

Apontamentos sobre a transposição do romance para o filme Drácula de Bram Stoker

Erika Savernini¹

Resumo: Drácula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula – EUA – 1992 - dirigido por Francis Ford Coppola e roteirizado por James V. Hart), adaptado do romance gótico “Drácula”, do escritor irlandês Bram Stoker, configura-se exemplar para uma discussão do processo de transposição da Literatura para o Cinema. Buscou-se apontar, além das equivalências e diferenças entre os textos e as duas formas artísticas, também a compreensão do contexto de produção e de recepção e da função do texto-alvo como fatores que fundamentam as escolhas criativas. Nesse filme, encontram-se atualizados a essência da narrativa gótica e o imaginário do vampiro no cinema; ou seja relações intersemióticas (entre romance e filme) e intertextuais (entre os filmes, os “textos” do cinema). A personagem do morto-vivo que é, por princípio, dúbio, cumpre no filme de Coppola o papel duplo de herói e monstro. Sendo toda personagem ficcional o ponto zero das coordenadas espaço-temporais, essa dubiedade é responsável pelo paralelismo entre a narrativa de horror e o drama romântico.

Palavras-chave: intermedialidade; intertextualidade; transposição intersemiótica; Drácula; Francis Ford Coppola.

Abstract: Bram Stoker's Dracula (USA – 1992) is a movie directed by Francis Ford Coppola with screenplay by James V. Hart, adapted from the gothic novel "Dracula" by the Irish writer Bram Stoker. Therefore, it is an exemplary film for a discussion about the process of Transposition from Literature to Cinema. The Intersemiotic Transposition seeks equivalencies and differences between the texts and the two art forms. Thus, those are factors that underlie the creative choices and in addition also relate the function and the context of production and of reception of the target text. In Bram Stoker's Dracula, the essence of Gothic narrative and the imaginary about the vampire characters in movies are restated. For instance, we analyze the intermediality (between novel and film) and intertextuality (between films, the cinematic "texts"). The character of undead, which is in principle dubious, performs a dual role of hero and monster. Thus, considering all fictional characters as the zero point of space-time coordinates, we can state that the character of Dracula in this film is responsible for the parallelism established between the horror story and the romantic drama.

¹ Prof. Dr^a. do Departamento de Métodos Aplicados e Práticas Laboratoriais da Universidade Federal de Juiz de Fora. Colaboradora PPGCOM-UFJF. E-mail: erikasavernini@uol.com.br

Keywords: intermediality; intertextuality intersemiotic transposition; Dracula; Francis Ford Coppola.

Drácula: da Literatura para o Cinema

O Cinema recorre à Literatura como fonte para suas produções fílmicas, com maior ou menor liberdade criativa, desde seus primórdios. Segundo Linda Seger (2007), as adaptações a partir de diversas fontes (literatura ficcional e não-ficcional, teatro, HQ etc.) continuam sendo fundamentais para as narrativas do cinema e da televisão. Os números que refletem a importância da adaptação para a indústria audiovisual estadunidense são bastante expressivos.

- 85% dos premiados pelo Oscar na categoria melhor filme são adaptações.
- 45% de todos os filmes especialmente para TV são adaptações, e 70% dos ganhadores do Emmy vêm desses filmes.
- 83% de todas as minisséries são adaptações, e 95% das minisséries vencedoras do Emmy são escolhidas dentre essas adaptações. (SEGER, 2007, p.11).

Muitas grandes obras da história do cinema mundial são adaptações da Literatura, como O Nascimento de uma Nação (Griffith), Janela Indiscreta (Hitchcock), A Bela e a Fera (Cocteau) e um número “infinito” de exemplos. Nos últimos anos, alguns dos mais esperados lançamentos foram originários de livros: Jogos Vorazes, 50 Tons de Cinza, O Hobbit, Divergente, a série Harry Potter, a série Crepúsculo, e o novo filme sobre a personagem, Drácula - a história nunca contada (Dracula Untold – EUA e Japão – 2014 – dirigido por Gary Shore).

Segundo Melton (1995), o romance Drácula, de Stoker, é uma das obras literárias mais frequentemente transpostas para o Cinema; tendo gerado uma das grandes obras-primas do cinema silencioso e possivelmente a primeira adaptação² do romance para o cinema, Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie

² Murnau não obteve com a viúva de Stoker os direitos para adaptação do romance para o cinema. Assim, além das modificações necessárias no processo de transposição, viu-se forçado a introduzir alterações de nome das personagens, de local de acontecimentos etc., a fim de tentar que não se configurasse como infração dos direitos autorais – mas perdeu o processo e o filme quase desapareceu.

