

NOSFERATO NO BRASIL (1971): VAMPIRO POP NO CINEMA BRASILEIRO

Nosferato in Brazil (1971): a pop vampire in Brazilian cinema

Nosferato en Brasil (1971): un vampiro pop en el cine brasileño

Laura Loguercio Cánepa

Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UAM

llcanepa@anhembi.br

Resumo

Este estudo deseja investigar o esconderijo dos vampiros na ficção cinematográfica brasileira. Queremos sugerir que esses monstros importados, após enfrentarem desafios em sua aclimatação ao cinema nacional, acabaram encontrando o abrigo para sua eterna e sanguinária existência no mais frágil dos meios audiovisuais: o Super-8. O foco de nossa análise será o filme *Nosferato no Brasil* (Ivan Cardoso, 1971), uma das obras mais conhecidas do ciclo superoitista brasileiro dos anos 1970. Pretendemos descrever como o personagem-título desse filme foi criado a partir de um repertório que inclui diversas referências à cultura pop dos anos 1950 e 1960, o que fez dele, talvez, o único vampiro poderoso do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Super-8. Cultura pop. Vampiro. Ivan Cardoso.

Abstract

This study investigates the vampire hiding place in Brazilian film fiction. We want to suggest that these monsters, after facing challenges in their adaptation to Brazilian cinema, ended up finding shelter for their eternal and bloody existence in the most fragile of audiovisual media: the Super-8. The focus of our analysis is the film *Nosferato no Brasil* (Ivan Cardoso, 1971), one of the most famous films of the Brazilian Super-8 cycle on the 1970s. We intend to describe how the vampire of this film was created from a repertoire that includes several references to pop culture of the 1950s and 1960s, which made the character perhaps the only powerful vampire in Brazilian cinema.

Key words: Brazilian cinema. Super-8. Pop culture. Vampire. Ivan Cardoso

Resumen

Este estudio investiga el escondite de los vampiros en la ficción cinematográfica brasileña. Queremos sugerir que estos monstruos, luego de enfrentar desafíos en su adaptación al cine brasileño, terminaron encontrando refugio para su eterna y sangrienta existencia en el medio audiovisual más frágil: el Super-8. El foco de nuestro análisis es la película *Nosferato no Brasil* (Ivan Cardoso, 1971), una de las películas más famosas del ciclo brasileño Super-8 en la década de 1970. Pretendemos describir cómo el vampiro de esta película fue creado a partir de un repertorio que incluye referencias a la cultura pop de las décadas de 1950 y 1960, lo que convirtió al personaje en quizás el único vampiro poderoso del cine brasileño.

Palabras clave: Cine brasileño. Súper 8. Cultura pop. Vampiro. Ivan Cardoso.

1 INTRODUÇÃO

Falar sobre vampiros no Brasil requer cuidados preliminares, pois não se trata de monstros originais dos trópicos. É preciso retroceder no tempo e fazer um amplo deslocamento no espaço se quisermos localizá-los e contextualizar sua chegada ao repertório brasileiro de criaturas sobrenaturais. Como já afirmava o pesquisador britânico Montague Summers no clássico *The Vampire: His Kith and Kin*, de 1928, se entendermos o vampiro como um ser maléfico que se alimenta de algum tipo de energia vital – quase sempre representada pelo sangue, mas também por outros fluidos corporais – perceberemos que essa é uma ideia muito antiga e disseminada em várias culturas ao redor do planeta (SUMMERS, 2008, p 22-23). Summers e outros autores compilaram descrições de manifestações vampíricas entre povos tão distintos como babilônios, hebreus, japoneses, malaios, indianos e nativos americanos. E, apesar de diferenças pontuais, nota-se em todas essas manifestações, conforme Berta Waldman (1998, p. 03), que a crença em vampiros se baseia na ideia generalizada de que, após a morte, possa existir um corpo físico com a necessidade de se alimentar.

Conforme Maria Albaitero (2002, p. 28-30), na mitologia dos povos da Europa, foi grande a profusão de criaturas vampíricas, como os *murony*, dos bálticos; os *burkolakkä*, dos gregos cristãos; os *boabhan sith*, dos escoceses, entre outros. Mas o vampiro que interessa a este trabalho é mais recente e tem origem na Europa Central. Definido por Marco Moraes como “um mosaico de cores e traços (...) que se juntaram com o tempo e moldaram, lentamente, a fisionomia que hoje temos dele: um monstro que levanta da tumba para se alimentar do sangue dos vivos” (2003, p. 04), chamaremos a este monstro, aqui, de *vampiro moderno*. Ele se origina numa conjuração de tradições místicas e médicas europeias, que foram aproveitadas por escritores e dramaturgos ao longo dos séculos XVIII e XIX para dar forma a uma figura ficcional que se tornaria muito popular no século XX, disseminada pela indústria cultural. Como descreve Nick Groom:

Desde o início do século XVIII, a figura do vampiro tem perseguido a tradição intelectual e cultural ocidental - não apenas como um agente sobrenatural de ficções góticas, mas como uma ferramenta poderosa para dar sentido à condição humana. A investigação de vampiros como mortos-vivos é profundamente obscurecida por mudanças na definição do humano - mudanças trazidas por novos pensamentos e desenvolvimentos na medicina e nas biociências, na teologia e na filosofia iluministas, na política e na sociologia, na teoria psicossexual, no ambientalismo e na ecologia. (...) Eles [os vampiros] eram renegados sinistros cuja emergência expôs

os principais problemas e nas sociedades da época - de novas pesquisas mágicas nas ciências da vida aos jogos de poder da política imperialista.¹ (GROOM, 2018, p. xiv)

Das tradições místicas, os vampiros trouxeram o imaginário da bruxaria, como a possibilidade de transformação de seres com aparência humana em animais (principalmente lobos e morcegos), a capacidade de voar, o medo de crucifixos e de água benta, além dos hábitos noturnos e do mais temível de todos os comportamentos: o canibalismo. Da tradição médica europeia, o vampiro moderno também amalgamou sintomas ligados a diferentes diagnósticos fatais, como o da tuberculose, caracterizada, entre outras coisas, por causar intensa palidez e expulsão de sangue pela boca; o da raiva, disseminada não raro por lobos, cães e morcegos, provocando sintomas como a sede e a agressividade; o da porfíria, doença metabólica que causa sensibilidade à luz e teria sido tratada no século XIX com a administração de doses de sangue humano.

Outra influência fundamental para a constituição das lendas em torno dos vampiros modernos foram os relatos sobre assassinos famosos ligados à nobreza. Duas figuras históricas, em particular, chamam a atenção: os romenos Príncipe Vlad Tepes (1431-1478) e a Condessa Elizabeth Bathory (1560-1614) – ambos tidos como inspiradores do Conde Drácula, o vampiro mais famoso da literatura mundial, criado pelo escritor irlandês Abraham “Bram” Stoker (1847-1912), em 1897. Nos séculos XVII e XVIII, quando as lendas em torno dessas figuras se disseminaram por todo o continente europeu, começaram a surgir descrições de ataques vampíricos na França, na Grã-Bretanha e na Alemanha (FERREIRA, 2003, p. 37), em episódios de histeria coletiva que culminaram em aberturas de túmulos, exílios e linchamentos – e que logo colocariam os homens e mulheres temerosos em pé de guerra com o pensamento iluminista. Não por acaso, em 1764, Voltaire incluiria um verbete sobre vampiros no *Dictionnaire Philosophique*:

Pois bem! Dentro de nosso século XVIII há quem acredite na existência de Vampiros! Depois dos reinados de Locke, Shaftesbury, Trenchard e Cllins. E durante os reinados de D’Alambert, Diderot, Saint-Lambert e Duclos, ainda se acredita na existência de Vampiros, e o reverendo Dom Augustin Calmet [autor de *Dissertations sur les Apparitions*, de 1746] (...) imprimiu e reimprimiu a história dos

¹ Trad. nossa. No original: “From the early 18th century, the figure of vampire has stalked through the western intellectual and cultural tradition - not merely as a supernatural agent of gothic fictions, but rather as a powerful tool for making sense of the human predicament. The investigation of vampires as undead revenants is therefore profoundly shadowed by changes in the definition of the human -changes brought about by new thinking and developments in Medicine and Biosciences, Enlightenment Theology and Philosophy, Politics and Sociology, Psychosexual theory, and Environmentalism and Ecology. (...) They were sinister renegades whose militant emergency exposed the major issues and in societies of the time - from new magical research into life Sciences to the power games of Imperial politics”.

vampiros com a aprovação da Sorbonne, assinada por Marcilli! (...) Depois da maledicência, nada se espalha tão rapidamente quanto a superstição, o fanatismo, os sortilégios e as histórias de aparições. (Tradução de Luciana Pellicari, in FERREIRA, 2003, pp. 158-161)

