

## O vampiro imortalizado através do cinema

### *The vampire immortalized through the cinema*

**Maytê Regina Vieira**

Mestranda, PPGH–UDESC

Bolsista CAPES

maytevieira@gmail.com

Resumo: Com mais de um século de existência a trajetória do cinema mudou muito. Entretanto o que nos interessa é o uso do filme como fonte histórica. O objeto de nossa análise para este trabalho será a transformação da representação do vampiro: *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau (1922); *Drácula de Bram Stoker* de Francis Ford Coppola (1992) e *Entrevista com o vampiro* de Neil Jordan (1994) de forma breve. Usando trechos determinados do filme para observar a forma como foi retratada a aparência do vampiro, acreditamos poder demonstrar seu contexto histórico.

Palavras-chave: vampiro, cinema, história.

*Abstract: With more than a century of the history of cinema has changed a lot. But what interests us is the use of film as historical source. The object of our analysis for this work is the transformation of representation of the vampire: Nosferatu by Friedrich Wilhelm Murnau (1922), Bram Stoker's Dracula by Francis Ford Coppola (1992) and Interview with the Vampire by Neil Jordan (1994) briefly. Using certain portions of the film to see how he portrayed the appearance of the vampire, we believe can demonstrate their historical context.*

*Keywords: vampire, cinema, history.*

Historiadores necessitam de fontes para pesquisar suas hipóteses, além de embasar e construir sua narrativa. A historiografia tem modificado no decorrer dos séculos o que entende por fonte histórica, ou seja, o que é considerado plausível para o trabalho do historiador. No século XIX quando a história se afirma como disciplina acadêmica as fontes consideradas confiáveis se restringiam aos documentos escritos, visto que, de acordo com Janotti (2005, p. 11), permitiam a reconstituição da história em suas relações de causa e efeito.

A partir da década de 1930, com a chamada Escola dos *Annales*<sup>1</sup>, que pregava a interdisciplinaridade contestando os estudos históricos que privilegiavam somente o político, os historiadores passaram a rever o que consideravam fonte para a história. Em 1949 é

---

<sup>1</sup> Referência a Revista *Annales d'histoire économique et sociale* fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch para contestar a história como era feita naquele período e divulgar suas idéias e trabalhos com colaboradores de outras disciplinas. Eles acreditavam que a ligação com outras áreas das Ciências Humanas enriqueceria a História.

publicado – postumamente<sup>2</sup> – Apologia da História ou O ofício do historiador, nele o autor Marc Bloch diz o que entende por história e documento histórico,

Como primeira característica, [do conhecimento histórico] o conhecimento de todos os fatos humanos no passado, da maior parte deles no presente, deve ser, segundo a feliz expressão de François Simiand, um conhecimento através de vestígios. Quer se trate das ossadas emparedadas nas muralhas da Síria, de uma palavra cuja forma ou emprego revele um costume, de um relato escrito pela testemunha de uma cena antiga ou recente, o que entendemos efetivamente por documentos senão um "vestígio" quer dizer, a marca, perceptível aos sentidos, deixada por um fenômeno em si mesmo impossível de captar? (BLOCH, 2002. p. 73)

Segundo Foucault (2000, p. 7-8) o documento não poderia mais ser visto pela história como “matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros” a história deveria entender o documento como algo construído pelos homens que o deixaram apontando “formas de permanências, quer espontâneas, quer organizadas.” Ou seja, o documento não poderia mais ser visto como algo objetivo, retrato inquestionável da verdade.

[...] o historiador tomou consciência de que o documento é um monumento, dotado de seu próprio sentido, a que não pode recorrer sem precaução. Cumpre então restituí-lo ao contexto, apreender o propósito consciente ou inconsciente mediante o qual foi produzido diante de outros textos e localizar seus modos de transmissão, seu destino, suas sucessivas interpretações, graças à lingüística, à psicologia, à sociologia... (DUMOULIN, 1993. p. 244)

Em 1974, Jacques Le Goff e Pierre Nora – historiadores que já faziam parte do quadro da revista dos *Annales* – lançam uma obra, em três volumes, intitulada História: Novos problemas; Novas abordagens; Novos objetos. O volume dedicado aos novos objetos relacionou uma série de vestígios – nas palavras de Bloch – que poderiam ser usadas como fontes de análise das mais variadas naturezas, entre eles as imagens, que “são representações de ideais, sonhos, medos e crenças de uma época.” (SILVA; SILVA, 2006, p. 199).

