



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

LUZ, SOMBRA, NOSFERATU

GARCIA, Yuri¹

FEIJÓ, Filipe²

RESUMO: A proposta do presente trabalho é abordar as três principais aparições cinematográficas do vampiro Nosferatu, sob a ótica do processo de adaptação e suas subsequentes relações metalinguísticas. Inicialmente, veremos as implicações contidas na transposição do romance *Drácula*, de Bram Stoker, para as telas, em 1922. Em seguida, abordaremos a peculiar concepção de Herzog no que diz respeito às semelhanças e diferenças para com o anterior. Finalmente, buscaremos compreender o que existe de condensado acerca dessas duas obras em “A sombra do vampiro”, e o que se apresenta como novidade nessa película cuja proposta é mostrar o processo de filmagem de F. W. Murnau.

PALAVRAS-CHAVE: Nosferatu; horror; cinema.

Introdução

Compreendendo o papel e o valor de termos como adaptação, transposição, transcrição, o processo de criação fílmica torna-se um amplo espaço para nos aprofundarmos a esse respeito. Tomando como *corpus* de estudo as duas versões do

¹ Mestrando em Comunicação Social na linha Tecnologia e Cultura da UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: yurigpk@hotmail.com

² Doutorando em Comunicação Social na linha Tecnologia e Cultura da UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: limatony@gmail.com



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

livro *Drácula* intituladas de “Nosferatu” e a singular obra “A Sombra do Vampiro”, analisaremos como se dá a relação existente entre as três e sua ligação com o romance gótico de Bram Stoker.

Para isso, é necessário compreendermos antes de qualquer coisa, que tratam-se de obras feitas por um autor que entrou em contato com uma outra obra anteriormente para servir de inspiração. Para pensar nessa questão autoral, trazemos o francês Roger Chartier e sua ideia de apropriação. Segundo o pensador, que trata da questão no âmbito da leitura em suportes textuais, ao lermos algo, há uma pluralidade de possibilidades interpretativas que variam de acordo com uma série de fatores como personalidade, humor, criação e basicamente, tudo mais que possa ser minimamente importante para caracterizar nossa forma de pensar e agir.

Com isso, percebemos que há uma maneira própria a cada pessoa de se apropriar de uma obra e que essa maneira é exclusiva de cada um. Podemos tomar como exemplo as múltiplas interpretações de textos religiosos ao longo da história. Dessa forma, os diretores dos filmes citados acima, são, antes de realizadores, consumidores, espectadores. Outros autores não trazem uma reprodução da obra originária e/ou inspiradora, mas sim a sua perspectiva.

Para nos aprofundarmos no processo em si, nos lembramos de Herbert Marshall McLuhan apontando que todo meio mais novo traz algo de meios anteriores. Se aprofundando nessa ideia, propomos uma terminologia cuja ênfase é mais propriamente midiática (e claramente inspirada em McLuhan³) e que também dialoga com os

³ O subtítulo do livro é “Understanding New Media”, referência direta ao famoso livro de McLuhan “Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem”, cujo título original é “Understanding Media”.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

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

Talvez a princípio devamos nos indagar a respeito da relação entre esses conceitos e o trabalho em questão. Entretanto, na página 44, é destacado o grande número de filmes produzidos na primeira metade dos anos 90 (talvez um fenômeno comparável somente às produções dos anos 30) cujos roteiros são versões de romances clássicos de autores como Hawthorne, Wharton, Henry James e, principalmente, Jane Austen. Mais a frente, Bolter e Grusin destacam livros que pegam emprestado elementos de outros livros e o mesmo procedimento em filmes. No caso dos “Nosferatus”, Murnau não pega emprestado, mas “rouba” o livro de Bram Stoker para a sua adaptação tal como o vampiro rouba a sua vítima e Herzog perverte ainda mais esse processo. Esses atos vampíricos são compreensíveis no itinerário dos referidos diretores



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

ao falar de vampiros. Mas o ponto central dessa questão é a noção de imediação, ou seja, a sensação que o espectador tem de que nada se interpõe entre ele e a obra que está assistindo, apesar do processo de mediação. A sensação de que a obra não foi vampirizada.

