

# O Eterno Retorno de Nosferatu

Pedro Augusto Moraes Simões Júnior\*

## Índice

Considerações Iniciais . . . . .	2
1 A construção do Mito Vampiresco . . . . .	3
2 O Expressionismo Alemão no Cinema . . . . .	11
2.1 Friedrich Wilhelm Murnau . . . . .	19
3 Nosferatu, Uma Sinfonia de Horror . . . . .	20
3.1 Narrativa . . . . .	22
3.2 Música . . . . .	25
3.3 Fotografia . . . . .	27
4 Análise Fílmica . . . . .	30
5 “Filhos” de Nosferatu . . . . .	37
5.1 Drácula . . . . .	40
5.2 O Vampiro da Noite . . . . .	42
5.3 Nosferatu, O Vampiro da Noite . . . . .	44
5.4 Drácula de Bram Stoker: O Amor Nunca Morre . . . . .	45
5.5 A sombra do Vampiro . . . . .	48
Considerações Finais . . . . .	49
Referências . . . . .	51

---

\*Bacharel em Comunicação Social com Jornalismo – Centro Universitário Jorge Amado. Especialista em Cinema Expressão e Análise – Universidade Católica do Salvador

*Análise Fílmica realizada sobre o clássico de Friedrich Wilhelm Murnau, “Nosferatu Uma Sinfonia de Horror” evidenciando suas raízes, com o mito vampiresco e o expressionismo alemão e suas conseqüências, gerando uma infirmitude de “filhos” que auxiliam Nosferatu a retornar com freqüência como referência estética.*

## **Considerações Iniciais**

O vampiro está presente em diversas culturas, encontramos representações desses seres em locais distintos que variam desde uma embalagem de doce até em um quadro de Edvard Munch. O impacto que essa imagem suscita em um receptor varia segundo ela for representada e depende da forma em que a recepção deixe ou não acontecer uma experiência estética. Ela pode causar medo, sedução ou até graça. Esse estudo pretende investigar umas dessas representações, realizando uma análise fílmica sobre “Nosferatu” uma película realizada em 1922 no auge do expressionismo alemão. Esse filme é um marco na história do cinema, pois trouxe novas propostas para o terror, se transformando em uma eterna referência na representação do vampiro na sétima arte.

Percebi ao decorrer desse estudo, que a imortalidade do vampiro é de responsabilidade da interpretação artística realizada sobre as lendas vampirescas, iniciada na literatura e logo mais, adaptada para o teatro e cinema. Antes de chegar a tal conclusão, esse estudo é iniciado pelo grande berço de “Nosferatu”, a junção do vampiro folclórico (lendas sobre Lilith, Lâmia e Langsuyar) com o vampiro histórico, (Vlad Tepes e Elisabeth Bathory). Nessa parte do texto, o livro “Enciclopédia dos Vampiros” de Melton foi fundamental para o aprofundamento no assunto, assim como o “Voivode” organizado por Vale.

Posteriormente, a monografia se atém ao expressionismo alemão, um movimento que propiciou o ambiente necessário para que as fantasias do terror e do vampirismo crescessem. Diversos filmes que marcaram a história do cinema surgiram nessa época: “O Golem”, “O Gabinete do Dr. Caligari”, “Nosferatu”, “Metrópoles” e “Fausto”. Para conhecer o expressionismo no cinema, utilizei dois livros obrigatórios, a “Tela Demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e o Expressio-

nismo” de Lotte Eisner e “De Hitler a Caligari: Uma História Psicológica do Cinema Alemão” de Kracauer.

Após a contextualização, chega à vez do objeto maior, a análise fílmica do filme “Nosferatu” de Murnau. A película foi avaliada em duas partes, inicialmente, com uma apreciação sobre a fotografia, narrativa, iluminação e estratégias sonoras e no segundo momento, foi realizada uma análise fílmica, baseada no estilo sugerido por Vanoye e Goliot-Lété em “Ensaio sobre a Análise Fílmica”.

Essa análise pretende identificar os programas de efeito, ou seja, as estratégias de composição adotadas pelo diretor no filme para construir as sequências. Cada obra cinematográfica realiza uma cena buscando um efeito, entre tantos, a comoção, euforia, repugnância, raiva, medo e confusão. Para que isso aconteça, várias estratégias são realizadas e todos os elementos de composição estão envolvidos. O tipo da música escolhida, os planos adotados, o tempo de cada sequência, a dilatação ou encurtamento de uma narrativa, o formato dos diálogos, a iluminação adotada, nenhuma dessas escolhas é feita por acaso, cada detalhe gera um efeito, e “mapear” as estratégias de “Nosferatu” é a tarefa principal dessa monografia.

Como esse filme é o primeiro filme sobre vampiro lançado em grande circuito, ele deixou influências que são utilizadas mesmo após tantos anos de lançado. O texto finaliza identificando alguns filmes fundamentais que ajudaram a perpetuar o mito do vampiro, assim como, auxiliaram a imortalizar o grande clássico do cinema expressionista “Nosferatu”.

## **1 A construção do Mito Vampiresco**

Donde veio essa figura aterradora e cultuada? De vários lugares e de nenhum, ao mesmo tempo. O vampiro é, antes de tudo, um mosaico de cores e traços surgidos de diferentes lugares que se juntaram com o tempo e moldaram, lentamente, a fisionomia que hoje temos dele: um morto que levanta da tumba para se

alimentar do sangue dos vivos, fruto de um imaginário popular conhecidamente restrito, o das populações do leste europeu.<sup>1</sup>

A palavra *vampyre* (vampiro) é uma combinação que vem de *vampir* de origem sérvia e da palavra russa *upyr*. Ao falar desse ser, mitológico, não vamos limitar essa análise ao conceito básico de que ele seja “um cadáver reavivado que levanta do túmulo para sugar o sangue dos vivos e assim reter a aparência da vida”<sup>2</sup> Compreenderemos então como um ser responsável por “sugar a energia vital”<sup>3</sup>, uma vez que, historicamente nem todo relato vampiresco associa a figura do vampiro a um morto-vivo.

Histórias sobre vampiros se remetem a culturas antigas e se perpetuaram no imaginário contemporâneo com auxílio de personagens históricos imortalizados por dois cúmplices, a literatura e o cinema. Ambos encontraram no vampiro um monstro perfeito, por possuir características que ao mesmo tempo assustam e seduzem. No reino dos livros, o *best seller* vampiresco mais antigo é *Drácula*, do escritor irlandês Bram Stoker, realizado em 1897. Essa obra é uma referência base, para a maioria das interpretações artísticas sobre o vampiro. Diversos autores após Stoker criaram bons livros, além dos aclamados Le Fanu, Matheson, Stephen King e Anne Rice, vale conhecer as publicações dos brasileiros: André Vianco<sup>4</sup> e Gilmar Silva<sup>5</sup>. A contribuição de Rice para o desenvolvimento do tema no mundo contemporâneo é de grande valia. Seus vampiros, entre outros, Lestat, Armand e Louis se transformaram em verdadeiros ícones da literatura vampiresca.

<sup>1</sup> MORAES, A.C Marco. O Vampiro: Um retrato em mosaico. In: FERREIRA, Cid Vale (org.)Voivode: Estudos Sobre os Vampiros. Jundiaí, São Paulo, Ed. Pandemonium, 2002.

<sup>2</sup> MELTON, J Gordon. Enciclopédia dos Vampiros - Edição Compacta - São Paulo, M. Books do Brasil Editora, 2008.

<sup>3</sup> MORAES, A.C Marco. O Vampiro: Um retrato em mosaico. In: FERREIRA, Cid Vale (org.)Voivode: Estudos Sobre os Vampiros. Jundiaí, São Paulo, Ed. Pandemonium, 2002.

<sup>4</sup> André Vianco é o maior escritor brasileiro que aborda a temática vampiresca. Sua obra é bem escrita e bastante criativa. Destaque para Os Sete, Bento, O Sétimo e O Vampiro Rei.

<sup>5</sup> Gilmar Silva é conhecido no país como *Lewd* sua obra está parcialmente disponível no site <<http://www.sistinas.com.br>> (acesso em: 12/10/2008). A qualidade do trabalho do autor é uma polêmica, alguns amam e outros odeiam a mescla que Gilmar faz da literatura erótica com o terror do vampirismo.

No reino das películas, o primeiro impacto nas telas produzido por um vampiro, foi realizado por *Nosferatu* de Murnau. Assim como esse filme, a maioria das produções com esse tema bebe na fonte literária trazendo um sucesso incontestável. Cerca de 1300<sup>6</sup> filmes já foram produzidos tendo um vampiro como personagem, sendo que de acordo com Moraes, pelo menos na metade dessas películas, o monstro está no centro da história.

Apesar de antigos, *Drácula* e *Nosferatu* não surgiram do acaso. “A crença em criaturas vampíricas provavelmente remonta às experiências humanas muito antes do advento da palavra escrita. Tanto um temor respeitoso em relação aos mortos, como uma crença nas propriedades mágicas do sangue”<sup>7</sup> são temas universais que encontramos em diversas culturas espalhadas no mundo. Porém, como alerta Melton, o conceito de vampirismo era diferente do que hoje encontramos no vampiro contemporâneo, e “a maioria dessas histórias envolve seres demoníacos, entidades espirituais, praticantes de magia negra e outras criaturas sobrenaturais que não precisavam morrer antes de conseguir seus poderes e seu comportamento.

Na maioria dos casos, os relatos de vampirismo mais antigos se referem a seres femininos, como *Lâmia* na mitologia grega. *Langsuyar* da Malásia e a vampira judaica *Lilith*<sup>8</sup>. Segundo Julien, *Lâmia* governava a Líbia e tinha um romance com Zeus. A deusa Hera, ao saber da traição do marido matou os filhos de *Lâmia* que nada pode fazer para impedir. A mãe revoltada resolveu descarregar a raiva nos humanos e se transformou em um “fantasma feminino de grande beleza que, como os vampiros, se alimentavam de sangue humano. Deslocavam-se emitindo uma espécie de assóvio e algumas vezes transformavam-se em serpentes”<sup>9</sup>. Já a *Langsuyar*, se transformou em uma vampira ao dar à luz a uma criança morta, depois disso ela passou a atacar crianças para sugar o sangue.

O primeiro relato folclórico sobre *Lilith* vem da época babilônica, na

<sup>6</sup> MORAES, A.C Marco. *O Vampiro: Um retrato em mosaico*. In: FERREIRA, Cid Vale (org.) *Voivode: Estudos Sobre os Vampiros*. Jundiaí, São Paulo, Ed. Pandemonium, 2002.

<sup>7</sup> MELTON, J Gordon. *Enciclopédia dos Vampiros - Edição Compacta* - São Paulo, M. Books do Brasil Editora, 2008.

<sup>8</sup> Idem

<sup>9</sup> JULIEN, Nádia. *Dicionário Rideel de Mitologia*. São Paulo, Rideel, 2005.

antiga Suméria. A história conhecida como *Gilgamesh Epic*, descreve a personagem como “uma prostituta vampira que era incapaz de procriar e cujos seios estavam secos. Foi retratada como uma linda jovem com pés de coruja (indicativos de sua vida notívaga)”.<sup>10</sup>

Posteriormente, Lilith reaparece na cultura hebraica como a “rainha do mal e mãe dos espíritos demoníacos”<sup>11</sup>. Segundo as tradições, a vampira é a primeira mulher criada para companhia de Adão que se rebelou e fugiu por não aceitar ser submissa ao companheiro no ato sexual. Lilith foi viver nas margens do mar vermelho, onde teve vários amantes gerando centenas de filhos, divididos em Liliths (mulheres) e Lillim (homens). Baseado no Torah,<sup>12</sup> Massapust<sup>13</sup> comenta que “naquele tempo, beijos no pescoço demonstravam afeto e respeito (Gên. 33:4), mas a natureza dos beijos dessa “cobra tortuosa” era erótica e pérfida. Lilith embriaga o insensato com o vinho para facilitar sua investida sexual e desonrar suas presas”. Massapust ainda ressalta que não é por acaso que a palavra *nashak* (morder) se diferencia com apenas uma letra de *nashaq* (beijar).

Bram Stoker ao escrever *Drácula*, se inspirou em outro personagem histórico, que obviamente não era um vampiro, chamado Vlad Tepes, o filho de Vlad Dracul, regente da Wallachia (atual Romênia). *Dracul* é uma palavra derivada de *Drac*, um termo da Romênia que a depender da tradução, pode significar diabo ou dragão. O “*Drácula* histórico” ou Vlad Tepes *Drácula* nasceu por volta de 1430<sup>14</sup> em Schassburg na Transilvânia, na época seu pai ingressava na Ordem Dragão, uma organização que tinha como lema o combate aos turcos.

O príncipe recebeu o apelido Tepes, que significa empalador, devido a sua crueldade ao combater seus inimigos. Dentre vários relatos

<sup>10</sup> MELTON, J Gordon. Enciclopédia dos Vampiros - Edição Compacta - São Paulo, M. Books do Brasil Editora, 2008.

<sup>11</sup> Idem

<sup>12</sup> Obra da cultura judaica formada pelos livros: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio

<sup>13</sup> MASSAPUST, Shirlei. Os Nefilins: Raízes Judaicas do Vampirismo. In: FERREIRA, Cid Vale (org.) Voivode: Estudos Sobre os Vampiros. Jundiá, São Paulo, Ed. Pandemonium, 2002.

<sup>14</sup> MELTON, J Gordon. Enciclopédia dos Vampiros - Edição Compacta - São Paulo, M. Books do Brasil Editora, 2008.

medievais sobre a conduta do príncipe, Ambrosiu Huber<sup>15</sup> em 1499 comenta que Tepes empalou centenas de pessoas utilizando uma lança de aproximadamente três metros que atravessava o corpo da vítima. “Em alguns casos a empalação produz uma morte imediata (...) em outros, o indivíduo agoniza lentamente e o sofrimento é absoluto”.<sup>16</sup>



A xilografia ao lado, foi publicada no livro “Em busca de Drácula e Outros Vampiros” de Raymond T. McNally e Radu Florescu ela representa a crueldade e o sadismo de Vlad Tepes que sentia prazer ao ver seus inimigos agonizando de dor.

