



FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FATECS
CURSO: COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO: PUBLICIDADE E PROPAGANDA

AS VÁRIAS FACES DE DRÁCULA

MILENA SILVA MILHOMEM

Matrícula: 2046498/8

PROF^a ORIENTADORA:
ÚRSULA DIESEL

BRASÍLIA/DF, OUTUBRO DE 2008

MILENA SILVA MILHOMEM

AS VÁRIAS FACES DE DRÁCULA

Monografia apresentada como um dos requisitos para conclusão do curso de Publicidade e Propaganda do UniCEUB- Centro Universitário de Brasília.

Prof^a. Orientadora: Úrsula Diesel

BRASÍLIA/DF, OUTUBRO DE 2008

MILENA SILVA MILHOMEM

AS VÁRIAS FACES DE DRÁCULA

Monografia apresentada como um dos requisitos para conclusão do curso de Publicidade e Propaganda do UniCEUB- Centro Universitário de Brasília.

Prof^a. Orientadora: Úrsula Diesel

Banca examinadora:

Prof^a. Úrsula Diesel
Orientadora

Prof^a. Cláudia Busato
Examinadora

Prof^a. Máira Carvalho
Examinadora

BRASÍLIA/DF, OUTUBRO DE 2008

Dedico este trabalho aos meus pais,
minha irmã Michelle, que me deu boas
dicas, ao Alexander, que esteve comigo a
maior parte das madrugadas que passei
fazendo este trabalho, e a Úrsula, minha
orientadora.

RESUMO

O trabalho a seguir analisa a estética visual do personagem Drácula, que aparece em três filmes escolhidos para serem analisados no trabalho a seguir com o foco na semiologia de cada um. Eles são: “Nosferatu – Uma sinfonia de horror”, dirigido por Wilhelm Murnau em 1922, “Nosferatu – O vampiro da noite”, dirigido por Werner Herzog em 1979, e “Drácula de Bram Stoker”, dirigido por Francis Ford Coppola em 1992. Eles têm o mesmo personagem base do livro de Bram Stoker, “Drácula”, que é famoso até hoje e inspirou vários diretores de cinema a fazerem diferentes filmes com o mesmo tema. Elementos do expressionismo alemão serviram de inspiração para a criação dos personagens analisados neste estudo. Utilizando-se o estudo da semiótica como instrumento de análise, foi possível a descrição das características visuais dos personagens, para que sejam evidenciadas as diferenças existentes entre eles possibilitando a compreensão acerca dos diferentes entendimentos sobre os três personagens.

Palavras-chave: Semiótica, personagem Drácula, cinema, comunicação.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	14
1.1 A comunicação	14
1.2 Signo e significação	16
1.2.1 Primeira tricotomia	17
1.2.2 Segunda tricotomia	18
1.3 Impressão de realidade no cinema	20
2 BREVE HISTÓRICO DO CINEMA	23
2.1 Diretores cinematográficos	24
2.1.1 Friedrich Wilhelm Murnau	24
2.1.2 Werner Herzog	25
2.1.3 Francis Ford Coppola	26
2.2 O expressionismo alemão	27
2.3 Bram Stoker	32
2.4 Drácula	33
3 ANÁLISE DAS CENAS	36
3.1 Cenas do filme de Murnau	37
3.1.1 Chegada ao castelo.....	37
3.1.2 Jantar	40
3.1.3 Assinatura do contrato.....	43
3.2 Cenas do filme de Herzog.....	46
3.2.1 Chegada ao castelo.....	46
3.2.2 Jantar	48
3.2.3 Assinatura do contrato.....	53
3.3 Cenas do filme de Coppola	54
3.3.1 Chegada ao castelo.....	54
3.3.2 Jantar	57
3.3.3 Assinatura do contrato.....	60

3.4 Semelhanças e diferenças entre o conde de Murnau e Herzog.....	62
3.4.1 Semelhanças.....	64
3.4.2 Diferenças	65
3.5 Semelhanças e diferenças entre os dois primeiros condes e o conde de Coppola.....	66
3.5.1 Semelhanças.....	66
3.5.2 Diferenças	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	71
FILMOGRAFIA.....	72

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Friedrich Wilhelm Murnau	24
Figura 2: Werner Herzog.....	25
Figura 3: Francis Ford Coppola.....	27
Figura 4: Filme: O gabinete do Dr. Caligari	27
Figura 5: Bram Stoker	31
Figura 6: Filme: Nosferatu – Uma sinfonia de horror.....	38
Figura 7: Filme: Nosferatu – Uma sinfonia de horror.....	38
Figura 8: Filme: Nosferatu – Uma sinfonia de horror.....	38
Figura 9: Filme: Nosferatu – Uma sinfonia de horror.....	38
Figura 10: Filme: Nosferatu – Uma sinfonia de horror.....	41
Figura 11: Filme: Nosferatu – Uma sinfonia de horror.....	41
Figura 12: Filme: Nosferatu – Uma sinfonia de horror.....	41
Figura 13: Filme: Nosferatu – Uma sinfonia de horror.....	41
Figura 14: Filme: Nosferatu – Uma sinfonia de horror.....	44
Figura 15: Filme: Nosferatu – Uma sinfonia de horror.....	44
Figura 16: Filme: Nosferatu – Uma sinfonia de horror.....	44
Figura 17: Filme: Nosferatu – O vampiro da noite.....	46
Figura 18: Filme: Nosferatu – O vampiro da noite.....	46
Figura 19: Filme: Nosferatu – O vampiro da noite.....	46
Figura 20: Filme: Nosferatu – O vampiro da noite.....	50
Figura 21: Filme: Nosferatu – O vampiro da noite.....	50
Figura 22: Filme: Nosferatu – O vampiro da noite.....	50
Figura 23: Filme: Nosferatu – O vampiro da noite.....	50
Figura 24: Filme: Nosferatu – O vampiro da noite.....	50
Figura 25: Filme: Nosferatu – O vampiro da noite.....	50
Figura 26: Filme: Nosferatu – O vampiro da noite.....	50
Figura 27: Filme: Nosferatu – O vampiro da noite.....	53
Figura 28: Filme: Nosferatu – O vampiro da noite.....	53
Figura 29: Filme: Drácula de Bram Stoker	55

Figura 30: Filme: Drácula de Bram Stoker	55
Figura 31: Filme: Drácula de Bram Stoker	55
Figura 32: Filme: Drácula de Bram Stoker	55
Figura 33: Filme: Drácula de Bram Stoker	55
Figura 34: Filme: Drácula de Bram Stoker	58
Figura 35: Filme: Drácula de Bram Stoker	58
Figura 36: Filme: Drácula de Bram Stoker	58
Figura 37: Filme: Drácula de Bram Stoker	61
Figura 38: Filme: Drácula de Bram Stoker	61
Figura 39: Filme: Drácula de Bram Stoker	61
Figura 40: Filme: Drácula de Bram Stoker	61
Figura 41: Filme: Drácula de Bram Stoker	61
Figura 42: Filme: Drácula de Bram Stoker	61
Figura 43: Filme: Drácula de Bram Stoker	61

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Elementos comportamentais do conde de Murnau: Chegada.....	38
Tabela 2: Elementos físicos do conde de Murnau: Chegada	39
Tabela 3: Elementos comportamentais do conde de Murnau: Jantar	42
Tabela 4: Elementos físicos do conde de Murnau: Jantar.....	42
Tabela 5: Elementos comportamentais do conde de Murnau: Assinatura	44
Tabela 6: Elementos físicos do conde de Murnau: Assinatura.....	45
Tabela 7: Elementos comportamentais do conde de Herzog: Chegada	47
Tabela 8: Elementos físicos do conde de Herzog: Chegada.....	47
Tabela 9: Elementos comportamentais do conde de Herzog: Jantar	51
Tabela 10: Elementos físicos do conde de Herzog: Jantar	51
Tabela 11: Elementos comportamentais do conde de Herzog: Assinatura	53
Tabela 12: Elementos comportamentais do conde de Coppola: Chegada.....	56
Tabela 13: Elementos físicos do conde de Coppola: Chegada	56
Tabela 14: Elementos comportamentais do conde de Coppola: Jantar	59
Tabela 15: Elementos físicos do conde de Coppola: Jantar	62
Tabela 16: Elementos comportamentais do conde de Coppola: Assinatura	62

1. INTRODUÇÃO

A invenção do cinema foi fruto de diversas experiências que evoluindo ao longo dos anos até se chegar à criação de uma nova maneira de contar estórias com um realismo mecânico nunca visto. Com a evolução do cinema observou-se a especialização de técnicas que possibilitam a transformação de coisas que antes eram apenas elementos de uma mente criativa em frações de um universo imaginado, um universo que pode se confundir com a realidade a partir do momento em que o espectador acredita fazer parte desse mundo criado pelo cinema, mesmo que seja por apenas algumas horas.

Um dos mais famosos personagens de filmes de terror é o Drácula, que já ganhou várias versões de filmes contando de diversas maneiras a história que Bram Stoker publicou em 1897.

O presente trabalho procura mostrar que a diferença visual pode gerar múltiplos entendimentos sobre um mesmo assunto. Para mostrar que isso é possível, foram escolhidos três filmes: “*Nosferatu – Uma sinfonia de horror*”, dirigido por Wilhelm Murnau em 1922, “*Nosferatu – O vampiro da noite*”, dirigido por Werner Herzog em 1979, e “*Drácula de Bram Stoker*”, dirigido por Francis Ford Coppola em 1992, e desses três filmes foram retirados três cenas correspondentes em cada um, pois eles foram feitos com base no mesmo livro, Drácula de Bram Stoker. As três cenas mostram o personagem que o autor do livro escreveu, mas sob o olhar dos diferentes diretores.

A análise tem como foco as características visuais dos três personagens dos três filmes escolhidos para o trabalho, usando-se a semiótica visual para mostrar que, apesar de todos partirem da mesma idéia, eles são esteticamente diferentes.

O estudo dessas cenas proporciona o melhor entendimento de como a construção visual de um personagem de cinema pode contribuir para a publicidade, pois ela também se utiliza do recurso visual para divulgar produtos ou idéias. Este estudo pode se aplicar às construções visuais de vários tipos, como logomarcas, cartazes e outdoors, por exemplo. Tais construções visuais no âmbito

da publicidade são importantes, pois é possível expressar idéias através de imagens, assim como é possível construir visualmente um mesmo personagem sob diferentes formas, como o personagem Drácula de Bram Stoker foi construído de maneiras diferentes nos filmes.

O trabalho pretende apontar diferenças e semelhanças entre os personagens dos filmes escolhidos, mostrando assim que, o que eles comunicam é fruto de várias possibilidades de composição visual. Apesar de todos os três personagens terem o livro de Bram Stoker como fonte inspiradora, cada um possui suas particularidades.

Sendo assim, surge a questão: Qual é a diferença entre a estética do personagem “Drácula” de F.F. Coppola e a estética dos personagens de “Nosferatu” de F.W. Murnau e “Nosferatu” de W. Herzog, já que os três filmes têm como base o mesmo livro chamado “Drácula” de Bram Stoker, e no que essas diferenças implicam?

O trabalho baseou-se em pesquisas bibliográficas sobre cinema e a semiótica visual que analisa as formas da imagem. Foram escolhidas três cenas de cada filme que representassem a mesma situação, sendo portanto, cenas correspondentes entre os três filmes. Elas foram escolhidas porque são cenas onde se apresenta o personagem “Drácula” pela primeira vez em cada filme. As nove cenas foram analisadas de um modo semiológico que possibilitou identificar as diferenças estéticas visuais existentes em cada um dos três personagens.

A estrutura do trabalho é composta por três capítulos, sendo que o primeiro apresenta os aspectos teóricos sobre comunicação, semiótica, e impressão de realidade no cinema. Os principais autores pesquisados são Juan E. Diaz Bordenave, sobre comunicação; Lúcia Santaella, sobre semiótica; Jacques Aumont, sobre impressão de realidade no cinema.