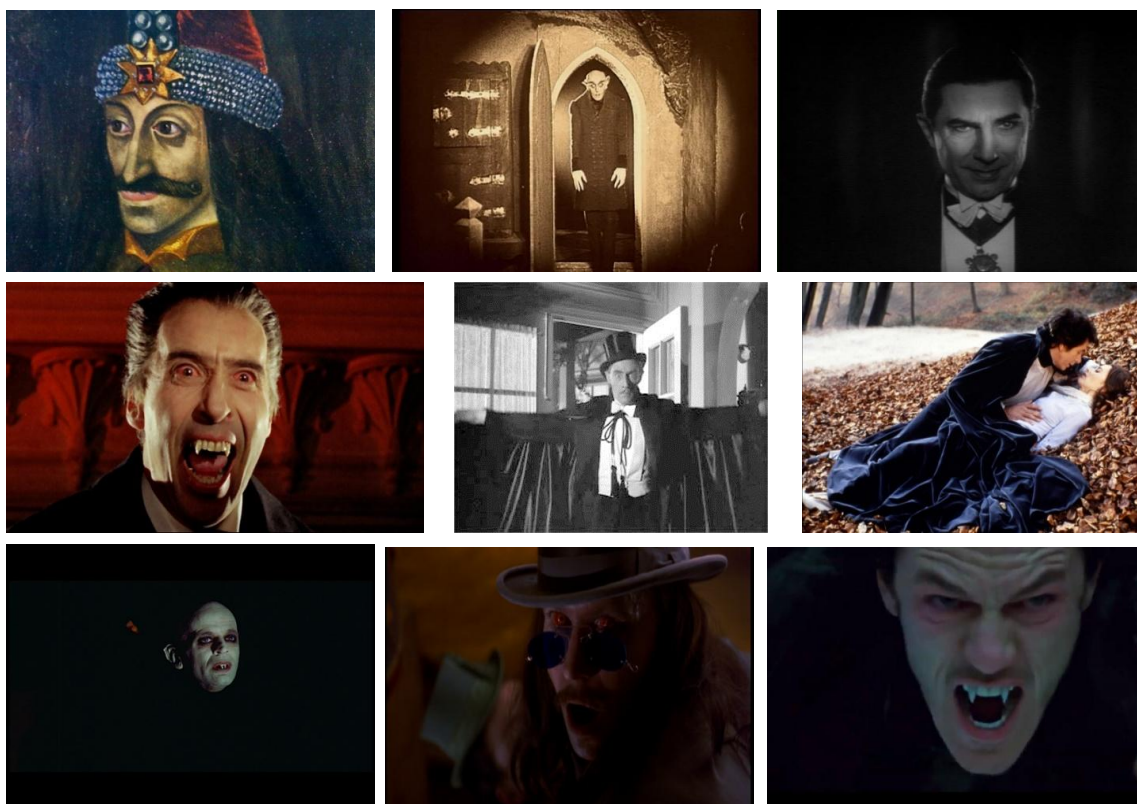
des Grauens – Alemanha – 1922 – dirigido por F.W. Murnau). Também suas personagens estão entre as que mais são retratadas (juntamente com Sherlock Holmes), tendo ganhado autonomia em relação ao romance e, assim, aparecem em diversas outras histórias e produtos.

Os primeiros registros da figura vampírica datam de 1047, na forma primitiva da palavra vampiro, *upir*. Segundo Melton (1995), trata-se de um texto sobre um príncipe russo que recebera a alcunha de *Upir Lichy*, ou vampiro perverso. Embora as criaturas ou forças vampíricas já houvessem aparecido em textos literários anteriores, fazendo muito sucesso, o romance *Drácula*, do escritor irlandês Bram Stoker, publicado em 1897, é o marco da mitificação do vampiro na literatura moderna. Tendo como inspiração principal os mitos vampíricos (predominantes, mas não exclusivos, da zona rural no leste e sul da Europa), a personagem histórica do príncipe romeno Vlad Tepes, o Empalador, e o conto “Carmilla”, de Sheridan Le Fanu, publicado em 1872, Stoker produziu uma síntese do imaginário em torno das criaturas e forças vampíricas.

Dos mitos para o romance de Stoker, do romance para o teatro e para o cinema, a personagem *Drácula* foi sendo apropriada e transformada. O romance, publicado apenas dois anos depois do marco do surgimento do cinema (respectivamente, 1897 e 1895), reaparece repetidamente ao longo da história das imagens em movimento.

A caracterização da personagem *Drácula* no cinema passou por mudanças substanciais ao longo do tempo, inclusive em diversos filmes que não se definem como adaptação do livro, pois a personagem ganhou autonomia em relação ao texto-fonte. Algumas das mais conhecidas e mais influentes são: a figura gótica encarnada por Max Schreck no filme de Murnau (muito parecida com a descrição do conde no romance – o que se repetiu, nos anos 1970, no filme de Herzog, com Klaus Kinski); o *Drácula* de Bela Lugosi no filme de Tod Browning, de 1931 (que trouxe do teatro a caracterização que, por décadas, marcou o imaginário em torno da personagem: os dentes caninos salientes e a capa sobre os trajes formais); a série de filmes de terror da Hammer com Christopher Lee (ator que mais encarnou a personagem no cinema); o

movimento de capa ao se transformar em vampiro, marca registrada de John Carradine (a encarnação do conde mais marcante para Coppola³); a sensualização e sexualização do vampiro que ocorreu nos anos 1960 e 1970, com destaque para o Drácula de Frank Langella (primeiramente no teatro, posteriormente, no filme de 1979) e de George Hamilton (na comédia Amor à primeira mordida, 1979); o conde “galã” e monstro de Gary Oldman, no filme de Coppola; as produções mais recentes que ressaltam o terror (como em Drácula 2000) e outras que retomam do filme de Coppola, dentre outras fontes, a caracterização do Drácula como Vlad Tepes, as circunstâncias de sua transformação e a dubiedade entre o herói que perde sua amada e o monstro que suga sangue (Drácula – a história nunca contada, de 2014; e a série para



televisão Drácula, de 2013-2014).

Figura 1: Encarnações de Drácula no Cinema (a) Vlad Tepes (b) Max Schreck, (c) Bela Lugosi, (d) Christopher Lee, (e) John Carradine, (f) Frank Langella, (g) Klaus Kinski, (h) Gary Oldman, (i) Luke Evans

Fonte: (a) <http://amazingworldfactsnpics.com/wp-content/uploads/2015/01/Vlad-%C8%9Aepe%C8%99.jpg>, (b) NOSFERATU, 1922, (c) DRÁCULA, 1931, (d) <https://i.ytimg.com/vi/NBHmS8pg2pc/>

³ Cf. comentários de Francis Ford Coppola ao longo do filme na versão em Blu-ray utilizada.

maxresdefault.jpg, (e) <http://www.dialbforblog.com/archives/586/house-of-dracula-drac.jpg>, (f) <http://thesupernaughts.com/wp-content/uploads/2014/11/dracula-79-badham-07-g.jpg>, (g) NOSFERATU, O VAMPIRO DA NOITE, 1979, (h) DRÁCULA DE BRAM STOKER, 1992, (i) <http://www.papelpop.com/papelpop/wp-content/uploads/2014/06/dracula-luke-evans.jpg>

Cada nova adaptação do romance para o cinema tem como contexto a existência não apenas do texto-fonte de Stoker, mas de outros textos literários sobre o vampiro (ficcionais e não-ficcionais, anteriores e posteriores ao romance de Stoker), outros filmes e as diferentes caracterizações da personagem principal, além dos diversos produtos da cultura de massa que tratam desse universo dos mortos-vivos (músicas, séries de televisão, HQs etc.).