Enquanto a racionalidade iluminista fazia lentamente o seu trabalho na filosofia, no direito e nas ciências naturais, escritores românticos conduziam os vampiros ao lugar onde encontrariam a eternidade (ou o mais próximo possível disso): a ficção. Não foi por acaso que as histórias de vampiros começaram a chegar à literatura no mesmo período em que Voltaire se surpreendia ao encontrar tratados sobre essas criaturas aprovados pela Sorbonne. Naquele momento, uma virada filosófica e artística estava em curso, e a ficção tentaria reinterpretar o pensamento mágico de origem medieval por meio de alguns gêneros recém-nascidos – entre eles o horror, e dentro deste, o subgênero das histórias de vampiros. A abordagem romântica trazia algumas novidades à visão dos vampiros disseminada até então, pois, como observa Waldman (1989, p. 04), a polêmica religiosa na Europa permitia ambiguidades: se, para a Igreja Ortodoxa da Europa Oriental, os cadáveres redivivos e preservados como vampiros estariam presos a algum tipo de *maldição*, por outro, para a Igreja Católica, os corpos dos santos recebiam a conservação eterna como *prêmio*. Essa divergência provocava um desdobramento ansioso: a conservação do corpo depois da morte seria uma *bênção* ou um castigo? A questão foi enfrentada pelos românticos, capazes de ver no mito do vampiro um modo poético de olhar para a morte. Afinal, como descreve a autora, “a angústia de morrer e o fascínio da morte, a esperança de sobreviver e o medo de uma sobrevivência diabólica, essa dupla tendência parece ser a chave do fenômeno vampírico” (WALDMAN, 1989, p. 07).

As histórias de vampiros seriam consagradas em definitivo pelo sucesso da novela *O Vampiro* (*The Vampyre*, 1819), escrita pelo médico John Polidori na famosa reunião de escritores organizada por Lord Byron na Vila Diodati, da Suíça, que daria origem também a *Frankenstein – Ou O Moderno Prometeu*, de Mary Shelley. A novela de Polidori era inspirada em anotações incompletas de Byron, que foi representado no conto como o libertino Lord Ruthwen, misterioso fidalgo (na verdade, um vampiro) capaz de destruir a vida de várias pessoas próximas do amigo Aubrey. Em seu trabalho seminal, Polidori transformou a figura abjeta sugadora de sangue em aristocrata charmoso e sem escrúpulos, solução que motivou inúmeras adaptações, traduções e montagens teatrais, influenciando definitivamente a ficção vampírica dali por diante.

Mas foi em 1897, já no final daquele século, que Bram Stoker lançou o romance *Drácula*, e então nos apresentou aquele que seria o monstro de horror mais famoso do século

XX. Contada na forma de um romance epistolar, a história da viagem do vampiro medieval à “civilização” – da atrasada Transilvânia para a Londres moderna – colocava homens de ciência e uma virtuosa mulher vitoriana para organizarem a caçada e o combate à criatura milenar capaz de corromper jovens virgens e de espalhar a peste e a decadência. Como observa Botting (1996, p. 147), a narrativa fragmentada de *Drácula* dava uma moldagem essencialmente moderna à trama, pois a forma epistolar não se restringia a dispositivos típicos do romance gótico (como manuscritos perdidos e cartas guardadas em compartimentos secretos), mas também usava matérias de jornais e registros feitos em máquinas de escrever, telégrafos e fonógrafos.

Já antes de *Drácula*, mas certamente com mais frequência depois dele, muitas foram as reflexões provocadas pela ficção vampírica, tanto entre teóricos ficcionistas e artistas quanto entre teóricos literários, filósofos, psicanalistas e observadores culturais. Assim, significados simbólicos diversos foram sendo atribuídos ao gosto pelo sangue, às pulsões violentas, à sexualidade agressiva e a um tipo residual de dominação medieval. Mas, se os vampiros já eram populares em outros meios no começo do século XX, o cinema foi provavelmente a sua morada preferida, até porque a primeira versão do livro de Bram Stoker a ficar famosa foi espetacularmente bem-sucedida do ponto de vista artístico: o filme *Nosferatu*, de F.W. Murnau, realizado na República de Weimar e estrelado pelo ator Max Schreck no papel do vampiro.

A vida longa que *Drácula* adquiriu no cinema pode ser devida a um tipo de apropriação ambígua que essa mídia fez da figura do vampiro desde *Nosferatu*. Como destaca Mauro Pommer (2008, p. 26), um elemento central foi a utilização sistemática das trucagens para indicar ou mimetizar as características sobrenaturais do vampiro, produzindo com isso uma interação das criaturas com o aparelho cinematográfico, o que gerou repercussões tanto narrativas quanto simbólicas. Para o autor, os procedimentos estéticos adotados por Murnau em *Nosferatu*, concebidos para representar a parte incorpórea, presente na natureza de uma criatura sobrenatural que transita entre dois mundos, podem ser tomados também como “metáfora do cinema, em sua capacidade de manter em estado de suspensão animada um conjunto de movimentos eventuais capturados pela luz refletida” (POMMER, 2008, p. 26).