O segundo capítulo fala sobre a invenção do cinema em 1895, sobre o movimento artístico chamado Expressionismo alemão, sobre o autor do livro, Bram Stoker e seu personagem Drácula. Esse capítulo também fala um pouco sobre os diretores dos filmes escolhidos para a análise, o alemão Friedrich Wilhelm Murnau, outro alemão Werner Herzog e o norte-americano Francis Ford

Coppola.

O terceiro capítulo é a análise, que mostra a descrição das cenas escolhidas e analisadas sob o foco da primeira e segunda tricotomia semiótica. Esta análise permite que sejam visualizadas as diferenças que existem entre os três personagens em questão, pois eles apresentam construções visuais distintas, mesmo sendo inspirado em um só personagem, o Drácula idealizado por Bram Stoker.

O presente trabalho se encontra sob as normas da ABNT, a Associação Brasileira de Normas Técnicas.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 A comunicação

O ato de comunicar não é exclusivo dos seres humanos. Os animais também possuem formas de expressão, porém são limitados, pois “os animais se comunicam da mesma maneira instintiva com o qual constroem seus ninhos, fogem dos perigos e copulam para reproduzir” (BORDENAVE, 2007, p. 48). Porém os seres humanos possuem uma quantidade de formas de representar sua comunicação extremamente maior que a dos animais. Eles desenvolveram diversos meios para a comunicação como a fala, as imagens, a escrita e dentre os meios de comunicação, temos como exemplo, o cinema, que é um meio que mostra como essa complexidade se manifesta através da representação de histórias, usando formas semiótica visuais, sonoras, cromáticas, entre outras.

Comunicar é também representar algo que se quer expressar, não é lidar com o próprio objeto em si, é trazer a noção de algo, assim se fazendo presente. Falar a palavra “carro”, por exemplo, não quer dizer que seria necessário estar perto de um carro literalmente para que outra pessoa entenda que se trata de um veículo de transporte automotivo. A palavra escrita “carro” não tem nenhuma relação como seu objeto real, não é motivada, foi aprendido que essas letras, nessa ordem servem para suscitar a noção de carro.

Para os seres humanos, o ato de se comunicar é extremamente importante, pois as pessoas podem expressar seus sentimentos, desde os mais básicos como a fome, a raiva, o frio, a alegria, até os mais complexos como o sentimento de saudade expressada pela poesia falada ou escrita, por um gesto de carinho, pelas lágrimas de tristeza.

A comunicação é uma forma de as pessoas manterem contato social, é uma forma de interagir com a sociedade. “Serve para que as pessoas se relacionem entre si, transformando-se mutuamente e a realidade que as rodeia” (BORDENAVE, 2007, p. 36)

Para o dicionário da língua portuguesa “Aurélio” a comunicação é:

2. **Comunicação.** [Do lat. *Communicatione.*] S.f.[...] 2. Ato ou efeito de emitir, transmitir e receber mensagens [...] quer através de língua falada ou escrita, quer de outros sinais, signos ou símbolos, quer de aparelho técnico especializado, sonoro e/ou visual. [...] (HOLANDA, 197-?, p. 356)

Porém a comunicação transcende “o ato ou efeito de transmitir e receber mensagens”. “A comunicação foi o canal pelo qual os padrões de vida de sua cultura foram-lhe transmitidos, pelo qual aprendeu a ser ‘membro’ de sua sociedade” (BORDENAVE, 2007, p.17). Ela possibilita o ser humano a convivência na sociedade através da aprendizagem empírica da cultura que o cerca.

Bordenave (2007, p. 19) disse que “a comunicação é uma necessidade básica da pessoa humana, do homem social” assim ela está presente em todos dos atos da vida humana.

Tanto o silêncio quanto os mais simples atos do dia-a-dia transmitem mensagens, e elas estão presentes na vida cotidiana, até mesmo quando uma pessoa pensa não estar transmitindo uma mensagem, ela o faz através da linguagem corporal, por exemplo: fazer uma cara feia, quando se come algo, pode ser traduzido como “não gostei dessa comida” ou “a comida está estragada”. “Ninguém pode não se comunicar. Mesmo o silêncio e o não comportamento têm caráter de uma mensagem” (Watzlawick *et al.* 1967, *apud* SANTAELLA, 2001, p. 21).

A comunicação é a representação de algo que se quer comunicar, fazendo com que a idéia desejada se torne presente. Existem diversas formas de representação como a imagem, as palavras, o som. O cinema está entre as melhores formas de representação, pois ele se utiliza dessas várias linguagens, assim a noção de “estar presente” fica mais forte.

1.2 O Signo e a significação

“A significação consiste no uso social dos signos. A atribuição de significados a determinados signos é precisamente a base da comunicação em geral e da linguagem em particular” (BORDENAVE, 2007, p. 24).

Como será visto à seguir, o signo é tudo aquilo que está no lugar de outra coisa, podendo se referir de várias maneiras. Porém as coisas não significam por si só, é preciso que haja a intervenção da mente que tenha a capacidade perceptiva para que essa significação exista.

“O significado não é uma propriedade do signo, mas um conjunto de relações das quais o signo é a tradução externa.” (BORDENAVE, 2007, p. 67).

O signo é aquilo que se coloca no lugar de seu objeto, na mente de alguém, sendo o objeto a própria coisa em questão, e o signo sendo qualquer tipo de relação imaginada com o objeto. O signo deve representar seu objeto através da abstração, da observação de alguém, pode ser qualquer coisa que representa outra coisa, como por exemplo, uma roupa, que pode representar certa pessoa, um trovão que representa a iminência da chuva, um sorriso que representa a alegria. O objeto do signo seria respectivamente a roupa, o trovão e o sorriso. O efeito interpretante seria a possível interpretação que qualquer mente daria a esse objeto do signo, como no caso do exemplo, a pessoa, a chuva e a alegria. "O signo sempre funciona como mediador entre o objeto e o interpretante" (SANTAELLA, 2002, p. 9) "O signo é aquilo que dá corpo ao pensamento, às emoções e reações" (SANTAELLA, 2002, p. 10).

Uma das abordagens sobre semiótica mais usadas é a que considera os estudos de Charles Sanders Peirce (1839-1914). Ele era matemático, físico, astrônomo e, entre outras várias ciências, ele dedicou-se ao estudo dos signos. Ele estudou os signos com base na fenomenologia, que é o modo como a mente humana tem a percepção das coisas e como são apreendidas.

Para Peirce existem três formas universais de como a mente absorve os fenômenos, três passos que a mente segue para poder, assim, chegar ao entendimento das coisas.

A primeiridade aparece em tudo que estiver relacionado com o acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada. A secundidade está ligada às idéias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida. A terceiridade diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência. A forma mais simples de terceiridade, segundo Pierce, manifesta-se no signo, visto que o signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa), a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete). (SANTAELLA, 2002, p. 7)

Ainda segundo a autora, existem três propriedades do signo que são: a qualidade (relação do signo consigo mesmo), a existência (relação do signo com seu objeto dinâmico) e o caráter de lei (relação do signo com seu interpretante). São, a primeiridade, secundidade e terceiridade, respectivamente. Essas propriedades são comuns a todas as coisas, então qualquer coisa pode ser signo, como uma pintura, um gesto, uma cor etc (SANTAELLA, 2007).

Como se viu anteriormente, as categorias se dividem em três tricotomias, porém para o melhor entendimento do trabalho são usadas apenas as duas primeiras, pois tratam mais evidentemente das características do representante e de sua relação com o referente, que é o foco do trabalho. A terceira tricotomia enfoca o resultado que o visual do filme proporciona na mente do expectador. Será feita a referência a terceira tricotomia mas não será explorado enquanto mecanismo de análise, porque é necessário apenas as duas primeiras para mostrar como os personagens são construídos de maneiras diferentes.

1.2.1 Primeira tricotomia

A primeira tricotomia aborda as propriedades formais que dão as coisas a capacidade de funcionar como signo e tem relação com a natureza do representante. Essa natureza é dividida em três partes: *quali-signo*, *sin-signo* e *legi-signo*, sendo que todas também têm função de signo. O *quali-signo* está

contido no *sin-signo* que, por sua vez está contido em *legi-signo*, fazendo com que cada uma dependa da outra.

No *quali-signo* identifica-se a qualidade que também é signo. “É a qualidade apenas que funciona como signo, e assim o faz porque se dirige para alguém e produzirá na mente desse alguém alguma coisa como um sentimento vago e indivisível” (SANTAELLA, 2007, p. 63). Por exemplo, um cheiro doce, sem considerar seu contexto, pode lembrar um perfume ou uma fruta. Esse poder de sugerir outra coisa (perfume, fruta ou qualquer outra coisa que tenha um cheiro doce) permite que ele, o cheiro, funcione como quase-signo de perfume e fruta, porém não sendo o próprio signo, pois o cheiro apenas sugere o que poderia ser. (SANTAELLA, 2002). Usa-se aqui a noção de sensação.

Um *Sin-signo* é aquele signo que tem alguma relação de existência com o mundo ao qual pertence.

“Qualquer coisa que se apresente diante de você com um existente singular, material, aqui e agora, é um *sin-signo*. Isto porque qualquer existente concreto e real é infinitamente determinado como parte do universo a que pertence” (SANTAELLA, 2007, p. 66). Usa-se aqui a definição do que foi percebido.

Por fim, o *legi-signo* é um signo que é lei, sendo assim “uma abstração que é operativa. Ela opera tão logo encontre um caso singular sobre o qual agir” (SANTAELLA, 2002, p. 13) e tem caráter geral, é convencionado como, por exemplo, os números, as leis de direito, que são convenções humanas. Registra-se um primeiro entendimento.

1.2.2 Segunda tricotomia:

A segunda tricotomia é a relação do representante com seu objeto, a maneira como o objeto é representado. É dividida em *ícone*, *índice* e *símbolo*. Para que haja melhor entendimento sobre essa relação, será usada a definição do que é *objeto dinâmico* e *objeto imediato*.

O *objeto dinâmico* é aquilo à que o signo se refere. “Quando olhamos uma

fotografia, lá se apresenta uma imagem. Essa imagem é o signo e o *objeto dinâmico* é aquilo que a foto capturou no ato da tomada a que a imagem na foto corresponde” (SANTAELLA, 2002, p. 15).

É através do *objeto imediato* que podemos enxergar o *objeto dinâmico*. “É sempre o signo que nos coloca em contato com tudo aquilo que costumamos chamar de realidade” (SANTAELLA, 2002, p. 15). O signo pode sugerir, indicar ou representar seu *objeto dinâmico* dependendo do tipo de fundamento que signo tenha, sendo qualidade, existente ou lei.

Um *ícone* é algo que se parece, algo que apenas sugere, é a impressão que o signo produz na mente. As nuvens podem ser um exemplo de ícone. Quando se está contemplando-as no céu, elas sugerem formas que se assemelham a objetos, porém não representando os próprios objetos, obtendo assim, uma relação de comparação entre o *objeto imediato* do *ícone* e o interpretante, sendo uma mera possibilidade, uma hipótese (SANTAELLA, 2007).

Todo existente apresenta uma conexão com o universo a que pertence, do mesmo modo que o *índice*, indicando o mundo ao qual faz parte. O *índice* sempre liga uma coisa à outra. “Tudo que existe, portanto, é índice, ou pode funcionar como índice. Basta, para tal, que seja constatada a relação com o objeto de que o índice é parte e com o qual está existencialmente conectado” (SANTAELLA, 2007, p. 66).

O *índice* funciona como signo por ter um caráter existencial, ou seja, o caráter da existência física do signo, mas para isso é preciso que uma mente interprete e estabeleça uma conexão (SANTAELLA, 2007). É como se se detectasse a noção do acontecimento sígnico, sua causa.

Tendo os signos, fundamento no caráter de lei, ele opera como *símbolo*, pois “extraí seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto” (SANTAELLA, 2007, p. 67).