Para Chartier (1993), a imagem, que era considerada material de análise somente para

---

<sup>2</sup> Marc Bloch foi fuzilado durante a invasão nazista à França em 1944, o manuscrito foi enviado para seu companheiro de trabalho Jacques Le Goff que o publicou em 1949.

a história da arte ou especialistas nela é, há alguns anos, fonte para o historiador independente de seu campo, pois ela, tanto pode ser usada para doutrinar, para convencer quanto para expor idéias e modos de pensar compartilhados por determinados grupos ou culturas.

Entretanto, de acordo com Meneses (2003), as disciplinas afins da História lidam com as imagens de forma muito mais completa;

[...] estamos ainda longe do patamar já atingido na Sociologia e na Antropologia: o objetivo prioritário que os autores propõem (como, aliás, no tradicional comentário de texto à francesa) é iluminar as imagens com informação histórica externa a elas, e não produzir conhecimento histórico *novo* a partir dessas mesmas fontes visuais. [...]

Com estas novas concepções, o cinema foi incorporado no conjunto de documentos utilizados pelo historiador por ser constituído por imagens em movimento, assim os filmes sejam eles “mudos, sonoros e coloridos, plantas de salas de exibição de filmes, letreiros, legendas, técnicas de filmagem, filmes de propaganda política, [...]” (JANOTTI, 2005, p. 15). Corroborando isto Cardoso e Vainfas (1997, p. 378) dizem que qualquer vestígio deixado pelo homem, se reverte em trabalho para o historiador decifrar e buscar compreender os “discursos que exprimem ou contêm a história [...]”.

Na opinião de Napolitano (2005), os filmes quando retratam um momento ou um ambiente histórico em seus cenários, figurinos, ornamentos passam a impressão de realidade. Como se fossem uma representação fiel do passado. Para analisarmos um filme temos que “entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas [...]” (NAPOLITANO, 2005, p. 237). Um exemplo claro: através dos estudos históricos temos conhecimento que na Idade Média, as cidades não eram tão organizadas, tão limpas, as pessoas não eram tão asseadas ou tão “civilizadas” quanto suas representações nos filmes. O que faz com que os produtores os apresentem desta forma?

Em escala menor e também reproduzindo o que ocorre em escala internacional, o cinema, seja documental, seja de ficção, é um segundo domínio que vem crescendo na atenção dos historiadores, embora com material mais disperso (o vídeo ainda está num patamar imediatamente anterior). Mas a reflexão sobre as relações entre o cinema e a História tem-se multiplicado sensivelmente em seminários, mostras, cursos, coletâneas, monografias. (MENESES, 2003, p. 20-22)

Como podemos perceber os estudos referentes ao cinema estão avançando como uma

legítima fonte histórica, embora na opinião de Meneses (2003, p. 28) os trabalhos existentes sejam um tanto superficiais e incompletos, precisando aprofundar ainda mais as perspectivas de análise histórica. A imagem deve ser tratada como instrumento e a sociedade como objeto das pesquisas que devem partir sempre da “formulação de *problemas históricos*, para serem encaminhados e resolvidos *por intermédio de fontes visuais*, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes.” (MENESES, 2003. p. 28)

As pesquisas pioneiras envolvendo o cinema foram feitas pelo historiador Marc Ferro que publicou um dos artigos que constituem a obra *História: novos objetos* (1974). Intitulado “O filme: uma contra-análise da sociedade?”<sup>3</sup> o artigo discute a importância da película filmica como fonte e as formas como pode ser tratada e analisada pelos historiadores.

Contudo a história ainda tem um longo caminho a percorrer até conseguir desenvolver os estudos com as imagens em todas as suas possibilidades. Prova disto são os estudos mais atuais que contestam a metodologia de Ferro, conforme Napolitano (2005) atualmente ele é criticado por sua visão que privilegia o filme histórico, o chamado documentário, como fonte de análise argumentando que sofre menos manipulação em sua produção, porém para pesquisadores como Pierre Sorlin (sociologia) e Eduardo Morettin (história), isto pouco importa. O que importa é o discurso do filme e a análise de sua narrativa.

