

**MAXWEL DE AZEVEDO DANTAS**

**TRANSFUSÃO TEXTUAL EM *A SOMBRA DO VAMPIRO* (2000): ADAPTAÇÃO,  
METACINEMA E PARÓDIA.**

**CURITIBA  
2012**

**MAXWEL DE AZEVEDO DANTAS**

**TRANSFUSÃO TEXTUAL EM *A SOMBRA DO VAMPIRO* (2000): ADAPTAÇÃO,  
METACINEMA E PARÓDIA.**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Anna Stegh Camati

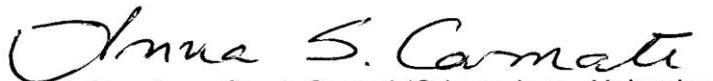
**CURITIBA  
2012**

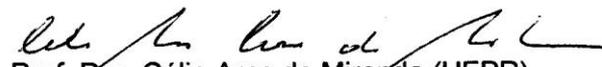
**TERMO DE APROVAÇÃO**

**MAXWEL AZEVEDO DANTAS**

**TRANSFUSÃO TEXTUAL EM A SOMBRA DO VAMPIRO (2000):  
ADAPTAÇÃO, METACINEMA E PARÓDIA**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

  
Prof. Dra. Anna Stegh Camati (Orientadora - Uniandrade)

  
Prof. Dra. Célia Arns de Miranda (UFPR)

  
Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs (Uniandrade)

Curitiba, 23 de agosto de 2012.



## AGRADECIMENTOS

À minha esposa, Tatiani Cristini Baldo Dantas, cuja dedicação e paciência foram cruciais para que tivesse equilíbrio na execução deste trabalho. Suas dicas na confecção desta dissertação mostram o verdadeiro sentido da palavra parceria.

À minha mãe, Eli de Azevedo Pontes, pela sua amabilidade e seu acolhimento, importantíssimos para que eu pudesse aguçar minha inspiração na confecção desta pesquisa. Seu amor incondicional é o aprendizado maior que levo comigo.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Anna Stegh Camati, meu agradecimento pelo exemplar senso de responsabilidade; por me apresentar tantos teóricos importantes; por me mostrar inúmeros caminhos no processo de pesquisa desta dissertação; enfim, por compartilhar seu saber, o que me levou a ampliar meu ponto de vista conceitual.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Célia Arns, pela dedicação e pela paciência, incentivando-me na confecção deste trabalho dissertativo, principalmente no seu momento embrionário. Professora, seus esclarecimentos a respeito do gótico em *Nosferatu* (1922) foram inestimáveis.

A Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Verônica Kobs, que me mostrou o livro *A tela demoníaca* e também o filme expressionista, *O golem*. Tais obras me levaram a adentrar profundamente o tema do terror. Sua paixão pelos filmes tratados nesta Dissertação foi contagiante e inspiradora.

À amiga Maria Terezinha Knabben, que me auxiliou nas correções do texto desta Dissertação. A sua leitura dedicada na etapa final da confecção desta escritura possibilitou harmoniosa fluência textual.

## SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	iv
<b>RESUMO</b> .....	v
<b>ABSTRACT</b> .....	vi
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS</b> .....	7
1.1 ADAPTAÇÃO: TEXTO IMORTAL.....	7
1.2 ADAPTAÇÃO COMO EXPRESSÃO DO PROCESSO CULTURAL.....	16
<b>2 ANTECEDENTES: DRÁCULA E O CINEMA ALEMÃO</b> .....	21
2.1 DRÁCULA (1897), DE BRAM STOKER.....	23
2.2 NOSFERATU, UMA SINFONIA DE HORROR (1922), DE F. W. MURNAU.....	35
2.3 NOSFERATU, O VAMPIRO DA NOITE (1979), DE WERNER HERZOG.....	53
<b>3 O JOGO PARÓDICO EM A SOMBRA DO VAMPIRO (2000), DE E. ELIAS MERHIGE</b> ..	65
3.1 METAFICÇÃO PARODÍSTICA E AUTORREFLEXIVIDADE.....	65
3.2 UMA PERSPECTIVA DO METACINEMA SOB O VIÉS PARÓDICO.....	74
3.3 O VAMPIRO COMO METÁFORA DO CINEMA.....	83
<b>4 METALINGUAGENS EM CENAS-CHAVE</b> .....	87
4.1 FORESHADOWING: O PREDADOR E A PRESA.....	87
4.2 UM TREM PARA A TRANSILVÂNIA.....	94
4.3 A MORTE DO ROTEIRISTA.....	99
4.4 A OBSESSÃO DO CINEASTA.....	104
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	112
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	121
<b>ANEXO A – FICHA TÉCNICA DE NOSFERATU (1922)</b> .....	127
<b>ANEXO B – FICHA TÉCNICA DE NOSFERATU (1979)</b> .....	128
<b>ANEXO C – FICHA TÉCNICA DE A SOMBRA DO VAMPIRO (2000)</b> .....	129

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>O grito</i> (1893).....	38
Figura 2 – Nosferatu adentra o quarto .....	38
Figura 3 – Nosferatu desvanece ao amanhecer.....	41
Figura 4 – O relógio na sala de jantar do Conde Orlock.....	44
Figura 5 – Castelo de Nosferatu .....	46
Figura 6 – Múmia peruana, Paris, Musée de L’Homme (1900) .....	56
Figura 7 – Múmia mexicana.....	57
Figura 8 – O grito de Lucy .....	58
Figura 9 – O banquete macabro .....	61
Figura 10 – Lucy e os hedonistas: a festa e a praça .....	62
Figura 11 – O castelo de Vlad “Draculya” III – a Ordem do Dragão .....	69
Figura 12 – As atrocidades da Ordem do Dragão .....	69
Figura 13 – A face da comédia estilizada.....	70
Figura 14 – A réplica do barco e o castelo de Orlock.....	73
Figura 15 – A primeira projeção dos irmãos Lumière .....	98
Figura 16 – Trem saindo de Berlim.....	98
Figura 17 – Capa do DVD, <i>Meu pior inimigo</i> (1999).....	110
Figura 18 – Inversão de papéis.....	110
Figura 19 – <i>O vampiro</i> (1893) – Edvard Munch .....	114
Figura 20 – A fantasmagórica cabeça de Nosferatu .....	115

## RESUMO

Após uma breve contextualização histórica sobre a origem e o desenvolvimento de narrativas sobre vampiros, esta dissertação promove uma reflexão sobre o mito da imortalidade associado a esses seres das trevas. Em seguida, com base em postulados teóricos de influentes críticos como Gérard Genette, Robert Stam, Linda Hutcheon, Claus Clüver, Marc Ferro e Irina Rajewsky, discute-se o processo criativo do filme *A sombra do vampiro* (2000), de Edmond Elias Merhige, à luz de conceitos como hipertextualidade, transposição intersemiótica, metaficção, paródia e intermedialidade. O diretor estadunidense cria uma ficção a partir de outros textos ficcionais e fílmicos, como o romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker, o filme *Nosferatu, o vampiro da noite* (1979), de Werner Herzog e, principalmente, *Nosferatu, uma sinfonia de horror* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau, utilizando o recurso da metaficção paródica para refletir sobre o cinema e suas especificidades de uma maneira lúdica e divertida. Merhige não somente se apropria de partes do enredo, personagens e outros aspectos do texto fílmico de Murnau, como também, engenhosamente, subverte o material emprestado a fim de adequá-lo aos seus objetivos, ao novo *Zeitgeist* e à nova mídia escolhida para sua recriação. Nesse sentido, o cineasta não apenas flagra as estratégias de representação do cinema vampiresco, mas também problematiza a complexa relação entre ficção e realidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Edmond Elias Merhige. *A sombra do vampiro*. Literatura. Cinema. Metaficção paródica.

## ABSTRACT

After a brief historical contextualization about the origin and development of vampire narratives, this dissertation promotes a reflection about the myth of immortality associated to these entities of darkness. There follows a discussion of the creative process of the film *Shadow of the Vampire* (2000), by Edmond Elias Merhige, in the light of the theoretical perspectives on hypertextuality, intersemiotic transposition, metafiction, parody and intermediality advanced by renowned critics, among them Gérard Genette, Robert Stam, Linda Hutcheon, Claus Clüver, Marc Ferro and Irina Rajewsky. The American director creates a fiction by borrowing elements from other fictional texts and films, such as the novel *Dracula* (1897), by Bram Stoker, the film *Nosferatu, Phantom of the Night* (1979), by Werner Herzog and, mainly, *Nosferatu, A Symphony of Horror* (1922), by Friedrich Wilhelm Murnau, using the strategy of parodistic metafiction to reflect upon the cinema and its specificities in a ludic and amusing fashion. Merhige not only appropriates parts of plot, characters and other aspects of Murnau's filmic text, but, ingenuously, subverts the borrowed material to make it suitable to his own objectives, to the new *Zeitgeist* and to the new medium chosen for his recreation. In this way, the film director not only flaunts the strategies of representation of vampire movies, but also problematizes the complex relationship between fiction and reality

**KEY WORDS:** Edmond Elias Merhige. *Shadow of the Vampire*. Literature. Cinema. Parodistic metafiction.

## INTRODUÇÃO

Desde que nascemos, caminhamos para a morte: essa é uma inquietante constatação para a consciência humana. A agonia instilada pela percepção da decrepitude tanto corporal quanto mental é um terrível legado da noção de temporalidade que o homem carrega em sua jornada pela vida.

Diante dessa dolorosa consciência de finitude, a fantasia de conquistar a imortalidade torna-se bastante sedutora. A figura do vampiro tem um apelo semelhante ao cinema que nos ilude, prometendo uma suposta imortalidade por meio do processo de reprodutibilidade técnica. A imagem fílmica – com sua intangibilidade, mas com a sua visualidade e sua possibilidade cinemática – proporciona um efeito de realidade (METZ, 2007, p. 22). A partir dessa perspectiva, pode-se depreender que, por meio das filmagens de seres humanos, estes se tornariam entidades etéreas a se presentificarem diante do público, mas que não estariam realmente presentes. Seres evocados do passado. Muitos deles, mortos, que revivem na projeção da tela.

Muito embora *A sombra do vampiro*, de Edmund Elias Merhige, lançado no ano 2000<sup>1</sup>, permita refletir a respeito das proposições supracitadas, um dos pontos principais desta dissertação é compreender os mecanismos do processo de adaptação que levam ao entendimento do filme. O estudo deste filme pressupõe a investigação de outras obras que Merhige utiliza como textos-fonte, como: o romance epistolar *Drácula* (1897), de Bram Stoker, o filme *Nosferatu, uma sinfonia*

---

<sup>1</sup> A título de simplificação, as obras que têm reedições, e já citadas, serão escritas posteriormente utilizando apenas seu nome principal e a data de sua estreia.

de horror (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau e o filme *Nosferatu, o vampiro da noite* (1979), de Werner Herzog.

A escolha de *A sombra do vampiro* (2000) como objeto de estudo desta dissertação se deve ao fato de que o filme tematiza o cinema por meio de uma perspectiva peculiar: a história das filmagens de *Nosferatu* (1922)<sup>2</sup>. A respeito do lendário diretor desse filme, F. W. Murnau, sabe-se que realizou mais de vinte obras cinematográficas ao longo de sua carreira, dentre elas: *A última gargalhada* (1924) e *Aurora* (1927). Com a repercussão na Europa do sucesso de *A última gargalhada* (1924), abriram-se as portas para Murnau trabalhar em Hollywood. Contudo, a promissora carreira do cineasta interrompeu-se subitamente quando ele morreu num acidente de carro aos 42 anos.

O ator escolhido por Murnau, para assumir o papel do vampiro Conde Orlock, foi Max Schreck que, numa atuação magistral, encarnou uma profunda expressão da decadência para compor tal personagem. Seu desempenho gerou fama e lenda. Até se espalharam boatos nos meios cinematográficos de que Schreck pudesse mesmo ser um vampiro.

Steven Katz – que redigiu, em parceria com Anne Rice, o roteiro de *Entrevista com o vampiro* (1994) – concebeu *A sombra do vampiro* (2000) a partir dessa ideia de que Schreck fosse realmente um morto-vivo. Quando Nicolas Cage, um colecionador de filmes mudos e fã do ator alemão Max Schreck, leu o roteiro de Katz, apaixonou-se pela história e resolveu produzir o filme.

Cage também conhecia o trabalho do diretor E. Elias Merhige, pois já havia assistido ao seu audacioso *Begotten* (1991), filme de terror com uma história

---

<sup>2</sup> As questões de metalinguagem no cinema serão analisadas nos dois últimos capítulos.

bastante inusitada sobre o suicídio de Deus. O pretense produtor percebeu que o roteiro de Katz encaixava perfeitamente com o estilo de Merhige.

Os personagens principais desta história são interpretados por atores bastante requisitados pelas empresas do ramo cinematográfico em Hollywood. São eles: John Malkovich no papel de F. W. Murnau e Willem Dafoe, interpretando o vampiro que se faz passar pelo ator Max Schreck.

Malkovich, um ano antes, participou de um filme também insólito, no qual sua própria vida fazia parte do enredo: *Quero ser John Malkovich* (1999), do aclamado diretor Spike Jonze. Em 2002, outro filme inusitado, do mesmo diretor, *Adaptação* (2002), traria Cage atuando no papel principal, sendo que este último filme faz uma alusão ao primeiro. A dupla, Malkovich (como ator) e Cage (como produtor), engajou-se no projeto de *A sombra do vampiro* (2000). A presença de Dafoe completou a plêiade de celebridades desse filme de terror que brinca com os elementos do gênero e tematiza o “cinema no cinema” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 49).

A investigação de diversas textualidades a respeito do vampiro gerou uma série de questionamentos: O vampiro pode ser considerado metáfora do cinema? Quais são os principais motivos de as histórias sobre esses seres lendários estarem continuamente presentes como tema veiculado no cinema? Que motivos levaram Bram Stoker, F. W. Murnau, Werner Herzog e E. Elias Merhige a optarem pelo tema do mais famoso dos vampiros: Drácula e sua variação onomástica, Nosferatu?

Além disso, esta dissertação encaminhou-se no estudo tanto da literatura quanto do cinema para discutir até que ponto *A sombra do vampiro* (2000) seria uma leitura paródica de *Nosferatu* (1922) com base na ampliação do conceito de paródia concebido por Linda Hutcheon, envolvendo não só o sentido burlesco do termo

como também seu sentido crítico, sobretudo pelo viés da autorreferência (HUTCHEON, 1985, p. 12-3), ou seja, do metacinema. Por conta disso, surgiu outro questionamento: a versão de Merhige teria relações dialógicas com o filme *Nosferatu, o vampiro da noite* (1979), ou com o *Drácula* (1897), além do diálogo explícito com o filme de Murnau?

Tanto as questões quanto as considerações críticas mencionadas acima nos conduziram à seguinte indagação: Como ocorreu o processo de adaptação do romance de Stoker para os filmes de Murnau (1922) e Herzog (1979) e, a partir desse contexto, para *A sombra do vampiro* (2000)? Enfim, cabe também averiguar o que é – e o que não é – adaptado no filme de Merhige; pois, nesse caso, não se pode dizer que ocorreu uma adaptação de enredo de Murnau, mas a criação de um novo roteiro cinematográfico que trata da filmagem de *Nosferatu* (1922).

Para o entendimento da questão de gênero subjacente às obras vampírescas supracitadas, buscaremos indagar que motivos socioculturais levaram a representações diferenciadas das personagens femininas desde *Drácula* (1897) até *A sombra do vampiro* (2000). As historicidades de diversos outros aspectos importantes relacionados à adaptação como a expressão do processo cultural em constante mutação também serão objeto de nossa investigação.

Para o desenvolvimento de nossas considerações críticas a respeito do *corpus* selecionado para essa dissertação, utilizamos, além do aporte teórico sobre adaptação e apropriação, capítulos de livros e artigos a respeito do texto de Bram Stoker e do filme de F. W. Murnau que foram citados no decorrer de nosso texto. Em relação ao filme de Merhige, os artigos acadêmicos e/ou resenhas no Brasil são praticamente inexistentes. No âmbito internacional, a produção bibliográfica também é escassa, fato que tornou mais instigante a investigação sobre o processo de

criação desse produto midiático.

No primeiro capítulo, as perspectivas teóricas utilizadas para lançar luz aos processos de escritura, reescritura e adaptação das textualidades escolhidas como objeto de estudo desta dissertação são apresentadas e discutidas. Gérard Genette, Robert Stam, Claus Clüver, Linda Hutcheon e Irina Rajewsky serão priorizados entre outros teóricos. Neste capítulo, os eixos temáticos tanto do romance de Stoker quanto dos filmes sobre *Nosferatu* serão abordados em relação ao *Zeitgeist* ou “espírito da época”.

No segundo capítulo, “Antecedentes: *Drácula* e o cinema alemão”, pretende-se fazer uma incursão nas obras mais sombrias que se debruçam sobre o tema dos vampiros. O gótico literário<sup>3</sup> ecoa nas páginas do livro de Bram Stoker, cujo conteúdo será analisado levando em conta as lendas perdidas no tempo sobre os seres redivivos e os textos centenários que inspiraram o escritor irlandês a escrever *Drácula* (1897).

As especificidades do Expressionismo alemão serão investigadas em *Nosferatu* (1922) e pesquisadas nas suas subjacências, a fim de se compreender a composição desse filme a partir do conjunto da atmosfera intelectual e cultural alemã, dos anos de 1920. Para tanto, buscaremos subsídios nos escritos de autores como Ademir L. Silva, Lotte H. Eisner e Laura L. Cánepa, dentre outros.

*Nosferatu* (1979), de Werner Herzog, é discutido neste capítulo, por ser uma adaptação do filme de Murnau e também por ser aludido em *A sombra do vampiro*

---

<sup>3</sup> Conforme Camila de Mello Santos (2012, p. 2), o gótico literário teria sua origem no século XVIII como alternativa para o discurso iluminista que preconizava a razão. Para tanto, o gótico tematizou em suas histórias a sensação de medo provocada pelo terror e pelo horror. Segundo Aparecido Donizete Rossi (2012, p. 58), o gótico literário abrange as histórias causadoras de medo, terror e horror, que ocorrem em lugares sombrios e aterrorizantes, como castelos medievais abandonados ou cemitérios mal-assombrados.

(2000). Perscruta-se novamente a obra pelo viés do *Zeitgeist* e, também, relaciona-se o filme de Herzog a sua intenção de reatar a cultura do cinema alemão pós-guerra ao movimento expressionista dos anos de 1920, do qual Murnau fez parte.

Após a análise das obras que dialogam com *A sombra do vampiro* (2000), no terceiro capítulo, “O jogo paródico em *A sombra do vampiro*”, a paródia – no seu sentido mais amplo, tratado por Linda Hutcheon – é relacionada à função metalinguística presente no filme de Merhige. Nesse capítulo, também, buscar-se-á a analogia entre os vampiros e o cinema, a fim de estabelecer argumentos para a vocação que os filmes sobre Nosferatu têm para serem vistos como metacinema.

No quarto e último capítulo: “Metalinguagens em cenas-chave”, algumas cenas do filme, *A sombra do vampiro* (2000), foram eleitas como destaque, para discutir mais amiúde os processos de adaptação, paródia e metacinema. A sequência em que os subtítulos foram colocados respeita a ordem cronológica do filme. São eles: “*Foreshadowing*: o predador e a presa”, no qual se comenta as sequências de abertura dos filmes sobre Nosferatu; “Um trem para a Transilvânia”, em que, além de se retomar a questão da impressão de realidade, analisa-se o “monólogo da personagem Murnau”, na ocasião da viagem de trem de Berlim para o Leste Europeu; “A morte do roteirista”, em que se aborda a paródia relacionada à metalinguagem, com o impagável diálogo entre as personagens Murnau e Schreck. E, no último subtítulo, “A obsessão do cineasta”, pondera-se sobre a questão do papel do cineasta, sob a perspectiva jocosa de Merhige.

## 1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

### 1.1 A ADAPTAÇÃO: TEXTO IMORTAL

[...] mas não existe nem normalidade absoluta, nem olho inocente, já que a visão é sempre paralela à interpretação, até na vida mais cotidiana. Ao copiar, nós fabricamos.

*A imagem/Jacques Aumont*

Em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2011), Linda Hutcheon propõe o alargamento do termo “adaptação”, procedendo da mesma maneira como Roman Jakobson que elaborou uma distinção terminológica, possibilitando a ampliação do conceito de tradução. Ao esclarecer que o processo de adaptação é uma prática de longa data, Hutcheon argumenta que “a adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira” (HUTCHEON, 2011, p. 254). Nesse sentido, o mais famoso texto sobre vampiros do século XIX, o romance *Drácula*, de Bram Stoker, lançado em 1897, sobrevive na contemporaneidade em função de sua adaptação para incontáveis tipos de mídias. Cid Vale Ferreira comenta que a popularidade do romance de Stoker tem prorrogado a sua existência em centenas de versões multiladas (FERREIRA, 2002, p. 49). Essa assertiva confirma a importância de se atualizar a linguagem dos textos, além da necessidade de modificá-los quando transpostos para outra mídia.

Hutcheon (2011, p. 46) comenta, ainda, que “filmes sobre *Drácula* hoje são frequentemente vistos como adaptações tanto de versões anteriores quanto do romance de Bram Stoker”. Não obstante *Drácula* (1897) seja referência para

inúmeras versões de filmes sobre vampiros, teve uma de suas mais ousadas adaptações com *Nosferatu, uma sinfonia de horror*, de F. W. Murnau, lançada em 1922. A obra de Murnau é um bom exemplo de que uma adaptação cinematográfica de um romance pode ser bem mais que apenas uma tradução literal.

O termo “tradução intersemiótica”, de Roman Jakobson, nos remete à ideia de que uma determinada mídia tem possibilidades de narrar uma história de uma forma diferente de outra em virtude das suas especificidades. É o caso de uma narrativa romanesca que sofre alterações, quando “traduzida” para o cinema.

Tomando como ponto de partida as ideias de Jakobson, Claus Clüver (2006b, p. 17) denomina a mudança de um sistema de signos para outro como transposição intersemiótica o que implica numa tradução de uma linguagem para outra (literatura para cinema ou pintura para a poesia, dentre outras possibilidades). Essa perspectiva se relaciona ao conceito de adaptação tratado por Linda Hutcheon (2011, p. 09) que esclarece: “Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”. Nos discursos de ambos os teóricos percebe-se a confirmação do caráter modificador de uma adaptação.

Quando Murnau filmou seu *Nosferatu* (1922) estabeleceu uma narrativa diferente da contida no romance de Stoker, alterando-lhe o enredo para contar uma nova história, contextualizada tanto para a época em que vivia quanto para a linguagem cinematográfica. As filmagens de *Nosferatu* (1922) foram baseadas no romance *Drácula* (1897), mas foram introduzidas modificações significativas, como, por exemplo, a morte do vampiro ao se expor à luz. A ideia de inserir essa fragilidade vampiresca está em sintonia com a dualidade noite/dia, que é um contraste típico da estética expressionista para traduzir o imaginário sobre os

perigos da escuridão. O comportamento de se recolher a partir do crepúsculo está relacionado à questão da proteção contra os elementos da natureza, bem mais difíceis de serem controlados à noite.

Quando uma história é adaptada para outras línguas, linguagens e culturas, em outras mídias ou não, há o processo de indigenização (HUTCHEON, 2011, p. 09), ou seja, há mudanças não só dos aspectos formal e estilístico, mas também do contexto cultural. É interessante perceber essa transformação proveniente da “passagem transcultural” do romance britânico para o filme teutônico. No *Drácula* (1897), há um vampiro menos notívago que em *Nosferatu* (1922), porque Stoker quer evidenciar a modernidade da metrópole londrina, enquanto Murnau objetiva ressaltar a cultura germânica no que tem de mais soturno.

Para examinar o diálogo entre o romance *Drácula* (1897) e os filmes sobre *Nosferatu*, cumpre assinalar a importância do roteiro fílmico adaptado a partir do romance. Cabe, então, começar pela diferenciação entre romance e roteiro. Segundo Sid Field:

Um romance geralmente lida com a vida interior de alguém [...] dentro do *cenário mental* da ação dramática. Num romance, você pode escrever a mesma cena numa frase, num parágrafo, numa página ou num capítulo [...]. Um roteiro lida com exterioridades, com detalhes – o tique-taque de um relógio, uma criança brincando numa rua vazia, um carro virando a esquina. Um roteiro é uma história contada em imagens, colocada no contexto da estrutura dramática. (FIELD, 1995, pp. 174-5)

No sentido especificado na citação acima, nota-se que uma adaptação fílmica irá privilegiar as partes romanescas mais suscetíveis ao pictórico que facilmente poderão ser reconfiguradas em imagens. Essa especificidade também remete à questão econômica. Quando um romancista desenvolve seus argumentos não nutre o mesmo nível de preocupação com o orçamento como um roteirista. O

autor de um romance – Bram Stoker, por exemplo – não tem em mente o dinheiro quando usa a linguagem para compor o número de páginas da narrativa, mas com o roteiro é diferente, porque é necessário prever os custos do produto final (HUTCHEON, 2011, p. 127). Todos os gastos que envolvem o circuito de filmagem, como: cenário, figurino dos atores, locações e deslocamentos preocupam o roteirista, quando está compondo a história. Por isso, a questão econômica é um motivo adicional para que o roteirista seja seletivo. No caso de uma obra adaptada, devem-se privilegiar eventos que possam valorizar e ilustrar o roteiro com bons componentes visuais e dramáticos. Há de se convir que as adaptações fílmicas apenas partem do hipotexto, tornando-se um produto artístico autônomo.

O *Drácula* (1897) de Stoker já foi adaptado para teatro, cinema, quadrinhos, desenhos animados e seriados de TV, e o suspense não se perdeu porque sempre há um público renovado que não conhece a história, ou que só a conhece parcialmente. Também há os aficionados que estão interessados na nova maneira de contar a história.

Nas palavras de Sid Field, observa-se uma questão importante: “Uma adaptação deve ser vista como um roteiro original. Ela apenas começa no romance [...] artigo ou canção. Essas são as fontes, o ponto de partida [...] Quando você adapta um romance não é obrigado a manter-se fiel ao material original” (FIELD, 1995, p. 175). O crítico afirma que a obra adaptada é tão inédita quanto sua adaptação, pois a nova obra, por mais que se referencie na anterior, sofre alterações necessárias para se adequar a outra forma.

Como foi mencionado acima, o romance não é adaptado diretamente para o filme, pois há uma transposição para roteiro fílmico antes. Essa passagem do texto do romance para o do roteiro pode ser entendida pelo termo “tradução intralingual”,

de Jakobson, porque um roteiro adaptado também é feito com linguagem verbal, mas quando o roteiro se transforma em filme, com a passagem de um sistema sógnico verbal para outro não-verbal<sup>4</sup>, o teórico usa o termo “tradução intersemiótica” (ou transmutação), definido por ele como a “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 2005, p. 65). Uma adaptação também pode ser vista como uma tradução de uma mídia (roteiro adaptado) em outra (filme).

Mas também há uma outra indagação, por um outro viés: por que, diante do processo de adaptação, não há como contar a mesma história, sem mudanças? Essa problematização, aparentemente fácil de ser respondida, tem respaldo na própria aceção da palavra “adaptação”, principalmente ao colocá-la em contraste com a ideia de “originalidade”. Tanto é que os termos “roteiro adaptado” e “roteiro original” parecem buscar uma oposição, sobretudo nas premiações das academias cinematográficas. Clüver comenta:

Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original. (CLÜVER, 2006b, p. 17)

O tempo da narrativa se configura diferentemente no romance e no filme. Como o tempo cronológico de projeção normalmente não ultrapassa um período de duas horas e meia, no máximo, o roteirista ou cineasta é obrigado a selecionar passagens do romance para usar na montagem fílmica. Além disso, as imagens –

---

<sup>4</sup> Muito embora, no cinema haja a linguagem verbal, as imagens compõem uma não verbalização que pode traduzir, às vezes, significações autônomas.

sugeridas no roteiro e usadas no filme – podem condensar grande quantidade de descrições feitas em inúmeras páginas do romance.