O *símbolo* representa algo geral, algo que não tem particularidade, como a palavra *casa* que está num contexto geral, portanto, ela não se refere a *esta* ou *aquela casa* em específico, mas sim a idéia geral de *casa*, portanto “o objeto de

uma palavra não é alguma coisa existente, mas uma idéia abstrata” (SANTAELLA, 2007, p. 67).

Na relação entre representante e objeto, especialmente quanto a iconicidade, valoriza-se a linguagem do cinema isso porque entra como um dos mais complexos signos de representação de realidade, pois combina uma série de outras formas de representação como imagem, som, palavras, cores etc, e quanto mais formas para representar a realidade, mais o real se torna presente, mais a impressão de realidade atua sobre a mente humana.

A impressão de realidade fica mais evidente quando se tem altamente explorada a iconicidade e a indicialidade. O cinema parece ser uma das melhores formas de representação da realidade para os seres humanos, pois são usadas várias formas de representação, que atingem grande parte dos sentidos utilizados para a representação da realidade com os mais diversos tipos de signos. Com isso a noção de realidade se torna mais forte em comparação a outros meios de comunicação que usam poucas formas para representar a realidade.

1.3 A Impressão de realidade no cinema

A impressão de realidade no cinema está ligada à representação por semelhança. A relação das imagens cinematográficas com seu objeto é um signo icônico, pois elas se assemelham às coisas que representam. Fundamentado no *quali-signo*, o ícone “tem sempre caráter descritivo, pois estes determinam seus objetos dinâmicos, declarando seus caracteres” (SANTAELLA, 2002, p. 16). A imagem do cinema atua sobre as pessoas, se parecendo com a realidade. Daí vem a impressão, que o cinema proporciona, de realidade, pois a semelhança da imagem com o a vida real é maior que em outras formas de representar a realidade. Possuindo essa diferença das outras linguagens, o cinema abrange diversas idades e culturas, sendo a mais universal.

Existe uma série de fenômenos psicológicos e fisiológicos que são responsáveis pela ilusão de movimento que o cinema proporciona. Essa impressão de realidade que o cinema tem, além de outros fatores, se deve ao

fenômeno da restituição do movimento “que foi particularmente estudada pelos psicólogos do instituto de filmologia A. Michotte van den Berck e Henri Wallon.” (AUMONT, 1995, p. 149)

O efeito *fi* está na primeira categoria desses fenômenos: quando *spots* luminosos, espaçados, uns em relação aos outros, são ligados sucessiva, mas alternadamente, ‘vê-se’ um trajeto luminoso contínuo e não uma sucessão de pontos espaçados – é o ‘fenômeno do movimento aparente’. (AUMONT, 1995, 149).

A riqueza de percepção da imagem fílmica se deve, além de outros fatores, a essa restituição do movimento, que dá densidade, dá um volume aos objetos da imagem fílmica, que a fotografia parada não tem (AUMONT, 1995, p. 149). Assim como Christian Metz (2007, p. 20) disse, ela possui um índice de realidade suplementar, assim como a nossa realidade é, em movimento, e é por isso que no cinema, a impressão de realidade é mais forte que a fotografia.

Mesmo um filme de ficção científica, ou seja, uma fantasia, nos dá essa sensação de realidade, "a imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras; confere realidade a essas fantasias" (BERNARDET, 2000, p. 13), ou seja as pessoas se permitem serem transportadas para a realidade do filme e chegam até a compartilhar dos sentimentos dos personagens. “Este ‘ar de realidade’, este domínio tão direto sobre a percepção tem o poder de deslocar multidões, que são bem menores para assistir à última estréia teatral ou comprar o último romance” (METZ, 2007, p.17).

Porém não apenas o movimento e o volume proporcionam a realidade no cinema. A construção da narrativa do filme também faz com que o espectador espere que cada elemento da história contada se encaixe nessa suposta realidade do filme. “Universo diegético adquire a consistência de um mundo possível, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente” (AUMONT, 1995, p. 150). Conforme a narrativa obtém sua construção no filme, o espectador se vê incluso nela. Assim o espectador se identifica com o filme, primeiramente, através da visão da câmera, da visão do

sujeito do filme, que vive a cena, onde o espectador tem um lugar privilegiado que acompanha a visão da câmera sem se esforçar para admirar uma paisagem panorâmica, por exemplo (AUMONT, 1995 p. 260).

Através do olhar do personagem, o espectador sente as dores, as alegrias, as angústias como se estivesse vivendo no próprio filme. “Essa inclusão do espectador faz com que ele já não perceba os elementos da representação como tais, mas como sendo as próprias coisas” (AUMONT, 1995, p. 151).

“A cada etapa (mudo, preto e branco, colorido), o cinema não cessou de ser considerado realista” (AUMONT, 1995, p. 135), pois, quando foi inventado, apesar de ser mudo e em preto e branco, o cinema causou espanto e medo em alguns expectadores de um dos primeiros filmes dos Lumière, *A chegada do trem na estação de Ciotat* de 1895. (AUMONT, 1995,).

Essa impressão de realidade foi ficando cada vez mais forte com o passar do tempo, pois a tecnologia contribuiu para que isso acontecesse, fazendo com que surgissem as cores, por exemplo. Assim o cinema em cores pôde fazer com que a representação da imagem ficar mais condizente com a realidade, pois a vida real se mostra em cores.

2 BREVE HISTÓRICO DO CINEMA

O cinema surgiu do acúmulo de conhecimento que diversas experiências trouxeram durante o século XIX, “cuja pretensão era transformar o estático em cinético” (REIS, 1995, p. 13).

Experimentos com esse propósito já eram realizados por fotógrafos desde 1851 e foram feitos com o intuito de se “animar” as fotografias. Porém um fisiologista francês, Étienne-Jules Marey, resolveu se dedicar aos processos fotográficos para estudar melhor o processo de movimento dos corpos de animais e seres humanos. Ele inventou um aparelho chamado "Fuzil Fotográfico", em 1882, que era capaz de captar 12 quadros por segundo em uma mesma película. Neste mesmo ano ele desenvolveu um procedimento chamado de “cronofotografia” de placa fixa, passando a utilizar logo depois placas móveis, graças à adaptação ao aparelho de rolos de película Kodak que eram comercializados então. A câmera e a filmagem de cinema estavam praticamente inventadas, com uma qualidade de 60 imagens por segundo. (Disponível em: <<http://sombras-eletricas.blogspot.com/2008/03/os-pioneiros-muybridge-e-marey.html>>)

Ao longo de vários anos, essas invenções intrigavam os espectadores, e a vontade dos inventores de aperfeiçoar os conhecimentos sobre o que seria necessário para fazer com que imagens paradas ganhassem movimento ao olhar humano foram ganhando força através dessas experiências.

Inventado pelo norte-americano Thomas Alva Edison, na década de 1890, o "Cinestoscópio" consistia em uma fita de celulóide com perfurações marginais que corria por roldanas no interior de uma caixa alta e estreita, onde as imagens apareciam através de uma "janela iluminada". Porém a invenção só possibilitava a exposição para uma pessoa de cada vez, pois não projeta as imagens. Na mesma década, o inglês Willian Friese-Greene conseguiu projetar uma fita de Edison dentro da biblioteca de sua casa (REIS, 1995).

Os irmãos Lumière, em 1895, fundiram as invenções de Marey, Edison e Friese-Greene, e a patente da invenção foi registrada em cartório e foi chamado,

na época de "Cinematographo". A invenção consistia numa caixa de madeira onde existia uma fita de celulose que, operada manualmente por uma manivela externa, fazia com que uma série de fotogramas sucessivos, fosse projetada a uma velocidade de 16 a 18 quadros por segundo (REIS, 1995).

Depois da invenção dos irmãos Lumière, o cinema criou versões de alguns dos diversos movimentos artísticos do começo do século XX, como o Expressionismo alemão.

2.1 Diretores cinematográficos

2.1.1 Friedrich Wilhelm Murnau



Figura 1: Friedrich Wilhelm Murnau

No cinema expressionista alemão existiram muitos diretores que se destacaram e escreveram seu nome na história, e um deles é o alemão Friedrich Wilhelm Plumpe, mais conhecido como F.W. Murnau. Ele estudou música, história das artes, filosofia, na Universidade de Heidelberg em Berlim. Como diretor cinematográfico iniciou sua carreira em 1919 com o filme *Satanas*. Recebeu o reconhecimento em 1922 pelos filmes *Nosferatu* e *Fantasma*, e virou celebridade alemã em 1924, após dirigir, o filme *A última gargalhada*. Apesar de ter morrido em 1931, foi apenas na década 1960 que obteve uma biografia lançada pela

crítica de cinema, Lotte Eisner, onde foi reconhecido como um dos personagens mais geniais do cinema alemão (CÁNEPA, 2006, p. 84).

Segundo Eisner, no filme *Nosferatu*, Murnau se utiliza da natureza para compor belas imagens, apesar de ter feito o filme com o mínimo de meios, pois não gostava de usar artifícios. Além disso, “Murnau compreendeu todo o poder visual que emana da montagem, e dirige com um virtuosismo realmente genial.” (EISNER, 1985, p. 76)

Eisner foi uma estudiosa da época de ouro do cinema alemão. Ela não escondia sua predileção por Friedrich W. Murnau e Fritz Lang, seus diretores de cinema preferidos. “Nos anos sessenta, Eisner teve a grata surpresa de assistir ao surgimento de um novo cinema na Alemanha. E apressou-se em chamar atenção do público, através de artigos em jornais e revistas, para Herzog, Wenders, Fassbinder, Schöndorff e outros mais” (EISNER, 1985, orelha).

2.1.2 Werner Herzog

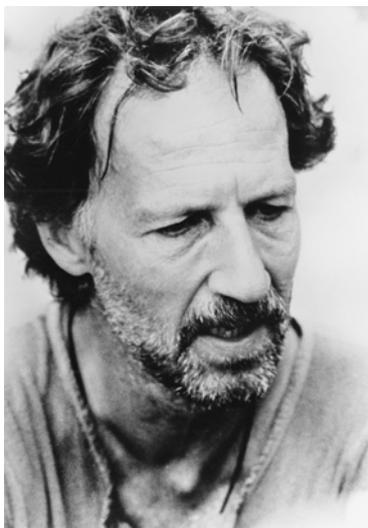


Figura 2: Werner Herzog

Werner Herzog foi um dos diretores que se destacaram no cinema novo alemão onde participou do chamado *Autorenkino* (cinema de autor) abordando temas como conflito de gerações e família alemã. Além dele, outros diretores alemães fizeram com que o cinema nacional alemão ficasse conhecido

internacionalmente. (Disponível em: <http://www.wernerherzog.com/main/index.htm>).

“Werner Herzog nasceu em Munique em 5 de setembro de 1942. Ele cresceu em uma remota aldeia montanhosa na Bavária.[...] Fez seu primeiro filme em 1961 com a idade de 19 anos”(Disponível em: WERNER HERZOG, BIOGRAFIA TRADUZIDA).

“Ele se define como um autodidata que nunca foi assistente de ninguém nem freqüentou qualquer escola de cinema” (LOBAKI, 1995, p. 159).

“Na refilmagem do *Nosferatu* de Murnau (para Herzog, ‘o mais visionário dos filmes alemães’), apesar de reeditar usos formais de expressionismo nascente, transfigurou a alma do vampiro para profetizar a morte da burguesia” (LOBAKI, 1995, p. 160).

