



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
ELIZIO JORGE ELUAN JUNIOR

DRÁCULA TRANSMUTADO:
ESTUDOS SOBRE TRADUÇÃO E INVENTIVIDADE ESTÉTICA

Florianópolis

2009

ELIZIO JORGE ELUAN JUNIOR

**DRÁCULA TRANSMUTADO:
ESTUDOS SOBRE TRADUÇÃO E INVENTIVIDADE ESTÉTICA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Simão Vugman

Co-Orientador: Prof. Dr. Aldo Litaiff

Florianópolis

2009

Com a Stela divido a vida, o prato, o copo, a casa,
o carro, dois empregos, este mestrado e o meu
mundo. Esta dissertação é para ela.

AGRADECIMENTOS

Muitos ajudaram neste trabalho, às vezes sem saber.

Agradeço primeiro a meus pais, Elizio Eluan e Adelaide Eluan, que estão presentes em meus pensamentos a cada movimento.

À Stela, a melhor parte de mim, sem a qual não teria o equilíbrio para chegar a um mestrado.

À Maitê Honda Eluan, que ainda nem tinha chegado quando concluí este mestrado, mas, quando puder entender o mundo, vai saber que já tinha iluminado nossas vidas antes mesmo de nascer.

Aos irmãos, primos, primas, tios, tias, cunhadas, sogro, sogra, toda a família e amigos de Belém. A distância às vezes acaba aproximando.

Às pessoas que considero minha família em Florianópolis: Kiko Silva, Carla Lourenço, Nelson Baibichi e Elóy Simões. Me abriram portas e amizades em Santa Catarina! Deram bases a mim e Stela.

A todos da Unisul, colegas, professores, Fernando e Aldo. Em especial ao imortal Solange Rech, que já era mestre há muito tempo.

Um bocado de todos está aqui.

RESUMO

O termo *tradução intersemiótica* foi cunhado por Roman Jakobson para classificar aquele tipo de tradução que se faz de um meio para outro. Encaixa-se neste conceito, por exemplo, a adaptação de uma obra literária para o cinema. No desenvolvimento de obra homônima, Julio Plaza chega a afirmar que o processo de tradução intersemiótica, aplicada à produção estética, é um processo de transmutação sígnica, de recriação. Este tipo de tradução, portanto, admite a possibilidade de uma determinada inventividade estar declaradamente ligada a outra anterior. Tal admissão é recorrente no atual momento da produção estética, muitas vezes chamado de pós-modernismo, que se contrapõe ao período modernista anterior, que buscava desligar-se de toda a produção do passado. Com a motivação de entender melhor o processo criativo humano e o que se chama de pós-modernidade, a presente dissertação estuda a ressonância de vozes de outros autores em uma produção estética, seja esta produção uma adaptação filmica de uma obra literária, seja ela uma produção não intencionalmente ligada a outra, comparando ambos os casos. Como antigos textos são reinscritos em uma “nova” textualidade? Como os signos de uma determinada cultura se cruzam? Para atingir tais objetivos usaremos como corpus o livro *Drácula* e o filme *Drácula de Bram Stoker*, fazendo uma análise de conteúdo de ambos. Serão estudados os conceitos sobre pós-modernismo, linguagem, estética, escritura, inventividade, além da própria tradução intersemiótica. Para isso, utilizaremos fortemente a semiótica e teorias pós-estruturalistas da linguagem encontradas em autores como Plaza, Peirce, Barthes, Derrida, Foucault, dentre outros.

Palavras-chave: Adaptação. Criatividade. Drácula. Pós-Modernismo. Semiótica.

ABSTRACT

The phrase intersemiotic translation was coined by Roman Jakobson in order to classify that kind of translation, which is made from one medium to another. Such a concept includes, for instance, the adaptation of a literary work to film. In his book *Tradução intersemiótica*, Julio Plaza claims that the process of intersemiotic translation, when applied to aesthetic production, is a process of signic transmutation, of recreation. Thus, such a type of translation admits the possibility of a certain inventivity to be openly connected to a previous work. Such an admission is recurrent in the contemporary aesthetic production, many times called postmodernism, and which opposes the modernist period, in which the move was to leave behind all of the past aesthetic production. To better understand the creative process, as well as what has come to be known as postmodernity, the present thesis studies the resonance of voices from other authors in an aesthetic production, be it a filmic adaptation from a literary work, be it a production with no declared intention to adapt a previous work, and compares both situations. An attempt is made to understand how old texts are reinscribed in a “new” text, and how signs from a certain culture cross with each other. In order to achieve those goals, an analysis is made of the novel *Dracula* and of the film *Bram Stoker’s Dracula*. The theoretical frame employed here is constituted by the notions of modernism, language, aesthetics, writing, inventivity and our main concept, intersemiotic translation. Strong support comes from semiotics and the poststructuralist theories on language, as those advanced by authors like Julio Plaza, Pierce, Ronda Barthes, Jacques Derrida, Foucault, among others.

Key words: Adaptation. Creativity. *Dracula*. Postmodernism. Semiotics.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: NASCIMENTO	8
2	TRANSMUTAÇÃO	14
2.1	REESCRITURA E PÓS-MODERNIDADE	14
2.2	SIGNO ESTÉTICO	22
2.2.1	Poder da Linguagem	22
2.2.2	Característica do Signo Estético.....	27
2.3	LITERATURA E CINEMA	32
2.4	CRIAÇÃO E TRANSMUTAÇÃO	40
2.4.1	Inventividade Estética	41
2.4.2	Tradução e Transformação	46
3	DRÁCULA	60
3.1	UM MITO TRANSFORMADO	60
3.2	O AMOR DE COPPOLA E O MONSTRO DE STOKER.....	71
4	CONCLUSÃO: IMORTALIDADE.....	82
	BIBLIOGRAFIA	87

1 INTRODUÇÃO - NASCIMENTO

Naquela chuvosa noite de verão de 1816, nas proximidades de Genebra, o Dr. John Polidori encontrava-se numa situação não muito confortável. Depois de ouvir diversos contos de terror na presença de três amigos, deveria participar de um desafio com propósito peculiar: criar uma história de fantasmas. Dentre os participantes, o poeta britânico Lord Byron, o escritor Percy Bysshe Shelley e sua jovem esposa, Mary Shelley. Polidori era um médico. Portanto, não se tratava de tarefa fácil para alguém que passara a vida mergulhado em científicimos e curiosidades da literatura farmacológica e medicinal. Ainda mais se soubesse que, naquele verão, Mary Shelley criaria o conto que seria o embrião para o seu famoso *Frankenstein*. Segundo os relatos da própria autora, no prefácio de sua obra prima, John Polidori não se saiu bem daquele desafio na Suíça: “Pobre Polidori! Ele concebeu qualquer coisa sobre uma mulher que tinha por cabeça uma caveira, e que fora assim castigada por haver espiado por um buraco na fechadura – esqueci-me para ver o quê.” (SHELLEY, 2007, p. 15)

Mas Polidori tinha suas cartas. Era amigo íntimo de Lord Byron e conhecia um conto não publicado do poeta (MELTON, 2008). Além disso, a literatura médica daquela época tinha incursões pelo sobrenatural, o que particularmente enchia Polidori de interesse. Depois daquele fatídico verão, o doutor resolveu remodelar uma antiga criação de Lord Byron. Nela, acrescentou saberes que circulavam no meio científico europeu. Escritos sobre um mal que, à época, vagava entre a lenda e o real. Um mal chamado vampirismo.

John Polidori, talvez tardiamente, conseguira cumprir de forma competente o desafio daquele verão de 1816. Com estas referências, criou um conto chamado *O Vampiro*, que passou a ser considerado o primeiro conto moderno sobre vampirismo escrito na língua inglesa. *O Vampiro* ainda serviu de inspiração para a criação do mais famoso romance sobre vampiros até hoje escrito: *Drácula*, do irlandês Bram Stoker. O romance, por sua vez, já rendeu diversas adaptações para o cinema. Uma delas, *Drácula de Bram Stoker*, de Francis Ford Coppola, é considerada a versão fílmica mais próxima do livro.

Tal curioso acontecimento, descrito nas rápidas linhas acima e que será aprofundado no decorrer deste trabalho, ilustra de forma extremamente resumida uma rede de signos à qual está ligada uma obra estética: o conto *O Vampiro* foi montado a partir de influências byronianas e referenciado por lendas e relatos sobre vampirismo que circulavam no meio médico; anos depois, *O Vampiro*, assim como *Frankenstein* de Mary Shelley, serviu

como inspiração para Bram Stoker criar seu *Drácula*. *Drácula*, por sua vez, foi traduzido para a forma filmica por diversos diretores ao longo de mais de um século, além de ser referência para diversas outras obras sobre vampiros, inscritas em diferentes meios. Não há dúvidas de que a linha de referências descritas aqui não condiz com a riqueza do processo criativo de cada obra citada. No entanto, propõe-se aqui delimitar o estudo da criatividade estética dentro dos aspectos reverenciados pelos estudos da linguagem e no que diz respeito ao entrecruzamento de textos no processo de produção de um novo texto. Este entrecruzar de falas é rico, e muitas vezes deixa marcas, permitindo-nos identificar, de forma mais ou menos explícita, as vozes de outros autores dentro de uma determinada autoria. E quando estas marcas se deixam perceber de forma mais explícita, é possível vislumbrar o que Julio Plaza e Roman Jakobson chamam de *tradução intersemiótica*. Descrevendo de forma resumida, trata-se do processo de transformar, de um meio para outro, um determinado conteúdo - uma estratégia criativa muito percebida nos casos de adaptação de um livro para o cinema, por exemplo. No entanto, é possível perceber que o próprio entrecruzamento de textos, a que toda obra estética é submetida no momento de sua produção, traz em si uma certa transformação signica processada pelo autor. Se pensarmos assim, não só Francis Ford Coppola transmutou para o cinema americano do final do século XX o livro *Drácula*, como Bram Stoker transmutou para a literatura britânica do século XIX uma série de saberes sobre vampirismo, espalhados em outros meios e também presente na própria literatura.

Usa-se aqui o termo *transmutar* como sinônimo de *tradução intersemiótica*. Porém, se respeitarmos a acepção do termo *tradução intersemiótica*, forjado por Jakobson e desenvolvida em obra homônima de Julio Plaza, ela se aplica com maior precisão ao caso da adaptação do livro para o cinema, em que se tem uma tradução clara e intencional intermeios, intersemiótica. No entanto, o termo *tradução* nos remete, pelo hábito de uso deste termo vinculado à lógica da fidelidade da tradução interlingual, a uma “transferência de conteúdo”, “substituição”, num processo que pré-entende uma ligação forte entre tradução e traduzido. Mais que isso, propõe-se nesta dissertação estudar a infinidade de textos transformados pelo autor para construir sua obra, seja em uma adaptação filmica ou não. Inclusive textos do mesmo meio. O próprio Julio Plaza usou o termo transmutação para explicar o processo da tradução intersemiótica. Portanto, o *transmutar* nos parece mais abrangente por trazer em si um aspecto de transformar criativamente, livremente, ao ponto de podermos obter, em um processo de transmutação, um *objeto resultado* completamente distinto dos *objetos de origem*. Assim como uma certa quantidade de barro natural transformado em vaso de cerâmica, ou um vampiro transformado em morcego. Mas também esta transmutação pode manter

semelhanças, como a água transformada em gelo. O *transmutar*, portanto, nos parece que abrange tanto o *traduzir* quanto o *inventar*, daí o título desta dissertação.

Quem trabalha seriamente com qualquer tipo de criação estética tem certamente a preocupação de produzir algo de fato “inédito”. Mas sabe também que todo processo de criação requer o uso de algo já preexistente: não há como criar do nada, diz o senso comum. “Parodiando Sancho Pança, tudo deve ter um início; e esse início deve estar ligado a algo que já existiu” (SHELLEY, 2007, p. 16), diz Mary Shelley. Ficamos hoje mais confortáveis em confirmar este tipo de afirmação do que ficaríamos, talvez, se vivêssemos no auge do movimento modernista, em que havia um compromisso sagaz em buscar o novo, em achar o inusitado, romper o figurativo, desatar as linguagens dos hábitos até então praticados na história das artes. Hoje, dentro do que alguns chamam de pós-modernismo, é possível falar-se à vontade do uso de outras criações em proveito de uma criação nova. Às vezes até de forma muito explícita, pois a atual produção estética admite, sem prejuízos ou constrangimentos por parte do criador, a citação e o uso intencional, dentro dos parâmetros legais de direitos autorais, de obras de outros autores: daí as adaptações de livros para o cinema, *remakes* de antigas filmagens, novos arranjos para antigas músicas, trechos de canções usadas em novas composições, etc.

A presente dissertação é motivada pelas perguntas e reflexões acumuladas durante 16 anos de trabalho dentro da criação publicitária. Este tipo de criação estética tem a peculiar prática de se alimentar de outros discursos considerados mais nobres, como cinema, literatura, artes plásticas, escultura, música, etc. Muitas vezes percebe-se que, dentro do dia-a-dia de um departamento de criação, busca-se criatividade através da tradução, para uma linguagem mercadológica, de diversos saberes acumulados dentro de uma cultura. O tempo todo se está, na linguagem publicitária, transformando coisas de um meio para outro: traduzem-se as necessidades do anunciante para um determinado público consumidor; transforma-se um estilo de pintura para um anúncio de sandálias; adapta-se o discurso do cinema de terror para um comercial de carro; inspira-se num poema para construir o texto de um anúncio; transpõe-se um determinado conteúdo para diferentes mídias como outdoor, TV, rádio e revista, enfim: a publicidade é, devido às necessidades de seu ritmo de trabalho e sua própria função na lógica social, um espaço onde se lida bastante com transformação de conteúdo, muitas vezes com citações explícitas de outras criações produzidas em outras linguagens, em favor de novas criações.

É possível afirmar que outros campos estéticos, mais artisticamente consagrados, também fazem uso, em seu processo criativo, de signos anteriores. E este é ponto central da

presente dissertação. Um ponto que é um aprofundamento das questões levantadas na monografia de especialização escrita em 2005, intitulada *Drácula: o espírito do livro num corpo de cinema. Estudos sobre tradução intersemiótica*. Na ocasião, foi estudado o processo de adaptação do livro *Drácula* para o cinema. Ali se percebeu que a tradução intersemiótica, que se faz de um livro para o cinema, não é uma simples transferência de conteúdo de um meio para outro, mas uma recriação, uma transmutação signíca. Portanto, por mais ligada que esteja a uma obra anterior, a adaptação filmica pode ser considerada, em certa medida, como uma nova criação. Nova, apesar de recíproca ao livro. O filme adaptado trava diálogo com a sua própria época; tem compromissos com o meio onde é inscrito e não com uma fidelidade irrestrita ao livro. Os signos literários são transmutados para signos filmicos, de acordo com a liberdade interpretativa dos autores do filme. Retomaremos este mesmo estudo aqui, nesta dissertação. Porém, o presente trabalho procura respostas para uma pergunta que é consequência das conclusões daquela monografia: consideremos que uma tradução cinematográfica de um livro, fora das utopias da fidelidade literária, possa ser considerada como uma recriação. Com base nisso, uma criação “livre”, que não seja uma adaptação declarada de outra obra, a partir do momento que usa necessariamente signos anteriores, pode ser vista como tradução destes signos para uma nova materialidade estética? Em que difere uma criação ligada intencionalmente a outro texto de uma criação “livre”?

Não se pretende aqui discutir a legislação sobre os direitos de uso de um conteúdo de um autor por outro. Quando se considera aqui o uso declarado de citação de outros autores, como no caso de Coppola em relação a Stoker, supõe-se apenas os casos ética e legalmente resolvidos pelas entidades jurídicas competentes. A discussão travada aqui é puramente no âmbito da linguagem, levando em consideração a hipótese de que toda criação estética mantém, em certa medida, uma ligação com estruturas de linguagem anteriormente já produzidas e presentes de alguma forma na capacidade criativa do autor.

É possível afirmar que um signo, criado pelo homem, tem forte ligação com as coisas, com o mundo real que rodeia o indivíduo autor da invenção. Mas sabemos também que este indivíduo é formado por leituras de outros signos já criados por outros que vieram anteriormente. O interesse desta dissertação é entender como antigos textos sobrevivem dentro de um novo texto, como dialogam entre si. Como signos já produzidos anteriormente pela cultura são transformados por um indivíduo autor para criar uma “nova” obra? Como textos inscritos em um passado sobrevivem no presente dentro de um novo texto? A importância desta problemática está na inevitável contradição que as perguntas trazem: se uma inventividade estética dialoga necessariamente com a produção do passado, muitas vezes

explicitamente e intencionalmente, como pode esta inventividade ser “inédita”, “nova” e não ser uma cópia, um plágio? Nesse sentido, considerando o “novo” e o “inédito” como uma utopia, trataremos estes termos sempre entre aspas, já que o pensamento aqui delineado considera este “novo” como sendo ligado necessariamente, e em alguma medida, ao já existente. Porém, para nos referirmos a efeitos de renovação que a produção de um autor possa a vir inferir sobre uma leitura, usaremos o termo “efeito de novidade”. Este termo é usado relativizando a necessária menção ao que possa ser considerado como inovação, já que esta novidade depende de infinitos fatores dentro da atividade de leitura de um signo estético. Daí o termo *efeito*, pois a novidade aqui não é tratada como uma verdade, mas como uma possibilidade.

É importante também esclarecer sobre a escolha do corpus para este trabalho. *Drácula* está sendo usado para esta dissertação não por um juízo de valor da obra, nem tão pouco por um apego à cultura européia ou mesmo por uma defesa ao gênero terror na literatura e cinema. Além de se tratar de um escrito clássico e de referência universal para a produção estética, a história da sobrevivência da fábula de *Drácula* na cultura ocidental nos dá um caso exemplar para os propósitos deste trabalho. Em primeiro lugar, *Drácula* é uma obra literária, a princípio, não ligada intencionalmente a nenhuma outra obra anterior. Pode ser considerado, então, um livro inédito no momento de sua publicação, mas no qual podemos trilhar possibilidades de referências a textos anteriores presentes em sua produção, como o conto de John Polidori, já citado aqui. Em segundo, *Drácula* foi uma das obras mais adaptadas para outros meios na história da cultura ocidental. Portanto, é possível, através de *Drácula*, comparar um signo estético não intencionalmente ligado a outro anterior e um signo adaptado intencionalmente de um segundo. Em se tratando de adaptação, teremos a oportunidade de perceber como a história do Conde foi traduzida pelo cinema para diferentes épocas, desde os anos vinte até os anos noventa. Mas nos deteremos com mais atenção na adaptação de Francis Ford Coppola – *Drácula de Bram Stoker*, por ser ela a versão cinematográfica considerada a mais próxima do livro. O que ela pode ter trazido como efeito de novidade para os anos noventa já que ela se mostra tão “fiel” a uma fábula escrita dentro de um contexto tão distante, a saber, 1897?

No intuito de encontrar caminhos para atingir os objetivos deste estudo, usaremos como ferramenta principal as escolas estruturalista e pós-estruturalista do estudo da linguagem. Para compreender o signo estético e sua transformação no processo de criação e adaptação de um meio para outro, faremos uso das ferramentas da semiótica de Charles Sanders Peirce e da semiologia de Roland Barthes em pontos em que as duas escolas se

tocam, além das idéias sobre tradução intersemiótica de Julio Plaza. Também usaremos Peirce para o entendimento de como a linguagem acontece no ser humano. Para isso, ainda contaremos com autores como Steven Pinker, representando de forma mais acentuada a escola gerativista, e Rudolf Arnheim, da gestalt. Para noções de ressignificação de uma escrita dentro de um hiato de tempo, filosofia da linguagem e relações entre tradutor e traduzido, teremos o forte apoio de Jacques Derrida. E para ambientar a prática da reescritura de antigos textos em um novo texto dentro do que se entende como pós-modernidade, traremos os pensamentos de Jacques Rancière, Michel Foucault e Frederic Jameson. Além destes já citados, muitos outros autores estão presentes nesta dissertação.

O Estudo se divide em dois grandes capítulos. O primeiro, intitulado *Transmutação*, busca montar o ambiente histórico e teórico do trabalho. Primeiramente, faz-se quase que uma segunda introdução, com a preocupação de inserir a prática da adaptação fílmica e do uso do antigo em favor da produção cultural atual dentro do que se chama de pós-modernismo. Depois se faz um estudo do signo estético, tanto em termos de leitura como de produção. Posteriormente, estudam-se de forma específica as linguagens da literatura e do cinema, para depois traçarmos as características da criação “livre” e da criação adaptada, comparando o que há em comum entre elas e suas diferenças.

O segundo capítulo se detém mais aprofundadamente no corpus proposto. Chama-se *Drácula*. No princípio, aborda-se a forma como a idéia do vampiro vem se transformando desde a cultura oral até suas formas fílmicas, passando pelo livro de Stoker e suas diversas adaptações para o cinema. Depois se atém ao caso específico de *Drácula de Bram Stoker*, de Francis Ford Coppola, procurando responder como a fábula do vampiro da Transilvânia foi reescrita e ressignificada para o contexto dos anos noventa.

2 TRANSMUTAÇÃO

2.1 REESCRITURA E PÓS-MODERNIDADE

Uma das grandes questões teórico-filosóficas da contemporaneidade diz respeito à busca de uma identidade e delimitação classificatória para a própria atualidade. Alguns teóricos percebem diferenças da atual produção filosófica, estética, política e social em relação ao que se fazia até aproximadamente a Segunda Guerra Mundial, o que se pode identificar como uma certa ruptura “muito freqüentemente relacionada com o atenuamento ou extinção (ou repúdio ideológico ou estético) do centenário movimento moderno”(JAMESON, 2000, p. 27). Mas o próprio marco histórico é incerto e frágil, assim como as marcas dessas diferenças, pois ainda nos parecem tão próximas no tempo que não ganharam a distância e o conseqüente foco no olhar crítico necessários para identificar suas nuances.

Muitos chamam este atual momento de pós-modernidade, diferenciando-o do que antes era declarado como modernidade. As bases das diferenças destes dois momentos residem, segundo Frederic Jameson, nas relações atuais de domínio das estruturas capitalistas por parte das grandes nações dentro das sociedades. Uma fase que, baseado nas formulações de Ernest Mendel, economista belga de linha marxista, chama de “capitalismo tardio”. Para Jameson (2000), as relações mercadológicas, que podem ser verificadas desde o âmbito entre nações até as leis de mercado que regem uma pequena cidade brasileira, ultrapassaram o nível do colonialismo mercantil e industrial. O capitalismo tardio se caracteriza pela invasão das idéias, da forma de pensar, se caracteriza pela persuasão, pela “imposição” ideológica de um estilo de vida; este “domínio” capitalista trabalha muito mais na escala mental do que na meramente mercadológica.

Segundo Jameson, este modelo político-econômico-cultural - que vivemos mais ou menos desde os anos 60 – seria o ápice do capitalismo, sua forma mais evoluída. Seu expansionismo mundializa não só as relações de trabalho e produção, mas também a consciência. Nesse sentido, certa produção cultural de nossa época (grande parte dos livros, filmes, revistas, programas de televisão, arquitetura, propaganda, etc.) traz uma carga ideológica em suas mensagens que reflete o domínio de uma lógica de mercado, de consumo, fortemente atrelada às grandes potências ocidentais, mais notadamente aos EUA. Tal ótica encontra vários desdobramentos na cultura, refletidos na estética contemporânea.

A produção artística deste período chamado de pós-moderno concentra características próprias identificáveis, mesmo que não seja possível alcançar uma definição do pós-moderno listando-as. É possível percebê-las mais nitidamente se comparadas a características do período anterior, que valorizava o novo, o inusitado, o algo antes nunca produzido, pertencentes ao que se entende como modernidade, que atingiu seu ápice experimentalista no pós-guerra. Como nos fala Jameson,

o expressionismo abstrato em pintura, o existencialismo em filosofia, as formas derradeiras da representação no romance, os filmes dos grandes auteurs ou a escola modernista na poesia (...) são agora vistos como a extraordinária floração final do impulso do alto modernismo que se desgasta e se exaure com essas obras (JAMESON, 2000, p. 27).

O que era antes quebra de código na modernidade, entende-se que na pós-modernidade virou o próprio código. O que se percebe na produção atual, ao invés da busca pelo novo, é a reescritura de antigos textos, o respeito pela produção passada, a reconfiguração de velhos códigos, a citação de conteúdos anteriores para formar novos textos, a mistura de estilos e linguagens. Tais características, por mais experimentais que ainda sejam, levam alguns teóricos a perceberem tal tipo de produção como rasa, sem o conteúdo e sem o engajamento político e social que tinha a modernidade.

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (...), com um ritmo *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo (JAMESON, 2000, p. 30).

Jameson identifica, em certas idéias do pós-estruturalismo francês – que teve grande influência na cena intelectual nos anos 60 e 70, ápice da vanguarda modernista –, um reflexo do que mais tarde se identificaria como produção pós-moderna. Uma dessas idéias é a de que não deveríamos fazer uma leitura hermenêutica dos textos. Ou seja, não devemos buscar uma relação entre motivações pessoais do autor e os textos produzidos por ele; segundo esta forma de perceber a leitura, não haveria um significado por trás do texto, mas na sua própria configuração, em sua superfície, em seu modo de se apresentar ao leitor. Jameson vê então de forma um tanto negativa esta “superficialidade” no discurso pós-moderno, expressa assim por teóricos como Michael Foucault:

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da

interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante. (FOUCAULT, 2001, p. 268)

Segundo estes teóricos chamados de pós-estruturalistas, tudo o que tivermos que ler no texto está em sua superfície. Não deve haver um sentido oculto por trás, que o crítico ou leitor deva descobrir. Mas, na visão de Jameson, a cultura pós-moderna suprimiu completamente o sujeito do texto, nos levando a uma superficialidade não por opção teórica, mas por realmente não ter em si uma profundidade, uma significação a se buscar. Comparando a pintura modernista *Um Par de Botas* de Van Gogh e a dita pós-modernista *Diamond Dust Shoes* de Andy Warhol, comenta que os sapatos de Warhol, “evidentemente, não nos falam com a mesma imediatidade dos sapatos de Van Gogh; de fato, sinto-me tentado a afirmar que não nos dizem absolutamente nada.” (JAMESON, 2000, p. 35). Em Van Gogh seria possível identificar, nos traços da pintura, na forma como foram retratados os sapatos, a própria origem humilde e camponesa do autor, um certo significado de luta e superação. Para Jameson, essa profundidade de leitura é impossível em Warhol.