Outro personagem que auxiliou a perpetuação do mito vampiresco foi Elisabeth Bathory, uma condessa que viveu, em uma região onde hoje é a República Eslovaca, por volta de 1560 a 1624. Bathory é uma figura histórica associada ao vampirismo por sua extrema crueldade. De acordo com Melton,<sup>17</sup> a condessa para esconder uma gravidez indese-

<sup>15</sup> ALMEIDA, Marcos T. R. Vlad Tepes Drácula. Disponível em: <<http://bocadoinferno.com/romepeige/artigos/vlad.html>> acesso em: 19/10/2008.

<sup>16</sup> Idem

<sup>17</sup> MELTON, J Gordon. Enciclopédia dos Vampiros - Edição Compacta - São Paulo, M. Books do Brasil Editora, 2008.

jada com um camponês ficou escondida do noivo, Conde Nadasdy, no castelo até o nascimento de sua filha. Nesse período ela começou a mostrar seu lado sanguinário ao punir severamente os serviçais do castelo. Diversos métodos eram utilizados, como colocar pinos de ferro embaixo das unhas e obrigar no inverno as vítimas andarem nuas e molhadas na neve até o congelamento. No verão a tortura continuava, Bathory amarrava pessoas em um tronco e as cobria de mel, deixando a mercê dos insetos. Melton explica que:

Além de sua reputação sádica, com mais de seiscentas vítimas, foi ainda acusada de ser uma *werewolf* (*lobisomem*) e vampira. Durante seus julgamentos, testemunhas afirmaram que em várias ocasiões ela mordia o corpo das meninas durante suas torturas. Essas acusações se tornaram a base para suas conexões com o “lobisomenismo”. As ligações de Elisabeth e o vampirismo são um tanto mais tênues. Naturalmente, havia uma crença popular nas terras eslavas de que os lobisomens em vida se tornavam vampiros após a morte, mas essa não foi a acusação feita a Elisabeth. Ao contrário ela foi acusada de drenar o sangue de suas vítimas e de banhar-se nesse sangue para reter sua juventude.<sup>18</sup>

Apesar dos antigos relatos, a crença no vampirismo ganhou força e começou a se construir o formato atual, ligando os vampiros aos mortos-vivos no século doze.<sup>19</sup> Na época, o historiador inglês William de Newburgh, registrou uma infinidade de casos onde mortos teriam retornado para sugar o sangue de vivos, esses seres, ficaram conhecidos em algumas culturas pelo termo latino *sanguisuga*. Segundo Melton<sup>20</sup>, essas criaturas já atacavam, da mesma forma que o vampiro contemporâneo, durante a noite, só podendo ser exterminado desenterrando o corpo para queimá-lo.

No leste europeu o vampirismo era um elemento cultural de alguns países, como Romênia, Sérvia, Alemanha e Áustria. Acreditava-se que pessoas “mortas em circunstâncias delicadas, do ponto de vista religioso, sendo duas delas o suicídio e a excomunhão, levantavam-se da

<sup>18</sup> MELTON, J Gordon. Enciclopédia dos Vampiros - Edição Compacta - São Paulo, M. Books do Brasil Editora, 2008.

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Idem

tumba (...) para atormentar os vivos e vitimá-los, sugando-lhes o sangue”.<sup>21</sup> A crença popular afirmava que isso ocorria, quando o morto, não era aceito no mundo dos mortos. A fórmula para destruir um suposto vampiro já era a mesma que Van Helsing do romance de Stoker aconselhou a Arthur:

Segure a estaca com a mão esquerda, pronto a colocá-la bem sobre o coração, e o martelo na mão direita. Depois, quando começarmos a rezar a oração dos defuntos, para o que eu trouxe o livro de rezas, crave a estaca, em nome de Deus, para que tudo fique bem para a morta que amamos e a Não-Morta desapareça.<sup>22</sup>

No século XVIII, a exumação de cadáveres estava mais freqüente e com o surgimento da idéia iluminista, o vampirismo começou a ser estudado nas academias, afinal, teria que existir uma versão, “racional” para justificar cientificamente as causas referentes à imensa quantidade de relatos de vampirismo, tão comentados pela população. Os estudos foram intensificados quando em 1732 foi divulgado na Áustria um relatório sobre uma investigação realizada na Sérvia sobre vampirismo. A análise concluiu que uma série de assassinatos, associados ao vampirismo, tinha um culpado, Arnold Paul<sup>23</sup>, que já estava morto por uma suposta mordida de um morcego. Ao exumar o cadáver, Melton descreve que o médico cirurgião e mentor da pesquisa, Johannes Fluckinger, encontrou algo que intensificou a crença popular, o corpo do assassino estava em perfeito estado, e “sangue escorria de sua cabeça e mais sangue espirrou quando foi açoitado”<sup>24</sup>.

Com a publicação dessa história, instituições de ensino respeitadas como a Sorbonne publicaram pareceres sobre a temática e diversos estudiosos se pronunciaram, como o arcebispo Giuseppe Davanzati<sup>25</sup> publi-

<sup>21</sup> MORAES, A.C Marco. O Vampiro: Um retrato em mosaico. In: FERREIRA, Cid Vale (org.) Voivode: Estudos Sobre os Vampiros. Jundiaí, São Paulo, Ed. Pandemonium, 2002.

<sup>22</sup> STOKER, Bram. Drácula – Editora Nova Cultural, São Paulo, 2002.

<sup>23</sup> MELTON, J Gordon. Enciclopédia dos Vampiros - Edição Compacta - São Paulo, M. Books do Brasil Editora, 2008.

<sup>24</sup> Idem

<sup>25</sup> MORAES, A.C Marco. O Vampiro: Um retrato em mosaico. In: FERREIRA, Cid Vale (org.) Voivode: Estudos Sobre os Vampiros. Jundiaí, São Paulo, Ed. Pandemonium, 2002.

cando o livro *Dissertazione sopra i Vampiri*, e o frei Augustim Calmet<sup>26</sup> com um tratado sobre vampiros chamado *Dissertations sur les Aparitions*. Ambos religiosos elencaram diversas explicações racionais para os acontecimentos, porém não descartaram a possibilidade de que algo sobrenatural estava acontecendo provocando mais polêmicas sobre o assunto.

O vampirismo se tornou então um tabu, pois a mesma academia que negava a crença antiga, ainda não tinha respostas exatas para responder os anseios de pessoas que conviviam com o medo. Em 1819 o escritor italiano John Polidori, sob influência do amigo inglês, Lord Byron, reacende o mito, publicando o primeiro<sup>27</sup> conto de ficção sobre vampiros na língua inglesa, chamado *The Vampyre*. O livro fez sucesso, e inspirou peças teatrais e outras criações literárias como *Varney the Vampire* de James Malcolm Rymer publicado na Inglaterra “em folhetins durante 1840”<sup>28</sup>. Em 1872 surge o conto *Carmilla* do escritor irlandês Sheridan Le Fanu. Nesse texto o erotismo ganha espaço e existem várias insinuações de lesbianismo entre a vampira e vítima.

Porém, outro irlandês, chamado Bram Stoker, “criou o vampiro vilão definitivo, utilizando elementos dos trabalhos de Polidori e Le Fanu para produzir um pano de fundo gótico para a história de um predador aristocrático profano saído do túmulo”.<sup>29</sup> O livro que atualmente é considerado uma obra prima, na época recebeu inúmeras críticas, e “nenhum crítico percebeu que Stoker tinha chegado ao ápice da literatura”.<sup>30</sup> Após a o lançamento de *Drácula*, o autor teve uma vasta produção, porém um acidente vascular cerebral, combinado a graves problemas nos rins levou o escritor a óbito.

Percebe-se, claramente que o vampiro contemporâneo é uma mescla de vários pontos das crenças antigas. De Lilith, o atual modelo de vampiro tem a sensualidade e a relação com a noite e lua, de *Carmilla* a liberdade sexual, de Tepes, vem a crueldade e o sadismo, de Bathory vem a veneração pelo sangue e a idéia de rejuvenescimento. As vampiras possuem uma ligação direta com Lamia e Langsuyar, é só lembrar

---

<sup>26</sup> MELTON, J Gordon. Enciclopédia dos Vampiros - Edição Compacta - São Paulo, M. Books do Brasil Editora, 2008.

<sup>27</sup> Idem

<sup>28</sup> Idem

<sup>29</sup> Idem

<sup>30</sup> Idem

a Mina, de Stoker, que a noite segue em busca de crianças para o banquete.

## 2 O Expressionismo Alemão no Cinema

Misticismo e magia – forças obscuras às quais, desde sempre, os alemães se abandonaram com satisfação – tinham florescido em face da morte nos campos de batalha. As hecatombes de jovens precocemente ceifados pareciam alimentar a nostalgia feroz dos sobreviventes. E os fantasmas, que antes tinham povoado o romantismo alemão, se reanimavam tal como sombra do Hades ao beberem sangue.<sup>31</sup>

O expressionismo alemão foi uma vanguarda artística filha da primeira guerra mundial, que englobou todos os segmentos da arte. O movimento influenciado pelo gótico medieval surgiu no fim do século XIX como um contraponto ao lirismo produzido pelo impressionismo, trazendo para a arte, aspectos sombrios da mente que estavam presentes na sociedade alemã de pós-guerra como: medo, revolta, morte, solidão, terror, desalento, pessimismo e tristeza.

Toda essa angústia comprimida utilizou a arte como válvula de escape. No cinema, o expressionismo usou a temática do horror regada a preto e branco e muitas viragens<sup>32</sup> como alicerce para a manifestação da idéia expressionista, escancarando ao mundo os fantasmas inconscientes que agitavam o “eu” alemão. Essa alma exteriorizada se refletiu “no cenário, na composição do quadro e na interpretação, que devem adequar-se ao conjunto. Daí uma estilização de figurinos, cenários, maquiagem e interpretação”.<sup>33</sup> Porém, como comenta Ribeiro<sup>34</sup>, o “expressionismo alemão cultivou não só a personificação do objeto, mas

<sup>31</sup> EISNER, Lotte – *A Tela Demoníaca – As Influências de Max Reinhardt e o Expressionismo*. São Paulo, Ed. Paz e terra, 2003

<sup>32</sup> Procedimento químico comum no cinema mudo e preto e branco, que tingia as películas de uma cor.

<sup>33</sup> MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes – *Som-Imagem no cinema: A experiência alemã de Fritz Lang*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

<sup>34</sup> RIBEIRO, Rafisa Luziani Varão, *Nofesratu: O Imaginário de uma sinfonia de horror*, Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

ampliou o limite da simples metáfora e analogia, misturando pessoas e objetos”.

O ideal expressionista foi responsável por elaborar uma crítica e reflexão acentuadas sobre a sociedade alemã. A arte sinalizava um rompimento com as tradições católicas, a figura divina não era mais de suma importância e o oculto com suas faces do medo estavam livres para serem projetados em belas experiências cinematográficas. Portanto, o movimento culminou em mudanças políticas, sociais e culturais, já que:

O homem deixou de ser um indivíduo ligado a um dever, uma moral, a uma família, a uma sociedade; a vida do expressionista escapa à lógica mesquinha e à força das casualidades. Liberto de todo mesquinho remorso burguês, não admitindo senão o prodigioso barômetro de sua sensibilidade, ele se abandona a seus impulsos. A imagem do mundo nele se reflete em sua pureza primitiva, a realidade é criada por nós, a imagem do mundo só existe em nós.<sup>35</sup>

Apesar da Alemanha ser uma das precursoras nos estudos de uma tecnologia de reprodução com os irmãos Max e Emil Skladanowsky, criando o bioscópio<sup>36</sup>, antes do expressionismo, o país estava em uma fase em que a produção de filmes era escassa e “qualquer julgamento sobre o período inicial, que vai até 1913-1914, se reduz as constatações negativas”<sup>37</sup>. Faltava identidade e interesse para que a criatividade se expressasse nas telas. O cinema no país era marginalizado, não sendo “uma mídia” reconhecida como arte ou como uma forma de entretenimento válida.

Por esse motivo o movimento expressionista, que já estava consolidado há muitos anos nas artes plásticas, com Van Gogh, Edvard Munch, Otto Dix e Ernst Ludwig Kirchner e na literatura com os poetas Georg Heym e Gottfried Benn, não encontrava motivação para se expressar dentro dessa nova possibilidade artística. De acordo com Kracauer, o

<sup>35</sup> EISNER, Lotte – A Tela Demoníaca – As Influências de Max Reinhardt e o Expressionismo. São Paulo, Ed. Paz e terra, 2003

<sup>36</sup> CANEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org) História do Cinema Mundial. Campinas, SP, Papyrus 2006.

<sup>37</sup> EISNER, Lotte – A Tela Demoníaca – As Influências de Max Reinhardt e o Expressionismo. São Paulo, Ed. Paz e terra, 2003

cinema possuía “características de um moleque de rua: era uma criatura sem educação correndo selvagememente pelo mais baixo estrato da sociedade”<sup>38</sup>.

A Alemanha só começou a valorizar o cinema, em resposta a criação da companhia cinematográfica francesa *Film d’Art*<sup>39</sup>. Ao contrário dos germânicos, os rivais franceses queriam elevar a produção cinematográfica ao status de arte. Para isso, utilizava-se uma forma que obteve sucesso; unir as principais obras literárias e musicais para serem interpretadas por atores consagrados do teatro francês.

O produtor Paul Davidson foi o grande responsável pela réplica alemã fundando a *Projektion – A.G Union Film*. A produtora atuou em vários sentidos para o fortalecimento do cinema alemão. Inicialmente, comprou e investiu na estrutura de salas de projeção. Depois, a meta de Davidson foi melhorar a formação dos atores, para isso, convocou para o cinema o principal nome do teatro germânico, Max Reinhardt.

Não demorou para a *Union* iniciar suas atividades comerciais e antes da guerra o empreendimento já estava realizando seus primeiros experimentos cinematográficos. Com a *Union*, o desenvolvimento da indústria cinematográfica alemã ganhou um novo rumo, foram construídos estúdios com paredes removíveis em Tempelhof e Neubabelsberg<sup>40</sup> para aumentar as possibilidades de gravação.