2.1.3 Francis Ford Coppola



Figura 3: Francis Ford Coppola

Francis Ford Coppola, em Detroit, Estados Unidos, em 7 de abril de 1939. Além de dirigir, ele é o responsável pela produção e pelo roteiro da maioria de seus filmes. (...) Coppola, membro de uma família ítalo-americana, cresceu em um ambiente artístico, influenciado pela mãe, que era atriz, e pelo pai, Carmine Coppola, que era músico, chegando a colaborar com a trilha sonora de alguns de seus filmes. Após concluir seus estudos na UCLA, Coppola foi trabalhar como assistente de direção

de Roger Corman e dirigiu seu primeiro longa-metragem, *The Bellboy and The Playgirls*, em 1962. Ainda no mesmo ano, lançou *Os Amantes do Nudismo* e, em seguida, comandou o *thriller Dementia 13* (1963). Essas primeiras produções não fizeram sucesso junto ao público e seu trabalho só passou a ser reconhecido em 1966, quando trabalhou na comédia *Agora Você é um Homem*, pela qual foi nomeado à Palma de Ouro, no Festival de Cannes. (...) Coppola ganhou fama internacional após dirigir, em 1972, seu maior sucesso no cinema, *O Poderoso Chefão* (foto). Protagonizado por Marlon Brando, o filme lhe rendeu o Oscar por melhor roteiro e a indicação de melhor diretor, além do prêmio Globo de Ouro pela direção e roteiro, em 1973. Após este primeiro longa, Coppola filmou as continuações que compõem a trilogia de maior sucesso mundial: *O Poderoso Chefão: Parte II* (1974) e *O Poderoso Chefão: Parte III* (1990), ambos com Al Pacino no papel de protagonista (...), Coppola voltou às telas com o drama *Velha Juventude*, longa que foi exibido no Festival do Rio de 2008, mas ainda não tem previsão de estréia no Brasil. Coppola é considerado um dos cineastas mais controversos do cinema americano, pois consegue criar uma fusão de gêneros e estilos em seus filmes. Já trabalhou em comédias, dramas, suspenses, policiais e romances, sem perder, no entanto, os traços característicos de sua direção. Em todas as suas produções, percebe-se sutilmente sua "assinatura": no uso constante de elementos da cultura italiana e até mesmo na escolha da equipe de produção e elenco, que se repete continuamente, sempre dando preferência aos membros de sua família, ao fazer a escolha destes. (Disponível em http://www.cinemaemcena.com.br/Noticia_Detalhe.aspx?ID_NOTICIA=26248&ID_TIPO_NOTICIA=3)

A grande diferença entre os filmes já feitos até então e “Drácula de Bram Stoker” é o figurino. O visual do filme foi baseado no simbolismo, justamente uma das influências do expressionismo alemão. A inspiração veio de quadros de Gustav Klimt, Edvard Munch, Jean Deville entre outros pintores da mesma época do expressionismo, do começo do século XX.

2.2 O expressionismo alemão

O movimento expressionista surgiu na Alemanha e “amadureceu

especialmente na primeira década do século XX” (PETER GAY, *apud* CÁNEPA, 2006, p. 57). Ele teve importantes expoentes nas artes plásticas, música, dança, literatura, dramaturgia e finalmente no cinema.

Um filme que se destacou na década de 1920 foi *O gabinete do Dr. Caligari*. (Robert Wiene, 1920), pois fez com que a Alemanha entrasse novamente no circuito cultural internacional, provocando discussões com relação às possibilidades artísticas e expressivas do cinema (CÁNEPA, 2006, p. 55).



Figura 4: *O Gabinete do Dr. Caligari*, 1920.

Feito num momento em que a Alemanha passava pela crise do pós-guerra, o filme *O gabinete do Dr. Caligari* estreava com uma estética revolucionária. Seu cenário retorcido lembrando o estilo cubista, seus caminhos e corredores intermináveis, sua maquiagem fortemente expressiva davam ao expectador inquietação e o terror de um pesadelo, o que refletia a situação da população alemã daquela época.

“No final do século XIX o tradicional terreno da cultura erudita estava minado pelo mercado cultural de massas, as tecnologias modernas de transporte e comunicação internacionalizadas, a criação artística e a arte européia passava a lidar diretamente com influências advindas, por exemplo, do Extremo Oriente e dos países africanos” (CÁNEPA, 2006, p. 56).

Poetas e pintores de Weimar, Alemanha, eram em na sua maioria jovens, exibiam quadros, faziam declarações inflamadas, publicavam revistas de

vanguarda e se reuniam em grupos como o *Die Brücke* (A ponte) e o *Neopathetisches Cabaret* (Cabaré Neopatético). Boa parte dos integrantes dessas frentes de vanguarda foram mortos durante a Primeira Guerra. Os sobreviventes encontraram, junto à população alemã, sentimentos catastróficos, pois a população sofria com a crise política, cultural e econômica que se instalou logo depois da guerra (PETER GAY, 1968, *apud* CÁNEPA, 2006, p. 57).

Fortemente influenciado pela literatura e pelas artes plásticas, este cinema contava histórias fantásticas, e as imagens que mostravam tinham pouco a ver com a realidade cotidiana que nos cerca: os espaços, a arquitetura, os objetos lembravam, sem dúvida, ruas, casas, florestas, mas totalmente 'deformadas' (BERNARDET, 2000, p. 53).

O expressionismo alemão se baseia no compromisso da verdade de cada pessoa porque para esse movimento artístico, o real é comprovado pela subjetividade. Tal compromisso pertence a uma corrente de pensamento que foi liderada por vários escritores e dramaturgos do final do século XVIII (CARDINAL, 1988, *apud* CÁNEPA, 2006, p. 57).

Eles viam a incompatibilidade de tal 'gênio' e a sociedade como um dos motivos fundamentais de 'dor do mundo' (*Weltschmerz*), a qual representava em seus manifestos, poesias, peças teatrais, e romances, entre eles o famoso *Os sofrimentos do jovem Werther*, publicado por Goethe em 1774 (ROSENFELD 1993, *apud* CÁNEPA, 2006 p. 57-58).

Apesar de o texto fílmico do expressionismo mostrar cenários distorcidos que apenas lembrassem casas, florestas, ruas, o que se pretendia mostrando isso eram a expressão do interior do artista, era a realidade interior do cineasta expressada no filme, era a vivência subjetiva da realidade (BERNARDET, 2000). Mesmo distorcendo a realidade em que se vive, o visual do filme expressionista possui uma carga comunicativa concentrada.

Laura Cánepa (2006, p. 70) faz uma análise sobre os aspectos comuns dos filmes expressionistas.

a) Composição (cenografia, fotografia, *mise-en-scène*)

É a ênfase dada à composição, reforçada pela maquiagem e o figurino estilizado. “Causando, às vezes, a impressão de que uma pintura expressionista havia adquirido vida e começado a se mover – efeito que chegou a receber o apelido de *caligarismo*” (NAZÁRIO, 1999, *apud*, CÁNEPA, 2006, p. 70). “Esta estratégia de alteração plástica de realidade com vistas à intensificação do drama, uma espécie de *deformação expressiva*” (CÁNEPA, 2006, p. 70).

Os cenários distorcidos, os efeitos de luz e sombra, entre outros elementos, refletiam a realidade interior dos personagens.

b) Temática recorrente (tipografia de personagens e de situações dramáticas)

Os temas estavam ligados ao universo da literatura romântico-fantástica (CÁNEPA, 2006, p. 73).

Os personagens dos filmes expressionistas são em sua maioria cruéis e possuíam o poder de assumir outras formas para atingir seus objetivos maléficos (CÁNEPA, 2006).

c) Estrutura narrativa (modo de contar as histórias e de organizar os fatos)

Segundo o estudo de Elsaesser (IBID, 2000, p. 5 *apud* CÁNEPA, 2006, p. 77), “o segredo do fascínio exercido por esses filmes alemães sobre o público [...] pode vir do fato de suas narrativas serem suficientemente oblíquas para encorajar todo tipo de especulação e frustrar qualquer tentativa de explicação definitiva.”

O não uso de letreiros foi outro recurso que o cinema alemão utilizou como experiência, mas quando o uso era indispensável para a compreensão, eles eram integrados à narrativa visual (CÁNEPA, 2006, p. 77).

Os filmes alemães também se destacavam pelo uso da imagem fora da tela (*offscreen*), como forma de sugerir alguma ação ou alguma ameaça ao qual o espectador não pode ver, mas apenas imaginar o que poderia ser.

Dentre vários outros movimentos artísticos da época da invenção do

cinema, o expressionismo alemão foi a base para o filme de Friedrich Wilhelm Murnau, um dos marcos do expressionismo na década de 20, permanecendo até hoje como um clássico desse movimento artístico (CÁNEPA, 2006).

Werner Herzog fez a refilmagem do filme de Friedrich Murnau, adquirindo indiretamente influências do expressionismo alemão, onde é possível notar alguns elementos desse movimento artístico que são evidentes em seu filme, como o uso das sombras, por exemplo.

Francis Ford Coppola procurou ter como referências elementos que tiveram influência no expressionismo alemão. Ele se baseou, entre outros elementos, em artistas plásticos simbolistas, também conhecidos como decadentistas. Esses artistas, contemporâneos da invenção do cinema, influenciaram o movimento expressionista cinematográfico com suas obras teatrais, suas pinturas e suas obras literárias (Drácula de Bram Stoker, 2007).

A descrição do personagem do livro de Bram Stoker, base para os três filmes, segue na mesma linha do expressionismo alemão. A imagem de *Drácula* se apresenta diferente do comum, pois é utilizada a noção de distorcer a realidade através do uso de palavras que descrevem uma pessoa que não possui aparência e atitudes que se encaixam na realidade da época. Essa descrição faz com que sua aparência tenha um quê fantasmagórico, fazendo com que o leitor tenha a impressão de que o personagem possui algo que se apresenta muito diferente da natureza comumente conhecida.

2.3 Bram Stoker



Figura 5: Bram Stoker

Nascido em 1847, em Dublin, Bram Stoker teve uma infância reclusa por ser muito doente e cresceu rodeado por histórias fantásticas que a mãe lhe contava, influenciando-o assim a gostar de teatro e jornalismo. Mais tarde, Stoker conseguiu um emprego como funcionário público e de gerente do teatro dirigido por Henry Irving, que o leva a América. Stoker fez várias pesquisas no British Museum para escrever seu romance *Drácula*. Ele pesquisou sobre a atual região norte da Romênia chamada de Transilvânia, o *folclore vampírico*. Pesquisou também sobre o lendário Vlad Tepes, governante da província da Valáquia, vizinha a Transilvânia. Esse governante foi conhecido por ser responsável pela morte de mais de 20 mil pessoas. Algumas histórias contam que Vlad gostava de assistir torturas e mortes (AIDAR, 1986).

O livro de Bram Stoker é referência para os três filmes, pois Murnau obteve inspiração dele, Herzog se baseou em Murnau, tendo essa referência indireta, e Coppola expressa isso claramente quando comenta seu filme em DVD.

Murnau se inspirou no livro de Stoker, mas os nomes dos personagens e o título foram modificados. A viúva do autor reclamou, pois segundo ela, o

patrimônio que seu marido havia deixado fora alterado. Porém foi o filme de Murnau que influenciou outros diretores a filmar muito outros filmes sobre o assunto (EBERT, 2004).

Coppola também se inspirou no livro para fazer o filme. Quando era jovem, ele costumava ler o livro para as crianças do acampamento onde ele trabalhava. Segundo ele, a leitura do livro lhe proporcionou mais conhecimento sobre o personagem e foi útil quando dirigiu o filme, podendo fazer um filme que agrega aspectos da história de um príncipe romeno e o conto do vampiro, assim construindo sua própria versão da história de Stoker (Drácula de Bram Stoker, 2007).

2.4 Drácula

A seguir será resumida a história do livro para que citações descritas sobre o personagem Drácula tenham um contexto que é a visão mostrada pelo livro.

Jonathan Harker é um corretor de imóveis que vive na Inglaterra com sua futura esposa, Mina. Ele tem a oportunidade da sua vida de fazer um ótimo negócio com um Conde que mora na Transilvânia, que deseja comprar várias casas na região de Londres, Inglaterra. Esta oportunidade lhe dará a possibilidade de ter posses suficientes para, assim, se casar o mais rápido possível com sua amada Mina. Ele percorre um longo caminho até chegar ao castelo de seu cliente.