Este “vazio” da pós-modernidade identificado por Jameson é analisado por Foucault como um fenômeno da própria alta modernidade. Em *As Palavras e as Coisas*, publicado em 1966, o filósofo francês identifica que a produção moderna descola o signo das coisas. A similitude, antes valorizada pela Renascença, é quebrada pela modernidade. Se no século XVI o signo buscava dar conta da natureza, representá-la, assemelhar-se a ela, na modernidade o signo rompe seu tratado de semelhança com as coisas e passa a jogar com outros signos. Porém, apesar de Foucault apontar esta característica como um sinal da modernidade, identifica que, já no século XVII, Miguel de Cervantes adiantara esta quebra: *Dom Quixote* teria sido a primeira grande obra moderna. “*Dom Quixote* desenha o negativo do mundo do Renascimento; a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; (...) as palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las” (FOUCAULT, 1999, p. 65) – daí, talvez, a sensação de vazio de Jameson.

Mas *Dom Quixote* era o resultado do cansaço de um certo estilo de literatura: a de cavalaria. O livro *Dom Quixote* era uma referência irônica a tal literatura e, depois, uma referência irônica ao próprio romance *Dom Quixote* - o livro se dobra sobre o próprio livro. A primeira parte é narrada como se Cervantes houvesse recebido esta história de outra pessoa que “conhecera de fato” Dom Quixote, um fidalgo “louco” que achava que era cavaleiro.

Vale-se, portanto, da realidade – do suposto fato de alguém ter realmente relatado os acontecimentos – para fazer um falso romance de cavalaria, satirizando tal estilo.

“Na segunda parte do romance, Dom Quixote reencontra personagens que leram a primeira parte do texto e que o reconhecem, a ele, homem real, como o herói do livro. (...) A primeira parte das aventuras desempenha na segunda o papel que assumiam no início os romances de cavalaria”. (FOUCAULT, 1999, p. 66)

Mais adiante, Foucault complementa que “a verdade de *Dom Quixote* não está na relação das palavras com o mundo, mas nessa tênue e constante relação que as marcas verbais tecem de si para si mesmas” (FOUCAULT, 1999, p. 66/67). Portanto, se em Cervantes aconteceu esta quebra da ligação de similitude das palavras com as coisas, levando os signos a se ligarem com outros signos do passado devido a um “cansaço” de um estilo estético específico (a literatura de cavalaria), o que aconteceria se o avanço tecnológico e de distribuição de informação cansasse grande parte do fazer estético, dos estilos, dos signos? Talvez esta seja a resposta que Foucault dá, em *As Palavras e as Coisas*, para explicar as características do que considera modernidade, e que Jameson chama, num primeiro momento de “alta-modernidade”, que se transformou em “pós-modernidade”.

Esses estilos, textos, linguagens modernos, que em outros momentos eram usados como inovação por autores de vanguarda – somados a outros elementos estilísticos pertencentes a diversos outros movimentos artísticos de outras épocas - formam uma cadeia de referências que podem ser relidos, reciclando para o tempo atual a forma como líamos o mundo em outros momentos. Uma bricolagem de discursos, imagens e representações já produzidas anteriormente que voltam na pós-modernidade. Se antes os signos eram ligados à natureza, na pós-modernidade são ligados a outros signos, muitas vezes sem a preocupação com os significados de origem deles. Jameson (2000) chamou esta característica de *lógica do simulacro*, lembrando a teoria de Platão: a pós-modernidade, dentro de sua caverna de mercado, enxerga muito mais as imagens do que exatamente uma realidade. Seguindo esta visão de Jameson, podemos citar o termo “Big Brother” como um exemplo atual. Se nos anos quarenta George Orwell, em seu romance *1984*, previa uma sociedade governada por um poder regulador extremo - onde todos os movimentos dos cidadãos seriam vigiados por câmeras e outros aparatos tecnológicos -, se naquela época ele já denunciava o perigo de tal poder denominando-o de *Big Brother*, hoje a expressão é usada para batizar um programa de entretenimento distribuído para dezenas de países no mundo. O termo *Big Brother* perdeu sua razão primeira de denúncia, sua “origem”, seu conteúdo primeiro, ficando apenas uma

imagem “superficial”, não mais de perigo de uma vigilância extrema e perda de liberdades individuais, mas de um certo voyeurismo. Da mesma forma, se a imagem de Che Guevara representava antes uma possibilidade de independência real da América Latina, de revolução, de luta contra domínios políticos e econômicos norte-americanos, hoje é estampado em camisetas de diversas grifes vendidas em centenas de redes de varejo pelo mundo e usado por milhões de pessoas que muitas vezes não conhecem o que foi a revolução cubana. Ou seja, apenas se aproveitam da imagem da revolução, sem saber o que foi de fato a revolução.

A negação e crítica a esta lógica do simulacro talvez tenha em sua base a busca de um sentido original de “Big Brother” e de “Che Guevara”, sentido este perdido nas reutilizações destes termos na pós-modernidade. É uma forma de análise que sente falta de um sentido central, sente falta de um respeito à origem dos termos e das coisas. Porém, o próprio movimento moderno já havia rompido esta relação do signo com um significado único no auge de suas movimentações de vanguarda, em meados do século XX. Jacques Derrida, em *A Estrutura e a Diferença*, escrito nos anos sessenta, anunciava que mesmo as ciências humanas há muito já haviam rompido com este tipo de busca pelo centro estrutural das coisas.

“Na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso (...), isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de um significado central aumenta indefinidamente o jogo da significação” (DERRIDA, 1995, p. 232).

Este apego a uma origem “pura” lembra também as formas de estudo da linguística anteriores a Ferdinand de Saussure. Neste período, acontecia o que foi classificado como “erro clássico” por John Lyons.

"Essa abordagem do estudo da língua cultivada pelo classicismo alexandrino envolvia dois erros fatais de concepção. O primeiro diz respeito à relação entre língua escrita e falada, e o segundo, à maneira como a língua evolui. Podemos colocá-los, ambos, dentro do que chamarei o ‘erro clássico’ no estudo da língua." (LYONS, 1979, p. 9)

Tal abordagem não só dava mais importância à língua escrita e desqualificava totalmente a falada, como também entendia que as mudanças ocorridas na língua, devido ao uso cotidiano, eram malélicas. Havia a busca de uma “pureza” lingüística que se acreditava estar nos antigos textos. O trabalho de uma “arqueologia” lingüística então era bastante valorizado. Tal abordagem influenciou os estudos da linguística durante séculos, mas começou a mudar substancialmente a partir do *Curso de Lingüística Geral* de Ferdinand de Saussure, que passa a entender a língua como um organismo que muda através dos hábitos de fala. A partir de Saussure, portanto, passou-se a estudar a língua muito mais em seus aspectos sincrônicos - através das relações que os elementos da estrutura mantinham entre si no

presente. Além disso, passou a admitir-se como legítimas as mudanças ocorridas na língua durante o tempo. “A língua é um mecanismo que continua a funcionar, não obstante as deteriorações que lhe são causadas.” (SAUSSURE, 1977, p. 102). Neste sentido, podemos sim admitir um novo uso das idéias Big Brother e da imagem de Che Guevara conforme as necessidades dos usuários dentro de novos hábitos ocorridos em uma nova época.

Apesar dos exemplos acima refletirem uma possibilidade de “vazio” e pouca qualidade desta produção identificada como pós-moderna, este pessimismo jamesoniano deve ser levado como generalização de valor das práticas estéticas atuais? A própria característica de uso de imagens já utilizadas antes, de uso de códigos e estratégias anteriores, signos ligados a signos, citações, pastiches, reconfigurações de estilos, enfim – releituras do passado – pode, por si, ser considerada como medida de (falta de) qualidade para a produção pós-moderna? Talvez isto só aconteça quando usamos nostalgicamente as ferramentas anteriores à modernidade para julgar produções da modernidade e pós-modernidade, o que não é apropriado já que a própria natureza estética mudou. Citando Walter Benjamim em seu consagrado ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, ao pensar o que se havia escrito até então sobre se a fotografia era ou não arte: “Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte.” (BENJAMIM, 1996, p. 176)

Se a própria natureza do fazer estético mudou, as ferramentas de análise também devem se adaptar ao atual momento. Afinal, se a regra da modernidade era o “novo”, certamente nem toda a novidade era julgada como boa. Da mesma forma, se a regra da pós-modernidade é uma certa retomada, não podemos previamente julgar a própria prática da retomada como sendo, por si mesma, ruim. Regravações de antigas músicas em novos arranjos, antigos filmes sendo re-produzidos, estilos arquitetônicos misturados, retomada de velhas linguagens, reuso de padrões estéticos anteriores, tudo isso não pode ser julgado negativamente pelo fato de ter um processo de significação diferente das obras feitas até o modernismo, sem a ligação com um centro identificável, uma origem imaculada, abrindo o sentido para um jogo entre signos, e não mais apenas uma relação de significado entre signo e natureza. Não queremos aqui entrar em méritos sobre o que é bom ou ruim, ou o que é arte ou não é. Mas poderíamos dizer que o uso de textos anteriores para produzir um novo texto – e isto estudaremos no decorrer deste trabalho - é uma prática recorrente da própria produção inventiva estética, porém colocada em relevo na pós-modernidade progressivamente acompanhando a evolução dos suportes técnicos. Podemos nos arriscar a dizer ainda que é

uma característica decorrente da ampla difusão do passado na crescente evolução das mídias de massa e por razão do estouro de possibilidades tecnológicas e fluxo de informação dos tempos atuais. Pode-se talvez afirmar que esta característica entra em relevo na contemporaneidade porque os atuais processos de divulgação de informação nos deixam mais próximos do que nunca das imagens do passado, dos estilos e das diversas culturas distantes de nós no tempo e espaço. São repertórios semânticos à disposição do ato criativo. Talvez este fato esteja em consonância com a pergunta do antropólogo Clifford Geertz: “como é que as criações de outros povos podem ser tão próximas a seus criadores e, ao mesmo tempo, tão profundamente, uma parte de nós?” (GEERTZ, 1999, p. 76) Afinal, ainda segundo Geertz, nossa própria consciência “é moldada pela impressão que outros têm das coisas e pela maneira como essas coisas se nos apresentam aqui e agora.” (GEERTZ, 1999, p. 18) Ou seja, nosso próprio pensamento (e inconsciência) acaba sendo formado por aquilo que lemos de outros que escreveram antes de nós, sendo que sempre (ou quase sempre) há algo de novo em cada reescritura do antigo. Estamos obrigatoriamente ligados a esta cadeia de signos do passado, sendo que por vezes são declaradamente expostos numa nova criação e às vezes eles não são identificáveis. Parece-nos que esta prática, portanto, é inerente ao poder criativo do homem.

O uso declarado de discursos anteriores por uma nova criação pode ser entendido como uma forma de deslocamento de signos que gera uma ressignificação. Um exemplo marcante desta prática, notadamente considerada como pós-moderna, pode ser encontrado nas obras pop-artísticas de Andy Warhol. A Pop Arte usava o deslocamento de signos, que tinham uma funcionalidade em um determinado ambiente, para um contexto artístico. Um estilo desdobrado do que se chamou de *readymade*, do qual Marcel Duchamp, com seu mictório, foi considerado inaugurador. Mas em vez de trazer objetos do cotidiano – um mictório ou um banquinho com roda de bicicleta – para os salões de arte, como Duchamp fazia, Warhol trazia signos da indústria de massa: suas telas e instalações levavam às galerias embalagens de sabão em pó e sopas, imagens de mitos do cinema (personagens interpretados por Elvis Presley e Marilyn Monroe), personagens públicos (como o presidente Kennedy) e diversas outras referências da indústria de massa deslocados de seus contextos “originais” e transformados em arte. Os diversos *remakes* de filmes são outro sinal desta reutilização de signos – *Planeta dos Macacos*, *O Último dos Moicanos*, *11 Homens e um Segredo*, etc -, além das novas versões de músicas antigas executadas por novos interpretes (ou os mesmos até). Enfim, ao contrário da sede pelo novo - marca da estética modernista - o que se pode entender

como pós-modernismo tem a característica de reescrever signos já reconhecidos em outro contexto ou tempo.

Porém, a crítica de Jameson sobre a pós-modernidade centra-se no fato de que, na atualidade, estas novas escrituras são feitas de forma superficial e em favor de uma lógica de domínio de mercado. No entanto, é possível lançar um olhar sobre esta nova produção levando sim em consideração a própria lógica de mercado, as diversas esferas de poder e a heterogeneidade das relações coletivas, sem as utopias modernistas de ruptura das artes com o resto do mundo. Jacques Rancière chega a declarar que esta noção de modernidade foi criada para “confundir a inteligência das transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva” (RANCIÈRE, 2005, p. 37).

O modernismo foi uma tentativa de se identificar a arte pura, livre de qualquer similitude, colocada sobre seus suportes na mais alta independência de seus signos, sem a obrigação da expressão comunicativa, a arte voltada para si mesma, e para a liberdade de seus autores, livre de qualquer influência política ou de mercado: a forma estética da revolução político-social que se pretendia.

O pós-modernismo, num certo sentido, foi apenas o nome com o qual certos artistas e pensadores tomaram consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada de fundar um ‘próprio da arte’ atando-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas. (RANCIÈRE, 2005, p. 40)

Para Rancière, a modernidade criou uma “tradição do novo”, uma busca desenfreada de rompimento com o passado que “reduziria a modernidade artística ao vazio de sua auto-proclamação” (RANCIÈRE, 2005, p. 35). Porém, a modernidade não seria de fato uma ruptura com o passado, mas uma nova relação da arte com o antigo. A modernidade, a qual Rancière chama de “regime estético das artes”, “começou com decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte (...). O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo.” (RANCIÈRE, 2005, p. 36)

É possível, portanto, sem as utopias modernistas, lançar um olhar para esta estética contemporânea entendendo que vivemos dentro de um círculo político e de capital onde todos (inclusive a arte) dependem de pêndulos de poder ditados por diversos e variáveis fatores. A pós-modernidade pode ser analisada com ferramentas da própria pós-modernidade, que considera a reescritura do passado como forma legítima de produção no aqui e agora; que considera a relatividade do poder do autor, influenciado necessariamente por uma rede de outras autorias que o impulsionam; que não reconhece mais que deve haver um significado central a ser buscado pelo o signo estético, mas um jogo de significações em que o principal

agente é o leitor. “O período da pós-modernidade, caracterizado por uma rejeição às utopias da vanguarda (...), caracteriza-se também por uma re-corrência da história, pela crítica do ‘novo’, pela recuperação da categoria do público, isto é, por uma ênfase na recepção” (PLAZA, 2003, p. 206).

A presente dissertação nos dá a oportunidade de estudar uma determinada obra, típica da pós-modernidade – uma adaptação filmica de um romance do século XIX, mas também um “remake” do filme *Drácula* –, estudando justamente o jogo de signos anteriores presentes na obra atual, o jogo do passado presentificado numa produção estética, a transmutação de uma obra literária para um texto fílmico, a reescritura de uma fábula tantas vezes já escrita anteriormente no cinema e o seu novo impacto no momento de sua exibição nos anos de 1990. Dentro do que se pensa sobre modernidade e pós-modernidade, nosso foco para este trabalho reside nas características de retorno do passado e entrecruzamento de linguagens, típicos deste período e muito presentes na prática da adaptação de livros para o cinema.

2.2 SIGNO ESTÉTICO¹

2.2.1 Poder da linguagem

Na seção anterior, procurou-se ambientar a prática da adaptação literária para o cinema, a prática do entrecruzamento de linguagens estéticas e o uso do passado como possibilidade produtiva no presente dentro de uma lógica estética contemporânea, ao que se convencionou chamar de pós-modernidade, contrapondo-se ao movimento anterior do modernismo. Mas também pudemos compreender que a característica da reescritura do passado e cruzamento de textos não é uma exclusividade de uma época pós-moderna, mas uma prática identificável na produção estética em geral. Para avançarmos este estudo, faz-se necessário, portanto, estudar as características do próprio signo estético. Tal estudo está

¹ Usamos aqui o termo signo estético para designar a categoria de signos que extrapolam o sentido meramente informativo de um discurso. Não usamos o termo “signo artístico” por entender que o termo “arte” abrange questões políticas, econômicas, sociais e históricas que ultrapassam as intenções deste trabalho. Nosso interesse é estudar a linguagem estética, independentemente de ser classificada como arte ou não.

ligado, inicialmente, à qualidade humana de produzir linguagem, comunicar-se, compreender o mundo e compreender uns aos outros.

A linguagem humana pode ser entendida, grosso modo, como uma capacidade inter-relacionada de ler os signos do mundo e processar ao mundo outros signos, sejam estes verbais, pictóricos, gestuais, sonoros, etc. Para isso, o ser humano tem à disposição um repertório finito de elementos: palavras, cores, sons, formas, dependendo do suporte de que faz uso. No caso da linguagem verbal, todo idioma, por mais rico que seja, possui uma quantidade limitada de palavras compartilhada pela comunidade. Se considerarmos ainda a capacidade de armazenamento da memória de um indivíduo, essa quantidade diminui mais ainda de pessoa para pessoa. Porém, o que difere o ser humano de um artefato computadorizado ou robótico é que o cérebro tem a capacidade de produzir sentenças infinitas a partir deste repertório finito.

O uso infinito de meios finitos distingue o cérebro humano de praticamente todos os outros mecanismos conhecidos que empregam linguagem artificial – como bonecas de corda, carros que aporrinham você para que feche a porta e instruções cordiais do correio de voz (“Aperte a tecla sustenido para mais opções”)-, que usam uma lista fixa de frases pré-fabricadas. (PINKER, 2002, p. 100)

Esta capacidade humana não é meramente robótica. Não se trata de uma relação de reprodução entre o que se ouve e o que se diz, uma relação de causa e efeito. Há um poder de reprocessamento criativo entre o que uma pessoa lê e o que ela produz enquanto linguagem.

Uma parte do estruturalismo norte-americano, profundamente influenciada pelo behaviorismo, entendia que um ser humano adquiria a linguagem verbal por meio de repetição daquilo que seus pais ensinavam - uma mera imitação daquilo que lhe era estimulado a dizer, uma simples relação de causa e efeito entre o que se ouve e o que se produz como linguagem. A linguagem, portanto, seria um reflexo mecânico dos estímulos do ambiente.

Steven Pinker, cognitivista americano discípulo de Chomsky, mostra-nos que os atuais estudos sobre a linguagem sinalizam que o processo de aprendizagem é muito mais complexo. É possível entender hoje que as crianças já nascem com uma certa capacidade criativa de produzir linguagem. O que elas fazem com os pais, mais que imitá-los, é apreender os hábitos de uma língua, as formas significativas de se expressar, que preenchem criativamente a sua capacidade biológica inata de produzir linguagem, ininterruptamente, conforme envelhece.

A linguagem é uma habilidade complexa e especializada, que se desenvolve espontaneamente na criança, sem qualquer esforço consciente ou instrução formal, que se manifesta sem que se perceba sua lógica subjacente, que é qualitativamente a mesma em todo o indivíduo, e que difere de capacidades mais gerais de processamento de informação ou de comportamento inteligente. (PINKER, 2002, p. 9)

Esses estudos trabalham com a constatação de que as diferentes línguas funcionam sobre o que Chomsky chamou de gramática gerativa. “Segundo Chomsky, existem várias propriedades formais complexas que são encontradas em todas as línguas” (LYONS, 1979, p. 214). Uma estrutura composta por elementos que se repetem na capacidade produtiva de diferentes idiomas, como um sujeito e um predicado ligados por um elemento de ação (verbo), por exemplo. Estes estudos chegam à conclusão de que, desde crianças, temos uma capacidade criativa de nos comunicar. É como se a linguagem fosse uma espécie de instrumento biológico próprio do ser humano, instintivo, assim como os movimentos de vôo indicando onde há mel são uma capacidade comunicativa peculiar a abelha; a plumagem do pavão, um sinal sexual inerente à espécie; ou a juba do leão, um sinal próprio e natural de poder e respeito perante sua comunidade. Ou seja, para Pinker e Chomsky, linguagem é mais que uma atividade intelectual. É um poder instintivo inerente ao homem.

Vemos esta idéia de forma parecida no cognitivista, formado na psicologia da gestalt, Rudolf Arnheim. Ele procura desmistificar a intuição como um poder divino, exclusivo a privilegiados artistas que a têm enquanto dom misterioso passado pela hereditariedade ou por algum deus, sendo, portanto, inacessível pela maioria. Os esforços de Arnheim (1989) são em direção à possibilidade de a educação considerar a capacidade intuitiva das pessoas de usá-la em benefício de um melhor aprendizado. Porém, é mais difícil identificar os mecanismos da intuição em comparação aos do raciocínio lógico, pois a intuição trabalha em níveis inconscientes. Entendendo a linguagem como um jogo entre o que se percebe do mundo e o que se produz, é importante, para Arnheim, entender este processo de percepção.

O mundo como nos é dado, o mundo que temos como certo não é simplesmente uma dádiva banal que recebemos por cortesia do meio físico. É o produto de operações complexas ocorridas no sistema nervoso do observador, abaixo do limiar da consciência. (ARNHEIM, 1989, p. 18)

Acrescenta ainda que “o conhecimento do meio ambiente e a orientação dentro do mesmo começam com a exploração intuitiva do que nos é dado perceptivamente.” Mas a

atividade mental não é um mero reflexo de estímulos que vêm de fora. A atividade de percepção humana é algo muito mais complexo que meras relações de estímulo e resposta. “A cognição ocorre biologicamente, como o meio pelo qual o organismo persegue seus objetivos” (ARNHEIM, 1989, p. 18). Dentro destes objetivos, o indivíduo distingue intuitivamente o que é relevante e descarta o que não interessa, de maneira a estruturar o mundo que lê. No entanto, a intuição, ainda segundo Arnheim, precisa de elementos do intelecto para que a mente atue de forma satisfatória. Com base nisso, afirma que a capacidade de generalização é fundamental para a construção do pensamento e, conseqüentemente, da linguagem.

Ela [a generalização] nos permite reconhecer o que percebemos no passado, tornando-nos, assim, capazes de aplicar ao presente o que aprendemos antes. Ela favorece a atividade de classificação, isto é, do agrupamento das variações sob uma designação comum. Cria conceitos genéricos, sem os quais a cognição não será proveitosa. (ARNHEIM, 1989, p. 18)

Este mundo lido intuitivamente e intelectualmente, de acordo com interesses específicos de cada situação e inerentes a cada indivíduo, seria, portanto, a base estrutural da linguagem. Um jogo criativamente engendrado pela mente em cima de signos percebidos no passado.

A semiótica de Charles Sanders Peirce do final do século XIX, baseada na linha de pensamento kantiana, distinguia ali três modos de interação cognitiva do homem com o mundo. A primeira forma foi classificada por Peirce como “primeiridade”. Um mero sopro qualitativo contínuo, não divisível, um instante não pensado de algo ainda não identificado, o puro presente, difícil de ser explicado em palavras, mas sentido por cada um de nós cada vez que podemos identificar prazer ou emoção em algo, como se fosse possível isolar este primeiro sentimento antes que pudéssemos identificar o objeto singular que é sua causa. A “secundidade” é exatamente a identificação desta singularidade. O objeto captado em sua presença, o instante de uma relação dual entre um algo singular no mundo e eu. Já a terceiridade é a nossa capacidade de catalogar, generalizar este algo singular em um certo grupo classificatório de signos. É o entendimento total deste algo como um fato recorrente que estava no mundo antes de mim e estará depois. A terceiridade liga os fatos a uma certa lei compartilhada por uma comunidade (PEIRCE, 2000).

São, de fato, três capacidades humanas: capacidade de sentir qualidades, de identificar singularidades, de classificar estas singularidades dentro de códigos, hábitos, linguagens, palavras, generalidades etc. O esforço de Peirce de entender estas três esferas da

cognição é, em verdade, a base de uma complexa estrutura teórica usada para entender a lógica do raciocínio humano. Um esforço epistemológico de compreender o funcionamento do que se entende como mente humana em favor das ciências, no auge do cientificismo novecentista. Tal lógica, por sua vez, é a base para entender a linguagem, a capacidade do homem de ler e gerar signos, o poder de comunicar-se e o poder de sentir e emocionar-se ao ler os signos ao seu redor.

Daí entende-se que, antes da materialização da linguagem, há algo anterior, a que Peirce chama de *signo pensamento* ou a parte *interpretante* do signo: um caldeirão sígnico armazenado em cada ser humano desde seus primeiros dias de existência, alimentado por cada leitura que faz das coisas a sua volta, cada objeto, cada letra, manifestação artística, sons e cenas percebidos em sua vida. Este armazenamento atinge níveis cognitivos muito além de onde sua memória ou consciência podem alcançar (PEIRCE, 2000). Mas diferentemente de Arnheim, Peirce não distingue uma divisão entre intuição e intelecto. Toda a atividade mental faz parte de uma espécie de estrutura lógica que opera por atividades de substituição de signos, continuamente, o que ele chama de *semiose*. Peirce chega a reconhecer a intuição como um poder reivindicado pelo homem. No entanto, o que se chama de intuição são signos do passado armazenados em nós de forma contínua, que moldam nossa forma de interpretar outros signos e moldam nossa capacidade de criar significação e produzir conhecimento (PEIRCE, 2000). Como diria ainda Pinker, “raciocinar é, essencialmente, deduzir novos conhecimentos a partir de conhecimentos antigos” (PINKER, 2003, p. 83). Para Peirce, todo o conhecimento humano vem do raciocínio hipotético de fatos externos e toda cognição vem de maneira lógica, formada por cognições anteriores. Portanto, há uma espécie de configuração mental anterior que leva o homem a raciocinar e, portanto, produzir linguagem. O histórico de apreensões de signos, que começa desde a infância, preenche criativamente esta pré-configuração, fazendo girar o processo de significação, base para acontecer a linguagem. É como se nós tivéssemos uma propensão natural de nos infectar de linguagem a partir do contato com outros seres humanos e sua produção cultural. Uma espécie de simbiose linguística, onde nos misturamos ao poder criador de linguagem de outros que estão no mundo antes de nós e junto de nós.

Esta capacidade de reprocessamento do homem, que derruba a idéia do robótico processo de causa e efeito que daria à linguagem a falsa idéia de ser um processo de repetição daquilo que se lê, será importante para nós no decorrer deste trabalho. O que Pinker chama de instinto de linguagem, o que Arnheim distingue como intuição que trabalha junto ao intelecto, ou o que Peirce chama de interpretante, signo pensamento e processo de semiose sígnica,

podemos traduzir como capacidade criativa do homem de usar elementos finitos para produzir linguagem de forma infinita através de jogos de significação. Mas como esta forma de pensar a linguagem se aplica ao signo estético? Parodiando a afirmativa de Pinker, poderíamos dizer que criatividade estética é, essencialmente, deduzir novos signos a partir de obras anteriores? Para tal, é preciso primeiro estudar as características que distinguem um signo estético.