Intermedialidade, Intertextualidade e Adaptação

Na literatura sobre Cinema, encontra-se recorrentemente a denominação de *adaptação* para os processos de geração de filmes a partir de enredos e argumentos não originais – ou seja, a partir de obras literárias, peças de teatro, histórias em quadrinhos etc.. Por outro lado, há um movimento crescente de adoção dos termos *transposição* ou *tradução intersemiótica*, localizando esse processo dentro do campo bastante mais amplo de estudo das Interartes, Intermedialidade e Intertextualidade. Isso implica a desvinculação de uma ideia de fidelidade que a palavra adaptação evocaria e uma explicitação de um novo entendimento desse processo, tendo como princípio que, ainda que fosse possível, seria indesejável uma fidelidade estrita. Portanto, atualmente, tanto no processo criativo cinematográfico quanto no estudo da adaptação é esperada uma ação interpretativa e criativa na passagem de uma mídia ou arte para outra e de um texto para outro.

O campo de investigação das interartes e intermedialidades originou-se dos estudos comparativos, com privilégio do texto escrito. A abordagem de relações entre textos de diversas naturezas (visuais e sonoros, por exemplo) foi deslocando esses estudos da literatura comparada para um campo próprio, que Clüver (2006b) defende que possa ser chamado de estudos intermediáticos⁴.

⁴ Há uma ampla discussão sobre essas nomenclaturas e o que cada uma significa e determina no campo de estudos. Porém, não é o objetivo desse artigo abordar ou mesmo relatar essa discussão. Demarcamos apenas o que estaremos designando de intermedialidade e de intertextualidade, como abordagens dos apontamentos analíticos.

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. (CLÜVER, 2006b, p.18).

Clüver (2006b, p.14) acrescenta que “[...] a intertextualidade sempre significa também intermedialidade [...]”. Se o comparativismo, os estudos literários e a literatura comparada propuseram-se à tentativa de reconhecer e discutir as relações entre textos (verbais em maioria), desenvolveu-se uma percepção de que havia pré-textos do texto-fonte que não se constituíam textos verbais isolados, mas tinham sua origem em outras artes ou mídias; progressivamente, o estudo intermediário complexificou-se também ao ganharem relevância os pós-textos e os para-textos que orientam a leitura, sendo pertencentes ou não aos códigos verbais.

Embora alguns autores não aprovelem tal nomenclatura, por que estaria irremediavelmente associada ao código verbal escrito, Clüver (2006b, p. 15) justifica que, ao se utilizar o termo texto numa “aplicação intertextual”, não há o risco de supervalorização do linguístico sobre os demais sistemas sígnicos. Nesse contexto, a obra de arte, como “estrutura sígnica – geralmente complexa”, é chamada texto (pertencente a diferentes sistemas, não apenas linguísticos); e, assim, como consequência, se dá a ler. Ressaltamos a importância dessa defesa na medida em que afirma a existência de uma codificação de natureza não-verbal legível. Dessa forma, os estudos intersemióticos ampliam-se para além da Literatura, alcançando-se a não centralidade no estudo do código escrito.

Segundo Clüver (2006a, p.112), no âmbito da tradução intersemiótica, denominada também transposição intersemiótica, uma das suas possibilidades é a adaptação da Literatura para o Cinema (ou melhor dizendo, a transposição intersemiótica do texto verbal escrito para o sistema fílmico).

Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra [...]. Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermediárias, 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, 2006a, p. 17)

Xavier (2003) observa que, há décadas, os estudos de adaptação no cinema não mais se fundam na ideia de fidelidade estrita – a cobrança de que, de alguma forma, o novo texto (o texto-alvo filmico, no caso) se equivalha ao texto-fonte. No entanto, essa fidelidade é critério ainda amplamente adotado pelo espectador de cinema, particularmente com relação a textos literários que possuem legiões de fãs. Johnson (2003) argumenta que a demanda por fidelidade é tão maior quanto mais bem conhecido o texto-fonte, sendo critério adotado também pela indústria cinematográfica hollywoodiana.

Por causa dessas cobranças persistentes do público quanto à fidelidade, é recorrente, nos textos teórico-reflexivos sobre adaptação, que os autores reforcem que a fidelidade não é um critério de avaliação pertinente. Daí Carrière (1995), Seger (2007), Xavier (2003), Johnson (2003) e muitos outros, proporem que a adaptação ou transposição intersemiótica seja uma recriação a partir de decisões quanto ao que seria essencial do texto-fonte e como tal essência pode ser ressaltada dentro de algumas especificidades da “outra” mídia (tanto nos aspectos formais, incluindo-se a narrativa, quanto em seu contexto de produção e de recepção e na função do texto-alvo). “Hoje em dia, digo aos meus alunos que comecem sempre pelo texto-alvo e tomem-no como criação independente [...]” (CLÜVER, 1997, p.45).

Em consonância com essa abordagem, segundo Clüver (2006b), a transposição intersemiótica seria caracterizada primariamente, em sua produção e sua recepção, pela separabilidade dos textos, pela autossuficiência e pela politextualidade. São seus pressupostos: busca das equivalências, acréscimos e supressões, e tentativa de discutir como a função do texto-alvo, bem como o contexto de produção e de recepção, determinam algumas das escolhas do “tradutor” / roteirista – não dependendo unicamente de “sua habilidade ou criatividade” (CLÜVER, 2006^a, p.117).