Quando foi apresentado pelos irmãos Lumière no final do século XIX<sup>4</sup> o filme era considerado divertimento de feira, produto de quermese, atrativo somente para os iletrados, miseráveis, populacho inculto. Ele era desprezado pelos intelectuais e pela elite que se proclamava culta, até 1960 os filmes eram desprezados também pela academia, “hoje, o filme tem direito de cidadania, tantos nos arquivos, quanto nas pesquisas.” (FERRO, 2010, p. 9).

O cinema é agente da História, haja vista as possibilidades de compreensão da sociedade que produz e recebe os filmes, no entendimento das mudanças sociais. Cada época entende de forma diferente o mesmo filme e o que produz significado para uns, não representa nada para outros. A leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da História permitem atingir pontos nem sempre claros nas análises históricas.

Na esteira do trabalho de Ferro, surgiram inúmeros outros que discutem as relações

---

<sup>3</sup> Originalmente escrito em 1971 (FERRO, 2010, p. 47).

<sup>4</sup> O século XIX foi impulsionado pela chamada Segunda Revolução Industrial que envolveu uma série de desenvolvimentos dentro da indústria química, elétrica, de petróleo e de aço, além da introdução de navios de aço movidos a vapor, o desenvolvimento do avião, a produção em massa de bens de consumo, o enlatamento de comidas, refrigeração mecânica e outras técnicas de preservação e a invenção do telefone eletromagnético, o que permitiu o desenvolvimento das técnicas científicas da fotografia ao cinema.

entre a história e o cinema visto que, o filme, imagem em movimento, tem o poder de transportar o público para outra realidade, por passar a impressão de as imagens terem sido capturadas do acontecimento, do real.

Seu caráter ficcional e sua linguagem explicitamente artística, por um lado, lhe conferem uma identidade de documento estético, portanto, à primeira vista, subjetivo. Sua natureza técnica, sua capacidade de registrar e, hoje em dia, de criar realidades objetivas, encenadas num outro tempo e espaço, remetem, por outro lado, a certo fetiche da objetividade e realismo, [...] A força das imagens, mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma realidade em si mesma, ainda que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada. (NAPOLITANO, 2005, p. 237)

Por este prisma o cinema é, por excelência, uma fonte histórica de importância inquestionável na história contemporânea por sua capacidade de atingir a todos, de moldar mentalidades, sentimentos e emoções além de alcançar, com grande facilidade, parcelas variadas de todas as camadas sociais e culturais.

São muitas as possibilidades de interpretação de um filme, como qualquer documento histórico, o cinema é influenciado pelo seu tempo, pelo meio onde está inserido, evidenciando a marca de seus produtores - estes também impregnados dos conceitos, acontecimentos e modo de ver a vida de sua época. Segundo Nova (1996), a maior parte do conteúdo de um filme, especialmente os comerciais, é ditada pelos gostos do público que, por sua vez é influenciado pelo filme, numa relação de troca constante. Sendo assim, podemos entender um determinado momento através do que é passado nas narrativas dos filmes. Complementar a isto é a idéia de Roberto Abdala Junior (2006) que diz,

História e Cinema apresentam o desenrolar de acontecimentos, procurando atribuir coerência e inteligibilidade aos processos históricos e/ou aos contextos no qual eles têm sua origem ou estão imbricados; ancoram seus discursos numa “realidade” que se dispõem a (re) construir. Ao realizarem essa (re)construção, recorrem a estratégias discursivas que pretendem instaurar uma inteligibilidade às relações socioculturais, políticas, econômicas, enfim, às relações históricas de toda ordem que entram na composição dos seus discursos e constroem “o mundo como representação”. Noutras palavras, no Cinema e na História existe a necessidade de que o resultado dos seus discursos instaure relações de coerência entre os acontecimentos e o contexto sociocultural e histórico no qual eles se desenrolam, conferindo-lhes inteligibilidade e verossimilhança – talvez menos nos seus discursos e mais nas leituras que pretendem que se faça deles. Os discursos de História e Cinema, nessa medida, estruturam a