A Sombra de Murnau

Em 1922, o diretor alemão F. W. Murnau traz ao cinema o filme “Nosferatu”, uma adaptação não autorizada do romance “Drácula” de Bram Stoker.

O filme é considerado uma das maiores obras-primas do cinema expressionista alemão além de ser a primeira adaptação conhecida do livro, devido ao fato de ter sido feita uma versão anterior em 1921 na Hungria chamada “Drakula”⁴, porém sem nenhuma cópia existente, devido a problemas de direitos autorais com a viúva de Stoker.

A questão dos direitos autorais também foi um problema para o filme de Murnau, entretanto o produtor Albin Grau e o roteirista Henrik Galeen promoveram algumas mudanças numa tentativa de “maquiar” o filme para que não houvesse uma ligação evidente com a obra escrita. O nome dos personagens e o título da película, assim como alguns detalhes na trama foram modificados para que a relação com “Drácula” não ficasse evidente. Contudo, a viúva de Stoker descobre a farsa e consegue

⁴Para mais detalhes, ver RHODES, 2010.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

emitir uma ordem para que todas as cópias fossem destruídas. No entanto, algumas surgem nos Estados Unidos, fazendo com que o filme “sobreviva”.

Enquanto o expressionismo alemão é um movimento de vanguarda inspirado pelas artes estéticas expressionistas, Nosferatu surge como um marco desse mesmo movimento. Entretanto, apresenta um contorno mais híbrido ao ser inspirado em pinturas do romantismo alemão, sobretudo de Caspar David Friedrich, e flertar com a proposta do *kammerspielfilm*⁵ (mais claramente evidenciada em “A Última Gargalhada”), apresentando características mais intimistas e realistas.

Outra característica marcante do cinema expressionista é a utilização de sombras criando efeitos dramáticos e realçando o aspecto espectral desse cinema. No romance de Stoker, o vampiro é descrito como um ser sem sombra, entretanto, Murnau a utiliza constantemente em seu filme como se fosse o próprio monstro, e se materializando em direção às suas vítimas. “As sombras do expressionismo Alemão atingem sua mais assombrosa manifestação nas imagens de Murnau⁶” (PEREZ, 1998, p.148).

É como uma sombra, uma sombra descendo as escadas e estendendo seu longo braço com garras em direção a porta, que o vampiro chega à esposa em seu quarto; e como uma sombra ele agarra seu coração palpitante dentro de seu peito.⁷ (PEREZ, 1998, p.148)

⁵ Ver MORAES, 2010.

⁶Tradução nossa de “The shadows of German expressionism attain their most haunting manifestation in Murnau's images.”

⁷Tradução nossa de “It is as a shadow, a shadow ascending the stairs and extending its long clawed arm toward the door, that the vampire comes to the wife in her bedroom; and as a shadow he grasps the palpitant heart within her breast.”



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

A utilização de sombras, as mudanças de nomes e uma pequena mudança na história não são as únicas variações encontradas em *Nosferatu*. A descrição do vampiro também é diferente da encontrada no livro:

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

No filme, é um ser alto, magro, pálido, com braços e dedos compridos e unhas grandes e pontudas, parecendo mais um híbrido entre um esqueleto e um animal (um roedor devido aos dentes) do que um humano. Sua similaridade com um rato aumenta sua assimilação com a peste, que em “*Nosferatu*” surge sublinhando uma relação entre vampiro e doença. É interessante notar, que o *Drácula* de Stoker possui a aparência de um homem, escondendo sua monstruosidade em seus atos, falas e seus poderes macabros. Já na adaptação de Murnau, sua monstruosidade se explicita em sua imagem,



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

possivelmente um reflexo característico do movimento artístico do cinema expressionista alemão, que flerta com o bizarro, o macabro, o assustador através de sua estética.