Questões narrativas na transposição intersemiótica entre Literatura e Cinema

A primeira observação que se pode fazer quanto à narrativa no romance e no filme remete a uma discussão das diferenças no modo de narrar da Literatura e do Cinema; discussão essa que pressupõe que há um modo específico do cinema e um modo específico da Literatura quanto à instância narradora. No cinema, o “mostrar” sobressair-se-ia sobre o “narrar”, que fundamenta o texto literário.

Haveria, segundo Tânia Pellegrini (2003, p.28-29), “uma objetividade construída” na imagem visual. Essa objetividade construída marcaria o propriamente cinematográfico, que seria uma linguagem incapaz de abstrações (sempre se precisa da materialidade do corpo e da voz, da imagem e do som para expressar algo, ou seja, mesmo os sentimentos e estados de espírito mais abstratos precisam ser exteriorizados através das ações da personagem). Essa discussão, de certa forma, é apontada por Xavier (2003) como um ponto de partida comum ao se tratar das relações entre Literatura e Cinema – usualmente, toma-se como ponto pacífico a impossibilidade de profundidade no tratamento e apresentação dos temas no cinema. Xavier questiona essa “verdade” sobre a superficialidade ontológica do Cinema – Eisenstein, como teórico e realizador, seria um exemplo radical da complexidade que se pode alcançar. Rosenfeld (2009) apresenta as diferenças entre as expressões artísticas, sem hierarquiza-las – tornando-se mais funcional para se pensar a transposição intersemiótica.

Num quadro figurativo há só *um* aspecto para mediar os objetos, mas este é de uma concreção sensível nunca alcançada numa obra literária. Esta, em compensação, apresenta grande número de aspectos, embora extremamente esquemáticos. O cinema e o teatro apresentam muitos aspectos concretos, mas não podem, como a obra literária, apresentar diretamente aspectos psíquicos, sem recurso à mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz. (ROSENFELD, 2009, p.14, grifo do autor).

Propõe-se, então, pensar as diferentes formas narrativas a partir da constatação de Rosenfeld (2009) quanto à instância narradora: em suas formas tradicionais, canônicas, o teatro seria inteiramente dramático (as ações dos seres encarnados em atores conduzem a história), a Literatura seria épica (o

código escrito narra as ações desses seres e também abordam “diretamente” o pensamento abstrato) e o cinema épico-dramático (as ações dos seres encarnados em atores são apresentadas via sistema formal audiovisual). O narrador é o “sintoma linguístico” da ficção, sendo perceptível unicamente no gênero narrativo, uma vez que é só nesse gênero (épico) “[...] que o narrador em geral finge distinguir-se das personagens, ao passo que no gênero lírico e dramático, ou está identificado com o Eu do monólogo ou, aparentemente, ausente do mundo dramático das personagens”. (ROSENFELD, 2009, p. 25)

O Cinema é épico-dramático por conta de apresentar personagens encarnados por atores, cujas ações internas e externas sustentam a narrativa (daí seu caráter dramático), mas através de uma instância da qual a história é contada, a câmera e os aparelhos de captação de áudio. O cinema de matriz narrativa clássica busca a transparência na construção discursiva (os elementos de seus sistemas formais são organizados de forma a que se veja através deles para ressaltar a história contada).

Como produto de uma indústria multibilionária, entende-se que o filme de Coppola deveria, portanto, seguir os preceitos desse mercado, que tende a apostar em narrativas que seguem a matriz clássica. A narrativa clássica hollywoodiana, que prevaleceu no período dos anos 1910 aos anos 1960, apesar de modificar-se ao longo do tempo, particularmente durante e após o período do cinema moderno (quando vários movimentos e realizadores consistentemente questionaram e/ou relativizaram os princípios e as normas do clássico), ainda é canônica. Essa matriz narrativa constitui-se a partir de uma personagem protagonista bem definida que tem algum objetivo a ser alcançado (algo que deseja ou que precisa superar); estabelecendo-se daí uma cadeia causal de acontecimentos disparados pela eclosão de um conflito a ser resolvido e justamente o desenrolar dos acontecimentos é que leva a essa resolução (que pode ou não ser favorável à personagem). Usualmente, há uma dupla narrativa, cada qual com seu desenho dramático (de atos, enunciação, eclosão e resolução de conflitos), sendo que uma delas, muitas vezes secundária, apresenta os encontros e desencontros do par romântico (cujo final feliz, o *happy end*, caracterizou os filmes da Era de Ouro de Hollywood) (BORDWELL, 2005).

Dentre outros aspectos, o cinema moderno turvou o esquematismo do cinema clássico hollywoodiano no que se refere à personagem – que se apresenta menos definida e não tem um objetivo a ser alcançado, não direcionando assim a narrativa para a consecução de seus objetivos e para a resolução de um conflito que eclode no mundo equilibrado do protagonista. Além disso, embora não seja característica exclusiva do cinema moderno, este se aprimorou na construção de personagens complexas (contraditórias, ambivalentes, perturbadas...) aparecendo mais fortemente a figura do protagonista negativo, o anti-herói.