Ainda que tenha sido tirado rapidamente de circulação por problemas relativos aos direitos autorais do romance, *Nosferatu* abriu caminhos para *Dracula* (1930), de Tod Browning, produção estadunidense estrelada pelo húngaro Bela Lugosi, produzida pelos estúdios da Universal. O filme se tornou o primeiro grande sucesso do gênero horror no

cinema falado, e seu impacto foi tão grande que gerou um lucrativo ciclo de filmes para a indústria de Hollywood no período, entre os quais *Frankenstein* (James Whale, 1931) e *A Múmia* (Karl Freund, 1932). Os vampiros, desde então, estariam presentes de maneira recorrente no cinema popular mundial, em ciclos fundamentais como o da produtora britânica Hammer Films, nos anos 1950 e 1960, que ergueu o ator Christopher Lee à posição de Drácula mais famoso do cinema, encarnando o vampiro em quase uma dezena de filmes a partir de *Drácula – O Vampiro da Noite* (*Horror of Dracula*, de Terence Fisher, 1958) – e encorajando ciclos de filmes de horror (não necessariamente de vampiros) em vários países do mundo a partir dos anos 1960, entre os quais México, Itália, França, Japão e Brasil.

2 OS VAMPIROS MODERNOS CHEGAM AO BRASIL

No Brasil, os vampiros foram muito populares a partir da segunda metade do século XX, mas as referências ao mito já apareciam na literatura nacional bem antes disso, ainda que, em geral, em obras que exploram seu potencial simbólico, e nas quais “o vampiro aparece como figuração de morte, doenças e maldades” (SANTOS, 2019, p. 193). Segundo Cid Vale Ferreira (2003, p. 179), o poeta árcade mineiro Silva Alvarenga (1749-1814) parece sido o primeiro a tratar dessas figuras por aqui. Considerado como representante do pré-romantismo no país, ele teria diluído “influências da poesia tumular inglesa em suas composições tipicamente rococós, nas quais o bucolismo das paisagens apresenta-se maculado pelas tintas e lamentos da noite, em atmosferas que gradualmente corrompem o *locus amenus* árcade no *locus horrendus* pré-romântico” (FERREIRA, 2003, p. 179). No rondó² *A Noite*, o poeta evocaria pela primeira vez o termo “*vampyr de sangue*” na literatura brasileira³.

Já no que se refere às obras de nossos escritores românticos, são poucas as referências vampíricas, mas elas existem. João Cardoso Menezes de Souza (1827-1915), o Barão de Paranapiacaba, por exemplo, escreveria o longo poema *Octavio e Branca - Maldição Materna*, contando a história de dois amantes separados pelas famílias, e que voltam do além para sugar a alma do pai da moça. Na novela *Noite na Taverna*, Álvares de Azevedo (1831-1852) faria uma breve sugestão no capítulo *Solfieri*, em que o personagem relata seu romance com o que seria o cadáver ou o corpo redivivo de uma misteriosa mulher arrancada da sepultura. Os poetas Casimiro de Abreu (1839-1860) e Castro Alves (1847-1871) também abordaram o tema, mas em comparações destinadas a enfatizar seu discurso lírico

² Forma poética musical.

³ “*Melancólico agoirento/ Solta a voz Mocho faminto/ E o Vampyr de sangue tinto, / que é ligeiro em se esconder/ Voa a densa escuridade, / o silêncio, horror e espanto.*”

(FERREIRA, 2003, p. 179) do mesmo modo que, mais tarde, faria Augusto dos Anjos (1884-1914) no soneto *O Morcego*⁴. No século XX, a imagem do vampiro na literatura brasileira ganharia certo destaque com o personagem Nelsinho, em *O Vampiro de Curitiba* (1965), de Dalton Trevisan, mas não se trata de um sanguessuga no sentido literal, e sim, mais uma vez, da ideia do vampiro usada como analogia, desta vez para abordar a obsessão pelo sexo.