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

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

Algumas leituras do final criado por Murnau apontam como uma metáfora para um filme se queimando. O vampiro possui uma ligação direta com a luz nessa obra. A utilização das sombras com intensa importância nos mostra que assim como o cinema,



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

esse vampiro precisa da utilização da luz para sua materialidade, mas também sofre com o efeito do sol. “Isso sugere que o vampiro é feito de propriedades similares as do filme⁸” (ABBOTT, 2004, p.20). *Nosferatu* é um filme, portanto vulnerável materialmente. Todavia, como qualquer obra, pode ser apropriada de diferentes formas. As interpretações sobre o primeiro vampiro do cinema e sobre a estreia do sol como inimigo podem ser infinitas, entretanto, longe do mero domínio das interpretações, se estabelece o fato de que o primeiro Drácula do cinema é responsável por inúmeras características que se estabelecem ao longo da mitologia vampírica.

“*Nosferatu* também acrescenta sua própria iconografia que permanece associada aos filmes de vampiros: sombras escuras e fatídicas, os movimentos prolongados do vampiro, as ‘*reaction shots*’ que ocorrem quando um momento de horror ocorre.” (BERESFORD, 2008, p.142)⁹

A Sombra de Herzog

O diretor Werner Herzog, tenta com muito sucesso, homenagear Murnau em uma versão de 1979 de “*Nosferatu*”, dessa vez com o subtítulo, “O Vampiro da Noite” e com o ator Klaus Kinski. Antes de nos aprofundarmos no filme em si, é interessante

⁸Tradução nossa de “This suggests that the vampire is made up of similar properties as film itself”.

⁹ “*Nosferatu* also added its own iconography that remain associations within vampire films: the dark and foreboding shadows, the prolonged movements of the vampire, the ‘*reaction shots*’ that occur when a moment of horror occurs.” (BERESFORD, 2008, p.142)



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

pensarmos nessa relação entre os diretores, que são importantes representantes do cinema alemão em diferentes épocas.

Herzog é um dos representantes de uma safra de diretores alemães do chamado “Novo Cinema Alemão”¹⁰ (mesmo que o próprio não se considere). Por ser um dos ícones de um movimento característico de um país que havia sido o berço do expressionismo e de diretores renomados como Murnau e Fritz Lang, podemos crer em uma necessidade de se relacionar com uma antiga tradição fílmica e com os grandes nomes dessa mesma. O próprio Werner Herzog considera a versão de Murnau como o maior filme feito na Alemanha e seu diretor como o melhor.¹¹

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

Na trama, há mudanças interessantes que não correspondem nem ao livro de Stoker, nem a obra de Murnau. O personagem Jonathan Harker (nome já não mais é proibido por direitos autorais) vivido pelo ator Bruno Ganz acaba por se tornar o vampiro no final do filme. Drácula costuma figurar uma aristocracia como predadora que “suga o sangue” do proletariado representado pelos inimigos do vampiro (médicos

¹⁰ Novo Cinema Alemão ou JDF – Junger Deutscher Film.

¹¹ <http://www.guido-boehm.info/fruits/html/Herzog/herzog-nosferatu.htm>



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

e advogados) e de suas mulheres. Jonathan é um representante da burguesia e ao herdar o vampirismo cria uma metáfora da burguesia tomando o lugar da nobreza.

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

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



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

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

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



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

sua aparência e de suas práticas ou a bela e melancólica jovem negligenciada em seus anseios íntimos? Ambos se encontram nas trevas.

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

Para começar, desejamos abordar um aspecto específico dessa oposição. O chamado “irracional”, sobretudo na modernidade, precisou ser tomado como um termo antagônico ao projeto organizado e cientificista de cultura, e o tanto de repressão necessária para contê-lo é um dos principais tópicos da obra de Sigmund Freud. O termo “primitivo”, inclusive utilizado até hoje de maneira preconceituosa para designar características de culturas tribais, foi durante muito tempo sinônimo de barbárie, caos, animalidade e infantilismo. Em ambas as versões de *Nosferatu*, alguns traços do “irracional” comparecem como fatores de tensionamento entre a parte civilizatória e as feições selvagens da cultura. A oscilação entre sonho e realidade é um deles. Se o filme de Herzog se inicia com uma cena de pesadelo e posteriormente intercala realismo e obscuridade, o clima onírico e tenebroso parece estar plasmado em cada fotograma da versão original. Outros tantos exemplos desse conflito comparecem, como já mencionado, tanto nos hábitos quanto no aspecto físico do vampiro. A prática do sacrifício da vítima e o consumo de seu sangue fresco, tão atribuídos a culturas opostas às ilustradas e elevadas, o sono enquanto o cidadão considerado de bem trabalha, o erotismo perverso e desmedido, as características animais que tão comumente o aproximam do morcego, como as orelhas, dentes e garras pontiagudos.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