Coppola relata⁵ que Drácula de Bram Stoker foi um filme para o qual foi contratado como diretor, não era um projeto seu – embora o diretor tivesse um longo histórico de leitura do romance, de interesse por Vlad Tepes e pelas encarnações do conde e dos vampiros no Cinema. Coppola é um dos nomes mais importantes na renovação empreendida em Hollywood nos anos 1960 e 1970. Desde o início de sua carreira, ele declara que sempre quis fazer “cinema de arte” e seu estúdio American Zoetrope foi um centro estimulador para uma geração brilhante de jovens estudantes de cinema e realizadores, que incluem George Lucas, Scorsese, Zemeckis, Spielberg⁶ - alguns dos ícones do cinema moderno estadunidense. Mas as pressões do mercado e os projetos arriscados, desde os anos 1970, sempre o fizeram trafegar entre o desejo de independência e inovação e a sustentabilidade de sua produtora e de sua vida pessoal através do trabalho em coprodução com os grandes estúdios. Ressaltamos que isso possibilitou que Coppola estivesse em projetos encomendados, que poderiam representar sua recuperação financeira, mas imprimindo sua marca pessoal. Justamente o que se pode observar em Drácula de Bram Stoker quanto a uma narrativa que segue os preceitos da matriz narrativa clássica, ao mesmo tempo que adota um sistema formal que ressalta a técnica, homenageando o cinema (que estava a dois anos de completar 100 anos, enquanto o livro de Stoker estava a quatro anos de seu centenário).

⁵ Cf. comentários de Coppola ao longo do filme na versão em Blu-ray.

⁶ Cf. o documentário O Legado dos Diretores: Os Primeiros Anos da American Zoetrope (A Legacy of Filmmakers: The Early Years of American Zoetrope – EUA – 2004 – dirigido por Gary Leva) que pode ser encontrado no disco de extras do DVD brasileiro do filme THX1138.

Drácula: vilão e herói da própria história

Do livro de Stoker para o filme de Coppola, observa-se uma preservação dos acontecimentos: a ida de Jonathan Harker para a Transilvânia para tratar dos interesses comerciais do conde Drácula, e sua descoberta aterradora quanto ao nobre romeno; a ida do conde para a Londres e a matança que se inicia; a estranha doença que ocasiona a morte de Lucy, melhor amiga de Mina, e sua transformação em vampiro; a descoberta de que o conde era uma criatura vampírica e que não apenas era responsável pelas mortes registradas em Londres como também atacara Mina, a partir do que estabeleceu uma ligação psíquica com ela; por fim, a constituição de um grupo de heróis que vão perseguir e eliminar o monstro. É, portanto, a história da ameaça vinda de um mundo bárbaro que se instala no seio da civilização e que precisa ser destruída. A preservação dos acontecimentos em pormenores que foram cortados em outras versões para o Cinema seria a garantia de fidelidade⁷. O estúdio Universal decidiu-se por uma versão “fiel” do romance de Stoker, que acumulava já quase 100 anos de adaptações para diversos meios e há muito era detentor de uma legião de fãs ciosos do que seria feito do texto-fonte. Portanto, o contexto de produção e de recepção estabeleceram um critério de “fidelidade aos acontecimentos” para a roteirização do filme. No entanto, no roteiro de Hart (ou seja, antes mesmo da intervenção de Coppola), houve um acréscimo que altera a leitura da história e da personagem Drácula: a história de amor.

O livro de Stoker é estruturado a partir dos diários pessoais e científicos das personagens Mina, Jonathan Harker e Dr. Seward – na própria história está a explicação: são acontecimentos paralelos pelos quais cada personagem estava passando, em grande parte sem conhecimento do que se ocorria com as outras; apenas quando percebem que os acontecimentos estavam interligados, resolvem juntar e organizar suas anotações, compreendendo, por fim (e isso só ocorre bem no final da história)⁸, o que estava acontecendo. Stoker nos apresenta os

⁷ Nos comentários do filme em Blu-ray, Coppola ressalta que essa seria a versão mais fiel ao romance.

⁸ Na edição que utilizamos, a sistematização dos diários ocorre apenas na página 430, das 462 páginas totais.

acontecimentos através da memória registrada pelas personagens (como um monólogo interior) e na sequência do seu desenrolar. Dessa forma, de um quebra-cabeças que vai revelando o quadro geral, surge o clima aterrador e de suspense da história.

O texto em forma de diário apresenta um desafio para essa transposição. Na passagem para o cinema de matriz narrativa clássica, é necessário transformar pensamentos e impressões em ações internas e externas, ordenando-as de forma a dar coesão e coerência à história. As descrições de paisagens, destacando-se o caso de Jonathan Harker na Transilvânia, orientam a produção no sentido de busca de locações ou na criação de cenários; mas as impressões e estados de espírito das personagens, quando explicitadas no texto dos diários, transformam-se em rubrica para a direção de atores e para suas próprias interpretações da personagem “em carne e osso” frente à câmera. Ou seja, respeitando o caráter épico-dramático do cinema na estilística clássica, são as ações das personagens que conduzem a narrativa como se não houvera (por que o discurso é transparente) uma instância narradora.

Observe-se comparativamente, por exemplo, um trecho do final do livro, quando Drácula é morto, e as imagens do mesmo momento no filme de Coppola. Não se pode esperar que a imagem expresse por si só (sem recorrer a outros códigos; da língua falada, por exemplo) o sentimento preciso expresso em texto pela personagem Mina, mas a narrativa nos leva a perceber esse como um momento de redenção. Essa leitura é reforçada pela atuação de Gary Oldman e pelo efeito de luz inserido no momento que sua alma se liberta. No Cinema, as ações e a sequência das ações deixam a ver, expressam, os sentimentos, mas sempre com uma ambiguidade que seria própria da constituição da imagem objetivamente construída (fotográfica e cinematográfica).

Um contentamento perdurará para sempre em meu coração até o instante final de minha existência: na consumação da morte, estampara-se em seu rosto [de Drácula] uma sensação de paz, como eu jamais imaginaria que ainda pudesse comportar. (STOKER, 1993, p. 463, diário de Mina Harker).