Harker descreve a visão que teve ao chegar ao castelo do Conde Drácula:

Lá dentro havia um velho de estatura elevada, muito bem barbeado, porém com um longo bigode branco, vestido de preto da cabeça aos pés sem o menor sinal de cor em seu corpo ou em suas vestes. Segurava nas mãos um antigo lampião de prata, no qual a chama brilhava sem vidro ou proteção de espécie alguma, lançando longas e trêmulas sombras enquanto bruxeleava ao vento que penetrava pela porta aberta. Com sua mão direita, o velho fez-me sinal para que entrasse, em um gesto cortês, e disse em excelente inglês, que apresentava, contudo, um estranho sotaque:

-Seja bem-vindo a minha casa! Entre livre e espontaneamente!

-Ele não fez menção de aproximar-se para cumprimentar-me, mas ficou em pé qual estátua, parecendo que seu gesto de acolhimento o transformara em pedra.[...] (STOKER, 2003, p. 48).

Em outro trecho Jonathan descreve a fisionomia de Drácula:

Seu rosto era energético, muito energético e másculo, o canal do nariz fino era aquilino e ele tinha narinas peculiarmente arqueadas. A testa formava uma curva arrogante e o cabelo crescia escasso ao redor das têmporas, porém apareciam em profusão em todos os outros locais. Suas sobrancelhas eram muito espessas e quase se uniam sobre o nariz, formados por bastos pêlos que pareciam encarrucar-se devido a sua profusão. O pouco que via de sua boca, pois um grosso bigode a escondia, indicava-me que era séria e de aparência bastante cruel, apresentando dentes brancos particularmente afiados; estes se projetavam sobre os lábios, cuja extraordinária vermelhidão denotava surpreendente vitalidade para um homem já idoso. Quanto ao resto, suas orelhas eram pálidas, extremamente pontudas em cima; o queixo aparecia largo e energético e as faces denotavam firmeza, embora fossem finas. O efeito geral era de extraordinária palidez.

Até ali eu notara as costas de suas mãos que se apoiavam sobre os joelhos à luz da lareira e elas me haviam parecido brancas e finas; mas observando-as agora de perto, não pude deixar de notar que eram bastante grosseiras – largas com dedos grossos. E, coisa estranha, havia pêlos no centro das palmas. As unhas eram longas e finas, cortadas em pontas afiadas. Quando o Conde se inclinou sobre mim e suas mãos me tocaram, não pude reprimir um arrepio. Talvez ele tivesse mau hálito, mas o fato é que me senti completamente nauseado e não pude escondê-lo. O Conde recuou, notando evidentemente aquilo, e com uma espécie de sorriso repugnante, que mostrou mais do que nunca seus dentes protuberantes (STOKER, 2003, p. 51).

Quando o Conde ouve os lobos fora do castelo uivar, diz para Hacker:

“Ouça-os...são as crianças da noite. Que melodia transmitem!”

E Hacker pensa:

“-Suponho que ele haja visto em meu rosto alguma expressão que lhe era

estranha, pois acrescentou: - Ah, os senhores citadinos não podem compreender os sentimentos de um caçador” (STOKER, 2003, p. 51).

O Conde fala a respeito das coisas estranhas que Harker pôde observar desde a chegada ao castelo do conde:

Estamos na Transilvânia e esta não é a Inglaterra. Nossos costumes não são os seus e notará muitas coisas que lhe serão singulares. Ora, pelo que me contou acerca de suas experiências, já deve saber algo sobre coisas estranhas que podem se suceder (STOKER, 2003, p. 54).

3 ANÁLISE DAS CENAS

Esta análise tem como base o personagem principal do livro de Bram Stoker. Foram selecionados três momentos correspondentes nos três filmes escolhidos para a análise. Os filmes são: *Nosferatu: Uma sinfonia de horror*, de F.W. Murnau de 1922; *Nosferatu: O vampiro da noite*, de W. Herzog de 1979 e *Drácula de Bram Stoker* de F.F. Coppola de 1992. As cenas serão analisadas apenas do ponto de vista visual da personagem principal dos filmes, que remete a personagem base do livro de Bram Stoker, onde a questão principal será a diferença entre o *Drácula* do diretor Coppola e os dois *Nosferatu* de Murnau e Herzog.

Apesar dos filmes terem algumas outras cenas e finais diferentes, as cenas escolhidas são correspondentes nos três filmes porque elas retratam um momento chave para que a história aconteça, que é o encontro do corretor de imóveis e o conde no castelo.

Cada diretor adotou nomes diferentes para os personagens, sendo que F.F. Coppola foi fiel aos nomes do livro.

Para a análise, serão consideradas apenas as duas primeiras tricotomias de Pierce vistas no capítulo 2 deste estudo, pois a terceira é focada na interpretação do expectador que não é estudada nesse trabalho.

Durante o trabalho foi feita uma tabela para cada uma das nove cenas selecionadas, que não só descreviam elementos relacionados ao conde, mas também elementos associados ao hóspede e ao cenário, que estão relacionados de alguma forma ao conde.

Observou-se que não seria necessária a listagem de todos esses itens para mostrar as diferenças e semelhanças entre os três personagens, sendo apenas usados elementos que estão diretamente relacionados a eles.

Os elementos correspondentes ao conde, que aparecem nas cenas escolhidas, estão destacados em negrito, sendo que eles se dividem em dois tipos de tabelas. A primeira tabela mostra os elementos comportamentais dos personagens. A segunda tabela mostra os elementos físicos.

Como caminho de observação e “tradução” da caracterização do personagem, será utilizada a abordagem pierceana, aplicando-se especificamente a primeira e a segunda tricotomia. Elas permitirão evidenciar elementos que estão associados ao Drácula e como elas fazem essa associação.

Abreviatura: S: seqüência.

3.1 Cenas do filme de Murnau

3.1.1 Chegada ao castelo

S1: À noite, os portões se abrem para Hutter, ao chegar ao castelo. Ele se surpreende dando um passo para trás, porém entra.

S2: O conde surge da escuridão de um túnel, com um chapéu e roupas escuras, com as mãos sobrepostas na altura do peito.

S3: logo depois que Hutter entra, os portões se fecham sozinhos, ele olha para trás e continua subindo ao encontro do conde.

S4: Ao encontrá-lo, Hutter o cumprimenta tirando o chapéu, e o conde retribui o cumprimento.

S5: O conde o convida a entrar e Hutter o segue para dentro do castelo.



Figura 6 e 7.



Figura 8 e 9.

Tabela 1: Elementos comportamentais do conde - Chegada ao castelo

<u>Comportamentais</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
O Conde surge da escuridão (figura 7)	Presença	O Conde	Ele vem do escuro	O conde	Originário do mundo escuro	Medo, obscuridade
Chaves nas mãos (figura 7)	--	Chave	Posse de instrumento	Chaves nas mãos	Possibilidade de ser dono	Controle do castelo
O Conde entra na escuridão (figura 9)	Fecharmento	O Conde entra na escuridão	Ele entra no seu ambiente	O Conde entra na escuridão	Entrar	Mergulho no sombrio

Mãos sobre o peito (figura 8)	Contraste	Mãos	Não movimento	Mãos sobre o peito	Imobilidade	Morte
---	-----------	------	---------------	--------------------	-------------	-------

Tabela 2: Elementos físicos do conde - Chegada ao castelo

<u>Físicas</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
Roupas escuras (figura 6)	Sensação de preto	Roupas	Fechamento	Vestimenta	Não calor	Luto
Sobrancelhas grossas (figura 8)	Mancha	Sobran celhas	Homem	Sobran celhas grossas	Virilidade	Masculinidade
Postura Corcunda (figura 13)	Fechamento	Corcunda	Voltado para si	Corcunda	Mistério	Voltado para si

Pode-se observar nas imagens acima que o conde tem uma aparência que causou estranheza à seu hóspede desde de sua chegada. Além de o conde segurar as chaves do castelo nas mãos, indicando que ele é o dono, ele possui certo poder sobre as coisas, pois os portões se abrem e se fecham sozinhos, sem que se note a presença de outras pessoas no castelo. Durante esta cena da chegada ao castelo é possível ver que suas mãos ficam na mesma posição todo o tempo . Elas lembram a posição das mãos de uma pessoa morta, pois elas são ícones de morte em desenhos animados e filmes de terror, por exemplo.

O conde aparece de repente saindo da escuridão do túnel, mostrando que ele não precisa de luz para ver seu caminho, pois ele conhece muito bem os caminhos de dentro do castelo, dando a sensação de que ele faz parte da escuridão do castelo. Quando ele entra no túnel de volta ao castelo junto com seu anfitrião, ele parece se confundir a escuridão, pois nota-se em poucos segundos ele sumindo na escuridão enquanto ainda é possível ver seu hóspede o seguindo pelo túnel.

Suas sobrancelhas são evidentes quando a câmera chega perto. Elas são grossas e arqueadas, dando a noção de masculinidade, mas elas estão fora do padrão comum de sobrancelhas e seu aspecto chama a atenção.

Suas roupas escuras se confundem com o fundo do túnel de onde ele sai e as roupas servem de camuflagem para ele na escuridão.

3.1.2 Jantar

S1: Hutter janta na sala do castelo enquanto o conde lê uma carta enviada pela corretora por Hutter.

S2: Hutter pega um pedaço de pão para cortar, e de repente olha para o conde, que deixa a metade de seu rosto escondida atrás do papel, com um olhar vazio.

S3: Observando o conde, Hutter se assusta com as badaladas do relógio e percebe que cortou o dedo com a faca de pão.

S4: O conde vê o que aconteceu e se levanta olhando fixamente para o dedo cortado do hóspede.

S5: O conde agarra o dedo de Hutter e tenta sugá-lo, mas ele rapidamente o tira das mãos do conde e anda lentamente para trás enquanto o conde o segue também lentamente.

S6: Hutter pára de costas, em frente à lareira, assustado, quando o Conde chega perto e diz que eles deveriam conversar.

S7: O conde faz um gesto cortês para que Hutter sente na cadeira, no entanto ele parece muito assustado e o olha fixamente.



Figura 10 e 11.



Figura 12 e 13.

Tabela 3: Elementos comportamentais do conde -Jantar

<u>Comportamentais</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
Rosto atrás de um papel (figura 10)	--	Rosto e papel	Rosto não pode ser todo visto	Rosto e papel	Esconder	Revelação parcial, obscuridade
Gesto cortês (figura 11)	--	Gesto	Educação	Gesto cortês	Educação	Gentileza
Olhar fixo no sangue (figura 12)	--	Olhos	Olhar direcionado	Olhos	Foco	Atração
Agarrar o dedo com sangue (figura 13)	--	Dedos	Desejo	Dedo sangrando	Desespero	Descontrole

Tabela 4: Elementos físicos do conde - Jantar

<u>Físicos</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
Olhar vazio (figura 10)	--	Olhos	Visão para dentro	Olhos fitam o nada	Pensativo	Lembrança

No momento em que ele agarra a mão de seu hóspede, ele tenta sugar o sangue do corte, mostrando seu descontrole diante do desejo pelo sangue, mas quando ele se dá conta de que Hutter estava assustado, por causa de sua atitude estranha, ele o convida para se sentar e conversar fazendo um gesto cortês. Neste momento ele mostra que suas atitudes são impulsivas, passando de agressivo à gentil em poucos segundos e assim seu gesto cortês se torna uma atitude cínica.

Quando o conde aparece com o rosto parcialmente escondido por uma folha de papel, ele apresenta um olhar vazio e pensativo como visto na figura 10. Isso mostra que ele é uma pessoa que se perde facilmente em seus pensamentos

e ao se esconder parcialmente atrás da folha de papel, se nota a sensação de mistério.

O olhar fixo, mostra sua atração por sangue, mesmo sendo pouca quantidade, sendo outro fato estranho que compõe o personagem.

3.1.3 Assinatura do contrato

S1: O conde lê os papéis do contrato. Hutter tira outros papéis de sua bolsa e deixa cair o medalhão com a foto de sua noiva.