narrativa articulando o contexto às relações de interesses e disputas entre os diversos sujeitos e/ou agentes sociais – “escolhidos” – envolvidos nas tramas que deram origem aos acontecimentos. As estratégias às quais o Cinema e a História recorrem, entretanto, exigem que reconheçamos a especificidade de cada um desses discursos. Os acontecimentos, ao serem trabalhados pelo historiador, ao serem objeto da abordagem histórica tornam-se fatos históricos que, como argumenta Paul Veyne, não existem isoladamente, pois os acontecimentos têm ligações objetivas na história (1982, p. 30). No caso do cinema, os acontecimentos (e tampouco as imagens) podem ser considerados isoladamente. Quanto às “ligações objetivas”, se não podemos defini-las propriamente assim, por serem obra de ficção, certamente devemos reconhecer que também existem nos discursos filmicos, apesar de resultarem de um processo complexo de criação. Textos filmicos ou históricos, para construírem o contexto no qual se desenrola a “trama”, são obrigados a esclarecer os processos do qual nascem ou estão inscritos os acontecimentos. Os contextos construídos por meio desses discursos, nos quais a trama do filme ou da história se desenrola, compõem uma “rede de acontecimentos, em relação aos quais [aquele acontecimento] vai ganhar um sentido: é a função da narrativa” (Furet, s/e, p. 82), tanto em história, quanto em cinema. No cinema e na história todos os acontecimentos são passíveis de serem abordados nas suas narrativas, mas seus significados vão depender da trama que é foco do seu discurso. (ABDALA JUNIOR, 2006).

Tendo claro o que se entende por documento histórico, as mudanças que permitiram que o filme se tornasse uma fonte histórica e sua importância como tal, nos propomos a fazer uma rápida análise<sup>5</sup> de alguns pontos dos filmes que usaremos como fonte de nossa pesquisa acadêmica, visto que todos os tipos de filmes, sejam eles de ficção ou documentários, nos permitem fazer análises históricas visto que, uma película fílmica é uma construção feita através de um roteiro, montagem, enquadramento, movimentos da câmera, iluminação, utilização da cor, sons; tudo planejado para um determinado fim.

Sendo assim, seu valor como mediador para ciência da sociedade que o produziu e o consumiu é indiscutível por deixar entrever através dele – posto que estes elementos geralmente estão por trás do filme em si – o contexto histórico onde estava inserido. As discussões sobre a validade do filme como documento histórico se colocaram desde o momento em que foram feitas as primeiras críticas aos filmes produzidos. As modernas tecnologias digitais tornam nosso trabalho de construção e desconstrução de um filme, análise de personagens, cenários, diálogos muito mais práticas.

O advento do filme digital e a internet facilitaram o trabalho do historiador; com eles

---

<sup>5</sup> Ainda em estágio inicial de pesquisa, esta análise certamente está incompleta privilegiando maiores detalhes de Drácula de Bram Stoker, produzido por Francis F. Coppola, por estar num estágio um pouco mais avançado de trabalho.

podemos acessar um filme onde estivermos, manipular cenas, editar, congelar determinado ponto para observação mais detalhada que capacita uma melhor compreensão e um olhar mais apurado sobre determinado quadro, tendo-se visão privilegiada de detalhes que certamente a platéia do cinema não tem devido ao ritmo normal do filme que tem sua linha temporal determinada pela seqüência de cenas que não permitem ser vistas pausadamente, o que nos permite ver com mais clareza as mudanças na imagem do vampiro.

Esta imagem, no imaginário e na literatura européia do século XIX, era de uma criatura repugnante, pestilenta, pútrida e fétida. Ele com certeza não seria convidado para entrar numa casa, como rezam muitas lendas acerca dos hábitos dos vampiros, e seria mais parecido com a imagem que temos, hoje, de um zumbi, do que propriamente com o charmoso Drácula dos filmes mais recentes.

Esta imagem do vampiro sedutor, com dentes grandes e poderes incríveis, foi criada ao longo dos séculos XVIII e XIX, através da literatura vampírica que virou moda na Europa. Como o vampiro tornou-se o personagem principal destas histórias, fazia-se necessário torná-lo mais atraente ao leitor. Foi John Polidori, em 1819, que escreveu o primeiro livro completo sobre a história de um vampiro, tornando-o um ser malévolo e conquistador.