Figura 2: Redenção Final de Drácula. Fonte: DRÁCULA DE BRAM STOKER, 1992

Ainda sobre os textos dos diários, constatamos que Coppola manteve a inserção de créditos sobre a imagem, em algumas cenas no início do filme, em referência ao livro. Logo esse recurso é abandonado, em favor da apresentação direta dos acontecimentos paralelos. O paralelismo dos acontecimentos⁹, que permite a complexificação da trama, tem sido empregado no cinema desde seus primórdios e ainda no período mudo teve seu uso sistematizado. Portanto, o filme de Coppola consegue, seguindo uma tradição consolidada no cinema, corresponder à estruturação de Stoker (que alterna entre as entradas dos diários de Mina, Harker e Seward). Essa alternância expressa uma característica fundamental da literatura gótica: o confronto entre dois mundos, o bárbaro e o civilizado; gerando o monstro (JEHA, 1986).

⁹ Vemos inicialmente Harker na Transilvânia, corta-se na sequência para Londres, onde conhecemos sua noiva Mina, posteriormente voltamos para o castelo nos Cárpatos e assim por diante.

O conde Drácula, no livro, não tem voz própria e os “narradores”, durante grande parte da trama, não sabem bem o que está acontecendo e são vítimas desse ser que não entendem, que os ameaça e os aterroriza. Essa escolha de pontos de vista transforma o conde numa presença aterradora, em grande parte por que inexplicável pela lógica racional da civilização europeia; ele vem de um outro mundo, um mundo bárbaro, exótico, onde as leis da civilização e mesmo da natureza são desrespeitadas. Logo no primeiro parágrafo do livro, Harker, na estação ferroviária de Budapeste, anota em seu diário: “Tive então a impressão de que o Ocidente ficara para trás e que agora entrávamos no Oriente” (STOKER, 1993, p.7) Em seguida, ele relata as descobertas e os estranhamentos quanto à culinária. Antes mesmo que algo de realmente estranho aconteça, Harker deixa registrado o sentimento de que está adentrando um mundo outro em relação à Europa.

Segundo Jeha (1986), a literatura gótica é uma “manifestação” da literatura fantástica e se define como uma literatura do terror ou a ficção do horror. Usualmente, é a “colisão de um mundo natural e um supernatural” que gera o monstro, cuja destruição restabelece a ordem natural das coisas e reprime qualquer sinal de distúrbio. Surgida na Inglaterra no final do século XVII, a literatura gótica reflete os medos de seu tempo: da volta ao passado, um passado caótico e de miséria; um passado em que o país vivia o Absolutismo. A complexidade dessa literatura não está apenas em seu caráter alegórico quanto à política e à sociedade atual versus o passado, mas também em seus mecanismos de construção da trama, notadamente pelas estratégias de criação do suspense para geração do horror. Essa literatura expressaria também aspectos psicológicos: trata de algo reprimido que retorna. Por tais características, é uma literatura que, para ser efetiva (causar medo e/ou horror), deve se transformar; pois o que causa medo a uma sociedade em determinado momento, não causa a outra sociedade ou à mesma em outro contexto¹⁰. Um princípio, porém, permanece: o medo se estabelece pelo contato com o

¹⁰ “A major contribution was the realisation that horror in itself can be time-bound: what frightens a society at a certain point of time is not likely to have the same effect on another group of people living in a diferente *Zeitgeist*.” (JEHA, 1986, p. 18)

desconhecido, com O Outro. Dentre os monstros surgidos do confronto entre dois mundos, o morto-vivo se sobressai. Segundo Jeha, nada é mais conhecido e mais estranho para a mente humana que a morte, daí o sucesso do morto-vivo na ficção de horror. “O morto-vivo encarna em si dois estados excludentes (morte e vida), desafia as leis humanas da finitude e do tempo linear”¹¹. (JEHA, 1986, p.30, tradução livre nossa). O medo seria gerado pela transgressão desse tabu.



Figura 3: Sombras e Efeitos: (a) O Gabinete do Dr. Caligari (b) Nosferatu (Murnau), (c) Nosferatu (Herzog) (d) Fotogramas de Drácula de Bram Stoker

Fonte: (a) O GABINETE DO DR. CALIGARI, 1920, (b) NOSFERATU, 1922, (c) NOSFERATU, O VAMPIRO DA NOITE, 1979, (d) DRÁCULA DE BRAM STOKER, 1992

Roman Coppola, filho do diretor, utiliza efeitos especiais e trucagens característicos do cinema silencioso para concretizar a sensação de perigo e de onipresença do conde (como as personagens relatam em seus diários). São justaposições de imagens, fusões sucessivas, máscaras em íris e também o recurso da sombra em substituição à personagem (solução cinematográfica, não

¹¹ “The undead (or *revenant*) has a double status of dead and living that defies the most fundamental of the human laws, that of finitude, based on a linear conception of time that says that a moment past can never return.”

literária, que faz referência direta ao Expressionismo Alemão). Roman Coppola decidiu que seriam utilizados efeitos característicos do cinema silencioso de forma analógica¹² em homenagem indireta ao Cinema, que surgira dois anos antes do lançamento do livro de Stoker (que não faz alusão alguma à invenção), e também direta (Mina e o conde vão a uma exposição onde se vê o teatro de sombras e a exibição de filmes). (Figura 3)

A manutenção dos acontecimentos com o acréscimo da história de amor no prólogo do filme (e nas cenas entre Mina e Drácula sozinhos) reflete e atualiza a literatura gótica. A duplicidade do monstro, particularmente do morto-vivo, é ressaltada no filme pelo paralelismo entre a ficção de horror (o monstro que desembarca em Londres) e o drama romântico (a triste história de amor entre Vlad Tepes e sua noiva Elisabeta)¹³. Drácula é apresentado como um homem muito acima dos outros: somente ele fora capaz de deter o avanço devastador dos turcos. Ele o faz em nome de Deus, da Igreja Católica, mas de forma implacável, sanguinária. Portanto, o prólogo explicita uma das fontes de Stoker para compor o conde Drácula, o príncipe romeno Vlad Tepes, O Empalador, pertencente à ordem religiosa dos Dracul, que ficou conhecido pelo uso do empalamento para matar seus inimigos e também pelas técnicas sangrentas de controle social em suas terras¹⁴. Na caracterização física da personagem Drácula, já no prólogo, observa-se referências às gravuras e às pinturas de Vlad Tepes. Recupera-se uma referência que estivera perdida há tempos no Cinema, pois a aparência da personagem fora ocidentalizada – Lugosi, Lee, Langella, etc.. A armadura do guerreiro Drácula, apresentada no

¹² Na cena em que Mina e Drácula (na sua forma dândi) se encontram nas ruas em Londres utilizaram um cinematógrafo, a câmera dos Lumière.

