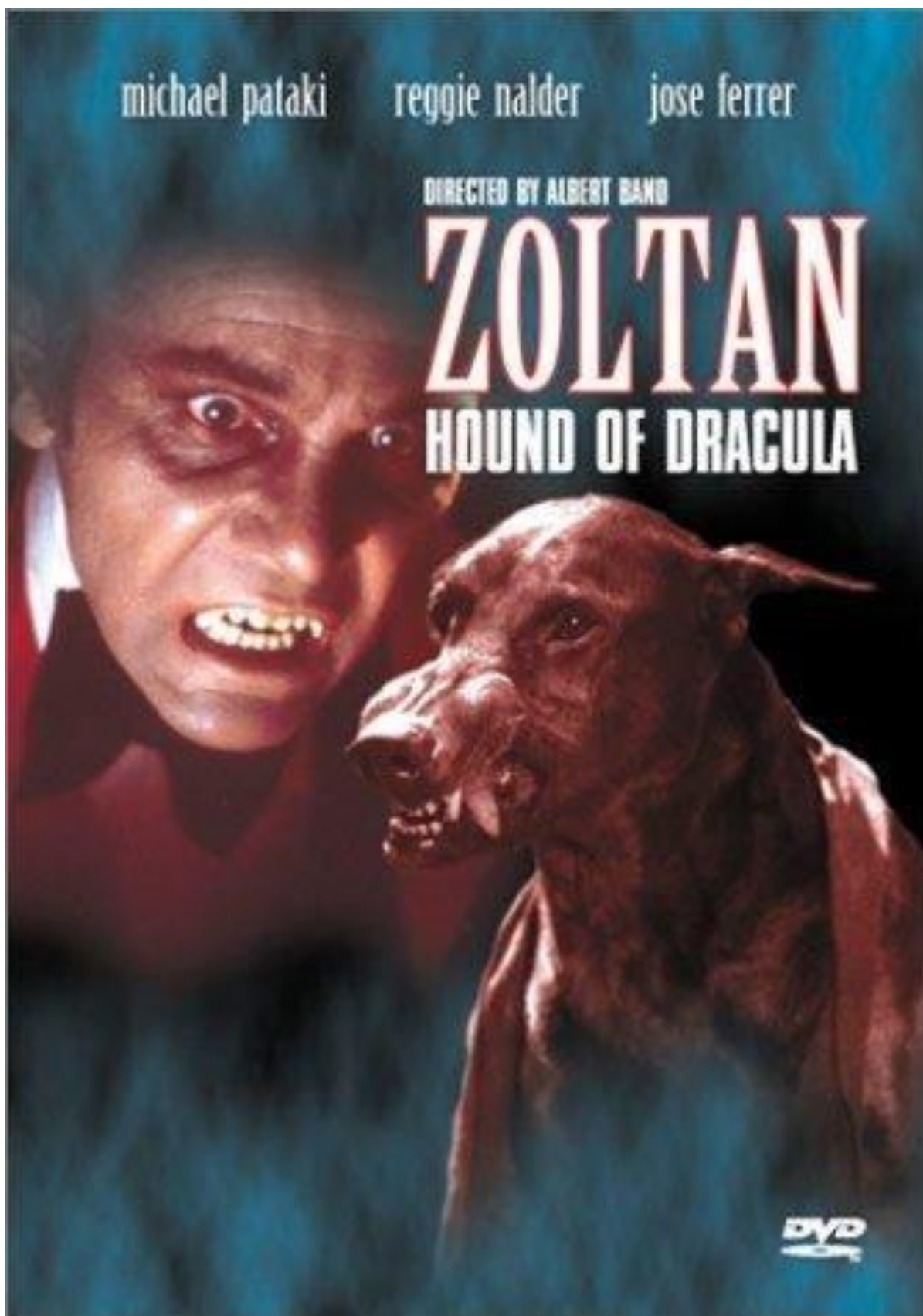
SIGN-SCOPE

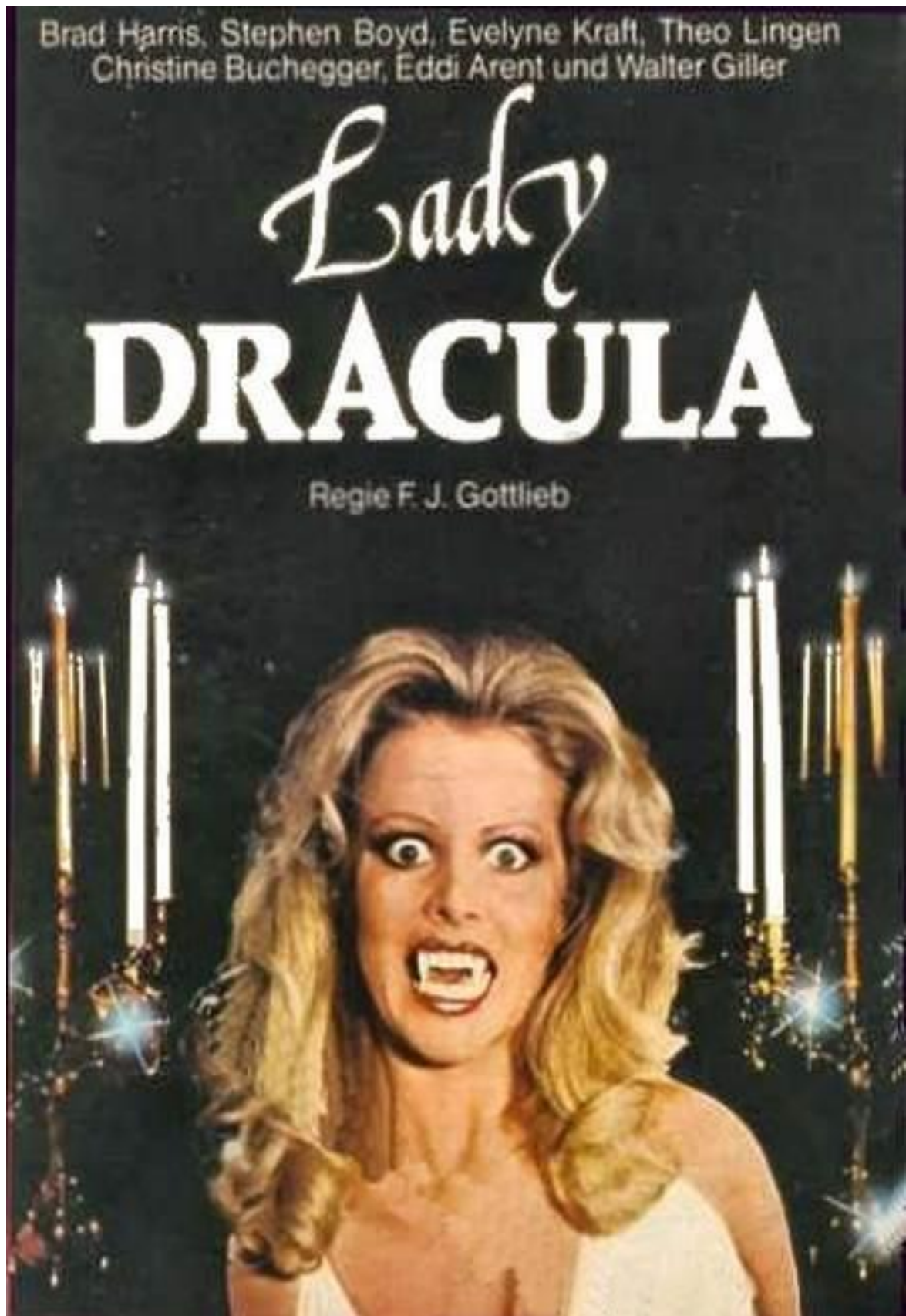
The Revolutionary process of filmmaking in
which SIGN-LANGUAGE is the ONLY language
spoken!

Dracula père et Fils (1976)

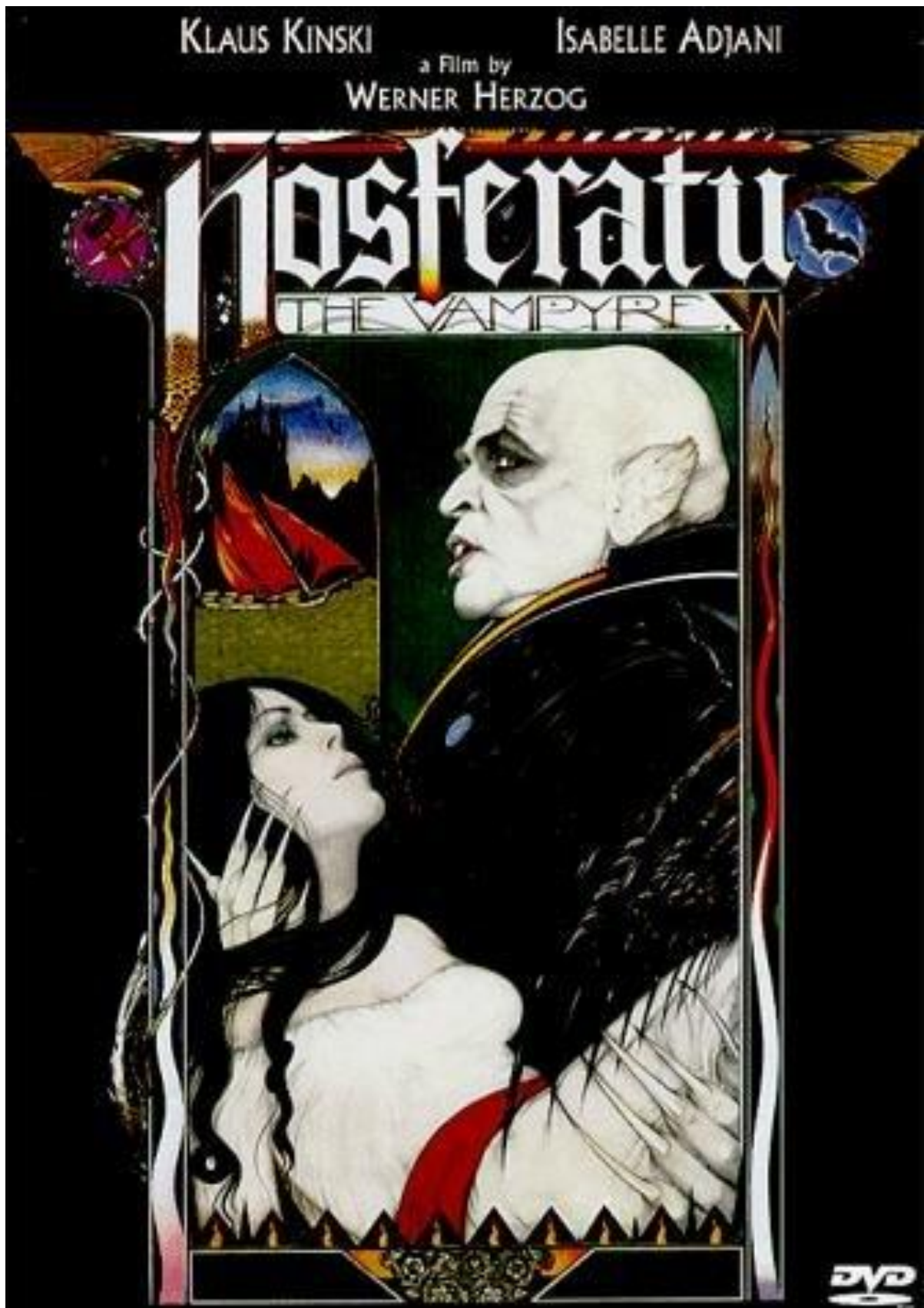


Zoltan – O Cão Vampiro de Drácula (1978)

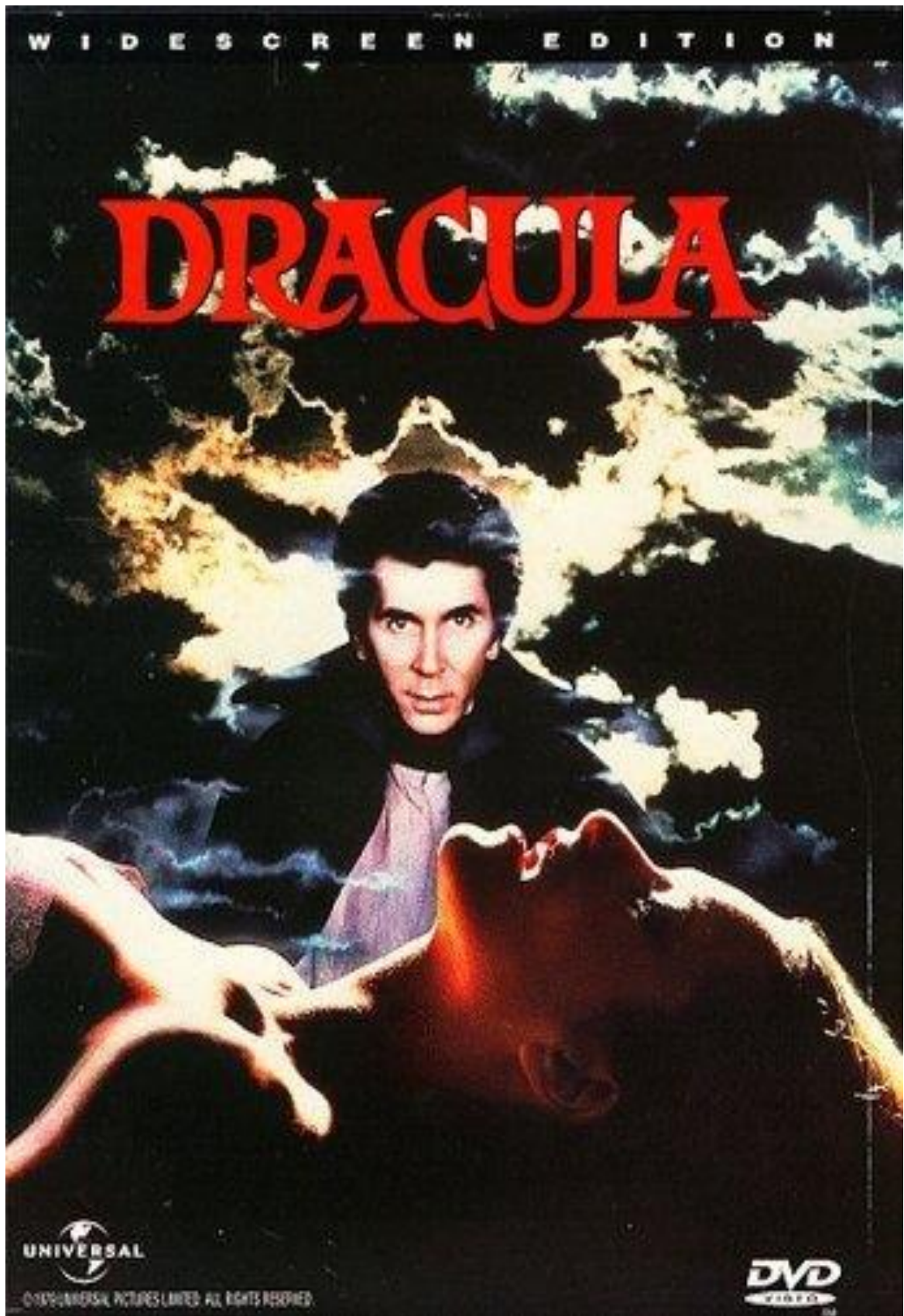


Lady Dracula (1978)