Não obstante às relevantes diferenças ressaltadas, cabe agora citar um exemplo bastante interessante de adaptação, nas palavras de Sid Field:

Quando você adapta um romance num roteiro, não é obrigado a manter-se fiel ao material original. Não faz muito tempo adaptei um romance em roteiro. [...] Era um livro-catástrofe sobre um meteorologista que descobre que uma nova idade do gelo se aproxima. [...] A nova idade do gelo começa. O meteorologista e um grupo de outros cientistas são mandados para examinar as geleiras na Islândia [...]. O romance termina com o personagem principal morrendo congelado. [...] Uma história de catástrofe com 650 páginas que acabava mal. [...] Então tive que imaginar o que fazer com a história. [...] Eu queria que eles [...] não morressem congelados [...] o final original não funcionava e teve de ser mudado. Terminei com uma história de sobrevivência futurista. (FIELD, 1995, p. 176-7)

O depoimento mostra que, em uma adaptação, o roteirista tem liberdade de alterar a história do texto de referência. Uma história adaptada que segue integralmente o enredo que a originou é, no mínimo, indesejável, porque não passa de repetição sem criatividade (CAMATI, 2008, p. 245). Ou seja, para se recontar uma história, mesmo que se use a mesma mídia, não há como manter a mesma perspectiva. Um filme que for adaptar uma peça de teatro não vai transpô-la do mesmo modo, porque seria uma peça filmada e não uma adaptação fílmica. As adaptações fílmicas de romances contam a história de referência sob outro prisma.

Segundo Claus Clüver, “a teoria contemporânea expandiu o conceito de tradução ao incluir, no contexto apropriado, até mesmo a análise descritiva de uma pintura por um crítico ou historiador de arte” (CLÜVER, 2006, p. 119). Assim, a transposição intersemiótica corresponde à tradução de um sistema semiótico, como o pictórico, em outros – o poema ou uma narrativa em prosa, por exemplo. Mas o

inverso também é válido, ou seja, a transposição de um signo verbal para um não-verbal, como atesta o mesmo teórico, quando diz que “a transposição de textos visuais para verbais também vale para o reverso” (CLÜVER, 2006, p. 139).

Mas como se denominaria a retomada de uma história numa mesma mídia, como a refilmagem do *Nosferatu* expressionista pelo Novo Cinema Alemão, tal qual a realizou Werner Herzog com seu *Nosferatu* (1979)?

A questão pode ser esclarecida pela proposta de Gérard Genette, pois este, ao tratar da transposição de mídias, não as distingue. Partindo do dialogismo de Bakhtin e da intertextualidade de Kristeva, propõe cinco categorias, sendo a última delas, a hipertextualidade, particularmente produtiva no que diz respeito à adaptação. Assim, utiliza o termo hipertextualidade, que pode ser entendido de modo amplo como uma recriação de uma obra em outra.

A interpretação desses “aspectos de textualidades” (GENETTE, 2005, p. 29), como a recriação em uma mesma mídia, é revista por Robert Stam, ao observar que a teoria pós-estruturalista ampliou o conceito de texto, colocando romance e filme no mesmo nível de importância, quebrando o preconceito de que as adaptações fílmicas seriam “menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser [...] ‘puro’”( STAM, 2006, p. 21). O crítico argumenta, ainda que: “[...] adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem” (STAM, 2009, p. 234).

Deste modo, se o filme pode ser visto como um tipo de texto, a refilmagem, que amplamente ocorre no cinema, é também uma hipertextualidade e, no caso específico dos filmes sobre *Nosferatu*, percebe-se que não só a película de Herzog é

um hipertexto do *Nosferatu* (1922), mas também o filme de Merhige – *A sombra do vampiro* (2000) – é um hipertexto de ambos. Além disso, não se deve esquecer que *Drácula* (1897) é hipertexto da historiografia sobre Vlad III, soberano da Valáquia (atual Romênia) no século XV, de lendas medievais sobre vampiros e de poemas góticos dos séculos XVIII e XIX.

A tabela a seguir ilustra as subcategorias da hipertextualidade tratadas por Gérard Genette, relacionado-as tanto ao romance *Drácula* (1897) quanto aos filmes em análise:

<b>DRÁCULA (1897)</b>	Hipotexto dos três filmes e hipertexto da historiografia sobre Vlad III, de lendas medievais sobre vampiros e de poemas góticos dos séculos XVIII e XIX.
<b>NOSFERATU (1922)</b>	Hipotexto de <i>Nosferatu</i> (1979), de <i>A sombra do vampiro</i> (2000) e hipertexto de <i>Drácula</i> (1897).
<b>NOSFERATU (1979)</b>	Hipotexto de <i>A sombra do vampiro</i> (2000) e hipertexto de <i>Drácula</i> (1897) e de <i>Nosferatu</i> (1922).
<b>A SOMBRA DO VAMPIRO (2000)</b>	Hipertexto de <i>Drácula</i> (1897), de <i>Nosferatu</i> (1922) e de <i>Nosferatu</i> (1979).

Tabela 1 – Hipotextos e hipertextos a partir do *Drácula* (1897).

A perspectiva de não haver uma primeira autoria ou não haver arte original no sentido *ex nihilo* desencadeia a noção de que a criação autoral se dá pela

reconstituição de discursos pré-existentes (STAM, 2006, p. 23). A criação artística não é algo proveniente do nada e as adaptações ratificam a concepção de que uma obra sempre busca referência em manifestações artísticas anteriores. A adaptação caracteriza-se pelo princípio de continuidade textual e pode ser vista como uma prática em qualquer mídia, sobretudo no cinema, pois se há de pensar o filme como uma arte que está sempre a gerar outro filme.

Os discursos têm suas lacunas, e filmes compõem discursos. Estimulados pelo prazer de preenchimento das lacunas do discurso fílmico, os cineastas estão sempre gerando uma nova prole de filmes, que abordam novos assuntos, a partir das obras que serviram como referência.

O texto adaptado, de certo modo, torna-se imortal, porque é retextualizado e recontextualizado ininterrupta e infinitamente. Haverá sempre uma nova forma de se contar uma história. Com Genette, sobrevém essa noção de imortalidade narrativa, quer no discurso fílmico quer no discurso literário, afinal, com a ampliação do conceito de texto, o que se usa para um pode-se usar para outro:

A memória, se diz, é “revolucionária” – certamente contanto que a fecundemos [...] Também se completa a utopia borgesiana de uma Literatura em transfusão perpétua – transfusão transtextual – constantemente presente em si mesma na sua totalidade e com Totalidade, cujos autores todos são apenas um, e todos os livros são um vasto Livro, um único Livro infinito. A hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena. (GENETTE, 2005, p. 97)

Essa ideia fascinante – sugerida tanto por Borges quanto por Genette, sobre haver um “texto ininterrupto” – só vem a confirmar o sentido de adaptação, tratado neste trabalho, pois não há escritura que não tenha sido derivada de outra. O próprio romance de Stoker também foi constituído a partir de outros textos e lendas, ou seja:

não apenas das histórias lendárias e documentais sobre Vlad Tepes como também das lendas do Leste Europeu e da literatura a respeito dos demais vampiros que eram difundidas na Europa do século XIX.

## 1.2 A ADAPTAÇÃO COMO EXPRESSÃO DO PROCESSO CULTURAL

O ato de “conhecer”, conforme Angel Pino (1995), relaciona-se com a apropriação do conhecimento humano, conservado tanto nas obras culturais quanto nas práticas sociais dos povos. Consequentemente, o conhecimento não é apenas uma produção do sujeito que interage com o objeto, ou uma simples produção mimética do real, mais que isso, ele deve ser visto como a apropriação peculiar de um objeto que – como produção humana – expressa uma “significação social”. Pode-se dizer que as manifestações da inteligência de um indivíduo permitem-lhe traduzir o mundo com o qual interage numa linguagem comum a outros que compartilham de sua cultura, aproximando, assim, a impressão individual da impressão coletiva, ou seja, cultural. Em outras palavras, “o conhecimento é a resignificação pelo sujeito de algo já significado socialmente, o que pressupõe uma atividade semiótica específica a cada sujeito” (PINO, 1995, p. 3). Essa leitura de mundo, ao mesmo tempo própria e compartilhada, pode ser feita através de uma adaptação.

Um modo interessante de perceber a adaptação como expressão do processo cultural é quando é relacionada à atividade humana de contar histórias. Desse modo, entende-se que o ser humano se valha de referências anteriores (histórias anteriores provenientes de sua cultura, ou até mesmo de culturas alheias). Não é exagero dizer que histórias contadas, quer sejam em forma de fábulas,

contos, novelas, romances, quer sejam em forma de *graphic novels*, filmes, ou seriados de TV, terão seu conteúdo referenciado sempre em histórias anteriores.

Roland Barthes exemplifica tal perspectiva com as seguintes palavras:

[...] Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, [...] mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. [...] Um texto é feito de escrituras múltiplas oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor [...]. (BARTHES, 2004, p. 62-64)

T. S. Eliot vai ao encontro do discurso barthesiano quando observa que as melhores partes de uma obra literária são derivadas de obras anteriores de autores a quem chamou de “poetas mortos” (ELIOT, 1989, p. 38). Há nesta assertiva a consciência do quanto a tradição é importante para se perpetuar o saber e a cultura. No caso da adaptação, note-se que ela requer, de quem a pratica um conhecimento profundo não só da obra adaptada como também de outras obras que possam dialogar com a mesma e fazem parte da tradição literária e/ou cultural.

Objetivando analisar a adaptação pelo viés histórico do processo cultural, será adotada a perspectiva de relacionar os temas do romance de Stoker e dos filmes sobre *Nosferatu* a seu “espírito de época” ou *Zeitgeist*, como por exemplo: a moral vitoriana relacionada ao comportamento dos personagens de *Drácula* (1897); a depressão econômica refletida na atmosfera de terror do filme de Murnau; o feminismo e a ação da personagem Lucy em *Nosferatu* (1979) e alguns valores da sociedade pós-moderna, expressos pela alegoria do metacinema de Merhige.

Conforme Jan McDonald (citado em HUTCHEON, 2011, p. 199): “*Drácula*,

de Bram Stoker, empregou um mito sobre o papel sagrado das mulheres que era particularmente apropriado para seu tempo, mas que parece ser prontamente adaptável para uma nova realidade social com [...] suas frequentes adaptações”. Em outras palavras, a abordagem atrevida do escritor irlandês na composição das suas personagens femininas, diante da moral vitoriana de sua época, iniciou uma tradição de referências em relação à questão de gênero nas adaptações do *Drácula* (1897)<sup>5</sup>.

O filme *Nosferatu* (1922) é produzido no período conhecido como a República de Weimar. Os tempos de incerteza dessa época são refletidos na estética do filme expressionista de Murnau – uma adaptação não autorizada do *Drácula* (1897) – adicionando, conseqüentemente, uma releitura da estética gótica a sua concepção fílmica. O cineasta expressou a vocação lúgubre das histórias oriundas da cultura alemã através de sua adaptação do romance de Stoker. A adaptação do livro de Stoker serviu à expressão cultural germânica, na década de 1920, pelo Cinema Expressionista Alemão. Contemporâneo da ascensão social feminina nos anos de 1920, Murnau adequou a essa época a personagem Ellen que tem uma postura muito mais dinâmica que “Mina Harker” de Stoker.

Herzog, ao conceber o *Nosferatu* (1979), presta homenagem a Murnau e retoma a tradição do cinema expressionista de sua pátria. Sua intenção de estabelecer um vínculo com a cultura fílmica do Expressionismo alemão provém da necessidade de buscar referência nos clássicos, perdida desde a lacuna cultural causada pela intolerância artístico-racial perpetrada durante o governo do Terceiro Reich. Em relação ao espírito de sua época, Herzog expressa, com seu filme, as inquietações originárias da Guerra Fria e a coercitiva situação da Alemanha dividida

---

<sup>5</sup> No Capítulo 2, será retomada a questão de gênero tanto no romance *Drácula* (1897) quanto nos filmes sobre *Nosferatu*.

pelo muro de Berlim, eventos que representam uma longa tradição de restrições causada pela guerra e já absorvida pela cultura germânica.

*A sombra do vampiro* (2000) traduz os valores da pós-modernidade com o uso do pastiche em sua obra, formando um mosaico de várias histórias relacionadas ao mito do vampiro, sobretudo aquelas encontradas nas narrativas sobre o Conde Drácula e nos filmes sobre Nosferatu. A paródia, o travestimento e a ironia são elementos constitutivos do filme, expressando efetivamente a cultura *pop* de sua época. De *Drácula* (1897) ao filme de Merhige, é notória a influência dos acontecimentos históricos que circundam os autores e o público, mostrando que a concepção artística e a recepção estão incluídas referencialmente na realidade de sua época.

No livro *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), Linda Hutcheon problematiza a relação entre história e realidade ao esclarecer o conceito do termo “referente”. Para ela, “[...] o próprio termo *referente* implica que a ‘realidade’ à qual nos referimos não é um dado, uma matéria bruta, mas sim ‘aquilo sobre o qual falamos’” (HUTCHEON, 1991, p. 188), ou seja, o referente são os eventos passados vistos pela perspectiva do presente. O cinema mostra a imagem em movimento, tornando-se uma poderosa mídia para registrar os eventos pretéritos sob o ponto de vista da cultura hodierna.

Para se analisar a cultura de um povo representada no cinema, não é suficiente se ater apenas a diegese. Sobre o registro da imagem, quer nos documentários ou em filmes de ficção, Marc Ferro salienta que:

A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar “séries”, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica,

necessariamente. [...] É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa. (FERRO, 2010, p. 33)

Nas artes, a adaptação busca referência não só de outro texto como também do contexto cultural do artista e do espectador. Especificamente para a arte cinematográfica, as palavras de Ferro evidenciam que, além de fazer uma leitura do conteúdo temático do filme, os pormenores da produção devem ser analisados pelo pesquisador para se compreender a realidade que é representada pela obra cinematográfica. O ponto de vista de Merhige sobre as filmagens de *Nosferatu* (1922) é ficcional. Ele não precisa ter o objetivo historiográfico de retratar as filmagens do *Nosferatu* (1922). Contudo o filme é rico em elementos históricos, porque está envolto pela atmosfera do seu tempo. Cabe à recepção perceber o que é subjacente nas adaptações fílmicas, como no caso de *A sombra do vampiro* (2000), a fim de entender a relação do filme com a contemporaneidade.

## 2 ANTECEDENTES: *DRÁCULA* E O CINEMA ALEMÃO

A maneira como esses documentos foram ordenados ficará evidente em sua leitura. Todos os assuntos irrelevantes foram eliminados, de modo que uma história em virtual conflito com as possibilidades da crença atual possa surgir como simples fato. Em toda ela não se faz menção a fatos passados a respeito dos quais a lembrança pode se equivocar, pois todos os registros escolhidos são rigorosamente contemporâneos, fornecidos a partir do ponto de vista e dentro das possibilidades do conhecimento de quem os produziu.

*Drácula*/Bram Stoker

O filme *A sombra do vampiro* (2000) foi concebido não só a partir do *Nosferatu* (1922) como também de outras obras. Dentre elas, o romance *Drácula* (1897) de Bram Stoker e o *Nosferatu* (1979). Contudo, há outros filmes, textos ficcionais e peças de teatro inspirados no romance *Drácula*, produzidos entre a composição das películas anteriormente citadas. Além disso, não podemos esquecer os hipotextos de *Drácula* (1897). Segundo Rita Aparecida da Conceição Ribeiro, as “[...] histórias sobre vampiros estão presentes em muitos povos, principalmente no Leste Europeu. Durante séculos eram passadas de pai para filho, gerando lendas e mitos” (RIBEIRO, 2011, p.2). Essas histórias imortalizaram nomes cujos feitos ora heroicos ora demoníacos tornaram-se lenda, como o do implacável nobre que lutou contra os mulçumanos, o príncipe da Valáquia, Vlad III, o Drácula histórico, também conhecido como Vlad, o empalador. Sobre este personagem histórico, Rita Ribeiro ressalta:

Na construção de seu personagem, Bram Stoker viajou para a Transilvânia, atual Romênia, em busca de informações a respeito do Conde Vlad Tepes, um personagem histórico da região, que ficou conhecido como o empalador. Muitas

lendas surgiram a partir de sua história, considerado um homem cruel, cuja família dominou a área durante anos. [...] O horror do personagem real pode ter sido um impulsionador na constituição de um mito que sobrevive na literatura, em filmes, seriados televisivos. O mito do vampiro, a partir de Stoker, vem gerando uma série de outras histórias, [...] mas sempre com uma raiz comum ao seu ancestral mais famoso. (RIBEIRO, 2011, p. 2)

Se as mídias posteriores ao livro de Stoker se apropriaram da história do famoso vampiro, também houve muitas outras narrativas e documentos sobre os seres redivivos que faziam parte da cultura britânica. Antes de *Drácula* (1897), a Grã-Bretanha já havia consolidado sua tradição nas lendas vampírescas.

Na Inglaterra, inicialmente, o vampirismo é indissociável da repressão social aos atos de suicídio. Uma lei, que vigorou até 1870, transferia à Coroa todos os bens daqueles que cometeram suicídio, fazendo com que suas famílias perdessem o direito à herança. Por sua vez, a Igreja não só proibia o enterro dos suicidas em solo consagrado, como incentivava que seus corações fossem atravessados por estacas, a fim de pregá-los em seus caixões (FERREIRA, 2002, p. 50). Esse procedimento era para evitar a ressurreição dos excomungados cujas almas ficariam presas aos seus corpos.

Em 1850, a publicação de *The Phantom World* – tradução inglesa do tratado de Dom Augustin Calmet – conferiu, às Ilhas Britânicas, inúmeros testemunhos acerca de mortos que levantavam dos túmulos, porque os seus atos contra os preceitos da Igreja os haviam levado à condenação por heresia. (FERREIRA, 2002, p. 50). A explicação religiosa para o mórbido fenômeno era porque as almas dos amaldiçoados ficariam retidas nos corpos, propiciando a faculdade de andarem como vivos após a morte.

No contexto inglês, portanto, podemos simplificar a concepção primitiva do

vampiro como uma síntese daquilo que, na mentalidade cristã, pertenceria ao mundo dos mortos: defuntos sem esperanças da derradeira ressurreição, almas a vagar pela eternidade, sorvendo o sangue dos próprios familiares e descendentes. Deste modo, vê-se que os mortos amaldiçoados, chamados de *vampire*<sup>6</sup>, já faziam parte do imaginário inglês antes de Bram Stoker compor sua famosa obra vampiresca.

Não obstante as várias fontes que antecedem o romance de Stoker, *Drácula* (1897) foi o texto principal que serviu de inspiração para Murnau na criação de seu *Nosferatu, uma sinfonia de horror*<sup>7</sup>. Este filme não foi a primeira adaptação não autorizada do clássico. Há boatos de ter existido um filme russo, *Drakula*, de 1920, que teria sido contestado judicialmente pela Sr<sup>a</sup> Florence Stoker, viúva do autor. Ela conseguiu ordem judicial para a destruição de todas as cópias da obra, por isso supostamente não haveria mais nenhuma reprodução deste que seria o primeiro filme baseado em *Drácula* (1897).

## 2.1 DRÁCULA (1897), DE BRAM STOKER

Li que todas as superstições conhecidas no mundo se encontram na região em forma de ferradura das montanhas Cárpatos, como se a área fosse o centro de algum tipo de redemoinho imaginativo; se for verdade, minha estada aqui pode ser muito interessante.

*Drácula*/Bram Stoker

---

<sup>6</sup> Segundo Cid Ferreira (2002, p. 50), a palavra inglesa *vampire* – *vampyre* em sua forma arcaica – provavelmente apareceu em 1732, em artigo da *Gentleman's Magazine*, que ponderava as conclusões do documento militar *Visum et Repertum* (1732), a relatar atividades vampirescas na aldeia de Medwegga, na Sérvia.

<sup>7</sup> O Expressionismo entra como transmidialidade, (cf. Rajewsky, 2005, p. 43-64) na composição do *Nosferatu* de Murnau, portanto não se descarta, por exemplo, como fonte menos pungente a pintura expressionista que também estabelece diálogo com o filme.

Bram Stoker nasceu em Dublin, Irlanda, e com 16 anos ingressou no Trinity College da Universidade de Dublin. Graduou-se em 1870 e recebeu o título de mestre em 1875 na mesma universidade (MELTON, 2008, p. 444). O seu senso crítico e sua capacidade intelectual logo o fizeram despertar interesse para as artes, sobretudo para o teatro. O ator britânico Henry Irving oportunizou a Stoker o serviço de crítico de teatro, sem remuneração, no Jornal *Dublin Evening Mail*. Suas críticas no diário o levaram aos círculos sociais de Dublin e, logo, já estava interagindo com os talentosos escritores do final do século XIX, como Oscar Wilde. Sob a influência dos amigos, foi para Londres e tornou-se gerente de teatro e funcionário do Lyceum dessa capital. Aumentando sua dedicação literária, escreveu seu primeiro romance, *The People*, em 1880, mas foi somente sete anos depois que publicou sua obra-prima *Drácula* (MELTON, 2008, p. 445). Na época em que seu romance vampiresco foi publicado, para proteger a trama do livro de “furto literário”, Stoker realizou uma leitura dramática de quatro horas, com o anúncio de sua versão cênica, *Dracula, or The Un-dead*, a ser apresentado no Lyceum. Um ano após a publicação de *Drácula* (1897), a carreira de Stoker começou a declinar. Morreu em 1912, supostamente de sífilis, doença que levou os pesquisadores a várias especulações sobre a sua dedicação ao tema vampiresco, que traz em seu conteúdo a questão da contaminação por meio do sangue, tal qual acontece com a doença que provavelmente lhe causara a morte.

Uma série de fontes, cujas origens remontam à tradição oral, sussurrou ao ouvido de Stoker histórias de vampiros. Fonte de medo e prazer, o vampiro é tema de várias manifestações culturais, como o folclore, a literatura e o cinema (SILVA, 2010, p. 9). Em todos os continentes, diversos povos têm suas lendas sobre entidades que se alimentam de sangue humano. Para ratificar tal assertiva, a tabela

a seguir traz várias denominações para vampiros conforme os mitos e lendas de várias regiões no transcorrer do tempo:

<b>Região de origem</b>	<b>Entidades equivalentes a vampiro</b>
Grécia antiga	Lâmia ou Empusa
Grécia	Vrykolakas
Oriente Médio	Lilith
Índia	Kali
Romênia	Strigoi
Bulgária	Vampir
Rússia	Upiry
Polônia	Upiory
Alemanha	Blutsäuger ou Nachtzehrer
Gana	Asasabonsam
Suriname	Asema
Haiti	Loogaroo
Austrália	Yara-ma-yha-who
China	Chiang-shih
México	Tlahuelpuchi
Escócia	Baobban sith

Tabela 2 – Entes vampirescos<sup>8</sup>.

Na historiografia medieval do Leste Europeu e na literatura encontram-se os antecedentes do romance de Stoker, que podem ser chamados hipotextos, conforme Genette (2005). Da história, o voivode Vlad Tepes inspirou o escritor irlandês. O registro da existência deste nobre consta tanto em diversos documentos bizantinos, eslavos e turcos como em histórias romenas sobre ser ele um governante cruelíssimo (MCNALLY; FLORESCU, 1995, p. 18).

Não se pode deixar de mencionar o famoso caso também relacionado a

---

<sup>8</sup> Conforme pesquisa realizada nas fontes aqui indicadas (MCNALLY, R. T; FLORESCU, 1995, p.123; SILVA, 2010, p. 9).

questões de vampirismo sobre a famigerada personagem histórica do século XVI, que certamente inspirou Stoker a compor seu personagem draconiano: os assassinatos da condessa Bathory<sup>9</sup> (MELTON, 2008, p. 23). O conhecimento histórico de Stoker foi usado como conteúdo para *Drácula* (1897), comprovando a composição multicultural do romance. Aliás, a narrativa de Stoker confirma também que tinha noção da geografia dos Cárpatos. O seguinte excerto extraído do livro desse autor ratifica tal afirmativa:

Às vezes, víamos vilarejos ou castelos no alto de colinas íngremes como as que encontramos nos antigos missais; em outros momentos, passávamos por rios e córregos, os quais pareciam, a partir das largas margens rochosas de cada lado, estarem sujeitos a grandes inundações. [...] Em todas as estações, havia grupos de indivíduos, às vezes verdadeiras multidões, usando os mais variados tipos de roupa. Alguns se pareciam com os camponeses da própria Inglaterra ou que vemos na França e na Alemanha, com jaquetas curtas, chapéus redondos e calças feitas em casa; outros, entretanto, eram muito pitorescos. [...] As figuras mais estranhas que vimos foram os eslovacos, mais bárbaros que o resto, com seus grandes chapéus de vaqueiros, calças brancas largas e sujas, camisas de linho branco e cintos de couro enormes [...]. Na hora mais escura do crepúsculo, chegamos a Bistritza [...]. Localizada praticamente na fronteira, já que é unida a Bukovina pelo Passo Borgo. (STOKER, 2009, p. 20-1)

Essa narrativa, registrada por Jonathan Harker em seu diário, ocorre quando a personagem está chegando de trem na região dos Cárpatos, numa cidade – Bistritza – próxima ao castelo do Conde Drácula, conforme consta do romance.

Segundo especialistas, no livro de Stoker, tanto a cidade de Bistritza quanto o famoso Passo Borgo, entre a Transilvânia e a Moldávia, foram descritos de acordo

---

<sup>9</sup> Segundo John. G. Melton (2003, p. 28), Elizabeth Bathory (1560-1614) foi uma Condessa que, em sua moradia, o Castelo Sarvar, torturou e assassinou várias jovens oriundas de sua criadagem. Mas foi em outra de suas propriedades, o solar de Cachtice, na atual Eslováquia, que cometeu seus maiores crimes: ao matar suas criadas, retirava-lhes o sangue para nele se banhar. Acreditava que isso lhe fazia perpetuar a juventude. Posteriormente recebeu a alcunha de “Condessa Drácula”.

com especificações encontradas em mapas geográficos. Além disso, a história de Drácula no romance era condizente à historiografia do príncipe Vlad Tepes (MCNALLY; FLORESCU, 1995, p. 18-9). O castelo que Stoker descreve no livro é um apanhado de diversas fortificações que existem na região dos Cárpatos. Sem contar que algumas dessas propriedades – como o castelo de Bistritza e possivelmente a fortaleza de Rodna – foram adquiridas pela linhagem de Drácula no transcorrer da Baixa Idade Média (MCNALLY; FLORESCU, 2009, p. 21-2). Contudo, o castelo de Vlad, o empalador, tem existência comprovada. Sua localização não fica efetivamente na Transilvânia, mas ao pé do rio Arges, na Valáquia, o que não diminui em nada a verossimilhança do romance de Stoker.

Se a narrativa de Stoker parece se referenciar na historiografia de Vlad III, certamente a atmosfera de seu romance está ligada à estética gótica, que tem suas origens na cultura bárbara dos saxões, normandos, godos, vikings, enfim, dos invasores do decadente Império Romano do Ocidente, que tomaram a Europa por volta do século V. Tais povos, que viviam em regiões de frio extremo, estavam acostumados a invernos que duravam nove meses no ano e a noites extensas, levando-os ao recolhimento, ao pouco contato com o sol e, conseqüentemente, à escuridão. Sob a espada desses bárbaros, sucumbiu Roma, e uma cultura diferente dos ditames do Classicismo gradualmente tomou conta da Europa. Surgia a Era Medieval e com ela a arquitetura gótica. Segundo Rossi:

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 [...], gárgulas [...], abóbadas, cúpulas e arcos em ogiva que se sustentam por si mesmos. (ROSSI, 2012, p. 6)

Toda essa descrição arquitetônica também se reflete no gótico literário, sobretudo no que diz respeito aos castelos sombrios em que se desenvolve boa parte da ação dos romances góticos. A literatura gótica aparece pela primeira vez no século XVIII, contrapondo-se ao discurso iluminista (SANTOS, 2012, p. 2). Este estilo literário é efetivamente caracterizado pela presença do horrível, do insano e do sobrenatural, temas que vem a perturbar a racionalidade edificada pelos intelectuais ilustrados.

Muito embora seja complicado pontuar o surgimento do gótico na literatura, Rossi (2012, p. 64) menciona a publicação da obra de Horace Walpole, *O castelo de Otranto* (1764), como a primeira obra literária tanto a ditar as principais características do gênero gótico quanto a influenciar os escritores que posteriormente o cultivaram.

