
RESENHA FÍLMICA/
FILM REVIEW

Shore, Gary. *Drácula: A História Nunca Contada*. EUA, 2014, 92 min.

Paulo Henrique Calixto Moreira Monteiro
Instituto Federal do Ceará

Há personalidades históricas que se tornam lendárias à medida que seus feitos, sejam eles heroicos ou infames, constroem-se e re-compoem-se enquanto leituras quase místicas de sua vida terrena, resultando em uma transferência destas personagens para o imaginário popular, imortalizando-as.

É o que ocorre com a figura do Conde Drácula, personagem construída pelo escritor irlandês Bram Stoker, baseando-se na personalidade histórica de Vlad III, príncipe da Valáquia, província ao sul da Romênia, cujo reinado estendeu-se por aproximadamente seis anos, a partir de 1456. Vlad é, ainda hoje, reverenciado como herói pelos romenos por proteger a região das invasões dos turcos otomanos, mas para o imaginário universal, ele sempre terá a vil alcunha de “O Empalador”, por sua preferência por empalar seus inimigos vencidos nos campos de guerra como sinal de sua esmagadora, e sádica, supremacia.

Tal terror a ele atribuído construiu a persona necessária para a formação do monstro apresentado em *Drácula* (1897) de Stoker. A personagem-título carrega os valores que se estabeleceram historicamente e os leva a um novo patamar: A invasão da Londres vitoriana, retomando o palco da guerra em um nível mais pessoal



e menos político, mas conferindo ao famigerado líder romeno um atributo sobrenatural, tão sobrenatural quanto a lenda de Vlad III já o era, do Vampiro.

Embora a representação do vampiro tenha sido desenvolvida ao longo da história, ela aparece na literatura ocidental com *The Vampire* (1819), de John William Polidori. No entanto, só alcançou abrangência mundial com o escrito de Stoker. Ao tomar para si a ressignificação de Vlad III, Stoker traduziu o terror histórico real em um terror vitoriano ficcional, carregando em seu cerne o medo e a credence popular da Europa oriental ao mesmo tempo em que acompanhando a notoriedade dos atos cruéis do príncipe, mais uma empreitada de conquista. O conde Drácula é um monstro tão imponente quanto sua persona histórica o foi, com ira e fúria semelhantes aos de “demônios do abismo” (p. 44).

Drácula, de Stoker foi adaptado inúmeras vezes para o cinema, tornando-se um dos principais ícones do terror cinematográfico. Como não poderia deixar de ser, cada adaptação conferiu ao Conde ora um novo trajeito, como o inesquecível sotaque do ator Bela Lugosi na produção de 1931, ora um novo objetivo, como a incomparável busca pelo amor eterno entre o Conde e Mina Harker, dirigida por Coppola em 1992. Contudo, a mais recente tentativa de adaptação do vampiro mor da literatura tentou “morder” não apenas sua veia sobrenatural, mas histórica.

Dirigido por Gary Shore, e estrelado por Luke Evans como o personagem título, *Drácula – A História Nunca Contada*, de 2014, ao mesmo tempo em que busca representar as origens históricas de Vlad III, tenta incorporar os elementos místicos do vampiro de Stoker, criando um amálgama de verossimilhança e ficção. Assim, o filme retira o “monstro” da equação adaptativa e, em seu lugar, insere o “pai de família”.

As tentativas de produzir uma figura de vampiro menos maligna e mais cativante parecem ser típicas dos tempos modernos. Mas, pela primeira vez, apresenta-se o lado “familiar” de um personagem que evoluiu enquanto conquistador, nas adaptações fílmicas e literárias, para uma nova persona que falha em elaborar o mesmo enquanto um monstro, vilão e algoz.

O *Drácula* de Shore não ataca, defende-se; não vive de atos sádicos contra seus inimigos, renega-os; não destrói os turcos para se apoderar de suas terras, o faz unicamente para proteger sua mulher e filho. Ao narrar as origens históricas de Drácula enquanto Vlad III, o diretor prefere suavizar a carnificina cometida pelo mesmo. Ironicamente, Vlad ainda empala seus inimigos, mas sem uma gota de sangue sequer para macular os seus atos. É a representação estilizada da morte em autodefesa, cuidadosamente censurada para alcançar uma faixa etária mais ampla nas bilheteriais.