Nosferatu (1979)



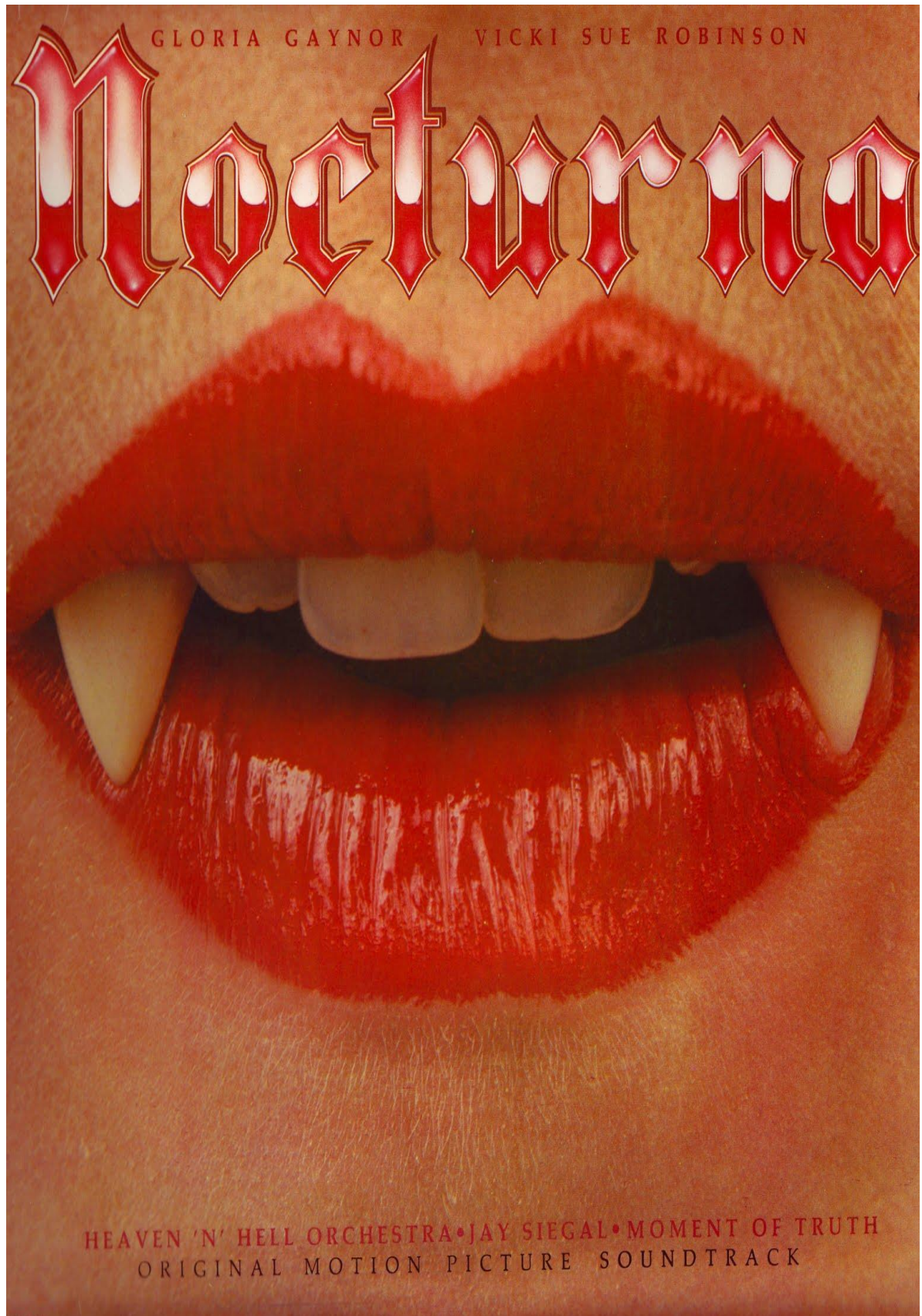
Dracula (1979)



Amor à Primeira Mordida (1979)



Nocturna (1979)



GLORIA GAYNOR VICKI SUE ROBINSON

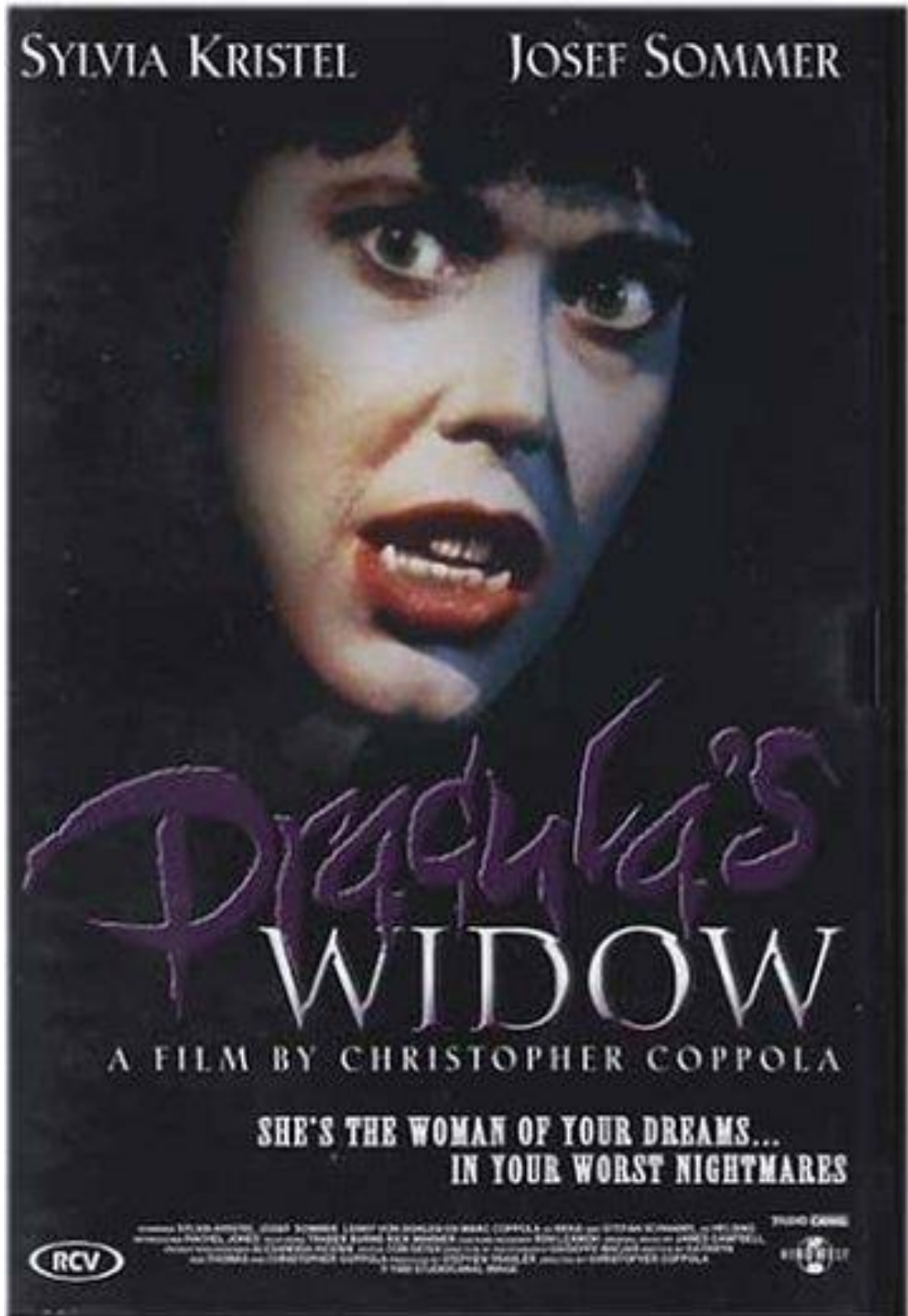
Nocturna

HEAVEN 'N' HELL ORCHESTRA • JAY SIEGAL • MOMENT OF TRUTH
ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACK

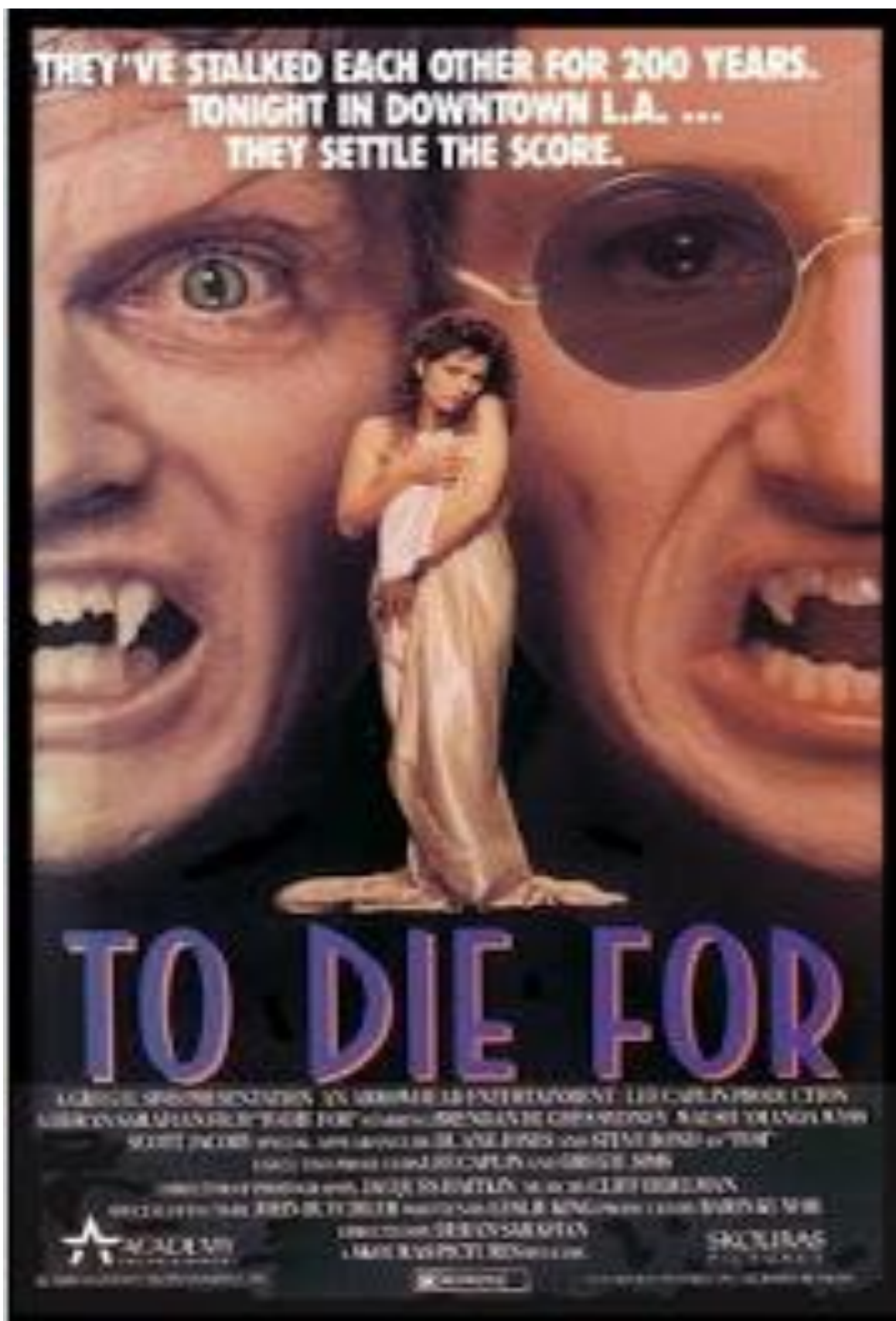
Fracchia contro Dracula (1985)



Viúva Drácula (1988)



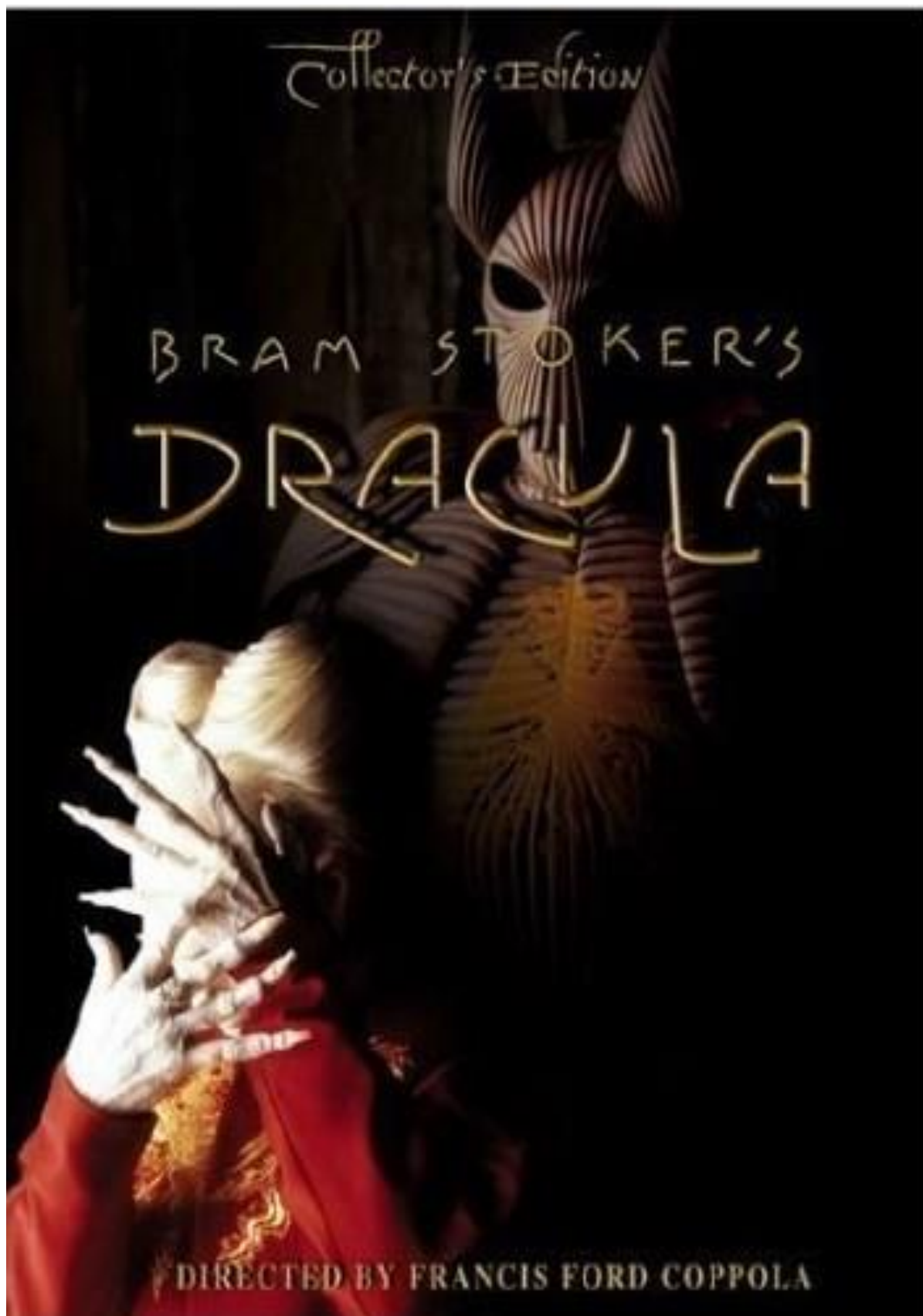
Dracula – Pacto de Sangue (1988)