O trabalho de Reinhardt obteve êxito e de sua escola saíram nomes que fizeram história no cinema alemão como Murnau, Paul Wegener, Bassermann, Moissi, Theodor Loos, Winterstein, Veidt, Krauss e Jannings. Por esse motivo, as influências de Reinhardt são tão evidentes nas películas germânicas da época. Segundo Von Eckardt, o amor de Reinhardt com a profissão era notável. Ele não via o teatro apenas como um meio de entretenimento ou como uma mera expressão da arte, e sim, como força vital indispensável para o homem. Com tamanho idealismo o diretor e produtor “foi inovador de um realismo poético no palco. Ele

<sup>38</sup> KRACAUER, Siegfried - De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão - Ed. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988.

<sup>39</sup> RIBEIRO, Rafisa Luziani Varão, Nosferatu: O Imaginário de uma sinfonia de horror, Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

<sup>40</sup> MANZANO, Luiz Adeldo Fernandes – Som-Imagem no cinema: A experiência alemã de Fritz Lang. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

era um mestre de produções gigantescas e um gênio das cenas de multidões.”<sup>41</sup>

Vale lembrar que as contribuições de Reinhardt não se resumiram ao campo da criação artística. Em parceria com Davidsohn eles criaram uma cooperativa que determinou o amadurecimento das relações trabalhistas no teatro alemão, estabelecendo um piso salarial e criando um ambiente de mediação entre os produtores de cinema e os atores.

A fórmula postulada pela *Film d'Art* e *Union Film* não fizeram sucesso por muito tempo, pois ainda faltava algo único do cinema, uma característica que substituísse a mera reprodução de uma peça teatral e distinguísse para o público que ele estava presenciando uma nova possibilidade estética. As atrações então começaram a dispersar o público, que até então era emergente. De acordo com Ribeiro, o problema era o tipo de filme, incapaz de agradar a platéia, pois as “massas procuravam algo mais fácil de digerir (...) e o público mais abastardo percebia com clareza as falhas na transposição de enredos literários para as películas”.<sup>42</sup>

Nesse período que Kracauer chama arcaico, o cinema alemão teve baixa produtividade artística, os filmes na maioria das oportunidades não ofereciam novidades e suas narrativas eram cópias de películas estrangeiras que obtiveram em outro país sucesso de bilheteria. Mesmo assim, surgiram duas obras que mostraram grandes indícios do caminho que o cinema expressionista pós-guerra iria seguir, “O estudante de Praga” e “O Golem”. Na época, Paul Wegener (diretor de “O Golem”) dizia que aquele era o momento do cinema alemão mostrar sua identidade para se “libertar do teatro e criar apenas com os meios do cinema, a imagem”. Para Wegener, “o verdadeiro poeta do filme deveria ser a câmera”.<sup>43</sup>

Antes da primeira guerra, apenas 10% das películas exibidas nos cinemas da Alemanha eram produções locais, abrindo espaço para as produtoras Pathé Frères, Gaumont e Nordisk que traziam para as telas

<sup>41</sup> VON ECKARDT, Wolf & Gilman, Sander L. A Berlin de Bertolt Brecht: Um álbum dos anos 20. Trad. Alexandre Lissovsky. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996.

<sup>42</sup> RIBEIRO, Rafisa Luziani Varão, Nofesratu: O Imaginário de uma sinfonia de horror, Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

<sup>43</sup> WEGENER, Paul, in: EISNER, Lotte – A Tela Demoníaca – As Influências de Max Reinhardt e o Expressionismo. São Paulo, Ed. Paz e terra, 2003

germânicas filmes importados da Itália, França, Dinamarca e Estados Unidos da América. Essa “invasão” cultural quase acabou com a *Union* e a Alemanha mesmo tendo suas obras vetadas por esses países não podia conter as películas estrangeiras porque não existia no país uma produção suficiente para o mercado local<sup>44</sup>.

O cinema alemão começou a ter uma produção considerável após a criação da *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA), uma companhia cinematográfica que foi gerada com o investimento inicial de 25 milhões de marcos fornecidos por bancos e instituições do estado que reconheciam no cinema um ótimo canal para propagar idéias capazes de influenciar a população. Contudo, a empresa nasceu com a missão de “produzir filmes que trouxessem não só propaganda direta da Alemanha, mas também filmes com fins educativos, que ressaltassem e representassem a cultura alemã”.<sup>45</sup> A UFA expandiu, e em pouco tempo fundia-se com outras companhias, a Terra-Film A.G, Decla-Bioscop e Emelka, aumentando sua produção e influência artística.

Com a guerra, o país teve que se fechar para as produções importadas, criando um ambiente propício ao crescimento da realização cinematográfica local. A Alemanha então começou a pertencer aos produtores nacionais e a indústria local teve a doce obrigação de suprir a demanda interna, que era enorme. A tarefa não foi difícil, afinal já existia uma quantidade suficiente de salas de exibição e “os realizadores se beneficiaram do fato que pouco antes da guerra, enormes complexos de estúdios terem sido construídos”.<sup>46</sup> Além disso, o estigma negativo que o cinema carregava no país já havia sido destruído, deixando tudo pronto para que ocorresse “um *boom* e novas companhias cinematográficas cresceram numa velocidade incrível (...) o número dessas companhias cresceu de 28 em 1913 para 245 em 1919”.<sup>47</sup>

Com o sistema de produção estruturado, o cinema germânico parte para uma grande mudança, que altera a relação entre a criação e o real. Até então, a cinematografia do país acreditava que iria conquistar o re-

<sup>44</sup> BORDWELL, David. El arte cinematográfico, Barcelona, Ed. Paidós 1995

<sup>45</sup> RIBEIRO, Rafisa Luziani Varão, Nosferatu: O Imaginário de uma sinfonia de horror, Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

<sup>46</sup> KRACAUER, Siegfried - De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão - Ed. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988.

<sup>47</sup> Idem

conhecimento entrelaçando suas narrativas com a realidade, porém o caminho estava equivocado e foi justamente após “O Estudante de Praga” onde começou a usar-se o oposto. Desta vez, a representação do real era interna e não a visível, com esse enquadramento a tão sonhada identidade do cinema alemão foi conquistada.

Para esse passo ser dado, foi necessário que o terreno fértil do sentimento de derrota e de grito angustiado, germinasse para o cinema a possibilidade do campo fantástico. As películas então seguiram o caminho trilhado por outras artes e se aproximaram do expressionismo passando a usar as influências de outras manifestações como o teatro, a literatura e as artes plásticas, porém filtradas na ótica cinematográfica. Diante de um momento tão singular, muitos cineastas construíram verdadeiras obras primas que são referências estéticas até hoje.

Dois anos depois do fim da primeira guerra mundial, considerada como a guerra para acabar com todas as guerras, surgiu o primeiro grande filme expressionista, “O Gabinete de Dr. Caligari” de Robert Wiene sacramentando o que ficou também conhecido como *schauer filme* (filme arrepiante). Algumas vertentes consideram os filmes “O estudante de Praga” de Paul Wegener realizado em 1913 e “O Golem” de 1915 dirigido por Henrik Galeen como os primeiros filmes expressionistas, porém, “O Gabinete de Dr. Caligari” foi divisor de águas sendo o primeiro a utilizar todas as características que designaram a unidade do movimento no cinema. O Caligarismo designou para o expressionismo “um estilo baseado em cenografias e métodos de representação de matriz teatral e pictórica com o fim de exprimir uma visão deformada de situações e ambientes”<sup>48</sup>.

Inspirado nas obras de Sigmund Freud, o enredo de Caligari é composto por um pesadelo, e tem o cenário mais estranho realizado até o momento. Para Baddeley, Robert Wiene mostrou com essa obra que:

A tela podia ser mais que um mero meio de reproduzir fotograficamente e com exatidão histórias convencionais (...) Em todas as cenas há um cenário especial feito e pintado a mão, que combina com o clima da ação que está acontecendo. Você verá Cesare, o sonâmbulo, flutuando por ruas que parecem ter saído de algum pesadelo, com casas disformes, janelas taciturnas, traceja-

<sup>48</sup> COSTA, Antonio - Compreender o Cinema. Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1987

das por punhaladas de luz e escurecidas por borrões de sombra.

49

Passando por esse show de horror, a tendência natural era criar uma unidade, “com uma junção única de diferentes aspectos ligados *mise-en-scène*, que resultavam numa ênfase na composição, reforçada por maquiagem e figurino estilizados”<sup>50</sup>. O outro fator que forneceu unidade a filmografia expressionista foi a negação ao realismo, como explica Ribeiro:

O expressionismo renunciava ao realismo em favor da representação do mundo tal qual a sensibilidade de artista percebia. Daí decorre a opção estética de todo o movimento de não retratar o mundo exterior sem que neste esteja refletida a realidade interior do artista suas perturbações e fantasmas, onde as pinturas realistas cedem lugar a representações de um universo angustiante, deformado, de dor e sofrimento.<sup>51</sup>

Além de Robert Wiene, outros grandes diretores se destacaram: Murnau e Fritz Lang, um com o primeiro filme ligado à temática vampírica realizado para o grande circuito “Nosferatu uma Sinfonia de Horror” e outro com “Metropolis”, considerado por muitos autores, o precursor dos filmes de ficção científica. Abaixo podemos conferir alguns dos principais destaques do cinema expressionista:

---

<sup>49</sup> BADDELEY, Gavin. *Goth Chic: Um Guia para a Cultura Dark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005

<sup>50</sup> CANEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org) *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP, Papirus 2006.

<sup>51</sup> RIBEIRO, Rafisa Luziani Varão, *Nofesratu: O Imaginário de uma sinfonia de horror*, Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

Ano	Filme	Diretor
1913	O estudante de Praga	Stellan Rye, Paul Wegener
1915	O Golem	Paul Wegener
1919	O Gabinete de Dr. Caligari	Robert Wiene
1922	Nosferatu	Friedrich Wilhelm Murnau
1924	A Última Gargalhada	Friedrich Wilhelm Murnau
1926	Metropolis	Fritz Lang
1926	Fausto	Friedrich Wilhelm Murnau
1927	Berlim, uma Sinfonia da Metr�pole	Walther Ruttmann
1929	A Caixa de Pandora	George W. Pabst
1931	O Vampiro de Dusseldorf	Fritz Lang

As películas desse segmento marcaram o cinema mudo, criando diversos fatores que enriqueceram o ato de “fazer cinema”. O tratamento da ilumina o era elaborado, a luz era direcionada para marcar ainda mais as expressões faciais dos atores e contribuir para a implementa o do clima sombrio e soturno. Como explica Lotte Eisner<sup>52</sup>:

Esse método que consiste em enfatizar e salientar, muitas vezes com exagero o relevo e os contornos de um objeto ou detalhes de um cenário, se tornar  uma característica do filme alemão. (...) Chegar o mesmo a recortar os contornos e as próprias superf cias para torná-los irracionais, exagerando as cavidades das sombras e dos jatos de luz; por outro lado, acentuarão alguns contornos, moldando as formas por meio de uma faixa luminosa para criar, assim, uma plástica artificial.

Os ângulos de filmagens eram diferentes e as regras de perspectiva desprezadas. A princípio, as imagens soavam como estranhas porque os enquadramentos criados eram para acentuar os personagens que eram desfigurados e abstratos, distantes de uma situa o real. Além dos personagens a arte expressionista “deforma os objetos ou os detalhes, destacando-os dos conjuntos, de modo a impressionar o espectador”<sup>53</sup>

<sup>52</sup> EISNER, Lotte – A Tela Demoníaca – As Influências de Max Reinhardt e o Expressionismo. Ed. Paz na terra, 2003 (p.67)

<sup>53</sup> MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes – Som-Imagem no cinema: A experiência alemã de Fritz Lang. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

Os atores tinham expressões sentimentais e psicológicas exageradas levando o sujeito ao extremo demonstrando “um controle absoluto de todos os elementos de encenação”<sup>54</sup>. A intenção era “provocar a emoção imediata por grandes efeitos figurativos, rítmicos e dinâmicos. Sua inspiração vem do teatro de Max Reinhardt”<sup>55</sup>. É importante ressaltar, o teatro de Reinhardt não era expressionista. Apesar de contemporâneo ao movimento, e ter participado efetivamente na formação dramaturgicamente do movimento, a semelhança estava na encenação exagerada e na criatividade no tratamento da luz.

Mesmo com a grande estréia de Caligari, Lotte Eisner aponta Murnau como o maior representante do movimento expressionista, o reconhecendo até como “o maior cineasta que os alemães tiveram”<sup>56</sup>. Segundo a autora, diferente de Wiene, na obra de Murnau “a visão cinematográfica nunca é apenas resultado da tentativa de estilizar o cenário, ele criou as imagens mais estupendas, mais arrebatadoras da tela alemã”<sup>57</sup>.

## 2.1 Friedrich Wilhelm Murnau

Friedrich Wilhelm Murnau nasceu em Bielefeld na Alemanha no dia 28 de dezembro de 1889 se formou em história da arte e começou seu vínculo com o cinema estudando e trabalhando com teatro, sendo ator e auxiliar de Max Reinhardt. Teve uma carreira curta, porém produtiva. Murnau, em 1919 estreou como diretor do filme “Menino Azul” (*Der Knabe In Blau*) e “Satanás” (*Satanas*)<sup>58</sup>. No ano seguinte, o mestre das sombras segue seu estilo, resultado do flerte entre o fantástico e o macabro, com os filmes “Cabeça de Janus” (*Januskopf*); uma adaptação do clássico literário de Robert Louis Stevenson, “O médico e o monstro”;

<sup>54</sup> COSTA, Antonio - Compreender o Cinema. Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1987

<sup>55</sup> NAZARIO, Luiz- De Caligari a Lili Marlene: Cinema Alemão in: MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes – Som-Imagem no cinema: A experiência alemã de Fritz Lang. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

<sup>56</sup> EISNER, Lotte – A Tela Demoníaca – As Influências de Max Reinhardt e o Expressionismo. Ed. Paz na terra, 2003.

<sup>57</sup> Idem

<sup>58</sup> Não existem relatos da existência de cópias dessas duas obras (*Der Knabe In Blau e Satanas*)

e “O Caminho na Noite” (*Der Gang In Die Nacht*)<sup>59</sup> com destaque para a atuação de *Conrad Veidt*. Antes de “Nosferatu” obra em que Murnau mostra toda sua genialidade, o diretor ainda lança “O castelo Vogelöd” (*Schloss Vogelöd*), *Marizza* e “Solo Ardente” (*Der Brennende Acker*).