A intelectualidade do século XIX continuou apostando nas ciências sob a marca do Positivismo. A literatura gótica permaneceu contrapondo-se ao discurso racional, por meio de temas sombrios. Em *Drácula* (1897), tanto o castelo do Conde quanto sua residência em Londres, “a propriedade Carfax” são representações do gótico literário. O trecho a seguir descreve Carfax sob o ponto de vista da personagem vitoriana Jonathan Harker:

A propriedade é chamada Carfax, sem dúvida apocopado do antigo termo *Quatre Face*, já que o imóvel tem quatro lados, cujos pontos cardeais são exatos, correspondendo à bússola. A propriedade contém cerca de vinte acres, todos cercados pelo muro mencionado acima. Há muitas árvores, o que torna o lugar sombrio, e uma lagoa ou um lago fundo e escuro [...]. A casa é muito grande e de muitos períodos, eu diria, até o medieval, pois uma parte dela é de pedra imensamente espessa, com apenas umas poucas janelas altas é com barras de ferro. (STOKER, 2009, p. 35)

A descrição da jovem vítima de Drácula traz alguns elementos que foram relevantes ao gótico, como: as árvores que tornam o lugar sombrio, a lagoa funda e escura e o período medieval. As paredes espessas e as janelas com barras de ferro completam a estilização gótica.

O vampiro de Stoker é descrito com características igualmente sombrias. Suas mãos têm dedos alongados e com pelos em excesso. Harker as descreve em seu diário: “Eu já havia notado as [...] suas mãos, [...] por estranho que pareça, tinham pelos no centro das palmas. As unhas eram longas e finas, aparadas até ficarem pontiagudas” (STOKER, 2009, p. 31). Em *O médico e o monstro* (1886), romance gótico de Robert Louis Stevenson, as mãos de Mr. Hyde também são enfatizadas: “Entretanto, a mão que eu via com clareza suficiente [...] era magra, fina, com veias salientes, nodosa, de um tom escuro empalidecido, espessamente coberta por pelos negros. Era a mão de Edward Hyde” (STEVENSON, 2011, p. 91). Ao se comparar a descrição das mãos tanto de Drácula quanto de Hyde, pode-se pensar numa provável alusão feita por Stoker à obra de Stevenson. Além disso, os dois romances têm estrutura epistolar. Outro ponto em comum, que justificaria uma relação dialógica entre essas obras, é que tanto Mr. Hyde quanto Drácula são descritos como seres asquerosos. Sobre o alter-ego do Dr. Jekyll, comenta-se: “[...] o rosto de Hyde pesava em sua memória, ele sentia [...] uma náusea e falta de apreço pela vida [...]” (STEVENSON, 2011, p. 27). O excerto expõe o mal-estar de Mr. Utterson em relação a Hyde. Também nota-se um relato similar no diário de Harker sobre Drácula: “Quando o Conde se curvou sobre mim e suas mãos me tocaram, não pude reprimir um estremecimento. Pode ter sido [...] seu hálito [...] rançoso; mas, de qualquer forma, fui acometido de uma náusea que mal conseguia disfarçar” (STOKER, 2009, p. 31). Muito embora o tema da fragilidade psicológica

das personagens seja típico do romance gótico, há um paralelo bem perceptível entre os excertos: as personagens que interagem com os seres hediondos ficam com os nervos abalados, possibilitando a possível referência literária (e gótica) de *O médico e o monstro* (1886) no romance de Stoker.

Antes dos romances serem arrebatados pelo gótico, a poesia foi palco desse gênero. Segundo Camila de Mello Santos (2012, p. 4), a poesia de cemitério (*graveyard poetry*) influenciou o gótico literário do século XVIII. Ela foi importante para o gótico, porque desafiou o racionalismo.

Na literatura há uma série de poesias góticas que serviram de referência tanto ao texto de *Drácula* (1897) quanto aos filmes sobre Nosferatu. O poema *Der Vampir*, de Heinrich August Ossenfelder (1748), sobre um amante que nutre desejo de vingança porque a amada o abandonou, em virtude de ele pertencer a uma terra repleta de vampiros, é a primeira obra literária a conter o tema do vampiro, mesmo que indiretamente (SILVA, 2010, p. 24).

O poema *Lenore* (1773), de Gottfried August Bürger também foi uma das obras góticas que mais exerceu influência na literatura vampiresca, sobretudo em *Drácula* (1897). Uma das frases mais marcantes do romance de Stoker – “Pois os mortos viajam depressa” (STOKER, 2009, p. 26) – foi um empréstimo do poema de Bürger.

A obra romântica *Die Braut von Korinth*, de Johann Wolfgang von Goethe (1797), guarda a marca de ser o primeiro poema a tratar diretamente de uma vampira, Filinnion, uma jovem que, ao morrer virgem, levanta do mundo dos mortos para desfrutar dos prazeres que não teve em vida (FERREIRA, 2002, p. 39). Se Goethe foi pioneiro ao introduzir elementos sexuais às histórias de vampiros, Bram Stoker não deixou de seguir a tradição, sobretudo com o episódio da vampira Lucy,

que tentara seduzir seu noivo, “Lord Godalming”: “[...] Ela avançou ainda, todavia, e com uma graça langorosa e cheia de volúpia, disse: [...] Venha e podemos repousar juntos [...]” (STOKER, 2009, p. 181).

Em *Drácula* (1897) pode-se também inferir que há uma versão macabra dos folhetins românticos – como *A dama das camélias* (1848) – em que as personagens, impedidas de realizar seus desejos, lutavam contra os ditames da sociedade (BARTHES, 1972, 119). As confidências entre Mina e Lucy sobre os pretendentes desta e o noivado daquela criam a atmosfera romântica, quando surge a complicação criada pelo assédio sobrenatural do vampiro, conseqüentemente, problematizando a realização dos objetivos esponsais das personagens femininas do romance.

Muito embora Mina e Lucy espelhem um comportamento vitoriano, a questão de gênero veiculada por Stoker tem suas sutilezas. Em *Drácula* (1897), a ciência e o conhecimento são restritos ao domínio masculino. Van Helsing e Seward são médicos e Jonathan Harker é advogado. Quanto às personagens femininas, somente Mina trabalha, como professora, mas apenas até se casar com Harker, quando então passa a aplicar suas habilidades de secretária unicamente para auxiliar a carreira do marido e os caçadores de vampiros.

Todavia, o papel do feminino em *Drácula* (1897) não espelha meramente a passividade. Há uma trama bastante incomum no que tange ao gênero. O imaginário do homem ocidental contido na obra de Stoker vai identificar a mulher como pura ou impura. Lucy Westenra, antes da sua vampirização, e Mina Harker, através de toda a obra, representariam a mulher virtuosa, enquanto o aspecto libidinoso da mulher estaria ligado às quatro vampiras da história: Lucy após seu encontro com Drácula, e às três vampiras que tentam Harker no castelo do conde. Assim, as vampiras de

*Drácula* refletem o temor do homem vitoriano em relação à mulher de seu tempo, cognominada pelos intelectuais da época de “nova mulher”, que almejava independência não só financeira como também sexual (ROCQUE; TEIXEIRA, 2012, p. 14-5). Ressalte-se que o perfil de mulher, traçado por Stoker em seu romance, foi bastante inspirador para a composição das personagens femininas nos filmes sobre Nosferatu.

Outro tema que influenciou Stoker foi o exotismo das regiões orientais. Lord Byron, com seu *The Giaour*, de 1813, descreve a maldição que foi lançada por um mulçumano a um cristão que, após a morte, voltaria como vampiro. Também John Stagg, em 1810, publicara *The Vampyre*, destacando-se pelo uso de convenções sobre os mortos-vivos do Leste Europeu (SILVA, 2010, p. 27).

O Romantismo também prestigiou a literatura sobre os seres redivivos com a imagem do vampiro aristocrata que se infiltrava na sociedade e fascinava a todos com seu exotismo e sua capacidade sedutora. Como pioneiro nesta abordagem, surge o conto *The Vampyre* (1819) de John Polidori, introdutor da personagem vampiresca na prosa ficcional inglesa. A permanência de *Drácula* na Inglaterra, como descrita no romance de Bram Stoker, teve em Polidori uma grande influência. Sua história – a do vampiro sedutor, Lord Ruthwen – começa com uma viagem de trem à Grécia em que o jovem britânico Aubrey faz ao lado de Ruthwen, homem extremamente sedutor. Tornam-se amigos, contudo ocorre uma tragédia, quando ladrões matam o amigo de Aubrey. Antes de morrer, Ruthwen pede a seu companheiro de viagem que não conte sobre sua morte. Aubrey dá a sua palavra ao moribundo de que atenderá ao pedido. Todavia, antes de ocorrer o enterro, o corpo de Ruthwen desaparece ao luar. Quando regressa à Inglaterra, Aubrey depara-se com uma trágica e insólita situação: sua irmã está de casamento marcado com o

homem que outrora morrera em seus braços, e que se encontrava fantasticamente redivivo. Aubrey conclui que Ruthwen é um vampiro. Preso a seu voto de não revelar o que sabia, Aubrey não consegue impedir a morte de sua irmã causada pelo ser das trevas (FERREIRA, 2002, p. 40).

Esse conto de Polidori é um hipotexto de *Drácula* (1897), pois instituiu importantes elementos que foram reaproveitados ou modificados no romance de Stoker (SILVA, 2010, p. 28). Um deles é o fato de o vampiro se mesclar ao convívio social de suas vítimas (FERREIRA, 2002, p. 40). Além disso, outro elemento retirado do conto foi o fato de o vampiro manipular suas vítimas. No *Drácula* (1897), o personagem Renfield é manipulado pelo Conde, fazendo o que este lhe ordena em troca de uma promessa de vida eterna.

Segundo Alexandre M. da Silva, *Varney, o vampiro* (1847), cuja autoria é atribuída a James Malcom Rymer, e *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, são dois textos que influenciaram tanto *Drácula* (1897) quanto o *Nosferatu* de Murnau (2010, p. 29).

*Varney the Vampyre, or the Feast of Blood* (1847) foi editado no formato *penny dreadfuls* (revistas e folhetos de baixa qualidade). Essa mídia atendia ao gosto de uma classe de pessoas com menos acesso à cultura, mas que crescia como consumidora. Tais produções apresentavam histórias de enredo melodramático com ênfase no grotesco. *Sweeney Todd, the Demon Barber of Fleet Street* (1846-48), de Thomas Peckett Prest – adaptado para o cinema por Tim Burton em 2007 – e *Varney* (1847) foram dois dos vários *penny dreadfuls* de enorme sucesso no período, criados com o objetivo de entreter seu público-alvo. O livro de Rymer foi o primeiro romance do gênero editado em língua inglesa. As características físicas de *Varney* eram bastante parecidas com as do conde Orlock

de Murnau. Além disso, as marcas no pescoço da vítima apareciam pela primeira vez e foram retomadas tanto em *Drácula* quanto em *Nosferatu* (SILVA, 2010, p. 30).

*Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, parece ter influenciado Stoker e também a consagrada escritora de terror Anne Rice<sup>10</sup>. O poema de Le Fanu retoma o tema homoerótico que Samuel T. Coleridge já havia tratado em *Cristabel*<sup>11</sup> (1797). O tema reaparece no romance de Stoker em que a sexualidade de Drácula aparenta ser ambígua. No momento em que as vampiras do castelo atacam Jonathan Harker, o Conde diz: “Como ousam tocá-lo? Como ousam olhar para ele, quando eu já tinha proibido? Afastem-se, eu ordeno! Este homem pertence a mim! Cuidado ao se misturarem com ele, pois terão de prestar contas a mim” (STOKER, 2009, p. 46). No excerto do texto, fica explícito o sentimento de posse do vampiro em relação ao corretor de imóveis, Jonathan. O fato insinuaria o homoerotismo, ou o mestre dos vampiros apenas o queria como “refeição”? Cabe ao leitor fazer a inferência. De qualquer modo, vale ressaltar que outros autores – como Roman Polanski no filme *A dança dos vampiros* (1967) – caracterizam a vampirização masculina por meio do homossexualismo.

É possível afirmar que a literatura vampiresca em geral forneceu subsídios a Stoker para compor o famigerado personagem, o Conde Drácula, que tanto tem inspirado múltiplas mídias. A popularidade do famoso vampiro da Transilvânia é responsável por referenciar diversas narrativas do “Príncipe das Trevas”. A maior parte das pessoas conhece a sua história sem ao menos ter lido o romance, como ocorre com vários clássicos da literatura universal (FERREIRA, 2002, p. 49). Todavia

---

10 Anne Rice escreveu o romance *Entrevista com o vampiro* (1976), insinuando relação homoerótica entre seus personagens vampirescos: Lestat e Louis.

11 *Cristabel* é um poema gótico de Samuel Taylor Coleridge, em que não é incluído o termo “vampiro”, mas a personagem Geraldine “vampiriza” a juventude da moça chamada Cristabel.

o cinema tem sido a mais oportuna mídia a veicular as aparições de Drácula. Desde a primeira adaptação de *Drácula* (1897), nos anos de 1920, o tema sobre o famoso vampiro tem sido retomado sucessivamente em mídias diversas, mas a adaptação mais marcante sem dúvida foi a de F. W. Murnau, filme que será discutido a seguir.

## 2.2 NOSFERATU, UMA SINFONIA DE HORROR (1922), DE F. W. MURNAU

Por outro lado, é inegável que o cinema se firmava, então, como a mais sobrenatural das tecnologias.

Erick Felinto

O romance *Drácula* de Bram Stoker, de 1897, é contemporâneo ao surgimento do cinema. Embora não exista um único inventor para o cinema, em 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumière ficaram famosos por realizarem, em Paris, uma demonstração – pública e paga – do seu cinematógrafo (COSTA, 2008, p. 18-9). Essa aproximação de datas entre o início do cinema e o lançamento do romance *Drácula* (1897) é uma interessante coincidência, pois a história do conde vampiro tem inspirado o cinema desde os seus primórdios. Conforme salienta Erick Felinto:

O vampiro surge, assim, como figura que condensa séries de significações exprimindo discursos, práticas e imaginários sociais. De modo mais específico, ele encena, microscopicamente, um conjunto de representações sobre as experiências tecnologicamente mediadas – cuja aura de mistério e fascínio talvez nunca tenha sido tão forte quanto no final do século XIX, época da invenção do cinematógrafo e também da consolidação da versão moderna do mito, com o *Drácula* de Bram Stoker. 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, 2012)

Em 1896, quase um ano antes da publicação do romance de Stoker, Londres testemunhou à primeira exibição pública do cinematógrafo. Todavia, o

cinema é precisamente a forma tecnológica cuja ausência mais fortemente se faz sentir em *Drácula* (1897), todavia apresenta-se como uma mídia bastante adequada às histórias sobre vampiros, pois o clima que o espectador experimenta ao estar diante da tela se traduz no mistério, no suspense e na sedução típicos das narrativas vampirescas (FELINTO, 2012). Desde a primeira aparição do vampiro nas telas, não houve uma década sequer em que os seres redivivos não marcassem presença.

Assim, *Nosferatu, uma sinfonia de horror* (1922), de F. W. Murnau; *Drácula* (1931), de Tod Browning; *The Return of The Vampire* (1943), de Bela Lugosi; *Blood of Dracula* (1957), de Herbert L. Strock; *O príncipe das trevas* (1966) de Terence Fischer; *Nosferatu, o fantasma da noite* (1979), de Werner Herzog; *Dracula's Widow* (1988), de Christopher Coppola; *Drácula de Bram Stoker* (1992), de Francis Ford Coppola e *A sombra do vampiro* (2000), de E. Elias Merhige, são exemplos da permanência do tema vampiresco (BARSALINI, 2011, p. 2).

Todavia, o filme mais antigo e ainda existente baseado em *Drácula* (1897) é *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, dirigido por Friedrich Wilhelm Plumpe – conhecido mundialmente como F. W. Murnau. Albin Grau, um dos diretores da empresa alemã de cinema, a *Prana-Film*, contratou Murnau como diretor e Henrik Galeen como roteirista (MELTON, 2008, p. 350).

A estética do cinema mudo ajusta-se perfeitamente à atmosfera de terror do filme expressionista de Murnau, pois tanto os gestos excessivos quanto a falta da voz estão relacionados à reação que se têm quando se é acometido por uma profunda sensação de pânico. Esse estado afetado de ânimo, causado pelo pavor é característico do Expressionismo.

O cinema mudo alemão da década de 1920 adicionou o que faltava à

morbidez do tema gótico do vampiro da Transilvânia: a angústia, pois o extremo sofrimento emocional, requisitado pelo Expressionismo, havia encontrado uma alegoria ímpar na figura de Nosferatu. De tantas distinções entre o livro de Stoker e *Nosferatu* (1922), a diferença de personalidade entre o beligerante Drácula e o sombrio Orlock é bastante visível.

Todavia, quando Murnau adaptou o *Drácula* (1897), não obteve autorização da detentora dos direitos autorais – a Sr<sup>a</sup> Florence Stoker – para as filmagens do *Nosferatu* (1922). Assim, às vezes “as mudanças são feitas para evitar repercussões legais. [...] Murnau alterou o *Drácula* de Bram Stoker no que diz respeito ao tempo, [...] ao lugar, [...] e até mesmo aos nomes [...]. Hoje essas mudanças provavelmente seriam suficientes para evitar processos por violação dos direitos autorais, mas não o eram na época” (HUTCHEON, 2011, p. 197). Por esse motivo, as cópias do *Nosferatu* (1922) foram queimadas sob ordem judicial. Para sorte da história do cinema, algumas cópias foram salvas (MELTON, 2008, p. 351-2). Contudo, mesmo se obtivesse autorização, Murnau não iria manter a história na íntegra, porque a mudança de mídia – do livro ao filme – já seria suficiente para criar diferenças de abordagem.

Em suas teorizações sobre a intermedialidade em sentido restrito, Irina Rajewsky apresenta três subcategorias: **transposição midiática**, como as adaptações cinematográficas; **combinação de mídias**, como o cinema e a ópera em que várias mídias se unem para formar um todo; e **referências intermidiáticas**, como uma referência em filmes a pinturas (RAJEWSKY, 2005, p. 51-2). A relação entre o livro de Stoker e o filme de Murnau procede conforme o primeiro tipo de intermedialidade, pois *Nosferatu* (1922) é uma adaptação fílmica do romance *Drácula* (1897). A combinação de mídias está presente no filme de Murnau, justificada pelo

fato de o cinema ser uma mídia que combina pelo menos duas mídias distintas: imagem e palavras. No início de *Nosferatu* (1922), um diário e “O livro dos vampiros” (MCNALLY; FLORESCU, 1995, p. 174) são referências ao romance epistolar de Stoker.

Em relação às referências intermediárias em *Nosferatu* (1922), é impossível, por exemplo, deixar de comparar a angústia da tela expressionista *O grito* (1893), de Edvard Munch, com a figura sombria do vampiro, sobretudo quando o mesmo permanece parado na soleira do quarto do castelo onde Hutter se encontra. As duas imagens passam indubitavelmente uma sensação de mal-estar ao espectador, além de espelharem a morbidez expressa pelo modo como ambas as figuras são retratadas.

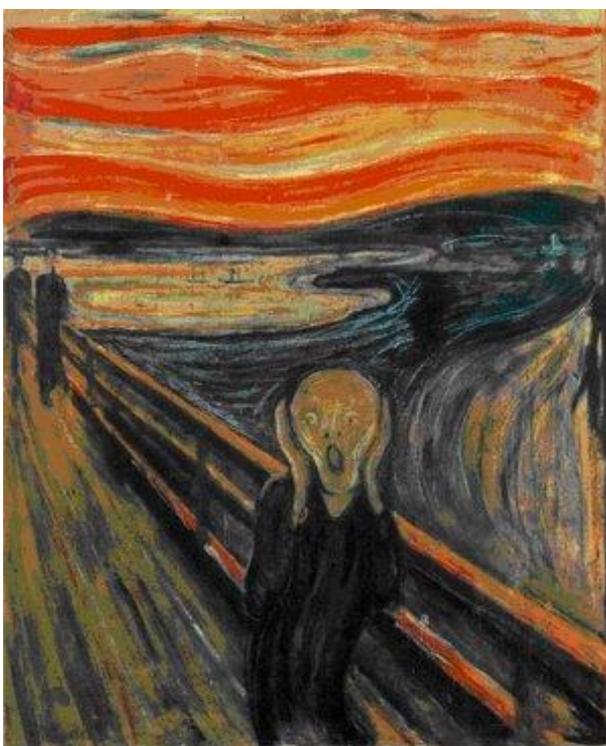


Figura 1 – *O grito* (1893).

Fonte: < <http://moquirinopolis.blogspot.com.br/> >



Figura 2 – *Nosferatu* adentra o quarto (00:35:09).

Fonte: *Nosferatu*, uma sinfonia de horror (1922).

A inevitável comparação entre o indivíduo atormentado na pintura de Munch

e o Conde Orlock<sup>12</sup> inclui as seguintes semelhanças: rosto oval, calvície, mãos alongadas, semblante mórbido e traje soturno. A analogia se justifica pela estética expressionista somada à releitura do gótico literário, com as histórias que se passam em sítios soturnos e aterrorizantes, normalmente castelos medievais abandonados e também com sua carga decadentista das ruínas físicas e psicológicas de seus personagens (ROSSI, 2012, p. 10).

A composição do Conde Orlock, concebida por Murnau, mesmo contendo elementos estéticos análogos ao gótico, afasta-se da proposta de Bram Stoker no que diz respeito ao semblante do vampiro, como pode ser observado tanto pela fisionomia de Nosferatu (Fig. 02) quanto pela descrição feita por Jonathan Harker em seu diário:

Tive, então, a oportunidade de observá-lo e achei sua fisionomia muito marcante. Seu rosto era forte, muito forte, aquilino, com um nariz fino e alto e narinas peculiarmente arqueadas; a testa era alta e imponente, e o cabelo, embora parco ao redor das têmporas, crescia profusamente em outros lugares. As sobrancelhas eram espessas, quase se encontrando acima do nariz, e os pelos pareciam enrolar-se numa profusão própria. A boca, até quanto eu podia ver sob o pesado bigode, era fixa e de aparência cruel, com dentes brancos peculiarmente afiados. Estes se projetavam sobre os lábios, cuja aspereza marcante mostrava uma surpreendente vitalidade para um homem daquela idade. (STOKER, 2009, p. 31)

Em função da adaptação *Nosferatu* (1922) não ter sido autorizada pela viúva do romancista irlandês, Florence Stoker, diversas alterações foram feitas em relação ao ser redivivo. Além das mudanças mencionadas anteriormente, Murnau e Galeen

---

<sup>12</sup> Na adaptação do romance de Stoker, Galeen e Murnau trocaram o nome do Conde Drácula para Conde Orlock. Em virtude da dupla possibilidade de grafias onomásticas, serão adotadas as grafias Orlock e Ellen, constantes do livro *Enciclopédia dos Vampiros* – edição compacta, de John Gordon Melton para os personagens de *Nosferatu* (1922). Os nomes Hellen e Orlok só serão grafados desta forma quando fizerem parte de transcrição que adotem essas escritas.

desenvolveram uma característica peculiar na adaptação do romance para a tela: o vampiro da tela desvanece diante da luz solar, fato que não ocorre com o Conde Drácula no romance.

Uma analogia é cunhada entre tal fragilidade do ser notívago – queimado ao ser exposto à luz – e a característica da película, de ser facilmente inflamável. A partir desse argumento no roteiro de *Nosferatu* (1922), os vampiros dos filmes posteriores passaram a perecer diante da luz solar (POMMER, 2008, p. 25).

O personagem Drácula do romance faz algo inusitado para os espectadores de filme de vampiro: andar à luz do dia. Num trecho do romance, o Dr. Van Helsing<sup>13</sup> adverte: “[...] devemos encontrá-lo em sua forma humana entre o meio-dia e o pôr do sol, e então enfrentá-lo no momento em que se encontrar no auge de sua fraqueza” (STOKER, 2009, p. 207). Assim, percebe-se que, na história do livro, o morto-vivo apenas perde seus poderes sobrenaturais durante o dia. Todavia, o Conde Orlock, como um fotograma, queima ao entrar em contato com a luz.

Os autores alemães introduziram o tema do vampiro no cinema. Na linha desse pioneirismo, as inovações introduzidas pelo diretor, F. W. Murnau, e seu roteirista, Henrik Galeen, serviram de referência para inúmeros filmes de vampiro, que passaram a veicular o “calcanhar de Aquiles” dos redivivos: a exposição à luz solar. Contudo, *The Bram Stoker’s Dracula*, de 1992, dirigido por Francis Ford Coppola, retomou o romance: “Coppola permite que Drácula perambule pelas ruas de Londres livremente durante o dia (como Drácula parece ser capaz de fazer no romance)” (MELTON, 2008, p.41).

---

13 No livro, Van Helsing é um renomado médico estudioso de doenças exóticas. No filme de Murnau, ele aparece como o professor Bulwer, a quem o casal Hutter recorre.



Figura 3 – Nosferatu desvanece ao amanhecer (01:28:03).  
Fonte – *Nosferatu, uma sinfonia de horror* (1922).

No elenco do filme de Murnau, nomes conceituados de atores alemães oferecem uma grande contribuição, como Gustav Von Wangenheim, interpretando o corretor de imóveis, Thomas Hutter; Greta Schröder, como Ellen Hutter; John Gottowt, interpretando o professor Bulwer; e Max Schreck, como Nosferatu, numa atuação que literalmente o imortalizou (MELTON, 2008, p. 350). Muito do carisma que o filme porta até hoje se deve à interpretação de Schreck, considerado um ator misterioso cujo sobrenome significa “medo” ou “algo que assusta” (SIMÕES JÚNIOR, 2011, p. 22).

O enredo de *Nosferatu* (1922) é linear: o agente imobiliário Thomas Hutter vai aos Montes Cárpatos para vender uma propriedade em Wisborg ao Conde Orlock, um vampiro milenar que quer disseminar o mal para além de sua região. Durante a negociação, Hutter deixa, por descuido, um pingente cair à mesa. Quando ele se abre, o retrato de Ellen revela-se a Orlock, que passa a desejá-la.

Após esta cena, Orlock se levanta e investe contra o agente imobiliário drenando suas forças. Deixando Hutter extenuado no castelo, embarca para Wisborg, na Alemanha. No navio em que viaja, Nosferatu leva a terra de seus ancestrais em caixões, onde se encontram também os ratos portadores da peste. Durante a viagem, o vampiro ceifa a vida de toda a tripulação. A embarcação repleta de ratos chega à cidade alemã, espalhando a peste bubônica. Hutter escapa do castelo de Orlock e também consegue retornar a sua cidade natal, trazendo um livro sobre vampiros adquirido na Transilvânia. Ellen o lê e descobre que deveria seduzir o vampiro, fazendo-o permanecer a seu lado até a aurora, quando o ser das trevas seria destruído pela luz matinal. Para isso, a virtuosa mulher teria que deixar o redivivo sugar-lhe o sangue até a morte. O plano alcança o sucesso. Predador e vítima morrem, e a praga imediatamente é exterminada (MELTON, 2008, p. 350). A luz do sol destrói o vampiro, uma analogia com a película de um filme, que se queimaria, caso ficasse exposta à luz.

Além das mudanças já mencionadas, do filme de Murnau em relação ao livro de Stoker, há outras variáveis. Por exemplo, acrescenta-se ao enredo uma intrigante alegoria, por meio da qual o cineasta alemão relaciona o cinema, o tempo e a questão da angústia do homem diante da morte: a cena do relógio, à meia-noite (00:22:49 – 00:23:05)<sup>14</sup>. Na parte superior do mostrador do relógio, há um esqueleto com o braço esquerdo erguido, segurando uma ampulheta e, com a mão direita, uma espécie de martelo (ou foice) que, ao bater em uma sineta sob os pés da caveira, faz soar as badaladas. Por meio da figura na parte superior do mostrador do relógio, Murnau estabelece um diálogo com o poema germânico de Gottfried August

---

<sup>14</sup> Todas as referências fílmicas serão situadas em termos de tempo cronológico transcorrido: hora, minuto e segundo.

Bürger, *Lenore* (1773): “[...] A cabeça tornada em caveira,/ [...] E o corpo todo esqueleto/Munido de foice e ampulheta [...]” (COSTA, 2010, p. 227).

A figura encerra em si mesma uma simbologia importantíssima para o entendimento da história. Os vampiros perturbam a garantia do tempo ao regressarem do mundo dos mortos. As certezas desabam sem a lógica cartesiana. O homem racional se perde num território sombrio. Sem o tempo, não existe o antes, o durante e o depois. Assim são os vampiros: criaturas que desafiam a temporalidade e tornam-se insubmissas às leis da ciência que tanto confortam o ser humano (FELINTO, 2012).