2.2.2 Características do Signo Estético

Existe algo em toda a obra artística que nos atinge diretamente o espírito. Um filme é capaz de nos fazer rir ou chorar, um livro pode nos trazer profundo medo, uma música nos traz à mente lembranças e emoções às vezes não descritíveis em termos verbais. Quando se trata de uma obra de suspense e terror, como *Drácula*, essas sensações que nos tocam o espírito são facilmente perceptíveis.

O livro *Drácula*, do irlandês Bram Stoker, escrito em 1897, assim como qualquer obra estética, está mergulhado num caldeirão de mensagens sensíveis, efeitos psíquicos e percepções que se chegam ao leitor. Essa, pois, é a grande característica de qualquer obra que se utiliza da linguagem estética: ir muito além da mera informação, da função comunicativa; o signo estético tende a causar, através de seu corpo físico, de seu suporte – no caso do livro, a escrita –, sentimentos. “A palavra *estética* ainda tem uma significação ligada à de sua matriz grega: conhecimento pelo sensível, conhecimento intuitivo, primeiro” (COELHO NETTO, 2003, p. 165).

Partindo desse pressuposto, Roland Barthes identificou três níveis de sentido que podem ser encontrados na comunicação: o primeiro nível é o informativo, comunicacional; o segundo é o simbólico, da significação; o terceiro é o da significância. Nos dois primeiros níveis de leitura, Barthes nos diz que a mensagem nos chega por um sentido óbvio. “Óbvio quer dizer: que vem à frente, e é exatamente o caso deste sentido, que vem ao meu encontro” (BARTHES, 1990, p. 47). Já o terceiro nível da comunicação é um sentido que chega de forma particular a cada leitor, uma significação não identificável de forma palpável, perceptível. Chama este terceiro nível de *sentido obtuso*, que difere do *sentido óbvio*, contido nos primeiro e segundo níveis.

Um ângulo obtuso é maior do que um ângulo reto: ângulo obtuso de 100°, diz o dicionário: também o terceiro sentido parece-me maior do que a perpendicular pura, reta, cortante, legal, da narrativa: parece-me que o terceiro sentido abre o campo do sentido totalmente, isto é, infinitamente; admito até que este terceiro sentido tenha uma conotação pejorativa: o sentido obtuso parece desdobrar suas asas fora da cultura, do saber, da informação. (BARTHES, 1990, p. 47/48)

A idéia de um indivíduo ter uma forma pessoal de ler a obra estética, de um nível mais visceral de leitura, está presente em vários momentos da bibliografia de Roland Barthes. Em a *Câmara Clara*, ele o denomina de “punctum”. Em *O Prazer do Texto*, chama de “a segunda margem do texto”. O sentido obtuso está no ápice da conotação da mensagem. É o que nos inscreve no campo do sentimento, da emoção, nos atinge o espírito e tem qualidades que buscamos expressar em palavras que indicam medo, angústia, liberdade, paixão, comicidade... Quando uma obra nos leva a tal nível de leitura, é porque ela entra em consonância com nosso próprio repertório de experiências sígnicas, despertando-nos associações não com algo material, existente no mundo do não-eu, mas com um conjunto de percepções nossas, em caráter qualitativo.

No filme *Drácula de Bram Stoker*, de Francis Ford Coppola, no instante em que Drácula invade o quarto de Mina para dar-lhe o beijo do vampiro, a mordida no pescoço, identificamos o sentido óbvio barthesiano no nível simbólico de alguns elementos da cena – os caninos avantajados do monstro, que simbolizam sua natureza vampírica; a camisola branca de Mina, sugerindo sua pureza; o sangue, que normalmente nos leva à leitura de vida, poder, força, no momento em que é sugado de Mina por Drácula, nos remete a “tirar a vida”. Aí se encontra, então, o forte simbolismo do vampiro, o morto-vivo que perambula pela escuridão em busca de indefesos indivíduos para sugar-lhes a energia vital e, assim, manter-se jovem, poderoso e eterno. Mas há também na cena elementos que vão além do simbólico, capazes de nos fazer vislumbrar um sentido obtuso de Barthes, existente no próprio movimento corporal do casal na cama, propondo-nos que ali, muito além da mordida do vampiro, há um que de sexual misturado ao terror, algo de erótico, de desejo pelo proibido. O traje de Drácula, camisa de seda azul escuro, é uma vestimenta condizente com um amante numa situação íntima, aconchegante, e não com um monstro invasor. Toda a atmosfera da cena, com todos os simbolismos presentes, somados a um conjunto de elementos contidos na linguagem cinematográfica – através da música, da ambientação, do figurino, dos atores e do próprio andamento da trama – leva-nos a um emaranhado de leituras pessoais, particulares,

em escala sensível, muito mais acentuada pela forma como eles se apresentam a nós do que propriamente pelo conteúdo da cena.

A história de Drácula possui uma forte carga simbólica, acumulada por mais de um século de existência, reforçada por inúmeras adaptações para diversos outros meios diferentes da literatura. São signos que a própria fábula ajudou a consolidar na cultura ocidental – o sangue, o vampiro, o morcego, os dentes caninos, a mordida na jugular, a cruz, cujos significados se encontram presentes inclusive em alguns dicionários especializados, como o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alan Gheerbrant, que nos esclarece que “o vampiro representa o apetite de viver, que renasce tão logo é saciado e que se esgota em se satisfazer em vão, enquanto não for dominado.” (CHEVALIER, 2003, p. 30) São, pois, sentidos suscitados através de uma convenção formada a partir de experiências partilhadas socialmente. A pura simbologia de Drácula ainda se encontra, portanto, dentro do campo do óbvio de Barthes. No entanto, quando passamos a analisar os sentimentos e reações psíquicas que a escrita da obra particularmente nos apresenta, aí então entramos na esfera do obtuso, do sentido não linear, ambíguo.

Esses aspectos inerentes à informação estética estão intimamente ligados a sentimentos que ela nos suscita. A categoria de signos da semiótica peirceana que melhor reflete esta característica é o *ícone*. Ele faz parte da classificação que distingue diferentes tipos de signos de acordo com a sua relação com o objeto² a que se refere, da qual fazem parte ainda os *símbolos* e os *índices*. Como exemplo de uma relação entre signo e objeto em campo simbólico, podemos citar uma luz vermelha acesa num semáforo de trânsito. Ela não nos deixa dúvidas de que aquilo tem o significado de “não prosseguir”. Ou seja, o signo *luz vermelha* tem uma relação direta e clara com o objeto *não prossiga*, de acordo com uma convenção, uma lei socialmente partilhada. Esta é, portanto, uma relação simbólica entre signo e objeto. Da mesma forma, os índices têm uma relação relativamente clara com seus objetos, porém são mais voltados a uma concepção diádica de causa e efeito: a fumaça é um indício de fogo; as pegadas no chão são indícios de que alguém passou ali; um bolo cortado é um indício de que alguém comeu uma fatia...

Já no ícone – que mantém, de alguma forma, uma semelhança com o objeto que representa – a relação signo/objeto é mais ambígua; afinal, a própria materialidade do signo confunde-se com o objeto para o qual remete. Um bom exemplo de iconicidade está na

² Todo signo é uma representação de um objeto, que, por sua vez, é o termo usado por Charles S. Peirce para designar aquilo que está na realidade. Como exemplo, a palavra “casa” é um signo que representa o objeto *casa* (construção feita para moradia). SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 58.

fotografia. Um signo fotográfico representa a realidade que retrata (a paisagem de uma praça, por exemplo), que, por sua vez, em princípio, é seu objeto. Mas, dependendo do ângulo, da textura, das cores ou ausência delas, dos contrastes de luz e sombra, das coisas e situações “congeladas” naquele momento captado pelo fotógrafo, ela nos propõe mensagens que não estavam necessariamente contidas na leitura da realidade fora da fotografia, seu objeto dinâmico – a paisagem pura e simples como se apresenta ao mundo. A fotografia, então, pode suscitar outros diferentes objetos imediatos³ – verdades geradas pelo signo – ambíguos e que entram em conflito com o mundo interior do receptor.

Quando falamos na simbologia do vampiro, estamos cientes de que ele representa o lendário do “morto que supostamente sai do seu túmulo para vir sugar o sangue dos vivos” (CHEVALIER, 2003, p. 30). Há, portanto, uma clara diferença entre a palavra “vampiro” e a idéia de vampiro, ou mesmo entre a imagem do vampiro e essa mesma idéia. No entanto, as leituras subjetivas a que este vampiro pode vir a nos remeter, a carga emotiva que ele é capaz de nos despertar – seja, no caso do filme, pela plasticidade da cena em que está inserido; seja, no exemplo do livro, por uma descrição detalhada de sua medonha aparência física – nos colocam o mesmo signo numa relação icônica de leitura, que pode nos suscitar diversos objetos, sugeridos por relação analógica com signos que remetem a medo, angústia, nojo, sensualidade, etc., de acordo com a forma pela qual este signo se apresenta a nós.

Julio Plaza serve-se de uma metáfora usada por Jacques Derrida que nos será muito útil para compreender as peculiaridades do ícone. Segundo Derrida, todo signo mantém com seu objeto um movimento centrífugo e um movimento centrípeto, “isto é, que tende à comunicação no primeiro caso, e à autopreservação concretiva no segundo” (PLAZA, 2003, p. 22). O símbolo, considerado o signo mais completo da semiótica de Peirce – no sentido de ter suas três partes (signo, objeto e interpretante⁴) muito claras e definidas – mantém com o seu objeto um movimento fortemente centrífugo. Ou seja, imaginando o signo como o centro desse movimento e o objeto a extremidade, a mensagem se desloca fortemente no sentido signo/objeto. Diferentemente, o ícone tem uma grande força em si mesmo, deslocando o movimento da mensagem de seu objeto para o próprio signo, para o centro.

³ De acordo com Peirce, *objeto dinâmico* designa as coisas como elas se encontram na realidade, enquanto que *objeto imediato* é a representação desta realidade pelos signos. SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p.59.

⁴ O *interpretante* é considerado a terceira parte do signo peirceano, em que a primeira é o próprio signo e a segunda é o objeto. Interpretante é a referência signica que temos em nossa mente para entendermos outros signos, disparando assim o processo de semiose, em que um signo remete a outro de forma infinita. COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p.56

Já que o ícone tem um poder comunicativo em si mesmo, ele próprio gera seus objetos imediatos segundo as leituras para as quais ele remete, de acordo com o repertório mental de cada leitor. Aqui, então, chegamos a um importante aspecto do conceito de iconicidade de Charles Peirce: toda leitura que fazemos de signos que nos rodeiam passa por um intenso processo lógico de substituição por semelhanças, por analogias, com outros signos armazenados em nós. Tal processo é responsável pelos nossos mecanismos de entendimento da realidade, de aprendizado, raciocínio e de criação. Quando essa leitura tem em sua linguagem uma carga informativa, comunicacional, para não dizer óbvia, a tendência dos signos é de fechar ao máximo esta seqüência analógica, procurando remeter-se a um significado mais restrito. Quando a mensagem é estética, icônica (ou mesmo obtusa), esse processo de analogia se faz de maneira mais ambígua e aberta, disparando uma série de significados possíveis para o mesmo signo, contidos no repertório particular de cada pessoa.

Isso acontece porque nenhuma leitura é totalmente isolada e única. Ela sofre influência de diversas outras leituras antecessoras formadoras de uma rede de textos e conhecimentos que interferem e sub-existem no momento da fruição de qualquer outra nova obra, levando o leitor a associações e analogias com outros signos acumulados em sua memória, os quais o fazem entender, por semelhança, as leituras no aqui-agora. A este processo Barthes chama de *texto plural*, referindo-se não apenas ao ponto de vista do receptor, mas também ao do criador. Ou seja, nenhuma criação vem do nada, do vazio. Ela surge no autor como um produto ativo de suas leituras anteriores, criadas por diversos outros autores, inúmeros outros textos residentes no seu repertório mental, que convivem com todas as suas experiências pessoais, imprimindo-lhe motivações que moldam seu processo criativo.

(...) nesse texto ideal as redes são múltiplas e se entrelaçam sem que nenhuma possa dominar as outras, este texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível e nela penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma delas possa qualificar-se como principal; os códigos que mobiliza perfilam-se a perder de vista, eles não são dedutíveis (o sentido nesse texto nunca é submetido a um princípio de decisão e sim por um processo aleatório); os sistemas de significados podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem. (BARTHES, 1990, p. 39)

2.3 LITERATURA E CINEMA

Depois de compreendermos o signo estético dentro de suas peculiaridades, e entendendo que ele está contido em um complexo sistema de linguagem que compõe essencialmente o ser humano, é preciso avançarmos no estudo da transmutação sógnica dentro dos meios propostos como foco para este estudo: a literatura e o cinema. Para isso, faz-se necessário entendermos como o signo estético literário e o signo estético cinematográfico comportam-se dentro dos hábitos de linguagem consagrados nos respectivos suportes.

O corpo literário de *Drácula* apresenta uma estratégia muito peculiar de narratividade. Stoker, objetivando transformar sua história em algo realista, crível e, portanto, reforçando o sentimento de medo no leitor por conta da alusão de que os fantásticos fatos descritos realmente aconteceram, montou seu livro através de relatos dispostos em vários tipos de documentos fictícios, como diários pessoais, diários de bordo, matérias de jornal, cartas, telegramas, etc. Tal estratégia de fazer parecer verossímeis os fatos narrados, porém, não era novidade naquela altura. Cervantes, no Prólogo de seu *Dom Quixote de la Mancha*, já no século XVII, nos fez crer, ficticiamente, que as histórias vividas pelo velho e insano fidalgo tinham um fundo de verdade: o autor dizia não ser o “pai”, mas o “padrasto” da referida obra (cujos manuscritos teriam sido por ele adquiridos acidentalmente), supostamente escrita por um historiador árabe, caracterizando, dessa forma, o caráter documental do que seria ali relatado.

Em *Drácula*, a narração dos fatos permanentemente troca de um ponto de vista para outro, na grande maioria das vezes em primeira pessoa, contada através da visão de diferentes personagens da trama, que buscavam “materializar”, sob forma de diários, suas lembranças e impressões sobre os eventos. Este aspecto fica bastante claro no início do capítulo vinte e um, no diário do Dr. Seward:

3 de outubro.

Procurarei relatar os acontecimentos com a maior exatidão possível e com todos os pormenores que eu conseguir recordar, desde minha última anotação. Nenhum detalhe do que ainda guardo na lembrança deve ser deixado de lado. Preciso prosseguir com toda calma para atingir este objetivo. (STOKER, 2002, p. 366)

Esta estratégia de Stoker, através do uso da memória de seus personagens, expõe-nos de forma muito clara uma característica inerente à linguagem literária: o seu foco interno e psicológico. Aliás, um texto narrativo não é senão a memória de um alguém materializada em forma de escrita, seja este alguém o grande narrador onipresente e onisciente, ou mesmo um personagem que rememora os fatos ocorridos com ele e os narra para o leitor. Narrar é colocar em forma verbal (no caso do livro) aquilo que foi retido de um determinado acontecimento, seja ele fictício ou não.

Há um momento (...) em que a possibilidade ou impossibilidade da memória – de sua figuração ou fabulação através da escrita – corresponde ou à própria possibilidade ou à impossibilidade da narrativa. Estas imagens importam não apenas para os personagens e/ou os narradores, mas principalmente para a própria narrativa. (GUIMARÃES, 1997, p. 31)

Este papel mnemônico da narração, tão entranhado na própria tradição da literatura, ganha, portanto, importância estratégica em Stoker: a história de Drácula é declaradamente contada a partir da lembrança de seus personagens principais, diga-se, dos algozes do monstro, através de seus diários pessoais. Além deste aspecto inerente à narratividade do texto, a memória tem uma importância estratégica nessa análise do corpo literário e do corpo fílmico enquanto imagem do pensamento, enquanto relação do mundo interior do autor com o mundo real, elemento anterior à materialização do signo e, ao mesmo tempo, efeito da internalização dos signos. Aqui, “os traços da memória permaneceriam então gravados na alma, graças a uma linguagem sem suporte, desmaterializada, à qual a escrita estaria subordinada” (GUIMARÃES, 1997, p. 35).

Essas associações presentes na mente antes de se adequarem a um suporte, remetem-nos a dois conceitos que nos ajudarão a entender o processo da formação do repertório pessoal de imagens-pensamento até a sua materialização em um suporte físico que permita a comunicação: o “conceito perceptivo” e o “conceito representativo”, elaborados por Rudolf Arnheim que correspondem, respectivamente, ao “juízo perceptivo” e “signo de representação” de Peirce. Tais conceitos dizem que *perceber* (conceito perceptivo) não é apenas receber passivamente estímulos sensoriais externos. É um conflito criativo entre o estímulo externo e o mundo interno do receptor. O indivíduo produz internamente um conceito, uma imagem, uma memória pessoal a partir de um *objeto dinâmico*. Já *representar* (conceito representativo) é transformar essa percepção em comunicação, gerando um *objeto*

mediato “dentro dos limites e potencialidades de um determinado meio e uma determinada linguagem”. (PLAZA, 2003, p. 43)

Para Arnheim, perceber não é simples recepção passiva do material estimulador, mas “criação de padrões de categorias perceptivas adequados à configuração do estímulo”. Perceber uma coisa, contudo não é ainda representá-la numa forma tangível. Nessa medida, a representação pressupõe mais do que a formação de um conceito perceptivo. Ela requer o que Arnheim chama de “conceito representativo”, ou seja, a tradução de “conceitos perceptivos” em padrões que podem ser obtidos de um estoque de formas disponíveis num *medium* particular, de modo que os “conceitos representativos” se tornam dependentes do meio através do qual eles exploram a realidade. (PLAZA, 2003, p. 48)

Essa passagem de percepção⁵ para representação, da memória para um corpo comunicante – logo, esse ato *inventivo* – encontra grandes diferenças na literatura e no cinema, de acordo com suas respectivas características de linguagem. Na literatura, o principal suporte que irá materializar as imagens-pensamento será o signo verbal, através de um idioma e, conseqüentemente, de uma série de leis e convenções lingüísticas. Segundo Peirce, todo signo, por sua própria natureza, apenas indica a coisa real – leva a um objeto, mas não é o próprio objeto. No signo verbal, esse caráter alcança seu momento mais completo. A palavra, grosso modo, nos conduz a algo do mundo real, em que as diferenças entre o signo e objeto tendem a ser claras: a frase “morder o pescoço” forma na mente uma imagem-pensamento que não é propriamente a imagem de alguém mordendo um pescoço, mas remete a ela. E irá remeter tanto mais quanto melhor for a descrição verbal da cena. Então, para que a linguagem literária chegue a suscitar associações qualitativas no campo do sensível, ela precisa de um esforço maior do que, por exemplo, uma fotografia, que conseguiria fazer isso com rapidez, ao mostrar uma imagem de alguém mordendo um pescoço, enquanto que a linguagem verbal antes deve passar por um emaranhado de códigos lingüísticos.

À primeira vista, a imagem literária parece realizar-se plenamente através da descrição, graças ao que esta tem de icônico (...). Porém, nesse caso, trata-se apenas de uma analogia que nos indica o modo (ou modos) como um signo de natureza convencional (do domínio da terceiridade do simbólico) busca transcreever, sob a forma de um efeito, aquilo que é propriedade do icônico: o fato de este assemelhar-se ao objeto representado, sendo capaz de excitar sensações analógicas na mente para a qual é uma semelhança. (GUIMARÃES, 1997, p. 76)

⁵ A palavra *percepção* é empregada neste trabalho não como uma simples captação de estímulos externos, mas como um conflito criativo entre o *eu* e o *não-eu*, de acordo, portanto, com o “conceito perceptivo” de Rudolf Arnheim.

Há, desse modo, se comparada ao cinema, certa “lentidão” para que a literatura chegue ao nível do sensível, pois, para chegarmos a uma associação qualitativa através da linguagem verbal, precisamos passar por signos pertencentes, em princípio, ao território do simbólico.

Enquanto no cinema o elemento sensível está por demais “colado” ao significante – ao ponto que se vai quase que instantaneamente da percepção à significação – na literatura os fenômenos de ordem sensível são alcançados com um certo atraso, já que precisam passar pela representação dos signos lingüísticos. (GUIMARÃES, 1997, p. 121)

Essa é uma das grandes diferenças, portanto, da imagem literária para a imagem fílmica. Enquanto o signo verbal trabalha de forma a nos indicar imagens que estão em nossa memória, a apontar para elas para poder assim conseguir alcançar uma visualidade, a imagem fílmica já é icônica por si mesma. Por ser icônica, a diferença entre signo e objeto quase inexistente, confundindo, portanto, significante e significado, corpo e espírito. É exatamente essa característica do signo icônico – categoria à qual a imagem fílmica pertence – que é capaz de nos levar a associações por analogia. A cena de Mina irrequieta nos braços de seu marido Jonathan Hacker, com os lábios sujos de sangue, chorando, cobrindo o rosto com as mãos e se maldizendo: “impura, impura!”, entremeada por *inserts*⁶ de ratos pelo chão passando por cima de seus pés, sob uma sonoplastia caótica que se assemelha a barulho de insetos, compassada pelo som de instrumentos de sopro que repetidas vezes emitem a mesma nota (COPPOLA, 1992.), nos remete rapidamente a sentimentos a que podemos nos arriscar denominar “angústia”, “medo”, “nojo”, “vergonha”... Apesar de por vezes conseguirmos adequar essas percepções a palavras, tais signos fílmicos nos levam a objetos qualitativos, indizíveis, pertencentes ao campo do sensível, pois “enquanto o signo verbal é passível de ser dividido em unidades discretas (monemas e fonemas), a imagem apresenta uma aderência do significante ao significado” (GUIMARÃES, 1997, p. 133) impossível, então, de ser dividida sem que se altere seu sentido. “À descontinuidade do signo verbal opõe-se a continuidade da imagem” (GUIMARÃES, 1997, p. 133).

No livro – no trecho equivalente a essa mesma seqüência do filme – para chegar a semelhantes associações de medo, angústia, nojo e vergonha, Stoker nos faz penetrar de maneira paciente e profunda nos pensamentos e percepções descritos por Dr. Seward,

⁶ Termo técnico usado na linguagem cinematográfica, quando uma cena é inserida no andamento de uma outra cena, dividindo esta última em duas partes. *Videoquatro – Vocabulário Básico de Cinema*. Disponível em < http://www.geocities.com/Hollywood/1110/voc_cinema.html > Acesso em 05 jun. 2005.

personagem que presenciou a cena em questão, depois que Drácula morde Mina e é surpreendido e colocado para fora do quarto por Van Helsing, Arthur, Quincey Morris e pelo próprio Seward, os principais perseguidores do monstro.

Ela tremia sem nada dizer, enquanto conservava a cabeça baixa e apoiada no peito do marido. Quando a reergueu, a camisa dele estava manchada com o sangue que restara em seus lábios e das pequenas incisões de sua garganta. Mina recuou instintivamente, recomeçando a chorar e a soluçar.

- Impura, impura! Já não posso mais tocá-lo ou beijá-lo! Oh, por que tinha de ser eu? Por que tinha de me transformar no pior dos inimigos e a quem só se pode temer? (STOKER, 2002, p. 277)

Percebem-se, portanto, as diferentes formas de como cinema e literatura trabalham os fenômenos sensíveis. Se a literatura é capaz de ir fundo na consciência do homem e expor com detalhes o caráter inteligível das coisas,

(...) no que diz respeito ao caráter sensível dos fenômenos, ela pode apenas indicá-los, apontando-os exteriormente através da palavra. Ao contrário do texto, ali onde é preciso que a mente imagine o visível, o cinema materializa a imagem diretamente, através das percepções audiovisuais.” (GUIMARÃES, 1997, p. 137)

Se a literatura tem como principal suporte o signo verbal com todas as suas convenções lingüísticas inerentes a uma terceiridade simbólica, o cinema se inscreve num complexo jogo de signos icônicos imagéticos e (hoje) auditivos. Muito mais do que nos propor uma narração com imagens em movimento, num sentido contrastado à imagem estática da fotografia, pintura, escultura e outras expressões artísticas, o cinema, com sua linguagem, nos proporciona uma *imagem-movimento*, ou seja, uma linguagem própria, com modos próprios de fruição, comparativamente desvinculada da fotografia, do teatro, da antiga lanterna-mágica e da literatura. O discurso cinematográfico incorpora elementos técnicos únicos, como o movimento de câmera, a angulação de câmera e a montagem fílmica, que se juntam à atuação dos atores, à cenografia, à iluminação, trilha sonora e sonoplastia, para formarem um sistema de códigos que nos permite vislumbrar as mensagens pretendidas pelos seus autores. Mas nem sempre o cinema foi assim.

Drácula de Bram Stoker, como já adiantamos, não se limita ao livro de Stoker para construir sua poética. O filme chega a ser também, de certa forma, uma homenagem à linguagem cinematográfica, feita através de algumas citações a diferentes texturas de imagens que lembram as diversas formas fílmicas que fizeram parte da história do cinema, na qual a fábula de Drácula esteve presente assiduamente. Chama a atenção, por exemplo, a cena em que Jonathan Hacker, no castelo do conde, está se barbeando frente ao espelho, antes de

Drácula chegar ao seu quarto (COPPOLA, 1992). A luz da vela, incidindo irregularmente no ambiente, somando-se a uma imagem com cores pálidas e amareladas, reproduz o modo de captação das antigas câmeras dos anos vinte e sua própria textura envelhecida, rememorando uma cena semelhante dirigida pelo alemão F. W. Murnau em 1922, para *Nosferatu*. Várias outras citações à própria história do cinema acontecem durante o filme, como a constante projeção de imagens em forma de silhuetas, que lembram as produzidas pelas lanternas mágicas – exhibições extremamente populares na Europa que mostravam narrativas com imagens artesanais em movimento projetadas através de um feixe de luz, criando assim sombras nas paredes –, que foram precursoras do cinematógrafo, ao exibirem figuras animadas em forma de projeção.

Mas a mais explícita homenagem – e importante, para percebermos as características dos primeiros tempos do cinema e do processo de consolidação de sua linguagem – é quando Drácula procura a “grande maravilha da civilização”, o cinematógrafo. O conde e Mina vão então a um *vaudeville* londrino, onde encontram – em meio a números circenses, exibição de lanterna mágica e outras atrações – projeções de imagens em película, mostrando assim o cinema tal como começou no final do século XIX. Ali, as pessoas reuniam-se para viver a maravilhosa experiência de assistirem a figuras movimentando-se quase tal como as viam no mundo real, um verdadeiro milagre para a época. Portanto, a própria característica cinética daquelas imagens era a grande atração: não havia uma linguagem cinematográfica como a conhecemos hoje, uma narratividade, e sim um culto àquela forma tão verossímil de animação projetada, um culto à imagem em movimento. Com o passar dos anos, a linguagem fílmica foi se aprimorando e consolidando, mais precisamente entre 1915 e 1918, quando o americano David Wark Griffith contribuiu decisivamente para a incorporação de algumas inovações que revolucionaram o cinema, as quais são consideradas inauguradoras do chamado *cinema narrativo*, em cujo processo a montagem fílmica teve um papel decisivo.