S2: Enquanto Hutter abre o contrato, o conde vê a foto e a olha fixamente, e por um instante não se importa com o contrato. Ele pega o medalhão para ver de perto.

S4: Ele faz um comentário sobre a foto e a devolve a Hutter, que a guarda no paletó.

S5: O conde assina o contrato rapidamente sem terminar de ler o resto.



Figura: 14 e 15.



Figura 16.

Tabela 5: Elementos comportamentais do conde - Assinatura do contrato

<u>Comportamentais</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
Aproximação da foto aos olhos (figura 14)	--	Atenção	Interesse	--	Curiosidade	Análise
Unhas pontiagudas perto da foto (figura 15)	Contato	Unhas	Apontar	Unhas pontiagudas	Possibilidade de perigo	Ameaça à distância
Assinar rapidamente (figura 16)	--	Pessoa assinando	Pressa	--	Ansiedade	Pressa

Tabela 6: Elementos físicos do conde - Assinatura do contrato

<u>Físicas</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
Unhas pontiagudas (figura 15)	Pontas	Unhas	Perigo	Unhas pontiagudas	Possibilidade de Perfurar	Perigo
Dentes pontiagudos (figura 15)	Pontas	Dentes, boca	Perigo	Dentes pontiagudos	Serve para Perfurar	Perigo

O conde aproxima a foto de seus olhos mostrando curiosidade e o quanto ficou atraído pela noiva de Hutter.

A noiva de Hutter passa a sofrer de sonambulismo depois da viagem de Hutter, representando ameaça a sua vida, que se reflete no ato do conde de apontar as unhas pontiagudas, para sua foto dela, já que ela pode sofrer um acidente enquanto anda sonâmbula fora de casa.

Os dentes pontiagudos do conde fazem parte de sua aparência estranha, apesar de na figura 15 não ser possível vê-los nitidamente. Eles aparecem mais evidentes em outras cenas não escolhidas, o que contribui com a intensificação do clima sobrenatural em torno do conde.

A rápida assinatura que o conde faz nos contratos de venda mostra a ansiedade que ele tem de ter posse dos novos imóveis, pois eles se localizam perto da casa onde Hutter e sua noiva moram, mostrando seu desejo de ver a mulher da foto.

3.2 CENAS DO FILME DE HERZOG

3.2.1 Chegada ao castelo

S1: Jonathan sobe as escadas enquanto as porta do pátio se abrem lentamente e se visualiza a silhueta do conde esperando de pé seu hóspede. O conde veste chapéu e roupas escuras, com as mãos sobrepostas na altura do peito.

S2: Depois de se apresentarem, eles seguem para a porta do castelo. O conde pega um castiçal que está sobre uma mureta e o leva para dentro do castelo. As portas de fecham sozinhas.



Figura 17 e 18.



Figura 19

Tabela 7: Elementos comportamentais do conde - Chegada ao castelo

<u>Comportamentais</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
Mãos sobre o peito (figura 18)	Contraste	Mãos	Não movimento	Mãos sobre o peito	Imobilidade	Morte
Entrar em ambiente iluminado (figura 19)	Claridade	Luz	Iluminado	Luz	Luz de vela	Aconchego

Tabela 8: Elementos físicos do conde - Chegada ao castelo

<u>Físicos</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
Silhueta do conde (figura 17)	Vulto	Pessoa	O conde	Pessoa	O conde	Mistério
Roupas escuras (figura 18)	Sensação de escuro	Roupas	Fecha-mento	Vesti-menta	Não calor	Luto
Pele branca (figura 18)	--	Pele	Anemia	Pele branca	Não toma sol	Doença
Dentes pontiagu-dos (figura 18)	Formas de pontas	Dentes, boca	Perigo	Dentes pontia-gudos	Serve para Perfu-rar	Perigo
Olheiras (figura 18)	Man-chas	Olhos, olheiras	Cansa-ço	Olhei-ras	Dorme pouco	Sono
Unhas pontia-gudas (figura 18)	Contato	Unhas	Perigo	Unhas pontia-gudas	Possibi-lidade de Perfu-ram	Perigo

A silhueta do personagem aparece como um elemento de mistério, pois ela não revela em princípio quem é, despertando a curiosidade do expectador. Quando ele aparece sob a luz, ele se mostra ainda mais misterioso por causa de sua aparência.

O conde aparece com as mãos imóveis sobre o peito lembrando as mãos de uma pessoa morta. Essa impressão fica mais forte por causa de sua pele branca que dá um contraste com as roupas escuras e o ambiente sombrio da noite.

A pele branca dá a primeira impressão de que o conde é uma pessoa doente. Mas assim que se nota suas unhas grandes, essa impressão de fragilidade some porque as unhas deixam evidente a sensação de perigo, pois elas parecem ser perigosas por serem pontiagudas.

Logo se percebe as olheiras do conde assim que ele aparece em cena. Essas olheiras indicam cansaço ou noites mal dormidas, mas o conde não aparenta cansaço nem sono. Isso causa estranheza pelo indicativo contrastar com o que se vê, pois ele parece estar bem disposto ao receber seu hóspede no castelo.

Seus dentes mostram perigo, já que a forma deles é pontiaguda indicando que podem perfurar, sendo outro elemento que mostra perigo além de suas unhas.

Seu ato de acompanhar o hóspede e servir o jantar a ele mostra a disposição do conde apesar de alguns elementos como a pele branca e olheiras lembrarem cansaço, doença e fragilidade. Esses elementos também intensificam sua aparência sobrenatural.

3.2.2 Jantar

S3: Jonathan chega à sala de jantar com o contrato de compra da casa na Inglaterra. Ele senta à mesa e mostra o contrato ao conde, mas ele pede que Jonathan se sirva do jantar posta à mesa.

S4: Jonathan se serve e o conde pega uma garrafa de água e serve ao hóspede

sem tirar os olhos dele. Enquanto ele janta, o conde o olha fixamente.

S5: Os lobos uivam fora do castelo e o conde sente prazer em ouvi-los.

S6: O conde lê uma carta mandada pela firma de Jonathan.

S7: Jonathan parece hipnotizado com o badalar, começa a cortar o pão e corta o dedo com a faca.

S8: O conde percebe o sangue e olha para o dedo fixamente. Ele se levanta e tenta pegar a mão machucada de Jonathan, mas ele não deixa. O conde se descontrola e agarra a mão de Jonathan. Ele tira a mão e continua a olhá-lo fixamente. Jonathan anda para trás e o conde o segue também devagar até que Jonathan tropeça e cai sentado na cadeira perto da lareira. O conde sai de perto dele e senta em outra cadeira que está por perto.



Figura 20 e 21.



Figura 22 e 23.



Figura 24 e 25.



Figura 26.

Tabela 9 : Elementos comportamentais do conde - Jantar

<u>Comportamentais</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
Sensação de cabeça flutuando (figura 20)	Sensação de cabeça flutuando	Cabeça	Contraste	Cabeça flutuando	“Cabeça nas nuvens”	Divagar
Olhar fixo no sangue (figura 22)	--	Olhos	Olhar direcionado	Olhos	Foco	Atração
Agarrar o dedo com sangue (figura 23)	--	Dedos	--	--	Desespero	Descontrole
Empurrar cadeira com agressividade (figura 26)	--	Empurrar cadeira com agressividade	Nervosismo	Empurrar cadeira com agressividade	Raiva	Agressividade
Olhar fixo no rosto (figura 25)	--	Olhos, rosto	Olhar direcionado	Olhar fixo no rosto	Encarar	Briga/conflito
Rosto atrás de um papel (figura 24)	--	Rosto e papel	Rosto não pode ser todo visto	Rosto e papel	Esconder	Revelação parcial, obscuridade

Tabela 10: Elementos físicos do conde: Jantar

<u>Físicos</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
Cabeça sem cabelo (figura 20)	--	Cabeça	Doença	Cabeça Sem cabelo	Careca	Doença

Quando o conde aparece envolto pela escuridão sendo que apenas sua cabeça é iluminada, como visto na figura 20, ele se mostra bastante pensativo

com o olhar direcionado para cima e falando um pouco de sua vida para seu hóspede. A impressão que se tem é de que ele pode falar de sua vida durante bastante tempo sem se preocupar em expor seus pensamentos. Assim ele se mostra uma pessoa triste e carente, por que às vezes ele fala coisas que seu hóspede demonstra estranheza em ouvir.

Outros elementos físicos são notados nesta cena como a falta de cabelo do conde que lembra debilidade por alguma doença, mas o conde não parece estar doente, pois não apresenta nenhum sinal de que ele possa estar doente.

Quando Jonathan se corta, o conde apresenta atitudes nada convencionais. O pequeno corte no dedo de seu hóspede chama tanto a atenção do conde que ele não consegue tirar o olhar do dedo, mostrando que tão ínfima quantidade de sangue pode despertar o conde de seus pensamentos profundos.

Ele tenta se controlar antes de agarrar o dedo com sangue, mas seus instintos são mais fortes fazendo com que ele leve o dedo cortado de seu hóspede à boca. Isso mostra que o conde tenta pensar antes da tomar uma atitude, mas é vencido pelos instintos.

A inquietude dele é mostrada quando ele empurra a cadeira com agressividade, mostrada na figura 26 para poder alcançar Jonathan. Em poucos instantes ele passa de uma pessoa pensativa, aparentemente calma que falava sobre sua vida, para uma pessoa que se mostra agressiva, demonstrando contraste entre ações que aconteceram em um curto espaço de tempo. O olhar fixo no rosto do hóspede também demonstra inquietude e agressividade.

O rosto por detrás do papel como na figura 24, indica que o conde é uma pessoa misteriosa.

3.2.3 Assinatura do contrato

S1: Na biblioteca, Jonathan está se sentado enquanto o conde fica de pé e conta um pouco sobre sua vida.

S2: O conde pede para ver o contrato, Jonathan o tira de seu paletó e então cai a foto de sua noiva. O conde pega rapidamente e observa.

S3: Jonathan tira a foto das mãos do Conde.

S4: O conde assina o contrato e não se importa com o preço que vai pagar.



Figura 27 e 28.

Tabela 11: Elementos comportamentais do conde - Assinatura do contrato

<u>Comportamentais</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
Unhas pontiagudas perto da foto (figura 27)	Acesso	Unhas, foto	Ameaça	--	Possibilidade de perigo	Ameaça a distância
Assinar rapidamente (figura 28)	--	Pessoa assinando	Pressa	--	Ansiedade	Pressa

Outra vez aparece a sensação de cabeça flutuando, onde o conde fala sobre sua vida triste e solitária.

As unhas do conde perto da foto conota perigo, pois elas são bastante pontudas e podem perfurar facilmente. A noiva de Jonathan tem pesadelos que se

intensificam quando ele viaja para fechar negócio com o conde. Ela percebe a presença de algo que a observa, mas não sabe o que é. Essa pode ser a manifestação sobrenatural do conde que deseja estar junto desta mulher.

Quando o conde vê a foto da noiva de Jonathan, ele não pensa duas vezes antes de assinar rápido o contrato porque a vontade de encontrar a mulher da foto é muito grande. Sua rapidez em assinar o contrato mostra outro ato impulsivo, pois ele está ansioso para viajar.

3.3 Cenas do filme de Coppola

3.3.1 Chegada ao castelo

S1: Assim que o cocheiro leva a carruagem embora, Jonathan observa o local.

S2: Ele sobe as escadas enquanto as portas do pátio se abrem lentamente. Ele pára na soleira.

S3: A câmera mostra a sombra do conde atravessar as paredes escuras do pátio, porém o conde já está parado a frente de Jonathan segurando um lampião. O conde, vestindo um roupão vermelho, dá as boas vindas à Jonathan e pede para que ele entre.

S4: A câmera o mostra entrando com o pé direito no pátio do castelo.

S5: Eles atravessam o pátio.



Figura 29 e 30.



Figura 31 e 32.



Figura 33.