Transylvania Twist (1989)



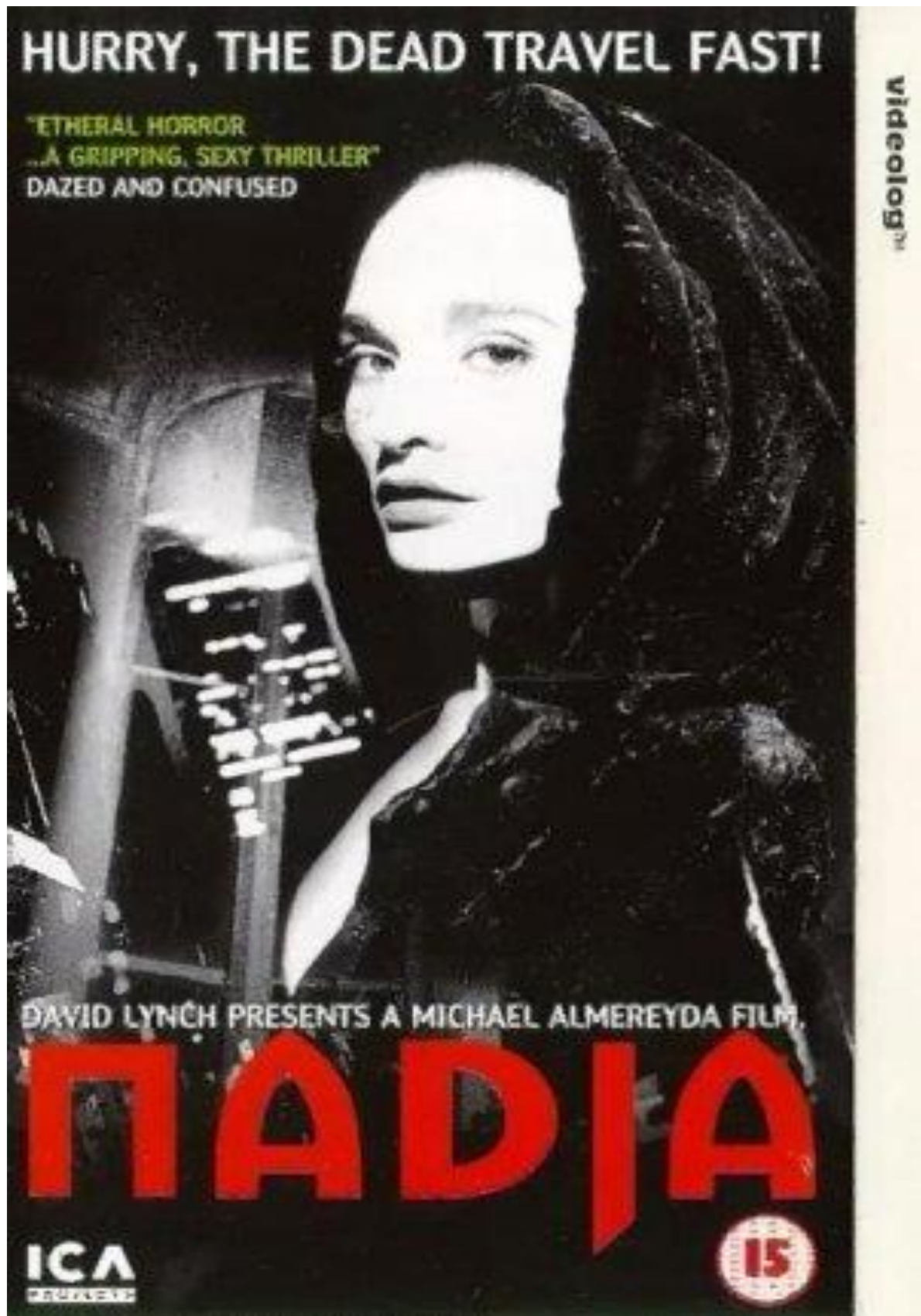
Drácula de Bram Stoker (1992)



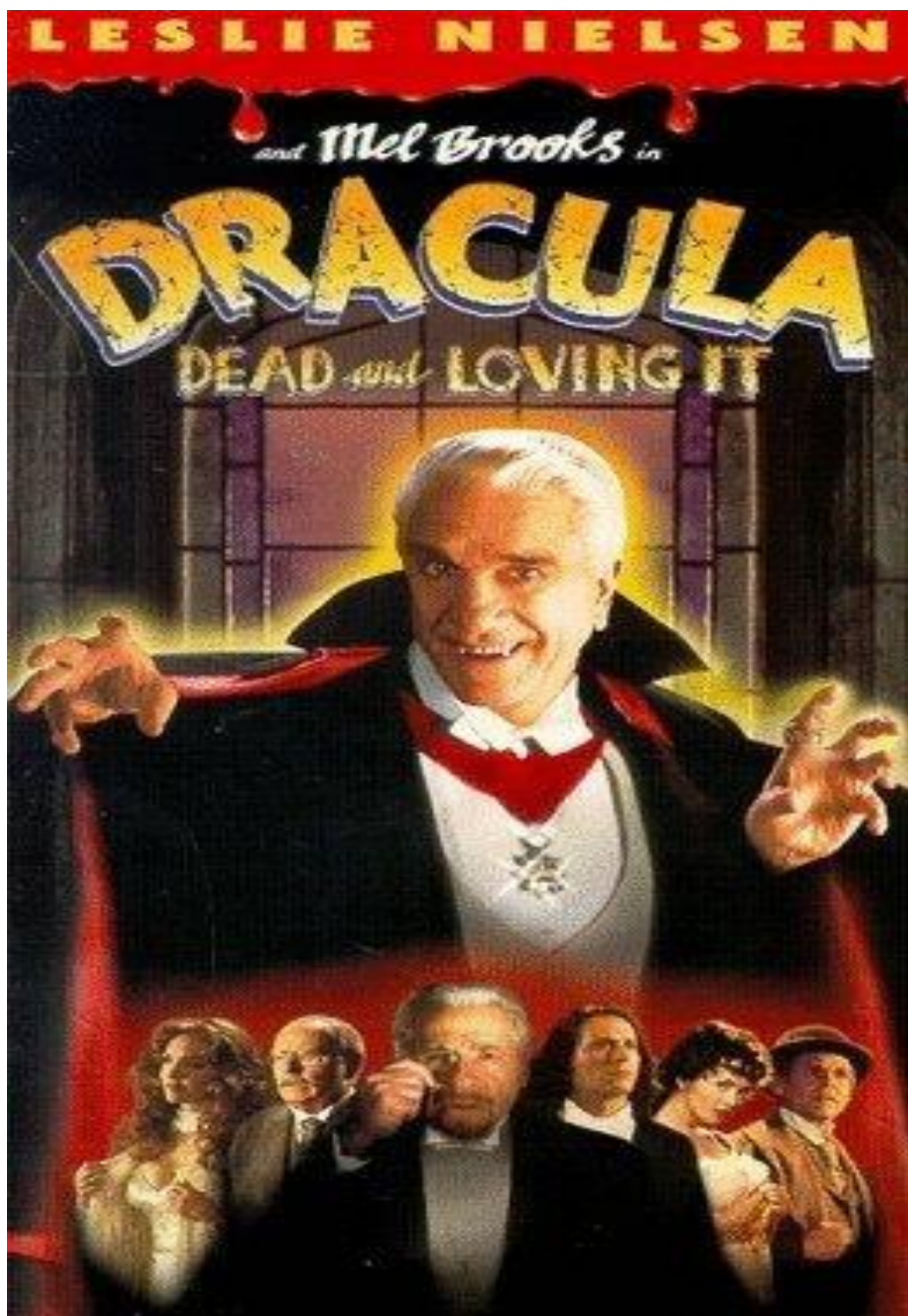
Dracula Rising (1993)



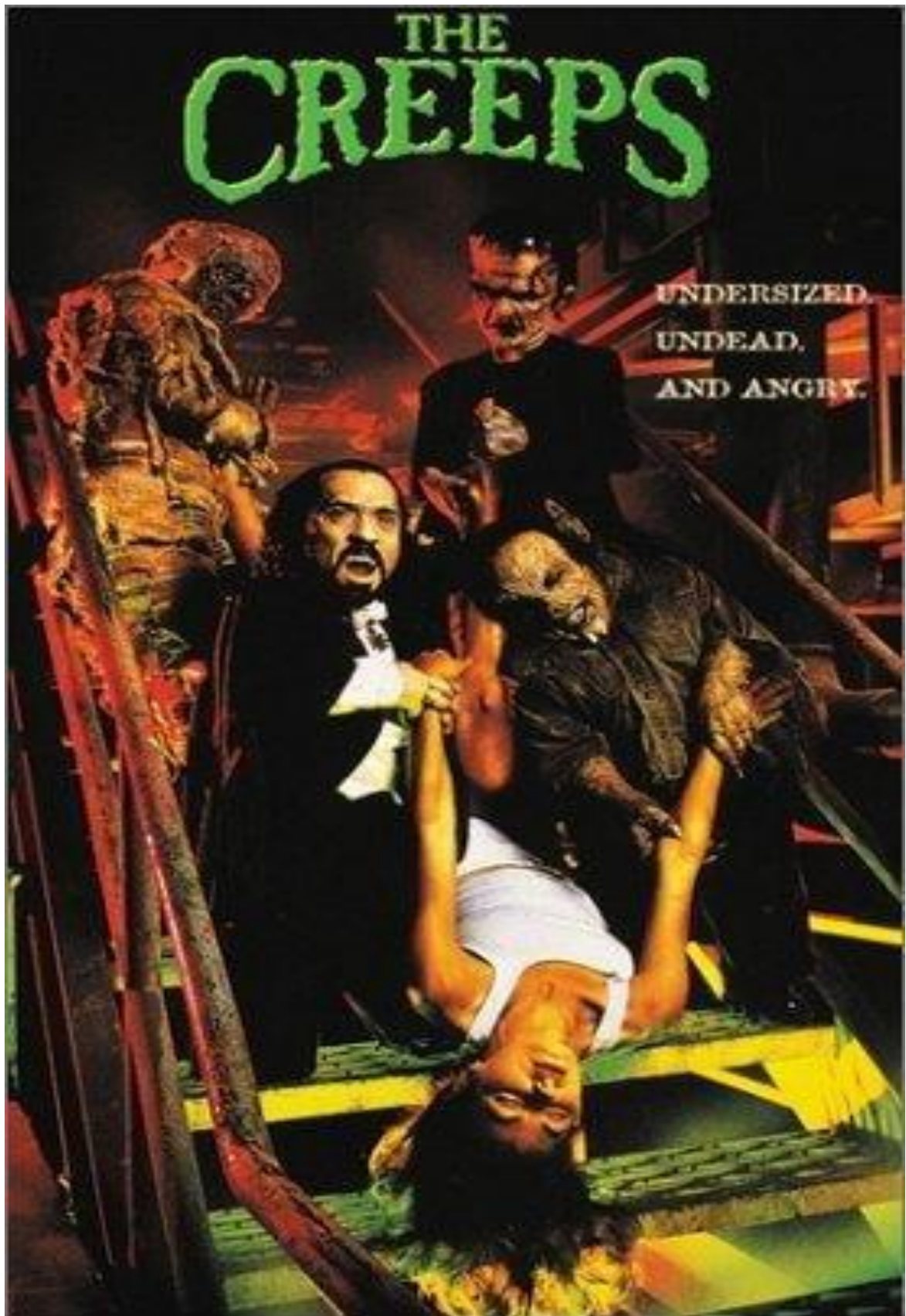
Nadja (1994)



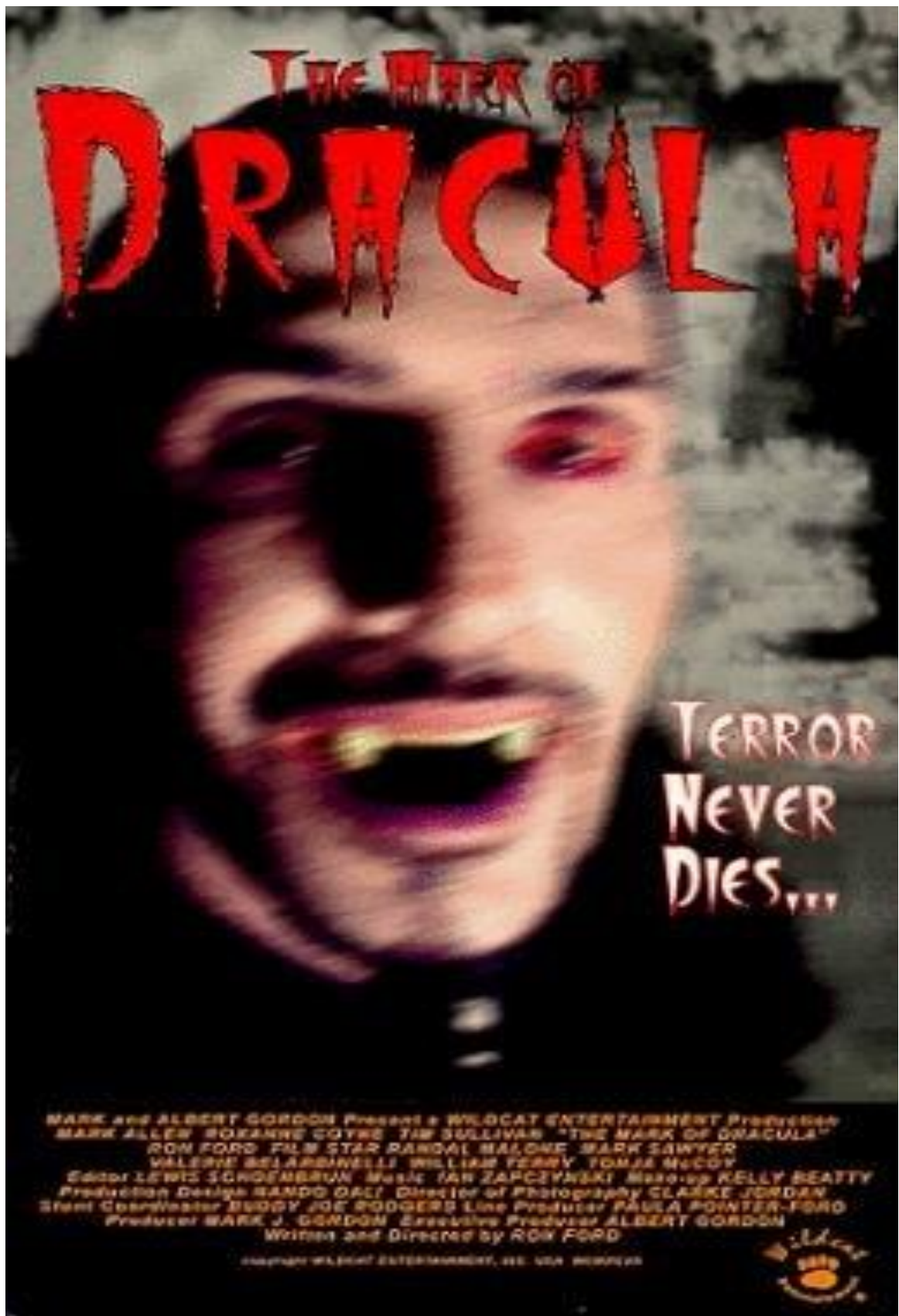
Dracula - Morto Mas Feliz (1995)