A cena do relógio também evoca outras simbologias: o esqueleto e a foice metaforizam a morte, enquanto o relógio e a ampulheta representam o tempo. A alegoria do relógio simboliza tanto a maldição do morto-vivo, vagando sem descanso por toda a eternidade, quanto à fugacidade da vida dos mortais diante do tempo. Além disso, a metáfora antecipa o confronto entre o vampiro imortal e sua vítima mortal – Thomas Hutter – que se distrai com o bizarro relógio e corta o dedo com a faca, a qual estava sendo usada para cortar o pão. O Conde Orlock, ao ver o sangue no dedo de Hutter, não se controla e tenta sorvê-lo, fazendo o homem se assustar e recuar, enquanto o vampiro caminha em sua direção. Este se contém, olha o mortal fixamente nos olhos, convidando-o a sentar. O relógio introduz esta cena, que representa o agonizante caminho do ser humano para a morte em função do passar do tempo, ilustrando um dos temas do Expressionismo<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Em *Nosferatu* (1979), Herzog faz uma recriação da cena do relógio, apresentando, no lugar do aparelho simplificado de Murnau, um mecanismo bem mais rebuscado: sobre um relógio de ponteiros, feito em caixa de madeira, há uma caveira. Um esqueleto sai dela e faz soar as badaladas da meia-noite. A seguir, duas portas se abrem da parte inferior do relógio. Um esqueleto encapuzado, sai de um dos portais e se encaminha em direção do outro, entrando nele. Os símbolos macabros são uma elaborada alusão ao tema gótico e remetem à simbologia do relógio no filme de Murnau, em que o tempo leva o homem para a morte.



Figura 4 – O relógio na sala de jantar do Conde Orlock (00:22:49).  
Fonte: *Nosferatu, uma sinfonia de horror* (1922).

Na sua luta contra o tempo, o homem consegue virtualmente fazê-lo parar por meio da fotografia e do cinema. No trecho a seguir, o autor relaciona a fotografia ao tempo. Isso vale também para o cinema:

A câmara fotográfica e o relógio são instrumentos íntimos, auto-referentes. A câmara fotográfica incorpora o tempo do relógio para seu funcionamento e se insere, através de suas imagens, no Tempo enquanto contingência. Com a fotografia descobriu-se que o objeto, embora ausente, poderia ser (re)apresentado, eternamente. É este o *tempo da representação*, que perpetua a memória na longa duração. Com os ponteiros petrificados temos a memória sempre disponível; uma possibilidade consistente de recuperarmos o fato. (KOSSOY, 2012, p. 35)

O tétrico relógio de Murnau representa o tempo em andamento no girar de seus ponteiros, indicando os segundos, os minutos e as horas. Há, nesse sentido, uma analogia ao mecanismo cinematográfico que também marca – em movimento

circular – o tempo cronológico no transcorrer de sua projeção. Este é um tempo referencial que expõe as limitações do filme e marca as cenas.

Como salienta Kossoy, no filme, seu caráter dinâmico, regido pelo tempo, dá vida às fotografias em sequência e, conseqüentemente, eterniza a imagem capturada, perpetuando a memória, imortalizando estéticas, locações e atores.

Nesse sentido, o filme é tão mágico quanto o universo dos vampiros que também são imortais (e imortalizam). Kossoy continua seu pensamento dizendo que as imagens técnicas (do cinema) e mentais interagem num processo de construção de realidades e de ficções tornando possível o diálogo com o passado (KOSSOY, 2012, p 36).

A sequência que se inicia com a cena do relógio – quando há o confronto entre o agente imobiliário e o Conde Orlock – revela esse encontro entre presente e passado. No livro de Stoker, tem-se o diálogo relatado no diário de Jonathan Harker: “*Meia-noite* entre as duas personagens. Tive uma longa conversa com o Conde. Fiz-lhe algumas perguntas sobre a história da Transilvânia, e o assunto o animou maravilhosamente. Ao descrever coisas e pessoas, e particularmente as batalhas, ele falava como se as tivesse vivido” (STOKER, 2009, p.39). Murnau inseriu, numa cena sem diálogo, o trecho de Stoker, em que Drácula conta a história de seus antepassados, apresentando a genealogia de seu poder.

A ambientação do filme de Murnau também expressa, por meio de imagens, esse encontro entre presente (Hutter) e passado (Conde Orlock): a arquitetura do castelo (Fig. 05), a decoração da sala de jantar, enfim as negociações de imóveis em Wisborg fazem parte da relação entre a nobreza do Antigo Regime e a burguesia da Era Vitoriana.



Figura 5 – Castelo de Nosferatu (00:28:00)  
Fonte: *A sombra do vampiro* (2000)

Se Stoker constituiu a fala de Drácula sobre sua linhagem nobre a partir de estudos sobre a história das batalhas medievais do Leste Europeu contra os invasores, Murnau concebeu suas imagens utilizando sítios com edificações medievais antigas para sugerir o passado bélico de Orlock.

O confronto entre passado e presente, superstição e tecnologia, tema axial tanto em Stoker quanto em Murnau, não poderia deixar de enveredar para as questões sociais contemporâneas às suas obras. Nesse sentido, Murnau concede grande importância à personagem feminina, refletindo sobre a evolução do papel da mulher em seu tempo.

No romance de Stoker, as mulheres são vítimas indefesas e sofrem, sendo seduzidas por Drácula. Lucy Westenra é a primeira a ser dominada e torna-se uma vampira. Depois é a vez de Mina Harker, mulher de Jonathan. Recém-casada é tomada pelo morto-vivo e compartilha impressões psíquicas com ele. Há um trecho do romance de Stoker que mostra o remorso da Sr<sup>a</sup> Harker por ter se tornado vítima do vampiro: “Impura! Impura! Até mesmo o Altíssimo repudia a minha carne! Terei

de carregar esse estigma da maldição sobre minha testa até o Dia do Juízo Final” (STOKER, 2009, p. 256). Subentende-se que, sob a influência do vampiro, Mina perde a pureza e torna-se infiel. No filme de Francis Ford Copolla, *Bram Stoker's Dracula* (1992), há uma fala de Van Helsing em que ele diz haver o consentimento das vítimas de Drácula para se tornarem vampiras. Há neste ponto uma analogia com a passagem bíblica de Adão e Eva, porque, no episódio da tentação, primeiro Eva é seduzida pelo diabo, depois ela seduz Adão. Do mesmo modo, no romance *Lucy Westenra* parece consentir a contaminação pelo vampiro e posteriormente tenta contaminar seu noivo, Arthur Godalming.

Embora tais acontecimentos revelem, já no romance de Stoker, a sutil subversão quanto aos valores da família e quanto à posição da mulher casada, porque Lucy e Mina tornaram-se lascivas ao se vampirizarem (SILVA, 2010, p. 32), no filme de Murnau outros valores seriam destacados em relação à questão de gênero.

Em *Nosferatu* (1922), a personagem Ellen Hutter se destaca, pois toma consciência sobre como matar o Conde Orlock. Orientada pelo livro proveniente da estalagem em que Hutter se hospedou quando foi aos Montes Cárpatos, ela decide sacrificar-se, pois se uma mulher virtuosa, oferecendo seu próprio sangue, lograsse o êxito de distrair o vampiro até o amanhecer, conseguiria eliminá-lo (MELTON, 2008, p. 350). Dentro desta perspectiva lançada pelo cineasta, é a mulher que toma a iniciativa, planejando a destruição do monstro. Neste caso, a sedução partiria da vítima para o vampiro, inversamente do que ocorrera no romance.

Murnau funde a ação de vários personagens masculinos na criação de Ellen Hutter. Ela é quem esquematiza a destruição de *Nosferatu* (no romance isso cabe ao Dr. Van Helsing) e é ela que o mata (No livro, Quincey Morris e Jonathan Harker

fazem isso). Do livro do final do século XIX ao filme da terceira década do século XX, transforma-se a perspectiva masculina sobre a mulher. Notadamente, a lenta ascensão social das mulheres é percebida a partir dos anos de 1920<sup>16</sup>, mas foi apenas depois da Segunda Guerra Mundial que as mulheres ativas passaram a obter posições sociais até então de exclusividade masculina (VINCENT, 2009, p. 278-9).

Segundo o pesquisador Roger Chartier, os artistas, os filósofos e até os cientistas estão submetidos às relações de poder que interferem em seu julgamento, portanto em suas obras. Desse modo, devem-se levar em conta as dependências de contexto social a que as invenções estéticas e intelectuais estão submetidas (CHARTIER, 1994, p. 107). Em outras palavras, o discurso dos ficcionistas está ligado ao tempo a que pertence. Murnau não fugira dessa contingência ao criar o seu *Nosferatu* e fazê-lo diferente do Conde Drácula de Stoker, enveredando por um caminho distinto da proposta do romancista irlandês.

Segundo Melton, o nome *Nosferatu* está ligado ao conceito de “portador de pragas” (MELTON, 2008, p. 350). O roteiro do filme faz referência a uma epidemia de peste bubônica que atingiu Bremen na Alemanha, em 1838, época em que a história do filme foi contextualizada. Murnau caracterizou o vampiro Orlock com a aparência análoga a de um rato (animal que porta o parasita transmissor da peste), colocando dentes alongados saindo do centro da boca, fazendo, desta maneira, alusão ao roedor. No filme, se a peste provocou a morte de grande parte da população de Wisborg, ironicamente também serviu para camuflar os assassinatos ocasionados pelo vampiro (SIMÕES JÚNIOR, 2011, p. 21). Bastante peculiar é, pois,

---

<sup>16</sup> Pela primeira vez as mulheres alemãs iriam às urnas para as eleições de 1919, em Weimar, onde se realizara a Assembleia Constituinte que lançou os pilares do movimento republicano na Alemanha, a “República de Weimar”.

a mescla da história com a ficção no roteiro de Henrik Galeen, enfoque diferenciado da trama do romance de Stoker.

Há teóricos que analisam os filmes como fonte historiográfica, contribuindo para a conscientização de que existe um discurso oficial da História que pode ser contestado. Também o que se depreende do filme pode dar pistas sobre a mentalidade da plateia, sobre as suas relações sociais (FERRO, 2010, p. 11). O aprofundamento da análise de um filme deve levar em conta quem o produziu, a visão do diretor, a estética da obra cinematográfica, a tecnologia da época, sua recepção por eventuais espectadores, a fim de não se cometer anacronismos que remeteriam tanto a críticas quanto a impressões equivocadas (FERRO, 2010, p. 94). No caso do filme de Murnau, o Expressionismo tratara de exprimir a angústia do momento vivido pela Alemanha no período entre guerras.

Diferentemente do romance – que envereda pelo tema da afirmação da ciência, simbolizada por Van Helsing contra a superstição e a narrativa mítica, representadas por Drácula – o filme de Murnau busca refletir, através do horror e da morte, o drama de uma Alemanha decadente. Neste ponto, o vampiro é muito mais que um ser oriundo da superstição popular. Ele representa a angústia do povo germânico diante das dificuldades econômicas provenientes das perdas na Primeira Guerra Mundial. Nas palavras de Lotte H. Eisner:

[...] o mundo tornou-se tão “permeável” que a todo momento parecem brotar, ao mesmo tempo, o espírito, a visão e os fantasmas; sem cessar, fatos exteriores se transformam em elementos interiores e incidentes psíquicos são exteriorizados. Não é precisamente esta atmosfera que encontramos nos filmes clássicos do cinema alemão? (EISNER, 2002, p. 21)

Essa questão colocada por Eisner pode ser ratificada pela afirmação de Marc Ferro: “[...] a imagem com muita frequência dá mais informações sobre aquele que a recolhe e a difunde do que sobre aquele que ela representa” (FERRO, 2010, p. 12). Em *Nosferatu* (1922), podem-se inferir informações muito mais relevantes a respeito do contexto histórico em que fora produzido do que sobre a história de superfície do famoso vampiro. Durante a República de Weimar (1919-1933), a Alemanha sofreu um retrocesso econômico de enormes proporções, agravado pela quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929. Era o presságio do surgimento do nazismo. A sombra dessa “monstruosidade” pairava na Alemanha no período de crise, e o Expressionismo, sobretudo no cinema, refletia a era de incertezas e sofrimento do povo alemão. Essa estética não era exclusiva do cinema. “O uso do adjetivo ‘expressionista’ para um grupo de filmes realizados na Alemanha nos anos 1920 deriva de uma vertente da arte moderna que foi muito popular nesse país após a Primeira Guerra” (CÁNEPA, 2008, p. 56).

Temas artísticos em confronto com o discurso iluminista, que primava pela razão, foram retomados pelo cinema expressionista, dentre eles: a morbidez e a exploração de emoções primárias do ser humano, como o medo e o instinto de preservação. Em *Nosferatu* (1922), percebem-se tais características em várias passagens, como na expressão aterrorizada do imediato do navio diante da figura de Nosferatu, ou mesmo na morbidez do semblante do Conde Orlock.

A opção de filmar *Nosferatu* fora, sem dúvida, uma antecipação do terror que estava por vir com o nazismo. Mais ainda, uma inequívoca capacidade que Murnau tinha de transformar seus anseios em imagens, oriundas da inquietação diante de sua leitura de mundo (EISNER, 2002, p. 72). A escolha do tema do filme vinha muito a propósito ao se pensar na situação inflacionária da economia que agia como um

vampiro a extenuar a nação germânica. Analogamente, o repugnante Conde Orlock foi o monstro que mais bem espelhou a República alemã dos anos de 1920 (CÁNEPA, 2008, p. 76). Glauco Barsalini explica que o Nosferatu de Murnau pode ser percebido como:

[...] um produto desse sentimento em que se encontra o homem alemão dos anos 20. É a encarnação do vazio, da morte viva de que é prisioneiro o ser humano [...], estraçalhado pela experiência inigualavelmente mórbida da Guerra Mundial. Residiriam aí verdadeiramente os fundamentos da concepção expressionista, cuja exteriorização se daria através da imagem horrenda do monstruoso Nosferatu, de nariz estupidamente grande e aduncado, olhos enormes e insistentemente esbugalhados, mãos e dedos longos em demasia, [...] andar leve, quase em passes de bailarino. (BARSALINI, 2011, p. 4)

As ideias transcritas no excerto relacionam a criação de Murnau ao *Zeitgeist*. Nesse sentido, a descrição da criatura transcrita no texto de Barsalini remete à observação de que *Nosferatu* é uma recontextualização paródica do Drácula de Bram Stoker, de acordo com os pressupostos teóricos de Linda Hutcheon: “Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como [...] na piada [...]. A paródia é [...] repetição com diferença. [...] uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora” (HUTCHEON, 1985, p. 48).

O aspecto fantasmagórico de Orlock o aproxima mais de um ser doente, capaz de contaminar a espécie humana com seu parasitismo. Nessa perspectiva, pode-se notar que o vampiro de Murnau está mais próximo do mundo dos mortos do que o nobre cavaleiro da Ordem do Dragão, representado por Gary Oldman no filme de Coppola em 1992. Enquanto o Drácula de Coppola se redime, o Nosferatu de Murnau é exterminado com o raiar do dia.

Na similaridade dos ratos com Nosferatu, há um processo paródico desencadeado pela aparência do vampiro como o roedor; contudo, há uma ligação mais sutil de contiguidade entre o monstro e o pequeno animal. A pulga oriental do rato (*Xenopsylla Cheopis*) também se alimenta de sangue. Normalmente ela é parasita do roedor, mas, se sua presa se tornar escassa, o parasita busca outra fonte de alimentação, que pode ser o homem, para quem a peste é passada caso a pulga esteja contaminada (PIAZZO, 2012). Analogamente, a maldição de se tornar um vampiro ocorre pela contaminação do sangue, evidenciando mais uma relação entre o vampiro e o parasita. O nome Nosferatu (portador de pragas) reafirma a ligação.

Ao se aprofundar na relação entre literatura, história e cinema, observa-se que a escolha do vampirismo como tema tanto para Stoker quanto para Murnau reflete o senso crítico desses autores. Com a mentalidade abstraída dos ideais da Revolução Francesa, a monarquia na Europa passa a ser vista como parasitária. Afinal de contas, Drácula e Orlock são “condes”.

Segundo o historiador Ademir Luiz da Silva (2011), proveniente da ficção literária de Drácula, o filme de Murnau salienta o conflito entre tradição e modernidade. Nosferatu, nobre decadente, vivia sozinho em seu castelo e aterrorizava os camponeses da região. No desfiladeiro Borgo, Transilvânia, sua autoridade era máxima. Esse era o tipo de relação de poder medieval, considerado atrasado demais para a Era Vitoriana. O anacronismo comportamental de Drácula é uma metáfora do modo de vida inoportuno do nobre em tempos de ciência evolucionista e de psicanálise. Além disso, em virtude da exploração do trabalho, tema desenvolvido a partir das questões trabalhistas que surgiram em meados do

século XIX,<sup>17</sup> a figura do redivivo também está ligada ao parasitismo (o vampiro/nobre que vive do sangue alheio).

Com a ascensão do comunismo russo e o surgimento da “Cortina de Ferro”, o Leste Europeu passou também a ser uma ameaça à burguesia capitalista e à Igreja, fato emblemático na composição do *Nosferatu* (1979). A divisão da Alemanha após a Segunda Guerra Mundial, em função das divergências políticas entre capitalistas e socialistas, criou um novo trauma alemão, e a Guerra Fria traria a apreensão da humanidade diante da possibilidade da aniquilação nuclear: o apocalipse não era mais um discurso apenas religioso, mas também tecnológico. Tais inquietações viriam a ser metaforizadas por Werner Herzog com sua adaptação de *Nosferatu*.

### 2.3 NOSFERATU, O VAMPIRO DA NOITE (1979), DE WERNER HERZOG.

Não obstante o fato da "ilegalidade" do seu filme, Murnau presenteou o mundo com uma obra-referência da historiografia cinematográfica: *Nosferatu* (1922) tornou-se um clássico do cinema expressionista alemão. Pouco mais de três décadas após a Segunda Guerra Mundial, uma Alemanha derrotada e dividida pela “Guerra Fria” iria, no final dos anos de 1970, inspirar uma nova versão de *Nosferatu*, dirigida pelo cineasta (também alemão) Werner Herzog, autorizado, enfim, a utilizar os nomes dos personagens do livro de Stoker. Com Klaus Kinski como Drácula

---

17 Após longo preparo, Karl Marx publicou *O Capital* em 1867, livro que desenvolve a ideia econômica da exploração do trabalhador pelo empresariado. Para a sua obra de três volumes, ele pesquisou exclusivamente na biblioteca do Museu Britânico, em Londres. Com a crise da guerra franco-prussiana, os parisienses, influenciados por Marx e Engels, implantaram a comuna de Paris em 1871. Na Rússia, a Revolução de Outubro de 1917 derrubou a monarquia, instaurando o socialismo. Tais eventos são contemporâneos às obras de Stoker e Murnau.

(Conde Orlock) e Isabelle Adjani no papel de Lucy<sup>18</sup> (antes Ellen Hutter), o desafio maior de Herzog foi vencido, pois o novo filme é uma nova criação e não um *remake* do filme de Murnau.

Como se trata de uma adaptação do *Nosferatu* (1922), logo a partir do título, *Nosferatu, Phantom der Nacht* (1979)<sup>19</sup>, Herzog inova, inserindo o termo “Phantom” (fantasma) que engloba significações múltiplas consideradas importantes pelo cineasta alemão para a criação de seu vampiro, descritas por Erick Felinto:

O caráter de imagem e fantasmagoria próprias ao vampiro confirma-se por sua inclinação natural ao patético. É assim que os vampiros mais sedutores podem ser, paradoxalmente, os mais trágicos e desamparados. De algum modo, *lhes falta substância*. Nem vivos nem mortos, eles se movem em um território de sombras onde a existência é contaminada de irrealidade: como o *Nosferatu* de Herzog (1979), que anseia pelo descanso da morte. (FELINTO, 2012)

No filme de Herzog, é ressaltada a decrepitude do vampiro, condenado a vagar eternamente pelo mundo dos vivos. Não é só o seu corpo que se desgasta, mas também sua mente. Em *Nosferatu* (1979), o próprio Conde Drácula confia a Jonathan: “O tempo é um abismo, profundo como mil noites. Séculos vêm e vão... e não poder envelhecer é um terror. Isso não é o pior, há coisas piores que isso. Pode imaginar passar por séculos e todo dia viver a mesma futilidade?” (00:41:54 – 00:42:22). A imortalidade não é um dom, mas uma maldição para o morto-vivo.

A sua inadequação a um mundo que não é seu o desqualifica de humanidade tanto quanto sua condição de morto-vivo também o faz. A vacuidade da

---

<sup>18</sup> A Lucy, de Herzog, corresponde à Mina, de Stoker. Percebe-se que o nome dado à personagem pelo cineasta faz referência ao *Drácula* (1897). Nesse romance, Lucy Westenra, a amiga de Mina, foi a primeira vítima possuída pelo “Príncipe das Trevas”. Deve-se também supor que o nome Lucy tenha sido escolhido por lembrar luz, que é a causa da morte de Nosferatu.

<sup>19</sup> No Brasil, o título do filme foi traduzido como *Nosferatu, o vampiro da noite*; nos EUA o termo “fantasma” foi conservado: *Nosferatu, Phantom of the Night*.

existência vampírica o faz ansiar pelo descanso da morte. Sua falta de substância o leva a sugar, de suas vítimas, a energia simbolizada pelo sangue. Diante de seu dilema, apenas a fixação na jovem esposa de Jonathan poderia dar-lhe a sensação de estar vivo. Ironicamente sua obsessão pela bela mulher é que o leva à ruína, menos pela sua exposição ao sol e mais por não poder sentir amor como os homens. *Nosferatu* é, pois, como o apresenta Herzog, o fantasma da noite. Erick Felinto observa: “Nada mais lógico, portanto, que passar dos fantasmas aos vampiros. Afinal, [...] em sua genealogia histórica do mito, o vocábulo ‘vampiro’ designou inicialmente os fantasmas” (FELINTO, 2012). A película projetada na tela é suficientemente etérea para ratificar essa ideia. Como um “phantom”, o vampiro efetivamente será comparado ao filme.

Na obra *Edvard Munch: Symbols and Images* (1978), o historiador estadunidense Robert Rosenblum sugeriu que Edvard Munch, ao pintar *O grito* (1893), buscou inspiração em uma múmia peruana exibida na Exposição Universal de 1889, em Paris (Fig. 6). Muito embora não se comprove a influência da peça na concepção da obra de Munch (CARVALHO, 2012), a análise de Rosenblum foi tão perspicaz que serviu de mote para Herzog na introdução de seu filme vampiresco.

Na abertura do *Nosferatu* (1979), percebe-se que Herzog concebeu um clima decadentista muito sugestivo ao filmar vários exemplares de múmias que adquiriu no México, cujos semblantes remetem à história da inspiração de Munch em Paris em relação à tela *O grito* (1893). O cineasta alemão compôs um cenário em que suas múmias trazem a aparência de uma fisionomia angustiada (Fig. 7). Além disso, acrescentou à cena uma música incidental bastante fúnebre. Assim, Herzog estabelece um elo entre seu filme e a atmosfera expressionista de dor, angústia e morbidez. Sua obra se relaciona não somente com a proposta dos pintores do

movimento expressionista, mas também com a concepção de F. W. Murnau na composição do Conde Orlock, em *Nosferatu* (1922).



Figura 6 – Múmia peruana, Paris, *Musée de L'Homme* (1900).  
Fonte: <<http://malomil.blogspot.com.br/2012/03/o-grito-os-gritos-sao-quatro.html>>



Figura 7 – Múmia mexicana (00:01:19)  
Fonte: *Nosferatu* (1979)

Ainda na sequência da abertura do *Nosferatu* (1979), um morcego é filmado em pleno voo, mas em *slow motion*. O mamífero alado é visto por Lucy, à janela. Então, ouve-se um grito por parte da mulher, ratificando a intenção de Herzog de se remeter ao quadro de Munch. Além disso, o morcego é uma referência ao *Drácula* (1897). No romance de Stoker, alguns personagens também observam um morcego (Drácula) pela janela. Tem-se uma primeira aparição do mamífero voador no diário de Mina Murray:

13 de agosto. [...] Novamente acordei no meio da noite, e vi Lucy sentada na cama, dormindo, apontando para a janela. Levantei-me silenciosamente e, puxando as cortinas, dei uma espiada para fora. Havia um brilhante luar, e o suave efeito dele sobre o mar [...] era por demais lindo. Entre mim e o luar, voava um grande morcego, aparentemente fazendo círculos. Uma ou duas vezes, ele se aproximou, mas, talvez assustado ao me ver, afastou-se sobrevoando o porto e indo na direção da abadia. (STOKER, 2009, p. 86)

Com o morcego à sua janela, no filme de Herzog, Lucy parece acordar de um sonho, pois grita angustiada. O grito de Lucy faz emergir – na memória do

espectador atento – a angústia que se percebe na contemplação da imagem da pintura de Munch.



Figura 8 – O grito de Lucy (00:02:32)  
Fonte: *Nosferatu* (1979)

Não é incomum que escritores e cineastas se utilizem desse processo semiótico-comunicativo para evocar mídias subjacentes para serem percebidas pela recepção. A esse respeito, Irina Rajewsky comenta:

Intermedialidade no sentido mais restrito de **referências intermidiáticas**, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências, *fades* e edição de montagem. Outros exemplos incluem a chamada musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a ecfrase, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. As referências intermidiáticas devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto [...]. (RAJEWSKY, 2005, p. 52-3)

A reconfiguração da cena do morcego na janela descrita no romance *Drácula* (1897) e a cena do grito de Lucy que remete à tela *O grito* (1893) são referências intermidiáticas, conforme Irina Rajewsky, mas também podem ser

consideradas exemplos do que Genette vê como uma subcategoria da intertextualidade chamada “[...] alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (GENETTE, 2005, p. 9).

A gama de taxonomias criadas por esses pesquisadores não é nem a ponta do *iceberg* de termos que existem a respeito das relações entre textos; serve, contudo, para esclarecer os processos de produção do filme em questão. Conforme Rajewsky, um bom entendimento de uma mídia envolve compreender a relação entre as mídias (RAJEWSKY, 2005, p. 48).

A personagem Lucy elaborada por Herzog – e interpretada pela atriz francesa Isabelle Adjani – exemplifica a criatividade que se pretende na recriação artística. Ela é uma mulher que desvenda o estratagema de Nosferatu para poder fazer suas vítimas sem ser percebido: o vampiro trouxe, no navio, os ratos contaminados que espalharam a peste sobre a cidade de Wisborg. Enquanto muitos morriam pela doença, outros tantos eram mortos por Nosferatu, mas diagnosticados como vítimas da peste. Ao tentar avisar a todos do ardil maligno engendrado pelo ser das trevas, Lucy não obteve sucesso, porque os cidadãos passaram a adotar um comportamento hedonista diante da morte iminente.

O crescimento da personagem de Herzog em relação às outras heroínas, vítimas de vampiro, é sem precedentes. A Mina criada por Stoker era combativa, porém limitada a assessorar o professor Van Helsing e seus aliados. Possuída por Drácula, ela tanto compartilhava da consciência do mestre dos vampiros como também estava submissa aos homens pelos quais era protegida. A Ellen Hutter de Murnau tinha mais autonomia. A esta personagem coube a ação destinada aos homens: matar o vampiro, porém tanto seu marido quanto o professor Bulwer

davam-lhe suporte. Já a heroína de *Nosferatu* (1979) era bem mais decidida. Sem contar com a ajuda alheia, decidiu matar o vampiro entregando-se a ele.

A sequência das cenas da peste, ao mesmo tempo, resume e amplia a força dramática da personagem feminina no filme de Herzog. Em meio a um macabro festejo na rua, num cenário de desleixo total da cidade, milhares de ratos empesteados conviviam com os habitantes da cidade. Entre caixões espalhados pela rua e pessoas dançando, Lucy presencia um sinistro banquete patrocinado por cidadãos eminentes. Um dos comensais esclarece a estranha atitude: “Junte-se a nós, é nossa convidada. Todos contraímos a peste. Vamos aproveitar o tempo que nos resta” (01:32:51 – 01:33:04). A afirmativa ratifica a cena apocalíptica.

A sequência filmada por Herzog é uma alusão, em imagens, a elementos presentes nas manifestações populares medievais: a festa, a praça e o banquete nas cenas de *Nosferatu* (1979) que encontram respaldo nas palavras de Bakhtin:

As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de *crise*, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos – nas formas concretas das diferentes festas – que criaram o clima típico da festa. (BAKHTIN, 2002, p. 8)

Esse excerto oferece um comentário sobre a cena em que Lucy caminha entre as pessoas que aproveitam o que resta da vida para festejar: a reação é explicada pelo momento de crise. A praça é o lugar na cidade em que a população transita sem muita distinção de classe social, sendo o local ideal para que se forme a multidão e os indivíduos sintam-se à vontade para se manifestarem.