Tabela 12: Elementos comportamentais do conde - Chegada ao castelo

<u>Comportamentais</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
Dissonância da sombra (figura 29 a 31)	Escuro	Sombra	Não sincronia	--	A sombra tem vontade	Sobrenatural
Longa extensão do roupão (figura 33)	Forma comprida	Longa extensão do roupão	Diferença	Longa extensão do roupão	Extensão corporal	Exagero, poder

Tabela 13: Elementos Físicos do conde - Chegada ao castelo

<u>Físicos</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
Pele branca (figura 32)	Leveza	Pele	Pele tratada	Pele branca	Não toma sol	Diferença
Cabelos brancos (figura 32)	Sensação de branco	Cabelo, rosto	Velhice	Cabelos brancos	Idade avançada	Experiência/velhice
Roupão vermelho (figura 32)	Sensação de vermelho	Roupa	Abertura	Vestimenta	Valor	Extravagância, passionalidade
Brasão dourado (figura 32)	--	Brasão	Identificação	Brasão dourado	Ordem dos Dracul	Nobreza, tradição
Penteado (figura 32)	--	Cabelo	Boa aparência	Cabelo	Penteado	Bem tratado

É notória a dissonância da sombra do conde assim que ele entra no pátio, fazendo com que a primeira impressão da figura do conde para o expectador seja a mesma para boa parte do filme, uma pessoa que está rodeada de acontecimentos estranhos.

O conde veste um roupão de vermelho intenso que chama muita atenção

Seus cabelos brancos mostram que ele aparenta ter idade avançada, porém no decorrer do filme ele se materializa sob várias formas, como sendo mais jovem, por exemplo, como um lobisomem, e até elementos da natureza como uma névoa, mostrando que ele pode ter a aparência que desejar de acordo com o momento em que ele se encontra.

Sua pele branca não lembra doença, que seria a primeira impressão, mas sim conota o cuidado que ele tem com sua aparência, mostrada também com seu penteado bem feito, que é bastante incomum para um homem.

Todo o figurino do filme possui um tom exagerado, inclusive a longa extensão do roupão, que mostra sua extravagância por ser exagerado, como se observa na figura 33.

O brasão bordado no roupão mostra que ele é de uma antiga ordem de guerreiros, os Dracul. Ele sente muito orgulho de ser membro dessa ordem, e tenta preservar a lembrança da ordem usando o brasão bordado, pois de acordo com o a história do filme, ele próprio guerreou por essa ordem defendendo a igreja católica, no século XV. Sua idade avançada é mais um elemento sobrenatural pertencente a ele, que no ano em que se passa o filme, 1897, tem mais de 4 séculos de idade.

3.3.2 Jantar

S4: O conde serve uma bebida a Jonathan e se senta à mesa.

S5: Jonathan observa a sala e comenta sobre um quadro. O conde se levanta e conta que seus antepassados não tiveram êxito no relacionamento com a igreja.

S6: Jonathan dá um sorriso.

S7: O conde toma a atitude de Jonathan como ofensa e rapidamente pega uma espada, que servia de ornamento, e aponta em direção a Jonathan e diz que isso não é motivo para risos.

S8: Jonathan se assusta.

S9: O conde, ainda com a espada apontada em direção a Jonathan, fala mais e sorri.

S10: Ele passa o fio da espada na palma de sua própria mão e olha.

S11: Ele conta sobre sua decepção e joga a espada em cima da mesa.

S12: Jonatan se levanta da cadeira e pede desculpas.



Figura 34 e 35.



Figura 36

Tabela 14: Elementos comportamentais do conde - Jantar

<u>Comportamentais</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
Fio da espada sobre mão do conde (figura 34)	--	Mão, espada	Corte	Mão, espada	Corte na mão	Autoflagelação
Conde aponta a espada para Jonathan (figura 35)	--	Espada, rosto	Perigo	Espada, rosto	Ameaça iminente	Perigo de morte
Sorriso (figura 36)	--	Sorriso	Alegria	Sorriso	Estranheza	Cinismo

Apontando a espada para Jonathan, o conde mostra sua repentina agressividade por causa de um simples sorriso que ele tomou para si como deboche, já que ele parece ter muito orgulho de suas origens pelo fato de existir em sua sala vários elementos que lembram essa origem, como quadros, estátuas e o brasão bordado em sua roupa. Seus sentimentos com relação às origens parecem ser muito presentes, por causa de sua raiva repentina contra seu hóspede.

Por parecer uma pessoa bastante excêntrica, o conde toma atitudes muito estranhas como passar o fio da espada, que antes ameaçava Jonathan, na palma de sua mão. Além disso, ele dá um sorriso cínico, pois ele fala do sangue de famosos guerreiros que corre em suas veias, mas quando ele passa a espada na mão, não se nota nenhum corte, e também de acordo com a história do livro e do filme, ele precisa de sangue para se alimentar, daí o cinismo, pois aparentemente ele não possui sangue próprio.

3.3.3 Assinatura do contrato

S1: Depois de assinar o contrato, o conde fala sobre sua ansiedade em ir ao local que acabou de comprar.

S2: Jonathan ouve sua voz à seu lado direito, mas se levanta e vê apenas a sombra. No entanto o conde aparece à seu lado esquerdo.

S3: Jonathan o cumprimenta pela compra e olha as mãos do conde que possui dedos longos e pêlos na palmas.

S4: Jonathan pergunta sobre as outras áreas que o conde comprou no mesmo local da Inglaterra enquanto o conde vê de longe a foto de Mina na mesa.

S5: Ele se aproxima da mesa e a sombra de sua mão derruba o vidro de tinta que cai em cima da foto de Mina.

S5: O conde fica de costas para Jonathan, pega a foto e a admira.

S6: Jonathan diz que eles irão se casar em breve e pergunta se o conde é casado.

S7: E ele diz, com lágrimas nos olhos, que já foi casado, mas ela havia morrido.

S8: Jonathan presta suas condolências.

S9: Então o conde pede para que Jonathan fique um mês com ele e que não aceitará recusa.



Figura 37 e 38.



Figura 39 e 40.



Figura 41 e 42.



Figura 43.

Tabela 15: Elementos comportamentais do conde - Assinatura do contrato

<u>Comportamentais</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
Dissonância da sombra (figura 37)	Escuro	Sombra	Não sincronia	Dissonância da sombra	A sombra é independente	Sobrenatural
Derrubar tinteiro com a sombra (figura 40)	Mancha escura	Sombra, tinta	Não natural	Sombra, tinta	A sombra tem volume	Sobrenatural
Gesto da sombra de enforcar (figura 38)	--	Sombra	Matar	Sombra	Desejo de matar	Desejo reprimido
Sombra do conde cobre o mapa (figura 42)	Escurecimento	Sombra	Temor	Sombra	Escurecimento na cidade	Cidade corre perigo

Tabela 16: Elementos Físicos do conde - Assinatura do contrato

<u>Físicos</u>	<u>Quali-signo</u>	<u>Sin-signo</u>	<u>Legi-signo</u>	<u>Ícone</u>	<u>Índice</u>	<u>Símbolo</u>
Lágrimas (figura 39)	Brilho	Lágrimas	Chorar	Lágrimas	Saudade	Emoção
Pêlos nas palmas das mãos (figura 41)	--	Mãos pêlos	Diferença	Mãos, pêlos	Diferença	Não natural
Dedos compridos (figura 41)	Forma comprida	Dedos	--	--	--	Alcance
Unhas longas (figura 41)	--	Unhas	Vaidade	Unhas longas	Alcance	Vaidade

Nessa cena a sombra é um elemento que age independentemente da vontade do conde. A sombra parece expressar os sentimentos contidos do conde através da falta de sincronia. Na hora em que o conde fica sabendo que a mulher da foto é a noiva de Jonathan, sua sombra faz um gesto de enforcar seu hóspede, mesmo o conde permanecendo imóvel, a sombra mostra a raiva reprimida do conde. Esta raiva é mostrada porque a mulher do conde que havia morrido é praticamente idêntica à noiva de Jonathan, e o conde sente certa inveja de seu hóspede.

A sombra ainda é um elemento importante na cena porque ela tem o poder de derrubar o tinteiro que se encontra perto do contrato de venda. Apesar de não ser clara a visão do tinteiro caindo, na figura 40, ele é derrubado pela sombra, pois ele cai antes da mão do conde chegar perto para pegar a foto da noiva de Jonathan. Ela é sobrenatural, pois possui volume e pode modificar o local onde está.

Existe um mapa de Londres afixado na parede ao fundo do cenário dessa cena, que fica envolto pela escuridão que vem da sombra do conde, como se vê na figura 42 e 43. Essa sombra significa o caos que chegará a cidade de Londres antes do conde partir para a cidade, ver as casas que comprou, pois esse caos é mostrado no filme. Isso mostra que sua aura sobrenatural afeta antes mesmo à sua chegada em Londres, fazendo com que os loucos dos manicômios fiquem inquietos, os animais do zoológico escapem de suas jaulas, e certas pessoas tenham atitudes estranhas.

As lágrimas que o conde derrama, mostra seu lado sensível e a saudade que ele ainda sente por sua mulher falecida.

Assim como mostra a figura 41, seus dedos compridos e suas longas unhas são mostrados juntamente com os pêlos nas mãos, mostrando que Coppola foi fiel a descrição do livro de Bram Stoker, sendo mais uma evidência de que ele não é uma pessoa comum.

3.4 Semelhanças e diferenças entre o conde de Murnau e Herzog

3.4.1 Semelhanças

Os personagens de Murnau e Herzog apresentam semelhanças físicas muito evidentes como as roupas escuras. O conde de Herzog aparece usando roupas como na figura 18, parecidas com as do conde de Murnau que usa chapéu e roupas escuras, visto na figura 8.

Como no filme de Murnau, Herzog usa recursos semelhantes para dar ao personagem a mesma atmosfera sobrenatural.

No conde de Herzog as unhas, os dentes, a pele branca e as olheiras são notadas desde o primeiro momento que ele aparece, sendo que a pele branca do conde de Herzog é mais evidente que no conde de Murnau, pelo fato do filme ser em preto e branco, pois não se nota muita diferença entre os tons de pele dos personagens do filme de Murnau, sendo apenas sugerido o tom de pele branca por causa da maquiagem aplicada a ele e o contraste com a roupa preta. Isso pode ser visto nas figuras 8 para o filme de Murnau e 18 para o filme de Herzog.

A sensação de cabeça flutuando do conde de Herzog da figura 20 tem o mesmo propósito do olhar vazio da figura 10 do conde de Murnau: Os dois mostram que eles se distraem facilmente e leva seus pensamentos para longe.

Apesar da falta de cabelo não ser notada nas cenas escolhidas do filme de Murnau, ela é mostrada durante o filme. Esse aspecto físico é igual ao do conde de Herzog. Para os dois a falta de cabelo é um elemento que torna mais intensa a aparência estranha, lembrando doença, mas essa impressão não se confirma, pois o conde aparenta disposição ao receber seu hóspede.

Assim como na cena do filme de Murnau, o conde de Herzog direciona as unhas para a foto da noiva de seu hóspede, onde também representam ameaça a mulher da foto, pois as duas noivas passam a sofrer enquanto os noivos estão no castelo do conde.

Os dois condes aparecem nas primeiras cenas com as mãos sobrepostas na altura do peito, sugerindo mãos de pessoa morta, sendo que isso é um ícone

de morte em filmes de terror e desenhos animados.

Quando os dois condes começam a ler a carta mandada pela firma do corretor de imóveis, eles se mostram parcialmente escondidos, como na figura 10 no filme de Murnau e na figura 23 do filme de Herzog. Essas duas características avivam o clima de mistério em torno dos dois personagens.

Quando os corretores de imóvel se cortam com a faca, eles rapidamente são olhados pelos respectivos condes. Cada um olha fixamente para o sangue no dedo, demonstrando a atração que eles têm, pois se tem a impressão de que eles as alimentam de sangue, porque os dois agarram a mão de seu hóspede, levando o dedo à boca.