O vínculo de Murnau com a escola cinematográfica é muito forte, além de estudar na universidade os grandes influenciadores do expressionismo (artistas das artes plásticas, teatro e literatura), o diretor, foi soldado das forças armadas alemãs na primeira guerra mundial, e sentiu na pele a sensação de derrota e melancolia impregnada na sociedade alemã. Esses requisitos deram autonomia para fundar uma corrente, dentro do movimento expressionista, conhecida como *kammerspiel*. O estilo pregava maior liberdade de imagem, exaltando o movimento ou a pausa para realçar os gestos.

O primeiro destaque de sua obra foi “Nosferatu” em 1922, seguido pelo aclamado filme “A última Gargalhada” de 1924. Murnau se despediu dos estúdios da Alemanha com uma genial adaptação da obra de Goethe, “Fausto” (*Faust*), em 1926. Esse filme é uma aula de iluminação expressionista, com todas as cenas realizadas com o máximo de cuidado por Carl Hoffmann, como exemplo, podemos apreciar a sequência que começa aos 06’ 22”, Satã com enormes asas negras “abraça” uma cidade (construída em maquete) em tons de cinza claro.

No mesmo ano, Murnau, foi trabalhar com William Fox em Hollywood, concretizando três filmes, entre eles, o que para muitos é sua grande obra, “Aurora” de 1927. Após a ruptura com os estúdios da Fox, o diretor realiza em uma parceria conflituosa com Flaherty, diretor de “Nanook”, a película “Tabu” (1931). Esse filme é uma quebra estética com toda sua obra, sendo totalmente diferente do até então produzido. No mesmo ano, sete dias antes da estréia da obra, Murnau morre aos 42 anos em um acidente de carro.

### 3 Nosferatu, Uma Sinfonia de Horror

O filme dirigido por Murnau em 1922 se consagrou ao decorrer da história do cinema como umas das maiores criações da sétima arte. *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*) não conquistou esse

---

<sup>59</sup> *Der Gang In Die Nacht* é a película do diretor mais antiga que ainda possui cópia completa.

mérito, apenas por ter sido a primeira adaptação do clássico Drácula de Bram Stoker para o cinema, mas sim, por possuir uma construção narrativa coesa, ser bem iluminado, ter imagens realizadas com maestria e ser uma das primeiras obras a utilizar estratégias bem sucedidas para gerar o terror. Ramsey Campbell identifica o filme como o primeiro feito com a única intenção de assustar o espectador.<sup>60</sup>

Murnau consegue fazer desse vampiro uma expressão da morte, o símbolo do grotesco. Essa construção começa com o nome, que segundo Melton, “é uma palavra moderna derivada da palavra em eslavo antigo *nosufur-atu*, extraída do grego *nosophoros*”<sup>61</sup> ela significa: portador de pragas. O roteiro do filme faz referência a uma epidemia de peste negra que atingiu Bremen na Alemanha, na época que a história é ambientada, 1838. Para realizar a ligação, Murnau caracteriza o vampiro Orlok, de rato<sup>62</sup>, colocando dentes alongados saindo do centro da arcada dentária, fazendo uma clara alusão ao roedor. Esses roedores, sinônimo de várias doenças se fazem presentes em todo cenário que se remete ao conde. A presença desses peçonhentos seres é transformada na narrativa como uma extensão do personagem, é como se Murnau evidenciasse: Nosferatu está em todos os cantos.

Essa película foi uma realização da Prama Films, por sinal, a única obra finalizada da empresa. Com roteiro de Henrik Galeen, o filme conta a história do vampiro Orlok<sup>63</sup> (Nosferatu), um conde solitário de hábitos soturnos que se alimenta de sangue para sobreviver. O escritor de horror Ramsey Campbell<sup>64</sup> o identifica como o primeiro filme feito com a única intenção de assustar o espectador. Ribeiro<sup>65</sup> afirma que o impacto obteve o efeito desejado porque Murnau fez de Orlok

<sup>60</sup> BADDELEY, Gavin. *Goth Chic: Um Guia para a Cultura Dark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005

<sup>61</sup> MELTON, J Gordon. *Enciclopédia dos Vampiros - Edição Compacta - São Paulo*, M. Books do Brasil Editora, 2008.

<sup>62</sup> A peste negra ou bubônica era transmitida com uma bactéria chamada *Yersinia pestis* encontrada nas pulgas dos ratos.

<sup>63</sup> No livro Drácula de Bram Stoker, Orlok é Drácula, Ellen equivale a Mina, Sievers é chamado de Helsing, Knock de Renfield e Hutter de Hacker.

<sup>64</sup> BADDELEY, Gavin. *Goth Chic: Um Guia para a Cultura Dark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005

<sup>65</sup> RIBEIRO, Rafisa Luziani Varão, Nosferatu: O Imaginário de uma sinfonia de horror, Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

uma representação da “entidade” morte. Nosferatu não é um monstro qualquer, apesar de marchar feito um zumbi ceifando vidas, ele é um personagem que representa a relação do homem com a morte.

No elenco nomes conceituados do teatro e cinema alemão oferecem uma grande contribuição para o filme como: Alexander Granach, Greta Schroeder, Gustav Von Wangenheim e Max Schreck que tem uma atuação impecável interpretando Nosferatu. O filme não teria a mesma força sem ele, Schreck era considerado um ator misterioso e até o sobrenome (que por equívoco muitos acham que é um nome artístico) combina com o papel, em alemão significa terror.

Murnau passou por uma grande dificuldade para concretizar esse filme, por falta de recursos e conhecimento sobre as leis de direitos autorais. A produtora não solicitou a devida autorização da família de Bram Stoker e a esposa do falecido escritor ao saber que iria ser lançada uma adaptação de Drácula, tomou providencias rapidamente. Quando o diretor soube da possibilidade de seu filme ser proibido ele realizou algumas alterações para disfarçar, porém foram insuficientes. Elas se resumem a mudar o nome dos personagens e do filme e alterar o final da história. Essa obra prima do cinema expressionista foi proibida de ser lançada, e teve varias cópias queimadas pela justiça. A adaptação de Drácula autorizada veio ser filmada nove anos depois, em Hollywood por Tod Browning no estúdio da Universal. O filme foi estrelado por Béla Lugosi, papel que deixou o ator húngaro conhecido mundialmente.

### 3.1 Narrativa

Em Nosferatu a narrativa adotada é clássica e todos os elementos utilizados nas cenas são direcionados para oferecer clareza e coerência para a história, fazendo que os questionamentos do espectador sejam supridos ao decorrer do filme sem grande esforço e que o desenrolar dos fatos aconteça com naturalidade de forma imperceptível.

Diversos recursos são utilizados com essa finalidade; como o encaideamento de planos, de maneira progressiva e uma montagem alternada, que acontece, por exemplo, na cena que o vampiro segue para o quarto de Ellen e as ações de seus inimigos (Dr.Sievers, Hutter) aparecem intercaladas com ele subindo as escadas, entrando no quarto e bebendo o sangue da vítima. Outras ferramentas são usadas, como o efeito íris,

que servia como elemento de transição entre uma cena e outra, para enfatizar a continuidade. É importante ressaltar a presença dos letreiros com diálogos que ao lado dos processos de viragem, eram fundamentais para compor os sentidos da imagem.

A opção de contar histórias, com início meio e fim bem definidos, ao invés de mostrar espetáculos ou criar narrativas com seqüências não-lógicas, foi uma escolha realizada aos poucos pelo cinema e a partir de “1913 a narrativa já aparece como forma dominante”.<sup>66</sup> Porém, só em 1915 o mundo conheceu no cinema, as ferramentas da narrativa, em sua atual estrutura, entrando em contato com “O Nascimento de uma Nação” de Griffith. O estilo se tornou predominante por convocar “o espectador a entrar num mundo imaginário, onde a narrativa se desenvolve de forma autônoma e auto-referente”.<sup>67</sup>

Como *Nosferatu* é uma adaptação do livro *Drácula* que é temporal e narrado a partir do entrelaçar de diários escritos por vários personagens, Murnau teve a possibilidade de intercalar as cenas com mais facilidade. A história do vampiro Orlok também pode ser considerada clássica, por obedecer a conceitos básicos de uma trama, começando por “um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador”<sup>68</sup>, respeitando a ordem lógica que afirma: “um estado inicial de coisas que é violado deve ser restabelecido”.<sup>69</sup>

O estágio de equilíbrio no filme seria representado por Hutter um corretor de imóveis que apaixonado por Ellen iria se casar brevemente. A perturbação seria a ida de Hutter ao encontro de Orlok para lhe vender um imóvel. No encontro Orlok vê a foto da noiva do corretor, se apaixona por sua imagem, passando a perseguir a mulher com um confronto interno entre o destruir e o amar. A eliminação do elemento perturbador seria a morte de Orlok deixando Ellen sem qualquer impedimento para voltar ao estado inicial, ser a feliz noiva de Hutter.

<sup>66</sup> COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema: Espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo - Azougue Editorial.

<sup>67</sup> Idem

<sup>68</sup> Eugene Vale in: BORDWEL, David – *Narratividade e estilística cinematográfica – O cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e princípios narrativos*.

<sup>69</sup> BORDWEL, David – *Narratividade e estilística cinematográfica – O cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e princípios narrativos*. pp279

Se analisarmos a obra de acordo com a curva dramática<sup>70</sup>, o filme inicia com a exposição dos fatos, mostrando o contexto em que se encontram os personagens, depois acontece um ponto de ataque, que é o encontro de Hutter com Orlok. Após esse momento a situação piora, Nosferatu mostra sua força, e o terror é regado a cada cena com um novo e maior ataque.

A narrativa perde um pouco de fôlego, porque o ponto de complicação na história acontece, Orlok vai ao encontro de Ellen, mas os ataques deixam de existir, fazendo que o filme deixe de criar tensões e fique por um bom tempo sem mostrar algo importante. Já próximo ao final o equilíbrio desaparece e subitamente a narrativa ganha força, trazendo suspense e a preparação do clímax que é o momento que o vampiro sobe as escadas e ataca Ellen. Depois dessa cena magistral vem a resolução e tudo volta à normalidade.

Murnau ao concretizar a película realizou uma obra-prima notável, fazendo inveja a diversos filmes de terror atuais por sua criatividade. No período que foi lançado o filme causava tamanho impacto que chegou ser proibido em alguns países como na Suécia. Para Béla Balázs, “o terror de Nosferatu emana sopros do além. A natureza participa do drama: por uma montagem sensível, o ímpeto das ondas faz prever a aproximação do vampiro. Sobre todas as paisagens paira a sombra do sobrenatural”.

Hoje, o filme não transmite o medo que produzia na época que foi lançado. O atual espectador já “digeriu” ao longo dos anos em diversos produtos, as imagens produzidas por Murnau, já que, o olho do homem moderno já viu por diversas vezes, mesmo sem saber, Nosferatu em várias obras audiovisuais. Todavia, ainda permanece inegável o destaque da iluminação, movimentos de câmera, ângulos de filmagens e interpretação dos atores. Max Schreck, o interprete de Nosferatu, passou um intenso treinamento para retratar a face exótica e macabra que Murnau criou com o objetivo de assustar.

Nosferatu é realmente uma sinfonia de horror e possui uma sonoridade<sup>71</sup> aprimorada, sendo um elemento narratológico de continuidade que guia o espectador ao clima de horror do filme. A música envolve

<sup>70</sup> MARCIEL, Luiz Carlos, O poder do Clímax: fundamentos do roteiro de cinema e tv. Rio de Janeiro, Record, 2003.

<sup>71</sup> Versão musical elaborada pela Silent Orchestra.

e ajuda a sentir o que não era dito, ela nos deixa eufóricos ou tristes de acordo com a expressão de cada personagem.

### 3.2 Música

Nessa parte entende-se como música, o conceito postulado por Jesus<sup>72</sup>, reunindo nessa palavra os conceitos de trilha sonora, música incidental e trilha. Essa análise, não será realizada com a música de pré-produção, “a que é planejada na instância da produção do roteiro”<sup>73</sup>. A de “Nosferatu” assinada pelo alemão Hans Erdmann, não está disponível nas edições do filme distribuídas no mercado nacional. No país, existem três versões, com as músicas realizadas em caráter de pós-produção, também conhecidas como música de fosso. A da “Kino Vídeo” que vem com a opção de duas músicas encenadas<sup>74</sup>, uma composta por Donald Sosin e a outra versão criada pela banda francesa *Art Zoyd*. A versão da “Imagem”, também possui duas músicas, uma assinada pela Silent Orchestra e a outra por Timothy Howard. E a da “Continental” que vem com a versão da Silent Orchestra. Neste texto, teremos como base essa edição.

As músicas deste filme fazem parte do mundo tonal que segundo de Jesus<sup>75</sup>, são composições que não permanecem fixas em um único eixo, e apesar de geralmente começar e terminar no mesmo tom, elas modulam seu núcleo para outros centros tonais. O sistema tonal alterna entre a tensão e o repouso, “produzindo um sentido maior de movimento colorido, por meio de um trânsito por várias tônicas e várias escalas”.

<sup>76</sup>

É importante lembrar que o cinema nasce mudo. “Tornando-se essa expressão num sentido primeiro, mais fundamental e direto, deve-se

---

<sup>72</sup> JESUS, Guilherme Maia de. - Elementos para uma poética da música do cinema: ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá* - Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2007.

<sup>73</sup> Idem

<sup>74</sup> Termo usado por Chion para designar músicas feitas posteriormente ao roteiro.

<sup>75</sup> JESUS, Guilherme Maia de. - Elementos para uma poética da música do cinema: ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá* - Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2007.

<sup>76</sup> Idem

considerar que, desde a primeira projeção atribuída aos irmãos Lumière, não havia nenhum acompanhamento sonoro ou musical às imagens projetadas”<sup>77</sup>, porém em pouco tempo o recurso começou a ser usado, tanto com narradores, que se postavam a frente ou atrás da tela, explicando as cenas para o público, ou com artistas que tocavam ou encenavam para contribuir com o dinamismo das imagens. A execução sonora também era fundamental para camuflar o barulho dos projetores, segundo Anatol Rosenfeld<sup>78</sup>, o maquinário produzia um ruído desagradável evidenciando drasticamente o tom desumano e mecânico da exibição.