Se o *Drácula* de Shore peca enquanto representação histórica, poderia sua representação enquanto vampiro salvar-lhe a empreitada da adaptação? Infelizmente, não. Da mesma forma que o tom da película prezou pela construção de um Vlad menos cruel, sua forma vampiresca sofre do mesmo irrisório fim. O *Drácula* de Stoker, manipulador, vil, violador de mulheres e assassino de bebês, está bem distante do bom moço interpretado por Luke Evans. O ator se esforça por exibir um vampiro que não quer ceder ao desejo de sangue; luta, portanto, para manter sua “alma humana”, receoso de que se tornar um vampiro poderia causar aos seus entes queridos. A possessão de Vlad se dá na forma de hiperbólicos efeitos visuais envolvendo morcegos gerados em computação gráfica, que, mais uma vez, cobrem a tela em uma violência plástica e sem impacto.

Seria, então, uma questão de “fidelidade” esquecida? Brian McFarlane (1996), em *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, observa que a “crítica à fidelidade depende de uma noção de que o texto possui e oferece ao leitor (inteligente) um

sentido único e correto ao qual o diretor do filme pode abraçar ou, de alguma forma, violar e perturbar”.

Dessa forma, como devem ser analisadas as adaptações? *Drácula*, de Stoker, enquanto original, goza da posição de precursor, seja histórico ou espiritual, e usa-se o termo espiritual aqui como referência aos elementos pertinentes à construção do emaranhado narrativo que precisam se recompor na adaptação de uma obra. A carga semântica, ou o espírito do original, se reconstrói em cada nova versão e se multiplica enquanto signo, rendendo importância intertextual geração após geração ao romance.

Para Robert Stam (2000), em seu artigo *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*, a crítica especializada lida com as adaptações de forma moralista, usando termos como *traição* e *violação* para descrever adaptações que, segundo a mesma, não alcançam seu objetivo: ser “fiel” ao texto de partida (p. 54). Tal fidelidade, no entanto, é posta em xeque pelo próprio Stam: “algumas adaptações falham em reproduzir o que mais se aprecia nos romances de origem; algumas adaptações são realmente melhores do que outras; e algumas adaptações perdem ao menos algumas características marcantes de suas fontes de origem.”.

A “suavização” da adaptação cinematográfica, tanto histórica quanto ficcional, de Conde Drácula/ Vlad III pode remontar a um processo conhecido como *disneyization*. O termo foi cunhado por Alan Bryman (1999), em *The Disneyization of Society*, para se referir, metaforicamente, a uma sociedade dedicada a merchandising e consumo. Ele também pode ser utilizado para descrever uma versão diluída ou simplificada de uma forma original. No que diz respeito à estrutura, o termo é mais usado para descrever a destruição de caráter e criatividade para criar um produto inofensivo e neutro, em que se privilegia a similaridade em detrimento da originalidade.

Ao reconstruir o Conde Drácula de Stoker como o Vlad de Shore, temos uma visão não apenas do diretor, mas da passagem do tempo, das forças exercidas socialmente, implícitas e explícitas, que cobram, silenciosamente, representações renovadas de ícones antigos em novas roupagens, revelando novas nuances que possam trazer o grande público ao cinema. O Drácula adaptado de cada geração representa, de certa forma, os anseios do público e da sociedade que o rodeiam e fomentam, lidando com os mais diversos gêneros do cinema. Ao contrário da tradução literária, a adaptação cinematográfica tem uma maior liberdade para reconstruir os textos na qual se baseia, gerando, muitas vezes, uma “suavização” como efeito colateral dos caminhos optados pela produção da película.

Seria, então, justo julgar uma adaptação cinematográfica enquanto espelho de uma obra literária? A indagação é inquietante no sentido em que tal adaptação é um texto novo e à parte do texto literário, mas partiu do mesmo, e de sua origem não pode, essencialmente, descolar-se. Stam (2005) afirma que a “originalidade completa, como consequência, não é possível nem desejável.” e que “se a ‘originalidade’ na literatura já é subestimada, a ‘ofensa’ em ‘trair’ esta originalidade, por exemplo, através de uma adaptação ‘infidel’ é ainda mais” (p. 3).

Este composto histórico-geracional pode, até mesmo, render uma análise filosófica da adaptação enquanto transformação sógnica sob a égide temporal, como a desenvolvida por Julio Plaza (1987), em *Tradução Intersemiótica*. Para Plaza, “A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos.”.