A sequência de cenas do banquete começa com uma tomada de cima e ao longe, mostrando a praça da cidade com uma edificação gótica ao fundo<sup>20</sup>. Na continuidade, Lucy vê um clérigo rezando por sobre um caixão. Vários ataúdes foram largados em diversos locais, pois, diante do apocalipse que se aproximava, poucos eram os que valorizavam os ritos sagrados. A cena permite a inferência de que os cortejos fúnebres foram abandonados. Muitos dos moradores da cidade, supondo estarem contaminados, portanto à beira da morte, ou festejavam ou se banquetevavam na praça pública diante de um terror medieval, que retornava em pleno século XIX: a peste bubônica (e o vampiro).



Figura 9 – O banquete macabro (01:32:09).  
Fonte: *Nosferatu, o vampiro da noite* (1979).

Uns tocavam música, outros dançavam na rua fazendo a brincadeira de roda. Lucy passava por essas pessoas sem encontrar apoio para seus objetivos de luta contra o vampiro. No contexto do filme, no entanto, trata-se de uma festa e um banquete macabros, e dança de roda pode ser vista como a dança da morte que

---

<sup>20</sup> A edificação ao fundo de uma praça poderia ser uma Igreja, e a filmagem de Herzog insinua isso, mas se trata da Câmara Municipal (*Stadhuis*) de Delft, na Holanda, uma das locações de filmagem do filme *Nosferatu* (1979).

constitui um motivo recorrente na iconografia medieval. A celebração fúnebre evoca tanto a impossibilidade de reação diante da morte quanto à vontade das pessoas de viver intensamente em função dos poucos momentos que lhes restam. A sequência em questão move Lucy para seu destino, qual seja o de enfrentar a morte, representada por sua entrega a Nosferatu, a fim de salvar a humanidade.



Figura 10 – Lucy e os hedonistas: a festa e a praça.

Fonte: < <http://chainedandperfumed.wordpress.com/2010/01/03/nosferatu/> >

O final diferente do exibido no filme de 1922 dá sangue novo à refilmagem de *Nosferatu* (1979), trazendo uma metáfora atilada: o Conde Drácula contamina Jonathan Harker (Bruno Ganz). Este se torna vampiro, assumindo o lugar do príncipe da Transilvânia. Esse novo desfecho sugere que – a exemplo da possibilidade de o vampiro reviver em Harker – o próprio filme de Murnau revive na recriação de Herzog. É como se fosse mostrado que, analogamente ao retorno do

vampiro, o cinema germânico retoma o tema vampiresco vigorosamente iniciado no período do Expressionismo alemão. Herzog não deixa que a tradição do cinema de sua pátria se desvaneça como um vampiro exposto à luz dos tempos futuros. O seu olhar não é a de ruptura, mas de continuidade.

Todavia, uma leitura mais pessimista é possível em relação à derradeira cena de *Nosferatu* (1979): quando Harker monta num cavalo e sai pelo mundo para espalhar doença e morte, tal qual um cavaleiro do apocalipse, o esposo-vampiro de Lucy revela o temor da incerteza do homem diante de uma hecatombe nuclear. Os tempos são de insegurança por conta da Guerra Fria e da multiplicidade de ogivas atômicas que o Ocidente e o Leste Europeu têm em seu poder. Os filmes de terror simbolizam os medos de seus autores, visto que um conflito termonuclear tornou-se o maior receio da humanidade desde o fim da Segunda Guerra Mundial.

No filme de Herzog, o agente imobiliário Jonathan Harker é orientado por seu chefe, Renfield (Roland Topor), a viajar para a terra do Conde Drácula, a Transilvânia, a fim de lhe ofertar um imóvel em Wismar<sup>21</sup>, próximo à casa de Harker. A Transilvânia atualmente é um território da Romênia. Este país, em 1979, ano do lançamento do filme, estava sob o regime comunista e era liderado por Nicolae Ceausescu. O líder e sua mulher foram condenados à morte por vários crimes, incluindo genocídio, e executados em Târgoviste (terra onde Drácula reinou como voivode, de 1448 a 1476). A Romênia foi o único país do bloco do Leste Europeu com um fim violento para o regime comunista (MACNALLY; FLORESCU, 1995, p. 14-5). Quando Herzog filmou *Nosferatu* (1979), a Alemanha estava dividida pelo Muro de Berlim, e o filme de terror sobre o monstro do Leste Europeu certamente

---

<sup>21</sup> No filme *Nosferatu* (1922), a cidade alemã atacada pelo vampiro chamava-se Wisborg. No filme *Nosferatu* (1979), a cidade germânica vítima de Drácula é Wismar.

ajudou a externar o sentimento do cineasta diante da separação arbitrária imposta a sua pátria.

Não obstante as reflexões sobre a política da época, a metáfora relacionada à transmigração da personalidade de Nosferatu para Jonathan Harker permite outra leitura: quando transformado em vampiro e ele cavalga sem destino certo, entende-se as múltiplas possibilidades que uma obra deixa em aberto à imaginação do leitor.

### 3 O JOGO PARÓDICO EM *A SOMBRA DO VAMPIRO*, DE E. ELIAS MERHIGE

#### 3.1 METAFICÇÃO PARODÍSTICA E AUTORREFLEXIVIDADE

É esta “consciência histórica” da paródia que lhe dá o potencial para, simultaneamente, enterrar os mortos, por assim dizer, e também para lhes dar nova vida.

*Uma teoria da paródia*/Linda Hutcheon

Na palavra paródia, o prefixo “para” tem dois significados: “contra” ou “ao longo de”. Geralmente a paródia é vista como uma manifestação artística com um alvo para ridicularizar, o que corresponde ao primeiro significado do prefixo. Todavia, o segundo sentido do termo prefixal é o que mais interessa à análise do jogo paródico em *A sombra do vampiro* (2000). A segunda acepção vai ao encontro do conceito que Linda Hutcheon defende em seu livro *Uma teoria da paródia* (1989) em que esta prática artística moderna transcende a concepção de imitação burlesca e passa a ser compreendida por um sentido ampliado, conforme a própria autora explica:

A paródia é [...] repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vém” intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Foster, entre cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, 1989, p. 48)

A paródia produz um novo significado na sua síntese bitextual por meio de uma superposição de textos, assinalando a diferença pela ironia (MIRANDA, 2005, p. 85). Ao criar seu vampiro baseado no livro de Stoker, Murnau não teve a intenção

de denegrir o texto do escritor irlandês. Apesar de que o texto de Stoker se revela, claramente, como o texto parodiado ou texto-fonte principal, o alvo da paródia não é Stoker ou o seu texto, ao contrário *Drácula* pode ser visto como um modelo formal da mesma maneira como James Joyce utiliza o texto de Homero em sua obra *Ulysses* (1922)<sup>22</sup>. Murnau, da mesma maneira que Joyce, não somente se apropria de partes do enredo, personagens e outras especificidades do texto de Stoker, como também, engenhosamente, subverte o material emprestado para adequá-lo ao novo *Zeitgeist* e à nova mídia escolhida por ele para sua recriação.

No seu *Nosferatu* (1922), o vampiro, inserido no contexto da república decadente de Weimar da Alemanha dos anos de 1920, apresenta-se mais sombrio, além de proporcionar outras diferenças relacionadas às questões de gênero discutidas no segundo capítulo. Tanto a Ellen de Murnau quanto a Lucy de Herzog combatem o mal diretamente. Nesse sentido, há uma transposição da história para tempos modernos, quando a mulher passa a ter mais participação na sociedade. A inversão de papéis proposta por Murnau – e aprofundada no filme de Herzog – é uma recontextualização paródica da obra de Stoker, na acepção teorizada por Hutcheon (1989, p. 22), que vê a paródia como “um processo integrado de modelação estrutural, de revisão, reexecução, inversão e ‘transcontextualização’ de obras de artes anteriores” (HUTCHEON, 1989, p. 22).

Tanto na proposta de Murnau quanto na de Herzog, torna-se evidente o jogo paródico da inversão ou diferença irônica com relação ao papel do herói, explicado

---

<sup>22</sup> Segundo Linda Hutcheon, o *Ulysses* de Joyce, uma recontextualização paródica moderna da obra de Homero, tornou-se o modelo do uso pós-moderno da paródia: “O *Ulysses*, de Joyce, fornece o exemplo mais patente da diferença, quer em alcance, quer em intenção, daquilo que designarei por paródia do século XX. Há extensos paralelismos com o modelo homérico, ao nível das personagens e do enredo, mas trata-se de paralelismos com diferença irônica: Molly/Penélope, esperando no seu quarto insular pelo marido, manteve-se tudo menos casta na sua ausência” (HUTCHEON, 1989, p. 16).

pela mudança de contexto social. Isso porque suas personagens decisivas no combate ao vampiro são mulheres.

Nos anos de 1990, o cineasta Joss Whedon criaria o seriado de TV, *Buffy, the Vampire Slayer*, colocando definitivamente uma mulher como personagem principal nos filmes de vampiro. Certamente a Ellen de Murnau e a Lucy de Herzog foram personagens pioneiras como agentes ativas na luta contra vampiros, posteriormente a inspirar Whedon. Buffy Summers (Sarah Michelle Gellar), a caçadora de vampiros, representaria o lugar-comum das vítimas de filmes de terror: loira, adolescente, com aparência frágil, caso não fosse uma habilidosa lutadora, capaz de destruir os desmortos mais hediondos.

Nesse sentido da recontextualização paródica, Merhige apresenta uma nova diferença irônica em *A sombra do vampiro* (2000), uma inversão paródica das versões anteriores da filmografia alemã, visto que a personagem Greta Schroeder que representa o papel feminino não é uma mulher decidida ou forte. Ela é completamente manipulada pela personagem Murnau que promete à personagem Max Schreck um banquete às custas da atriz após a filmagem da cena final de *Nosferatu*.

Francis Ford Coppola, em seu filme *Bram Stoker's Dracula* (1992), insere uma sequência de abertura, baseada em Stoker, que conta a história de Vlad III (Drácula), filho de Vlad Dracul<sup>23</sup>, acrescentando uma história de amor e injustiça, em que sua noiva Elisabetha, enganada pelos inimigos do nobre guerreiro, crê que seu amado morreu e então se atira no rio chamado "Princesa". Ao retornar da guerra o

---

<sup>23</sup> O nome *Dracul* (Dragão) é um título originário de uma Ordem de cavaleiros medievais criada para combater os muçumanos, chamada de Ordem do Dragão. O pai de Drácula era cavaleiro dessa ordem. Por isso, o filho, príncipe Vlad III, também ficou conhecido como Draculya, isto é, "filho do Dracul". Com a perda de alguns fonemas, o nome foi reduzido para Drácula.

príncipe, constata o suicídio de sua amada, e a desaprovação do ato pela cristandade que a condena ao inferno. Assim Drácula renega a Deus, tornando-se um vampiro.

Merhige, no seu filme *A sombra do vampiro* (2000), compõe uma sequência de abertura que pode ser vista como uma retextualização paródica em imagens das cenas iniciais de Coppola, ou seja, uma “repetição com diferença” conforme ensina Hutcheon. Como pano de fundo para os créditos apresenta uma série de gravuras numa sequência em que se conta também a história de Vlad “Draculya” III e sua participação nas batalhas medievais contra os mulçumanos, mas sob uma perspectiva diferente da proposta de Coppola. No caso de *A sombra do vampiro* (2000), a abertura não pretende criar o argumento lírico da morte da princesa.

As gravuras que introduzem o filme de Merhige pretendem ressaltar o estilo gótico de *Drácula* (1897) e a melancolia do Expressionismo captada em *Nosferatu* (1922). Além disso, no enredo do filme, elas refletem a história de um livro lido pela personagem Murnau quando era estudante: “Uma série de retratos de uma longa linhagem de reis despóticos que teriam sido vampiros e viveram na Eslováquia centenas de anos [...]” (01:08:18 – 01:08:30). As imagens de dragões na abertura do filme levam à inferência que se trata da linhagem de Vlad “Draculya” III.

Nas figuras 11 e 12, percebe-se nitidamente os cavaleiros da Ordem do Dragão, as batalhas medievais, o castelo com seus labirintos e formas ogivais. Contudo, o mais inusitado é que, bem próximo ao fim da abertura, uma face é estampada frontalmente. Destoando das demais figuras, o rosto traz um sorriso largo que lembra a máscara da comédia no duplo que representa o símbolo do teatro. Pode-se inferir por meio dessa imagem, a vertente paródica que Merhige escolheu para contar a história da filmagem do *Nosferatu* (1922), flagrando não

apenas as estratégias de representação do cinema vampiresco, mas também a complexa relação entre ficção e realidade.



Figura 11 – O castelo de Vlad “Draculya” III – a Ordem do Dragão (00:05:22).  
Fonte: *A sombra do vampiro* (2000).



Figura 12 – As atrocidades da Ordem do Dragão (00:04:44).  
Fonte: *A sombra do vampiro* (2000).



Figura 13 – A face da comédia estilizada (00:05:04).  
Fonte: *A sombra do vampiro* (2000).

O filme *A sombra do vampiro* (2000) não reflete apenas sobre o processo mimético e sobre a relação problemática entre ficção e realidade, mas também toma de empréstimo alguns episódios do filme de Murnau (1922) que são reconfigurados na construção não apenas da moldura interna, o filme-dentro-do-filme, mas também na composição da moldura externa, o set de filmagem.

As tomadas de cena são constantemente alternadas com o que acontece nos bastidores, revelando, assim, os artifícios da construção de elementos que

causam estranheza e terror, ou seja, as convenções de representação do gótico<sup>24</sup>. Além disso, por meio de referências explícitas e implícitas ao filme de Murnau, Merhige consegue articular uma crítica bem humorada sobre as rivalidades entre cineasta e roteirista, as ambições megalomaniacas do cineasta e a vitimização da atriz que é submetida à chantagem emocional do cineasta. Nesse sentido, paródia e metalinguagem se imbricam em um processo denominado “metaficção parodística” teorizado não apenas por Linda Hutcheon, mas também por Margaret Rose que discute as funções metalinguísticas da paródia em seu livro *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (1979).

Com relação à construção e desconstrução de cenas emprestadas de Murnau em *A sombra do vampiro* (2000), vale mencionar a cena dos bastidores após a filmagem da sequência de Ellen com o gato – um assistente de produção pergunta ao produtor-personagem Albin Grau o que ele deu ao gato para o animal ficar dócil. Albin responde que deu “láudano”, porque “ele fica indócil sob as luzes” (00:09:40 – 00:09:45). Diante dessa resposta, o espectador atento perceberá a ironia: tal qual o gato, o vampiro também tem aversão à luz. A cena também deixa transparecer as soluções improvisadas pela produção do filme: dopar o gato. Vale lembrar que, para atuar, não apenas os animais são dopados, mas também muitos artistas são incentivados a usar drogas por seus agentes. Nas entrelinhas da fala de Albin, encontra-se a atitude de vampirização da energia alheia de que são capazes os agentes e produtores.

Conforme Linda Hutcheon, “a paródia, na maior parte da arte do século XX, é um modo maior de estruturação temática e formal [...]”. Como tal, trata-se de uma

---

<sup>24</sup> Em relação à questão do que pode ser parodiado, Hutcheon (1989, p. 38) postula que “qualquer forma codificada pode, teoricamente, ser tratada em termos de repetição com distância crítica”, dentre elas: textos, estilos, gêneros, convenções literárias, etc.

das formas mais frequentemente adoptadas pela auto-reflexividade [...]. Assinala a intersecção da criação e da recriação, da invenção e da crítica” (HUTCHEON, 1989, p. 128). Quando Merhige adiciona cenas do filme de Murnau em algumas sequências de seu filme, também se percebe a intenção paródica. *A sombra do vampiro* (2000), além de apresentar partes da narrativa de *Nosferatu* (1922), coloca o espectador diante do processo de filmagem. O jogo paródico reside no uso alternado de cenas entre o filme (o *set* de filmagem e o filme sendo rodado) e o filme-dentro-do-filme, cenas do filme de Murnau. A proposta é mostrar ao público o cinema enquanto processo de criação, desnudando-o. No filme de Merhige, o ponto culminante dessa proposição ocorre na sequência, quando o aparelho de filmagem (a câmera) é visto em seu interior, mostrando o *défilement* (AUMONT; MARIE, 2009, p. 71), e em seguida o vampiro entra em contato com o sol, literalmente se queimando como uma película exposta à luz (01:23:40 – 01:24:21).

O uso da metalinguagem, embora não seja novidade nas artes, tem-se tornado habitual no cinema. *Oito e meio* (1963), *A rosa púrpura do Cairo* (1985), *Adaptação* (2002) e *Super 8* (2011) são bons exemplos. Observa-se que, para haver o efeito paródico, ligado à função metalinguística, o leitor/espectador deverá reconhecer a sobreposição de dois níveis: um superficial (a temática do cinema no cinema) e outro mais profundo (a crítica e a ironia contidas no uso da metalinguagem). Em ambos os níveis, é o receptor que irá descodificar a paródia subjacente na obra de arte, participando como coautor da obra. Essa característica dupla da paródia faz dela um importante expediente da moderna autorreflexividade da literatura (MIRANDA, 2005, p. 90). Assim, buscando a metaficção parodística em *A sombra do vampiro* (2000), observa-se que Merhige mostra a aparente contiguidade narrativa no seu filme ao lhe somar cenas de *Nosferatu* (1922). Assim,

Merhige mostra que a montagem do filme o faz sequencial com as cenas da década de 1920. Esse processo de criação sugere a percepção da paródia, não como sátira, mas como um modo de construtividade textual e autorreferencialidade.

Igualmente, a composição de dois cenários adjacentes: o barco e o castelo de Orlock, é uma decorrência da composição paródica do novo texto de Merhige. Conforme ensinam os teóricos de cinema: “[...] dois cenários [...] podem ser contíguos e ser diegeticamente (na lógica suposta da história que o filme conta) distantes em várias dezenas de quilômetros” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 77). O motivo da montagem desse cenário, no filme de Merhige, está relacionado a um “capricho” do ator-vampiro, que não queria viajar de barco: “Para satisfazer o seu astro, Murnau manda construir uma réplica do navio no castelo de Orlock” (00:48:19 – 00:48:28).



Figura 14 – A réplica do barco e o castelo de Orlock (00:48:18).  
Fonte: *A sombra do vampiro* (2000).

Essa referência jocosa não faz parte de nenhum dos textos-fonte utilizados

por Merhige. O diretor estadunidense cria uma ficção e lança um olhar irônico sobre os egos inflados e caprichos de grandes astros e diretores em geral, novamente redimensionando os textos-fonte ficcionais para criar outra ficção (ou metaficção) que flagra os processos de construtividade e os bastidores do cinema para refletir sobre o cinema e suas especificidades de uma maneira lúdica e divertida. Além disso, a imagem (Fig. 14) do barco junto ao castelo cria um cenário inusitado que proporciona uma visão lírica da constituição de uma obra cinematográfica.

### 3.2 UMA PERSPECTIVA DO METACINEMA SOB O VIÉS PARÓDICO

Como historiadora que sou, aprendi que, na realidade, nem todos os que se voltam para a história do passado conseguem sobreviver. E não é só se voltar para trás que nos põe em perigo; às vezes, a própria história estende inexoravelmente para a frente a sua garra tenebrosa e tenta nos alcançar.

*O historiador/Elizabeth Kostova*

O enredo de *A sombra do vampiro* (2000) tematiza o “fazer” cinema e, em função disso, reinventa personalidades, contextualizadas na história do cinema alemão, recriando-as como personagens de ficção (AUMONT; MARIE, 2009, p. 49). Desse modo, Merhige consegue levar o leitor a ver, em parte, uma possível versão do processo de filmagem de *Nosferatu* (1922). Todavia, o cineasta também evidencia sua intenção ficcional ao inserir na história elementos da narrativa fantástica, como o ator-vampiro contratado por Murnau. No caso, diversos elementos históricos e ficcionais são representados no filme e fazem parte da cultura do cinema: a produção cinematográfica, a equipe de filmagem, o diretor e, até mesmo, o vampiro. A construção deste “mosaico cultural” se reflete nas palavras de Linda

Hutcheon: “a paródia é [...] um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas” (HUTCHEON, 1985, p. 13).

A aproximação da narrativa histórica à narrativa ficcional em *A sombra do vampiro* (2000) tem sua referência na história não documentada das filmagens do *Nosferatu* (1922). Para a criação da personagem Murnau, Merhige utiliza a paródia lúdica<sup>25</sup> com o intuito de desmistificar a idolatria criada em torno do cineasta alemão. Há diversas cenas que ilustram essa opção no filme de Merhige. Após a viagem de trem para o Leste Europeu, o personagem Murnau e sua equipe estão filmando a cena em que Hutter encontra-se no quarto de uma estalagem de comerciantes locais, quando a dona da hospedaria adentra o quarto e atrapalha as filmagens. Murnau, indignado, reclama ao produtor do filme: “Albin, uma aldeã se meteu no meu enquadramento! Wolf! Wolf! O que está havendo?” (00:20:24 – 00:20:44). E Albin explica que ela só deixará que a filmagem ocorra em seu estabelecimento se as “cruzes forem recolocadas”. A produção tirara os crucifixos porque eles “saturavam a composição da cena” (00:20:47 – 00:21:07).

A intervenção da moradora local na cena apenas simula uma interrupção na filmagem de Murnau. Isso tematiza a ideia de mostrar ao espectador que a narrativa do filme não é contínua (AUMONT; MARIE, 2009, p. 82-3). Não se pode esquecer que a intervenção da aldeã faz parte da diegese de *A sombra do vampiro* (2000). O interessante é que Merhige propõe isso de forma lúdica, pois a intervenção da aldeã se dá para advertir os estrangeiros (a equipe de filmagem) de que as cruzes são

---

<sup>25</sup> Com relação à paródia como forma de reciclagem artística, Hutcheon destaca a intencionalidade do autor (*ethos* pragmático): do lúdico (jocoso) ao desdenhoso e ao reverencial. Este último *ethos* pragmático caracteriza a paródia respeitosa que objetiva prestar uma homenagem ao texto ou autor parodiado (HUTCHEON, 1989, p. 69-87).

necessárias para afastar os vampiros. Só que ninguém que está filmando uma história sobre vampiros acredita realmente nesses seres lendários. É neste ponto que se percebe a ironia no jogo paródico de Merhige: seus personagens irão incidir no mesmo erro que a personagem de Stoker – Jonathan Harker – quando foi à Transilvânia vender a propriedade de Carfax ao Conde Drácula. Por não acreditar em vampiros, e não levar em conta o aviso dos camponeses, o corretor de imóveis tornou-se vítima do ser das trevas. O mesmo iria acontecer à equipe de Murnau.

Segundo Linda Hutcheon (1991), a relativização do discurso histórico é uma das características da arte pós-moderna. *A sombra do vampiro* (2000) tem um enredo que, ao problematizar a relação entre historiografia e ficção, confirma tal assertiva. Ao tratar do seu próprio processo de criação, uma narrativa enfatiza sua existência como discurso e também “propõe uma relação de referência (embora problemática) com o mundo histórico, tanto por sua afirmação da natureza social e institucional de todas as posturas enunciativas quanto por sua fundamentação no representacional” (HUTCHEON, 1991, p. 183). O procedimento do “cinema no cinema” ocorre em *A sombra do vampiro* (2000) quando há sequências em que Murnau e sua equipe estão filmando cenas do filme *Nosferatu* (1922). Quando a aldeã entra no quarto, atrapalhando o enquadramento de Murnau, há uma intenção paródica por parte de Merhige que problematiza a relação entre realidade e ficção. Nessa passagem, a quebra da diegese leva o espectador a perceber ocorrências por trás da filmagem de uma cena, possibilitando-o refletir sobre o processo de criação e montagem de *Nosferatu* (1922). A inserção desse tema metalinguístico também viabiliza o questionamento sobre a própria narrativa de *A sombra do vampiro* (2000). Nesse sentido, Ismail Xavier observa que:

[...] o cinema moderno distancia-se do cinema clássico e introduz na sua imagem e no seu som, tal como a vanguarda, uma série de índices que chamam a atenção do espectador para o filme enquanto objeto, procurando criar a consciência de que se trata de uma narração, cujo trabalho começa a se confessar para a platéia [...] quando se trata de apontar no novo cinema as características que o afastam do espetáculo transparente e inequívoco que desenrola uma ficção supostamente autônoma. (XAVIER, 2008, p. 141)

A quebra da narrativa do filme é importante para que o espectador possa “sair” da impressão de realidade e se conscientizar de que o cinema é a mídia que dá suporte para a narrativa ficcional. A proposta de contar uma história sob o viés da metaficção faz com que uma obra como *A sombra do vampiro* (2000) deixe de ser um “espetáculo transparente”. São vários os momentos da narrativa em que a metalinguagem revela aos espectadores sutilmente estarem diante de um filme. Ao mesmo tempo, o instigante processo de montagem na película de Merhige – o uso de cenas do *Nosferatu* (1922) – aproxima filmagens do passado a outras no presente, criando uma tensão entre historiografia e ficção. O espectador mais atento percebe a inserção das imagens do clássico de Murnau no filme de Merhige e passa a estranhar o processo narrativo, conseqüentemente isso o distancia da narrativa.

A ideia comumente constituída a respeito de dois tipos de referência – o “mundo real” (histórico) e o “universo ficcional” (narrativo) – encontra-se articulada em qualquer iniciação à ficção escrita desde a teoria da Nova Crítica, se não antes. Contudo, Linda Hutcheon problematiza essa distinção entre realidade e ficção. Segundo a pesquisadora, os críticos literários advertem que os eventos históricos somente podem ser analisados no presente pela linguagem, e essa não substitui o mundo empírico real (HUTCHEON, 1991, p. 185). O que se sabe dos eventos passados é constituído pelos textos, que, em seu sentido ampliado, podem ser

caracterizados, dentre outras mídias, pelo cinema. O filme de Merhige, ao contar a história das filmagens de *Nosferatu* (1922), utiliza as cenas desse filme reconfiguradas pela inserção de atores do final do milênio para presentificar o passado. Os fragmentos da película expressionista não substituem os eventos pretéritos, mas ajudam a preencher as lacunas de um discurso que se remete ao passado: o conteúdo da história de *A sombra do vampiro* (2000).

Na perspectiva do século XIX, a historiografia retratava o fato histórico, sendo visto como a descrição inequívoca da realidade, respaldando ideologias e fazendo a propaganda de discursos hegemônicos. A fim de ser desmistificada, a história deve ser vista como figurativa, como alegórica e como fictícia. O filme de Merhige leva o público a perceber que a sua narrativa sobre as filmagens de *Nosferatu* (1922) não tem a intenção de se valer como verídica, sobretudo pela inclusão da personagem que interpreta o Conde Orlock: um vampiro.

Como já foi dito anteriormente, em *A sombra do vampiro* (2000), ao se tematizar as filmagens de um filme, cria-se um discurso metalinguístico. Este já se encontra no primeiro diálogo entre Murnau e Greta Schröder<sup>26</sup>:

**MURNAU**

Greta, você está tendo um belo desempenho, notei até um laivo de maldade em seu rosto.

**GRETA**

Não me surpreende, com tantas coisas assustadoras que você anda me dizendo...

**MURNAU**

Eu já disse, é importante para o efeito realista...

**GRETA**

Mas por que deixar Berlim agora, logo no início da temporada teatral?

**MURNAU** (se voltando para Albin, ignorando Greta)

---

<sup>26</sup> As falas foram transcritas em forma de roteiro a partir do filme *A sombra do vampiro* (2000), referenciado em DVD.

Albin, você já conseguiu os carros?

**ALBIN** (entrando no jogo de Murnau)

Sim, dois.

**GRETA** (Para Murnau)

Você faz ideia dos papéis que me ofereceram? Você faz ideia dos salários?

**MURNAU** (Ainda se dirigindo para Albin)

Serão suficientes?

**ALBIN**

Tem de ser... São os únicos na região.

**GRETA**

Herr Doctor, está me ignorando! E houve um tempo em que você não me ignorava...

**MURNAU**

Greta, por que querer atuar numa peça, quando pode atuar num filme?

**GRETA**

Por que uma plateia de teatro me dá vida... (a cena mostra uma câmera) ...enquanto essa coisa tira de mim.