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

A sombra do cinema

Ao filmar um filme sendo filmado, Elias Merhige apresenta em “A sombra do vampiro” um procedimento que, além de considerado usual no domínio cinematográfico, ainda ficou marcado por memoráveis incursões. “Filmes sobre filmes” talvez sejam mais comuns do que imaginemos caso levemos em conta o universo ficcional, já que certamente existem inúmeros documentários abordando essa questão. Porém o filme como assunto de um filme é algo bastante vasto e, para que possamos compreender melhor as variações desse itinerário metalinguístico, é preciso uma investigação mais apurada.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

Desde os seus primórdios, o cinema apresenta-se como tema para seus próprios enredos. O curta “Those awful hats”, de 1909, é um caso notável. Nele, D. W. Griffith mostra as confusões causadas dentro de um cinema por expectadoras obstruindo a visão de outros expectadores com seus enormes chapéus. Em “Sherlock Jr.” (1924), Buster Keaton dirige e também atua na película como um projetista de filmes que resolve empreender uma pequena busca. Ele decide investigar o misterioso sumiço de um relógio que pertence ao pai da garota pela qual está apaixonado. As consequências dessa iniciativa são um pouco problemáticas a princípio, mas o que importa é que, num dado momento, o personagem de Keaton chega e projetar um filme cujo enredo é, também, um roubo.

“O homem da câmera” (1929), “Crepúsculo dos Deuses” (1950), “A noite americana” (1973) e os mais recentes “Ed Wood” (1994) e “O artista” (2011) são outros exemplos claros. Se a metalinguagem é um discurso de uma linguagem sobre si mesma, ou sua incursão em si, temos, como um golpe reverso, a linguagem também empurrando-se num sentido oposto. Para “fora” de si mesma. Por conta disso, filmes com essas características são metafilmes. Empurram-se para dentro e para fora de si mesmos. Como? Em alguns casos, se compreendemos o conceito narratológico de diegese como a parte ficcional da narrativa, ou seja, os eventos existentes dentro da trama apenas, percebemos a existência de metafilmes com características tanto intradieéticas quanto extradieéticas.

“Those Awful Hats” e “Sherlock Jr.” são exemplos de metalinguagem intradieética, pois destacam o próprio meio como elemento do enredo. Já “Crepúsculo



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

dos Deuses”, além de ter a passagem do cinema mudo para o sonoro como pano de fundo, algo que está no roteiro (intra), ainda escala para papéis destacados Gloria Swanson e Eric Von Stroheim, astros desse período anterior. Esse fato é algo que, portanto, não precisava estar indicado no argumento e que pode, perfeitamente, ser compreendido como “extra”, ou também conhecido popularmente como “referências”. Metafilmes extradiegéticos não precisam necessariamente ter o cinema como tema para estarem assim configurados. São os casos de “Os intocáveis” (1987) ao prestar homenagem à Sergei Eisenstein e à sequência da escadaria de Odessa e “Contatos imediatos do terceiro grau” (1977) em que Steven Spielberg coloca François Truffaut no papel de um importante cientista.

Caso o cinema possa ser concebido como um texto, como no pensamento de D. F. McKenzie em “Bibliography and the sociology of texts” (1999), inúmeras referências intertextuais serão encontradas ao longo de sua história. Julia Kristeva chamará de Intertextualidade o que Bakhtin chamou de dialogismo, que seria, portanto, a capacidade do espectador de reconhecer a presença de textos ou fragmentos de textos produzidos anteriormente.