O ruído do projetor ressaltava o efeito fantasmagórico da imagem de duas dimensões, a agitação de sombras irreais na tela imitavam a vida de seres humanos tridimensionais. A agitação de espectros imitando seres vivos numa tela - tal fenômeno não podia deixar de chocar e mesmo aterrorizar a audiência. Segundo Hanns Eissler, a música pela magia que lhe é própria, conseguiu exorcizar a angústia dos espectadores, ajudando-os a amortecer o choque que sentiam ao se depararem com sombras em movimento.<sup>79</sup>

Até 1930 não existia tecnologia para projetar som e imagem ao mesmo tempo. Os filmes então eram acompanhados, ao vivo, por um pianista ou orquestra que tocava músicas padrões para cada estilo ou grandes clássicos instrumentais. Normalmente as músicas não obedeciam a uma relação com a imagem, principalmente quando a partitura era apresentada por orquestras sinfônicas. Exceto por alguns pianistas que tentavam acompanhar o ritmo e sentido da imagem. Mesmo assim, Máximo alerta que:

A importância da música como apoio à imagem já era reconhecida na época, embora sua função ainda não fosse muito clara. Para uns ela seria uma mera substituição do silêncio. Já

---

<sup>77</sup> MANZANO, Luiz Adeldo Fernandes – Som-Imagem no cinema: A experiência alemã de Fritz Lang. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

<sup>78</sup> ANATOL, Rosenfeld, “Ensaio Histórico: O filme Sonoro” in: MANZANO, Luiz Adeldo Fernandes – Som-Imagem no cinema: A experiência alemã de Fritz Lang. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

<sup>79</sup> Idem

para outros, era algo que realmente ajudava a contar uma história, a transmitir emoções. Para outros mais, ela atuava como uma espécie de agente subliminar.<sup>80</sup>

Para entendermos melhor a temática e acrescentar pontos de vista diversificados na análise fílmica, vamos recorrer à obra de Claudia Gorbman<sup>81</sup>, que nos fornece conceitos sobre a música no cinema. De acordo com autora, as músicas têm uma função diferenciada em cada filme. Ela pode ser atrelada a inaudibilidade; existindo como um elemento auxiliar que não deve ter destaque estando sempre, que executada, em “segundo plano”, sem almejar ser a atração principal. Como “significante de emoção”; quando a música ilustra as imagens de caráter sentimental com tons que os realçam, utilizando, por exemplo, tons menores com cadência reduzida para imagens tristes ou tons maiores com cadência rápida para momentos de euforia. Por fim Gorbman afirma que a música pode existir como função narrativa; que se divide em referencial e conotativa. A Conotativa ilustra a imagem, e serve como elemento narratológico, como os efeitos *stinger* e *mickeymousing*<sup>82</sup>, já a referencial, serve para oferecer ao espectador uma unidade, para demarcar ambiente, e personagens.

Para a autora, a música tem outro papel fundamental, que é oferecer continuidade narrativa. Facilmente encontramos essa teoria explícita em filmes, podemos notar que vários cortes ou movimentos de câmera estão em consonância com a cadência e o ritmo da música. A música também oferece unidade, sempre recorrendo a temas musicais que se repetem, é como se em todo momento o diretor explicitasse, “você está no mesmo filme”.

### 3.3 Fotografia

Paul Wegener, dizia que “a técnica da fotografia ia determinar o destino do cinema. A luz e a escuridão desempenham no cinema o papel do

---

<sup>80</sup> MAXIMO, João. A música no cinema: os 100 primeiros anos – Rio de Janeiro, Rocco, 2003.

<sup>81</sup> GORBMAN, Claudia. Unheard Melodies: Narrative Film Music. London: BFI, 1987.

<sup>82</sup> *Stinger* é um efeito sonoro que vem de forma subida após um período de silêncio. *Mickey mousing* é um efeito sonoro que tenta “ilustrar” os movimentos gerados na imagem.

ritmo e da cadência na música”<sup>83</sup>. O expressionismo alemão assim como *Nosferatu* possui uma iluminação que realça os contrastes entre o preto e branco, criando uma luta simbólica que representa o conflito entre os opostos. Por sorte, as versões restauradas de *Nosferatu* são bem feitas. Mesmo o filme possuindo 86 anos, podemos apreciar toda maestria expressionista em uma película com poucos sinais de desgaste.

O filme começa com uma série de sequências externas, que em virtude da limitação técnica da época, muitas delas são prejudicadas com o excesso de luz, realizando imagens “estouradas”. Porém em algumas partes, percebemos que as imagens claras não existem em virtude de uma limitação, ou efeito estético, e sim por um erro de fotografia, como exemplo, aos 03” 29’ de filme, Hutter ao caminhar na rua, tem locais do chão com pouca luz derivados de uma sombra e outros com muita, faltando um maior cuidado nas escolhas de horário e local das locações. Em contraponto, percebemos diversos momentos, como a externa aos 08” 50’, na que o fotômetro acerta realizando imagens com uma iluminação bem equilibrada.

Nas cenas internas, antes da viagem do corretor, existe um equilíbrio de luz bem realizado. Mesmo em ambientes claros, Fritz Arno Wagner começa a usar a relação de claro e escuro de forma consciente, e com a ajuda do figurino composto por tons escuros o diretor de fotografia contrasta as imagens com a pele clara e maquiada suavemente dos personagens. Esse efeito que muitas vezes é realizado com êxito estabelece metaforicamente ao longo do filme uma relação maniqueísta, ligando o bom ou mal ao claro e escuro, isso é evidente no encontro de Hutter com Renfield aos 05” 42’.

Quando Hutter segue ao encontro do conde, a composição de imagens começa a melhorar, as sequências filmadas na pensão são bem feitas, porém, o visual expressionista só começa a aparecer após a filmagem em contraluz do castelo do conde. A relação com o obscuro foi explorada de forma eficaz realçando a relação de contraste entre o claro e escuro. A mesma lógica acontece na cena clássica do encontro entre o cocheiro (Orlok) e Hutter.

---

<sup>83</sup> EISNER, Lotte – *A Tela Demoníaca – As Influências de Max Reinhardt e o Expressionismo*. Ed. Paz na terra, 2003.



As externas realizadas por Fritz Arno Wagner, ao redor do castelo do conde, exploram com perfeição a profundidade de campo, deixando todos os planos da imagem focalizados, oferecendo uma sensação de tridimensionalidade, como na imagem ao lado. Percebe-se nessa cena, criatividade e técnica, pois o elemento em primeiro plano, o Conde Orlok, consegue entrar em contraste com todos elementos do cenário.



As filmagens internas no castelo são memoráveis, principalmente quando o vampiro está pronto para atacar. Geralmente a composição da imagem é realizada com a relação de contraste entre o preto e o branco. Porém, com uma diferença das anteriores, como o ambiente é fechado, as possibilidades são bem maiores que nas cenas anteriormente realizadas. Na cena ao lado, Hutter abre a porta e se depara com Nosferatu que é iluminado por uma luz dura e frontal que incide num fecho forte sobre o decrepito corpo do vampiro, salientando seus traços e dando forma a sua aparência repugnante, causando tanto medo e estranheza ao personagem que Hutter foge desesperado.

## 4 Análise Fílmica

O cinema, a arte do fora de campo e do não mostrado, desenvolveu particularmente o artifício do temor, sob a forma de medo, em todas as suas nuances, do arrepio ao horror, passando pela angústia e pelo susto. Poderíamos dizer que nenhuma forma dramática esteve mais bem equipada do que o cinema para criar o medo: desde suas condições materiais de representação (uma sala completamente escura) até sua própria linguagem baseada no não visto, ou no não visto ainda: o que não se vê inspira muito mais medo do que aquilo que se vê.<sup>84</sup>

A maioria dos programas de efeito elaborados por Murnau são para produzir o terror, eles são constantes em todo o filme. A película começa lançando o espectador ao clima soturno da narrativa, folheando páginas de um livro antigo, emitindo a sensação que será contada uma história. O andamento da música é lento, efetuada em tons menores, a melodia produz uma sensação de que algo sombrio está por vir. Essa é uma típica música de abertura, ela oferece indícios ao espectador para reconhecer o estilo da obra que está sendo apresentada.

No decorrer da música, ruídos são lançados e o texto se inicia: “Nosferatu, não parece com o som do canto do pássaro da morte da meia-noite? Não ouse a usar esta palavra, pois seus pensamentos entrarão na escuridão das sombras, sonhos fantasmagóricos invadirão o seu coração e beberá seu sangue”<sup>85</sup>. Esse ruído se transforma em uma marca do vampiro, e em todos os momentos que a presença dele ameça entrar em cena, o som acontece, funcionando como um elemento que antecipa para o espectador o ato subsequente, confirmando que “o medo é um acontecimento que se aloja numa audioesfera”.<sup>86</sup>

Murnau nesse filme cria em Nosferatu um personagem sinistro, a representação máxima do mal. Esse vampiro é um exemplo perfeito de como a monstruosidade é construída, possuindo todas as atribuições de um monstro clássico, sendo horrendo em sua moral e fisicamente. Como dizia Béla Balázs, Nosferatu é “um frio desenho do juízo final”.

<sup>84</sup> CHION, Michel. O roteiro de cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

<sup>85</sup> Nosferatu Uma Sinfonia de Horror. Direção: Murnau, Alemanha, 1922

<sup>86</sup> ANTELO, Marcela. “The sound of fear”, em *Sound and Music in Film and Visual Media A Critical Overview*. Edited by Graeme Harper. London: Continuum Books, 2008.

Orlok possui um estilo carregado, não oferece nenhum traço de delicadeza, usa roupas negras, tem orelhas pontiagudas, sobrancelhas exageradas com fios desgrenhados, rosto pálido, boca com dois dentes pontiagudos realçados, é alto e magro, braços longos e dedos compridos com unhas grandes e afiadas. “Seus olhos hipnóticos eram rodeados por uma maquiagem escura (...) ele caminhava de maneira endurecida e sinistra. A caracterização grotesca também foi agravada pelo uso da sombra de Schreck que enfatiza as características horrendas”<sup>87</sup>. Além de todas essas atribuições físicas, Orlok causa repugnância por ser um vampiro, alguém que mata para sobreviver, um monstro que bebe sangue e leva a tristeza por onde passa. A repulsa pelo personagem é natural, afinal o gosto é um juízo sobre o que é belo.

Perceber que algo é belo não é um sentimento pertencente a quem sente e nem ao admirado, o belo é um prazer coletivo permeado entre o que é sensível e imaginário, compartilhando com a comunidade as mesmas direções. Ocorrendo assim, “uma espécie de correspondência entre juízos<sup>88</sup>” definindo o que é admirável. Kant percebe o belo como universal, provocando prazer e união em comum acordo com a sensibilidade, sem a intervenção de conceitos. Pois o belo é belo por si, sendo um símbolo do bom ao contrário de Nosferatu, que é o horrendo, um marco do mau.

Murnau prepara o espectador para conhecer Orlok mostrando uma figura grotesca que aparece no começo do filme, o agente imobiliário Knock. Desde o início, é notório que o personagem não é de confiança, tem olhares sombrios, sorrisos sádicos, e uma aparência totalmente destoada do comum. O cenário é contrastado, e filmado em um ambiente interno, ficando mais escura a cena. O texto alerta, “por toda cidade ocorrem rumores sobre ele”<sup>89</sup>. Influenciado pelo vampiro, Knock induz Hutter, também agente imobiliário, a viajar para Transilvânia afirmando que o corretor ganharia muito dinheiro ao vender uma propriedade ao conde, porém com um único sacrifício “um pouco de suor e sangue”<sup>90</sup>.

<sup>87</sup> MELTON, J Gordon. Enciclopédia dos Vampiros - Edição Compacta - São Paulo, M. Books do Brasil Editora, 2008.

<sup>88</sup> VALVERDE, Monclar. Juízo de gosto experiência estética. In: FERREIRA, Acylene Mari Cabral. Leituras do Mundo, Salvador, Quarteto, 2006. (p238)

<sup>89</sup> Nosferatu Uma Sinfonia de Horror. Direção: Murnau, Alemanha, 1922

<sup>90</sup> Idem

Logo em seguida o filme adota um cenário mais neutro, com uma música lenta em tom maior, oferecendo ao espectador conforto e paz. A estranheza física de Knock dá espaço à beleza de Ellen que ao lado de Hutter trocam afetos. Após essa “calmaria” volta o clima de tensão. Hutter viaja e segue a caminho do encontro com Orlok, ao chegar a um vilarejo, surge uma música tocada por um cravo, em tom maior de andamento acelerado, o espectador tem uma sensação de euforia, porém essa alegria momentânea muda quando os moradores ouvem o agente imobiliário falar sobre o conde. As expressões faciais dos aldeões são modificadas, mudando o clima de alegria para suspense e tensão. Essa seqüência e diversas outras do filme seguem uma estratégia chamada de dinamogenia, que é um apelo sensorial que vislumbra os reflexos, alternando entre a tensão e o repouso, equilíbrio e desequilíbrio.

Está anoitecendo. As viragens encandeiam o fim da tarde e o começo da noite. Os animais fogem, o quarto de Hutter fica mais frio, e surge uma música que transmite a sensação de mistério, o livro o “grande narrador” do filme aparece na mão do corretor e nele está escrito: “em Belials apareceu pela primeira vez o vampiro Nosferatu que bebia sangue humano como alimento, ele vivia em terríveis cavernas, tumbas e caixões, espalhava a sua maldição e enchia os campos com a morte negra”<sup>91</sup>. Nesse instante o ruído que acompanha as sensações que indicam que Nosferatu está por perto, é entoado, como se algo de ruim estivesse por vir.

Pouco antes de encontrar com o cocheiro de Orlok (que na verdade é o próprio conde disfarçado) acontece um efeito, que oferece a sensação de mudança de mundo e da realidade, o filme é rodado em negativo, nesse instante também ocorre outro indicio, a carruagem atravessa uma ponte, que simbolicamente significa a mesma coisa, do efeito anteriormente relatado. Rodar uma película em negativo, também é uma estratégia para afirmar, é noite. Após esse ponto as coisas mudam para Hutter, que encontra pela primeira vez o vampiro.

---

<sup>91</sup> Idem



A cena que Hutter janta ao lado de Orlok pega uma peça no espectador. O desencadear de uma série de efeitos, nos leva a crer que irá acontecer o primeiro ataque do vampiro até os últimos segundos da seqüência. As câmeras alternam seu enquadramento entre os olhos do vampiro extremamente maquiados e sua possível vítima, o relógio toca meia-noite e Hutter ao cortar um pão se machuca saindo sangue.