Curiosamente, o livro de Bram Stoker, dividido em diferentes pontos de vista – expressos em diversos diários, matérias de jornal, bilhetes, telegramas e outros documentos –, adianta-nos, na linguagem literária, este importante elemento da arte cinematográfica chamado *montagem*. Tal aspecto do texto de Stoker dá-nos a idéia de quão rica e complexa foi a relação histórica entre cinema e literatura. É comum percebermos a montagem como uma característica da linguagem fílmica que influencia a narratividade literária contemporânea, na qual percebemos, em inúmeras obras, um encadeamento de fatos que lembra essa estratégia discursiva cinematográfica. No entanto, o caminho inverso, principalmente se considerarmos

o início do cinema narrativo, também é verdadeiro: a montagem cinematográfica foi inegavelmente influenciada por estratégias da diegese literária. César Guimarães percebe que o modelo de montagem de Griffith, que já alternava diferentes eventos, situações e focos narrativos num mesmo relato, tinha forte influência de romances do final do século XIX e início do século XX, os quais, por sua vez, buscavam novos artifícios para contarem uma história.

Enquanto Griffith, inspirado no romance do século XIX, além da montagem alternada, desenvolvia outros procedimentos próprios do cinema (...) consolidando a Grande Forma Narrativa (na qual a descontinuidade entre uma imagem e outra é suturada pelo encadeamento narrativo), o romance moderno, ao explorar novas modalidades de experiência temporal, fazia-o modificando, de diferentes modos e intensidades – dentre outros aspectos – a estrutura tradicional do relato. (GUIMARÃES, 1997, p. 124)

Esta montagem alternada, percebida na literatura que inspirou Griffith e à qual César Guimarães se refere, está de alguma forma presente na narrativa de Stoker a partir do momento, como já mencionado, em que se alternam, por muitas vezes no mesmo capítulo, diários de diferentes personagens, cartas, matérias de jornal e outros pontos de vista “colados” propositalmente numa seqüência lógica para formar o fio da trama romanesca, sendo um significativo exemplo da interação entre as linguagens cinematográfica e literária.

A contribuição que o desenvolvimento da montagem fílmica deu à evolução do cinema narrativo permitiu a passagem de um mero encadeamento de diferentes cenas para um discurso dinâmico: a montagem imprime ritmo ao relato fílmico, expressa ou tira importância de determinada cena, molda significados ao utilizar diferentes objetos, transforma o tempo em benefício da narrativa.

Mais importante que a metamorfose dos mecanismos, todavia, é a metamorfose a que o cinema submete o tempo, o espaço e os objetos (...). Com esta transformação, o filme deixa de ser uma fotografia animada para tornar-se uma série heterogênea de fotografias animadas regidas por um sistema (eis então a narratividade!). Mais relevante do que o ordenamento narrativo, contudo, são as novas qualidades (percebidas mais diretamente nos novos traços espaciais e temporais) que as imagens adquirem ao se tornarem imagens-movimento. (GUIMARÃES, 1997, p. 131)

Sierguéi Eisenstein nos mostra ainda, em sua montagem intelectual, que esse recurso cinematográfico, ao juntar duas imagens com dois significados específicos, pode gerar, na verdade, não uma soma de significados, mas um produto conceitual deles, que não estava presente em nenhuma das duas cenas. Em Eisenstein, mais uma vez, a montagem cinematográfica foi traduzida da escrita. Mas diferente de Griffith, o russo se inspirou na

escrita chinesa: os hieróglifos chamados “copulativos”, quando se juntam lado a lado, produzem um conceito não presente individualmente em seus significantes. “A combinação de dois elementos suscetíveis de serem ‘pintados’ permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado” (EISENSTEIN, 1977, p. 167). No ideograma chinês, “o desenho da água e o desenho de um olho significam ‘chorar’; o desenho de uma orelha perto do desenho de uma porta é igual a ‘ouvir’” (EISENSTEIN, 1977, p. 167). Assim acontece com a montagem intelectual de Eisenstein, incorporada pela linguagem do cinema narrativo. A exemplo disso, em Coppola percebemos a cena em que Van Helsing explicitamente degola a vampira Lucy seguida de uma suculenta e mal passada carne sendo fatiada pelo próprio Van Helsing, produzindo assim um terceiro sentido, produto da junção das duas cenas: frieza, que ajuda a fortalecer a personalidade da personagem – um médico-cientista estudioso dos fenômenos ainda não desbravados pela ciência, um ser capaz de conviver, em sua memória, ao mesmo tempo com uma degolação e com o apetite de comer uma carne mal passada.

A montagem filmica, portanto, assim como outros elementos narrativos inerentes ao cinema (os diferentes enquadramentos, o movimento e o ângulo de câmera), conferem a este uma linguagem própria, que podemos chamar de *imagem-movimento*, diferentemente da pura *imagem em movimento* dos seus primeiros tempos, que suscita em seu sintagma sentidos muito além dos informativos, muito além dos comunicativos e também dos simbólicos: impõem-nos associações sensíveis, contínuas, icônicas. Essa linguagem filmica é única e assemelha-se a mecanismos mentais do homem, como os sonhos e a memória.

Este é, essencialmente, o *modo do sonho*. Não quero dizer que ela [a arte do cinema] copia o sonho ou nos imerge em devaneios. De maneira alguma; não mais do que a literatura invoca a memória, ou nos faz crer que nós estamos lembrando. (...) O cinema é “como” o sonho no seu modo de apresentação: cria um presente virtual, uma ordem de aparição direta. Este é o modo do sonho. (LANGER, 2003, p. 429)

Nós não temos a memória dos fatos como os vemos na realidade, continuamente organizados, encadeados no tempo como de fato aconteceram. Nossa memória seleciona eventos, ordena-os de acordo com o que mais nos marcou, dá importância maior a um ou a outro fato e organiza-os nem sempre linearmente. Assim também são os sonhos, porém mais irregulares ainda, descontínuos, montados, por vezes, desordenadamente. A linguagem filmica segue essa mesma lógica descontínua, se comparada com a realidade. O diretor nos leva, através da câmera, a acompanhar a história que conta, como se estivéssemos presentes em espírito, indo de um lugar ao outro instantaneamente, voltando ou acelerando o tempo, seguindo o olhar de um personagem e as diversas sensações psicológicas de diversas situações

vividas. O autor do livro também nos leva a viver vários acontecimentos e efeitos psíquicos contidos em sua narrativa. Para isso, ela utiliza os signos verbais e toda a sua penetração inteligível na descrição dos fatos, das personagens, dos lugares, para nos fazer vislumbrar mentalmente as imagens que nos farão chegar ao espírito da obra. Ao contrário, o cinema nos *mostra* essas imagens, e, com todo o aparato técnico, que inclui iluminação, cenografia, figurino, trilha sonora, sonoplastia, faz-nos ver, não o mundo real, mas um mundo possível, um sonho...

2.4 CRIAÇÃO E TRANSMUTAÇÃO

As características do signo estético e da capacidade humana da linguagem, estudadas na parte 2.2 deste capítulo, revelam que o uso de signos anteriores para a produção de novos signos é uma prática inerente à própria inventividade estética. Pudemos perceber este fenômeno acontecer intersemioticamente ao estudar o suporte cinematográfico, nas experimentações dos cineastas Griffith e Eisenstein, que se inspiraram na narrativa literária para revolucionarem o modo de edição de seus filmes e a própria linguagem cinematográfica. Esta relação com o antigo ocorre mesmo considerando a produção do período moderno – que procurava desprender-se de tudo o que se havia produzido no passado – pois, mesmo buscando o “novo”, não deixava de dialogar com a produção estética anterior.

Na intenção de comparar uma criação “livre” e a produção de um discurso estético declaradamente adaptado de outro meio, é fundamental entendermos o processo criativo de ambos. O corpus proposto para este trabalho traz consigo muito claramente estes dois modos de produção estética. Por um lado, temos a obra de Bram Stoker, não propositalmente ligada a nenhuma outra, escrita no final do século XIX. Por outro lado, temos o filme de Francis Ford Coppola, intencionalmente uma adaptação do livro de Bram Stoker, uma tradução para linguagem cinematográfica do livro *Drácula*, uma obra ligada intensamente a uma outra anterior, produzida no começo dos anos noventa do século XX. Teria sido o livro de Stoker composto isoladamente do restante de toda a produção literária anterior? O termo “livre” sugere uma inteira independência da obra em relação a qualquer outra? Por outro extremo, seria o filme de Coppola uma reprodução cinematográfica fiel à letra de Stoker e, portanto, sem nenhuma “novidade” a ser dita, a não ser o fato de podermos assistir na tela aquilo que

apenas se lia nas páginas do livro? Nesse sentido, podemos rapidamente chegar à ponderação de que tanto Bram Stoker estava munido de diversas referências, apesar de ser uma criação “nova”, quanto Francis Ford Coppola tinha diversas ferramentas de discurso a seu favor para trazer um efeito de novidade para a fábula de Drácula, apesar de ter uma ligação forte e clara com esta.

Podemos mostrar aqui que a linha que separa as estratégias de produção de uma criação nova das usadas por uma adaptação não é tão clara assim. Primeiramente vamos estudar a inventividade estética não intencionalmente ligada a outro signo.

2.4.1 Inventividade Estética

Queremos aqui estudar a inventividade estética enquanto transformação de textos anteriores. A intenção é, portanto, trabalhar embasado na hipótese de que, por mais inovadora que seja uma determinada obra, ela tem em certa medida um diálogo criativo com produções precedentes materializadas em diferentes meios.

Diversos autores explicam a criatividade humana através da ligação com outros textos do passado. Max Bense fala-nos sobre repertórios semantemas (semânticos) e repertórios materiais que temos à disposição do ato de criar. Ao reordenar nosso repertório, criamos. Bense sugere-nos que o mundo físico é um caos de sinais em desordem. A partir do momento em que esses sinais atingem nossa percepção, eles tornam-se signos e passam a fazer parte de um repertório, que acessamos para reordená-los em um novo estado estético. Para Bense, portanto, criatividade é seleção de signos preexistentes.

Em todo processo de produção de arte é dado previamente um repertório fisicamente determinado de elementos materiais (...), o qual é seletivamente trans-realizado através de um código de determinação semântica, apto à comunicação, em um portador de estados estéticos. “Criativo” significa aqui tanto quanto “novo”, “inovador”, “original”, e este conceito corresponde ao conceito de “seletivo”. (BENSE, 1975, p. 92)

Portanto, para Bense, criatividade é uma habilidade de seleção de materiais e signos pré-existentes. Mas, além disso, Bense sugere-nos que criatividade é também uma relação entre o repertório do criador e o repertório do leitor. Nesse sentido, faz exaustiva engenharia semiótica e matemática para mostrar que, em certos casos, os repertórios têm uma

interseção que compartilha elementos em comum (grau alto de ordem, mas baixo de novidade na criação); em outros, repertórios de emissor e receptor complementam-se (grau mais alto de novidade) e em outros não se tocam, não coincidem um com o outro (grau extremo de desordem e de novidade). As equações de Bense chegam à conclusão de que, quanto mais diferentes forem os repertórios de quem cria e de quem lê, mais desordem haverá na informação estética e mais novidade será levada ao leitor. Bense inclusive identifica que em certos casos os repertórios são tão díspares que até mesmo os elementos semânticos de linguagem, ou seja, os hábitos e regras compartilhados em um determinado meio, não são compartilhados por criador e leitor.

O que este pensamento revela é um profundo desejo de captar metodologicamente a produção estética humana com ferramentas das ciências exatas, como a matemática, com intuito de estudar a obra de arte cientificamente, e não com juízo de valor. Apesar de muitos concordarem que a criatividade humana se utiliza de reordenamento e seleção de signos anteriores, será que ela se limita a isto? Certamente a criatividade humana não é apenas uma máquina de desordenar e reordenar peças semânticas contidas em sua memória para formar uma nova figura com as mesmas peças do quebra-cabeças. Além disso, podemos ver mais adiante que a diferença de repertórios entre emissor e receptor não explica satisfatoriamente o que seria um alto grau de informação estética. Do que vale o repertório semântico, que levou o autor a criar aquela obra, se pensarmos que o autor está totalmente ausente no momento da leitura?

Para uma outra linha de pensamento da linguagem, a linha francesa conhecida como pós-estruturalista, esta relação do que o autor quer e do que o leitor lê de fato não interessa. O que realmente é interessante de se levar em conta são os elementos semiológicos de leitura no momento da leitura e os elementos semiológicos de produção no momento da produção, separadamente, pois tanto criador quanto leitor estão espacialmente e cronologicamente separados. Ao ler uma obra, como vimos no capítulo que trata sobre signos estéticos, o leitor coloca em choque criativo o signo da obra com os seus próprios signos historicamente armazenados em níveis que ultrapassam sua consciência, e não com os signos do repertório do autor. Por outro lado, a produção estética do autor é o resultado das suas leituras de outros textos anteriores que deixam traços em sua própria capacidade de ler o mundo e criar.

A pergunta corriqueira “o que o autor quer dizer com isso”, no momento da leitura da obra, cai em desuso. Para este grupo de pensadores, onde se incluem Derrida, Foucault, Barthes, Deleuze, Lacan e outros, o que tiver que ser lido está na superfície do texto

e não em algum lugar oculto, onde se encontram as intenções escondidas. O leitor é senhor de sua leitura e constrói o texto lido com sua própria visão de mundo.

Jacques Derrida contribuiu fortemente com toda esta geração de pensadores através de suas formulações sobre escritura. Nossas criações estão mergulhadas numa cadeia de textos interligados. Entende-se como texto todo tipo de signo captado pelo homem: fotografias, pinturas, cinema, poesia, literatura, e tudo o mais que seja possível ler *latu sensu*. Tudo o que o homem vê é construído pela sua mente; é, então, lido. Portanto, tudo é texto, tudo é signo, tudo é escrita. Tudo o que o homem produz está em íntima ligação com essa cadeia de textos lidos e já produzidos anteriormente. Mas tais textos são entendidos não pela lógica da presença, mas da ausência de todos os elementos da comunicação. Ausência do autor, ausência do referente, ausência do leitor no momento da produção. Isso nos abre profundamente o campo de entendimento sobre a produção de textos no sentido de que, cada leitura de um texto, dentro desta lógica da ausência, é uma reescritura deste mesmo texto dentro de um novo momento. A significação é um processo aberto. O texto deixa-nos traços, trilhas, pistas de entendimento, de forma que não há uma determinação definitiva entre significante e significado, mas possibilidades de significação dentro do jogo dos signos. É um jogo distinto no momento em que o escritor produz para um público ausente e diferente para cada vez que o leitor lê na ausência do escritor e na ausência daquilo a que o texto se refere. Portanto, os elementos textuais, o repertório, que no passado ajudaram o autor a montar seu novo texto, pouco interessam para o leitor, pois são total ausência, assim como o próprio autor o é. A cadeia de textos é viva e joga conosco a cada momento de leitura (LUCY, 2004). Retomaremos esta idéia quando falarmos da adaptação para o cinema de *Drácula* um século depois de o livro ser publicado pela primeira vez.

Roland Barthes (1986) segue o mesmo pensamento, sendo que radicaliza a importância dessa cadeia de textos. Recorre à etimologia da palavra “texto” para dizer que se trata de uma tecelagem. O texto é plural. É um tecido composto de vários outros textos. Com isso, chega a anunciar a morte do autor. O criador não importa mais. O que interessa é o texto e sua relação com o leitor. Com este movimento, Barthes se contrapõe à crítica literária anterior, que buscava explicar a obra a partir da vida e intenções do autor. Já Foucault relativiza esta anunciada morte do autor feita por Barthes. Para Foucault, apesar de a importância da leitura ser mais efetiva do que as intenções do autor, ele lembra que não podemos deixar de reconhecer que existe uma “função autor”, que não pode ser descartada.

Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem um autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2001, p. 274)

A identificação do sujeito autor tem, portanto, uma reconhecida importância, na produção de certos textos – como na literatura e no cinema. Esta pessoa, ao cumprir sua função autor, coloca algo de si em sua produção. Mas o que seria então isto que chamamos “toque pessoal” numa criação? O que é então “criatividade”? Esta coisa que aprendemos desde cedo ser algo tão ligado à personalidade de um autor, de uma pessoa? Uma mera forma inusitada de reconfigurar textos anteriores? A *teoria do autor* do cinema, cujo principal pivô foi André Bazin, chega-nos a sugerir um ponto de avaliação, sobre a qualidade ou não-qualidade de um filme, baseado no quanto um diretor coloca de pessoal em sua produção; quanto mais a personalidade do diretor transparecer em sua obra, melhores serão seus filmes. E quanto mais submisso um diretor é a um roteiro, pior é seu filme. Mesmo que desconsideremos este pensamento como critério de valor, podemos identificar aqui um tipo de pensamento que sinaliza algo diferente da mera reconfiguração de outros signos preexistentes: um transparecer de personalidade na obra. François Truffaut criticava, por exemplo, filmes que eram adaptações de livros. Eles eram demasiadamente fiéis à obra literária e pouco mostravam a “criatividade” do diretor. Porém, como poderemos ver mais adiante, mesmo as adaptações literárias para o cinema se revelam criativamente ricas a partir do momento em que as diferenças de meio e de época levam o diretor do filme adaptado a recriar a obra para o cinema, transmutá-la.

Ainda pensando sobre a inventividade de um “novo” texto não ligado intencionalmente a outro, como poderíamos, portanto, pensar que toda obra inédita se utiliza de textos anteriores sem pensar na possibilidade do plágio, da cópia? O que torna uma obra nova mesmo ligada de alguma forma a outros textos? A resposta talvez se faça nos mesmos termos em que pensamos a produção da linguagem no capítulo anterior: não criamos signos estéticos a partir de repetição, reordenação robótica, imitação de outros ou qualquer sistema baseado em mera causa e efeito em relação aos signos do passado (salvo aqueles “criadores” de má fé que de fato se utilizam destes artifícios). Produzimos signos estéticos através de uma espécie de simbiose⁷ lingüístico-social, na qual nossa personalidade e capacidade de expressão se “infectam” e se misturam com a produção de linguagem a nosso redor, através

⁷ Termo emprestado da biologia. Segundo o UOL Houaiss: “associação entre seres vivos na qual ambos são beneficiados”: < <http://houaiss.uol.com.br>>. Acessado em 06 de Outubro de 08.

de uma inter-relação com a cultura na qual entramos desde o nascimento até a morte. O termo *simbiose*, emprestado da biologia, é aqui usado no sentido de um ganho mútuo através da mistura ativa de dois elementos ou mais: o indivíduo criador e a cultura ao seu redor misturam-se, interpenetram-se. Tanto o indivíduo contribui para a cultura com sua própria produção de signos quanto a cultura contribui com o indivíduo para munir esta mesma produção com os textos do passado à disposição do autor. Aqui é usada a idéia semiótica de cultura, sugerida por Clifford Geertz: “o homem é amarrado a teias de significados que ele mesmo tece (GEERTZ, 1989, p. 15)”. A cultura é essa teia, ela é “pública porque o significado o é (GEERTZ, 1989, p. 22)”. Ainda segundo Geertz, “nossa consciência é moldada pela impressão que outros têm das coisas e pela maneira como essas coisas se nos apresentam aqui e agora” (GEERTZ, 1999, p. 18). Portanto, a relação que nossa própria produção textual tem com a produção de outros não é conscientemente ordenada, racionalmente apreendida para Geertz. Ela nos invade e molda nossa maneira de pensar de forma que passa a fazer parte de nós mesmos. Os textos dos outros são transformados, “socialmente transformados, deixando de ser algo que sabemos simplesmente que existe para ser algo propriamente nosso, uma força que funciona em nossa consciência comum” (GEERTZ, 1999, p. 74/75). É o que Peirce chama de parte “interpretante” do signo. A parte do signo que vem de nós, a partir de um repertório armazenado na mente. Mas diferentemente do que sugere o repertório de Bense, a parte interpretante do signo de Peirce é um repertório que atinge níveis não acessíveis à memória. É tão entranhado a nossa produção de significação que se pode dizer que é uma parte de nós mesmos⁸.

Idéia parecida encontra-se em Paul Ricoeur, no que ele chama de mimesis III: “o texto nasce de um mundo da ação ou da vida prefigurado (mimesis I), configura um mundo próprio enquanto composição lingüística (mimesis II), e retorna ao mundo da ação ou da vida do leitor, através da interpretação que este faz do texto (mimesis III)” (MENTE, CÉREBRO..., 2008, p. 24). Tudo o que lemos, portanto, passa a ser parte de nós, moldando nossa forma de perceber e representar o mundo. Se é assim na produção de linguagem, não deixaria de ser na produção de linguagem estética.

Portanto, podemos dizer que Bram Stoker, ao escrever seu *Drácula*, apesar de ser uma obra “nova”, “original” no sentido de não ter ligação declarada com outra, utilizou-se provavelmente de suas leituras de *O Vampiro*, de John Polidore, de suas leituras da história de Vlad Tepes, príncipe romeno da Ordem do Dragão – a qual lhe dava o nome de Vlad Drácula

⁸ Para Peirce, o signo ainda possui duas partes além do interpretante: o objeto, que diz respeito a um referente, e um veículo (representamen), que é a materialidade do próprio signo.

–, das lendas sobre vampiro, tão freqüentes na cultura do leste europeu e que chegaram à Grã-Bretanha através de diversas formas de relatos, como poderemos ver no capítulo três desta dissertação. *Drácula* é ainda uma história de perseguição, de caça ao monstro, de mistério, de decifração de enigmas, estilos de escrita muito presentes na cultura britânica, vide as aventuras de Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, publicadas pela primeira vez em 1887; ou mesmo Frankenstein, de Mary Shelley. Enfim, é possível identificar traços de diversos outros textos ecoarem na escrita de *Drácula*. Mas não podemos dizer que *Drácula* seja uma cópia, ou plágio, ou imitação destas leituras que precedem a produção do livro de Stoker. São textos que fazem parte da consciência do autor, de sua capacidade interpretativa, de sua natureza que, por mais identificáveis que possam ser dentro da escrita de Stoker, são em alguma medida ressignificados para uma nova leitura. São referências tão presentes em sua consciência quanto a realidade que de fato ele vivenciou em sua época: lugares, pessoas, situações reais que presenciou e formou sua personalidade. Podemos afirmar que estes textos anteriores estão tão entranhados em Stoker quanto difícil é identificá-los com clareza dentro da obra. Ou seja, pode-se afirmar que a obra *Drácula* é nova, não imitada de nenhuma outra, não ligada a nenhuma obra anterior, apesar de ser possível apontar traços de algumas de suas referências. Mas será que este “efeito de novidade” só acontece na medida em que o autor consegue “esconder” ao máximo suas referências, suas ligações com outros textos? O que aconteceria se uma obra fosse declaradamente ligada a outra? Não haveria, portanto, este “efeito de novidade” numa adaptação para cinema do livro de Stoker?

2.4.2 Tradução e Transformação

Quando se fala em uma adaptação cinematográfica de um livro, está-se falando numa certa estratégia declarada do diretor em ligar seu filme a uma obra literária. Tal fato gera, no senso comum, uma relação dual entre livro e filme – um diálogo unilateral, uma profunda ligação entre algo que é uma cópia de uma outra coisa que é original. Daí uma tendência generalizada de se buscar, na leitura de um filme adaptado, uma “fidelidade” ao livro fonte. Tal tendência pode ser filosoficamente compreendida dentro de uma tradição platônica de pensamento: há uma verdade de um lado e há uma cópia de outro – um modelo a ser preservado (o livro) e uma mímesis, um efeito, ou mesmo um simulacro deste modelo.

Esta tradição platônica levou ao pensamento ocidental uma divisão caracterizada a partir de um corte epistemológico, colocando de um lado o inteligível (puro, bom, original) e de outro o sensível (impuro, menor, material). “O objetivo da divisão não é, pois, em absoluto, dividir um gênero em espécies, mas, mais profundamente, selecionar linhagens: distinguir os pretendentes, distinguir o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico.” (DELEUZE, 2000, p. 260)

Platão acreditava que existia um mundo das idéias inteligível, melhor que o mundo material sensível, mas inalcançável por nós. Tudo a que tínhamos acesso no mundo material eram meras cópias sensíveis de algo original e melhor. Existiria, portanto, uma cadeira original no mundo das idéias, da qual as cadeiras fabricadas pelo homem seriam cópias desta ideal. Os desenhos de cadeiras seriam coisas menores ainda. Seriam cópia da cópia, a que ele chamara de simulacro. Portanto, os signos, palavras, desenhos, estátuas, representações em geral, eram coisas menores, cópias de cópias de modelos ideais, inalcançáveis (PLATÃO, 2002).

O pensamento platônico ganhou força primeiramente na própria Grécia de sua época, pois confortava uma cultura helênica destruída pela guerra do Peloponeso. Acima de toda aquela penúria e sentimento de derrota gerados pela guerra, existiria um mundo melhor, o qual os gregos alcançariam depois da morte (GLEISER, 1997). Posteriormente ganhou força através da Igreja Católica, que usou o pensamento platônico como base das suas doutrinas, entranhando-a na cultura ocidental durante séculos. Assim, o platonismo gerou toda uma tradição ocidental da necessidade de buscarmos uma relação com algo central: busca da Verdade, busca de Deus, busca de um Significado único, a Justiça, o Belo, etc. Um centro que, segundo Derrida, levava a limitar o que poderíamos denominar “jogo da estrutura”.

No centro, é proibida a permuta e transformação dos elementos. (...) O conceito de estrutura centrada é com efeito o conceito de um jogo ‘fundado’, constituído a partir de uma imobilidade fundadora e de uma certeza tranquilizadora, ela própria subtraída ao jogo. (DERRIDA, 1995, p. 230 - 231)

Poderíamos pensar, de acordo com certo senso comum, que a relação entre adaptação filmica e adaptado literário fosse uma relação assim, um jogo engessado pela presença marcante e centralizadora do livro na estrutura do filme. No entanto, Derrida identifica um momento de ruptura do pensamento filosófico ocidental que se caracteriza por uma tentativa de derrubada deste centro. Se nos colocarmos na posição dos esforços do que Deleuze chama de “reversão do platonismo”, poderemos perceber que esta relação fechada e

dura entre livro e filme não deve ser uma regra. Dentro desta tradição de ruptura, melhor identificada pela influência de Nietzsche, podemos relativizar a idéia de que o livro seja o significado firme e inescapável do filme. De que a natureza central do livro deva ser preservada no filme. Ou mesmo de que o livro seja, em medida de valor, maior que o filme, mais importante, um modelo a ser respeitado. Para a tradição filosófica que se esforça pela reversão do platonismo, o “simulacro” é tão importante quanto o original. Ou melhor: não há simulacro nem original. Há uma nova obra que dialoga intencionalmente com outra anterior. Ambas com valores próprios.