¹³ O drama romântico, segundo Capuzzo (1999), é um dos gêneros narrativos da Era de Ouro de Hollywood, que trata de histórias de amor sem final feliz entre amantes que, logo que se encontram, reconhecem seu amor, têm um breve período de crença na felicidade (a lua-de-mel no meio da história), apesar dos obstáculos externos que começam a surgir (e que os leva a buscarem pequenos momentos a sós, separados do mundo normal), mas, ao final, usualmente, os obstáculos se sobrepõem a suas vontades e terminam separados, mortos ou com algum empecilho grave.

¹⁴ Consta que, mais de uma vez, para controlar a mendicância e a pobreza extrema em seus domínios, convidara os pobres e mendigos para um banquete, no qual foram servidas comidas envenenadas.

prólogo, é tão marcante que serve como fonte para a versão mais recente, o filme *Drácula*, história nunca contada. Mais explícita ainda é a referência direta à estilística do filme de Coppola quanto à imagem dos empalamentos (que no filme de Coppola faz referência ao teatro de sombras, que é uma das técnicas narrativas que estariam na origem do Cinema).

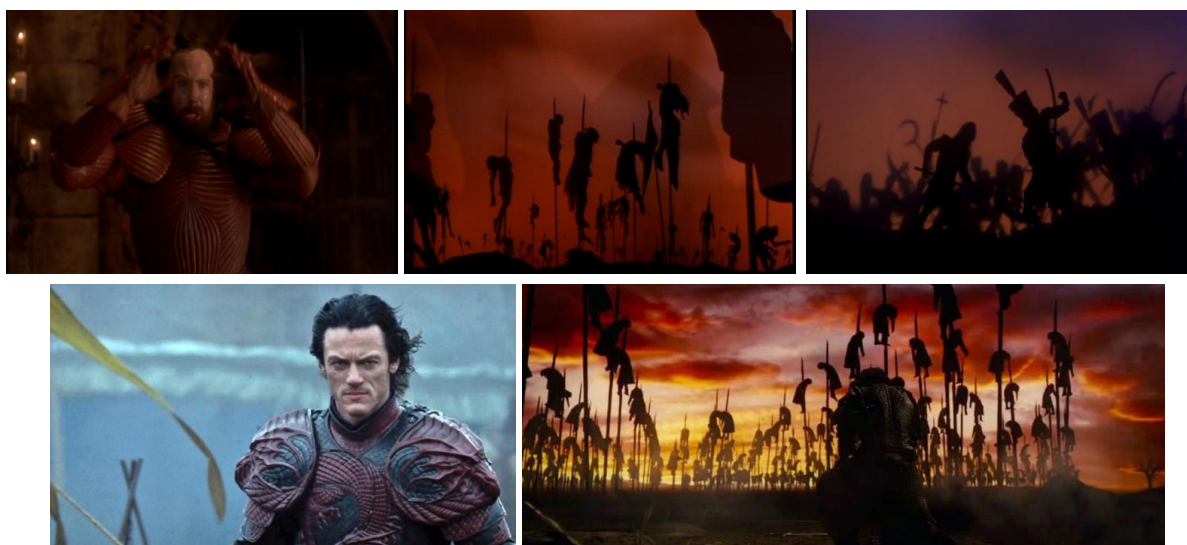


Figura 4: (a) *Drácula* de Bram Stoker como fonte para (b) *Drácula*, história nunca contada. Fonte: (a) DRÁCULA DE BRAM STOKER, 1992 (b) <https://filmaiada.files.wordpress.com/2014/10/dracula-4.jpg> e <http://1.bp.blogspot.com/-Yens7HjfcE4/VHOOin-EQgI/AAAAAAAAWgc/tcVIC5DoHfc/s1600/Vlad-The-Impaler-dracula-untold-37680708-854-347.jpg>

A duplicidade da personagem estabelece-se no prólogo, bem como as motivações de suas ações: vingança e amor. Quando o padre (Anthony Hopkins) o informa que Elisabeta não pode ser enterrada em terreno sagrado, por ser suicida e estar condenada ao inferno, Drácula renuncia a Deus e diz que vai se juntar a ela; que ele, Drácula, Comandante da Transilvânia, vai se erguer da própria morte para vingá-la com todos os poderes das Trevas. Ele crava então sua espada no centro de uma grande cruz de pedra, que começa a jorrar sangue. Ele recolhe o sangue num cálice e, antes de beber, diz “ Sangue é vida e o sangue será meu”. Sobre-humano como é apresentado, por força da sua vontade e de seu desejo de vingança, Drácula transforma-se no vampiro. Daí o filme, em sua dupla narrativa, alterna-se entre a caçada ao monstro e o drama do par romântico que se reencontra após séculos de separação traumática (ela se

matará por desespero de viver sem ele e ele se transforma no morto-vivo por amor a ela e vingança contra quem a condenou ao inferno). A ligação psíquica que há entre eles, no romance de Stoker, não é romântica, mas leva Mina a expressar piedade no momento final dele (como vimos anteriormente), é o único momento de percepção de Drácula de forma humanizada, não como o monstro. No filme, Mina é a encarnação de Elisabeta, o amor perdido, e saber disso desde o prólogo altera a construção da personagem: não apenas ele é humanizado, como constitui-se como protagonista – é um deslocamento significativo em relação ao romance, no qual, Drácula é a ameaça a ser destruída e não há espaço para a expressão de seus sentimentos ou motivações.