Nesse instante toca uma música dissonante que exprime suspense e se estabelece como fundo musical até que Orlok se levante e siga em direção a Hutter. Com essa ação o suspense é mudado para o terror, com uma melodia estonteante. O conde segue em direção do corretor imobiliário com os olhos vidrados que por sua vez foge com medo. Quando Nosferatu se aproxima e transmite a idéia que irá ocorrer um ataque, a música volta a oferecer um ambiente de tranqüilidade, conforto e paz contrariando os programas de efeitos lançados.

Essa seqüência é essencial, para quebrar a impressão que o ataque está por vir, e elementos como o susto, medo e apreensão ficarem vigentes por todo desencadear dos fatos. A tática usada por Murnau visa descondicionar o olhar do público com o filme que acha que com uma série de indícios ele pode prever o que o grande programador colocará em cena. A maioria desses efeitos se repete em todas as cenas de ação da película. O uso de um ruído que anuncia Nosferatu, entrelaçado com o anoitecer, a música que provoca suspense e tensão e a melodia que oferece grandeza ao vampiro quando ele está em possibilidade de ataque, são os programas de efeito fundamentais para construir em Orlok a figura do medo.

Superado o primeiro grande momento de tensão, Murnau nos ofe-

rece um momento de tranqüilidade, com belas melodias e cenários bem iluminados. Essa tática é usada em todo o filme, afinal para que o terror dê certo, ele precisa "produzir a sensação de alívio como recompensa, após fazer o espectador experimentar inquietações, sustos, apreensões e temores derivados do confronto com o sobrenatural"<sup>92</sup>. Mas o repouso não dura, porque a paz nesse filme é transmitida pelo dia, que é o momento que o vampiro repousa em sua cripta, e já é noite, o sinônimo do conflito, a tranqüilidade oferecida tem que dar espaço para mais um momento de tensão e ataque.

O texto prepara o espectador para que ele entre em um ritmo de apreensão, "Cuidado! Até mesmo com sua sombra"<sup>93</sup>. Nesse instante Hutter abre a porta e encontra Nosferatu, saindo de um arco gótico, em um ambiente marcado pelo contraste entre o preto e o branco. O vampiro segue como zumbi em direção a vítima atualmente esse cena .



A ação do vampiro é mostrada a partir de sombras e a expressão do terror nos deixa claro que o cinema mudo, contém em Hutter o desespero com a falta de um grito, mas mesmo com a limitação técnica, sentimos ao assistir que o personagem possui "gritos que demoram numa boca que não grita. Gritos mudos como o do personagem do quadro de Munch, arame farpado que até hoje espeta a que ouse olhar para ele"<sup>94</sup>.

<sup>92</sup> JESUS, Guilherme Maia de. - Elementos para uma poética da música do cinema: ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá* - Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, 2007.

<sup>93</sup> *Nosferatu Uma Sinfonia de Horror*. Direção: Murnau, Alemanha, 1922

<sup>94</sup> ANTELO, Marcela. "The sound of fear", em *Sound and Music in Film and*

Nesse instante, Murnau concretiza a ausência de uma cena que todos querem ver apesar de absurda, a do ataque.

Como diz Chion “o que não se vê inspira muito mais medo do que aquilo que se vê”, e Murnau utiliza as sombras como uma possibilidade estética que entra no sub-mundo do espectador como uma ameaça, oferecendo ainda mais terror, que agora além de temer a figura do monstro que vê, também teme a figura do monstro não visível, que pode aparecer como um vulto a qualquer momento.

Na manhã seguinte a sua pior noite de horror, Hutter decide procurar o que atormenta suas noites, e Murnau mostra cenas para selar o sentimento de repugnância com o vampiro. O corretor de imóveis encontra em um lugar sujo e escuro uma cripta e dentro um cadáver pálido, com os dentes da frente de fora. As próximas seqüências produzem o mesmo efeito. Quando Nosferatu segue de barco para a cidade de Ellen os marinheiros encontram na carga muitos caixões cheios de ratos, o peçonhento animal é um símbolo de nojo e isso é associado automaticamente a Orlok que tem uma face construída com essa semelhança.

No barco onde o vampiro é transportado, Murnau constrói um vilão imbatível, que sozinho mata toda uma tripulação. Orlok, o símbolo do mal se torna supremo diante de pequenos mortais. A valorização da força do personagem é enfatizada pelos planos de *contra-plongé*<sup>95</sup>. Nosferatu é tão poderoso, que carrega grandes pesos como caixões com uma mão, se tele-transporta, domina mentes e controla até leis da natureza, como o vento e a nevoa. A elaboração de um ser com tanto poder é uma estratégia utilizada para oferecer mais tensão ao espectador, pois o mesmo se depara com um desequilíbrio de forças, afinal é Ellen, uma jovem frágil que irá enfrentar o vilão.

A vinda do vampiro é mesclada com uma cena de Ellen na praia, que é construída como um contraponto ao mal, que visa a comoção. A jovem está sozinha na praia, sentada em um banco preto feito para duas pessoas, assentado na areia que por sua vez está cheia de cruces negras. Ellen com sua pele clara, usa o negro como manto, que contrasta também com areia. A música romântica tocada nessa cena é um

---

*Visual Media A Critical Overview*. Edited by Graeme Harper. London: Continuum Books, 2008.

<sup>95</sup> Tomada em que a câmera filma as cenas de baixo.

exemplo claro do que Gorbman chama de *significante de emoção*. Essa sonoridade realça a solidão e melancolia da personagem.

Hutter ao fugir dos domínios de Orlok segue para sua cidade, quando chega se depara com um vizinho não muito agradável, o vampiro já se alojou na casa em frente a dele e invade os sonhos de Ellen. Com a chegada do vampiro, o local fica infestado de ratos, doenças e vitimas. Procissões de enterros com caixões se tornam o cotidiano da até então pacata cidade. O filme nessa parte diz ao espectador, o mal dominou, a peste, está por toda parte.

Quando um filme clássico chega a esse ponto, é sinal que o duelo final entre o bem e mal, o belo e o feio, está por vir, e o grande narrador anuncia a Ellen que é a mais frágil da história, que ela é a única que pode destruir o conde. O livro conta que “somente uma mulher pura, que vai oferecer de vontade própria seu sangue a Nosferatu e mantê-lo a seu lado até o galo anunciar o amanhecer”<sup>96</sup> pode acabar com todo mal.

A última seqüência é a mais aprimorada do filme e chega ser quase indescritível, ela fecha com maestria essa obra. Vários elementos do expressionismo e os efeitos anunciados anteriormente são utilizados, com o propósito de agregar horror e compaixão na cena. Orlok avista Ellen de sua janela, essa imagem tem um trabalho de luz primoroso, realçando todo o lado macabro do personagem, contrastando sua pele com o cenário e as vestimentas.



<sup>96</sup> Nosferatu Uma Sinfonia de Horror. Direção: Murnau, Alemanha, 1922

Uma música triste é iniciada, ela tem a função de exprimir as emoções do personagem, ou seja, produzir a resposta emocional da tristeza no apreciador e dá ênfase à atuação de Ellen que dramatiza todo o sentimento de uma jovem que pretende doar sua vida para um vampiro em favor de um bem comum. Essa melodia romântica nos conduz à tristeza. Quando o espectador se comove com a suposta morte de Ellen, o som que anuncia a presença de Nosferatu é tocado e a sombra do vampiro que representa um dos medos mais íntimos, sobe a escada em um ritmo eufórico, baseado em uma música frenética, realizada em tom menor com um andamento rápido. Ao mesmo tempo em que essa música produz medo ela realça o poder do vampiro, contribuindo para a construção da imagem de um ser imbatível.

A sombra abre a porta, e segue em busca da vítima, ela percorre pela cama, sobre pelo corpo de Ellen e a ataca. Essa cena oferece pavor, e mexe com o imaginário, quem não teve medo que algo semelhante acontecesse? Afinal o medo produzido pelo oculto é muito mais pavoroso. Murnau costuma construir suas seqüências buscando os pavores mais internos que o público tem.

Após o ataque nos deparamos com a cena já anunciada e esperada desde o começo do filme, o banquete de Orlok, que debruçado na cama de Ellen suga o sangue da jovem moça até o raiar do sol que desintegra o vampiro com a luz. O desfecho é clássico, e o dia vence a escuridão, o belo e o frágil representado por Ellen vencem o grotesco e poderoso vampiro, trazendo de volta a harmonia com uma música suave e cenário composto por tons claros.

## **5 “Filhos” de Nosferatu**

Como Nosferatu foi o primeiro longa-metragem sobre vampiros é natural que ele seja uma eterna referência fílmica para o gênero. Diversas obras beberam nessa fonte, por exemplo, “Drácula” de Tod Browning (1931), “Frankenstein” de James Whale (1931), “The Return of The Vampire” de Lew Landers (1943), “O Vampiro da Noite” de Terence Fisher (1958), “Count Drácula” de Jess Franco’s (1970), “À Meia-Noite Levarei Sua Alma” de José Mojica Marins (1964), “Nosferatu o Vampiro da Noite” de Werner Herzog (1979), “Drácula” de Francis Ford Coppola (1992) e “Drácula 2000” de Patrick Lussier (2000). Percebe-

se então, que um dos grandes fatores para a imortalidade de Nosferatu é a grande teia de obras que se remetem a essa matriz. É como se Orlok mordesse em cada época um sucessor temporário que quando o mesmo fosse visto, as imagens fossem associadas ao antigo filme de Murnau.

O movimento expressionista é o grande pai do cinema de terror, “com sua tradição gótica (...) o cinema alemão forneceu as bases estéticas para o desenvolvimento de uma indústria de gênero nos Estados Unidos, já que com os problemas políticos e econômicos que a Alemanha atravessava (...) muitos profissionais migraram para Hollywood”.<sup>97</sup> A *Metro Goldwyn Mayer (MGM)* realizou o primeiro longa-metragem norte-americano sobre um vampiro, o “London After Midnight” em 1927, filme dirigido por Tod Browning e estrelado Lon Chaney. Apesar do começo da *MGM*, a *Universal Pictures* foi a grande difusora da idéia expressionista, com uma série de monstros retratados em belas películas, como “Frankenstein” (1931) de James Whale, “A Múmia” (1932) de Karl Freund e o primeiro “mordido” por Nosferatu, “Drácula” de Tod Browning. Esse foi o “filho” responsável por ditar uma nova aparência ao vampiro, porém sem desvincular do pai e do expressionismo nos aspectos sombrios da fotografia.

Os filmes da universal tinham qualidade e encontraram nos Estados Unidos um ambiente propício para se expandir. O resultado foi estonteante, as produções fizeram tanto sucesso que o cinema de terror virou uma mina de ouro para o cinema hollywoodiano. Contudo, a ganância da indústria cinematográfica transformou obras de artes em apenas instrumentos do lucro, filmes como “Drácula” e “Frankenstein” sugeriram diversas continuações saturando o tema. A Universal transformou “seus filmes em pálidas cópias de si mesmos, sombras calcadas em uma glória passada”<sup>98</sup>. A utilização dos personagens se banalizou a tal ponto, que frequentemente o público encontrava Bela Lugosi utilizando o personagem de Drácula, em obras de outro gênero, como nas comédias. A excessiva reciclagem dos monstros destruiu a película de horror que cobriam eles “retirando suas auras assustadoras vindas do além túmulo

<sup>97</sup> PIEDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. A Cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Múltiplos Meios do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas – SP, 2002.

<sup>98</sup> Idem.

ou de fora da normalidade e os revestindo de amigável familiaridade”<sup>99</sup>.

Drácula então ressurgiu vinte sete anos depois, em outro filme que também marcaria o mito vampiresco no cinema, “O vampiro da Noite” de Fisher, que abandona de vez o estilo Orlok e acrescenta ao estilo Lugosi ainda mais virilidade e sensualismo com a interpretação de Christopher Lee. Quando a era Lee do estúdio Hammer estava começando a ficar em baixa, outra possibilidade para os filmes vampirescos surgia influenciada por “A Dança dos Vampiros” (*The Fearless Vampire Killers*) e a série de televisão “A Família Monstro” (*The Munsters*). Se consagra o relacionamento entre o vampiro a comédia.

A fórmula era antiga, o estúdio da Universal já havia realizado, porém mesmo assim surgiram obras curiosas como o musical *Rocky Horror Picture Show* onde o vampiro é um travesti e cientista ao estilo Frankenstein que está criando um “monstro” para satisfazer sexualmente o criador. Em resposta a tantas alterações no mundo vampiresco, o cineasta alemão Werner Herzog faz Orlok ressurgir, com um belo *remake* do filme de Murnau. “Nosferatu O Vampiro da Noite” revitaliza Nosferatu com a bela atuação de Klaus Kinski e restabelece o personagem como uma criatura do horror. Após Herzog, Coppola também fez sua homenagem e elevou o nível das produções com “Drácula de Bram Stoker: O Amor Nunca Morre”.

O vampiro contemporâneo no cinema é uma combinação de diversas tradições já citadas, e referências fílmicas do passado com a tecnologia e costumes do mundo moderno. Os atuais filmes, em grande parte, se limitam a um padrão hollywoodiano de fazer cinema, exagerando no uso de perseguições, lutas e sangue. Podemos observar isso claramente na trilogia de “Blade” (*Blade, the Vampire Slayer, Blade 2: Bloodhunt, Blade Trinity*), em Buffy, A caça-vampiros (*Buffy the Vampire Slayer*), “Anjos da Noite” (*Underworld*) e em Van Helsing, o Caçador de Monstros“ (*Van Helsing*)” que se perdeu na grandiosidade dos efeitos especiais.

A outra fórmula comum é a utilização da sedução e erotismo, bastante explorada em “Drácula 2000” (*Dracula 2000*), e nas adaptações da obra de Anne Rice: “A Rainha dos Condenados” (*Queen of the Damned*) e no bem executado filme “Entrevista com o Vampiro” (*Interview*

---

<sup>99</sup> Idem

*with the Vampire: The Vampire Chronicles*). “Drácula 2000” dirigido por Patrick Lussier tem uma linguagem cinematográfica pobre, porém a aparente obra do entretenimento traz algo interessante aos filmes vampírescos, a desconstrução da origem oficial do conde criando uma relação com o apóstolo de Jesus Cristo, Judas Iscariotes. No filme, Drácula foi Judas e isso explica a sua repulsa pela cruz e prata. Esse filme faz diversas referências a Nosferatu, entre outras, a forma os vampiros levantam do caixão e a relação com a de repulsa da luz.