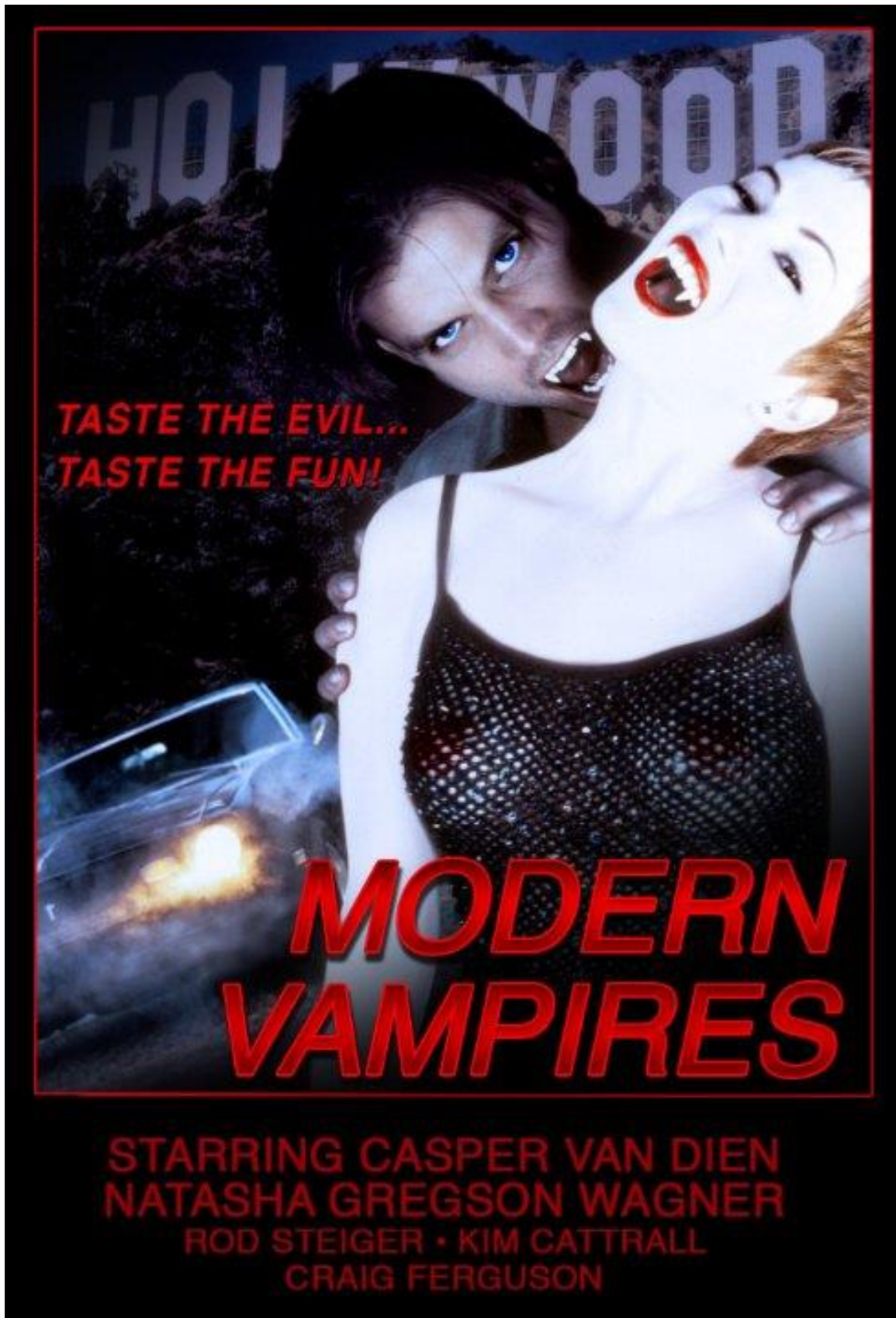
Criaturas Arrepiantes (1997)



The Mark of Dracula (1997)



Modern Vampires (1998)

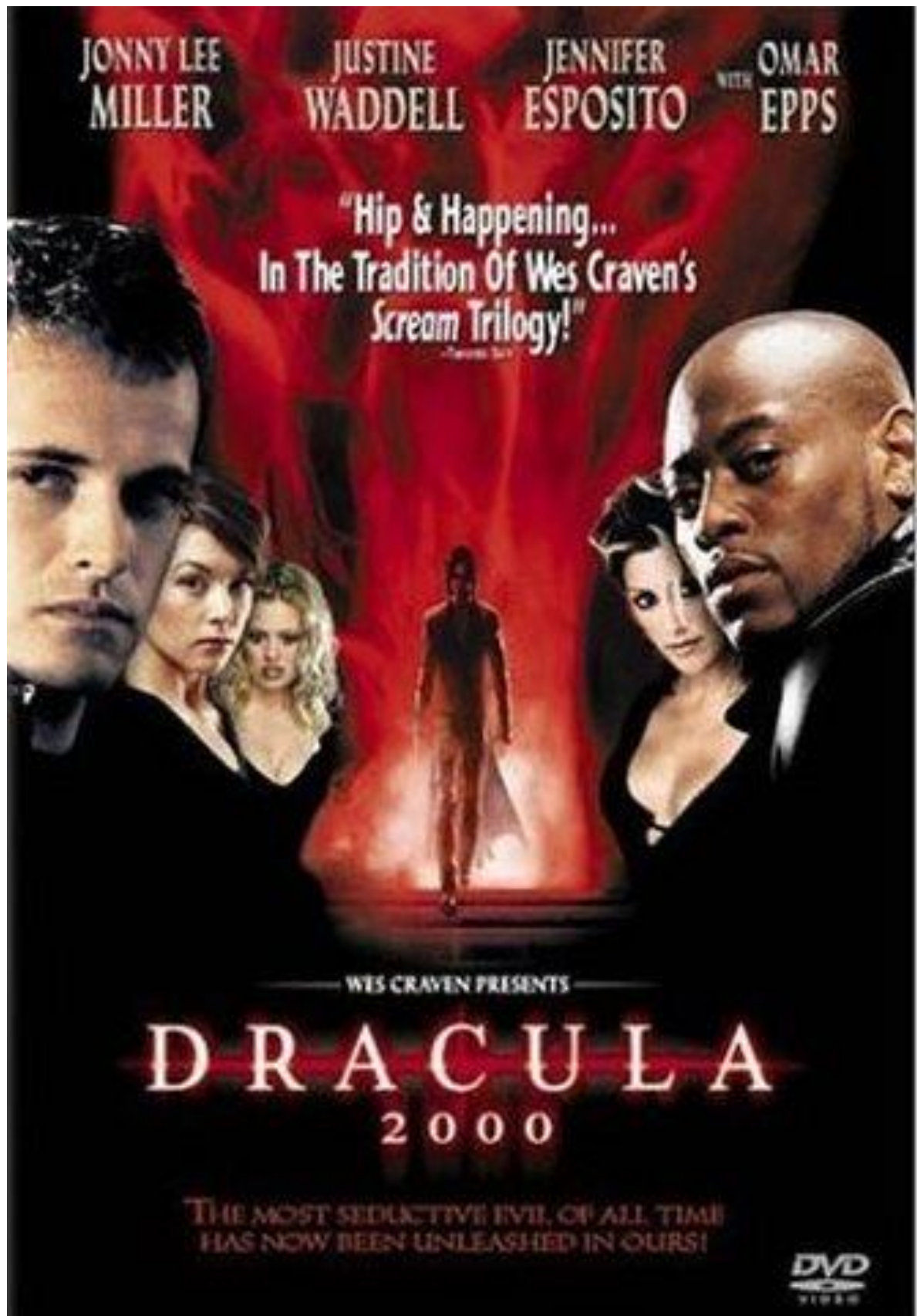


**TASTE THE EVIL...
TASTE THE FUN!**

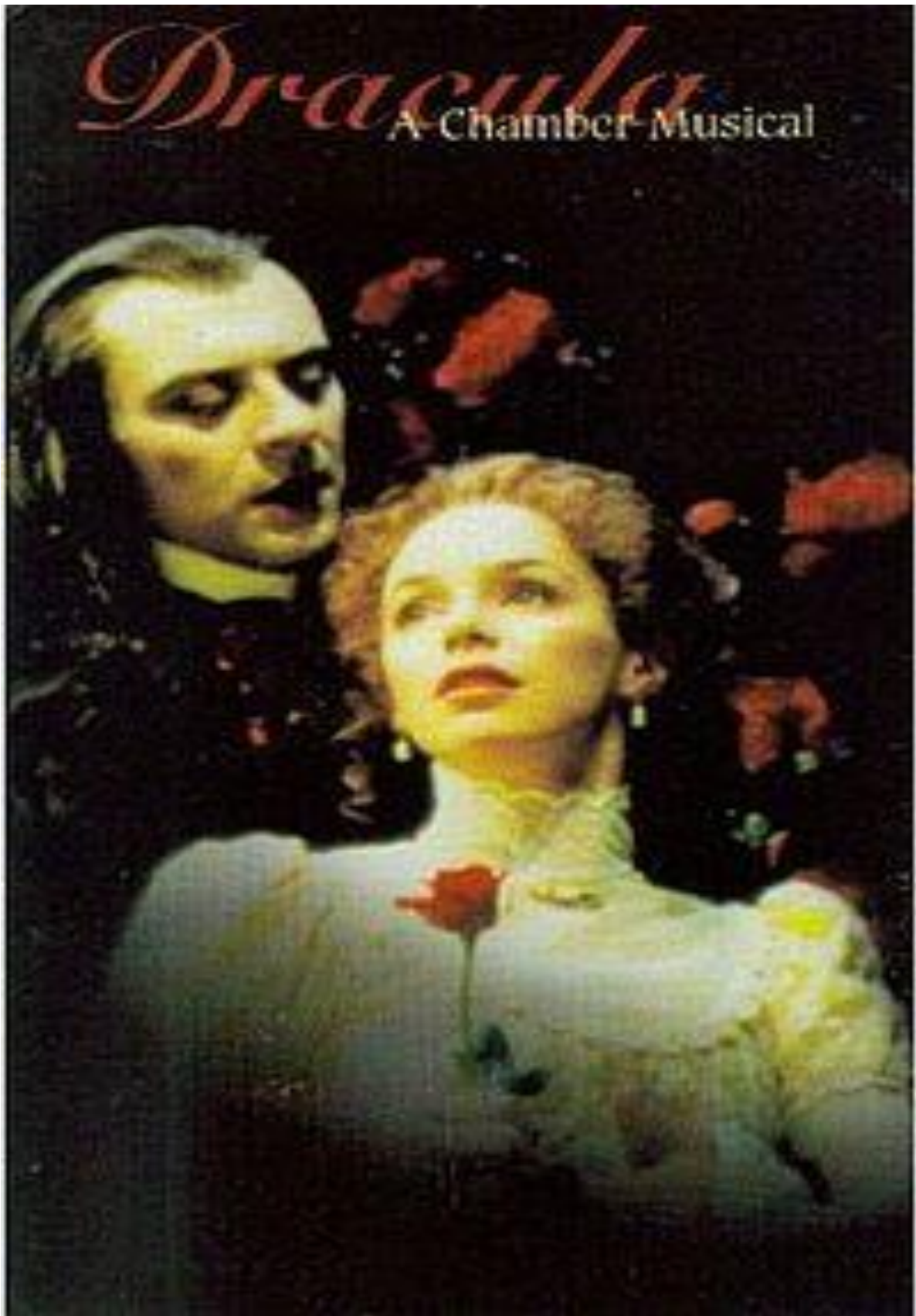
**MODERN
VAMPIRES**

**STARRING CASPER VAN DIEN
NATASHA GREGSON WAGNER
ROD STEIGER • KIM CATTRALL
CRAIG FERGUSON**

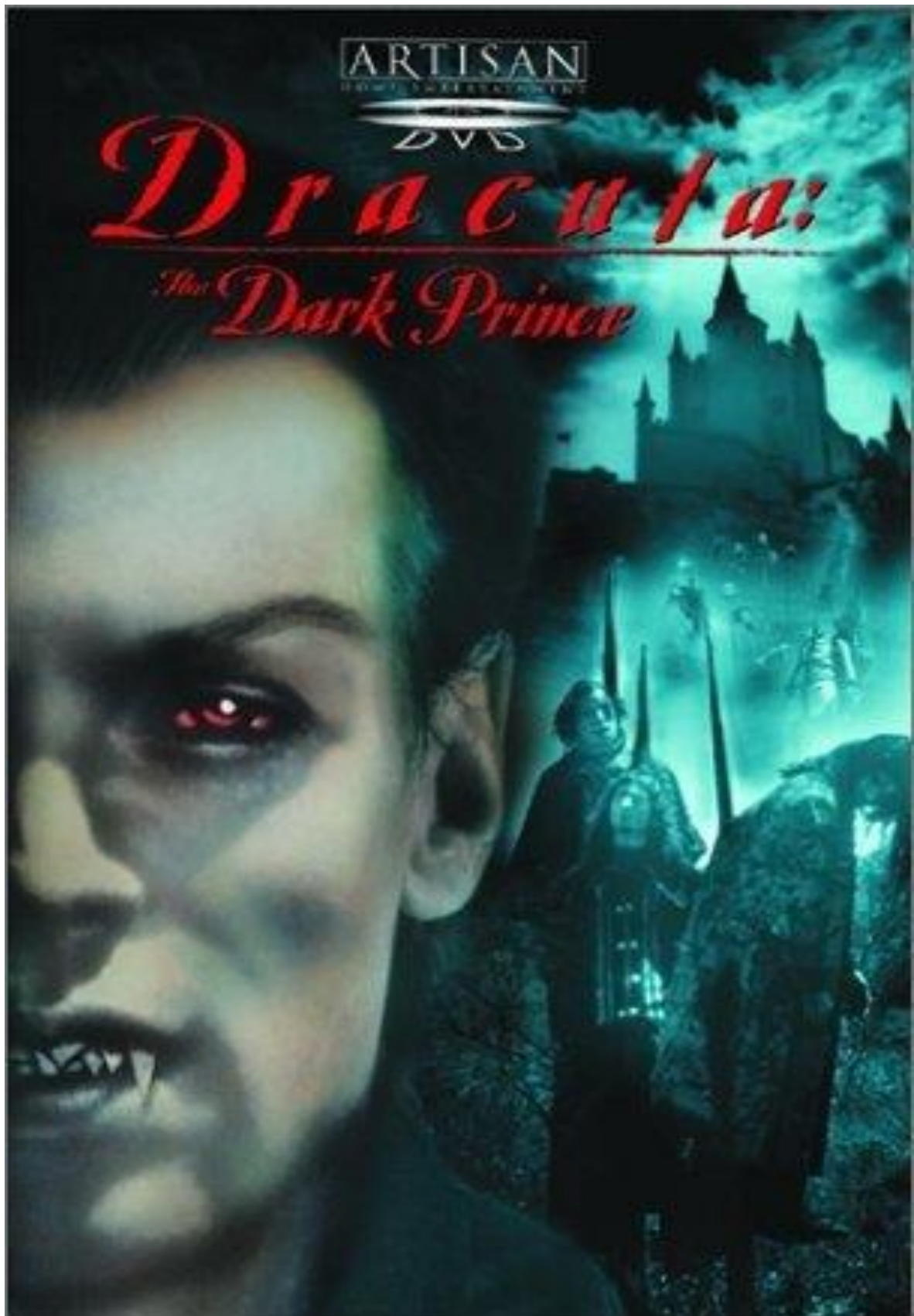
Dracula 2000 (2000)