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. (...) O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo quanto a reprodução. (DELEUZE, 2000, p. 267)

Um filme adaptado, portanto, não é uma prisão à letra do autor do livro. Assim como na criação “livre”, existem também, nas adaptações, outros diálogos com outros signos em jogo, presentes na alma do diretor e roteirista do filme. A nova tradição de ruptura com o platonismo vem trazendo, à nossa forma de pensar, a idéia de que não há uma obrigatória ligação dicotômica com um centro. “A ausência de um significado central amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação” (DERRIDA, 1995, p. 232). Os esforços filosóficos de descentralização são na verdade os esforços que “descrevem a forma da relação entre a história da metafísica e a história da destruição da metafísica” com todas as suas versões deste centro: essência, existência, substância, transcendência, Deus, homem, etc. Trazendo este pensamento para o nosso caso, esta ausência total de centro seria uma criação totalmente livre, e não uma adaptação ligada a outro texto. Porém, podemos aproveitar daí que a presença de um livro como ponto de partida para a criação de um filme não é um poder absoluto sobre o filme, mas relativizado pela nova época em que se insere a adaptação, pelo novo meio cinematográfico, que encerra diferenças com o meio literário, e pela liberdade de leitura e criação do diretor/autor do filme. Derrida adverte que descartar completamente a metafísica não é possível para o pensamento ocidental, pois inevitavelmente recaímos nela. “Mas se ninguém pode escapar, isto não quer dizer que todas as maneiras de o fazer sejam de igual pertinência. (...) A qualidade e a fecundidade de um discurso medem-se talvez pelo rigor crítico com que é pensada essa relação com a história da metafísica” (DERRIDA, 1995, p. 235), diga-se, com o platonismo. Portanto, se a estratégia do diretor é a de estar ligado intencionalmente a uma obra anterior, seu jogo e diálogo com esta obra podem ser

enriquecidos na medida em que ela não seja considerada uma imaculada origem à qual se deve rigorosa fidelidade.

Tendo traçado a base que irá delinear nossa forma de pensar a adaptação fílmica, vamos agora nos deter mais propriamente no processo de adaptação por que passa um filme em relação a uma obra literária.

Ao se adaptar um livro para uma linguagem cinematográfica, pode-se dizer, provisoriamente, que se transpõe determinado sentido de um meio para outro. Seguindo este raciocínio, é possível considerarmos este processo como um processo de tradução. E traduzir nada mais é do que colocar em prática uma atividade de substituição de uma materialidade por outra. “Toda a operação de substituição é, por natureza, uma operação de tradução – um signo se traduz em outro – condição, aliás, inalienável a toda interpretação: o sentido de um signo só pode se dar em outro signo” (PLAZA, 2003, p. 27). Aqui então percebemos que a atividade tradutora está presente em vários níveis da comunicação, desde a troca de um meio material por outro, passando pela atividade interpretativa, até a transformação em palavras de nossos pensamentos e memórias.

Ao interpretarmos um texto, por exemplo, estamos mentalmente associando outros signos àqueles propostos, substituindo-os por outros, de maneira a que possamos entendê-los. Esse é, pois, um processo recorrente em toda leitura: o da semiose. Por si só, esse processo já pode ser considerado uma tradução. E quando se trata de signos estéticos, a semiose é mais rica e complexa, pois a substituição dos signos é muito mais ambígua e pertencente ao campo das possibilidades do que o que acontece com os signos em caráter meramente informativo: um signo estético, dentro da atividade de leitura, é substituído continuamente por vários outros signos possíveis. Mas se assim ocorre internamente no momento da leitura, como ocorreria então o processo de substituição da sua materialidade, na tradução de um sistema de códigos para outro, já que temos o conhecimento de que esta abertura interpretativa é decorrente do fato de que a carga de informação estética está intimamente atrelada justamente a sua materialidade?

Recaímos, desse modo, num impasse da tradução entre obras com marcante iconicidade: se os possíveis significados de um signo estético estão tão enlaçados a sua materialidade; se a operação de tradução se faz numa substituição de um suporte por outro, então, pelo menos a princípio, o signo estético tornar-se-ia intraduzível. Afinal, “o grau máximo da fragilidade da informação estética não permite qualquer alteração, por menor que seja, de uma simples partícula, sem que se perturbe a realização estética” (PLAZA, 2003, p. 28). Todas as informações que se sustentam na carga sensível de uma obra têm seu sentido

completo exatamente na forma desta obra, nas estratégias usadas dentro de sua materialidade. Ao mudar-se um detalhe desta materialidade – uma palavra, um cenário, uma cor, uma nota musical –, corre-se o risco de perder-se a carga estética pretendida. Como então realizar uma atividade tradutora, que consiste em substituição de matéria? A saída deste impasse é entendermos a tradução icônica não como uma transferência de significados de um meio para outro, mas uma transposição interlinguagens, intersemiótica, pois a tradução entre signos estéticos busca sintetizar, em um meio diferente, um efeito análogo ao produzido pelo meio original. Em outras palavras, busca transmutar, num outro corpo, o mesmo espírito.

A operação de substituição material da informação estética entre diferentes sistemas de signos – caso no qual incluímos a adaptação fílmica de uma obra literária – é, logo, tão complexa quanto o processo de interpretação do signo estético, da qual falamos há pouco. O autor da obra tradutora pode ver a obra a ser traduzida sob diferentes ângulos, com várias possibilidades interpretativas, dentre as quais ele deve fazer escolhas, segundo a sua percepção da obra inspiradora. Este jogo de interpretação se revela ainda mais rico se aplicarmos o pensamento da ausência de Derrida: todos os elementos da comunicação – autor, referente, contexto original – estão ausentes no momento da leitura do autor da adaptação. A nova época, quando é feita a nova leitura de Coppola sobre a letra de Bram Stoker, pode abrir interpretações ausentes em seu momento original de publicação, o século XIX. Além disso, estamos tratando de diferentes meios e formas de expressão, o que caracterizaria uma tradução intersemiótica.

A Tradução Intersemiótica ou “transmutação” foi por ele (Roman Jakobson) definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar. (PLAZA, 2003, p. 12)

O que nos interessa aqui é o estudo da transmutação da fábula Drácula de um corpo literário para um corpo cinematográfico. E se Haroldo de Campos nos revela que toda tradução é por si uma atividade que tem algo de recriação, na tradução intersemiótica esse aspecto tem uma grande importância, pois “numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade” (CAMPOS, 2004, p. 35).

Devido a esta dependência do signo icônico à sua materialidade, a tradução intersemiótica tende a criar novos objetos imediatos, novos sentidos, que antes não foram expressos pela materialidade de referência. Isto acontece, além das diferenças de épocas, por

causa das diferenças físicas entre “original”⁹ e tradução, levando esta última a se distanciar do primeiro. “A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes a sua estrutura” (PLAZA, 2003, p. 30). Daí a afirmação de que a tradução intersemiótica tem efetivamente um marcante aspecto de recriação da obra.

A criação nesse tipo de tradução determina escolhas nesse sistema de signos que é estranho ao sistema do original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A tradução intersemiótica é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade. (PLAZA, 2003, p. 30)

Na tradução intersemiótica, então, a fidelidade absoluta é uma utopia, se considerarmos as respectivas estruturas de linguagem entre meios tão diferentes, as diferenças de época e a capacidade interpretativa e criativa do novo autor. Se considerarmos apenas as diferenças de meio, Coppola não poderia, por exemplo, seguir a mesma profundidade descritiva feita por Stoker, através da personagem Jonathan Hacker, sobre sua viagem pelos Cárpatos, para se encontrar com Drácula, logo no início do livro. A linguagem literária permite a riqueza de detalhes quanto ao sabor da comida recoberta de páprica picante; permite-nos penetrar nas impressões psicológicas de Hacker, ansioso por chegar ao castelo e curioso a respeito do misterioso conde e das reações temerosas dos nativos daquelas localidades, ao saberem para onde ele estava se encaminhando. No livro, portanto, cada detalhe da viagem é descrito de forma a ambientar o leitor na atmosfera de mistério da história. O filme de Coppola, no entanto, consegue transmutar essa atmosfera, sem se prender ao mesmo detalhamento descritivo utilizado no romance. Muito embora Coppola tenha transcrito algumas falas e cartas com praticamente as mesmas palavras empregadas no livro – como a carta do Conde, que Hacker levava consigo na viagem –, Coppola traduz resumidamente a viagem de Hacker em apenas algumas cenas ambientadas no trem, em que a personagem, numa locução em *off*¹⁰, narra o que supostamente havia escrito em seu diário. Coppola não poderia colocar exatamente todas as nuances deste momento da história, primeiro por um limite de tempo que a linguagem fílmica impõe à narrativa e, segundo, pela característica de exposição do filme, que dá valor a seu suporte de imagem-movimento, de ação, que poderia tornar a mostra dos detalhes da viagem numa seqüência extremamente maçante. No entanto, Coppola tem recursos de imagem que permitem expor a mesma

⁹ O termo “original”, aqui, tem o sentido de obra a partir da qual é realizada a operação tradutória, e não a acepção de “obra primeira, fundadora”.

¹⁰ Termo técnico utilizado no cinema para descrever uma narração feita a partir de uma voz que não está vinculada à interpretação visual de nenhuma personagem. VIDEOQUATRO – *Vocabulário Básico de Cinema*. Disponível em: < http://www.geocities.com/Hollywood/11110/voc_cinema.html > Acesso em 05 jun. 2005.

atmosfera descrita por Stoker, através da iluminação, da trilha sonora, da interpretação do ator, da seqüência de imagens, dos efeitos de sobreposição de cenas, etc. Devido às características pelas quais a iconicidade se manifesta nos diferentes meios, a tradução intersemiótica é, segundo Julio Plaza, uma “transcodificação criativa”. Ou seja, Coppola não só transpôs o livro de Stoker para uma tela de cinema. Ele impôs um processo de transformação, transmutação. Converteu os códigos literários para códigos filmicos segundo a sua leitura da obra de Stoker, recriando a fábula de Drácula em outro suporte, buscando remodelar, cinematograficamente, efeitos sensíveis semelhantes aos presentes nas imagens literárias.

Apesar de ser uma recriação, a atividade tradutora traça um caminho inverso ao da invenção, em seu processo de produção. Enquanto a criação parte de sentidos móveis – linguagens em movimento, presentes apenas na mobilidade da consciência do autor, de sua cultura, para só depois se fixarem dentro de um sistema, de uma estrutura –, a atividade tradutora parte de uma representação preexistente, de uma imobilidade sígnica, dilui-a em sentidos móveis e percepções, segundo uma interpretação do tradutor, para só depois a fixar em um outro meio, com uma linguagem diferente da obra traduzida (PLAZA, 2003, p. 39 - 40). Haroldo de Campos afirma que a tradução é uma recriação autônoma, porém recíproca em relação ao original (CAMPOS, 2004, p. 35).

Esta relativa liberdade da obra tradutora em relação ao seu original nos alerta para o compromisso que a tradução tem com a sua época.

Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, 2003, p. 62).

Toda obra de arte é, por si só, um produto sincrônico das diversas outras obras produzidas pelo homem durante a história. Sendo assim, em qualquer obra de arte e, diga-se, qualquer aspecto da vida humana, “o passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente” (PLAZA, 2003, p. 2). Nesse sentido, a tradução declarada de uma obra produzida num pretérito pressupõe a sobrevivência desta última de uma forma mais produtiva, numa releitura de seus elementos sígnicos adaptados para uma nova época. O olhar do tradutor sobre o passado está a serviço do seu interesse no presente. São os olhos no presente que determinam grande parte das escolhas tradutoras do autor, dentro da ambigüidade artística da obra transformada.

No texto de Bram Stoker, existem diferenças bastante explícitas no que diz respeito ao triângulo entre Drácula, Mina e Hacker, com relação a várias adaptações cinematográficas durante os tempos. No livro, escrito em 1897, Mina e Hacker têm um relacionamento cúmplice, elegante e até moderno para os padrões da época. Mina tem uma profunda inteligência, é provida de personalidade forte e independente, capaz de tomar atitudes extremamente nobres e corajosas, como a de implorar para que seus companheiros masculinos não tenham pena de eliminá-la, caso o vampirismo tome conta de sua alma. Tal personalidade de Mina gerou diversos comentários do cientista Van Helsing, como o de que ela era uma mulher com um “espírito masculino”. Mina era um reflexo do comportamento feminino do final do século XIX, com uma maior emancipação em relação à família e um papel mais ativo na sociedade. A mulher que começava a aparecer ali era “denominada pelos intelectuais da época como Nova Mulher, que se pretendia mais independente não só financeiramente, mas, também, o que era ainda mais assustador, sexualmente” (ROQUE; TEIXEIRA, 2001, p. 27). Interessante lembrar que a mãe de Bram Stoker tinha forte engajamento nas causas feministas da época (ROQUE; TEIXEIRA, 2001, p. 29). Jonathan Hacker apóia a personalidade da esposa e se coloca como companheiro para todas as situações. Por sua vez, o interesse de Drácula em Mina é simplesmente o de manter um contato mental com um membro do grupo que o quer eliminar – na avaliação de Drácula, ela seria supostamente o membro mais frágil, o que não se confirma na conclusão da trama – para poder seguir seus passos e até fazê-la aliada para destruir seus algozes.

Na tradução cinematográfica de 1958, estrelada pelo ator Christopher Lee e dirigida por Terence Fisher, Drácula busca uma noiva, e não a infiltração no grupo que o persegue. Um caça-vampiros havia eliminado a sua esposa anterior em seu castelo e agora Drácula procura vingar-se desse caçador, tentando trazer Mina para seu castelo e fazer dela sua nova esposa. É, por conseguinte, uma leitura romântica, feita no auge da idéia de família do “*american way of life*”, uma busca pelo casamento. Interessante observar que esta versão muda completamente as personagens da trama de Stoker e as configura em uma relação claramente familiar: o caça-vampiros é Jonathan Hacker, cuja irmã, Mina Murray, casa-se com Arthur Holmwood. Drácula quer ter Mina como noiva porque vê sua foto no quarto do “irmão”.

Na versão de Coppola, o relacionamento entre Hacker e Mina é frio, formal e descompromissado, apesar de ela sutilmente ter revelado certo desejo carnal pelo então noivo no início da trama, antes de ele viajar para encontrar-se com o Conde. No entanto, o relacionamento dela com Drácula é intenso, apaixonado, comprometido, erótico... Mostra-se,

portanto, um comportamento contrário à tradução de 1958, com um desprendimento de Mina e de Hacker para com a instituição do casamento e um crescente apego dela àquele que realmente ama e deseja: Drácula, despreocupando-se cada vez mais, durante a trama, das convenções sociais e entregando-se aos seus desejos mais íntimos. Hacker, ao perceber a ligação de Mina com o “outro”, não toma nenhum posicionamento claro e não demonstra sentimentos de perda. Drácula, por sua vez, enfrenta inúmeras barreiras para ter Mina, a reencarnação de sua esposa amada, ignorando totalmente o fato de ela ser casada com Hacker. Parece tratar-se do reflexo da decadência da instituição “casamento” do início dos anos noventa. Tal declínio daria margens para relacionamentos extraconjugais, valorização do erotismo e, conseqüentemente, abertura a um risco de contágio por doenças venéreas. Nesse último aspecto, no caso da adaptação de 1992, sugere-se a relação entre vampirismo e AIDS, enquanto que, à época do livro de Bram Stoker, a relação era com a sífilis, a doença do sangue que amedrontava a Europa do final do século XIX.

Percebe-se, dessa forma, o quanto a fábula foi adaptada ao contexto de cada época no qual se inscreviam suas diversas versões. Veremos isto mais detidamente, e usando outras adaptações, no capítulo três desta dissertação. São associações metafóricas diferentes, mas que usam a mesma história. Metáforas que ganham força ao deslocar a história de Drácula para diferentes épocas. Daí a força renovadora que existe na prática da tradução. É uma prática de transformação, mas também uma prática de deslocamento de algo que está inserido em um contexto para o outro. Voltando ao exemplo dos *readymade*, Marcel Duchamp desloca um mictório para dentro de um salão de artes. Com este simples gesto, transforma o seu significado usual – um artefato para urinar em banheiros masculinos – para um sentido ampliado a partir do momento em que ele associa o mictório a um contexto de arte. As possibilidades interpretativas explodem, o sentido se abre, a significação fica maleável, a conotação chega a graus absurdos, criam-se novas metáforas sem mudar praticamente nada de sua materialidade – apenas acrescentando a assinatura de Duchamp –, mudando apenas o contexto de sua exposição.

Aqui podemos arriscar alguns raciocínios inerentes a uma obra adaptada. É possível perceber que, diferentemente de outros diretores que adaptaram Drácula para o cinema, Coppola optou por uma estratégia de criação que liga fortemente seu filme ao livro de Bram Stoker. Vamos estudar mais detidamente esta estratégia no capítulo três desta dissertação. Porém, é importante nos adiantarmos para ressaltar que, mesmo seguindo praticamente o mesmo fio narrativo de Stoker, mesmo mantendo os mesmos personagens com suas principais características e obedecendo seqüências de acontecimentos muito próximas às do livro, o

filme *Drácula de Bram Stoker* é capaz de suscitar leituras não presentes no livro *Drácula*. Primeiro pela própria materialidade fílmica, que por si só nos mostra uma nova forma de a história se apresentar. E segundo, por ter o poder de levar ao público de 1992 leituras que a pessoa de Francis Ford Coppola teve da obra *Drácula*. Lembrando o esquema de Paul Ricoeur, a “mimesis I”, que corresponde ao “objeto” de Peirce, ou seja, o referente, permanece tendo sua principal força no livro *Drácula*. Porém, a “mimesis II” (representamen de Peirce) muda completamente – a materialidade do signo é outra, tem a forma fílmica ao invés da forma literária. E a materialidade icônica por si só nos leva novas mensagens estéticas. As escolhas feitas pelo autor dentro desta materialidade são responsáveis por diversos efeitos sensíveis que nos chegam aos sentidos. Apesar de por diversas vezes esses efeitos buscarem semelhança com os proporcionados pelo livro, nunca serão exatamente iguais. Em relação à “mimesis III”, que corresponde ao interpretante de Peirce, há mudanças importantes. Em relação ao autor, o interpretante revela a leitura que Coppola teve de Bram Stoker, a contribuição, a personalidade do diretor norte-americano para devolver ao mundo a fábula de Drácula renovada para uma nova época. É mais ou menos como tirar um mictório de um banheiro e levar para um salão de artes. Coppola, mantendo muitos aspectos da trama de Stoker, deslocou Drácula para um outro contexto e renovou suas leituras. De maneira generalizada, podemos dizer que esta contribuição pode ser percebida nas novas metáforas possíveis de serem lidas no filme *Drácula de Bram Stoker*. A saber, a metáfora do vampirismo como AIDS.

Importante ressaltar que aqui não se fala de metáfora como um simples ornamento de linguagem. Para Paul Ricoeur, este é um erro originário da diminuição histórica do campo da retórica através do primado do significado da palavra. Por muito tempo atribuiu-se à palavra um poder que, para Ricoeur, na verdade deveria ser da sentença, do contexto geral. O poder de significação não está individualmente na palavra, mas no texto. A consequência deste erro é outra: considerar a metáfora como um desvio da significação “correta” de uma palavra – na metáfora, dá-se a um termo um significado “diferente” do seu significado “correto”, o que reduziu o real poder da metáfora. “Esse erro inicial conserva a ditadura da palavra na teoria da significação. Percebe-se apenas o efeito mais distante desse erro: a redução da metáfora a um simples ornamento” (RICOEUR, 2000, p. 79).

O real poder da metáfora é o poder de associação de diferenças, associação de idéias, que pode proporcionar um processo de significação inaugural sujeito a passar a ser hábito. A metáfora torna-se, assim, um motor da linguagem, abrindo e inaugurando possibilidades significativas diferentes das verdades já consolidadas pelo hábito. Ela é,

portanto, uma ferramenta que torna viva a linguagem e seu processo de significação. O que hoje entendemos como significado das palavras, são metáforas mortas, cristalizadas, que perderam sua histórica associação criadora e se reificaram. Como o são as catacrese. Um dia alguém chamou a parte que sustenta a cadeira de “pé” de forma metafórica, já que “pé” tinha sua significação consolidada à parte do corpo que nos sustenta e ajuda a andar. Neste suposto momento fundador, fez-se a metáfora “pé de cadeira”, que hoje entendemos como uma catacrese. Para Nietzsche, o que entendemos como significado das palavras são, na origem, metáforas, mas que as esquecemos como tal com o tempo. Nietzsche percebeu que somos constantemente enganados pelo nosso intelecto ao tentar ligar a verdade das coisas a significados sólidos das palavras. Lembra que estas verdades foram construídas pelo próprio homem, as coisas só podem ser alcançadas por nós através da linguagem e esta linguagem é feita fundadoramente de metáforas, as quais a mantêm sempre viva.

A “coisa em si” (tal seria justamente a verdade pura sem conseqüências) é, também para o formador da linguagem, inteiramente incaptável e nem sequer algo que vale a pena. Ele designa apenas as relações das coisas aos homens e toma em auxílio para exprimi-las as mais audaciosas metáforas. Um estímulo nervoso, primeiramente transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por sua vez, modelada em um som! Segunda metáfora. E cada vez completa mudança de esfera, passagem de uma esfera inteiramente outra e nova. (NIETZSCHE, 1983, p. 47)

Passagens de esferas, transformações, novas associações, ressignificações, são as metáforas vivas, novas, ainda não reificadas, que nos surpreendem e são percebidas com clareza no signo estético. Tanto o signo que é uma tradução intencional de um outro quanto um signo “livre” têm este poder – surpreender-nos com novas associações metafóricas, com seu poder de metaforização, independente do quanto este signo seja ligado a outro anterior. A verdade é que qualquer signo estético ecoa outros signos anteriores e tem o poder de renovar associações de idéias, ou seja, produzir metáfora, produzir o que chamamos aqui de “efeito de novidade”. O conceito de “ecoar” vem de José Medina:

Eu descrevo as complexas relações que existem entre múltiplas vozes e perspectivas em e através de contextos por meio da noção de ecoar (...): vozes que ecoam, falam para outras mediante o uso repetido de signos numa variedade de modos (algumas vezes muito similares, outras terrivelmente diferentes), havendo uma ampla gama de efeitos, dependendo do tipo de interação envolvido no ecoar (MEDINA, 2007, p. 174).

Ecoam no livro de Bram Stoker diversas vozes como vimos anteriormente – Mary Shelley, Conan Doyle, as histórias de vampirismo, o feminismo de sua mãe, *O Vampiro* de

John Polidori, as histórias de Vlad Drácula Tepes, etc. Assim como várias vozes ecoam no filme de Francis Coppola – contidas em sua formação de diretor e formação humana –, como a história do cinema, as várias adaptações anteriores de *Drácula*, também a história de Vlad Tepes, matérias jornalísticas sobre vítimas da AIDS, a cultura cinematográfica norte-americana, inclusive a voz de Bram Stoker ecoa fortemente. Neste ponto de vista, percebe-se que o processo criativo de Bram Stoker não difere muito do processo criativo de Coppola. Ambos usaram signos do passado entranhados em suas personalidades, ambos respeitaram os códigos dos meios nos quais estavam inseridas suas obras e ambos abriram a possibilidade de percebermos fortes metáforas em seus respectivos contextos – em *Drácula*, a metáfora do vampirismo com a sífilis; em *Drácula de Bram Stoker*, a metáfora do vampirismo com a AIDS, sendo que Coppola trouxe criativamente o contexto do século XIX de Stoker para o contexto dos anos noventa, renovando as significações de uma fábula “repetida”. “O fenômeno de ecoar é uma forma de repetição semiótica que injeta dinamismo constante na vida temporal do significado. As conexões semânticas são forjadas pelo eco de um contexto em outros contextos” (MEDINA, 2007, p. 175). A grande diferença é o fato de que, em Bram Stoker, as vozes ecoam numa variante apenas sutilmente percebida, enquanto que em Coppola, a voz de Stoker aparece em alguns aspectos de forma bastante similar ao seu formato literário.

O que se percebe em ambos é a riqueza criativa possível quando acontecem diálogos intersemióticos, intermeios, para a construção de um texto e seus decorrentes e possíveis efeitos de novidade. E este diálogo não precisa necessariamente ser consciente, como o fez Coppola com relação ao livro de Stoker. A riqueza da interação, entre diferentes vozes inscritas em diversos suportes, está muito além da memória do autor. Está em sua capacidade de ler o mundo unido ao domínio da linguagem que sustenta o meio onde produz sua poética. Tal estudo comprova o dialogismo de Bakhtin, que pode ser resumido na afirmativa de que a linguagem é um fato social. A consciência de cada indivíduo está necessariamente vinculada a seu contexto social.

Assim, a personalidade que se exprime, apreendida, por assim dizer, do interior, revela-se um produto total da inter-relação social. A atividade mental do sujeito constitui, da mesma forma que a expressão exterior, um território social. Em conseqüência, todo o itinerário que leva da atividade mental (o “contexto a exprimir”) à sua objetivação externa (a “enunciação”) situa-se completamente em território social (BAKHTIN, 1997, p. 117)

E a força da produção de um autor talvez esteja na sua capacidade de produzir obras socialmente relevantes, que levem uma mensagem a sua época, que gere associações novas e tenha relevância enquanto linguagem em seu espaço e tempo. Mas que também não fique presa à época de sua autoria. Que possa ser lida em outros momentos, sendo assim recontextualizada, renovando suas mensagens para outros tempos através de seu poder metafórico para cada nova leitura.

Se então sairmos da esfera da autoria, desconsiderarmos aquilo que Foucault chama de *função autor*, e avançarmos para o campo social, é possível ver o processo de transmutação dos signos como um fenômeno antropológico. O conceito de *transformação* – neste estudo usado como sinônimo de *transmutação* e *tradução intersemiótica* – é parte importante dos estudos etnográficos sobre mitologias de Claude Lévi-Strauss. Aqui, então, não interessa a autoria do mito, mas o seu papel na sociedade de origem. “Os mitos não têm autor; a partir do momento que são vistos como mitos, e qualquer que tenha sido sua origem real, só existe encarnados em uma tradição” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 37).