O mito vampíresco também se expressa no reino da animação e podemos encontrar vários *animes*<sup>100</sup> com qualidade, destaque “Hellsing”, uma série bem elaborada, criada por Kouta Hirano em 1997. A história conta a história do vampiro Alucard (Drácula ao contrário) um ser poderoso que vai às ruas a procura de seres sobrenaturais e falsos vampiros. Esse *anime* é uma das poucas atualizações do mito vampíresco que consegue atrelar às boas sequências de ação sem perder a complexidade dos diálogos e do personagem.

Alucard é um personagem complexo fazendo uma clara referência a Vlad Tepes. De personalidade forte, ele é sádico, e se diverte ao ver seus inimigos no leito de morte. Para Hellsing, matar é um sinônimo do riso. Porém, mesmo fazendo de tudo para preservar uma boa linhagem da raça, encontramos nele em alguns momentos sentimentos nobres como o amor. Ainda nos quadrinhos, vale ser apreciado o trabalho de Ricardo A. Soathman chamado “Nosferatu, o Diário de Hutter”.<sup>101</sup> O artista brasileiro transformou em HQ (história em quadrinho) o filme Nosferatu, criando desenhos que ressaltam os contrastes da relação entre o preto e branco das cenas. Essa obra é mais uma prova concreta que Nosferatu mesmo após 86 anos de existência é um filme que permanece vivo diretamente ou não, como uma referência artística.

## 5.1 Drácula

Após a batalha judicial contra Murnau, a viúva de Bram Stoker, Florence Stoker vendeu em 1930 por apenas U\$\$ 40.000,00<sup>102</sup> os direi-

<sup>100</sup> Versão animada de um mangá ( histórias em quadrinho de origem japonesa).

<sup>101</sup> Disponível em: <<http://odiariodehutter.blogspot.com/>> Acesso em: 26 de outubro de 2008.

<sup>102</sup> MELTON, J Gordon. Enciclopédia dos Vampiros - Edição Compacta - São Paulo, M. Books do Brasil Editora, 2008.

tos da adaptação do livro para a Universal Pictures. Os estúdios então contrataram Tod Browning para a direção e começaram a procurar o ator ideal para interpretar Drácula. O nome imediato seria Chaney, parceiro do diretor em vários filmes: *The Unholy Three* (1925), *Blackbird* (1926), *The Road to Mandalay* (1926), *The Unknown* (1927), *London After Midnight* (1927), *West Of Zanzibar* (1928) e *Were East Is East* (1929)<sup>103</sup> Porém, o ator havia falecido antes do filme ser produzido.

Após vários nomes incluindo John Wray, decidiram escolher o ator de teatro Bela Lugosi para assumir o papel principal. Lugosi já havia interpretado o conde nos palcos de New York com a *West Company* e queria muito o papel no cinema. "Pelo fato de querê-lo tanto recebeu muito pouco, U\$\$ 3.500,00 por sete semanas de filmagem"<sup>104</sup>.

O filme Drácula (*Dracula*) da Universal estreou no dia 13 de fevereiro de 1931 após uma intensa campanha publicitária em New York, de acordo com Melton, "a cidade foi coberta de cartazes vermelho-sangue"<sup>105</sup> auxiliando o sucesso da película que foi a campeã de público do estúdio nesse ano. O primeiro filme autorizado sobre o conde é a primeira película de terror com aparato tecnológico capaz de acrescentar a voz. Essa "novidade" fica evidenciada facilmente, encontramos poucos diálogos e as imagens muitas vezes ilustram a fala é comum falar de um objeto e o mesmo aparecer.

A versão de Browning não é fiel ao livro e se remete com mais proximidade a versão teatral adaptada por Hamilton Deane e John L. Balderston. Diversas diferenças existem, começando pela visita ao castelo de Drácula que não é feita por Harker e sim por Renfield. Quando o corretor de imóveis chega, nos deparamos com mais uma diferença importante, influenciada pela versão teatral, que foi fundamental para a consolidação da atual imagem do vampiro. Drácula deixa de ser grotesco como Orlok e se distancia do personagem do livro perdendo o "mau hálito, os pêlos nas mãos e a estranha vestimenta. Vestiu Black-tie e uma capa de ópera".<sup>106</sup> Se tornando a maior referência visual que temos sobre os vampiros.

Esse filme marcou a história, não por sua narrativa, iluminação ou

---

<sup>103</sup> Idem

<sup>104</sup> Idem

<sup>105</sup> Idem

<sup>106</sup> Idem

música, apesar desses elementos serem bem executados, o grande responsável para o engrandecimento dessa obra é Lugosi. Se anteriormente o grotesco assustava, o vampiro desse filme seduzia para depois assustar. Com o comportamento refinado e um sotaque forte, o ator húngaro acrescentou ao vampiro, uma beleza exótica que fundida ao personagem de Stoker criou uma imagem pública de Drácula, sendo infinitamente copiada posteriormente.

Apesar do personagem vampiresco ser diferente de Orlok, a influência do expressionismo e de Murnau são fáceis de identificar. Em diversos ambientes do filme, como o castelo de Drácula, percebemos cenários sujos, cheio de ratos, assim como Nosferatu. A iluminação, maquiagem e figurino dos personagens, são uma referência clara ao expressionismo, que ajudam a estabelecer os contrastes entre o preto e branco, e com o auxílio da penumbra e sombra, formam uma atmosfera macabra. A fórmula expressionista para criar o terror foi acrescentada por Karl Freund, cineasta alemão, integrante da equipe de Nosferatu, que assumiu várias vezes o papel de diretor no lugar de Browning que sofria de alcoolismo.

## 5.2 O Vampiro da Noite

Dirigido por Terence Fisher em 1958, “O vampiro da noite” (*The Horror of Dracula*) é um filme marcado pela ruptura do modelo de vampiro postulado por Murnau, nessa versão, Drácula, não se destaca como elemento principal da trama e ao acabar de apreciarmos o filme não saímos com a impressão de conhecer o personagem. Apesar da boa atuação de Christopher Lee, o enredo se desenvolve de uma forma que a figura do vampiro aparece meramente em momentos de ataque, abandonando a subjetividade e complexidade de um personagem com mais de seiscientos anos.

A película marca o começo de um novo modelo de filmes de vampiros, onde a ação é valorizada. O vampiro da noite é o filho de Nosferatu que começa a se rebelar e foge do espelho da figura paterna, querendo ser ainda mais popular. “Lee era mais diretamente uma criatura de horror, derrubando grande parte da imagem do cavalheiro continental de maneiras suaves, perpetuadas por Lugosi. Ao contrário de Lugosi, Lee usava presas que mostrava para a platéia, que podia ver em detalhes seu

ataque”<sup>107</sup>. As mordidas nessa obra valorizam a sexualidade, elas simbolizavam uma carícia sexual. Visualmente, a capa negra de Lugosi e Chaney permanece, porém os filmes de Lee acrescentaram algo que se tornaram um padrão nas películas sobre vampiros: caninos prolongados, na forma de presas.

Para contribuir com a “lógica do mostrar”, diferente dos filmes anteriores que a escuridão e o ambiente gótico estavam presentes, esse filme usa uma iluminação forte, deixando tudo muito claro e visível. O castelo do vampiro é um exemplo marcante sendo totalmente diferente do lar de Orlok e Drácula (na versão de Browning). A decoração é realizada em tons quentes e o terror não é disseminado com sombras e escuridão, e sim com a perseguição e sangue.

“O Vampiro da Noite” produzido pela *Hammer*, não é uma adaptação fiel ao livro de Bram Stoker. Christopher Lee acreditava que essa era uma tendência do estúdio, e nos filmes posteriores as películas se ambientavam “cada vez mais longe do romance de Drácula de Bram Stoker. Por exemplo, *Dracula Has Risen from the Grave* continha cenas na qual Lee arrancava uma estaca do próprio coração, uma ação que ele considerou, na época totalmente fora de propósito”<sup>108</sup>.

Apesar de usar os nomes originais dos personagens, cada um assume uma posição diferente, Mina às vezes se assemelha e realiza ações que originalmente são feitas por Lucy e vice-versa. Hacker nesse filme, não vai ao castelo de Drácula no papel de um corretor de imóveis inocente do perigo que o aguarda. Na trama, ele é um agente secreto de Van Helsing, que pretende destruir o conde. Hacker não tem sucesso e é o primeiro a ser transformado em vampiro por Drácula. Helsing ao encontrar o amigo, é obrigado a destruí-lo.

Van Helsing em “O Vampiro da Noite”, interpretado por Peter Cushing, assume ainda mais a posição do grande herói das narrativas clássicas onde o duelo entre o bem e o mal é evidenciado. Nessa obra, o médico que também é um especialista em mortos-vivos se apresenta como um viril caçador do conde e não apenas como mentor de um grupo. Helsing é um opositor que além de conhecer as fraquezas do vampiro, luta com ele medindo forças físicas até o final, “com uma vontade de ferro,

<sup>107</sup> MELTON, J Gordon. Enciclopédia dos Vampiros - Edição Compacta - São Paulo, M. Books do Brasil Editora, 2008.

<sup>108</sup> Idem

que apesar da compleição magra e vigorosa e as maneiras delicadas do ator, fizeram dele um inacreditável adversário para a personificação pura do mal”.<sup>109</sup>

A *Hammer* sucedeu a *Universal* nos filmes de terror. Depois de “O Vampiro da Noite”, o estúdio esgotou a temática com uma produção exacerbada chegando a filmar em dois anos seis histórias vampirescas. O Ator Christopher Lee se consagrou com o personagem, realizando seis outras produções semelhantes, como *The Brides Of Dracula*, *Kiss Of the Vampire*, e *Dracula Has Risen from the Grave*. O estúdio transformou Lee em um símbolo sexual e a cada filme “havia uma representação mais explícita de temas sexuais. Em *Dracula Prince of Darkness* Drácula abraçava a passiva Mina enquanto a mordia. Mas em *Dracula Has Risen from the Grave* as vítimas/amantes do vampiro começaram a reagir, mostrando que queriam participar do evento, experimentando o gozo sexual”<sup>110</sup>.

### 5.3 Nosferatu, O Vampiro da Noite

O *remake* realizado em homenagem a “Nosferatu” por Werner Herzog é uma atualização de clássico, que tem vida própria e possui uma áurea misteriosa do início ao fim. Apesar de o filme possuir um enredo bem semelhante ao realizado por Murnau, existem diversas diferenças, a principal é criar uma trama concretizada no limiar entre o sonho e realidade de Lucy (Ellen de Nosferatu) que nesse filme é o centro da história.

Essa relação pode ser observada no começo do filme. A narrativa começa com um plano sequência extenso, mostrando imagens de múmias com expressões de dor, acompanhada por uma música repetitiva, em tons maiores com andamento executado de forma lenta, trazendo a sensação de angústia. O plano muda para um morcego voando, em câmera lenta estendendo o impacto sensorial da cena, na mesma velocidade do andamento da música, até que acontece um *stinger* com o grito e a aparição de Lucy, acordando de um pesadelo. A cena do mor-

<sup>109</sup> BADDELEY, Gavin. *Goth Chic: Um Guia para a Cultura Dark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005

<sup>110</sup> MELTON, J Gordon. *Enciclopédia dos Vampiros - Edição Compacta* - São Paulo, M. Books do Brasil Editora, 2008

cego volta a aparecer no final quando a personagem deitada no quarto alimenta Nosferatu com seu sangue.

A fotografia desse filme é semelhante à de “O Vampiro da Noite”, composta em alguns momentos por cores quentes e em outros, por tons pastel. No castelo do conde, a utilização do branco é muito recorrente, e o cenário deixa na maioria dos momentos o aspecto sombrio tão evidenciado em “Drácula” e em “Nosferatu”. Porém, quando o vampiro aparece à iluminação do filme expressionista entra em cena e a relação entre o claro e escuro, assim como a utilização da penumbra é o que prevalece.

O personagem Van Helsing não tem brilho nessa versão. O obstinado médico considerado o maior rival do vampiro, aparece nessa narrativa como um médico cético, colocando sua racionalidade científica à frente dos velhos costumes. Quem assume a postura de oposição é Lucy interpretada sem grande destaque por Isabelle Adjani. Por outro lado, Klaus Kinski, tem uma atuação impecável como Nosferatu, ele recria a estranheza gerada por Max Schreck, com um olhar fixo, a respiração forte, o caminhar lento e o semblante reflexivo.

#### **5.4 Drácula de Bram Stoker: O Amor Nunca Morre**

O filme “Drácula de Bram Stoker: O Amor Nunca Morre” (*Bram Stoker’s Dracula*) dirigido por Francis Ford Coppola é considerado adaptação definitiva do clássico, sendo a versão cinematográfica mais fiel tanto ao livro, como ao filme de Murnau, que o diretor associa a todos instantes a sua obra. A película começa realizando um resgate do Drácula histórico e inicia a história na antiga Constantinopla em 1462 na grande batalha entre os turcos - mulçumanos e os romenos cristãos, que eram liderados pelo guerreiro da Organização Dragão Vlad Tepes.

Coppola nessa obra cria uma versão para o “nascimento” do Conde Drácula, que até então apareceu rapidamente no livro de Stoker e foi desconsiderado nos filmes. O personagem, se acostumou a ser mostrado como um ser já formado, munido de uma crueldade de origem ignorada. O diretor ao fazer essa justificativa responde também o motivo da atração do vampiro por Mina, a esposa de Hacker.

Segundo a ficção, Mina é a reencarnação de Elisabeth (uma referência a Elisabeth Bathory), Tepes ao vencer uma batalha considerada

perdida, retorna confiante que irá encontrar sua noiva à espera, contudo, descobre que os turcos comunicaram equivocadamente seu falecimento. Elisabeth não resistiu a dor cometendo suicídio. Triste e enfurecido, o guerreiro ouve dos sacerdotes que sua amada está morta e amaldiçoada, que sua alma não tem salvação, Tepes se sente traído, pelo Deus que julgava defender, e o renega se entregando ao poder das trevas.