A mudança das características centrais do personagem - nobreza, astúcia, sedução - tornaram-se quase uma regra geral entre os escritores posteriores, e Bram Stoker apenas deu continuidade a esta tendência, incorporando outros detalhes ao mito. No entanto, a primeira representação fílmica dos vampiros, feita em *Nosferatu* (1922) de Friederich Murnau, continuava fiel a representação antiga do vampiro: um ser feio, assustador e estranho, lentamente há uma mudança até *Drácula de Bram Stoker* (1992), de Francis F. Coppola que traz uma conexão com um personagem histórico para justificar a maldade do personagem e, na outra extremidade os vampiros belos e sedutores presentes na obra de Anne Rice, adaptados para o cinema sob o título homônimo de *Entrevista com o Vampiro* (1994) produzido por Neil Jordan.

Procuramos identificar os elementos culturais e cinematográficos que levaram a uma mudança tão radical da figura do vampiro no cinema e compreender os mecanismos imaginários que levam a esta reconstrução de sua imagem, seja pelas requisições de consumo da indústria cinematográfica, seja pela alteração de seus signos literários dentro de uma visão pós-moderna e crítica dos antigos mitos.



Conde Orlock o vampiro de Nosferatu (1922)

*Nosferatu*, de Murnau, foi produzido em 1922, no período entre guerras, em que a sociedade europeia estava se recuperando deste trauma. Segundo Buican (1993, p. 131-133), o filme superou o horror da experiência apavorante da guerra recente. O personagem, Conde Orlock (Drácula), é uma força sobrenatural contra a qual nenhuma barreira ou obstáculo pode. Ele vence a ciência do professor Bulwer (Van Helsing), e é inútil tentar bloquear seu caminho. Chegando a Winsburg, ele dissemina a peste na cidade, e somente a luz do sol é capaz de destruí-lo - ainda assim por um descuido, pois ao tentar atacar Helen (Mina), o vampiro perde a noção do tempo e é surpreendido pelo amanhecer. A dicotomia da luz contra a escuridão, do bem contra o mal, é evidente.

Em *Nosferatu*, é, portanto, muito claro o par antitético luz-escuridão, onde o primeiro significa civilização e progresso, e o segundo, tradição e barbárie (no romance de Stoker está presente uma série de referências às novas invenções da era tecnológica, em contraste com o horror de uma era das trevas personificado na figura de Drácula – o que se perde no filme de Murnau). Luz-escuridão é um par antitético que irá caracterizar a civilização do capital, principalmente – e literalmente – a partir da II Revolução Industrial. Mas é importante salientar que Drácula, ou *Nosferatu*, não pertence a um passado distante, mas sim ao presente estranhado do mundo burguês. A aparição do vampiro na narrativa fantástica do século XIX, em sua forma acabada, tal como apropriada pela ficção especulativa da era do imperialismo (com Bram Stoker), parece sugerir que Drácula, ou *Nosferatu*, é uma criatura da periferia estranhada da civilização do capital (o que explica o requinte aristocrático do personagem, presente tanto na obra de Stoker, quanto no filme de Murnau). (ALVES, 2004).



O vampiro em Drácula de Bram Stoker (1992)

*Drácula*, dirigido e produzido por Francis F. Coppola, em 1992 foi considerada a versão mais fiel ao romance escrito por Bram Stoker em 1897. Isto se deve a narrativa cinematográfica que manteve os elementos do livro. A história é contada através dos diários dos personagens, em relação à narrativa do livro, Coppola fez algumas modificações mantendo o combate entre o bem e o mal. O filme começa com a danação de Drácula, que ao retornar da guerra encontra sua noiva morta. Como ela havia cometido suicídio por achar que ele havia perecido em combate, sua alma está condenada a não ter descanso, segundo a tradição católica ortodoxa. Drácula se revolta e enfia a espada na cruz, amaldiçoando Deus e se autocondenando às trevas. Para Buican (1993, p. 142) alterando a lenda original, Coppola mostra Vlad, o Empalador (personagem histórico mencionado por Stoker) como um homem perseguido pelo destino.

Esta seria uma das muitas características da pós-modernidade que se vê no cinema, de acordo com Zizek (2009, p. 7-16) é uma humanização do monstro, a procura de justificativas para a crueldade na complexidade humana.