De acordo com Plaza, embasando-se nas estruturas triádicas peircianas, o passado é um ícone que influencia a atividade criativa

da tradução, a qual ocorre num contexto outro daquele em que o original foi produzido e, englobando-o, o atualiza; o presente, ou seja, a própria tradução, é um índice, trazendo dentro de si as influências do seu passado-ícone, do objeto da tradução, e por intermédio dessa transmutação, finalmente, gera o futuro da tradução enquanto símbolo, que dialoga com o público, gerando novos ícones e reiniciando o processo de semiose.

Assim, *Drácula*, de Stoker, jamais poderia ser considerado como o “original”, uma vez que foi inspirado, consciente e inconscientemente, por um passado de signos icônicos, indiciais e simbólicos que o geraram, historicamente, os signos de vampiro e Empalador. Tais signos, em constante reconstrução, renovam-se infinitamente.

Pode-se, portanto, encarar cada adaptação como um mar de escolhas artísticas, comerciais e autorais que inundam o texto de origem, mas que, certamente, não podem, nem devem, ser apreciados separadamente, sendo que cada escolha influencia em inúmeras opções que irão adicionar ou sufocar certos elementos do texto de partida para o público de chegada. Os elementos presentes numa tradução intersemiótica concernem não apenas o texto, mas as sensações, sentimentos e crenças daqueles que o produzem e daqueles que o prestigiam. O processo intersemiótico na produção de filmes adaptados da literatura, portanto, carece de devida contextualização à medida que é visto como uma reconstrução sêmica temporal.

Se uma adaptação consegue manter “fidelidade” em relação à obra que a originou, será criticada por não conseguir produzir nada de novo; mas se há uma tentativa de reinterpretar esta obra, dando-lhe uma nova roupagem ou até mesmo adicionando, por exemplo, novos elementos narrativos, como personagens e sub-tramas, a mesma será criticada por introduzir tais elementos.

Os teóricos da adaptação fílmica vêm discutindo, há tempos, acerca da rejeição do método comparativo, que consiste na comparação

entre o texto de origem (ou seja, o texto literário, romance, conto, peças, quadrinhos, etc) em relação ao alvo (ou seja, o filme). McFarlane, por exemplo, argumenta que tanto cinema quanto literatura são duas artes distintas. Tão logo o cinema nasceu para o propósito do entretenimento narrativo, a ideia de esmiuçar um romance em busca de material estava já encaminhada e tal processo vem continuando desde então, por anos a fio.

Na abordagem de uma nova construção artística que engloba inúmeras possibilidades de produção narrativa, cabe um questionamento acerca de quão válido é o julgamento e análise de uma adaptação cinematográfica sob o único prisma da análise literária, uma vez que campos semióticos diferentes carecem de análises igualmente diferentes. Uma adaptação deve, portanto, ser avaliada enquanto adaptação, e não como mero sub-produto do texto de partida.

Tal intento só seria possível ao fazer das propriedades inerentes à construção do filme a base da análise: direção, atuação, fotografia, figurino, trilha sonora, apenas para citar algumas, são individualidades que, em conjunto, produzem aquilo que carece ser visto, analisado e, por fim, julgado.

Sim, há uma obra de partida que rege o signo primeiro, passível de adaptação, mas a adaptação é signo novo que, residualmente, carrega o signo primeiro e inicia novos processos intersemióticos, ao mesmo tempo, aproximando-se e afastando-se um do outro. Os signos primeiro e novo se aproximam na medida em que convergem para um signo segundo, intermediário, que carrega o “espírito” do texto, como escreve Humboldt; se afastam na medida em que apontam para (e são influenciados por) seus próprios momentos sociais e históricos, retraduzido-se a cada nova geração.

Desta forma, não se deve entender a obra de partida como algo intocável, perfeito, da mesma forma como não se deve tratar a adaptação fílmica como um produto inferior, mesmo com seus desvios,

possam ter sido eles considerados essenciais ou não no processo da adaptação. Ainda que construído tomando por base duas fontes diferentes, sobrenatural e histórica, ao mesmo tempo que tolhendo elementos considerados desnecessários para fomentar a ideia do monstro-herói do título, *Drácula – A História Nunca Contada* é, pois, produto de uma geração que almeja mais por uma figura benigna que maligna em seu papel principal. Torcer para o mocinho, enfim, revigora o espírito do atual grande público, e nesse intento, a adaptação de Gary Shore cumpre com o seu objetivo.

Recebido em: 30/08/2015

Aceito em: 01/10/2015