Ao estudar a presença de diversos mitos em diferentes sociedades indígenas, Lévi-Strauss busca demonstrar a “existência de uma lógica das qualidades sensíveis, que elucide seus procedimentos e que manifeste suas leis” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 19). A partir daí percebe que existem estruturas semióticas nos mitos que servem como eixo e sofrem transformações, dando origem a outros mitos, independentemente do seu grau de afastamento geográfico de uma sociedade indígena com relação à outra. O mito bororó (usado aleatoriamente como ponto de partida de seu estudo) “não é senão uma transformação mais ou menos elaborada de outros mitos, provenientes da mesma sociedade ou de sociedades próximas ou afastadas” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 20). Os mitos, portanto, se entrecruzam e se resignificam de acordo com os propósitos de cada grupo social. Cada narrador conta um mito a sua maneira, alterando livremente inclusive elementos importantes. No entanto, na necessidade que teve de formar uma sintaxe da mitologia, Lévi-Strauss identificou estruturas que se repetem e as chamou de “esquemas-condutores”, que se “simplificam, se enriquecem ou se transformam. Cada um deles se torna origem de novos eixos” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 21).

Ao estudar tais fenômenos, Lévi-Strauss inclui o seu próprio trabalho etnográfico como parte do processo de tradutibilidade do mito, anunciando que “neste livro [Mitológicas I – O cru e o cozido] o pensamento dos indígenas sul-americanos tome forma sob a operação do meu pensamento, ou o contrário” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 32). Ele considera o processo da tradução algo vital para o mito, pois é assim que ele sobrevive em diferentes

ambientes onde é narrado e consumido. O trabalho de Lévi-Strauss dá continuidade a este processo através da tradução que o etnólogo francês faz da sintaxe mitológica para um ambiente científico.

Essas idéias de tradutibilidade dos mitos, de transformação constante, nos mostram que, de certa forma, algo semelhante acontece em nossa cultura ocidental. Histórias, mitologias modernas ou antigas, obras de arte, filmes, livros, enfim, discursos se cruzam e se ressignificam constantemente de acordo com diferentes contextos. Perceberemos de forma mais emblemática estas transformações no capítulo seguinte, em que buscaremos traçar um caminho que mostra diversos entrecruzamentos entre estruturas semióticas sobre vampiros, desde a antiguidade, que se transformam e são intersemioticamente traduzidas para outros meios, outras épocas, outras estruturas sociais, chegando até o filme *Drácula de Bram Stoker*, de Coppola.

3 DRÁCULA

É possível entender a criação de uma obra estética como um filho. Nele, podemos identificar em suas feições traços do pai, da mãe, dos avós, tios, ou mesmo admitir uma mistura tão própria que se torna difícil perceber com clareza suas características descendentes. De forma semelhante acontece com uma criação estética. Dentro de um texto, é possível identificar traços, no sentido de Derrida, de outros textos em sua estrutura. No entanto, jamais chegaremos aos verdadeiros códigos de DNA que identificam claramente as referências do autor. O máximo que conseguimos é mapear, dentro do fenótipo, dentro do que se expõe a nossa leitura, o que sejam possíveis textos contidos em um texto como *Drácula* ou *Drácula de Bram Stoker*.

O que se procura fazer neste capítulo, dentro do que nos foi possível estudar na obra de Bram Stoker e Francis Ford Coppola, é mapear o entrecruzamento de alguns signos do passado possíveis de serem percebidos, tanto no livro quanto no filme, bem como analisar o uso do livro de Stoker em outras adaptações para o cinema.

Longe de procurar visualizar os cromossomos dos filhos para identificar a contribuição de cada parente para a formação deles, tentamos olhar para as suas aparências e especular a quem pertencem os olhos, a boca, o nariz, etc. O intuito é tentar aplicar a hipótese que se apresenta neste trabalho – tanto adaptações quanto novas criações utilizam transformações de signos antecedentes. Independentemente se em um caso os ecos destes signos são mais aparentes ou mais discretos, estas criações sempre têm o compromisso de dialogar e levar algo de novo à época em que são produzidos.

3.1 UM MITO TRANSFORMADO

Muito antes do surgimento de *Drácula* em forma de romance literário ou mesmo filme, a idéia do vampiro vagava pelo mundo sob diversos nomes e formas. Esse mito surgiu nas mais diferentes civilizações, proveniente de certos simbolismos decorrentes da percepção do homem em relação à sua própria natureza e ao mundo que o cercava, como o poder vital do sangue, os mistérios da morte, a magia da noite e de suas criaturas. Esses signos presentes

em nosso imaginário, unidos a outros fenômenos, e ligados às características e história de cada região, fizeram nascer ricas lendas sobre sugadores de vida, adoradores de sangue, seres bestiais e outras crendices que sobreviveram durante séculos, dispersos na memória de algumas sociedades e sob a forma oral. Com o passar do tempo, essas memórias foram ganhando materialidade, fixando-se em forma documental, seja através da escrita, da pintura, do desenho, da escultura, seja, posteriormente, por meio da fotografia e cinema, fortalecendo assim suas representações e, conseqüentemente, suas percepções.

Desde 125 AC tem-se conhecimento, na mitologia grega, de Lâmia (FARIA, acesso em 20 jul. 2005), criatura metade cobra, metade mulher, que comia a carne e bebia o sangue de suas vítimas para viver. Provavelmente este seja o primeiro registro de um ser com características vampíricas de que se tem conhecimento. Segundo a lenda, Lâmia era rainha da região onde hoje é situada a Líbia e teve um filho com Zeus, que foi tirado dela por Hera, esposa do deus grego. Enlouquecida, Lâmia vagou pela terra alimentando-se de crianças.

Tal como a mulher-cobra da Grécia, a lenda judaica de Lilith (MELTON, 2008) também está ligada ao divino e à origem do mundo, remontando, assim como a lenda grega, à antiguidade. Lilith foi a primeira mulher de Adão, criada por Deus a partir do mesmo barro. Por ter sido obra feita da mesma matéria-prima de seu esposo, com ele entrava em conflitos constantes, exigindo-lhe o direito de igualdade. Lilith fugiu do Éden, depois de tentar fazer valer o seu desejo de posicionar-se por cima durante o sexo, prática negada várias vezes pelo cônjuge. Deus então criou Eva, não do mesmo barro, mas da costela de Adão. Enciumada, Lilith passou a perseguir os filhos de Eva, sugando-lhes o sangue e a vida.

O vampirismo é, portanto, uma lenda presente no imaginário de várias sociedades, desde tempos remotos. Na Idade Média, existiu na Europa o mito dos súcubos (DE FARIA, Acesso em outubro de 2008), demônios que assumiam a forma feminina, com capacidade de tomar a aparência de quem desejassem. Apareciam à noite para seduzir os homens e sugar-lhes a energia, vampirizando-os depois da exaustão do ato sexual. Sua versão masculina são os incubos.

Uma região teve particularmente maior profusão de lendas sobre vampirismo: o leste europeu. Lá, vários termos disseminaram-se para denominar essa criatura que conhecemos como vampiro: *vulkodlak*, *vampir*, *upyr*, *nosferatu*, *krvopijac*, etc. Nos Cárpatos, essas lendas ganharam verossimilhança devido a fortes relatos vampíricos envolvendo personagens históricas locais, conhecidas por sua crueldade e práticas de culto sanguinário. Uma delas foi a Condessa Elizabeth Bathory (MELTON, 2008), conhecida como a Condessa do Sangue. Nascida em 1560, na Hungria, Elizabeth viveu por muito tempo em seu castelo, à

espera de seu marido, o Conde Ferencz Nadasdy, que era soldado e estava constantemente em batalhas. A ocupação preferida da jovem condessa era torturar seus criados e camponeses. Seu maior desejo era manter-se eternamente jovem e achou que houvesse descoberto a fórmula acidentalmente, quando torturou uma criada e notou que o sangue espirrado sobre as mãos rejuvenescera sua pele. Passou então a banhar-se em sangue de jovens mulheres e bebê-lo, fazendo cada vez mais e mais vítimas, cujos corpos eram abandonados nas redondezas praticamente exangues. Tais medonhos cadáveres foram identificados pelos camponeses como sendo obra de vampiros, reforçando a lenda. Elizabeth Bathory foi descoberta e punida posteriormente pelo rei Mathias da Hungria, por motivos políticos. Afinal, ela lhe devia grandes quantias e o monarca conseguiu, na condenação da condessa, que as terras de Elizabeth fossem confiscadas, sanando assim suas dívidas.

Outra personagem marcante para a força do lendário vampírico da Europa Oriental, anterior e mais famosa que a Condessa do Sangue, foi Vlad Drácula Tepes (MELTON, 2008), cruel príncipe e herói romeno na guerra contra a invasão dos turcos. Vlad nasceu em 1428, filho de Vlad Dracul, pertencente à Ordem do Dragão. Aprendeu com os turcos a técnica de empalamento, que passou a aplicar em seus inimigos. Essa terrível forma de execução consistia em prender cada perna do inimigo em um cavalo e puxá-lo em direção a uma estaca untada em óleo, de forma a penetrá-lo pelo reto ou vagina, atravessando-lhe internamente o corpo. Suas vítimas morriam lentamente, erguidas nas cercanias de seu castelo sobre as estacas. Costumava servir banquetes em volta delas, nos quais por vezes forçava seus convidados a beber o sangue de suas vítimas moribundas. Também tirava a pele de seus inimigos ou subalternos e a exibia ao lado do corpo escalpelado e ainda vivo. Tepes morreu em batalha, confundido com um turco, no ano de 1476. Decapitado, sua cabeça foi exposta numa estaca em seu castelo.

Acredita-se numa relação entre as famílias de Vlad Drácula e Elizabeth Bathory. Alguns dizem que são primos, outros identificaram que Elizabeth fazia parte da Ordem da Ave Negra, que tinha estreita ligação com a Ordem do Dragão. Outro fato que leva a essa teoria é que um feudo de Drácula passou para a mão dos Bathory durante o tempo de Elizabeth. Essa provável ligação inspirou Coppola a batizar de *Elizabeth* a amada esposa de Drácula, na época em que este ainda era humano. No filme, assim como a Elizabeth histórica, ela cuidava das propriedades do marido enquanto ele travava batalhas contra os turcos. A própria personagem Drácula de Coppola, antes de tornar-se vampiro, no prólogo do filme, tinha características comuns ao Vlad Tepes Drácula histórico: lutou contra os turcos, era um

príncipe romeno e empalava seus inimigos. Afinal, Tepes serviu de inspiração para Bram Stoker montar seu personagem vampírico, no livro *Drácula*.

Essas histórias, que remontam aos séculos XV e XVI, espalharam-se no leste europeu, através da oralidade, dando assim força ao mito do vampiro. No século XVIII, o fenômeno chamou a atenção da ciência, espalhando pelo continente a fama da região. Um certo sérvio chamado Arnold Paole intrigou o meio intelectual de grande parte da Europa Ocidental. Um relatório oficial de um cirurgião chamado Johannes Fluckinger, que investigava relatos de vampirismo na Sérvia, em 1732, culpou Paole pelos estranhos casos de óbitos, supostamente provocadas por mortos-vivos, relatados na vila Meduegna. O próprio Arnold, quando vivo, dizia ter recebido a visita de um vampiro que lhe havia sugado o sangue. Quando seu corpo foi exumado pelo cirurgião, sua aparência era impressionantemente conservada, possuindo manchas de sangue na boca, o que denunciava que ele era o vampiro responsável pelas estranhas mortes em Meduegna (MELTON, 2008). Tal relatório, que descrevia outros cadáveres com as mesmas características das de Paole, viajou pelo meio intelectual da Europa e chegou às mãos de um abade beneditino chamado Dom Augustin Calmet, estudioso da bíblia e de fenômenos considerados estranhos (MELTON, 2008). Dom Augustin teve um leitor assíduo no século XIX, um médico imigrante italiano residente em Londres chamado John William Polidori, autor do conto *O Vampiro*, que também inspirou Bram Stoker, em *Drácula*.

O Vampiro, publicado em 1819 e escrito por John Polidori, é considerado o primeiro conto sobre o gênero da língua inglesa. Polidori era estudioso de relatos associados ao vampirismo e apaixonado por literatura fantástica. Médico, amigo particular de Lord Byron, participava com o poeta inglês de constantes reuniões e eventos que contavam com a presença de outros ilustres autores ingleses. Em certa ocasião, inspirou-se em um conto de Byron inacabado, introduziu seus conhecimentos sobre vampirismo – modificando, assim, os personagens e a trama – e escreveu o seu *O Vampiro*. Mas, apesar de ter transformado a criação original, importantes pontos da personalidade do protagonista do conto byroniano se tornaram a base da de Lord Ruthwen (o vampiro de Polidori): o ar aristocrático, conquistador e eloqüente, que inspirou Stoker e muitas outras produções artísticas na representação do vampiro. Lord Ruthwen, que originalmente vivia com seus pares vampiros em cavernas nas florestas gregas, passou a viver viajando pelas grandes cidades européias, infiltrando-se na alta sociedade com a facilidade que seu estilo empático lhe permitia. Chegava às suas vítimas, jovens filhas de ricos aristocratas, através da sedução, propondo casamento e, finalmente,

sugando-lhes o sangue e a vida, mantendo-se eternamente jovem e galante. Este era seu ciclo de sedução erótica e vampirismo.

Drácula, no entanto, apesar de a letra de Bram Stoker sugerir o erotismo, dá mais margem ao lado racional da personagem, de sua inteligência unida à bestialidade, capaz de calcular durante anos um plano para fazer proliferar o vampirismo em Londres, no epicentro da civilização moderna, como podemos perceber nas palavras da personagem Van Helsing, sobre Drácula:

Esse vampiro, ao qual me refiro e está vivendo entre nós, é tão forte quanto vinte homens reunidos. Sua esperteza excede à dos seres mortais, porque vem se desenvolvendo há séculos. Também dispõe da ajuda da necromancia, a qual significa, segundo sua própria etimologia, a adivinhação através da invocação dos espíritos.(...) Ele é mais do que bestial, é um verdadeiro demônio, porque seu coração deixou de existir. (STOKER, 2002, p. 233)

O vampiro de Polidori também possui esse lado, mas encontra na sensualidade uma força maior para chegar a seus objetivos, característica que muito interessou ao cinema em suas versões para a obra de Stoker.

O seu rosto era regularmente talhado, apesar do tom sepulcral dos traços jamais animados por aquele amável rubor que é fruto da modéstia ou de fortes emoções provocadas pelas paixões. As mulheres mundanas, ávidas de uma celebridade aviltante, disputavam-no acerbamente, sem que nenhuma obtivesse dele o mínimo sinal de preferência. Lady Mercer, que desde o casamento tivera a vergonhosa glória de ofuscar, nestes meios, a conduta tumultuosa de todas as suas rivais, lançou-se ao ataque e fez tudo o que pôde para atrair as suas atenções. Mas a impudência de Lady Mercer fracassou, e ela viu-se obrigada a renunciar. Contudo, se ele não concedia sequer um olhar às mulheres mundanas que encontrava diariamente, a beleza não lhe era porém indiferente. Apesar disso, interessado como parecia estar tão-somente pelas mulheres virtuosas ou pelas raparigas inocentes, fazia-o com tanto recato que poucas pessoas estavam a par das suas relações com o belo sexo. A sua conversação tinha um encanto irresistível e, ou porque conseguisse desfazer a má impressão que inspirava à primeira vista, ou devido ao seu desprezo aparente pelo vício, era tão solicitado pelas mulheres cujas virtudes domésticas são o ornamento do seu sexo, como pelas outras que o desonram. (POLIDORE, Acesso em julho de 2008)

O Vampiro de John Polidori, pela própria influência que teve sobre o romance de Stoker, deu então uma forte contribuição para associarmos o vampirismo à sensualidade, a ponto de percebermos a mordida vampiresca como um verdadeiro ato sexual. Esta percepção fica muito clara nos livros da escritora contemporânea Anne Rice, onde seus personagens vampíricos têm forte apelo sensual, evidenciando que o “beijo do vampiro” é, ao mesmo tempo, uma forma de alimento e de prazer carnal.

Ursula (...) segurava-me gentilmente com seus dedos longos. Eu me fixei nos seus olhos.

- Estou bêbado, embriagado apenas com a fragrância.

- Agora meu sangue é somente para você – ela murmurou.

- Então me dê logo, desejo-o ardentemente. Estou fraco, estou me sentindo morrer – disse. (...)

- Acalme-se, meu amor, meu querido – ela disse.

Seu braço enroscou-se na minha cintura e de repente senti seus lábios macios, logo abaixo de minha orelha, sugando a carne, como se ela quisesse fazer uma dobra no meu pescoço, aquecê-la com a língua, e depois cravar os dentes.

(...)

Então uma sensação de fogo penetrou-me pelo orifício no pescoço, dando-me a impressão de que era um parasita de longos tentáculos que uma vez dentro do meu corpo atingiu minhas mais remotas entranhas. (RICE, 2000, p. 106)

A ação ativa da penetração sugere-nos naturalmente uma associação com o sexo. E esse sexo é carnal, voluptuoso, luxuriante, promíscuo. Afinal, devido a ser também uma necessidade fisiológica determinante para a sobrevivência do vampiro, ele necessita utilizar-se da mordida diversas vezes e em diferentes vítimas, para alimentar-se. Não é surpresa nenhuma então percebermos a ligação do vampirismo com a sífilis, na época da publicação de *Drácula*, de Bram Stoker, já que é um mal que prolifera a partir da “relação sexual” do vampiro com sua vítima, ao infectá-la com o mesmo mal dele. Afinal, essa aproximação entre sexo e mordida já se fazia fortemente presente na letra de Bram Stoker, notadamente no momento em que Jonathan Hacker está preso no castelo de Drácula e é seduzido pelas três vampiras que lá vivem.

Tive receio de abrir mais as pálpebras, mas arrisquei um rápido olhar por entre minhas pestanas. A jovem loira estava ajoelhada a meu lado e se mantinha sempre inclinada sobre mim, apenas me olhando fixamente, como em um êxtase de enternecimento. Em seus olhos brilhava uma desvairada voluptuosidade, ao mesmo tempo repulsiva e arrebatadora. Quando voltou a curvar o pescoço, passava a língua sobre os lábios trêmulos em um instinto animal. Sob a claridade do luar, pude ainda observar as gotas de saliva que brilhavam, pousadas sobre o contorno escarlate de seus provocantes lábios, e a língua ao deslizar sobre a ponta de seus dentes aguçados.

E ela foi abaixando sua cabeça com lentidão. Seus lábios pouco demoraram ao passar sobre minha boca. Deslizando ainda um pouco mais, acompanharam a curva do meu queixo e, finalmente, pareceram deter-se ao atingir minha garganta. (STOKER, 2002, p. 46)

O livro *Drácula* conta a história de um certo conde norueguês que traça uma estratégia para disseminar sua natureza vampírica no centro da civilização ocidental, no final dos anos de 1800. Com este objetivo, o conde Drácula então contata uma respeitada imobiliária para vender-lhe terrenos em pontos diferentes de Londres, para onde ele possa

levar a sagrada terra de seu castelo, importante elemento de manutenção de suas forças, longe da Transilvânia. Para fechar o negócio, a corretora envia o advogado Jonathan Hacker até o conde. O livro tem início exatamente neste ponto, na viagem de Hacker para o castelo de Drácula. A história é narrada inicialmente através de seu diário, mas depois, como já mencionado, passa a contar com diários de diferentes personagens e outros documentos. Depois de fechar a compra dos terrenos em Londres, Drácula passa a aterrorizar o advogado e o prende em seu castelo sob a tutela de três vampiras que também residem lá.

O vampiro parte então para Londres, onde passa a sugar vidas, rejuvenescendo sua aparência, conforme se alimenta. Uma das vítimas, coincidentemente, foi Lucy, melhor amiga de Mina, que, por sua vez, era noiva do corretor Jonathan Hacker. A partir daí trava-se uma caçada ao vampiro, liderada pelo cientista Van Helsing, Mina Hacker e o próprio Jonathan Hacker, que volta a Londres depois de fugir de seu confinamento. Ao aproximar-se o clímax do livro, Drácula morde Mina e a faz beber o sangue vampírico através de um corte que abre em seu próprio peito. Desse modo, passa então a manter uma ligação mental com ela, sob pena de torná-la também uma vampira.

Drácula inicia sua fuga de volta à Transilvânia, sabendo onde seus algozes se encontram devido à ligação telepática com Mina, que tem cada vez mais sua mente dominada pelos poderes do vampiro. Mas a inteligência e força de Mina Hacker, constantemente cantados por diferentes personagens do livro, viram o jogo contra Drácula, já que ela consegue evitar o domínio mental que o vampiro lhe impõe e ainda ajuda seus companheiros a localizar o monstro fugitivo. Ao final, antes de a Sra. Hacker ser totalmente dominada, os caçadores de Drácula conseguem montar uma emboscada e eliminar o vampiro às portas do seu castelo.

O livro *Drácula* é um clássico da literatura gótica cuja força atravessou os séculos e ganhou imortalidade, tornando não só mundialmente famosa a personagem principal, como ajudando a entranhar a figura do vampiro de forma massificada e decisiva no imaginário ocidental contemporâneo. Stoker concentrou em uma só personagem toda uma carga signífica acumulada durante séculos, em forma de lendas européias. Drácula carrega em si algo de *bestial*, *decrépito* e *perverso*, mas ao mesmo tempo aristocrático, inteligente e perspicaz. Tais sentimentos são reforçados por uma intensa força simbólica, numa convincente personificação do morto-vivo que perambula pela noite em busca de sangue, que não se reflete no espelho, que se transmuta em névoa, lobo, ratos e morcego. Tais simbolismos vão ao encontro não apenas do imaginário europeu oriental, mas de toda a cultura ocidental. Afinal, assim como Lord Ruthwen, Drácula saiu de sua condição de isolamento, ou melhor, de seu castelo, para

proliferar sua espécie na civilização moderna, levando terror ao cotidiano das metrópoles. Podemos usar esse fato como metáfora para a própria obra de Stoker: o autor ajudou a trazer para as grandes civilizações um mito que se encontrava restrito a comunidades camponesas. E a energia vital que proporcionou essa incrível longevidade à história de Bram Stoker se deve, certamente, além de ao impacto da própria obra, às inúmeras adaptações feitas para o cinema.

Desde 1920, quando foi produzido na Rússia o filme *Drácula*, baseado no livro de Stoker (não há notícias atualmente de cópias deste filme), o Conde vem protagonizando várias produções da sétima arte. São cerca de 363 títulos com referência a vampiros. 170 se referem a Drácula. (INTERNET MOVIE DATABASE, Acesso em outubro de 2008). Toda essa produção visual ajudou a mundializar o vampiro, em todos os ângulos sógnicos presentes na obra de Bram Stoker: a figura sugadora de sangue e de vida, o monstro da noite, a bestialidade, a personificação da morte e do mal, a figura sedutora, o ser que não se reflete no espelho, sem sombra e que se transforma em criaturas da noite.

Depois da versão russa para o livro de Bram Stoker, ainda houve uma adaptação de cineastas húngaros, em 1921. Em 22, o alemão Friedrich Wilhelm Murnau dirige o clássico expressionista *Nosferatu*, uma tradução não autorizada do romance de Bram Stoker. Por esse motivo, Murnau alterou todos os nomes das personagens e dos lugares, inclusive do próprio protagonista, a quem batizou de Conde Orlok.

Em *Nosferatu*, Drácula encontra uma de suas versões mais sombrias, reforçada pela atmosfera pesada do expressionismo, com seus intensos contrastes de preto e branco. Além disso, a personagem principal aqui tem seu lado decrepito intensificado, pela aparência e pela atuação do ator, com gestos de grandes mãos suspensas em forma de garra e um olhar cerrado emoldurado por uma cabeça careca e disforme, com orelhas pontudas. Portanto, pouco de sedutor há nesta versão. No entanto, por não haver registros da existência de cópias das duas primeiras adaptações, russa e húngara, podemos dizer que é neste filme que o cinema, pela primeira vez, mostra Drácula apaixonando-se por Mina, a partir de uma foto que Hacker leva consigo para o castelo do monstro. Esta é uma cena inexistente do livro, mas constantemente presente na película. No filme de Murnau, pode ter-se configurado a idéia, que tanto seduziu o cinema, de um relacionamento mais que vitimário entre Drácula e Mina. No entanto, esta hipótese é bastante incerta, pois diversas peças teatrais aconteceram, traduzindo o livro antes da adaptação de Murnau, podendo elas terem feito alguma referência a este fato, além das versões cinematográficas realizadas na Rússia e Hungria.

O Conde Orlok apaixona-se por Ellen (personagem que corresponde à Mina do livro) e vai ao seu encontro. Porém, sua técnica não é de sedução, de conquista, galanteadora,

como nos acostumamos a ver em grande parte dos filmes sobre Drácula e presente no conto de John Polidori. Ele utiliza poderes hipnóticos. É um mal que invade a metrópole, forçando-a em busca de seus objetivos, causando depressão e desespero nas pessoas. Então, o lado sedutor aqui dá lugar aos poderes sobrenaturais do Conde, mesmo sentimento que temos na versão literária de Bram Stoker. Muito mais que seduzir, Drácula hipnotiza, lança seus poderes psicológicos sobre sua vítima, não lhe dando escolha, impondo a vontade do monstro sobre os indefesos humanos.

Vale destacar, a propósito deste conceito de subjugação, que a versão alemã de 22 de *Drácula* condiz com a atmosfera vivida pela Alemanha, no período entre guerras. É a idéia de um mal que invade a cidade causando grande depressão, a idéia de um período sombrio, sem esperanças, personificado na figura do Nosferatu.

Murnau foi um dos primeiros cineastas alemães reconhecidos mundialmente, e um dos últimos a viver numa Alemanha antes do Nazismo. Em *Nosferatu*, considerado o ponto máximo do expressionismo no cinema, usou como ninguém a linguagem cinematográfica e a fábula de Drácula para expressar emoções presentes naquele momento da história alemã.

Friederich W. Murnau foi combatente da Primeira Guerra Mundial, da qual a Alemanha não saiu apenas derrotada, mas humilhada. Drácula era, talvez, a personagem perfeita para metaforizar as ameaças que rondavam os corações da pequena burguesia alemã dos anos vinte: inumano, frio, disforme, ameaçador, ladrão de almas, personificação do mal, do medo, da desesperança e de um passado aristocrata do qual, ao contrário do romântico saudosismo de Byron e Polidori, a Alemanha queria distância. O Conde Orlok representa a volta de uma época aristocrático-feudal prussiana, anterior a Bismark, de um amontoado de estados sem unidade, anti-nacional, que se acreditava morto, mas que ameaçava reviver na Alemanha pós guerra: morto-vivo. O nosferatu é a fantasia entrando em cena num ambiente e num estilo de cinema que incorpora o real, seja na reação dos atores, no realismo das filmagens externas, ou mesmo num castelo verdadeiro preparado como locação, com poucos cenários em estúdio, textura sombria de imagem, nuances de luz e sombra arrebatadoras, ângulos de câmera aterrorizantes, efeitos visuais e outros recursos que confundiam realidade e fantasia, no mais típico dos recursos retóricos e sedutores da linguagem cinematográfica. E o mais importante dos efeitos de realidade do expressionismo de Murnau é exatamente levar sensações, emoções, realidade subjetiva a quem assiste. É o que Herzog retoma com maestria 57 anos depois, em sua homenagem ao que ele considera o maior filme alemão já feito. Uma retomada, em 1979, da cultura alemã pré-Hitler.