Dracula: A Chamber Musical (2000)



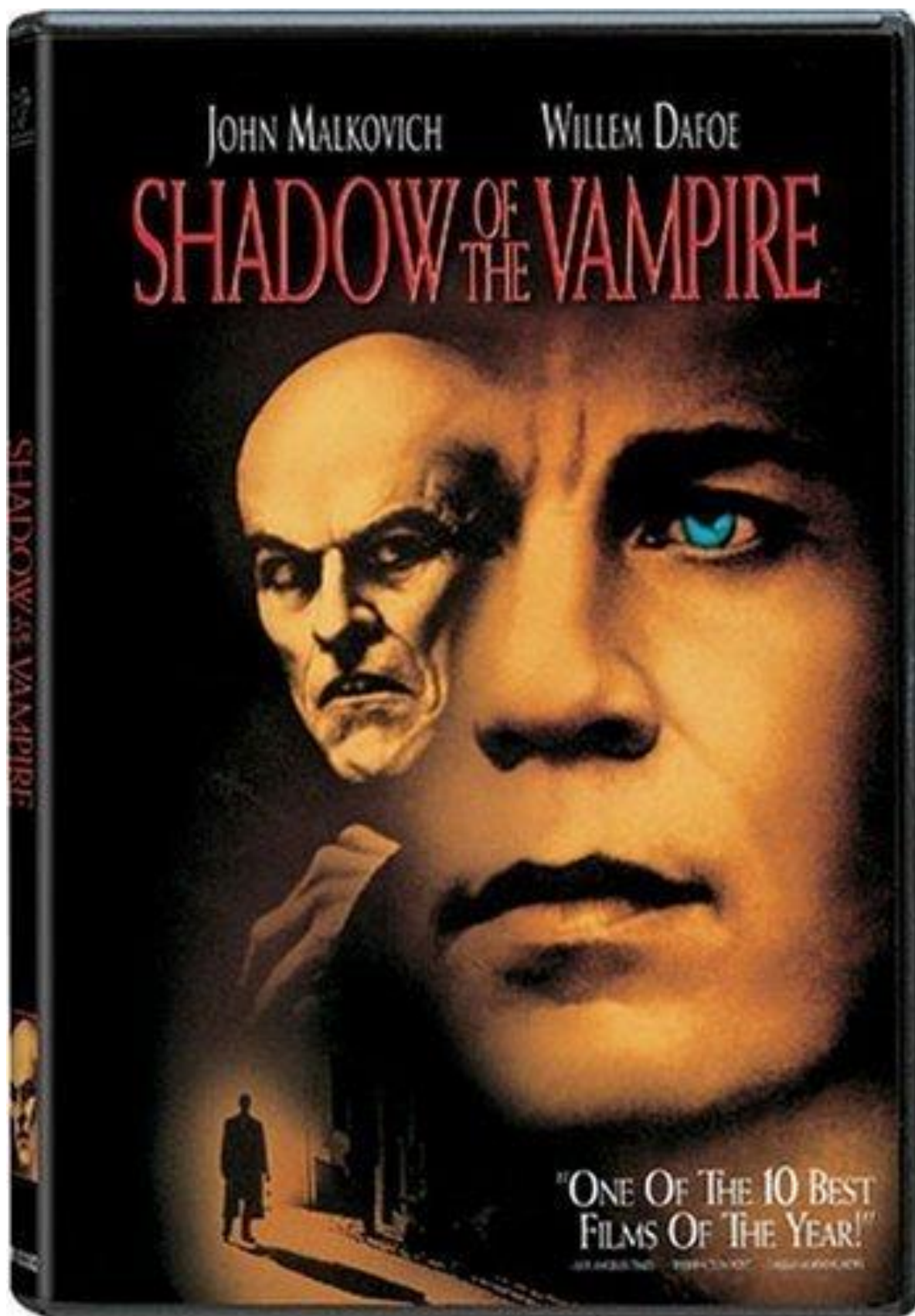
Dark Prince: The True Story of Dracula (2000)



Zora La Vampira (2000)



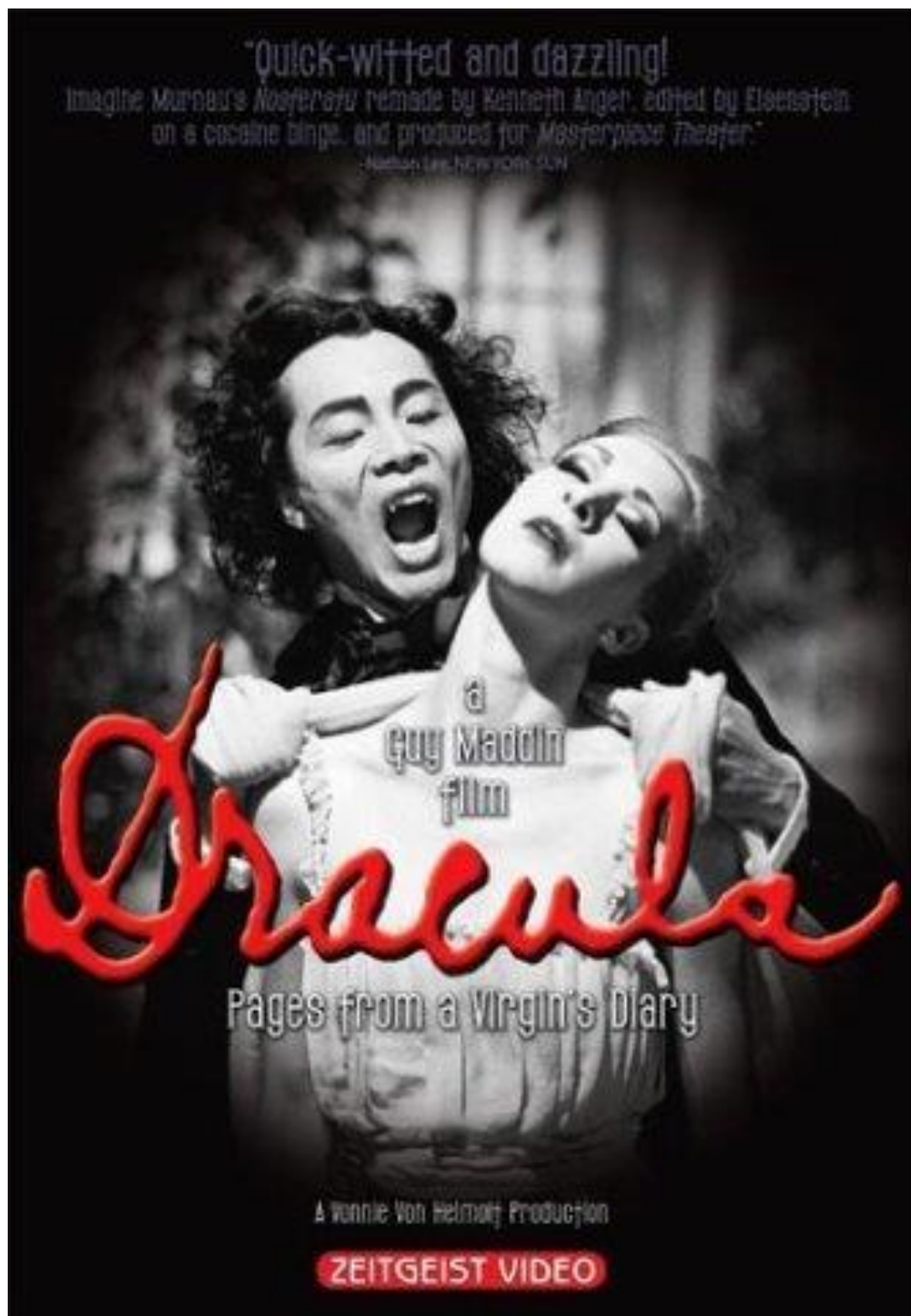
A Sombra do Vampiro (2000)



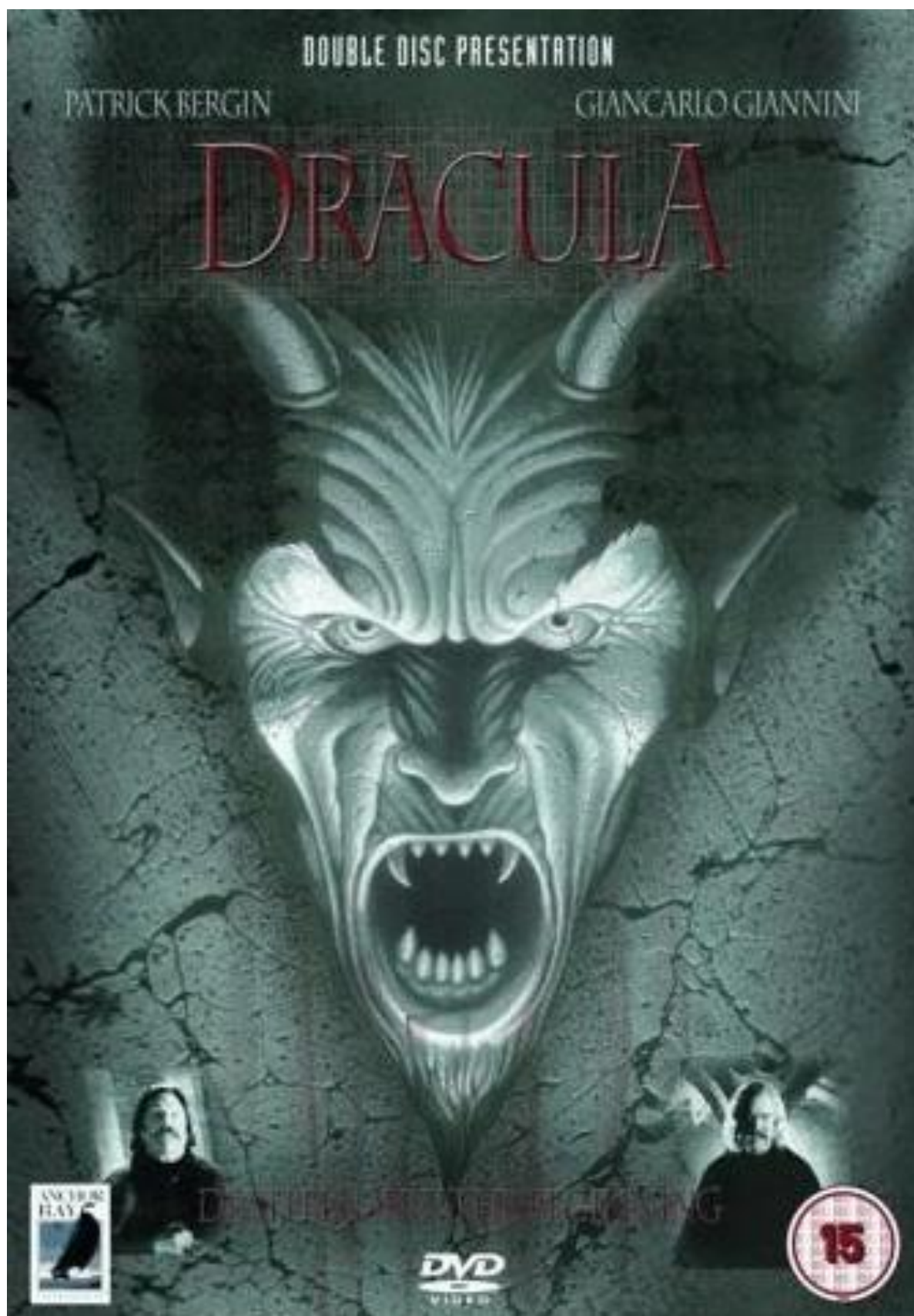
Bara no Konrei (2001)



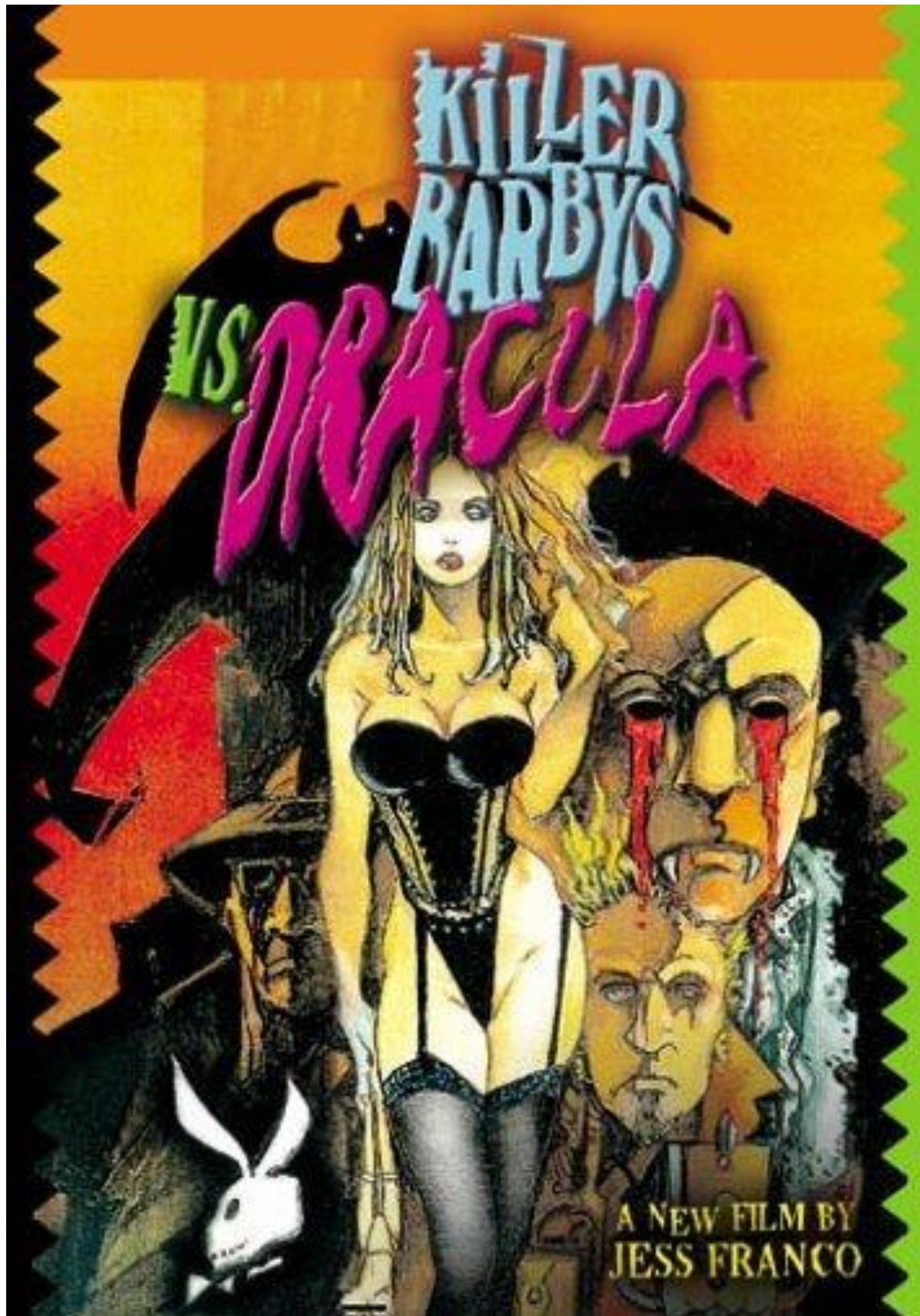
Dracula: Pages from a Virgin's Diary (2002)