Se no livro, Harker é o herói que faz o gesto final de destruição do monstro (é ele quem mata Drácula, cortando-lhe a cabeça, ao mesmo tempo que o Sr. Morris trespassa seu coração); no filme, Drácula alcança a redenção pelas mãos da mulher por quem ele se transforma – Mina crava a espada em seu coração e, em seguida, corta sua cabeça. Essa alteração é coerente com a história de amor introduzida no prólogo do filme – a resolução do conflito não é apenas da caçada, mas também da história de amor. O prólogo é essencial para que, mantendo os acontecimentos do livro, ainda assim a personagem Drácula gere empatia e piedade, ou seja, se constitua como o herói romântico numa história de horror em que ele mesmo é o monstro.

Mesmo após Mina saber que seu belo príncipe romeno é o monstro que atacara sua melhor amiga, eles têm o mais íntimo dos encontros: ela se entrega a ele, pedindo que a transforme, e ele dá a ela de seu próprio sangue (para efetivar a transformação). Então o mundo exterior interfere diretamente e ele assume diante dela uma das suas faces monstruosas, um homem meio morcego e lobo que escapa ao se transformar em um bando de ratos (Figura 5). Nesse momento, as duas linhas da dupla narrativa se encontram, até que matar o monstro seja também a redenção do amante, o heroico guerreiro romeno que se perde e se encontra pelo amor de uma mulher.



Figura 5: As diversas faces de Drácula, monstro e herói. Fonte: DRÁCULA DE BRAM STOKER, 1992

Em síntese...

A riqueza de uma análise do Drácula de Bram Stoker para os estudos intermediários advém de uma longa cadeia de referências. O livro já traz em si referências a diversas fontes, não apenas escritas, mas também iconográficas em torno de mitos e histórias sobre o vampirismo e tudo associado a ele. Também o contexto de produção do livro, nos ajuda a entender as opções do escritor quanto à estruturação da narrativa (buscando o suspense e o horror) e à adoção de pontos de vista que reforçam esse horror. Na transposição para o filme, quase 100 anos depois do lançamento do livro (que é um dos grandes marcos dessa ficção de horror) e 70 anos depois da produção da primeira adaptação para o Cinema, a personagem já ganhou outra imagem e os medos já não são mais os mesmos. No entanto, como a própria literatura gótica preconiza que os medos são mutáveis, justifica-se a releitura para os novos tempos, adotando-se a estratégia narrativa do suspense. Assim, ao mesmo tempo que se propõe a respeitar o texto-fonte, o filme de Coppola o altera, sendo, por isso, mais fiel à

essência da fonte. O filme é “fiel” aos acontecimentos, ao princípio de que os medos se alteram, mas também à tradição cinematográfica de representação do vampiro, à matriz narrativa clássica e à história e à técnica cinematográfica. O filme recupera também algumas das fontes do livro de Stoker e as ressalta (a referência ao Vlad, a relação estabelecida entre o vampirismo e a peste negra trazida pelos ratos etc.); e torna-se fonte para novas produções.

Dessa forma, buscou-se apontar alguns aspectos sobre os quais se fundam as opções de alterações nesse processo de recriação, adotando a proposta de Clüver de que a análise intersemiótica parta do texto-alvo. Além da intenção da obra, destacamos que as decisões criativas são orientadas também pela função do texto-alvo e pelo seu contexto de produção e de recepção: no caso, objetivou-se um filme que pudesse ser “vendido” como adaptação fiel de um texto reverenciado, ao mesmo tempo que levasse em conta o longo histórico da personagem no novo meio (o cinema) e as próprias fontes do texto-fonte.

Referências

- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Tradução de Fernando Mascarello. In: Ramos, Fernão (Org.). **Teorias contemporâneas do Cinema, Vol. 2.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. .pp. 277-301.
- CAPUZZO, Heitor. **Lágrimas de Luz**; o drama romântico no cinema. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 221p. (Coleção midia@rte, 2)
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema.** Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 221p.
- CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: Arbex, Márcia (Org.). **Poéticas do visível**; ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006a. p.102-166.
- CLÜVER, Claus. **Estudos Interartes**: conceitos, termos, objetivos. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, FFLCH, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>>. Acesso em: 10 set. 2015.
- CLÜVER, Claus. **Inter Textus / Inter Artes / Inter Media.** Aletria, revista de estudos de literatura, jul-dez. 2006b. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/o8_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf>. Acesso em: 12 set. 2008.
- DRÁCULA DE BRAM STOKER (Bram Stoker's Dracula). Direção: Francis Ford Coppola. Roteiro: James V. Hart, a partir da novela de 1897 de Bram

- Stoker. Produção: American Zoetrope, Columbia Pictures Corporation, Osiris Films. Elenco: Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins, Keanu Reeves. EUA, 1992, Blu-Ray, colorido, widescreen, 127min.
- IMDB – Internet Movie Database. **Bram Stoker’s Dracula – Trivia**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0103874/trivia?ref_=tt_trv_trv>. Acesso em: 10 out. 2015.
- JEHA, Julio Cesar. **Edgar Allan Poen: The Fall of The Masque**. 1986. 172f. Dissertação (Mestrado em Inglês) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1986.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: Pellegrini, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p.37-59.
- MELTON, J. Gordon. **O livro dos Vampiros**; a enciclopédia dos mortos-vivos. Tradução de James F. Sunderlank Cook. São Paulo: Makron Books, 1995. 1017p.
- NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. 304p.
- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: Pellegrini, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p.15-35.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: Candido, Antônio *et al.* **A personagem de ficção**. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009
- SEGER, Linda. **A arte da adaptação**; como transformar fatos e ficção em filme. Tradução de Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007. 281p
- STOKER, Bram. **Drácula**. Tradução de Theobaldo de Souza. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1993. 464p.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar. In: Pellegrini, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p.61-89.