Uma obra cinematográfica é considerada pós-moderna por quebrar os valores e as convenções da modernidade. São inúmeros os conceitos utilizados para explicar a modernidade e a pós-modernidade, sem mencionar a divergência entre os autores, que não caberiam discutir neste momento. Utilizamos o conceito de Jullier e Marie (2009, p. 218), para eles o cinema pós-moderno sabe que tudo já foi dito e que é preciso retomar as velhas regras e renovar o que pode ser renovado através das menções e modificações dos antigos. Além disto, eles apontam que os filmes pós-modernos podem conter uma mescla de gêneros cinematográficos. Estes aspectos são visíveis no filme de Coppola, vamos apontar alguns.

Em suas aparições no filme de Coppola o conde *Drácula* tem sempre sua sombra projetada e esta parece ter vida própria se movimentando em direção aos objetos e pessoas,

esta é uma clara referência ao jogo de luz e sombra utilizado pelo estilo chamado expressionismo alemão<sup>6</sup> em *Nosferatu* de Murnau.

Uma outra referência é feita aos filmes de western hollywoodianos, estes tinham como fundo moral a dominação do oeste dos Estados Unidos, território dos índios nativos. Há aqui uma sutileza de Coppola, pois os homens civilizados da Inglaterra vitoriana, vivendo no período da Revolução Industrial estão tentando dominar e extirpar o monstro da superstição da Europa Oriental e selvagem representado pelo conde Drácula.

Há também uma homenagem ao centenário do cinema. O cinematógrafo foi exibido em Londres em 1896 e a cena demonstra como eram as imagens do cinema antigo e o som do rolo de filme. Além disto, Drácula e Mina têm como pano de fundo a exibição do “Trem deixando a estação” filme feito pelos irmãos Lumière. Há ainda, outra homenagem, esta feita ao lançamento do livro de Bram Stoker, Drácula que foi a inspiração deste e de muitos outros filmes no cinema. Existe uma série de outros pontos que poderíamos apontar no filme, como por exemplo, a mescla de gêneros cinematográficos como romantismo épico<sup>7</sup>, expressionismo<sup>8</sup>, terror<sup>9</sup>, western<sup>10</sup>. O filme é considerado tipicamente pós-moderno por todos estes aspectos apresentados.



Os vampiros em Entrevista com o vampiro (1994)

<sup>6</sup> Expressionismo: surgido na Alemanha pós 1ª Guerra, influenciou os filmes de terror com seu estilo que buscava passar mal-estar e angústia através do uso de sombras exageradas e iluminação de alto contraste.

<sup>7</sup> Direção de arte e figurinos luxuosos, inspirados em obras literárias, mesclam personagens ficcionais com figuras e fatos históricos.

<sup>8</sup> Surgido na Alemanha pós 1ª Guerra, influenciou os filmes de terror com seu estilo que buscava passar mal-estar e angústia através do uso de sombras exageradas e iluminação de alto contraste.

<sup>9</sup> Filmes que trazem à tona os medos e pesadelos, sendo até metade do século XX, influenciados pelo expressionismo alemão e pelo romance gótico.

<sup>10</sup> Mostram a civilização do ambiente selvagem e seus habitantes, basicamente, como os Estados Unidos conquistaram o Oeste de seu território. Referências retiradas de Jullier e Marie (2009).

No outro extremo das mudanças da imagem do vampiro no cinema temos *Entrevista com o vampiro*, dirigido por Neil Jordan em 1994, que lança uma nova luz sobre o vampiro tradicional, transformando-o novamente: ele pode desenvolver uma estranha paixão por sua vítima. Louis, o personagem principal, se inspira em outros vampiros e procura o conhecimento de si e do mundo para se beneficiar, ele é um vampiro que busca entender que ser é, trazendo questionamentos existenciais: de onde surgiu, quem foi o primeiro, qual sua função no mundo, a busca de um sentido para sua vida; as perguntas típicas do homem: de onde vim, para onde vou? Ele é atormentado por sua consciência moral, tendo como pano de fundo os séculos por que passa, acompanhando a transformação das sociedades e dos costumes até a contemporaneidade, período em que os vampiros são esquecidos, não causam medo e são considerados seres míticos e personagens de fábulas.

Para resgatar sua identidade e mostrar sua existência, ele decide dar uma entrevista a um jornalista contando sua história, fato este que dá nome ao filme. LeCorff (2005) compreende a exposição da figura vampírica como uma metáfora da necessidade de exposição do indivíduo na contemporaneidade, meio de auto-afirmação na sociedade.