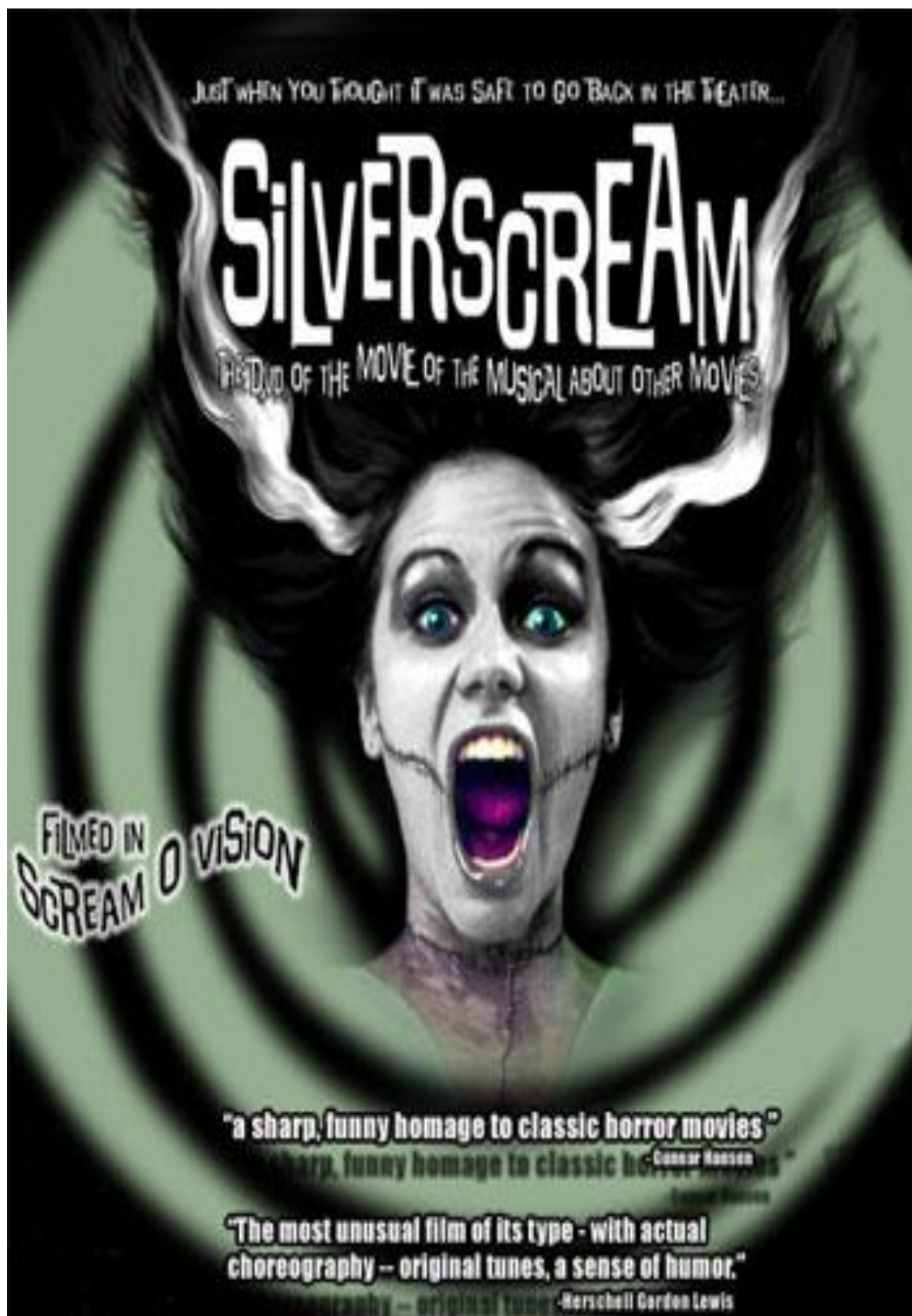
Dracula (2002)



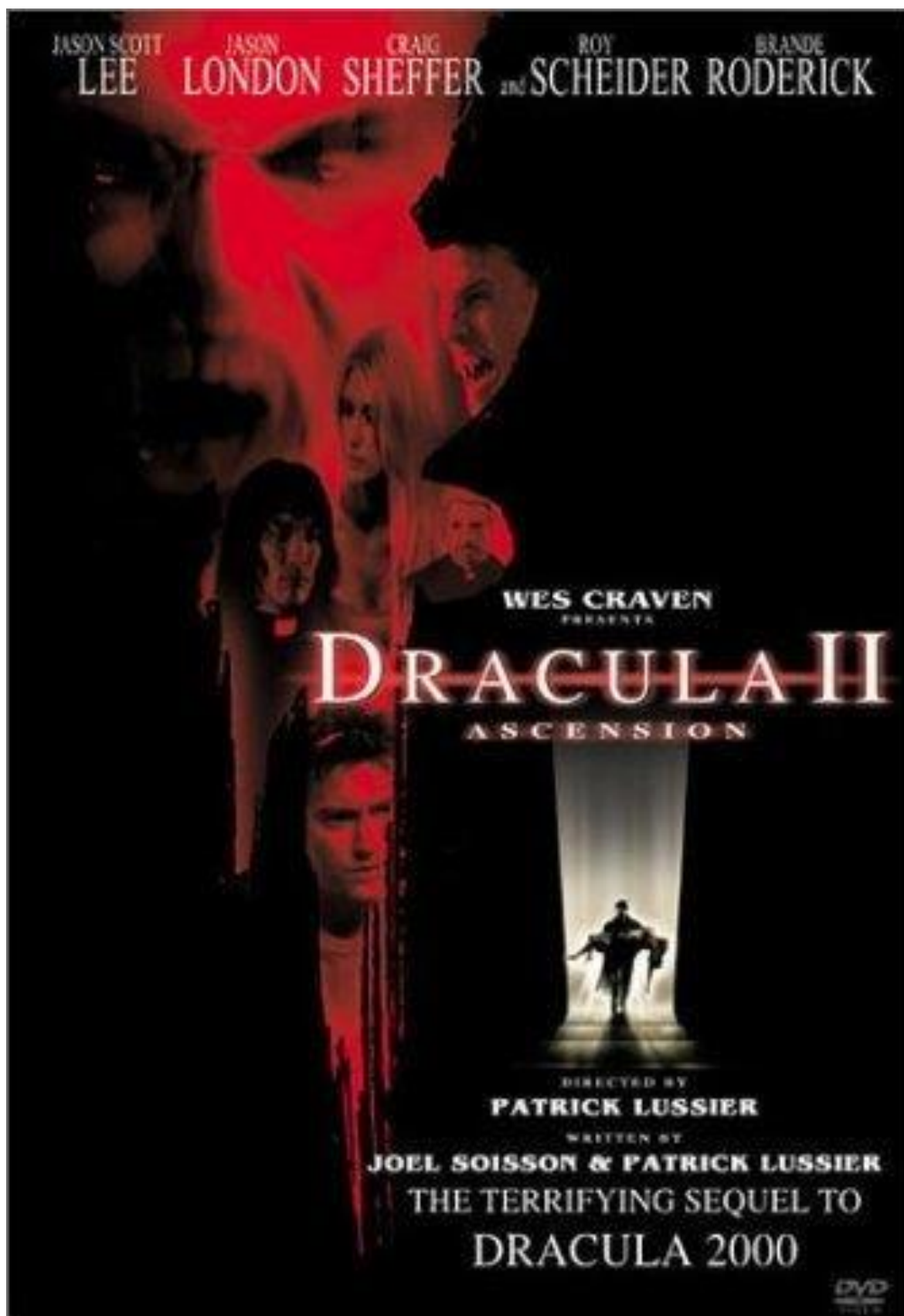
Killer Barbys vs. Dracula (2002)



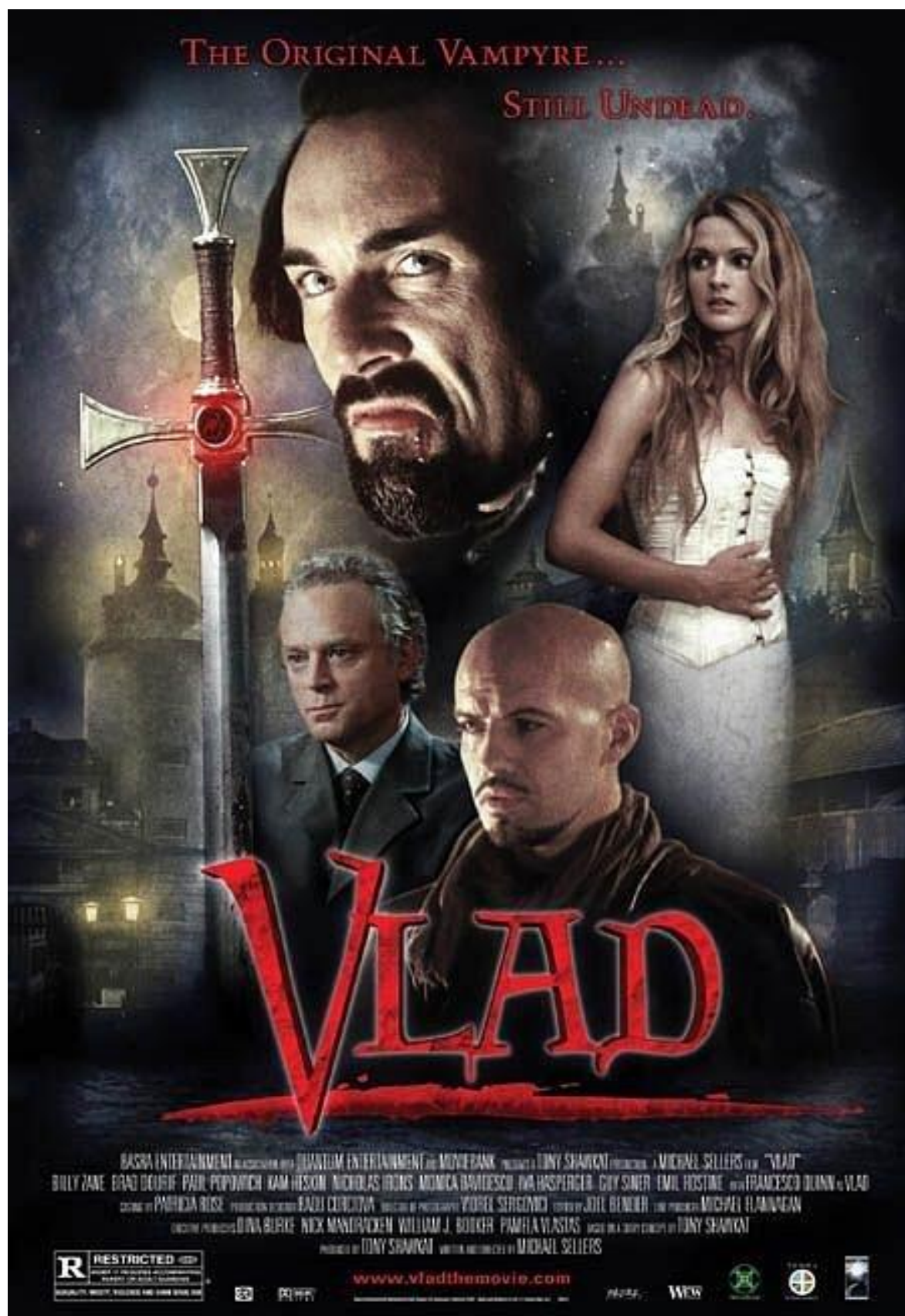
Silver Scream (2003)



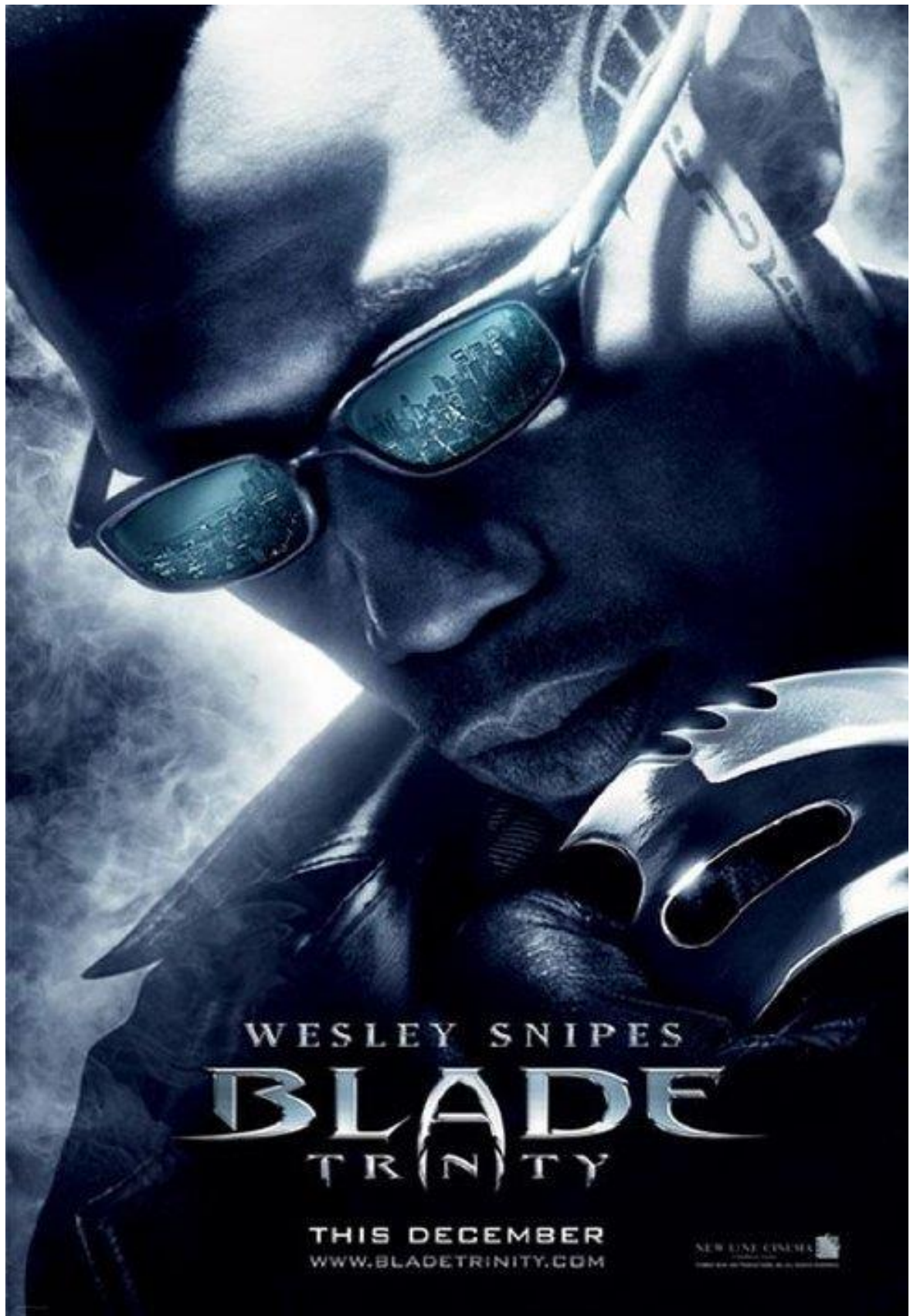
Drácula 2 – A Ascensão (2003)