Essa versão é estrelada por várias estrelas do cinema hollywoodiano contemporâneo como: Gary Oldman, o ator consegue com suas expressões cumprir a missão de Coppola que é “humanizar” Drácula, um dos maiores monstros do cinema; Keanu Reeves, um dos pontos baixos do filme, tem uma fraca atuação realizando seu papel com total desligamento entre o ator e o personagem Hacker; Anthony Hopkins, que assume o papel de Van Helsing de forma plena e convincente e Tom Waits que tem uma tarefa difícil, interpretar um dos personagens mais complexos o expressionista Renfield, contudo, o ator realiza sua função com maestria.

Em Drácula de Bram Stoker, Francis Ford Coppola se diferencia de Nosferatu pela adaptação realizada do livro, mas a composição da imagem tem diversas semelhanças que seguem do começo ao fim do filme. Logo no começo, aparece Renfield, um típico personagem expressionista, que externa seu sujeito ao extremo. Tom Waits exacerba na interpretação e faz dessa versão do agente imobiliário um personagem muito semelhante a Knock em Nosferatu de Murnau. Renfield esteve antes de Hacker com Drácula e se transformou em um vampiro que passa seu tempo sonhando com o momento que irá prestar sua serventia ao conde. Sua submissão é tão grande que ele é mostrado em todas as ocasiões em plongé, realçando sua inferioridade diante do mestre.

O aspecto sombrio e macabro é valorizado na composição das cenas, características típicas dos filmes do gênero, criadas no expressionismo para compor o cenário. A cena que Hacker se encontra com a carruagem de Drácula é muito semelhante a de Murnau, o cocheiro (assim como no livro e em Nosferatu, é o próprio Drácula disfarçado) usa vestimentas bem próximas a do filme realizado em 1922. A sequência clássica que mostra a mão com os dedos longos de Nosferatu pegando a mala de Hutter é totalmente refeita da mesma forma nessa obra. Logo quando o personagem Drácula aparece em seu castelo, pela primeira vez, entra em cena algo muito presente no expressionismo, a valoriza-

ção da sombra. Após os 13' a sombra cria vida própria, e assim como em *Nosferatu* ela toma muitas vezes o foco das atenções.

Além do vampiro histórico Vlad Tepes, Coppola faz uma alusão as vampiras mitológicas Lâmia, Langsuyar e Lilith. As três mulheres de *Drácula* compõem uma cena erótica com Hacker aos 32', com detalhes carregados de simbologia. Uma delas assim como na lenda de Lilith e Adão, domina Hacker e permanece por cima do parceiro em todo o ato, a outra vampira assim como Lâmia, atrai a vítima suspirando o seu nome e por fim, *Drácula* fecha a referência oferecendo para elas algo no lugar de Hacker que todas as três na mitologia desejam. Sugerir o sangue de um bebê. Essa sequência é finalizada com o efeito de transição mais comum no cinema mudo e expressionista aparece. “O efeito da íris”, onde a cena se fecha em forma de círculo e se abre no mesmo formato com outra cena.

*Drácula* nesse filme levanta do caixão da mesma forma que *Nosferatu*, em um único movimento o corpo segue para frente como se tivesse puxando um tronco com uma corda. A mordida do vampiro nesse filme desenvolve o modelo criado por Christopher Lee, e o erotismo é sempre presente nas cenas. Quando o conde chega à Inglaterra, transformado em um lobisomem, ele realiza um ato sexual com Lucy que após ter beijado a amiga Mina, estava vestida de vermelho no pátio da mansão a sua espera.

Após a primeira mordida, o conde se transforma, e Gary Oldman assume sua aparência jovem. Mina começa a desejar sexualmente o vampiro, que todas as noites a visita. Nessa cena, *Drácula*, assim, como *Nosferatu*, observa sua vítima pela janela, esperando o convite, com a permissão de Mina, a sombra do vampiro vai ao ataque, como se fosse um bom filme expressionista. Outra característica que nos remete a década de 20 acontece em 1:34', é a cena na que é realizado o exorcismo na casa onde *Drácula* adormece. Acontece então uma viragem, e como no cinema mudo o filme fica por completo em uma única tonalidade, neste caso, a verde.

A relação entre *Drácula* e Mina é bem interessante. O amor que supostamente aconteceu em outra vida é revitalizado, e Mina se apaixona pelo vampiro, assim como, o conde por ela. E essa relação se torna possível, porque o duelo entre o bem e o mal de Ellen e Orlok, não existe nessa narrativa. Um outro ponto fundamental dessa versão, e que

a distingue das outras, é que Coppola constrói o filme com o intuito de alterar a visão que o espectador tem sobre o vampiro mais conhecido da história. Ao contrário de *Nosferatu*, Drácula deixa de ser a personificação do mal e alterna sua posição na trama entre o “vilão e mocinho”. Se com o mal, isso é feito, com o oposto, a estratégia é a mesma, Van Helsing, o herói da literatura que salvou a vida de Mina e Hacker, nesse filme, em muitas sequências, é o vilão, principalmente no final após ser o mentor da morte de Drácula.

### 5.5 A sombra do Vampiro

O filme de E. Elias Merhige, *Shadow of the Vampire*, oferece espaço para *Nosferatu* sair da cripta e voltar a gerar repugnância e medo no cinema construindo uma atualização memorável do mito. A narrativa utilizada é criativa e mistura elementos de várias linguagens como: *re-make*, documentário e *making off* para realizar “um filme do filme” revivendo a criação de “*Nosferatu*”. A película conta a história de um diretor devoto, Murnau, que pretende fazer de tudo para sua obra marcar a história do cinema. O diretor almejava criar a representação mais real do vampiro, para isso, Murnau encontrou Orlok, um vampiro real que se escondia em um antigo castelo.

O encontro dos dois personagens deixa claro uma interessante relação, a semelhança e dependência mútua dos personagens, assim como Murnau sonha com o sucesso do filme, o vampiro depende do cinema para deixá-lo imortal. Murnau diz ao vampiro, “se não estiver no enquadramento, você não existe”<sup>111</sup>. Ambos são seres que se mostram obcecados, um por sangue. O outro pela perfeição. Como dito no começo desse estudo, vale lembrar que a relação entre a arte e o vampirismo (aqui representados por Murnau e Orlok) é realmente fundamental para a atualização e imortalidade do vampiro

Representar o vampiro mais famoso da história requer genialidade e necessita de um trabalho minucioso para que as características do personagem sejam ressaltadas. Willem Dafoe atua de forma magnífica e toda a rejeição que temos ao ver Max Schreck interpretando Orlok a sentimos nessa versão. Willem Dafoe ainda tem um ponto a mais a seu

<sup>111</sup> A Sombra do Vampiro, *Shadow of the Vampire*. Direção: E. Elias Merhige, EUA, UK, Luxemburgo, 2001

favor, além da utilização de um sorriso demoníaco, a trama em muitos momentos é construída em um formato semelhante ao documentário, então a certeza que estamos presenciando o irreal não é constante em toda película. A boa atuação não se restringe apenas a Dafoe, todo o elenco se destaca sem falhas graves de atuação.

Na trama, a equipe de filmagem não sabia da verdadeira identidade de Schreck, porém, seus hábitos estranhos causavam curiosidade e medo no grupo. O “ator” não saía durante o dia, só filmava à noite e sempre estava “caracterizado” como vampiro. Não demorou muito para os crimes começarem, a primeira vítima foi o diretor de fotografia Wolfgang Müller.

As imagens são mescladas com momentos em colorido e outros em preto e branco, fazendo uma inteligente relação entre o olhar do espectador e o olhar de uma câmera de 1922. Muitas cenas são refilmagens do filme original e a combinação se torna muito interessante principalmente, quando o vampiro realiza seu último ataque, com as sombras subindo no corpo de Greta Schroeder (Ellen), apertando seu seio e tendo seu sangue sugado por Schreck. O filme é finalizado com Murnau friamente narrando e filmando o fim do vampiro ao ser desintegrado com a luz do sol.

## **Considerações Finais**

O processo monográfico é sempre um trabalho que convoca todo tipo de imprevistos de uma só vez. Contudo, independente do obstáculo, faz parte do aprendizado a experiência adquirida com cada superação. Dificilmente finalizamos um estudo da forma almejada e isso é importante, pois essa sensação de “querer mais” nos oferece a certeza que ainda existem muitos assuntos a serem aprendidos e essa sede do saber garante que a execução desse trabalho é apenas um começo de algo com maior expressão que um dia virá.

Esse estudo se concretiza com algumas impressões que merecem um aprofundamento maior, em outra oportunidade. Inicialmente quero ressaltar que *Nosferatu*, mesmo com todos os anos passados após sua primeira exibição, e mesmo com seu impacto diminuído ao decorrer de tantas apropriações, é um filme que se mantém “vivo” e que ainda fomenta diversas tentativas de recriação ou atualização como nas obras

discutidas anteriormente. Independente se os programas de efeito que Murnau gerou ainda fazem efeito ou não, o filme ainda é uma referência estética indiscutível.

Com a pesquisa realizada, conclui-se que a representação do vampiro no cinema, apesar de tantas filmagens de estética diversa é atualmente uma junção composta por três filmes. “Nosferatu” de Murnau, “Drácula” de Browning e o “Vampiro da Noite” de Fisher. Cada um acrescentou um elemento diferente que atualmente caminha de mãos dadas. Nosferatu trouxe a primeira tentativa de gerar o terror, com isso o filme construiu um personagem repugnante. Essa característica ainda influencia, e muitos seguem nessa linha, porém com a cultura de massa e seus padrões de beleza, a tendência é de tentar conquistar o público também com a beleza e sedução do personagem. O que Nosferatu hoje deixa de elemento “obrigatório” é a iluminação, o aspecto sombrio das locações e filmagens internas e a relação do vampiro com a luz, antes inexistente. Drácula de Stoker, não morria com a luz, Nosferatu sim, e depois dele grande parte das obras seguiram essa tendência.

O Drácula interpretado por Lugosi deu identidade visual ao personagem, foi a graças a ele que o vampiro ganhou tanto apreço popular. O estilo de roupa, o porte físico, comportamento de Lugosi é facilmente percebido em outras obras, foi após esse filme, que se criou uma necessidade de agregar a sedução e agregar algum tipo de beleza ao monstro. Ele não pode ser totalmente grotesco, como Nosferatu, ele precisa ter algo de belo, como em “Nosferatu, o Vampiro da Noite” que apesar de feio, tem sentimentos por Lucy ou em “Drácula de Bram Stoker”, que o vampiro nos faz sentir pena dele quando o mesmo é executado. A versão estrelada do Lee, ofereceu dinamismo e força física ao personagem. Depois dele, o vampiro não é mais aquele ser que segue suas vítimas com passos de zumbi e sim torna-se um monstro viril que pula de qualquer local diretamente na garganta de suas vítimas.

Após caminhar nesse trajeto pedregoso, essa análise preliminar espera ter conseguido cumprir seus objetivos: analisar os programas de efeito do filme “Nosferatu”, assim como, explicitar todo o alicerce existente para a concepção dessa obra e as conseqüências da mesma. Pelo dito na monografia e pela infinidade de possibilidades não demonstradas nessa análise, podemos perceber que o mito vampiresco, o expres-

sionismo alemão e “Nosferatu” de Murnau são temas ricos que podem ser analisados por diversas vertentes teóricas e enquadramentos.

## Referências

- ALMEIDA, Marcos T. R. Vlad Tepes Drácula. Disponível em: <<http://bocadoinferno.com/romepeige/artigos/vlad.html>> acesso em: 19/10/2008.
- ANATOL, Rosenfeld, “Ensaio Histórico: O filme Sonoro” In: MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes – Som-Imagem no cinema: A experiência alemã de Fritz Lang. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.
- ANTELO, Marcela. “The sound of fear”, in: *Sound and Music in Film and Visual Media. A Critical Overview*. Edited by Graeme Harper. London: Continuum Books, 2008.
- BADDELEY, Gavin. Goth Chic: Um Guia para a Cultura Dark. Rio de Janeiro: Rocco, 2005
- BORDWEL, David – Narratividade e estilística cinematográfica – O cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e princípios narrativos.
- BORDWELL, David. El arte cinematográfico, Barcelona, Ed. Paidós 1995
- CANEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org) História do Cinema Mundial. Campinas, SP, Papirus 2006.
- COSTA, Antonio - Compreender o Cinema. Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1987
- COSTA, Flávia Cesarino. O Primeiro Cinema: Espetáculo, narração, domesticação. São Paulo - Azougue Editorial,
- CHION, Michel. O roteiro de cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- EISNER, Lotte – A Tela Demoníaca – As Influências de Max Reinhardt e o Expressionismo. Ed. Paz na terra, 2003.

- FERREIRA, Cid Vale (org.) Voivode: Estudos Sobre os Vampiros. Jundiaí, São Paulo, Ed. Pandemonium, 2002.
- GORBMAN, Claudia. Unheard Melodies: Narrative Film Music. London: BFI, 1987.
- JESUS, Guilherme Maia de. - Elementos para uma poética da música do cinema: ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes Ajuste final e O homem que não estava lá - Tese de doutorado apresentada a Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- JULIEN, Nádia. Dicionário Rideel de Mitologia. São Paulo, Rideel, 2005.
- RIBEIRO, Rafisa Luziani Varão, Nofesratu: O Imaginário de uma sinfonia de horror, Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade de Brasília, Brasília, 2002.
- VALVERDE, Monclar (org.) As formas do sentido. Rio de Janeiro: DP&A, 2003
- VON ECKARDT, Wolf & Gilman, Sander L. A Berlin de Bertolt Brecht: Um álbum dos anos 20. Trad. Alexandre Lissovsky. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996.
- MARCIEL, Luiz Carlos, O poder do Clímax: fundamentos do roteiro de cinema e tv. Rio de Janeiro, Record, 2003.
- MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes – Som-Imagem no cinema: A experiência alemã de Fritz Lang. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.
- MAXIMO, João. A música no cinema: os 100 primeiros anos – Rio de Janeiro, Rocco, 2003.
- MELTON, J Gordon. Enciclopédia dos Vampiros - Edição Compacta - São Paulo, M. Books do Brasil Editora, 2008.
- NAZARIO, Luiz- De Caligari a Lili Marlene: Cinema Alemão, São Paulo, Ed. Global

PIEIDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. *A Cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas – SP, 2002.

STOKER, Bram. *Drácula* – Editora Nova Cultural, São Paulo, 2002.

KRACAUER, Siegfried - *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão* - Ed. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988.