Em “A sombra do vampiro” a intertextualidade metafílmica abrange e ultrapassa os níveis anteriores. O filme é baseado em um célebre boato de que o ator Max Schreck seria, na verdade, um vampiro. A atuação de Schreck em “Nosferatu” é tão assombrosa e macabra que fez com que surgisse tal história. O fato de não ser um artista muito conhecido acabou por fortalecer a lenda criada.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

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

Analisando detalhes contidos na obra de Merhige, percebemos que, no plano intradieгético, temos o simples fato de que o filme cita o cinema. Na dimensão extradieгética, a presença de Udo Kier como o produtor e diretor de arte Albin Grau. Kier já interpretou um vampiro em “Sangue para Drácula” (1974) de Paul Morrissey e queremos crer que sua escalação não é mera coincidência.

Quanto a questão estética, o filme de Elias Merhige parece herdar do Nosferatu de Herzog a cor e uma presença cênica mais concreta e realista tanto do vampiro quanto dos outros personagens. Merhige, que já havia trabalhado com fotografia PB em “Begotten” (1990), foge tanto da imagética expressionista que evoca um certo imaginário de spectralidade (Murnau), bem como da contemporânea estética da câmera na mão, tão comum aos “making of’s”. Ele parece querer manter o puro e simples realismo para que momentos aparentemente não realistas, como quando Max Schrek (brilhantemente interpretado por Willem Dafoe) devora um morcego e mostra-se incontrolável diante de sangue, sugiram muito mais do que uma construção do trabalho de ator no modelo de Stanislavski.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

O fato de que o filme de 1922 já seja uma controversa adaptação do livro *Drácula* de Bram Stoker já ofereceria bastante material para articular os bastidores de uma filmagem. Entretanto, “A sombra do vampiro” mergulha nos mistérios que cercam a produção e, sobretudo, na figura enigmática de Schrek. Desde o começo e pela absoluta mescla entre o ficcional e o documental, a figura do ator alemão é explorada em sua dúbia aparência.

Na verdade, ele é apresentado como um vampiro de fato. Fruto de uma brecha nos sucessivos processos de remediação, esse mistério acerca do ator original é tratado aqui como um motor da trama. Tanto equipe de filmagem quanto espectador ficam intrigados com suas atitudes que revelam um nível quádruplo de encenação: o ator Willem Dafoe interpreta um vampiro que se faz de ator para interpretar um vampiro. Esse processo ultrapassa a dupla encenação do filme que encena as filmagens de um filme, e alcança um patamar que amedronta tanto aqueles que trabalham na equipe de produção do *Nosferatu* original quanto o espectador do “outro lado” da tela. Dafoe encarna um vampiro e não um ator que faz um vampiro. Assim, a película do filme “A sombra do vampiro” é um tanto mais densa por conta de suas camadas de sentido, tal como uma pele que o recobre. Quando *Nosferatu* morre exposto ao final do filme de Merhige, é essa pele/película que também morre exposta ao sol. O diretor propõe, nesse instante que tudo esteja colado nessa “matéria” filmica, já que ator e vampiro, equipe de produção e espectador também estão colados. O que passa a ser invisível não é o duplo especular da imagem vampírica, mas a própria encenação ou ficção, já que, como



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

afirma o Murnau de John Malkovich “o que não está em quadro não existe”. A sombra do vampiro é a sombra do cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBOTT, Stacey. Nosferatu in the Light of New Technology. In: HANTKE, Steffen (ed.). *Horror Film: Creating and Marketing Fear*. Jackson: University of Mississippi Press, 2004.

BERESFORD, Matthew. *From Demons to Dracula: The Creation of the Modern Vampire Myth*. Reaktion Books Ltd, 2008.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. The MIT Press, 2000.

CHARTIER, Roger. *Práticas da Leitura*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1996.

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

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

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

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



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
06, 07, 08 e 09 de novembro de 2012 UNESPAR/FAP - Curitiba/Pr.

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

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

STOKER, Abraham. *Dracula*. Porto Alegre: L&PM, 2011.