**MURNAU**

Greta, Ellen é a mulher que descobre a expressão máxima do amor na dor mais aguda que se possa imaginar. Já ouviu isso antes? É um papel que exige muito. É o papel que fará de você uma grande atriz. Considere seu sacrifício pela arte.  
(00:08:13 – 00:09:00)

Nesta cena a primeira tomada da câmera é de cima e distante, mostrando Greta num cenário artificial, atrás de uma janela após sua interpretação. Num plano um pouco inferior, está Murnau de jaleco branco se dirigindo à atriz. Somadas a isso, a aparição tanto do cenário quanto da movimentação da produção do filme nos arredores desta cena mostram, em imagens, como era um estúdio cinematográfico dos anos de 1920. A temática tratada por Merhige é o cinema falando de si mesmo, caracterizando o metacinema.

Na ocasião do diálogo entre o cineasta e a atriz, percebe-se que Murnau, em sua fala, tem a pretensão de impor um efeito “realista” às cenas, o que vai de

encontro à estética expressionista que pretendia captar a angústia, e não copiar a realidade literalmente. Inclusive, o argumento do cineasta em tornar o filme realista parece contradizer sua última fala do diálogo, quando apela para o narcisismo de Greta ao dizer que ela terá a oportunidade de interpretar o sentimento de uma mulher diante da expressão máxima do amor na dor mais aguda que se possa imaginar. Nesta fala, Merhige mostra uma das características mais importantes do Expressionismo: a entrega do artista para expressar os sentimentos mais profundos de sua alma. A contradição – no fato de Murnau querer captar a realidade – é articulada no enredo para alcançar o tom paródico. Em busca de “cenas reais”, o diretor irá contratar um “vampiro” para aumentar o grau de veracidade das filmagens. Essa contradição proporciona a ironia para provocar a consciência da ilusão de realidade no cinema.

No diálogo entre Murnau e Greta, temos outra presença do tema do metacinema: a percepção da atriz que prefere o teatro ao cinema, porque aquele não só seria mais rentável como mais gratificante, enquanto a câmera parece tirá-lhe a vida. Merhige trata a questão da inquietação de Greta – atriz de teatro – diante do cinema e também alude à questão do vampirismo no cinema, ou seja, da drenagem de energia do artista (FERREIRA, 2002, p. 97), causada pela atuação diante da câmera.

Numa outra cena de *A sombra do vampiro* (2000), Max Schreck conversa com Albin Grau e Henrik Galeen. O ator (ainda não revelado vampiro) comenta ter lido o *Drácula* (1897) de Bram Stoker. Os integrantes da equipe de Murnau perguntam a Schreck sobre o que ele achava do romance, e o vampiro responde que o considerava triste (00:49:30 – 00:53:50), por causa de sua decadência, a mesma que sofria a economia germânica dos anos de 1920, levando

consequentemente à baixa do cinema expressionista alemão: mesmo que sutilmente, mais uma vez faz-se uso da metalinguagem. As palavras do Max Schreck falso trazem em si o peso da tradição. O diálogo da cena faz emergir, no presente, a tradição do passado, pois "o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas sua presença" (ELIOT, 1989, p. 39). O sentimento de compaixão do vampiro-ator pelo Conde Drácula revela a sua própria decadência: a condição de vampiro milenar, existindo numa civilização diferente da que viveu no passado. A alusão ao romance *Drácula* (1897) pela leitura de outro vampiro sugere uma inusitada metalinguagem – o vampiro que fala sobre vampiro – o que indica outra face paródica do filme de Merhige, ou seja, o distanciamento crítico.

A metalinguagem em *A sombra do vampiro* (2000) traz uma visão crítica da "sétima arte". Como não se pode vivenciar o passado, as mídias estão à disposição para recriá-lo. Mas, cabe a pergunta: "[...] Será que alguma referência linguística pode ser direta, não ter intermediários?" (HUTCHEON, 1991, p. 186). O passado que o filme ressuscita é midiaticizado (FERRO, 2010, p. 59). Por exemplo, a situação calamitosa da peste que assolou a cidade de Bremen em 1838, utilizada como contexto em *Nosferatu* (1922), é reconstituída por intermédio das filmagens criadas pelo cineasta, jamais pelo evento em si.

A metaficção historiográfica também sugere não haver "acesso direto a essa realidade não-mediada pelas estruturas de nossos diversos discursos a seu respeito" (HUTCHEON, 1991, p. 189). Os fatos passados, reconstituídos em *A sombra do vampiro* (2000), devem ser analisados nos detalhes: a câmera fixa, em tripé, que o personagem Murnau usa na filmagem, o corte de cabelo, os jalecos brancos da equipe de filmagem, os objetos de uso pessoal, tudo isso remete ao

contexto do cinema da década de 1920. Mesmo assim tais detalhes não são espontâneos, não estavam lá quando foram filmados. Eles foram planejados pela equipe de Merhige. A análise do filme deve levar em conta que a obra de Merhige está contextualizada no final do século XX. A partir dessa premissa, cabe a pergunta: não seria inviável um estudo do filme de Murnau, utilizando como referência *A sombra do vampiro* (2000), por ser este um filme de ficção? As palavras de Marc Ferro respondem a essa questão:

[...] a imagem do real pode ser tão verdadeira neles quanto num documentário. A técnica de fabricação da bota russa em *Okarina*, as atividades de um mercado de couro em *Tempestade na Ásia* são exemplos que se multiplicariam facilmente se tivéssemos a intenção de constituir, como filmes, um museu imaginário do passado da Rússia. E a ficção pode, sobretudo, ir mais longe na análise do funcionamento econômico e no estudo da mentalidade dos tempos passados. Será que existe um testemunho mais autêntico sobre o casamento na antiga Rússia do que as primeiras cenas do filme de Olga Preobrajenskaia, *Mulheres de Riazan?* (FERRO, 2010, p. 60)

Esse “ir mais longe”, que o cinema de ficção permite, é que nos possibilita confirmar que o filme *A sombra do vampiro* (2000) deve ser encarado como metacinema. A última cena, em que o vampiro queima como uma película, revela o comprometimento de Merhige com a ideia de tematizar o cinema, criando a analogia do vampiro com o filme.

Erick Felinto (2012) – em artigo comentando *Drácula, de Bram Stoker* (1992) – salienta que ao lado do fonógrafo e da máquina de escrever, citados no romance *Drácula* (1897) como novas mídias, Coppola insere o cinema, pondo-o em destaque em seu filme. Tanto que, apresentado como um príncipe do Leste Europeu, Drácula afirma em Londres, numa apresentação de cinematógrafo: “[...] ‘astounding... there are no limits to science...’[...]” (FELINTO, 2012). Embora Coppola tenha adaptado o

evento para a Inglaterra, a cena é uma alusão ao famoso episódio de dezembro de 1895, quando os Irmãos Lumière fizeram a sua primeira exibição pública de filmes em Paris. A observação de Drácula torna-se bastante apropriada, pois a aristocracia percebe a cientificidade na nova mídia, encaminhada ao entretenimento do proletariado. A ironia decorre do comentário da (quase) proletária Mina Murray, respondendo ao Conde e desdenhando a novidade tecnológica: “Como você pode chamar isso de ciência?” Esta sequência do filme de Coppola é prova de que o vampiro fica à vontade diante do cinema em virtude de sua existência fantasmagórica. Essa relação entre os mortos-vivos e o cinema revela-se como tema do filme *A sombra do vampiro* (2000), inspirado na obra de Murnau. Nessa película, dentre outras inserções na linha do metacinema, ocorre a destruição solar do vampiro por meio de imagens da película em combustão.

No filme de Merhige, o falso Max Schreck, concebido como uma personagem que é efetivamente um vampiro, relaciona-se com a tecnologia emergente do cinema, como no momento em que ele põe a mão diante do projetor e fica observando sua própria sombra na tela. Essa cena é especial porque mostra a simbiose entre os seres redivivos e o filme (FELINTO, 2012). Como no filme de Coppola, ironicamente o ser do passado se harmoniza com a máquina que simboliza a tecnologia mais avançada da época. A cena encaminha a assistência para o entendimento do vampiro como metáfora do cinema.

### 3.2 O VAMPIRO COMO METÁFORA DO CINEMA

Se Ellen Hutter é quem seduz no filme *Nosferatu* (1922), em *A sombra do vampiro* (2000), quem seduz são os filmes e o sucesso que eles desencadeiam. O

vampiro contratado por Murnau fica enlevado pelo *glamour* do cinema e pela atriz Greta, conseqüentemente, torna-se obcecado por ela. Tanto em *Drácula* (1897) quanto em *Nosferatu* (1922 e 1979), os seres redivivos são alertados para a mulher, que se torna objeto de seu desejo por meio da fotografia. Mas, no filme de Merhige, o vampiro que interpreta Orlock era um admirador da artista e, extremamente desejoso em possuí-la, submete-se às ordens de um mortal, no caso o cineasta que o faz de ator.

Em *A sombra do vampiro* (2000), o ser notívago passa diante de seus olhos o filme quadro a quadro. Uma cena encanta o vampiro. O espectador não tem acesso a ela, mas, ao que parece, o vampiro está vendo o alvorecer e fica fascinado. Mesmo sendo um mestre da hipnose, parece que ele é quem fica hipnotizado. A cena sugere que não é apenas o vampiro que tem o poder encantatório da sedução. Erick Felinto comenta:

Mas os vampiros talvez formem uma categoria à parte: com seus poderes hipnóticos e seu apelo erótico têm seduzido os espectadores desde os primórdios da história do cinema. A representação nas telas dessa sua singular habilidade psíquica – a hipnose – já foi brilhantemente interpretada como alegoria do que se acreditava constituir parte dos poderes tecnológicos da arte cinematográfica [...]. De fato, uma especulação largamente difundida, a partir de meados da primeira década do século XX, sugeria a capacidade do cinema não apenas de influenciar o psiquismo dos espectadores, senão também de controlá-lo por completo. (FELINTO, 2012)

O filme seduz o espectador pelo olhar, e o vampiro tem seu olhar hipnótico. Ao encontro dessa afirmação, o próprio livro de Bram Stoker traz a fala do personagem Jonathan Harker, uma das vítimas: “[...] quando o Conde falava, em seus olhos e em seu porte tudo me fazia lembrar que eu era um prisioneiro e que, ainda que desejasse, não poderia escolher” (STOKER, 2009, p.48). Também com o

espectador diante da tela de cinema, percebe-se o aprisionamento.

Há várias analogias, além da questão da hipnose, implícitas entre a figura do vampiro e o cinema: a película só pode ser projetada na sala escura, e o redivivo só pode sair à noite; expostos à luz solar, tanto a película quanto *Nosferatu* são “destruídos”; o filme e o morto-vivo podem tornar seus “escolhidos” (atores e vítimas) imortais. Em interessante observação, Felinto reafirma a relação entre vampiro e cinema ao dizer que:

Nada mais lógico, portanto, que passar dos fantasmas aos vampiros. Afinal, como nota Claude Lecouteux em sua genealogia histórica do mito, o vocábulo “vampiro” designou inicialmente os fantasmas, “antes de ser aplicado aos sugadores de sangue” (2003: 80). Quero, pois, sugerir uma leitura da imagem vampírica em moldes semelhantes. Tal leitura não é exatamente sem precedentes. Ela comparece, por exemplo, no interessante ensaio de Stacey Abbott sobre o *Nosferatu* de Murnau: “feito de imagens fixas, de sombras fantasmagóricas dos mortos que são reanimadas através de meios tecnológicos, o cinema apresenta significativos paralelos com o vampirismo”. (FELINTO, 2012)

Tais analogias não são raras quando os temas vampiro e cinema se relacionam. Embora falecidas, as personalidades ligadas à arte de fazer cinema não deixam de ser lembradas, quer por homenagens, quer por aparecerem em reprises (não só na “telona” como também na TV). *Nosferatu* é uma aparição no presente de um mortal que viveu no passado. Ele parece estar vivo, mas não está. O filme pode projetar imagens humanas numa tela, mas as pessoas projetadas não podem ser tocadas, são tão etéreas como um fantasma. Como salientou Felinto no excerto anterior, são “sombras fantasmagóricas dos mortos que são reanimadas por meio de meios tecnológicos”. Tais imagens presentificam pessoas que já morreram.

De modo consciente ou intuitivo, o diretor Murnau percebia a relação entre o filme e os mortos-vivos; tanto que, ao escolher o livro de Bram Stoker como fonte,

ele passou, de certo modo, a tratar de questões cinematográficas metaforicamente. Ou seja, o cineasta, através da história do vampiro, expressou-se metalinguisticamente.

Acrescendo-se ao que já fora tratado, a analogia entre a imortalidade vampiresca e a eternidade pela memória da imagem cinematográfica, também há a questão do *glamour* da qual se acerca a figura do vampiro. Parece que a nobreza sempre será glorificada. Recentemente, o casamento do Príncipe William da Inglaterra com Kate Middleton circulou o mundo todo por meio dos noticiários. Todavia, muitos astros de cinema gozam também dessa prerrogativa de inserção na alta roda da sociedade. Se nobres e atores são encantadores e “glamourosos”, por que não o seria também *Graf Orlock*, o conde vampiro? Essa questão traz um humor velado, pois, em *A sombra do vampiro* (2000), o ser redivivo é o astro do filme de Murnau. Um vampiro que se faz passar por um ator (Max Schreck) que finge ser Nosferatu. A ironia reside no fato de o autor usar a história do vampiro para mostrar a manipulação do diretor sobre todos os integrantes de sua equipe.

A grande metáfora no filme de Merhige é a que o maior de todos os vampiros é o próprio cinema. Principalmente quando se percebe que uma adaptação se nutre de outro filme do mesmo modo que o vampiro ao beber “sangue” alheio para continuar vivendo. “Hipnotizando-nos, sugando-nos energias vitais e manipulando nossas percepções, o cinema é o mais poderoso e astuto de todos os vampiros. E os vampiros de celulóide sempre gozarão de uma forma peculiar de imortalidade enquanto existir o cinema” (FELINTO, 2012). No final de *A sombra do vampiro* (2000), quando Orlock queima ao ser banhado pela luz solar, aparece em seu lugar uma película pegando fogo, dissipando-se ao entrar em contato com a

clareza. O filme se desfaz, e o vampiro fenece: a metáfora é sugerida no fechamento do filme aos olhares perplexos do público.

## 4 METALINGUAGENS EM CENAS-CHAVE

### 4.1 *FORESHADOWING*<sup>27</sup>: O PREDADOR E A PRESA

*Nosferatu, uma sinfonia de horror* (1922), *Nosferatu, o fantasma da noite* (1979) e *A sombra do vampiro* (2000) trazem inicialmente uma cena lírica a contrastar com as sequências macabras que caracterizam os filmes vampirescos. A cena apresenta-se como um *foreshadowing*, ou seja, um prenúncio que constitui uma advertência ou sinal de um evento futuro, aprimorando a estrutura diegética do filme. A leveza da cena é um contraste com o que irá suceder no transcorrer da história. Esses prenúncios são reflexões intradiegéticas metalinguísticas, visto que objetivam oferecer um comentário sobre o filme dentro do filme.

Na primeira cena do filme de Murnau (1922), Ellen, no parapeito da janela, usa, preso a um cordão, um pingente com sua foto para atrair a atenção e brincar com um gatinho. Ela manobra o pequeno objeto, atraindo a atenção do filhote, que é direcionado pela manipulação do cordão, sendo levado de um lado a outro do parapeito. Como a cena enquadra a ação pelo lado de fora, parece que a jovem mulher encontra-se num palco balizado pela moldura da janela. Como Ellen movimenta o pingente e o gatinho está se movendo para “pegá-lo”, tem-se a

---

<sup>27</sup> Técnica de organização de eventos e informações na narrativa de forma que eventos futuros sejam preparados ou indicados antecipadamente. Muitos romances, por exemplo, já desde o início, ou em outros pontos do desenvolvimento da trama, inserem detalhes que, de certa maneira, prefiguram o desfecho da trama; o começo é um prenúncio do final e isso concede à obra literária unidade estrutural e temática (CUDDON, 1998, p. 326). O *foreshadowing*, como recurso narrativo, não somente é usado nas obras literárias, mas também em filmes e telenovelas.

impressão de se estar diante de uma cena em que um titereiro manipula seu fantoche. (00:01:00 - 00:01:10). Essa imagem sugere outro sentido no início do filme de Murnau: a sedução exercida pela figura feminina sobre a masculina.

O *foreshadowing* deste filme é estruturado de modo que ele só possa ser percebido pelo público ao final do filme. Para tanto, é preciso que, no ato da leitura, haja a competência necessária por parte do espectador, a fim de que atenda às expectativas do texto e de que consiga compreender os sinais criados pelo cineasta.

A complementaridade dos atos de produção e recepção textuais é como um “jogo contextual livre” que exige a sagacidade do leitor (HUTCHEON, 1985, p. 16). O prenúncio é uma forma de jogo paródico, pois instaura um nível de identificação entre autor e leitor num esforço de elaborar sentido a partir de linguagem comum a ambos.

Além disso, o uso do pequeno felino para simbolizar o vampiro (ambos têm garras e dentes afiados, respeitando-se as devidas proporções), e o interesse de ambos pelo pingente com a foto de Ellen constituem um emparelhamento que leva ao efeito paródico por meio da ironia contida na afirmação da inocência (gatinho), que representa a maldade (Conde Orlock).

A escolha do gato como parte do *foreshadowing* não é mera coincidência. Sabe-se que tanto um dos produtores de *Nosferatu* (1922), Albin Grau, quanto Murnau se aventuraram no estudo de temas ligados ao ocultismo (MELTON, 2008, p. 350). Assim, a figura do gato suporta tantos significados que sua aparição na cena de Ellen na janela certamente é mais um fator de enriquecimento simbólico no filme de Murnau. No Antigo Egito, os gatos eram tidos como animais demoníacos e para a Cristandade medieval simbolizavam o domínio do mal, porque manipulavam os ratos (BRAGANÇA JÚNIOR, 2012). Desse modo, essa é mais uma evidência da

analogia entre o felino e Orlock, pois este também dominava os roedores. A respeito de uma figura céltica, a pesquisadora Joyce Salisbury comenta:

A figura mostra dois gatos que apanharam dois ratos pelo rabo os quais parecem estar mordiscando um objeto circular marcado com a forma de uma cruz, provavelmente uma hóstia de comunhão. [...] Os gatos neste caso representam os aprimorados guardiães, desempenhando o papel deles esperado de manter a população de ratos sob controle. (SALISBURY, 1994, p. 65)

Ao que parece, a imagem descrita é curiosamente próxima à cena da janela, principalmente no que diz respeito à questão do pingente. Entretanto, em relação à função do gato descrita por Salisbury, haveria uma inversão com as ações de *Nosferatu*, porque o gato desempenha o papel de proteger a população de uma cidade contra a infestação de ratos, e Orlock faz exatamente o contrário, usando os ratos para disseminar a peste.

Em *Nosferatu* (1979), há algumas modificações em relação à cena do pingente, mas o *foreshadowing* permaneceu. Herzog colocou na cena dois gatinhos em vez de um. Lucy não manobra seu pingente como Ellen o faz no filme de 1922. Os dois felinos brincam com o objeto pendurado numa estante, onde também se encontram maçãs e livros, e ao fundo do enquadramento da cena a Sr<sup>a</sup> Harker conversa com o seu marido, Jonathan (00:03:40 – 00:04:23). Todo este arranjo comporta uma releitura da cena inicial de Murnau, mas com significativas alterações. Quando se compara o *Nosferatu* (1922) ao filme de Herzog, por meio desta primeira cena, surgem algumas perguntas: por que Herzog fez permanecer a cena embora a tenha modificado? Qual o motivo de usar dois gatinhos? Por que Ellen não está segurando o pingente? Qual o significado das maçãs e dos livros sobre a estante, compondo a cena do pingente?

Quanto à primeira pergunta, percebe-se que a cena é importantíssima para que Herzog insinue ao espectador que não ficará preso a uma mera repetição do filme de Murnau. Além disso, do mesmo modo que Murnau modificou o romance *Drácula* (1897), criando uma nova história, Herzog também fez o mesmo em relação a *Nosferatu* (1922). Por isso a importância do cineasta em insistir nesta cena inicial; porque, enquanto *foreshadowing*, ela irá antecipar o desfecho da história.

A utilização dos dois gatinhos é uma alteração em relação ao filme de 1922, que só mostrava um felino. No filme de Herzog, após prender Jonathan Harker, Drácula viaja para Wismar, com más intenções em relação à esposa de Harker. Quando Jonathan retorna do cárcere, está infectado pelo vampiro, mas em fase de transformação. Seu objetivo é avisar Lucy do perigo, tentando salvá-la. Desse modo, são dois vampiros (gatinhos) que lutam por Lucy. Os felinos, na primeira cena, buscam pegar a foto da jovem mulher contida no pingente do mesmo modo que o gatinho na cena de Murnau.

No *foreshadowing* de Herzog, o pingente não é manipulado pela mulher, e isso é prenúncio de que ela não terá o controle da situação, ao destruir *Nosferatu*. É o que realmente ocorre, pois no fim da história ela não consegue impedir Jonathan, já transformado em vampiro, de ir embora de Wismar para espalhar a praga pelo mundo.

Sobre a composição da cena do pingente com as maçãs e os livros, deve-se buscar um entendimento semântico. As frutas são no caso o símbolo da tentação e, por serem vermelhas, simbolizam o sangue – alimento do vampiro. Além disso, remetem à transgressão sexual, pois Lucy tem que abrir as portas de sua alcova para *Nosferatu*, a fim de seduzi-lo. Os livros fazem alusão ao romance de Stoker e também ao livro sobre lendas da Transilvânia que Jonathan trouxe da estalagem em

que ficou hospedado antes de ir ao castelo do vampiro. Com esses escritos, Lucy pode aprender como matar o ser das trevas.

A cena no filme de Herzog também remete ao conceito de paródia tratado por Linda Hutcheon. Segundo a pesquisadora, o jogo irônico com convenções múltiplas, repetição alargada com diferença crítica, representa uma das faces da paródia (HUTCHEON, 1985, p. 19). Assim, a colocação de dois gatinhos, em vez de um, já é por si só irônica, proporcionando à cena um toque sutil de humor.

A introdução de *Nosferatu* (1922) também é usada com novo sentido em *A sombra do vampiro* (2000), mas não deixa de se apresentar como prenúncio, porque irá identificar Murnau como um cineasta que não mede esforços para atingir seus objetivos. Obcecado em produzir a sua “obra prima”, ele põe em risco a vida de sua equipe de filmagem, contratando um “vampiro de verdade” para o papel de *Nosferatu*.

Após os créditos iniciais, o filme de Merhige entra com a cena da gravação do *foreshadowing*. Ela ganha uma perspectiva bem mais complexa, pois mostra Murnau dirigindo Greta Schröder (Catherine McCormack), como Ellen Hutter, que manipula o cordão a fim de fazer o gatinho ficar tentado a tocar o pingente com suas patas.

Desse modo, tem-se um ator representando um cineasta que dirige a cena da atriz/personagem Greta Schröder. Além disso, não se pode esquecer de que Malkovich e McCormack também estão sendo dirigidos por Merhige. O desvelamento desse efeito de simulação da realidade requer um tipo de espectador que seja capaz de separar os elementos fora da história daqueles que dela fazem parte.

Essa construção fílmica que traz como tema a filmagem do filme (AUMONT;

MARIE, 2009, p. 49-60), no caso do filme de Merhige, vem recheada de ironia. Como exemplo: o prenúncio inserido na fala de Murnau, em *A sombra do vampiro* (2000): “Não tem ideia do que vive no fundo do vaso de flores. [...] Não tem noção do que é a morte.”(00:07:09 – 00:07:11). Nessa fala, Murnau acaba por antecipar o que vai acontecer com a atriz, Greta, ao mesmo tempo em que também prenuncia o que aconteceria a Ellen (a personagem que Greta interpreta). Assim, da cena inicial de *A sombra do vampiro* (2000), extrai-se o seguinte trecho em que F. W. Murnau filma Greta Schroeder interpretando a cena do pingente no estúdio de filmagem da *Prana Film*, em Berlim, no ano de 1921:

**MURNAU** (dirigindo a cena)

Câmera rodando! E... Começamos.

Lindo gatinho. Miau. Está muito contente agora, não, Ellen? Mora numa casa bonita. Tem vestidos bonitos. E casou com um homem que jurou te amar para sempre. Não tem ideia do que vive no fundo do vaso de flores. Não sente melancolia. Não tem noção do que é a morte. E... fim. Imprimam.

**MURNAU** (dirigindo-se a Wolf, seu cinegrafista)

Wolf, estabelecemos um sentido trágico?

**WOLF**

Perfeitamente, Herr Doctor. Em uma só tomada. (00:06:37 – 00:07:33)

Merhige cria um novo sentido para a cena da manipulação do pingente com o uso da metalinguagem. Assim, através da manipulação do gato com o pingente, um espectador com olhar arguto deverá perceber a relação de poder vivida no processo de direção. Se Ellen manipula o gatinho, em outro plano da filmagem o diretor manipula a atriz. Logo, a cena revela que entre o diretor e o ator há um jogo de poder. O titereiro passa a ser o diretor, enquanto a atriz passa a ser o títere. A comprovação disso vem com a sequência seguinte à cena em que Murnau convence Greta de que ela deverá continuar com as filmagens. Além disso, o cineasta se

coloca acima do produtor – Albin Grau – que fica sem respostas ao perguntar detalhes sobre o ator Max Schreck. Tal assertiva pode ser confirmada pelo diálogo:

**MURNAU**

As coisas parecem estar sob controle aqui.

**ALBIN**

Friedrich. Friedrich! Friedrich, temos que conversar sobre o vampiro.

**MURNAU**

Agora não, Albin. Está escurecendo. Cuide disso, sim? E veja que o imbecil do Gustav não perca o trem. Vejo todos pela manhã.

**ALBIN** (referindo-se a Schreck, pois ainda não o conhece)

Que roupas levo para ele? Que tipo de maquiagem? Ele é alto?

Por favor, diga-me, Friedrich! Alguém sabe para onde vai? (00:09:55 – 00:10:15)

Ao serem vencidas as dificuldades de interpretação das imagens, o público pode inferir no diálogo entre o cineasta e o produtor a significação proposta por Merhige de que Murnau é o detentor das respostas, manipulando e liderando sua equipe. “Se a imagem contém sentido, este tem de ser ‘lido’ [...] por seu espectador: é todo o problema da interpretação da imagem. Todos sabem [...] que as imagens, visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade [...]” (AUMONT, 2010, p. 261-2). Ratificando a inversão de sentido proposta na filmagem da cena do pingente: quem estaria na função de titereiro: Ellen ou Murnau? Em relação ao jogo de palavras no diálogo anterior, o público deve estar atento, pois quando Albin pergunta, ao cineasta, detalhes sobre o vampiro, a resposta do diretor (“Agora não, Albin. Está escurecendo”) propicia a bem humorada ambiguidade: o motivo de Murnau não responder seria a intenção de manter o segredo (e o poder)? Ou, então, por que, com a noite chegando, precisava sair? Ou, ainda, por que estava “anoitecendo” e não era prudente falar sobre o “vampiro”? Enfim, o diálogo cria uma atmosfera de suspense tão importante para o desenrolar

da história quanto o *foreshadowing*, muito bem explorado nos três filmes sobre Nosferatu.

#### 4.2 UM TREM PARA A TRANSILVÂNIA

A primeira exibição pública de cinema ocorreu em 28 de dezembro de 1895, no salão indiano do *Grand Café*, em Paris. Os poucos espectadores presentes, convidados pelos irmãos Lumière, presenciaram um admirável espetáculo. Sobre uma tela, uma fotografia recém-projetada de repente tornava-se viva. Carros, cavalos, pedestres começavam a andar. Houve também um frêmito na plateia, causado pela imagem em movimento de uma locomotiva que vinha como se fosse se projetar sobre quem estava assistindo ao espetáculo. O público levou um susto, de tão real que o trem parecia. Mesmo as imagens não sendo em cores, não havendo som, e os espectadores sabendo que se tratava de uma cena, naquele momento, houve a sensação de que o veículo sairia da tela (FERRAZ; NEVES, 2012, p. 75).

Essas primeiras imagens prenunciavam o grande fenômeno de massa no qual o cinema viria a se transformar: uma caixa de sonhos, um evento a simular a realidade. As projeções cinematográficas tanto seduziam como apontavam para novas formas de percepção e leitura a repercutirem intensamente no imaginário e na vida da sociedade contemporânea.