3.4.2 Diferenças

A primeira aparição do conde de Herzog se dá através de sua silhueta como na figura 17. Já o conde de Murnau ele surge de escuridão visto na figura 6. Os dois aparecem de formas diferentes pela primeira vez no filme, porque no filme do conde de Murnau parece fazer parte da escuridão se integrando a ela quando entra no túnel. O de Herzog parece ser a própria escuridão, pois a silhueta dá a sensação de que a escuridão possui vida.

Quando o conde de Murnau entra de volta para o castelo, ele parece mergulhar na escuridão do túnel de onde ele sai como na figura 9, ao contrário do conde de Herzog que, quando volta para o castelo, entra em um ambiente com a iluminação de velas, indicando que o conde de Herzog estaria mais receptivo a receber o corretor no castelo, pois eles entram em um local mais aconchegante que o local em que o conde de Murnau e seu hóspede entram.

A cena de Herzog em que o hóspede corta seu dedo e o conde o persegue é muito semelhante à cena de Murnau, sendo que a diferença entre estas duas cenas se mostra na hora em que o conde persegue o hóspede. No filme de Herzog se nota que o conde fica mais nervoso que o conde de Murnau, ao perceber que Jonathan se afasta, empurrando uma cadeira agressivamente para persegui-lo. No filme de Murnau o conde, apesar de perseguir seu hóspede por

causa do sangue, faz um gesto cortês e o convida para conversar no fim da cena.

O conde de Murnau é corcunda, dando-lhe a sensação de ser mais voltado para si, de ser uma pessoa que gosta de ficar só. Porém o conde de Herzog possui uma postura normal.

3.5 Semelhanças e diferenças entre os dois primeiros condes e o conde de Coppola

3.5.1 Semelhanças

A pele branca dos personagens é um elemento comum eles, mas para cada um, esse elemento conota sensações diferentes. Os primeiros dois percebe-se a sensação de fragilidade e doença, mas no conde de Coppola a sensação é de bom cuidado com a pele, já que está em conjunto com outros elementos que também dão essa noção de "pele bem cuidada".

O perigo que o conde de Coppola leva para Londres é igual ao perigo que os outros dois condes levam para a cidade, pois suas forças sobrenaturais afeta não só pessoa conhecida do corretor mais toda a cidade fica fora do normal.

O comportamento agressivo repentino é outra característica pertencente aos três personagens que por motivos diferentes, porém, mostrando o quanto cada um podem variar seu humor rapidamente.

3.5.2 Diferenças

Seus elementos físicos são bastante diferentes dos elementos dos outros dois condes. Enquanto que os outros dois usam roupas escuras e não possuem cabelo, o conde de Coppola possui um penteado extravagante como na figura 32, onde também se nota seus cabelos brancos. O roupão que o conde de Coppola usa é mais chamativo que as roupas escuras que vestem os outros dois personagens. Esses elementos físicos conotam a boa aparência, porém exagerada, do conde de Coppola, porque se tem a impressão de que ele é

vaidoso e gosta de se mostrar, diferente dos dois condes que parecem se esconder nas roupas pretas que usam.

O Brasão dourado que o conde de Coppola usa bordado no roupão visto na figura 32, mostra que ele é de uma ordem bastante antiga chamada Dracul. Ele parece ter orgulho de pertencer a essa ordem, ou seja, ele tem orgulho de seu passado e gosta de mostrá-lo, diferente dos outros dois, porque aparentemente os condes de Murnau e Herzog não possuem passado, já que não se faz nenhuma referência disso nos durante os dois filmes.

A sombra no filme de Coppola é um elemento que tem presença marcante nas cenas escolhidas para análise. Ela se apresenta dissonante do corpo do conde. Quando ele chega para receber o corretor, ela aparece nitidamente depois de ele haver chegado ao local. Essa dissonância marca bastante a aura sobrenatural que envolve o conde, sendo mais claro que os outros personagens. Os condes de Murnau e Herzog possuem essa aura sobrenatural, mas ela mais sutil porque não se nota rápido sua presença. A sobrenaturalidade do conde de Coppola é a mais impactante, pois as sombras cumprem o papel de conotar mistério, da forma mais evidente possível.

A lágrima sensibiliza o conde de Coppola. Ela surge quando ele se lembra de sua esposa que morreu, olhando a foto da noiva de Jonathan, sendo que a noiva é bastante à sua esposa morta. Quando ele fica sabendo que a mulher da foto é noiva de Jonathan, sua sombra faz um gesto de enforcar seu hóspede, ao mesmo tempo em que o conde permanece imóvel como visto na figura 38. O conde de Coppola parece expressar seus sentimentos também através de sua sombra. A raiva que os outros dois condes sentem são por motivos diferente e expressadas de maneiras diferentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas características do expressionismo alemão são percebidas nas cenas dos filmes analisados como, por exemplo, o cuidado na maquiagem dos personagens, a condição de ser do personagem, e o uso das sombras, por exemplo.

A personalidade dos personagens analisados também é traduzida, além de outros elementos, sob a forma de sombras e a escuridão que os rodeia.

No filme de Murnau, a sombra é bem explorada no decorrer do filme, porém não sendo detectável nas cenas escolhidas. Mas a escuridão faz parte da primeira cena analisada, sugerindo que o personagem de Murnau faz parte do mundo da escuridão no momento em que ele sai dela para receber seu hóspede e entra nela novamente para voltar ao interior do castelo como descrito na página 25-26.

Nas cenas analisadas do filme de Herzog, a escuridão em torno do personagem é bem explorada, porque ele aparece em vários momentos, envolto pelo cenário escuro sendo que ele fica como o único elemento iluminado da cena, dando a idéia de que, assim como no filme de Murnau, o conde de Herzog é um ser pertencente à escuridão assim como pode ser visto na figura 20.

Já nas cenas de Coppola, a sombra é um elemento que parece ter vida própria, pois fica bastante evidente seu movimento independente de seu dono, o conde como na primeira cena que corresponde às figuras da página 40. Ela também expressa sentimentos do conde, como a raiva por exemplo.

Assim como as sombras, a escuridão traz um clima sobrenatural com relação ao personagem, e isso caminha com ele durante todo o filme.

A personalidade de cada um é um forte elemento de diferença entre eles, pois cada uma é construída, entre outras coisas, de acordo com as atitudes, a maneira de se vestir e o local onde cada um vive.

Enquanto que Murnau constrói um personagem que nos remete à lembrança um animal, pois vive instintivamente, e aparentemente não tem passado e nem sentimentos, Herzog o deixa mais sensível, mais triste por sua própria existência solitária, porém, também o deixa mais agressivo que o anterior,

mesmo sendo a refilmagem do original.

Na construção do personagem de seu filme, Coppola fez com que as características clichês exaustivamente repetidas em outras filmagens, como transformação em morcego, o uso da capa preta e os caninos alongados não fossem utilizadas em seu filme, criando, assim, um personagem esteticamente único, que tem atitudes diferentes dos outros dois personagens que parecem agir instintivamente. Porém o personagem de Coppola parece agir de forma mais passional que os outros dois como, por exemplo, no momento em que ele ameaça seu hóspede com uma espada por causa de um simples sorriso, como descrito na cena do jantar, na página 42 deste trabalho. Ele é mais agressivo que os outros dois personagens, sendo que sua passionalidade e agressividade são explicadas durante o filme. A explicação sobre as personalidades agressivos dos personagens de Murnau e Herzog não aparece no decorrer dos filmes, e isso faz com que o mistério da origem dos dois seja mais evidente.

O Drácula de Coppola é o personagem que foi mais fiel ao livro, pois ele manteve algumas características como os pêlos nas mãos, que parece não ter sentido no filme, mas que contribui para que o visual fosse parcialmente fiel ao livro. A fidelidade ao livro também é percebida através das falas do personagem, que não fizeram parte da análise, mas que deixou evidente, apesar da distância temporal que existe entre o ano da publicação do livro em 1897, e a estréia do filme de Coppola, em 1992.

Segue uma tabela com alguns elementos que fazem com que cada personagem seja singular no ponto de vista estético e comportamental:

A tecnologia que Murnau dispunha para criar seu filme era limitada, pois o cinema havia sido inventado há apenas 27 anos e naquela época, começo do século XX, a evolução tecnológica acontecia de maneira lenta. Murnau dispunha de poucos recursos tecnológicos, mas mesmo assim ele soube fazer um filme que se destacou em sua época e após 86 anos de sua criação ainda é reconhecido como um dos clássicos do expressionismo alemão e lembrado por vários teóricos de cinema.

Com melhores recursos que Murnau, Herzog poderia ter feito um filme igual

ao original, mas ele conseguiu dar características singulares ao seu personagem, mesmo sendo uma refilmagem e sempre tendo o filme de Murnau como referência.

Apesar de o filme de Coppola utilizar técnicas antigas de efeitos especiais dos anos 1900, o filme cria melhor sua própria realidade na medida em que a qualidade da definição de imagem, as cores vivas e a qualidade dos equipamentos utilizados, por exemplo, são melhores que os outros filmes, fazendo com que o espectador consiga mais facilmente se ver nessa realidade criada pelo filme.

Algumas dificuldades foram encontradas no decorrer do desenvolvimento do trabalho, como por exemplo, a dificuldade do entendimento da semiótica, que no final se mostrou menos complicada depois de muita leitura de livros e textos sobre o assunto e algumas explicações da orientadora. Outra dificuldade foi achar dados biográficos seguros dos diretores citados no trabalho, que foi encontrado, depois de muita busca pela internet, porque não se achou livros sobre a vida dos diretores. O curto período de tempo disponibilizado pela instituição para a elaboração do trabalho também se mostrou como empecilho durante o trabalho para a busca de fontes bibliográficas melhores qualificadas e mais seguras.

Um estudo mais aprofundado das sombras do filme de Coppola seria interessante, já que ele é um dos elementos marcantes do expressionismo alemão que se encontra situado quase um século depois de sua criação, demonstrando que ela é utilizada até hoje como marcas de mistério e subjetividade em filmes de suspense e terror.

Outra proposta de estudo seria como os elementos do expressionismo alemão ainda aparecem nos filmes atuais e como eles se transformam em algo diferente dos filmes antigos e alcançam objetivos diversos quando alguém resolve utilizá-los como peça para a composição visual de um filme.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDAR, José Luiz; MACIEL, Márcia. **O que é vampiro**. São Paulo: Brasiliense: 1986.

AUMONT, Jacques *et al.* **A Estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BORDEVANE, Juan E. Diaz. **O que é comunicação**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELO, Fernando. (Org.) **História mundial do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2006, cap. 2, p. 55-88.

COUTO, Débora:
http://www.cinemaemcena.com.br/Noticia_Detalhe.aspx?ID_NOTICIA=26248&ID_TIPO_NOTICIA=3

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda *et al.* **Novo dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [197-?].

EBERT, Roger. **A magia do cinema**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004;

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, 283 p.

LABAKI, Amir. *et al* **Folha conta 100 anos de cinema**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

REIS, Joari. **Breve história do cinema**. Pelotas: Educat, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense: 2007.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

SOMBRA ELÉTRICAS: <<http://sombra-eletricas.blogspot.com/2008/03/os-pioneiros-muybridge-e-marey.html>> em 29/08/08

STOKER, Bram. **Drácula: O Vampiro da Noite**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

Werner Herzog. Disponível em:

<<http://www.wernerherzog.com/main/index.htm>> em 25/08/08

Werner Herzog biografia. Disponível em:

<<http://www.wernerherzog.com/main/index.htm>> em 25/08/08

FILMOGRAFIA

Drácula de Bram Stoker, Francis Ford Coppola, produzido por Francis Ford Coppola, Fred Fuchs e Charles Mulvehill, Estados, Unidos: 2007, DVD.

Nosferatu – O vampiro da Noite, Werner Herzog, Produzido por Werner Herzog e Michel Gruskoff, Werner Herzog film production, Alemanha; 200-?, DVD.

Nosferatu – Uma sinfonia de horror, Friedrich Wilhelm Murnau, Alemanha: 200-?,, DVD.