Ao contrário de Murnau, que buscava um realismo num cinema impregnado de estilo teatral, Herzog buscava impor uma estilização a um cinema impregnado de realismo. Buscava uma realidade paralela. Esta não-realidade de Herzog torna-se um choque psicológico traduzido em imagens surreais acrescentadas à carga estilística do filme: um vôo em câmera lenta de um morcego, inserido várias vezes durante o filme, sem nenhum papel aparente na narrativa; uma festa surreal em meio à praça, com banquetes, ratos, caixões, aristocratas, bêbados, cavalos mortos e ovelhas em comunhão; na abertura do filme, imagens de múmias reais decrépitas, perturbadoras... São imagens que não têm ligação com o que poderíamos considerar realidade, ou mesmo qualquer ligação com o fio narrativo da trama, mas que servem para nos propor algum sentimento, alguma emoção pretendida pelo diretor, algo que nossa razão não explica, mas que nossos olhos sentem. Algo que Roland Barthes chama de sentido obtuso. Um não-explicado, não-racional da mensagem... um algo que apenas se sente, e que as palavras apenas tentam traduzir.

Em Herzog, a personagem Drácula é a encarnação de um sentimento que está presente em todo o filme: o tédio, a melancolia. No início da película, Harker comenta com Renfield, personagem que o envia ao encontro de Drácula: “Será bom para mim sair desta cidade. Fugir desses canais que não vão a parte alguma” (HERZOG, 1979). O vampiro interpretado por Klaus Kinski é melancólico, entediado da eternidade de sua vida-morte, sedento, não apenas por sangue, mas por humanidade. E inveja a humanidade em suas idiosincrasias mais elementares, como o amor e a morte. Enquanto o Conde Orlok de Murnau era frio, puro monstro, Drácula de Kinski é humanizado, tristonho, chegando a ser infantil... Herzog, em entrevista (HERZOG, 1979), afirma que fez questão de estilizar seu Drácula, poetizá-lo e levá-lo a uma existência surreal. Fez isso em consonância com a estrutura dada por Murnau, em 22. Herzog tentava com isso ajudar a limpar a imagem da Alemanha Nazista que ficara para o mundo. Levou aos cinemas uma obra do mestre pré-Hitler, expressando o melancólico, envergonhado e fragilizado sentimento nacional alemão daqueles anos 70 e resgatando o que seria uma cultura genuinamente alemã.

Percebemos aqui, em Murnau e Herzog, duas recontextualizações de *Drácula*. Apesar de um filme estar ligado ao outro, apesar da intenção de Herzog retomar o filme de Murnau, cada um reinscreve *Drácula* dentro de seus respectivos contextos sociais de cada momento da Alemanha.

O Drácula sedutor, galante, e a princípio aceito na sociedade aristocrática – podemos dizer, um Drácula “polidoriano” – aparece fortemente na versão teatral da Broadway, estrelada pelo húngaro Bela Lugosi e adaptada para o cinema em 1931, com o

mesmo ator no papel título. Usando seus poderes hipnóticos, o conde da Transilvânia, vivido por Lugosi, infiltra-se na alta sociedade londrina e vem a seduzir as personagens Lucy e Mina. Só depois de descoberto por Van Helsing, Drácula passa a ser perseguido. Mesmo assim, o cientista enfrentou grande resistência de Hacker, que não acreditava que aquele bem apessoado homem, o qual chegava a incitar-lhe ciúmes devido aos galanteios dirigidos a Mina, seria um vampiro.

A versão de 31 chama a atenção por utilizar uma técnica até então pouco explorada no cinema: o movimento frontal de câmera, que ajudou grandemente a suscitar um sentimento de suspense e medo, percebidos no filme. Além disso, marcou o ator Bela Lugosi como o Drácula definitivo. Sua caracterização, sua atuação e expressões tornaram-se a própria imagem da personagem, reproduzida em inúmeras outras formas de expressões artísticas até hoje. O ator chegou, inclusive, a ser enterrado com as roupas de Drácula, tal era sua ligação com a personagem. Depois dele, só em 1958 surgiria um Drácula tão marcante para o cinema: Christopher Lee, que interpretou o vampiro nada mais, nada menos que em sete produções, sendo que apenas a de 1958 pode ser considerada uma adaptação do romance de Stoker.

Tanto a versão de 1931 como a de 1958 são exemplos de como o cinema pode mudar importantes aspectos da trama original de um livro, dando vazão à afirmação de que uma adaptação é a recriação, em outro meio, de uma história contada anteriormente. Dois aspectos sobressaem nas duas versões: as mudanças nas características e papéis das personagens e a relação de Drácula com Mina. Em 1931, por exemplo, quem vai ao encontro de Drácula fazer as transações imobiliárias do conde não é Jonathan Hacker, mas Renfield, que acaba sendo seduzido pelos poderes de Drácula e pela idéia da vida eterna. Vai a Londres junto com o vampiro e é detido como louco no asilo de Seward. No original literário, quem vai ao castelo é Jonathan Hacker, que fica preso lá, sob o domínio das “noivas” vampiras de Drácula, enquanto este vai a Londres espalhar seu terror. Quanto a Renfield, o livro já o mostra no asilo, levando-nos a crer que sua loucura é proveniente de um contato com Drácula, a quem chama de mestre, sem explicar, no entanto, como e onde aconteceu este contato.

Em *O Vampiro da Noite*, de 1958, de fato é Hacker quem vai ao encontro de Drácula em seu castelo. Porém, enquanto que no original literário aquele é um advogado corretor imobiliário, no filme ele é um caça-vampiros, discípulo de Van Helsing. Chega ao castelo do conde argumentando que está perdido e precisa de abrigo. Lá é recepcionado pela noiva do vampiro e pelo próprio Drácula. Hacker então consegue eliminar a noiva de Drácula, porém é transformado em vampiro pelo Conde, que, por sua vez, se apaixona pela foto de Mina (nessa versão, irmã de Hacker) e vai a Londres buscá-la para ser sua nova noiva. Neste

ponto, acontece outra grande diferença entre filme e livro: a motivação de Drácula ir a Londres é puramente matrimonial, correspondendo às suas intenções para com Mina. Drácula infiltra-se na sociedade londrina e leva Mina para seu castelo, sendo depois eliminado por Van Helsing e Arthur. Assim como em 1958, em 1931, Drácula também busca uma relação conjugal com Mina, diferenciando-se ambas as versões do original literário, no que tange ao relacionamento dela com o vampiro.

É possível perceber então, através das poucas adaptações aqui citadas, que a história de Drácula é interpretada e recriada em cada filme, dialogando com suas respectivas épocas e renovando associações através da ressignificação da metáfora do vampiro. Em *Drácula de Bram Stoker*, de 1992, dirigido por Francis Ford Coppola, apesar de ser resultado de uma tradução intersemiótica – assim como as outras adaptações cinematográficas do livro *Drácula* anteriores – e, portanto, ter em si sua própria identidade como obra de criação artística, livre para colocar em prática uma inventividade segundo a interpretação do diretor e condizente com o suporte técnico do cinema, percebemos a manutenção de importantes aspectos da trama original, no desenrolar da história. Todos os personagens criados por Bram Stoker para *Drácula*, por exemplo, estão no filme de Coppola, inclusive o texano Quincey Morris, ignorado nas demais adaptações citadas aqui. A película manteve ainda a atmosfera gótica e sinistra do livro, com suas leituras de medo, angústia e nojo; o papel e a personalidade de cada personagem dentro da história; a essência psicológica da trama original, que percorre desde o pavor ao monstro desconhecido até a sua caçada impiedosa. A esta “fidelidade”, Coppola acrescentou uma história mais definida para o Conde, inspirada na história de Vlad Tepes, que deu margem a um relacionamento amoroso entre Drácula e Mina, a qual, no filme, é reencarnação de sua esposa falecida, Elizabeth. Tais semelhanças e mudanças serão estudadas mais adiante, vendo como Coppola levou o espírito de Drácula a se adaptar ao contexto dos anos 90.

3.2 O AMOR DE COPPOLA E O MONSTRO DE STOKER

Ao fazer a sua versão para o cinema da história do Conde Drácula, parece-nos claro que Francis Ford Coppola e o roteirista James Hart tiveram a intenção de fazer uma obra fílmica de estreita ligação com o original literário de Bram Stoker. *Drácula de Bram Stoker*

mantém importantes elementos do livro *Drácula*, sem trair seu compromisso primeiro para com a linguagem fílmica e atualiza a fábula para os anos noventa.

É importante perceber que, apesar de manter um evidente diálogo com o livro original, o filme de 1992 tem a sua própria identidade e liberdade de criação, segundo a interpretação do diretor para com a letra do escritor e segundo o próprio repertório criativo de Coppola, que lhe permite outras possibilidades inventivas. Por isso, podemos afirmar que esta seja uma tradução intersemiótica, na qual as características e estratégias de cada linguagem são respeitadas e a recriação adequada para o novo meio. Trata-se de uma transmutação, cujo espírito da obra, fortemente relacionado ao suporte literário, foi levado às telas de cinema, onde, ao mesmo tempo em que mantinha a essência da trama original, teve liberdade de ser “contaminado” por outras fontes, inclusive outros filmes adaptados da obra de Stoker, segundo a interpretação do roteirista James Hart¹¹ e de Coppola.

Como exemplo claro dessa liberdade de fontes contidas na memória do autor, Coppola não dialoga em sua película apenas com as páginas de Stoker, mas também com fatos contidos em outras adaptações fílmicas anteriores e ausentes no livro. Podemos citar o fato de, no filme de 1992, Hacker ter sido mandado ao castelo do Conde em substituição a um corretor antecessor, que teve “problemas” com Drácula e que voltou louco para a Inglaterra. Este antecessor de Hacker é Renfield, uma referência ao filme de 1931, já que, nesta versão, foi este último quem visitou Drácula pela corretora de imóveis. Assim, além de citar uma das mais importantes adaptações de Drácula para o cinema, Coppola fecha uma lacuna em aberto no livro: como Renfield teve contato com o conde antes de o vampiro ter estado em Londres? Outro exemplo desse diálogo com filmes anteriores é o fascínio de Drácula pela foto de Mina levada por Hacker para o castelo. É um fato inexistente no livro, mas presente em outras adaptações, como na de 1922, de 1958 e a de Herzog de 1979. Outros diálogos são também travados, pelo filme, com fatos históricos referentes a vampirismo, como no prólogo, em que Coppola faz uma ligação clara entre o Vlad Drácula histórico e a personagem vampírica de Bram Stoker. Além disso, acrescenta à história a existência da princesa Elizabeth, amada esposa de Drácula, cujo nome e certos traços da sua história coincidem com os da Condessa Elisabeth Bathory da Hungria, a qual, conforme vimos anteriormente, tem a possibilidade de

¹¹ Quando o roteiro de James Hart é transformado em filme por Coppola, aí também podemos considerar uma tradução intersemiótica. Porém, este processo não será estudado aqui. O primeiro motivo é o fato de não termos a certeza de que o roteiro levado a público seja de fato o roteiro original do filme *Drácula de Bram Stoker*, podendo ter sido alterado depois de filmado. Em segundo lugar, torna-se irrelevante a relação entre roteiro e realização cinematográfica para os propósitos deste trabalho, já que o interesse expresso aqui, dentro da relação entre escrita e filme, é focado do âmbito das linguagens literária e cinematográfica. Trataremos aqui, portanto, roteiro e filme como um objeto uno, próprio do processo de autoria do cinema.

haver mantido uma ligação com o Vlad Drácula verdadeiro. O acréscimo da princesa de Drácula tem função estratégica para a atualização da história de Bram Stoker para os anos 1990, assunto de que trataremos mais adiante.

Nota-se, então, que a adaptação fílmica de uma obra literária, considerando que seja uma tradução intersemiótica, não precisa ter o livro como referência única. Ela é livre para recriar a partir de outras fontes inspiradoras, assim como o próprio exemplo da adaptação de 1931, quando dialogou mais com a peça teatral do que com o próprio livro, para fazer sua versão de *Drácula*. Porém, sob pena de nossa análise tornar-se demasiadamente longa e pouco objetiva, daremos especial atenção, como amostragem, a apenas alguns signos que se mantiveram na adaptação cinematográfica, e às modificações estratégicas impostas pelo diretor, para que a fábula de Drácula se contextualizasse no final no século XX.

O roteiro de James Hart e a direção de Francis Ford Coppola para *Drácula de Bram Stoker* seguem basicamente a mesma seqüência de fatos do livro, acrescidos de alguns outros de criação dos autores do filme, que se referem a um passado mais definido para Drácula e a um romance entre Drácula e Mina. Atendo-se primeiramente aos signos em comum entre livro e filme, percebemos alguns pequenos detalhes do texto de Bram Stoker que se encontram nesta versão cinematográfica de *Drácula*. Apesar de não estarem literalmente transcritos, são bons exemplos do forte diálogo que Coppola travou com Stoker, como no momento em que Arthur chega para ver sua noiva Lucy, delirante sob o efeito da misteriosa doença que lhe drenava o sangue. No livro, ao perceber sua chegada, Van Helsing, que já havia iniciado os procedimentos de transfusão do sangue – cujo doador inicialmente seria o Dr. Seward – dialoga com o noivo de Lucy:

- Meu caro, sua chegada foi providencial – disse Van Helsing, sem rodeios, - você é o amado de nossa querida senhorita. Ela está mal, muito mal.

Arthur empalideceu muito e precisou sentar-se em uma cadeira, pois estava quase desmaiado.

(...) – Que posso fazer? – perguntou Arthur, com a voz embargada pela emoção – Diga-me e o farei. Minha vida pertence à Lucy e eu lhe daria até a última gota do meu sangue!

O professor sempre fora dotado de um marcante senso de humor e eu percebi uma leve nuance dessa característica em sua resposta.

- Meu jovem cavalheiro... não vou realmente lhe pedir tanto assim! Não quero sua última gota de sangue, só as outras. (STOKER, 2002, p. 128)

O detalhe da “última gota de sangue” foi também usado no filme de Francis Ford Coppola no mesmo momento da trama. Arthur chega ao quarto de Lucy quando ela está sendo atendida por Van Helsing e Seward, prestes a receber a transfusão. Depois de assustar-se com a situação, acalmar-se, sentar-se atordoado e aceitar ser o doador, Arthur comenta: “darei até a

minha última gota de sangue para salvá-la”. Van Helsing, numa interpretação de Anthony Hopkins, pela qual perpassa um senso de humor irônico e sarcástico, fala: “Até a última gota? Obrigado, é bem vindo aqui. Mas não peço tanto. Ainda não” (COPPOLA, 1992.). Percebe-se, então, que a atuação de Hopkins, os cortes alternando os rostos dos dois personagens, mostrando as expressões de desolação de Arthur e de ironia de Helsing tiram a obrigação de Coppola de transcrever exatamente o mesmo texto, com as mesmas palavras usadas por Bram Stoker. Porém, o espírito da cena está lá, com o “humor marcante” de Van Helsing, o espanto e a imediata prestimosidade de Arthur, a preocupação dos três personagens com a saúde de Lucy, etc.

Este ponto da trama revela-nos uma outra estreita ligação entre o livro de Stoker e o filme de Coppola: alguns traços psicológicos das personagens. Van Helsing é o cientista excêntrico, eloqüente, com senso de humor marcante e mente aberta a possibilidades fenomenológicas ainda não comprovadas pela ciência. A cena que vimos anteriormente condiz com a personalidade da personagem, descrita exatamente na situação correspondente à do livro, apesar de que, em Stoker, Van Helsing se mostra mais cavalheiresco e formal que em Coppola. Outro exemplo da ligação dos traços psicológicos dos personagens no filme e no livro é o Dr. John Seward – um médico, dono de um asilo para doentes mentais, com jeito um tanto desastrado e inseguro, sem contudo chegar a ser patético. Estas características ficam bastante claras quando a personagem é apresentada tanto no livro quanto no filme. Em Bram Stoker, numa carta confidencial de Lucy a Mina, que conta a respeito de seus três pretendentes a casamento, Lucy descreve Seward numa visita que ele lhe fez num dia em que ela receberia as três propostas de noivado, sendo uma delas a do próprio médico.

Ele queria transmitir uma impressão de calma e tranquilidade, mas nem assim deixou de mostrar um certo nervosismo. Certamente, tinha se disciplinado, levando em conta todo o tipo de detalhes, os quais procurou não esquecer. Mas acabou quase sentando sobre o próprio chapéu de veludo de seda, algo que, de modo geral, nenhum homem faz quando se encontra em pleno domínio de seus nervos. E, logo depois, quando procurou recompor-se, começou a brincar com um bisturi de maneira tão desastrada que quase não contive um grito de aflição. (STOKER, 2002, p. 64)

No filme, durante o mesmo evento, Seward chega desastradamente, tropeçando num tapete de pele de urso, e acaba sentando em cima de um chapéu de veludo. Mas não era o seu chapéu, e sim o do texano Quincey Morris, que, por sua vez, tal qual no livro, se mostra sempre seguro e másculo.

Tais semelhanças entre os personagens de Bram Stoker e os da adaptação de Coppola tornam-se mais relevantes se colocados em contraste com os mesmos personagens de outras versões filmicas de Drácula. Seward, por exemplo, costumava ser mostrado como um respeitável doutor sexagenário. Van Helsing, se não era um caça-vampiros no mais alto estilo detetive londrino, era um cientista pensativo e sério. O texano Quincey Morris, por sua vez, sequer existiu na grande maioria das adaptações. Mas a mais relevante personagem a se analisar dentro da história de Bram Stoker, na adaptação feita por Coppola e no contraste desta com as demais versões filmicas para Drácula, é Mina Hacker. E o principal ponto de conflito da personagem está na sua relação com Drácula, a qual diversos filmes apresentam como uma relação de paixão ou amor, diferente, portanto, do livro. Aqui, começamos a perceber fortes diferenças entre Coppola e Stoker.

Em Stoker, Mina pertence a uma família desprovida de grande riqueza, noiva do advogado Jonathan Hacker, dotada de grande inteligência e personalidade forte. Enquanto o noivo está no castelo de Drácula, Mina cultiva, entre cartas e diários datilografados com uma rara habilidade de lidar com a “moderna” máquina de escrever, sua forte amizade com a rica amiga Lucy Westenra e a preocupação com Jonathan, que demora a dar notícias sobre sua viagem. Durante sua espera pela volta do noivo, Mina convive de perto com o drama da amiga, que sofre de uma misteriosa doença que lhe drena o sangue e a faz sofrer de forte sonambulismo. Finalmente, depois de longa espera, Mina recebe uma carta de freiras residentes em Budapeste, dizendo que Jonathan está muito doente e sob seus cuidados. Ele, na verdade, estava preso no castelo de Drácula – enquanto o conde espalhava terror em Londres e atacava Lucy – e conseguira fugir para Budapeste, onde encontrou os cuidados da Irmã Agatha no Hospital São José e Santa Maria. Mina vai ao encontro do noivo a fim de casar-se com ele, cuidar de sua doença e trazê-lo de volta a Londres. Exatamente aqui, depois da viagem de Mina, Drácula ataca definitivamente Lucy, transformando-a, também, em vampiro.

Mina volta com Hacker para a Inglaterra. Eles juntam-se a Van Helsing, Arthur, Seward e Quincey para caçar Drácula, vingar Lucy e livrar o mundo dessa terrível ameaça. Em meio a algumas ofensivas contra pontos em Londres comprados por Drácula e usados como residências do vampiro, os cinco homens procuram poupar Mina dos perigos da caçada e a deixam descansando no quarto do Dr. Seward, no seu asilo para loucos. Lá, Drácula astuciosamente a ataca durante várias noites, entrando no aposento em forma de névoa e sugando-lhe o sangue. Em seu ataque derradeiro a Mina, depois que praticamente todos os seus abrigos em Londres haviam sido destruídos por seus inimigos, Drácula a morde e a faz beber o sangue que sai de um corte aberto no peito do vampiro. É o batismo definitivo da

vítima, que torna sua mente refém da mente de Drácula e a transforma progressivamente numa criatura igual a ele. Na forma como os fatos são narrados, especificamente através do relato de Seward, que presenciou o ataque de Drácula, Mina não consentiu a investida do vampiro, não a queria. Estava em estado de hipnose, assim como seu marido, que, pelos poderes de Drácula, se encontrava em estado de torpor sobre a cama. Parece, portanto, ter sido um ato forçado, agressivo, de uma relação vitimária entre Drácula e Mina.

Com a sua mão esquerda ele segurava as duas mãos da sra. Hacker, mantendo-lhe os braços esticados sob forte tensão e, com a direita apoiada sobre a nuca, pressionava o rosto dela de encontro a seu próprio peito. A camisola branca de Mina estava salpicada de sangue e um tênue filete rubro deslizava pelo peito nu de Drácula. A postura dos dois apresentava uma grotesca semelhança com a de um menino querendo forçar um gatinho a beber leite, empurrando seu focinho para dentro de um pires. (STOKER, 2002, p. 275)

Conforme vimos, nas versões de 1922, 1958 e 1979, Drácula fica fascinado pela foto de Mina que Hacker leva para a Transilvânia, indo ao encontro de Mina para colocar em prática sua “paixão”. Coppola surpreendentemente, ao fazer um filme cujo título já pressupõe um diálogo intenso com o livro de Bram Stoker, mantém a mesma distorção no relacionamento entre Mina e Drácula, presente em outras adaptações. Porém, é justamente esta distorção que contribuirá grandemente para a atualização da fábula do vampiro para os anos 90.

No filme de Coppola, Drácula tem um passado mais definido. Antes de tornar-se vampiro, a personagem confunde-se com o Drácula histórico, Vlad Tepes. Era um príncipe norueguês que lutou contra a invasão turca e tratava com crueldade extrema seus inimigos, casado com Elisabeth, pela qual cultivava um profundo amor. Enquanto Drácula estava em batalhas, ela cuidava do castelo. Em certo dia, recebeu a falsa mensagem de que seu amado príncipe havia morrido em combate, o que a fez se suicidar. A revolta de Drácula foi tamanha que, ao saber do fato, fez um pacto com o demônio e renunciou ao Deus por Quem lutara contra os turcos. Tornou-se aí o vampiro que todos nós conhecemos.

Ao receber a visita de Jonathan Hacker para fechar negócios imobiliários em Londres, depara-se, assim como nas versões de 1922, 1958 e 1979, com a foto da noiva do advogado, Mina Hacker. Drácula fica extremamente fascinado por ela, mas em Coppola, esse fascínio está ligado ao reconhecimento, por parte do vampiro, de que aquela mulher é a reencarnação de sua amada princesa Elisabeth. No meio de um forte clima de erotismo e sensualidade que exala por todo o filme, Drácula vai a Londres em busca de vítimas para alimentar sua eterna ânsia e prazer pelo sangue, e também em busca de sua amada Elisabeth,

reencarnada em Mina. Antes de chegar a Mina, porém, Drácula chega a Lucy, que no filme é notadamente uma jovem com fortes tendências sensuais, pretendida por três homens, para os quais se insinuava abertamente de maneira provocativa e, até certo ponto, libertina. Seria então uma aliada perfeita para Drácula, que certamente atrairia a atenção dos homens que estavam em sua volta e, conseqüentemente, em volta de Mina. Drácula aborda Lucy de forma agressiva, invadindo sua casa, hipnotizando-a e levando-a para um cemitério próximo, através de um suposto sonambulismo. Dessa forma ele vai dominando Lucy aos poucos, atraindo a atenção de Quincey, Seward, Arthur (posteriormente Helsing se junta a eles) para ela e deixando Mina livre, já que mantinha também Hacker fora de alcance, preso em seu castelo.

Mas Drácula não aborda Mina da mesma forma agressiva e bestial como fez com Lucy. Com Mina ele é galanteador, romântico, sedutor... Ele não pretende, com a pessoa que é reencarnação de Elisabeth, saciar seus prazeres carnis e fisiológicos, como fez com Lucy. Aqui ele busca uma relação de amor. Dessa forma, diversas situações envolvendo Drácula e Mina, que não estão presentes no livro, são acrescentadas à trama do filme. O próprio prólogo, apresentando o personagem Vlad Drácula e sua esposa Elisabeth, como já foi citado, é uma situação ausente no livro de Stoker. Mais adiante na trama, quando Drácula chega a Londres e depois de já haver começado suas investidas vampirescas contra Lucy, ele encontra Mina nas ruas da cidade, alegando que procurava conhecer o cinematógrafo e perguntando se ela saberia dizer onde encontrar esta “maravilha do mundo civilizado”. Depois de um jogo de sedução típico de uma primeira abordagem de alguém pelo qual se tem um interesse de relacionamento, os dois vão a um *vaudeville* londrino. Lá, Drácula a seduz com maior vigor e chega a ter a oportunidade de morder o pescoço de Mina. O filme destaca nesta cena a expressão de extremo êxtase e excitação no rosto da personagem vampírica, representada pelo ator Gary Oldman, ao perceber o momento propício para a mordida, reforçando a relação do ato de morder o pescoço com o sexo. No entanto, ele segura seus impulsos e não se permite morder a mulher amada e “infectá-la” com o mal do vampirismo. A partir desta seqüência, que não consta no livro em nenhum dos diários e documentos fictícios compilados, Mina já demonstra um interesse pelo príncipe norueguês, sem saber ainda que ele é um vampiro.

Outro momento que configura o relacionamento entre Mina e Drácula é durante um jantar a dois, em que consomem absinto e Mina, misteriosamente, passa a ter lembranças da terra natal de Drácula e de sensações antes só pertencentes a Elisabeth, a princesa suicida do conde, reforçando a idéia de que Mina é a reencarnação desta. Mais uma vez esta seqüência não está descrita em nenhum dos documentos que montam o livro de Stoker. Igualmente, durante todo o filme, algumas narrações em *off* e cenas de manuscritos ou diários

reiteram que tudo aquilo teria sido documentado, inclusive os encontros de Mina com Drácula, a quem ela se refere como “meu doce príncipe”, em seu diário.