A consolidação desse novo engenho no alvorecer do século XX vincula-se a um aspecto fundamental de sua expressão: o caráter de passar a ideia de realidade por meio da movimentação das imagens, que, para além da fotografia, acarretava um efeito de presença das coisas, das pessoas, enfim do mundo objetivo. Mas, o que aparentava ser real, não era. Essa ilusão de realidade, denominada “impressão

de realidade” (FERRAZ; NEVES, 2012, p. 75), viria a ser a base de muito do sucesso do cinema.

Assim, as imagens cinematográficas, com sua intangibilidade, estão e ao mesmo tempo não estão diante dos olhos. A partir dessa perspectiva pode-se inferir – sobre os seres humanos filmados – que eles se manifestariam como entidades etéreas diante do público; logo, não estariam realmente presentes. Seriam seres evocados do passado, muitos deles mortos, que, por conta de sua projeção na tela, presentificam-se para o espectador.

O cinema mostra-se, pois, científico e mágico, capaz, tanto de registrar imagens oriundas do cotidiano, como também de presentificar sonhos, fantasias, lendas e superstições em suas telas. Deste modo, torna-se possível compreender o motivo de as histórias sobre vampiros se encaixarem tão bem no universo cinematográfico. Afinal de contas, não seriam os lendários redivivos como as imagens de pessoas mortas, que podem ser vistas e revividas pela projeção cinematográfica diante de nossos olhos?

A captura e a conservação das imagens do passado, proporcionadas pelo cinematógrafo, invenção oriunda das pesquisas científicas, conquistada passo a passo pelas aplicações das leis da Física, foi um avanço tecnológico inspirador. Nesse sentido, em *A sombra do vampiro* (2000) Merhige apresentou um solilóquio, como se pode observar a seguir:

### **MURNAU**

Nossa batalha, nossa luta, é criar arte. Nossa arma é a imagem em movimento. Como temos a imagem em movimento nossa pintura crescerá e retrocederá. Nossa poesia serão sombras que se estendem e ocultam. Nossa luz brincarà nos rostos vivos que riem e agonizam. Nossa música perdurará e finalmente dominará, porque terá contexto e isto é certo como a morte. Somos cientistas ocupados na criação da

memória. Mas nossa memória não se turvará nem desvanecerá. (00:14:33 – 00:15:25)

Essa fala se dá com a saída da locomotiva de Berlim em direção ao Leste Europeu. Murnau leva a sua equipe do mundo racional para um mundo de superstição nos Montes Cárpatos. O homem civilizado parte para as estâncias de uma Europa com hábitos muito antigos. Merhige cria com essa sequência um interessante diálogo com o romance *Drácula* (1897), quando contrapõe a tecnologia ocidental à vida quase feudal dos centro-europeus. A passagem no romance inclui até o fato de o personagem Jonathan Harker estar indo de trem para a Transilvânia. Em seu diário, o jovem agente imobiliário comenta:

A impressão que tive era de que estávamos deixando o Ocidente e entrando no Oriente; a mais ocidental das pontes sobre o Danúbio, com sua nobre largura e profundidade, transportava-nos pelas tradições do domínio turco [...] Parece-me que, quanto mais a leste nos encontramos, mais impontuais são os trens. O que deve acontecer na China? (STOKER, 2009, p. 19-20)

O eurocentrismo contido na pergunta do personagem de Stoker está sintonizado com a afirmação do personagem Murnau: “Somos cientistas ocupados na criação da memória” (00:15:14 – 00:15:17), que ratifica a ideia de avanço tecnológico também simbolizado pela locomotiva. Uma década e meia após as filmagens de *Nosferatu* (1922), a Alemanha iria trilhar o caminho do nazismo, e outra forma de preeminência seria cultuada pelos germânicos: a supremacia racial.

Interessante notar que na cena do quarto de Murnau (01:07:38 – 01:10:01), em *A sombra do vampiro* (2000), as paredes são marcadas com diversas cruzes. Inclusive, uma cruz gamada, que estabelece um teor paródico com o conjunto de crucifixos desenhados no quarto; pois, a figura da suástica, naquele momento, tinha

a função de proteger o cineasta do vampiro. Todavia, passa a remeter o espectador ao símbolo nazista e, conseqüentemente, a carga funesta que a insígnia sustenta.

Todavia, o que se pretende mostrar na seqüência da viagem, em que a equipe de Murnau é transportada num trem para a realização das locações fora de estúdio, é a perspectiva de Murnau sobre o legado do cinema. Quando Murnau fala: “Nossa luz brincar­á nos rostos vivos que riem e agonizam” (00:14:54 – 00:14:57), o discurso que se está mostrando é o de como o cinema é capaz de mexer com os sentimentos do espectador, como é capaz de transportá-lo (como uma locomotiva) para outras paragens.

A cena do trem deve ser comparada à viagem de Hutter para o castelo de Nosferatu, pois é o momento em que a personagem sai da esfera racional e passa a adentrar o horror e a agonia preconizada pela estética gótico-expressionista. Analogamente, no filme de Merhige, o trem para a Transilvânia faz a ponte do meio civilizado para o mundo de superstição, tal qual o cinema, que também transporta o espectador da esfera do real para o ambiente mágico das histórias de vampiro.

A fala de Murnau durante a cena da viagem do trem ratifica o discurso metalinguístico do filme e o torna dramaticamente convincente, ao mesmo tempo em que dá ao espectador pistas para o entendimento psicológico da personagem. Quando Murnau diz que a batalha do “cineasta” é produzir a arte, e a imagem em movimento é a sua arma, pode-se inferir o engajamento da personagem, no caso o diretor, em relação ao seu trabalho. No transcorrer do filme, o espectador irá perceber que Murnau está obcecado pela realização de sua obra, o que implicará a morte de vários componentes da sua equipe. Outro destaque na “seqüência da viagem” está na cena da locomotiva partindo. É inegável a alusão à projeção dos irmãos Lumière: *Arrival of a Train at La Ciotat* (1895).

O ângulo da tomada da cena da “maria-fumaça” em *A sombra do vampiro* (2000) é análoga a dos irmãos Lumière, fazendo retornar toda a magia do Primeiro Cinema, uma reverência elegante aos filmes do passado feita por Merhige e, certamente, uma das cenas-chave que propõem o tema do cinema “falando” sobre si mesmo.



Figura 15 – A primeira projeção dos irmãos Lumière (00:00:03).  
Fonte: Youtube – *Arrival of a Train at La Ciotat* (1895)



Figura 16 – Trem saindo de Berlim (00:13:50).  
Fonte: *A sombra do vampiro* (2000).

### 4.3 A MORTE DO ROTEIRISTA

*A sombra do vampiro* (2000) estabelece diálogo com a crítica literária em virtude de sua temática autorreflexiva. “O mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos, num processo incessante de reflexividade” (HUTCHEON, 1985, p.11-2). Se atualmente a arte discursa sobre si mesma, referenciada pelo pensamento crítico, a voz da alteridade será perceptível na penumbra do discurso artístico, sobretudo no cinema hodierno. É exatamente isso que ocorre em *A sombra do vampiro* (2000). Usando um impecável humor negro, Merhige estabelece um discurso crítico, temperado de ironia e deboche no diálogo entre Murnau e Max Schreck, em determinado ponto do filme, quando o diretor descobre que o vampiro está se banquetando com a equipe de filmagem. Segue o colóquio desconcertante entre o “astro” do filme e o cineasta:

**MURNAU** (enraivecido)

Como ousou?! Como ousou destruir meu cinegrafista?! Seu idiota!

**SCHRECK** (cínico)

Matei alguém da sua gente, Murnau? Eu não consigo lembrar.

**MURNAU**

Fizemos um acordo!

**SCHRECK**

Não finja estar pesaroso, *Herr Doctor*, eu o conheço.

**MURNAU** (inconformado)

Por que ele, seu monstro? Por que não a continuista?

**SCHRECK** (risonho)

A continuista... Vou devorá-la depois.

**MURNAU** (taxativo)

Não vai, não. Concordou que não machucaria minha equipe!

**MURNAU** (mais controlado)

Escute bem. Compreenda, terei de ir a Berlim encontrar outro cinegrafista e trazê-lo aqui.

**MURNAU** (ameaçador)

E você...! Você controle-se na minha ausência.

**SCHRECK** (negociando)

Eu penso que não precisamos mais do roteirista.

**MURNAU** (paciente)

Eu não espero que entenda, e eu também odeio admitir isso, mas o roteirista é necessário. Toda a minha equipe é necessária. Entendeu?

**SCHRECK** (negociando)

Não acho que o barco seja necessário.

**MURNAU** (perplexo)

O barco? Meu Deus, de que esta falando? Há uma dúzia de cenas no barco.

**SCHRECK** (na defensiva)

Mas não embarcarei.

**MURNAU** (encolerizado)

Então vou substituí-lo por um dublê! Farei suas cenas com um dublê.

Não farei nenhum *close* seu. Nenhum! Como ousa falar assim comigo? Tenho cenas a fazer! Eu sou o diretor!

**MURNAU** (Mais brando)

Por que não me disse antes?

**MURNAU** (negociando)

Quer comer o roteirista? Sirva-se. Mas terá que explicar como seu personagem chegará a Bremen.

**SCHRECK** (gesticula sem responder)

**MURNAU**

Sim, filmarei as cenas do mar sem você, mas terá que embarcar para fazer a cena da sua morte em Heligoland.

**SCHRECK**

E se eu não embarcar?

**MURNAU** (ameaçando)

Se não embarcar? Então não terá Greta. Filmaremos as cenas dela lá.

**SCHRECK** (inconformado)

Irei para Heligoland, mas não de navio.

**MURNAU**

Heligoland é uma ilha.

**SCHRECK**

E daí?

**MURNAU**

E daí que só se chega numa ilha por mar.

**SCHRECK**

Ou pelo ar.

**MURNAU** (impaciente, negociando)

Eu o levarei de avião se deixar minha equipe em paz.

**SCHRECK** (desafiador)

Senão o quê?

**MURNAU** (ameaçando)

Não pense que não posso lhe fazer mal.

**SCHRECK** (triste)

Diga-me, como pode me fazer mal, se nem mesmo eu sei como? (00:43:00 – 00:46:24)

O diálogo em questão mostra ao espectador que houve um pacto anterior entre o vampiro e Murnau. É perceptível que firmaram o acordo nos seguintes termos: o vampiro trabalharia nas filmagens de *Nosferatu* (1922) e, em troca, teria Ellen como prêmio. Em cenas anteriores, é mostrado que Murnau alimenta o vampiro com sangue de animais, o que possibilita a seguinte inferência: o vampiro não deveria se nutrir do sangue dos componentes da equipe de filmagem. Murnau lembra ao vampiro que fizeram um acordo. Contudo, o comportamento do vampiro, a princípio regado de cinismo, mostra que Murnau não se importa realmente com a integridade de seu estafe; para ele, importa apenas a composição de seu filme.

O vampiro está devorando os componentes da equipe de Murnau, a começar pelo cinegrafista. O diálogo entre ator/vampiro e cineasta toma um rumo inesperado, e o humor negro emerge da indignação de Murnau, que fica inconformado com o fato de o vampiro ter matado seu cinegrafista: “Por que não a continuista?” – diz o cineasta. O vampiro retruca que irá devorá-la depois (00:43:28 – 00:43:35). Obviamente para Murnau a continuista tinha menos importância. Agora o

diretor teria que encontrar outro talentoso cinegrafista para o trabalho.

A negociação entre o Nosferatu e Murnau chega ao limite do cinismo quando o cineasta admite que o vampiro possa se banquetear do roteirista. Esse fato remete a um tom paródico porque, se no enredo cogita-se literalmente a “morte do roteirista”, é que Merhige quer mostrar a questão da apropriação do roteiro pelo cineasta, bem como tornar perceptível o incômodo que a alteridade do roteirista causa ao diretor, pois este não se pode deixar limitar pelo roteiro. Em seu processo de criação, o cineasta tem que extrapolar o escrito; afinal, sua verve criativa não admitirá apenas a tradução do roteiro para a tela. Assim, se o roteiro deve ser ultrapassado, há, com isso, a morte “simbólica” do roteirista. Ou seja, esse duplo entendimento entre ator (o vampiro) e o diretor (Murnau) de concessão da morte do roteirista é uma paródia sobre a concepção da apropriação de texto. Entenda-se aí a paródia no sentido ampliado que propõe Linda Hutcheon, como segue a explicação do excerto abaixo:

Nos primeiro e segundo capítulos um texto paródico foi definido como uma síntese formal, na incorporação em si mesmo de um texto que lhe serve de fundo. Mas o duplicar textual da paródia (ao contrário do *pastiche*, da alusão, da citação, etc.) tem por uma função assinalar a diferença. Partindo da dupla etimologia do prefixo *para*, defendi que, a nível pragmático, a paródia não se limitava a produzir um efeito ridicularizador (*para* como “contra” ou “oposição”), mas que a sugestão igualmente forte de cumplicidade e acordo (*para* como “ao longo de”) permitia um alargamento do âmbito da paródia. (HUTCHEON, 1985, p. 73-4)

De modo intencional ou não, o tema contido no diálogo entre Murnau e Nosferatu, quando o cineasta admite a possibilidade de o vampiro “servir-se” do roteirista, também é uma paródia do artigo “A morte do autor” de Roland Barthes. Como exemplo, ressalta-se o seguinte excerto: “[...] a escritura é a destruição de

toda a voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57). Depreende-se do trecho que “a destruição de toda voz” se reflete na morte simbólica do que o autor/roteirista escreveu, pois outra escritura se sobrepõe: a do diretor. Além disso, tanto a interpretação do ator quanto o trabalho de todos os outros profissionais do filme também modificam o texto inicial. Isso leva à inferência de que não há um texto de gênio, original. Qualquer produção busca referência em outra anterior, ou seja. A ideia de autoria é relativizada em *A sombra do vampiro* (2000) e também no texto de Barthes: “desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, [...] produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 2004, p. 58). A análise das palavras de Barthes leva à ilação de que quando ocorre a apropriação do texto alheio, há a morte simbólica do autor. Desse modo, o ator Max Schreck do filme é tão parasitário quanto o cineasta Murnau. Este suga o texto de seu antecessor como um vampiro. Em outras palavras, a autoria pode ser interpretada como um processo vampiresco em que a criatividade se nutre de obras precedentes; no caso de *A sombra do vampiro* (2000), do roteiro de Heinrich Galeen, ironicamente o “roteirista” que se cogitou descartar no diálogo entre Schreck e Murnau.

A autoria não pode ser mais identificada, pois se perde no “branco-e-preto das escrituras”, como dito nas afirmações barthesianas. Para sua obra florescer, o diretor precisa desse sangue que é dado tanto pelo cinegrafista quanto pelos demais membros da equipe de Murnau. Isso fica claro quando o vampiro reconhece a monstruosidade escondida na hipocrisia de Murnau: “Não finja estar pesaroso, *Herr Doctor*, eu o conheço”, diz Schreck (00:43:16 – 00:43:18), desvelando o perfil do

cineasta e fazendo-se ecoar nas palavras de Barthes: “sucendendo ao Autor, o escriptor já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada” (BARTHES, 2004, p. 62). O diálogo do filme representa simbolicamente que o sentido da autoria se esvai. A textualidade, nesse caso, não tem um início nem terá um fim, e a provisão de sua continuidade pode-se tornar um ato obsessivo de criação.

#### 4.4 A OBSESSÃO DO CINEASTA

F. W. Murnau foi uma personagem da história bastante singular. Como cineasta, foi “reconhecido como o grande mestre das paisagens poéticas, permanecendo como um dos personagens mais geniais e misteriosos do cinema alemão” (MASCARELLO, 2008, p. 85). O inegável carisma do cineasta foi sem dúvida uma característica importante para que fosse explorado como personagem em *A sombra do vampiro* (2000).

E. Elias Merhige (diretor) e Steven Katz (roteirista) adicionaram, ao homem chamado F. W. Murnau (seu nome de registro era Friedrich Wilhelm Plumpe), características ficcionais que seguramente o diferenciaram das referências históricas que se têm dele. Nas primeiras cenas de *A sombra do vampiro* (2000), o cineasta aparece como um manipulador. Como se pode observar no momento em que convence a atriz Greta Schröder (Catherine McCormack) a se afastar por um tempo do circuito teatral de Berlim para fazer cinema em outras instâncias, abandonando a escolha de inúmeros papéis rentáveis no teatro. Após a primeira sequência do filme, Murnau deixa o set de filmagem e vai a um cabaré, entregando-se a prazeres mundanos (00:10:22 – 00:10:57). Essas cenas revelam indícios do caráter da

personagem. Murnau, ao longo da história, vai se mostrando controlador, falaz e obcecado.

No filme de Merhige, Murnau manipula e seduz a todos para a conclusão de sua obra cinematográfica. O cinema, em geral, é o palco tanto da sedução quanto da manipulação, e é sobre isso que, no fim das contas, *A sombra do vampiro* (2000) também se debruça com sua linguagem metaficcional.

Murnau, em 1922, utilizou-se do tema da manipulação para compor sua personagem feminina, Ellen Hutter. Se Ellen convenceu Nosferatu – uma espécie de Romeu às avessas – a ficar no quarto dela até o amanhecer, para morrer aos primeiros raios de luz solar, Merhige também se utiliza do mesmo tema na composição da sua personagem – no caso o próprio Murnau – que tem essa característica de convencer todos a sua volta a fazer exatamente o que ele quer. A questão proposta é se Merhige, ao compor o personagem Murnau, não se espelhou na concepção de Ellen como sedutora, sugerindo que esse atributo persuasivo fizesse parte da própria personalidade do cineasta expressionista. Para responder a essa questão, deve-se levar em conta que não se pode negar a coincidência do tema nem a leitura de Merhige de que o criador põe muito de si nas suas criaturas. Os escritores certamente escrevem sobre sua própria realidade.

A partir disso, percebe-se que a estrutura da personagem principal de Merhige vai se constituindo a ponto de tornar-se ainda mais sombria que o próprio Nosferatu. Conforme a narrativa apresenta a personagem, compreende-se que ela adquire um caráter obsessivo em virtude do seu desejo doentio de conceber seu filme.

Por causa de sua obsessão, Murnau torna-se um monstro tão maligno quanto o próprio vampiro que está destruindo todos a sua volta. Em certo momento

do filme, o desmorte aponta para essa faceta do cineasta, fazendo o seguinte comentário: “Nós dois não somos tão diferentes, Murnau” (01:01:16). Essa parte do enredo do filme de Merhige relaciona-se à realidade não pelo artil engendrado por Murnau com o vampiro, mas pelas relações de poder na sociedade que revelam muitas vezes um comportamento desumano e uma perspectiva reificada por parte de quem detém o poder.

No caso do filme de Merhige, este diretor pôde captar essa peculiaridade do contexto de sua própria profissão e transpô-la para a ficção. “Nas narrativas metaficcionalis, como em um jogo de espelhos, o autor produz o texto e, ao mesmo tempo, é produzido por ele e é justamente o fato de ele ser produzido ou criado pelo texto que amplia a inter-relação entre realidade e ficção” (KOBBS, 2006, p. 29). O entendimento dessas palavras leva-nos a questionar se Merhige não estaria fazendo uma análise de si mesmo ao criar a personagem Murnau. A resposta só pode ser positiva porque, quando ele cria um cineasta, está se colocando diante de sua própria função como diretor, ou seja, novamente Merhige se vê em sua própria criação.

Ao optar por compor sua personagem destituída de caráter profissional, Merhige assume um posicionamento crítico que mostra sua preocupação com o procedimento ético em sua profissão. Em outras palavras, se ele tem o domínio da elaboração de uma personagem que não mede esforços para ter seu filme produzido, é porque sabe muito bem os limites de um diretor no tratamento de sua equipe de filmagem.

A luta pelo poder no filme é um dos pontos cruciais da trama. Ela já está presente na cena inicial, pois a personagem Ellen manipula o pingente e, conseqüentemente, o gatinho, sugerindo o artil para matar Nosferatu.

Em *A sombra do vampiro* (2000), percebe-se no diálogo entre Murnau e o vampiro quando este questiona a autoria do filme, como segue no extrato do roteiro transcrito:

**MAX SCHRECK** (se referindo à Greta)

Ela está aqui, não está? A gloriosa menina.

**MURNAU** (mentindo)

Não.

**MAX SCHRECK**

Quero vê-la agora.

**MURNAU**

Não!

**MAX SCHRECK**

Não atuarei para você se não a trouxer a mim.

**MURNAU** (enraivecido)

Está destruindo tudo. Meu pessoal tem que confiar em mim para que você consiga o que quer!

**MAX SCHRECK** (malicioso)

Nós dois não somos tão diferentes, Murnau.

**MURNAU**

Greta está na sua última cena que é quando poderá tê-la.

**MAX SCHRECK** (animando-se)

Depois da cena da minha morte?

**MURNAU**

Sim.

**MAX SCHRECK**

Não espere muito realismo, Murnau.

**MURNAU**

Como assim?

**MAX SCHRECK**

Nada de me enganar, mortal.

**MURNAU** (gradualmente se irritando)

Fique longe dela. Fique longe da minha equipe! Eu vou terminar meu filme!

**MAX SCHRECK** (tom de revolta)

Este filme não é mais seu. (01:00:45 – 01:01:48)

No diálogo entre cineasta e vampiro, observa-se que houve uma inversão de poder. Ao longo do filme, as teias de mentiras vão emaranhando Murnau. Este passa a ser gradualmente desafiado pelo ator-vampiro.

Esse relacionamento entre as personagens oponentes muda o foco de alusão do filme. Merhige passa do enfoque dado ao filme de Murnau para o de Werner Herzog, quando este tinha discussões homéricas com seu mais brilhante ator, Klaus Kinski, que interpretou *Nosferatu*.

Sob esse ponto de vista, o filme de Merhige não somente faz alusão ao *Nosferatu* (1979) como também envereda pela paródia (HUTCHEON, 1985, p. 118), pois as cenas de discussão entre o cineasta e o vampiro assinalam as querelas entre Herzog e Kinski, insinuando o teor instável dessa relação entre o diretor e o astro do cinema. Contudo, para essa inferência, o espectador precisa ter conhecimento da relação tempestuosa entre Kinski e Herzog. Linda Hutcheon faz uma observação bastante relevante quanto à inclusão dos espectadores para o entendimento do teor paródico:

Os leitores são co-criadores do texto paródico de uma maneira mais explícita, e talvez mais complexa, do que os críticos da recepção da (*reader-response*) argumentam serem na leitura de todos os textos. Conquanto toda a comunicação artística só possa ter lugar em virtude de acordos contratuais tácitos entre codificador e decodificador, faz parte da estratégia particular tanto da paródia como da ironia que os seus atos de comunicação não possam ser considerados completos, a não ser que a intenção codificadora precisa seja realizada no reconhecimento do receptor. Por outras palavras, além dos códigos artísticos vulgares, os leitores devem também reconhecer que o que estão a ler é uma paródia, até que ponto o é e de que tipo. Devem também, evidentemente, conhecer o texto ou as convenções que estão a ser parodiadas, para que a História seja lida como outra coisa que não qualquer peça de literatura – isto é, qualquer peça não paródica. (HUTCHEON, 1985, p. 118)

Para entender o jogo paródico da cena do conflito entre diretor e ator em *A sombra do vampiro* (2000), os espectadores precisariam, nesse caso, ter conhecimento de uma obra específica de Herzog: o documentário *Meu melhor inimigo* (1999), que mostra a relação profunda entre o diretor e o ator.

Eles se conheceram ainda adolescentes, e Herzog sabia dos acessos de fúria de Kinski quando, anos mais tarde, o chamou para trabalhar em *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972). Herzog precisou ameaçá-lo de morte para que não abandonasse o projeto na metade.

A cena em que Murnau tenta sufocar o vampiro com as mãos, num acesso de cólera, é a inversão da imagem da capa do DVD de *Meu melhor inimigo* (1999), em que Kinski avança no pescoço de Herzog. Isso cria uma atmosfera paródica que não explora apenas o burlesco, porém, mais que isso: busca o diálogo com outro filme do diretor alemão, Werner Herzog.

Ao comparar as figuras 17 e 18, pode-se perceber que a similaridade nas fisionomias de John Malkovich e Klaus Kinski não é casual. Provavelmente houve um estudo minucioso de Malkovich para incorporar o sentimento de ódio de seu rival e o expressar na cena. Notadamente, nesse caso, o apelo paródico ocorre, porque o ódio de Kinski serviu para compor a personagem Murnau, num contexto semelhante ao que ocorria nos trabalhos de filmagem entre Herzog e Kinski.

A relação visceral entre as duas personalidades do cinema já tinha se tornado uma espécie de piada no meio cinematográfico. Assim, a alusão subjacente do *Nosferatu* (1979), urdida no filme de Merhige certamente traz características paródicas, como se pode conferir, por meio das figuras a seguir.

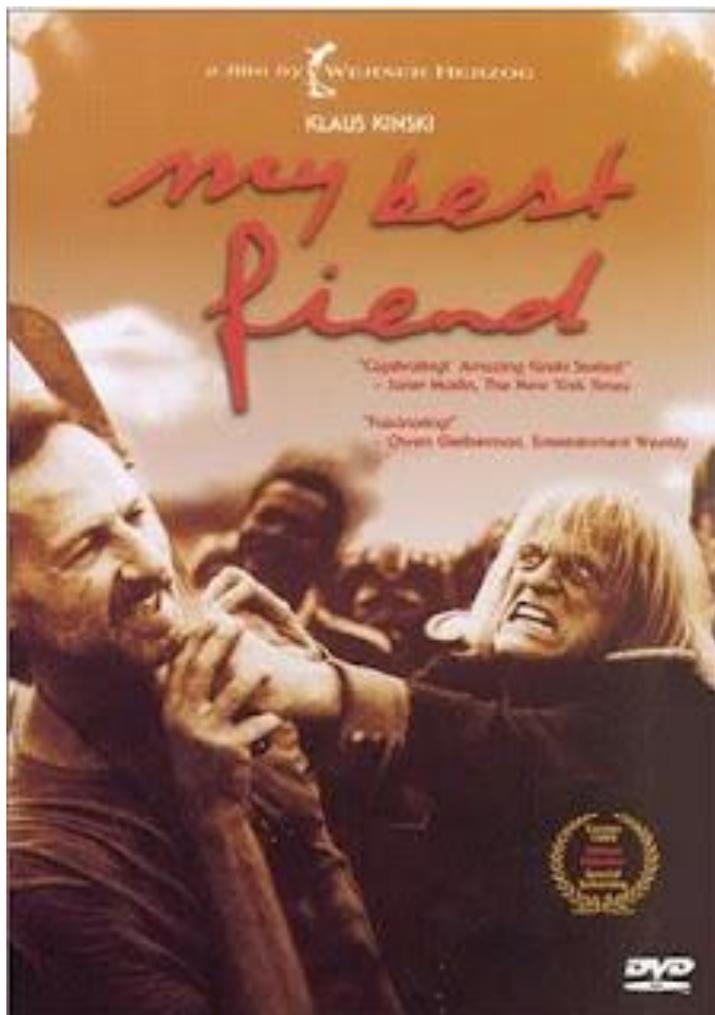


Figura 17 – Capa do DVD, *Meu melhor inimigo* (1999)  
 Fonte: [HTTP://www.cineplayers.com/filme.php?id=13464](http://www.cineplayers.com/filme.php?id=13464)



Figura 18 – Inversão de papéis (01:01:59)  
 Fonte: *A sombra do vampiro* (2000)

Esses pormenores não são observados sem uma apreciação mais acurada do filme; a paródia, portanto, só poderia se completar a partir de espectadores que estivessem fazendo um estudo de *A sombra do vampiro* (2000). Quanto à questão de uma recepção ideal para o texto, Hutcheon salienta que:

Na situação óptima, o sujeito sofisticado conheceria bem as obras que serviriam de fundo e dariam origem a uma sobreposição de textos por mediação dessa obra parodiada sobre o acto da visão ou da leitura. Este acto encontrar-se-ia em paralelo com a síntese do próprio parodista e completaria o circuito do sentido. É esta partilha de códigos ou coincidência de intenção e reconhecimento na paródia, bem como na ironia, que cria aquilo a que Booth chamou “comunidades amigáveis” [...] entre codificadores e decodificadores. O leitor ou observador obtém aquilo que um crítico designa por “um incentivo extra” ao prazer de completar a sua parte do circuito do sentido. (HUTCHEON, 1985, p. 119).