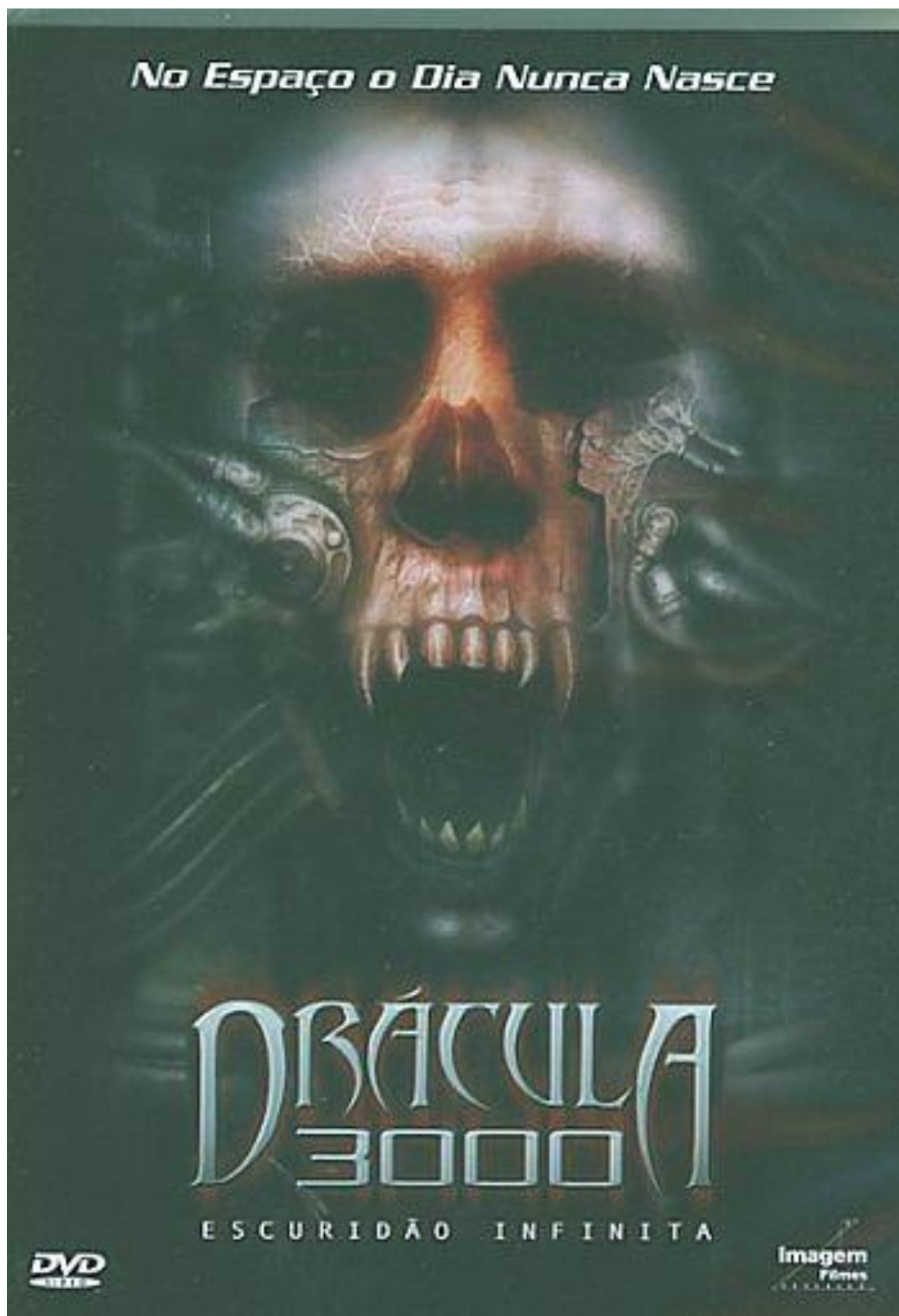
Vlad – O Cavaleiro das Trevas (2003)



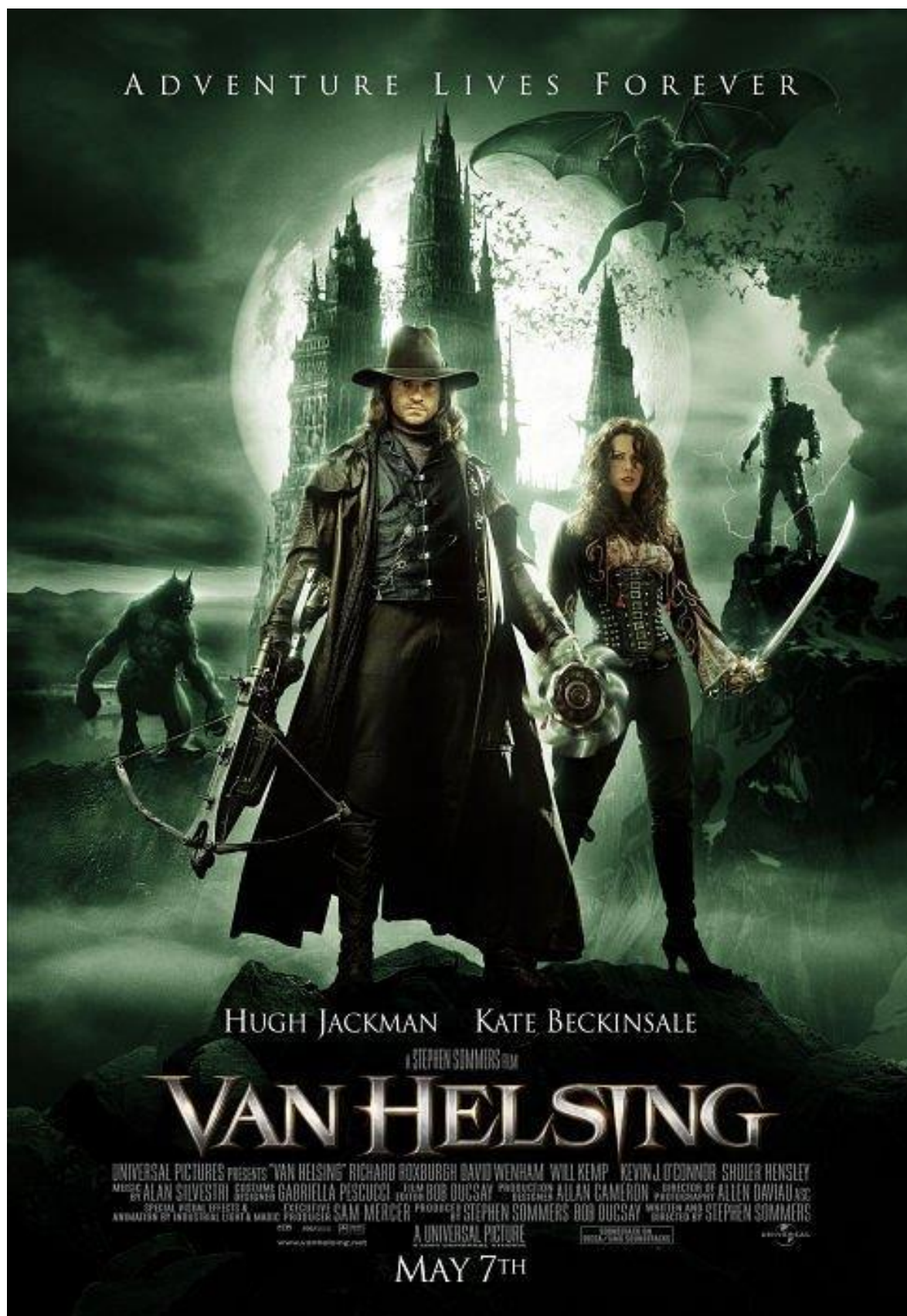
Blade: Trinity (2004)



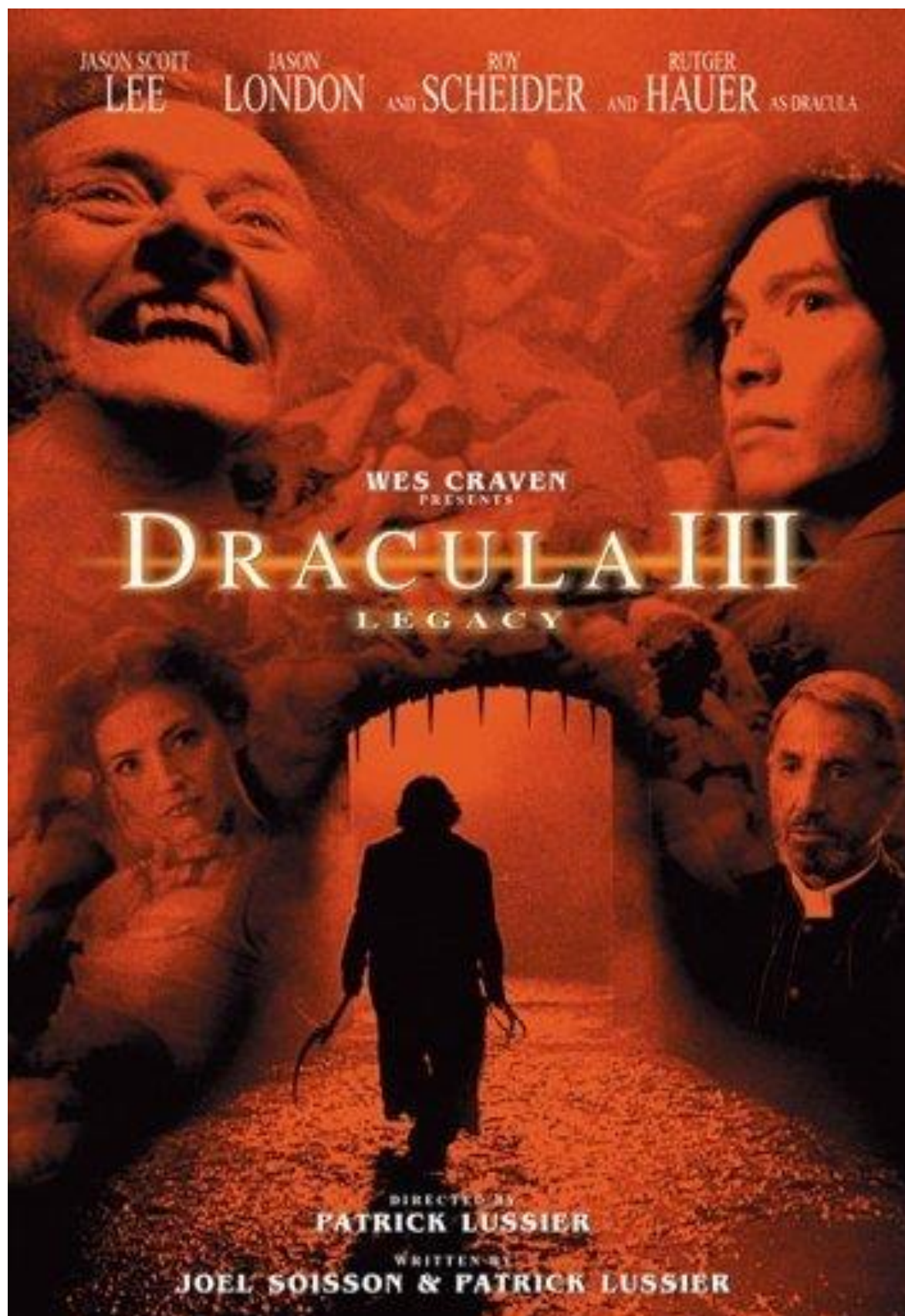
Drácula 3000 (2004)



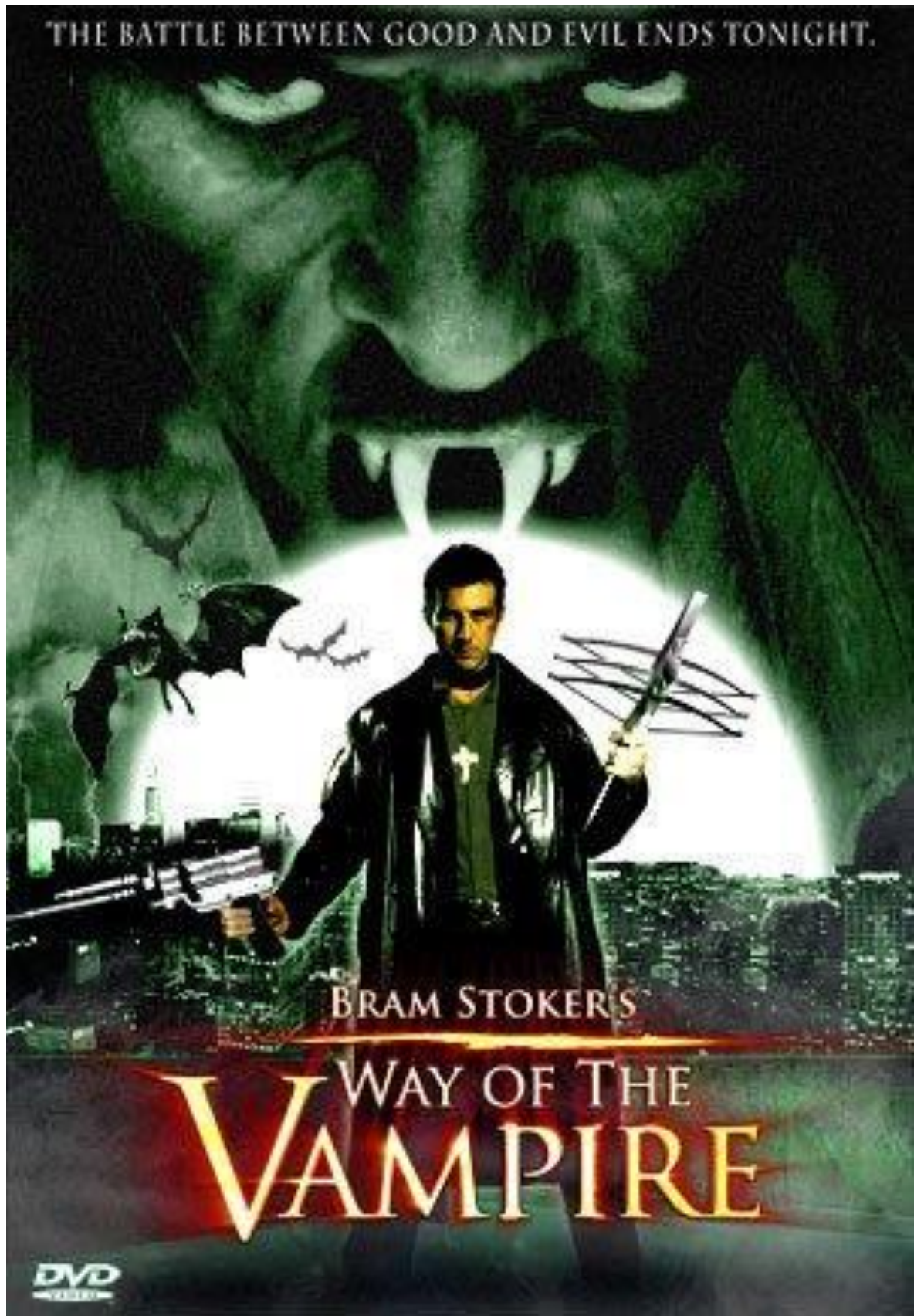
Van Helsing: O Caçador de Monstros (2004)