Ainda há um terceiro momento acrescentado no filme e sem referência no livro. É quando Mina não comparece a um encontro com Drácula e manda-lhe um recado, em forma de bilhete, dizendo que recebera notícias de seu noivo na Romênia e que iria se encontrar com ele, para casarem. Finaliza dizendo: “Nunca mais verei você”. Drácula expõe toda a sua ira e consuma definitivamente seu ataque a Lucy, transformando-a em vampiro. Assim como no filme, no livro, Drácula também ataca Lucy logo depois que Mina viaja para a Romênia para casar-se com Hacker. A diferença é que não há, no livro, nenhum diário que relate qualquer referência a algum encontro secreto entre Mina e um príncipe romeno. Curiosamente, no filme, durante sua viagem de navio até Budapeste, Mina joga ao mar páginas de seu diário, dizendo-se confusa, mostrando que se sentia mais viva ao lado de seu “príncipe”, mas que não o veria mais (COPPOLA, 1992). Dá a entender, então, que naquelas páginas eliminadas por ela estão referências ao amado, a seus encontros secretos e suas impressões mais íntimas a respeito de sua “traição” a Jonathan. Dando prosseguimento à idéia de Stoker de aqueles fatos narrados em *Drácula* haverem, com efeito, acontecido, dando verossimilhança a tudo o que está no livro, Coppola sugere-nos que houve, sim, um relacionamento entre Mina e Drácula. Ele só não foi relatado no livro de Stoker porque o diário que conteria estas informações fora destruído por Mina. É, portanto, um valioso exemplo de quão rica pode ser a ligação entre traduzido e tradução, numa adaptação filmica. Melhor dizendo, numa tradução intersemiótica.

O mais importante para a nossa análise, no entanto, é percebermos a relação de amor existente entre Mina e Drácula, tão intensa que Mina chega, em diversos momentos, a defender o conde, mais notadamente no final da película, quando ela tenta impedir que Helsing, Arthur, Quincey e o próprio marido Hacker o eliminem. O ápice da relação entre os dois, no entanto, acontece quando o conde, caçado em suas moradias por Helsing, Seward, Arthur, Quincey e Hacker, ataca sorrateiramente Mina Hacker enquanto ela dorme nos aposentos de Seward, no asilo. Neste ataque definitivo de Drácula a Mina, diferentemente do que é relatado no diário de Seward, no livro de Stoker, Mina não resiste ao vampiro e se entrega a Drácula, não em razão dos poderes do monstro, mas pelo próprio amor que sente por ele e que agora se revela de forma clara em seus pensamentos. Mas, até então, Mina não sabia que seu príncipe era o tão terrível monstro que havia matado sua amiga. Ao tomar conhecimento de que ele era o vampiro contra quem luta com seus amigos e marido – que, aliás, diferentemente do livro, não se encontra no quarto nesse momento da trama – ela reluta,

demonstra decepção, chora, mas mesmo assim não resiste ao amor que sente e a ele se entrega.

Os signos filmicos usados por Coppola nesta seqüência (os movimentos de câmara, a iluminação, figurino, cenografia, atuação dos atores, maquiagem e trilha sonora) remetem-nos não ao ataque de um monstro a uma vítima indefesa, mas sim a uma intensa cena de amor, carregada de sensualidade e conflitos psicológicos. A letra de Stoker apenas chega a nos sugerir essa percepção – ela se atém mais ao terror, ao medo, à iminente morte e sensação de impotência ao visualizarmos uma indefesa mulher com suas mãos presas às garras de um monstro e sendo obrigada a sugar-lhe o sangue que sai do peito morto. Em Coppola, a cena intensifica profundamente a idéia de sexo, e mais: de sexo consentido, desejado.

Em *Drácula de Bram Stoker*, o vampiro chega ao quarto em forma de uma névoa verde. Enquanto Mina dorme e nos dá a impressão de estar tendo um sonho inquietantemente sensual, a névoa avança envolvendo a cama onde a protagonista está deitada. Na cena seguinte, Drácula já aparece sobre Mina, entre suas pernas, por baixo das cobertas. Acontecem durante a cena beijos, carícias e declarações de amor de ambas as partes, até o momento em que Drácula revela não haver vida em seu corpo. Ela passa a ficar inquieta e procura saber mais. Ele revela: “Eu sou um nada, sem vida, sem alma. Odiado e temido. (...) Sou o monstro que os homens querem matar. Sou Drácula” (COPPOLA, 1992). Mina então mostra indignação, debate-se com Drácula na cama, chora e demonstra repúdio ao monstro. Ao mesmo tempo, revela que o ama e pede perdão a Deus por isso. Há, então, um *insert* dos inimigos de Drácula queimando seu refúgio. Na volta para a cena do quarto, Mina já se revela mais calma e desejosa de tornar-se o que ele é, ver o que ele vê, amar o que ele ama, demonstrando, portanto, que está disposta, a qualquer preço, a viver o seu amor com Drácula.

A plasticidade da seqüência vai intensificando a carga erótica a partir daí. O vampiro, depois de perceber a disposição de Mina em transformar-se em um ser da sua espécie e enfrentar todas as penas que essa natureza lhe reserva, morde sua vítima, numa demonstração clara de profundo prazer carnal e emocional. Na seqüência, abre um corte em seu peito, para onde Mina, por espontânea vontade, leva a boca. Os ângulos pelos quais a cena é mostrada, por vezes com a câmara atrás de Drácula, ou atrás de Mina, ou mesmo num *close* na expressão de Mina sugando o sangue que sai do peito de Drácula, sugerem-nos um ato de felação, reforçado pelas expressões de profundo êxtase demonstradas por Drácula. Em certo momento, ele não a deixa prosseguir, dizendo “eu não posso permitir isso. Será condenada a andar pelas trevas como eu por toda a eternidade. Eu a amo demais para condená-la”

(COPPOLA, 1992.). Mas Mina entrega-se totalmente e volta a levar a boca ao ferimento, conduzindo o parceiro a uma sensação clara de gozo. Tal ato a transformará progressivamente em vampiro, como ele o é.

Todo o erotismo da cena nos leva a uma relação direta entre o ato sexual e a mordida do vampiro, já analisados anteriormente. Aliás, este erotismo está presente fortemente em toda película, sobretudo nos ataques de Drácula a Lucy, em algumas cenas que mostram um relacionamento mais íntimo de amizade entre Mina e Lucy, nas cenas em que Hacker é atacado pelas três noivas de Drácula e em outros momentos. No meio de todo esse erotismo, está o vampirismo, personificado em Drácula. Tal mal, em 1889, à época da publicação do livro de Bram Stoker, fazia uma relação na memória dos leitores com a sífilis, uma doença transmitida pelo sangue e através de relações sexuais, que tinha como característica principal de contágio a promiscuidade. Como já vimos, a junção da idéia da mordida do vampiro com o ato copulativo – e, portanto, pela própria natureza do vampiro, uma prática promíscua – com a do contágio (da transmissão do vampirismo através desse mesmo ato sexual) levava a uma relação objetiva entre os signos vampíricos e os signos relacionados à sífilis.

Quando Coppola intensifica o lado erótico na mesma fábula, ele reforça para os anos 1990 essa mesma articulação entre vampirismo e doenças sexualmente transmissíveis. Desta vez, a doença em questão não é a sífilis, e sim a AIDS. Em 1992, a doença havia alcançado grande exposição na mídia e já se fazia presente no imaginário do final do século XX como o grande mal da civilização contemporânea, assim como o foi em outras épocas a sífilis e a tuberculose, por exemplo. Na memória das pessoas, a AIDS estava fortemente associada a signos relacionados à promiscuidade sexual e ao sangue (seringas e transfusões), signos estes marcadamente presentes em Coppola e na própria história de Bram Stoker. No filme, a personagem Lucy, segundo o que nos sugere um comentário de Van Helsing, foi atacada pelo vampirismo em razão de uma certa escolha pessoal, por seu estilo de vida, que é claramente promíscuo e lascivo. “Lucy não foi uma vítima que foi atacada ao acaso, entendeu? É uma voluntária, uma seguidora, uma seguidora devassa! Uma devota discípula. Ela é a concubina do Demônio!” (COPPOLA, 1992.), diz o cientista para Quincey Morris, logo depois de estudar mais a fundo o vampirismo e o próprio conde Drácula. É bastante significativa a ligação desse comportamento com um pensamento comum que se tinha acerca do chamado “grupo de risco” da AIDS. As escolhas relacionadas ao estilo de vida do indivíduo, como o relacionamento sexual com vários parceiros e o uso de drogas injetáveis, atraem a doença, assim como o vampirismo foi atraído pelo comportamento de Lucy.

Coppola, no entanto, através do acréscimo da princesa Elizabeth na trama, mostra-nos outro elemento importante para a idéia da AIDS: o amor. O vampiro Drácula vive o mesmo drama que muitos soropositivos vivem – devido a sua doença, são privados de exercer plenamente a sua atividade sexual com as pessoas que amam, sob pena de transmitirem a elas o mesmo mal, drama este resumido na frase “eu a amo demais para condená-la”. Mina, por sua vez, mesmo sabendo da “doença” pela qual Drácula é infectado, não desiste dele e o acompanha até o fim da trama, enquanto todos os outros, inimigos de Drácula e representantes da sociedade inglesa, o repudiam e o perseguem. Mesmo agonizando e transfigurado, Mina ama-o, beija-o e o aceita, mostrando que, por mais terríveis que sejam os efeitos da moléstia, o amor tem uma fundamental importância para o enfrentamento da doença e amenização do sofrimento do doente. No filme, o espírito de Drácula é salvo pelo amor de Mina.

Desse modo, sem em nenhum momento referir-se explicitamente à AIDS, mas apenas através de signos que se relacionam à doença, Coppola atualiza, para os anos 90, a história de um homem tomado por um grande mal, transmissível para outros homens. Utiliza-se não apenas da lenda do vampiro, da natureza e características vampíricas expressas na fábula de Drácula, mas, principalmente, de um viés da história que toca notavelmente o modo de vida do final do século XX: a sexualidade. Sexualidade esta que foi revista em profundidade em razão da AIDS e que estava em plena pauta de discussão nos vários meios de comunicação, meios acadêmicos, científicos e dentro das famílias, à época da exibição de *Drácula de Bram Stoker* nos cinemas. É, portanto, um belo exemplo de como uma tradução, mais que estabelecer uma mera relação de polaridade com o seu original, tem como missão primeira comunicar-se com o seu tempo, trazer uma mensagem nova para a sua época, atualizando o texto da obra inspiradora, recriando-a sob a visão de seu tradutor.

4 CONCLUSÃO - IMORTALIDADE

O conto *O Homem Bicentenário*, de Isaac Asimov, também adaptado para o cinema pelo diretor Chris Columbus, conta a história de Andrew – um robô que queria ser homem. Não por uma vontade própria aleatória, mas por ele e outros a sua volta reconhecerem em Andrew características tipicamente humanas, diferentes das de um robô. Uma delas, a capacidade de esculpir figuras em madeira por um impulso criativo próprio. Não era um ato de repetição ou imitação, mas um misterioso dom contido em seu cérebro positrônico¹² que nem mesmo os executivos da companhia que lhe fabricara conseguiam explicar. Mesmo que Andrew fosse de fato humano, esta capacidade não seria menos intrigante. E por enquanto, o que chamamos de criatividade estética continuará uma característica tão abrangente e complexa ao ponto de podermos afirmar que não temos à disposição, hoje, instrumentais científicos suficientes para compreendê-la em toda a sua riqueza.

O estudo do caso *Drácula* nos deu a oportunidade de mostrar os vários processos de transformação aplicáveis para se produzir uma obra estética. Existiam lendas sobre vampiros, espalhadas em forma oral, em recantos da Europa. Lendas que inspiraram estudos científicos, que inspiraram *O Vampiro* de John Polidori. Por sua vez, junto com relatos sobre personagens históricos, foram referência para Bram Stoker escrever seu *Drácula*, que inspirou várias adaptações para o cinema, condizentes com suas respectivas épocas. E tanto o livro *Drácula* quanto os signos que inspiraram Bram Stoker, além de outros filmes adaptados, formaram referência para Coppola e James Hart produzirem *Drácula de Bram Stoker*. Mas esta linha traçada aqui não é uma trilha de mão única. Vimos que ela tem várias ramificações com outros e outros signos presentes no espírito de cada autor. É uma rede de significações que sobrevive como um grande jogo em cada materialização da fábula de *Drácula*, alimentado por diversos outros discursos materializados em outros meios. Jogos comandados inicialmente por seus autores, mas colocados adiante por cada leitor, que acrescentam outras peças de significação para estes mesmos jogos em suas leituras.

Mesmo sabendo da complexidade da criatividade estética, nesta dissertação tivemos a oportunidade de estudar uma pequena dimensão que faz parte desta característica tão inerente a espécie humana. Esta dimensão diz respeito ao uso de signos anteriores. Para

¹² Sistema cerebral artificial criado ficticiamente por Isaac Asimov para explicar a inteligência dos robôs.

tanto, usamos como ponto de partida a adaptação cinematográfica de obra literária, já que se trata de uma categoria de criação estética declaradamente ligada a uma anterior, mas não totalmente presa a ela.

Pudemos perceber assim, através do corpus usado no trabalho, que a adaptação é um ato inventivo estético como qualquer outro. É um processo de transformação ao qual o diretor do filme aplica a uma determinada obra, anteriormente materializada em um outro meio, sua interpretação. Como ato inventivo, é possível perceber que o filme é uma expressão estética que se utiliza de diversas outras referências, inerentes à sociedade de onde emerge, para a sua materialização: dialoga com outros filmes, outros livros, com o mundo do diretor, com sua época de produção, faz-se valer das estratégias de linguagem de seu próprio meio e mantém uma reciprocidade com a obra de partida. Enfim, transmutam-se os signos de um meio para o outro de acordo com o poder interpretativo do adaptador e sua época. A fidelidade, portanto, no que chamamos de tradução intersemiótica para classificar a adaptação cinematográfica, não é regra. A diferença entre meios, a história de leituras e vida do autor/diretor e a nova época em que será inscrita invocam a possibilidade de liberdade para a nova obra.

Mas neste trabalho, muito mais que defender a liberdade criativa da adaptação de um livro para o cinema; mais que defender a tradução intersemiótica como um ato de criação apesar de recíproco, tivemos a oportunidade de perceber que algo semelhante acontece com a inventividade “livre”, sem uma ligação intencional com outra obra: a criação estética humana usa, a seu favor, a transformação, a transmutação, a ressignificação de textos presentes na consciência do autor. Percebe-se, sem entrar em méritos de juízo sobre o que é arte e o que não é arte, que a criação estética humana é um jogo dos diversos signos compartilhados socialmente em favor de uma nova obra: mais expressos ou menos expressos, mais aparentes ou menos, mais explícitos ou menos, mais intencionais ou mesmo quase que inconscientes, afirmando-os ou negando-os – estas obras anteriores fazem parte, de alguma forma, da produção estética, seja ela considerada artística ou não. Um jogo tão delicado e arriscado, que uma produção pode ser criticamente avaliada como obra de arte ou, em outro extremo, como plágio.

No entanto, percebemos também que nem sempre este jogo se faz de maneira conscientemente determinada. Com a ajuda de ferramentas teóricas do pós-estruturalismo, da cognição e da semiótica, pudemos vislumbrar uma certa habilidade do ser humano, ligada a sua capacidade de produzir linguagem, de reprocessar signos guardados profundamente em sua consciência, compartilhados socialmente, mas nem sempre identificáveis pela memória.

Uma capacidade de tornar *seus* os signos que anteriormente percebera no mundo, na vida, em outros textos.

Com base nos resultados que estas ferramentas teóricas nos deram, podemos concluir não só que há de fato um diálogo intenso de uma produção estética com outras anteriores, mas, principalmente, que este diálogo não se faz, *a priori*, de forma mecânica, conscientemente seletiva, repetitiva, robótica. É possível ser feita de forma tão própria, tão visceralmente pessoal, que se torna difícil identificar os elementos de referência. Muitas vezes, estes elementos vêm de outros meios e são criativamente reprocessados pelo autor, transformados. Daí a idéia da tradução intersemiótica se verificar também em produções onde nem é possível perceber o próprio ato de tradução. Ao criar, acabamos fazendo traduções intersemióticas diversas, mesmo que não conscientes disto.

Portanto, as utopias modernistas do “novo”, e até de uma ruptura da arte com o mundo, caem por terra com este pensamento. Se podemos identificar um pós-modernismo, é porque conseguimos vislumbrar pensamentos diferentes dos ideais modernos. E um deles diz respeito à admissão de que a produção estética está intimamente ligada à cultura a seu redor e pode dialogar, sem constrangimentos, com produções anteriores. O talento do autor é o talento de jogar com os signos e ter a capacidade de levar um efeito de novidade ao ato de leitura, independentemente de que este leitor identifique ou não traços de outras obras. O talento do autor é a habilidade de usar referências sem que sua criação se pareça com um plágio. Podemos afirmar que o efeito de novidade tem muitas estratégias possíveis, passíveis de serem estudadas a fundo em uma nova oportunidade. Mas certamente, como vimos no caso de Drácula, uma delas é a renovação das significações através de novas metáforas propostas, que pode fazer, de uma antiga história, algo totalmente novo, para um novo tempo, novos leitores, novas associações.

Procuramos neste trabalho evitar a todo custo a discussão sobre o que é e o que não é arte. Justifica-se, assim, o uso de termos como “obra estética” ao invés de “obra artística”. Entende-se que a classificação “arte” passa por diversas outras esferas – políticas, econômicas, sociais – que a torna uma parte do que podemos chamar de *produção estética* como um todo. Aqui, estético, como Barthes nos coloca, é algo que extrapola o simples sentido informacional de uma expressão. Assim podemos ficar à vontade em aplicar os pensamentos aqui expostos tanto a um pingente de madeira esculpido por um artesão de Florianópolis quanto à Pietà de Michel Ângelo; tanto ao prosaico anúncio das sandálias Havaianas da Almap BBDO quanto às pinturas caóticas de Pollack; da cerâmica marajoara à estátua de Zeus. Independente do espaço, época, meio, classificação artística, ou objetivos por

que é produzida, a linguagem estética coloca em movimento a cultura onde está inserida, usando muitas vezes o passado como possibilidade no presente, e expõe uma das características mais belas e intrigantes da raça humana: a criatividade. É ela que nos torna o que somos, e não robôs ou artefatos de inteligência artificial – que apenas reordenam e repetem situações pré-programadas.

Ainda como consequência dos estudos aqui expostos, podemos desmistificar um pensamento comum quando se fala em criatividade estética: o pensamento de que a criação é um ato individualista, proveniente de algum poder que encarna no autor no seu isolamento do resto do mundo. Ao contrário, podemos dizer que a inventividade estética é uma prova de que os limites entre indivíduo e sociedade são frágeis e pueris. Quando percebemos que nossos textos fazem parte de uma rede de outros textos que outros produziram, podemos aprender que o grau de individualismo mede-se, talvez, através da qualidade e quantidade de vozes que formam a consciência de uma pessoa e seu modo próprio de ressignificá-las. Ninguém carrega em si os mesmos textos que outro, daí a identidade de cada um. E esses textos só sobrevivem em nós porque fazemos parte de uma coletividade, dentro de uma cultura, dentro de um corpo social. Qualquer tipo de linguagem só existe por causa desta característica biológica do homem de se socializar.

Talvez a ciência ainda avance nos estudos sobre a criatividade. Quem sabe, para isso ainda faltem ferramentas que nos abram possibilidade de considerar alguns aspectos químico-físico-energéticos do funcionamento da espécie humana, ainda só considerados em ambientes religiosos e espiritualistas. Aí talvez se tenha um vislumbre mais completo da genética da criatividade. Mas por enquanto, um dos aspectos que hoje podemos ainda ter em mãos é o que ela nos apresenta em termos fenotípicos – as criações, os signos expressos, expostos por seus autores. Os signos são as marcas indelévels de cada pessoa que as produziu. Podem revelar o que há de mais intrínseco de cada personalidade, de cada indivíduo, afinal,

(...) estaremos encerrados numa caixa de carne e sangue? Quando comunico meu pensamento e meus sentimentos a um amigo que me inspira muita simpatia, de modo que meus sentimentos passem para ele e que eu tenha consciência daquilo que ele está sentindo, será que não estou vivendo tanto em seu cérebro quanto no meu – quase que literalmente. É verdade que minha vida animal não está ali, porém minha alma, meu sentimento, pensamento, atenção, estão (PEIRCE, 2005, p. 309).

Parafraseando estas idéias de Peirce, contidas na edição de seus escritos, no final dos pensamentos sobre pragmatismo, talvez não consigamos hoje entender questões metafísicas como a possibilidade da imortalidade. Mas podemos afirmar que somos imortais à

medida que produzimos para o mundo signos memoráveis, que sobrevivam na mente das pessoas. Nesse sentido, podemos dizer que somos tal qual uma palavra, que por mais que seja escrita e depois apagada de um quadro, sobreviverá enquanto idéia em outras pessoas e irão inspirar outras criações sucessivamente. Poderíamos afirmar, com isso, que somos imortais através das obras que criamos e lançamos ao mundo.

BIBLIOGRAFIA

ALGRAVE, Beatriz. *Página da Beatrix. Vampiros*. Disponível em <http://www.beatrix.pro.br/cultobsc/vampiros.htm>. Acesso em 18 jun. 2005.

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carol, e Kim, de Rudyard Kipling*. UNESP, SP (2005)

ASIMOV, Isaac. *Visões de Robô*. Record, RJ (2002)

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Martins Fontes, SP (2001)

ARCO E FLEXA, Marcelo. *Vampiro, o mito imortal*. Disponível em http://www.geocities.com/o_caicara/edicao_01/mat_01_03.htm >. Acesso em 20 jul. 2005.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. Martins Fontes, SP (1989)

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Hucitec, SP (1997)

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Brasiliense, SP (1988)

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Nova Fronteira, RJ (1984)

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Perspectiva, SP (1986)

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENSE, Max. *Pequena estética*. Perspectiva, SP (1975)

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. Perspectiva, SP (2004).

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Porto Alegre : Globo, 1953.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos*. 18.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Perspectiva, SP (2000)

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Perspectiva, SP (1995)

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/>> Acesso em 12 ago. 2005

DRÁCULA DE BRAM STOKER. Direção de Francis Ford Coppola. Produção de Michael Apted e Robert O'Connor. Columbia Pictures, 1992. 1 DVD (130 mim.), Widescreen ou standard, color.

DRÁCULA. Direção de Tod Browning. Produção de Tod Browning e Carl Laemmle Jr. Universal Pictures, 1931. 1 DVD (74 min.). Standard, preto e branco.

EISENSTEIN, Sierguéi. *O Princípio cinematográfico e o ideograma*. São Paulo: Cultrix, 1977.

FARIA, Charles Franklin de. *Lilith, a rainha da noite*. Disponível em <http://www.meiodoceu.com/mitologia_lilith.htm>. Acesso em 02 ago. 2005.

FARIA, Emerson Luiz de. *Mitologia grega*. Disponível em <<http://www.nomismatike.hpg.ig.com.br/Mitologia/MitoGrega.html>>. Acesso em 20 jul. 2005.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Martins Fontes, SP (1999)

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Forense, SP (2001)

GATTO, Fabián Giménez. *Esbozos de una analítica de lo monstruoso*. Del *Dracula* de Stoker al *Bram Stoker's Dracula* de Coppola. Disponível em <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/FGimenez/Dracula.htm>>. Acesso em 25 jun. 2005.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. LTC, RJ (1989)

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Vozes, Petrópolis (1999)

GLEISER, Marcelo. *A dança do universo – dos mitos da criação ao big-bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: EDUFMG, 1997.

Internet Movie Data Base. *Plot Summary for Dracula*. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0103874/plotsummary>> Acesso em 03 jun. 2005.

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Ática, SP (2000)

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural - vol. 1*. Cosac Naify, SP – 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas 1 - O cru e o cozido*. Cosac Naify, SP – 2004.

LUCY, Niall. *A Derrida Dictionary*. Blackwell: USA, UK, Australia, 2004

LYONS, Jonhs. *Introdução à lingüística teórica*. Companhia Editora Nacional, SP (1979)

MELTON, J. Gordon. *Enciclopédia dos vampiros*. M. Books. SP (2008)

MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas e pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MACHADO, Irene A. *Cinema como literatura – procedimentos e teorias à maneira dos russos*. Est. Cin., São Paulo, n.2 , 1999.

MEDINA, José. *Linguagem: conceitos-chave em filosofia*. Artmed, Porto Alegre (2007)

MENTE, CÉREBRO E FILOSOFIA. FUNDAMENTOS PARA A COMPREENSÃO CONTEMPORÂNEA DA PSIQUE. São Paulo: Editora Duetto. Edição 11 (2008)

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* in *Obras incompletas / Friedrich Nietzsche*, seleção de textos Gerard Lebrun, Trad e notas Rubens Rodrigues Torres Filho, posfácio Antonio Candido. 3ª ed, São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NOSFERATU. Direção de F.W.Murnau. Produção de Enrico Dieckmann e Albin Grau. Prana-Film, 1922. 1 DVD (80min). Standard, preto e branco.

OLIVEIRA, Ângelo Gomes de. *Lilith*. Disponível em <<http://www.umbandaracional.com.br/lilith.html>>. Acesso em 02 ago. 2005.

O VAMPIRO DA NOITE. Direção de Terence Fisher. Produção de Michael Carreras. Warner Bros, 1958. 1 DVD (84 min). Standard, color.

PALMA, Glória Maria. *Literatura e cinema: A Demanda do Santo Graal e Matrix; Eurico, o Presbítero & A Máscara do Zorro*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo : Perspectiva, 2000.

PINKER, Steven. *O instinto da linguagem: como a mente cria a linguagem*. Martins Fontes, SP (2002)

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POLIDORI, John William. *O vampiro*. [s.l., 1819] Disponível em: <<http://www.contosimortais.pop.com.br/vampiropolidori.htm>> Acesso em 23 jul 2005.

RAMPAZZO, Lino. *Metodologia Científica*. São Paulo: Loyola, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. EXO Experimental, SP (2005)

RICE, Anne. *Vittorio, o vampiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Loyola, SP (2000)

ROQUE, L. de L. e TEIXEIRA, L. A. *Frankenstein, de Mary Shelley e Drácula, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura*. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, vol. VIII, 10-34, mar.- jun. 2001.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. São Paulo, Martins, 1963.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Cultrix, SP (1977)

SOUSA, Josilene. *Lilith*. Disponível em <<http://www.vanessatuleski.com.br/mitologia/lilith.htm>>. Acesso em 22 jul. 2005.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Martin Claret, SP (2007)

STAM, Robert. *Bakhtin. Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Blackwell: USA, UK, Australia (2005).

STOKER, Bram. *Drácula*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

VAMPIROS – *Outros tipos de vampiros*. Oragon. Disponível em <http://www.organon.hpg.ig.com.br/vamp_tipos.htm>. Acesso em 03 ago. 2005.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

VIDEOQUATRO – *Vocabulário Básico de Cinema*. Disponível em: <http://www.geocities.com/Hollywood/1110/voc_cinema.html> Acesso em 05 jun. 2005.

XAVIER, Ismail. *Do texto do filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. São Paulo: SENAC, 2003.