Ao compartilhar com o autor as mensagens subjacentes, a recepção fecha o circuito paródico. No caso da relação entre Murnau e Schreck, não só há o reflexo da relação conturbada de Herzog e Kinski como também se pode entender que o cineasta, obcecado pela sua obra, faz um pacto acima de suas possibilidades com o vampiro. Essa trama proposta pelo filme faz parte da crítica do jogo de poder que existe nas relações humanas. Nesse caso, mais especificamente, há um contexto metaficcional em que a crítica recai nas relações éticas entre o diretor e sua equipe de filmagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito antes do advento do cinema, o homem já experimentara o fascínio pela imagem em movimento. Tal encanto pode ser percebido nas imagens rupestres<sup>28</sup>, ou nas reflexões da Antiguidade Clássica, a partir da famosa alegoria da caverna de Platão, com a qual se pode estabelecer uma inusitada analogia com o “dispositivo cinematográfico” (STAM, 2009, p. 24). Antes do cinematógrafo, o desenho e a pintura eram utilizados para representar os aspectos dinâmicos da vida humana e da natureza, criando narrativas por meio de figuras. Mais dinâmicos, porém, que esses tipos de registros, o jogo de sombras do teatro de marionetes oriental é considerado um dos mais remotos precursores do cinema. Mecanismos posteriores como a câmara escura e a lanterna mágica, respectivamente utilizadas nos séculos XVII e XVIII (SILVA, 2012), tornariam possível a realidade cinematográfica no final do século XIX. Todos esses procedimentos comprovam o empenho do homem no uso da imagem dinâmica para se exprimir, indicando sua vocação em querer apreender o objeto em movimento.

Diante da possibilidade de manipulação do tempo e do espaço por meio do registro cinematográfico, pode-se especular sobre a pretensão do homem de se tornar imortal, pois sua imagem pode ser projetada perenemente por meio do filme. Contudo, o cinema não é a única forma de se contar uma história, e assim, de perpetuar a aventura humana na Terra. A arte, em geral, traduz-se em inúmeras mídias com a capacidade de imortalizar a figura humana. Mesmo a pintura e a

---

<sup>28</sup> Gombrich (2008, p. 42) utiliza o termo “imagem” para se referir aos registros deixados em cavernas por caçadores no período denominado “Era do Gelo” (entre 15000 a 10000 a.C.). O pesquisador supõe que as pinturas de homens e animais fazem parte de um ritual mágico, simulando uma atividade de caça, o que supõe uma narrativa por meio das figuras.

escultura, que inicialmente poderiam se manifestar como reproduções estáticas da realidade, também têm a possibilidade de compor narrativas. Como não perceber a história narrada em *Almoço na relva* (1863) de Édouard Manet, ou não notar o dinamismo na escultura de *O homem caminhando* (1961) de Alberto Giacometti?

Das mais simples às mais geniais obras de arte, sempre houve a intenção do homem de se expressar para se estabelecer nos anais da História e se eternizar. Essa fixação na imortalidade, só possível de ser alcançada por meio do simbólico como expressão do imaginário, repousa nas lendas e nos mitos tanto quanto na manifestações artísticas. Como foi mostrado ao longo dessa dissertação, um dos mitos que sustenta essa possibilidade é, sem dúvida, o mito do vampiro, pois essas entidades carregam o dom de serem imortais.

*Drácula* (1897) é um romance pioneiro das narrativas vampirescas, e sua escritura teve origem a partir da mudança de vida de seu escritor. Em 1878 Bram Stoker deixou Dublin para morar em Londres, sede de um império que teve seu apogeu no século XIX. Como símbolo de sociedade tradicional e moralista, a Era Vitoriana outorgou, aos britânicos, os ditames de um comportamento contido (FERREIRA, 2002, p. 50) que reprimia por demais a natureza humana. Nessa capital, Stoker começa então a escrever a mais significativa história de vampiros de todos os tempos: *Drácula* (1897).

Em contrapartida, entre os becos do bairro de *Whitechapel*, em Londres, os homicídios atribuídos a Jack, o estripador, não só aterrorizaram a população londrina no final do século XIX como também sinalizavam para a natureza animalesca do submundo vitoriano. Ironicamente, poucas quadras dos crimes cometidos por esse famigerado “assassino em série”, o ator Richard Mansfield representava no teatro a adaptação de *O médico e o monstro* (1886), do escocês Robert Louis Stevenson,

um ano após a publicação da obra como romance, ratificando o processo de repressão que se presume no duplo antagônico representado pelo Dr. Jekyll e pelo hediondo Edward Hyde (FERREIRA, 2002, p. 51). Assim, há nesse romance o grande desafio de controlar o “Mr. Hyde” que todo ser humano carrega consigo. Com o nome “Je/kyll”, condensa-se aquilo que o bom doutor reprime e que Mr. Hyde efetiva: matar o outro. Não surpreende o fato de *Drácula* (1897) ter surgido numa época tão apropriada, pois Jonathan Harker – que compõe também um duplo com o famoso vampiro – executa o que nem a *Scotland Yard* conseguiu com o estripador, nem Stevenson, com o Mr. Hyde: eliminar o mal, reafirmando a moral vitoriana.

Quatro anos antes de *Drácula* (1897), o pintor norueguês Edvard Munch concebeu o quadro, primeiramente intitulado de *Amor e dor*, e depois conhecido também como *O vampiro* (1893). Adolf Paul, à época, um bem relacionado escritor finlandês, conhecido tanto de Strindberg quanto de Munch, atestou que este pintor norueguês inspirou-se numa modelo com longos cabelos vermelhos como sangue, derramados aos seus ombros.



Figura 19 – *O vampiro* (1893) – Edvard Munch.

Fonte: < <http://arondadosdias.blogspot.com.br/2011/06/ao-contrario-de-munch.html>>

Na tela, um homem (Adolf Paul, também como modelo) é abraçado ao colo por uma mulher que parece encostar os lábios em seu pescoço. A obra sugere que a dama envolve o homem de tal modo que o abraço parece o ataque de uma vampira, sugando o pescoço de sua vítima (MENEZES, 2012, p. 35). Pode-se inferir que *O vampiro* (1893) já seria um prenúncio para a influência de Munch na literatura vampiresca. O fato é que, outra tela desse pintor, *O grito*, concebida também em 1893, tornou-se uma fonte muito mais contundente de intermedialidade presentificada nos filmes de Murnau e Herzog. Também é interessante notar que as duas pinturas de Munch foram produzidas em períodos bem próximos ao romance vampiresco de Stoker, reafirmando a relação entre as estéticas gótica e expressionista. Além disso, a agonia, pressentida nas pinturas expressionistas, também é tema presente na concepção criativa de F. W. Murnau em muitas cenas de *Nosferatu* (1922).

A junção das estéticas góticas e expressionistas para compor a figura do vampiro fez surgir uma interpretação bastante peculiar do Conde Drácula por meio da arte de Klaus Kinski (1926 – 1991) dirigido por Herzog. Por exemplo, em *Nosferatu* (1979) há uma cena em que a cabeça do Conde Drácula aparece com o fundo escuro, e sua cabeça parece flutuar por estar extremamente maquiada de branco (00:29:20 – 00:29:43).



Figura 20 – A fantasmagórica cabeça de Nosferatu.  
Fonte: *Nosferatu, o vampiro da noite* (1979)

Kinski concebe o Conde Drácula como um ser anacrônico: um vampiro melancólico que anseia pelo descanso da morte. Nesse sentido, a representação fílmica do morto-vivo reflete o vazio existencial encontrado na vacuidade da existência vampírica, tal qual a própria falta de sentido nos hábitos de vida da sociedade burguesa, criticada e vivenciada por Herzog.

Conforme se pode observar, o cinema, como as demais artes, é palimpséstico: exhibe os traços de outras manifestações artísticas. A música, a pintura, o teatro, a dança, a escultura, a literatura estão em constante diálogo entre si e, sobretudo com o cinema. Os filmes a respeito de Nosferatu são uma prova irrefutável dessa reescritura textual que a ideia de Genette sobre palimpsesto tão bem representa.

Um bom exemplo de texto sobre texto está no episódio do navio Demeter (STOKER, 2009, p. 77-80), em que Drácula viaja clandestinamente de Varna (Bulgária) para Whitby (Inglaterra). A dita embarcação é referenciada no diário de Mina Murray, por meio de um recorte de jornal que narra os apontamentos aterrorizantes do diário de bordo do capitão do Demeter. Percebe-se aí o jogo de um texto sendo sobreposto a outros, como um verdadeiro palimpsesto.

A respeito do nome do navio que transportou Drácula, deve-se entender também a referência à entidade mítica Demeter, que era a deusa grega da fertilidade, da terra, da colheita e dos cereais. Drácula planejara se fixar sedentariamente à Inglaterra, onde poderia encontrar alimento abundantemente, como os homens, que aprenderam a plantar para colher com a deusa Demeter.

Contudo, há outras alusões em *Drácula* (1897) que merecem considerações. A escuna, quando se atraca ao *Tate Hill Pier*, está vazia. Os ventos de uma tempestade a levaram para o ancoradouro como um verdadeiro navio fantasma.

Segundo Ferreira (2002, p. 55), o *Holandês voador* (1843), da ópera de Richard Wagner, é mais uma das alusões de Stoker no episódio do Demeter. No cinema, Murnau e Herzog retomam esse episódio de modo distinto um do outro, mas, em ambos os casos, de forma coerente.

Em *Nosferatu* (1922), a interpretação de Max Schreck na sequência de ataques do vampiro à tripulação do navio é aterrorizante. O Conde Orlock torna-se uma aparição fantasmagórica ora a levitar, ora a andar pelo navio, que, ao seu comando, move-se como uma embarcação mal-assombrada, remetendo-se à lenda do navio-fantasma.

No filme de Herzog, a embarcação que leva o Conde Drácula para a Alemanha, é filmada singrando pelo canal da cidade de modo bastante sombrio. Um navio sem tripulantes, com o capitão morto e amarrado ao timão da embarcação. Lucy observa de casa a chegada da escuna que passa refletida no vidro da janela onde a Sr<sup>a</sup> Harker se encontra. Embora a cena da nau navegando pelo píer já seja alusória ao *Holandês voador* (1843) de Wagner, em *Nosferatu* (1979), há uma irônica coincidência, porque a filmagem do canal, por onde o navio passa, ocorre na cidade holandesa de Delft, escolhida por Herzog como locação para representar a cidade alemã de Wismar, um dos locais da trama de *Nosferatu* (1979).

Não se pode deixar de considerar também a relação que Herzog procura estabelecer com a obra *Drácula* (1897) no que diz respeito ao elo psíquico entre o vampiro e sua vítima. No romance de Stoker, Mina Harker, após ser contaminada pelo vampiro, é capaz de, sob efeito hipnótico, descrever o que Drácula vê. Assim, Van Helsing consegue se informar sobre os caminhos que o vampiro trilha, a fim de poder caçá-lo. Em *Nosferatu* (1979), Lucy é acometida de sonambulismo e presente os acontecimentos maléficos que ocorrem com Jonathan quando o

mesmo encontra-se vítima de Drácula. Há também um elo psíquico entre ela e o vampiro.

Diante de tantos exemplos de hipertextualidades envolvendo *Nosferatu*, a obra *A sombra do vampiro* (2000), de Edmund Elias Merhige, apresenta-se com uma riqueza de referências ainda maior, inserindo-a no que se tem chamado de estética pós-moderna. Às portas do século XXI, o filme é uma homenagem a Murnau e ao cinema de terror. Desde *Nosferatu* (1922), não houve década em que não se abordasse o tema sobre os mortos-vivos como filme.

Em *A sombra do vampiro* (2000), também é feita uma singular homenagem à interpretação de Max Schreck, que é identificado ao vampiro – uma das personagens mais carismáticas do filme. Na cena em que Murnau confessa: “Max Schreck não existe” (01:07:55), torna-se perceptível essa homenagem ao ator de 1922, cujo papel passou a identificá-lo.

O filme de Merhige retoma o romance de Stoker e os filmes sobre *Nosferatu* para compor uma paródia, recheada de humor negro, buscando a referência para sua narrativa em detalhes históricos e nas lendas tanto sobre as filmagens de Murnau quanto sobre as de Herzog. Assim, Merhige lança seu olhar de viés para a realidade, e sua adaptação fílmica é um comentário sobre os processos de construtividade de filmes sobre *Nosferatu*, a partir de um ângulo de fora, ou seja, de uma visão dos bastidores da filmagem. Ao se referenciar em fatos históricos, lendas, romance e filmes, Merhige não copia, não imita: ele também cria. “Ao copiar, nós fabricamos” (AUMONT, 2010, p. 210). Então, seu filme se caracteriza como metaficção paródica porque retextualiza e recontextualiza elementos do texto de Stoker, dos textos fílmicos de Herzog e Murnau, principalmente o *Nosferatu* (1922),

para lançar um olhar ao mesmo tempo crítico e jocoso sobre o cinema dentro de seu filme.

A análise do filme de Merhige levou em conta que a obra está contextualizada no final do século XX. Há uma quantidade enorme de filmes anteriores que também podem ser considerados inseridos na classificação de metacinema. A novidade em *A sombra do vampiro* (2000) é que algumas personagens da história são ficcionalizadas. Como exemplo, temos o ator Max Schreck, literalmente um vampiro na narrativa do filme. A partir disso, a possibilidade de se referenciar pelos eventos sobre as filmagens de *Nosferatu* (1922) é questionável, pois se percebe que é uma ficção criada a partir de ficções.

Ao se inferir que *A sombra do vampiro* (2000) caracteriza-se como metacinema, entende-se que não é objetivo de Merhige querer o passado sendo referenciado tal qual ele foi um dia. Mesmo porque, não se pode resgatar a realidade pretérita. Como não há um modo de vivenciar o passado, as mídias estão à disposição para recriá-lo. Se o filme de Merhige não retrata o passado, ao menos pode servir como fonte para entendermos a estética da época de sua produção.

Quando tematiza a prática cinematográfica, Merhige, em *A sombra do vampiro* (2000), reinventa personalidades, contextualizadas na História do cinema alemão, recriando-as como personagens de ficção. Tanto que Murnau é retratado como um facínora inescrupuloso que dispõe das vidas alheias. Essa composição da personagem no filme de Merhige se relaciona metaforicamente à realidade: as relações de poder revelam, muitas vezes, um comportamento desumano, sobretudo no ambiente de filmagem, em que muitos diretores extrapolam nas suas imposições. Certamente Merhige faz uma autocrítica quando concebe um protagonista que é um diretor obcecado. Nesse ponto, está se colocando diante de sua própria função

como cineasta. Além disso, busca-se a análise mais ampla do trabalho de direção no cinema, abrangendo os conflitos da direção com os atores e com a recepção.

O metacinema também pode ser percebido nas filmagens em estúdio que aparecem no início do filme de Merhige. Há uma ironia velada na cena da janela (00:06:35), porque ao deslocar a atenção dos espectadores para o processo de filmagem de *Nosferatu* (1922), camufla-se a filmagem da equipe de Merhige. Essa dissimulação provavelmente não será notada pelo espectador desavisado. O jogo paródico torna-se intrincado e interessante quando mostra os bastidores do filme por trás do filme, revelando os poderes de ocultamento de diversas formas representacionais. Uma das principais intenções do uso da metaficção parodística é aguçar a percepção do espectador ingênuo que não consegue detectar a ironia e o jogo.

A permanência do tema vampiresco nos filmes certamente é o reflexo da necessidade humana de sonhar com a eternidade, mas, a questão vai muito além do devaneio sobre a imortalidade: sua constância mostra a proximidade alegórica entre o cinema e o vampiro, e como as lendas sobre os redivivos são capazes de estimular o processo de criação dos cineastas.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, J. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu; Cláudio Cesar Santoro. São Paulo: Papyrus, 2010.

\_\_\_\_\_; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papyrus, 2009.

**A SOMBRA** do vampiro. Direção de E. Elias Merhige. EUA. Nicolas Cage e Jeff Levine; Europa Filmes, 2000. 1 dvd (92 min); son.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.

BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARSALINI, G. **Nosferatu**: uma personagem romântica com elementos expressionistas. Disponível em: <[http://www.seufuturonapratica.com.br / intellectus/ PDF/ 09\\_ART\\_ CiencSocias.pdf](http://www.seufuturonapratica.com.br/intellectus/PDF/09_ART_CiencSocias.pdf)>. Acesso em: 15 jun. 2011.

BRAGANÇA JÚNIOR, A. A. **Os animais na boca do povo**: estudo dos provérbios na Idade Média. Disponível em: < [http://www.rotadoromanico.com / SiteCollectionDocuments / Perfil Historiador/Os\\_Animais\\_na\\_Boca\\_do\\_Povo\\_Estudo\\_dos\\_Proverbios\\_na\\_Idade\\_Media.pdf](http://www.rotadoromanico.com/SiteCollectionDocuments/PerfilHistoriador/Os_Animais_na_Boca_do_Povo_Estudo_dos_Proverbios_na_Idade_Media.pdf)>. Acesso em: 30 jul. 2012.

CAMATI, A. S. Cinema Shakesqueer: a representação do amor que ousa dizer o nome do bardo. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, n. 6, 2008, p. 241-258.

CÁNEPA, L. L. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008, p. 55-88.

CARVALHO, G. V. R. de. **A antecipação ansiosa do demoníaco em Edvard Munch**: Uma interpretação a partir da Teologia da Arte de Paul Tillich. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/Revistas-metodista/index.php/COR/article/view/1744/1735>. Acesso em: 24 jul. 2012.

CHARTIER, R. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. **Estudos Históricos**. Tradução de Dora Rocha. Rio de Janeiro, n. 13, 1994, p. 97-113.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006a, p. 107-66.

\_\_\_\_\_. Inter textus/ Inter artes / Inter media. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen. In: **Aletria: revista de estudos de literatura – Intermidialidade**. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. v. 14, jul./dez. 2006b, p.11-41.

COSTA, F. C. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. 3 ed. Campinas, SP: Papirus, 2008, p. 17-52.

CUDDON, J. A. **A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. Oxford, UK: Blackwell, 1998.

DOANE, M. A. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. Tradução de Luciano Figueiredo. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1991, p. 457-75.

EISNER, L. H. **A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo**. Tradução de Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe, 2002.

ELIOT, T. S. Tradição e o Talento Individual. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37 – 48.

FELINTO, E. **He had no reflection: vampirismo, percepção e as imagens técnicas**. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu20\\_Felinto.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Felinto.pdf)>. Acesso em: 30 jan. 2012.

FERRAZ, C. B. O; NEVES, A. A. **Cinema e geografia: em busca de aproximações**. Disponível em: < <http://132.248.9.1:8991/hevila/Espacoplural/2007/vol8/no16/10.pdf>> Acesso em: 10 jan. 12, p. 75 – 8.

FERREIRA, C. V. (Org.). **Voivode: estudos sobre os vampiros, da mitologia às subculturas urbanas**. São Paulo: Pandemonium, 2002.

FERRO, M. **Cinema e história**. 2 ed. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIELD, S. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva. 1995.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16 ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, LDA, 1985.

\_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.

SIMÕES JÚNIOR, P. A. M. **O eterno retorno de Nosferatu**. Disponível em: < <https://bocc.ufp.pt/pag/simoes-pedro-o-eterno-retorno-de-nosferatu.pdf> > Acesso em: 13 jun. 2011.

KOBS, V. D. A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, n. 4, 2006, p. 27-43.

KOSSOY, B. **O relógio de Hiroshima**: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/php/vozesemdialogo/article/viewFile/916/847> >. Acesso em: 07 jul. 2012.

KOSTOVA, E. **O historiador**. Tradução de Maria Luíza Newlands. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LEIRENS, J. **Le cinema et le temps**. Paris: Editions Du Cerf, 1954.

MCDONALD, J. The Devil is Beautiful. *Dracula*: Freudian Novel and Feminist Drama. In: REYNOLDS, P (Ed.). **Novel Images**: Literature in Performance. London and New York: Routledge, 1993, p. 80 – 104.

MCNALLY, R. T; FLORESCU, R. **Em busca de Drácula e outros vampiros**. São Paulo:

Mercuryo, 1995.

MELTON, J. G. **Enciclopédia dos vampiros** – Edição compacta. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2008.

MENEZES, P. R. A. de. **A pintura trágica de Edvard Munch**: um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche. Disponível em: < <http://xa.yimg.com/kq/groups/18742890/106737/name/1+munch.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2012, p. 01 – 46.

METZ, C. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MIRANDA, C. M. A. Uma construção paródica da cena em *Eu estou te escrevendo de um país distante*. In: MALUF, S. D; AQUINO, R. B. de. (Orgs.). **Reflexões sobre a cena**. Maceió: EDUFAL; Salvador: EDUFBA, 2005, p. 85 – 101.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

**NOSFERATU**, uma sinfonia de horrores. Direção de F. W. Murnau. Alemanha: Enrico Dieckmann e Albin Grau; *Film Arts Guild*, 1922. 1 dvd (80 min); mudo.

**NOSFERATU**, o fantasma da noite. Direção de Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog. *20<sup>th</sup> Century Fox Film*, 1979. 1 dvd (120 min); son.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PESAVENTO, S. J. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PIAZZO, M. A.. **O que foi a Peste Negra? Aspectos médicos**. Disponível em: < [http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/janus/1997/JANUS\\_02.HTM#marco](http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/janus/1997/JANUS_02.HTM#marco)>. Acesso em: 21 abr. 2012.

PINO, A. **Semiótica e cognição na perspectiva histórico-cultural**. Temas em Psicologia (Ribeirão Preto), S. Bernardo do Campo, v. 1, n. 2, p. 31-40, 1995.

POMMER, M. O cinema e as mutações de Drácula. In: HAMBURGER, Esther [et al.] (Org.). **Estudos de Cinema: Socine**, Ano IX, São Paulo: Annablume, 2008. p. 25-32.

RAJEWSKY, I. O. Intermediality, Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality. **Intermédiatés / Intermedialities**, nº 6, 2005, p. 43-64.

RIBEIRO, R. A. C. **Do vermelho-sangue ao rosa-choque**: o mito do vampiro e suas transformações no imaginário midiático do século XXI. Disponível em: <<http://www.fca.pucminas.br/embriao/textos/vermelhosangue.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2011.

ROCQUE, L. de L.; TEIXEIRA, L. A. **Frankenstein, de Mary Shelley e Drácula, de Bram Stoker**: gênero e ciência na literatura. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8n1/a01v08n1.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2012.

ROSE, M. A. *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.

ROSSI, A. D. **Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana**: um panorama. Disponível em: <[http://www.slmb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume2/primeiras\\_letras/aparecido\\_rossi.pdf](http://www.slmb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume2/primeiras_letras/aparecido_rossi.pdf)>. Acesso em: 29 mar. 2012.

SALISBURY, J. E. *The Beast Within: Animals in the Middle Ages*. New York; London: Routledge, 1994.

SANTOS, C. M. **Gótico**: o vampiro da literatura. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/vozesemdialogo/article/viewFile/916/847>>. Acesso em: 07 jul. 2012.

SILVA, A. L. **A Alemanha morta-viva de Murnau**. Disponível em: <<http://www.revista-bula.com/categoria/filmes/30>>. Acesso em: 01 fev. 2011.

SILVA, A. M. da. Introdução. In: COSTA, B. (Org.). **Contos clássicos de vampiro**. Tradução de Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010, p. 9-40.

SILVA, M. C. M. da. **Lanterna mágica**: fantasmagoria e sincretismo audiovisual. Disponível em: <<http://www.unicap.br/gtpsmid/pdf/CD-MariaCristina.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2012.

STAM, R. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. *Film Beyond Boundaries*. Ilha do Desterro, nº 51, jul./ dez., 2006, p. 19-53.

\_\_\_\_\_. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2009.

STEVENSON, R. L. **O médico e o monstro**. Tradução de José Paulo Golob; Maria Ângela Aguiar e Roberta Sartori. Porto Alegre: L&PM, 2011.

STOKER, B. **Drácula**. 2. ed. Tradução de Sandra Guerreiro. São Paulo: Madras, 2009.

UBERSFELD, Anne. **A representação dos clássicos**: reescritura ou museu. Tradução de Fátima Saadi. Folhetim, nº 13, abr./jun. 2002, p. 09-37.

VINCENT, G. Uma história do segredo? In: Prost A., Vincent G. (Org.). **História da vida privada, 5**: da Primeira Guerra a nossos dias. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 223-81.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

## ANEXO A – FICHA TÉCNICA DE *NOSFERATU* (1922)

**Título:** *Nosferatu, uma sinfonia de horror.*

**Título Alternativo:** *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens.*

**País:** Alemanha.

**Idioma:** cinema mudo.

**Ano:** 1922.

**Gênero:** Terror.

**Duração:** 1h 30min.

**Distribuidora(s):** *Film Arts Guild.*

**Produtora(s):** *Prana Films.*

**Direção:** F. W. Murnau.

**Roteiro:** Henrik Galeen.

**Produtores:** Enrico Dieckmann e Albin Grau.

**Diretores de fotografia:** Fritz Arno Wagner e Günther Krampf.

**Música:** Hans Erdmann.

**Cor:** Preto e Branco.

### **Elenco:**

Max Schreck.....	Conde Orlock.
Greta Schröder.....	Ellen Hutter.
Gustav von Wangenheim.....	Thomas Hutter.
Alexander Granach.....	Knock.
Georg H. Schnell.....	Harding.
Ruth Landshoff.....	Ruth.
John Gottowt.....	Professor Bulwer.
Gustav Botz.....	Professor Sievers.
Max Nemetz.....	Capitão do navio Empusa.
Wolfgang Heinz.....	Imediato do navio Empusa.
Heinrich Witte.....	Guarda do asilo.
Hardy von Francois.....	Médico do hospital.
Fanny Schreck.....	Enfermeira do hospital.

## ANEXO B – FICHA TÉCNICA DE NOSFERATU (1979)

**Título:** *Nosferatu, o vampiro da noite.*

**Título Alternativo:** *Nosferatu, Phantom der Nacht.*

**País:** Alemanha.

**Idioma:** Alemão.

**Ano:** 1979.

**Gênero:** Terror.

**Duração:** 1h 47min.

**Distribuidora(s):** Versátil home vídeo.

**Produção:** Werner Herzog / Rudolf Wolf / Walter Saxer.

**Direção:** Werner Herzog.

**Roteiro:** Werner Herzog / Anja Schmidt-Züringer.

**Diretor de fotografia:** Jörg Schmidt-Reitwein

**Trilha Sonora:** Popol Vuh / Florian Fricke.

**Cor:** Colorido

### Elenco:

Klaus Kinski.....	Conde Drácula.
Isabelle Adjani.....	Lucy Harker.
Bruno Ganz.....	Jonathan Harker.
Roland Topor.....	Reinfield..
Walter Ladengast.....	Dr. Abraham Van Helsing.
Martie Grohmann.....	Mina.
Carsten Bodinus.....	Schrader.
Dan van Husen.....	Guarda.
Jan Groth.....	Capitão do porto.
Ryk de Gooyer.....	Prefeito.
Clemens Scheitz.....	Funcionário.
John Leddy.....	Cocheiro.
Tim Beekman.....	Coveiro.
Lovan Hensbergen.....	Estalajadeiro.
Margiet van Hartingsveld.....	Esposa do estalajadeiro.

**ANEXO C – FICHA TÉCNICA DE A SOMBRA DO VAMPIRO (2000)**

**Título:** *A sombra do vampiro.*

**Título Alternativo:** *Shadow of the Vampire.*

**País:** Inglaterra / EUA / Luxemburgo

**Idioma:** Inglês.

**Ano:** 2000

**Gênero:** Terror.

**Duração:** 91 min.

**Distribuidora:** Europa Filmes.

**Produção:** Nicolas Cage, Jeff Levine, Norman Golightly

**Diretor:** E. Elias Merhige

**Roteiro:** Steve Katz

**Diretor de fotografia:** Lou Bogue

**Trilha Sonora:** Dan Jones

**Cor:** Colorido

**Elenco:**

John Malkovich .....	F. W. Murnau.
Willem Dafoe .....	Max Schreck/Conde Orlock.
Catherine McCormack .....	Greta Schröder/Ellen Hutter.
Cary Elwes .....	Fritz Arno Wagner.
Eddie Izzard .....	Gustav Wangenheim/ Thomas Hutter
Udo Kier .....	Albin Grau.
Aden Gillett .....	Thomas Hutter.
Ronan Vibert .....	Wolfgang Müller
Sophie Langevin .....	Elke.
Myriam Muller .....	Maria.
Nicholas Elliot.....	Paul.
Milos Hlavak.....	Estalajadeiro.
Marja-Leena Junker .....	Esposa do estalajadeiro.
Derek Kueter .....	Repórter 1.
Norm Golightly.....	Repórter 2.
Patrick Hastert .....	Repórter 3.