Mantendo, em alguns casos, a sua aura negra sobrenatural, os vampiros parecem se banalizar, desaparecer na escuridão comum dos mortais. Ao invés de um castelo místico na Transilvânia, se fundem nas ruas burguesas das grandes cidades, onde muitas vezes são ignorados. Esta vulgarização dos vampiros certamente tem relação com a banalização da violência, dos massacres, dos genocídios comuns e transmitidos pela televisão em todo o mundo. (BUICAN, 1993, p. 153).

### Considerações finais

Estas breves análises, ainda muito superficiais, demonstram o poder de adaptação ao mundo e ao momento de que o vampiro é capaz no cinema, conectando o mito com a visão esperada pelo público e pela sociedade onde está inserido. Desta forma compreendemos, novamente, o papel do cinema como um documento, capaz de manifestar os valores e visões de uma sociedade. Vovelle (1987) já identificava a possibilidade do cinema ser empregado neste sentido, relacionando-o como uma forma de apresentação do imaginário social à ser decodificado. O cinema traz mensagens conectadas com os sentidos de uma cultura, que se apresentam formalizados num dado contexto ou época.

Como possuem a capacidade de interagir com as diversas camadas sociais, o produto cinematográfico articula - ou precisa articular – um meio de interação que atenda os objetivos de consumo, empregando expedientes de diálogo cultural com o público. Compreender estes modos de perpassar os diversos extratos da cultura, entendendo ao que se destina a produção cinematográfica e, por conseguinte, os valores culturais que esta apresenta e representa.

#### Fontes

DRÁCULA DE BRAM STOKER. Título original: Bram Stoker's Dracula. Direção: Francis F. Copolla. Produção: Francis F. Copolla, Fred Fuchs e Charles Mulvehill. EUA: American Zoetrope e Columbia Pictures Corporation, 1992. 1 DVD (127 min.). son., color.

ENTREVISTA COM O VAMPIRO. Título original: Interview with the vampire. The vampire chronicles. Direção: Neil Jordan. Produção: Geffen Pictures. Estados Unidos: Republic Pictures, 1994. 1 DVD (123 min.). son., color.

NOSFERATU. Título original: Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens. Direção: Friederich W. Murnau. Produção: Enrico Dieckman e Albin Grau. Alemanha: Prana-Film, 1922. 1 DVD (81 min.). mudo, preto e branco.

#### Referências

ALVES, G. Nosferatu – Uma sinfonia do horror. 2004. Disponível em: <<http://www.telacritica.org/Nosferatu.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

BLOCH, M. Apologia da história ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BUICAN, D. Les métamorphoses de Dracula: l'histoire et la légende. Paris: Editions du Félin, 1993.

CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. História e análise de textos. In: \_\_\_\_\_. (orgs.). Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p. 401-417.

CHARTIER, R. Imagens. In: BURGUIÈRE, A. (org.). Dicionário das ciências históricas. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 405-408.

DUMOULIN, O. Documento. In: BURGUIÈRE, A. (org.). Dicionário das ciências históricas. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 243-244.

- FOUCAULT, M. Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- JANOTTI, M. L. O livro Fontes históricas como fonte. In: PINSKY, C. B. (org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005. p. 9-22.
- JULLIER, L.; MARIE, M. Lendo as imagens do cinema. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- LECORFF, I. Interview with the vampire: place et resonances dans l'oeuvre de Neil Jordan. In FIEROBE, C. (org.) Dracula: mythes e métamorphoses. Villeneuve d'Ascq: PUS, 2005.
- MENESES, U. T. B. de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003. p. 11-36. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf> >. Acesso em: 10 ago. 2011.
- NAPOLITANO, M. A história depois do papel. In: PINSKY, C. B. (org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005. p. 235-289.
- NOVA, C. O cinema e o conhecimento da história. In: Revista Olho da História, Salvador-Bahia, n.03, dez. 1996. Disponível em: < <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html> >. Acesso em: 10 ago. 2011.
- SILVA, K. V.; SILVA, M. H. Iconografia. In: \_\_\_\_\_. (orgs.). Dicionário de conceitos históricos. São Paulo: Contexto, 2006. p. 198-201.
- STOKER, B. Drácula. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- VOVELLE, M. Ideologia e mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ZIZEK, S. Lacrimae rerum: ensaios sobre o cinema moderno. São Paulo: Boitempo, 2009.