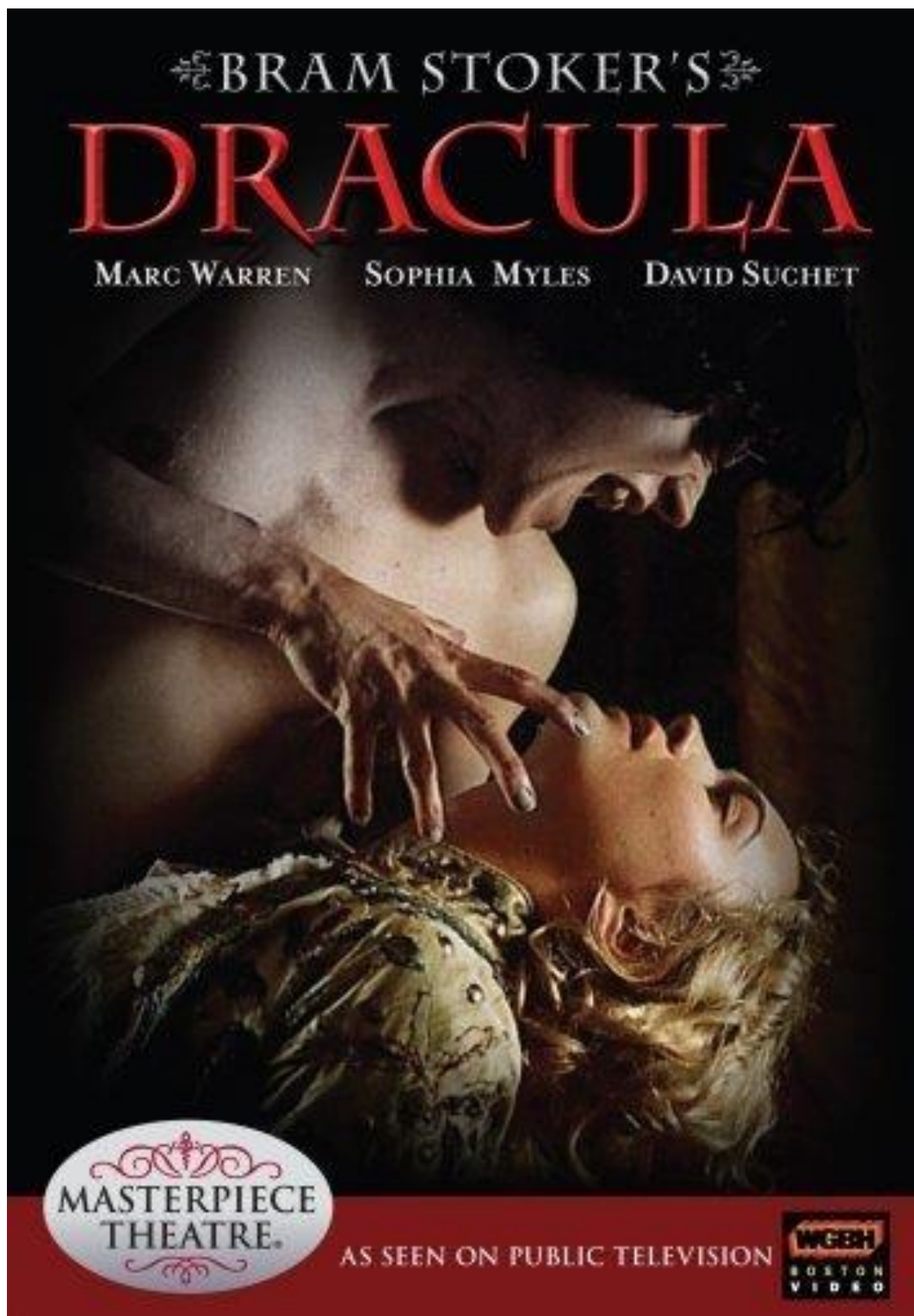
Drácula 3: O Legado Final (2005)



Way of the Vampire (2005)



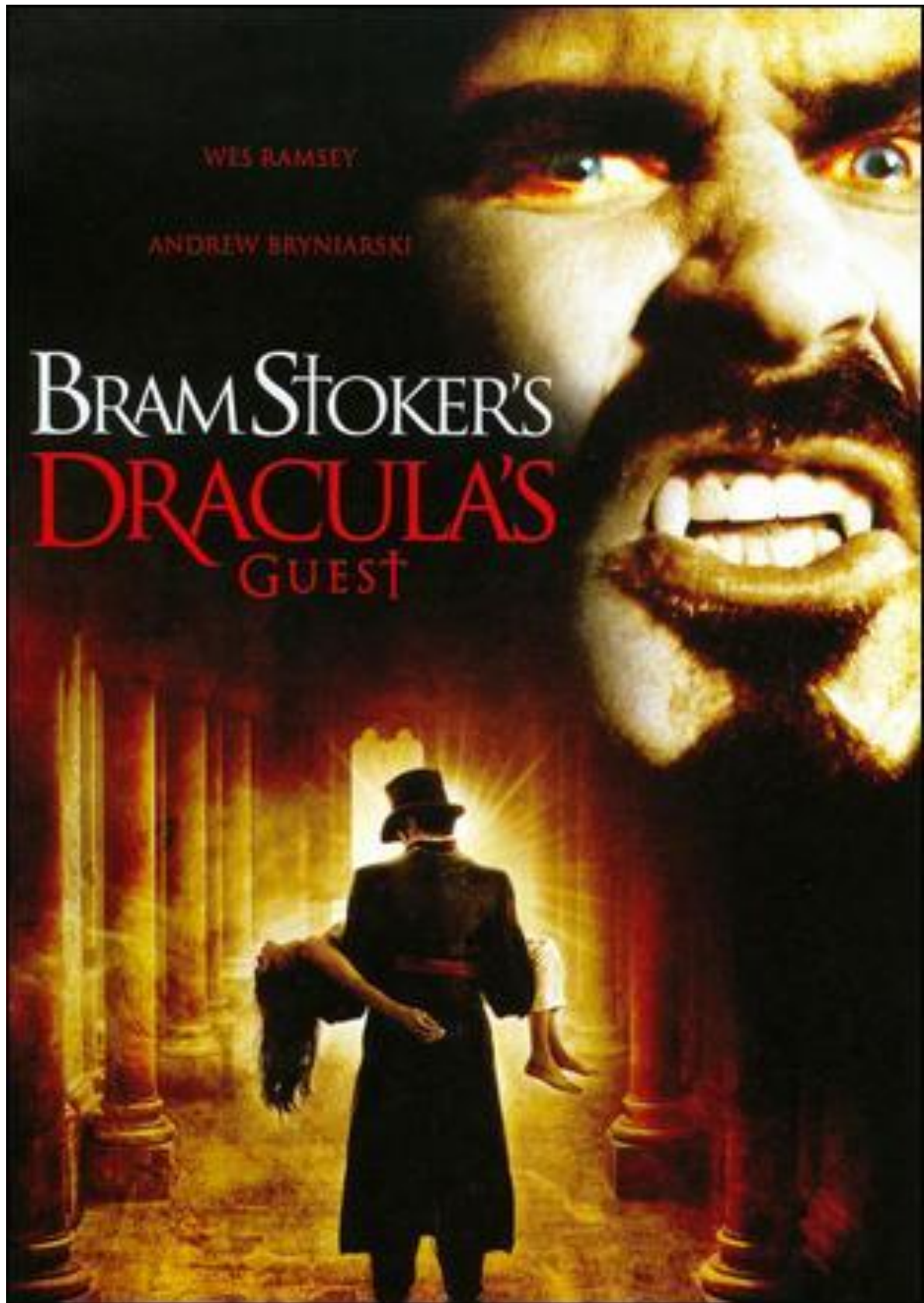
Dracula (2006)



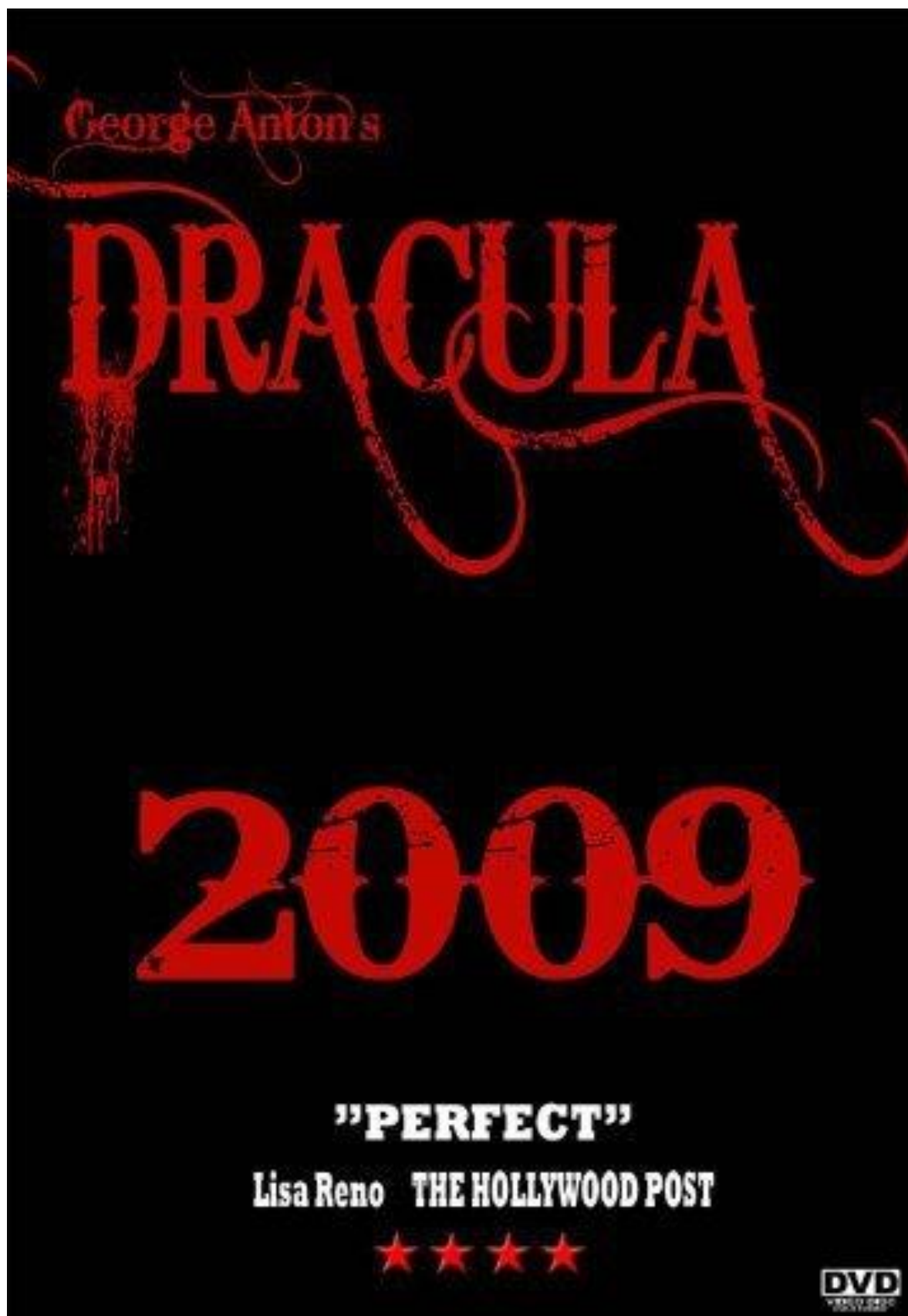
Nosferatu's Crush (2006)



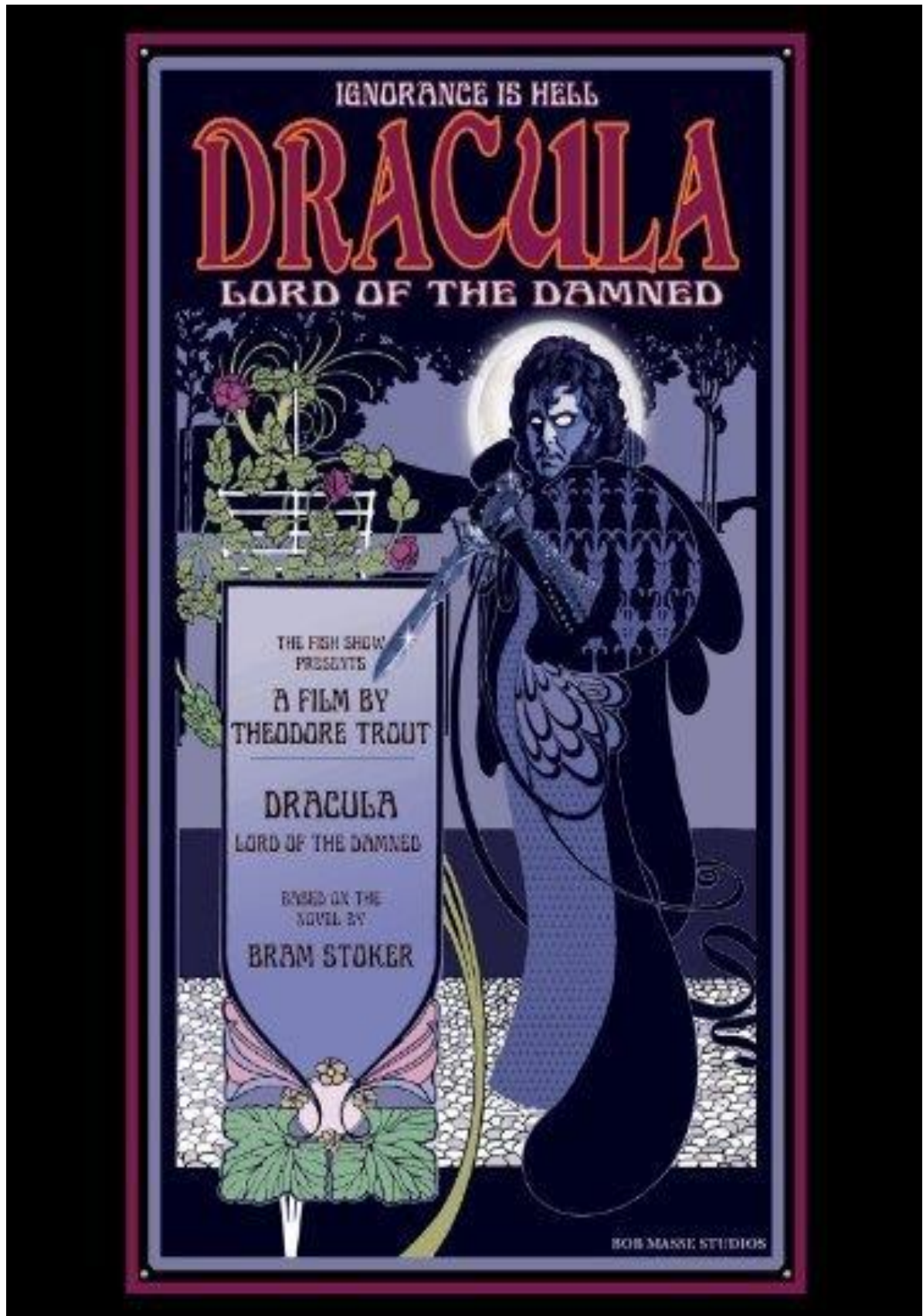
Dracula's Guest (2008)



Dracula (2009)



Dracula, Lord of Damned (2011)



Dracula 3D (2012)



Saint Dracula 3D



Dracula: The Dark Prince (2013)