Seria, inicialmente, fora do circuito literário mais consagrado, que os vampiros ganhariam lugar de destaque, principalmente nas histórias em quadrinhos. De fato, o panorama midiático brasileiro ficaria mais povoado de vampiros a partir dos anos 1950 por causa da popularidade das revistas em quadrinhos, que deram origem a personagens clássicas das HQs nacionais. Como descreve Primati (2003, p. 272), em janeiro de 1950, o lançamento da revista *Vault of Horror* nos EUA, marcaria o início de uma era no mercado de quadrinhos com revistas dedicadas exclusivamente às histórias de horror. O Brasil responderia à tendência em 1951, com o lançamento da revista *Terror Negro*, da editora La Selva, com traduções de originais norte-americanos. O êxito da publicação motivou o surgimento de inúmeras outras, todas reproduzindo histórias importadas, como *Sexta-feira 13*; *Sepulcro*; *Estranhas Aventuras*; *Gato Preto* etc. Porém, como relata Primati (2003, p. 272), em 1954, a publicação nos EUA do livro *Seduction of Innocents*, do psiquiatra Fredrick Wertham, apontaria as HQs violentas como causas da delinquência juvenil, o que intensificou a censura naquele país. Com isso, o material que o Brasil importava se tornou escasso, e as editoras aproveitaram o hábito (já comum) de redesenhar as historinhas importadas para acrescentar-lhes mais páginas, passando a incentivar os artistas nacionais a criarem suas próprias histórias.

Muitas coleções surgiram a partir daí, entre elas *Drácula*, criada por Miguel Penteadó em 1966 para a editora paulista Outubro (que, no ano seguinte, passaria a se chamar Taika. Cf. PIEDADE, 2012). O roteirista Hélio Porto escreveu as primeiras aventuras, que a seguir passariam a ser escritas por Helena Fonseca, Francisco de Assis e Maria Helena de Godói. Os desenhos ficaram a cargo do italiano Nico Rosso, um dos principais desenhistas de quadrinhos do Brasil. O gibi brasileiro foi um dos primeiros títulos regulares protagonizados pelo conde vampiro, mas as histórias contadas acabariam ganhando um aspecto mais anárquico, como descreve Piedade:

[N]ão eram os épicos elaborados e as inspirações cinematográficas os elementos dominantes das aventuras deste Drácula desenvolvido no Brasil. Na verdade,

⁴ “Meia-noite. Ao meu quarto me recolho. /Meu Deus! E este morcego! (...) Morde-me a goela igneo e escaldante molho.(...)/ A Consciência Humana é este morcego!/Por mais que a gente faça, à noite,/ ele entra imperceptivelmente em nosso quarto!”

encontramos nos episódios em que o vampiro se envolve em situações cotidianas, os fatores determinantes para a composição de sua personalidade tão singular, o que iria diferenciá-lo de outras personificações, e colocaria pelo avesso os cânones do vampirismo. Esse vampiro de fértil imaginação e malandragem à flor da pele está presente em autênticos exercícios de *nonsense* como por exemplo: *A Revolta dos Mortos Vivos*, em que Drácula decide reformar o seu castelo quase em ruínas usando mortos vivos como operários. (PIEDADE, 2012)

A popularidade da série trouxe em sua esteira outros monstros: em 1967, o Brasil viu nascer sua primeira “monstra” dos quadrinhos: *Mirza, A Mulher-Vampiro*, criada pelo desenhista Eugênio Colonnese e pelo roteirista Luis Merí. Ela ganhou revista própria e depois foi ressuscitada em diversas publicações, além de ganhar concorrentes como *Nádia, A Filha de Drácula*. No começo dos anos 1970, com a instituição da censura prévia, as dezenas de revistas dedicadas aos quadrinhos de horror no Brasil sumiriam do mercado, e é neste contexto que nasce o filme que iremos discutir aqui.

3 OS VAMPIROS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Apesar da popularidade dos vampiros em diversas manifestações culturais brasileiras, a verdade é que eles nunca foram levados muito a sério pelo no cinema e pela televisão no país. Pelo contrário: nesses meios, pode-se dizer que os vampiros foram sistematicamente desmoralizados. O vampiro mais famoso do audiovisual nacional é provavelmente Valdenino Bento Carneiro, *O Vampiro Brasileiro* (Figura 1), criação do comediante Chico Anysio (1931-2012), em 1986, em seu programa semanal *Chico Anysio Show*, programa humorístico transmitido pela Rede Globo. Bento Carneiro era um vampiro subnutrido, que vivia em situação de penúria em seu castelo, na companhia do ajudante corcunda Calunga (Lug de Paula). Com um sotaque caipira, ele se apresentava como “*O vampiro brasileiro, aquele que vem do aquém do além, adonde [sic] que véve [sic] os mortos*”. Incomodado por forasteiros que encontravam seu caixão, ele tentava usar seus poderes para punir os invasores, com resultados desastrosos. O personagem é ainda muito lembrado por sua resignação à pobreza e pelo bordão “*Pra quem ri de eu, minha vingança será maligna*”⁵. Outra abordagem cômica dos vampiros que se consagrou foi a novela *Vamp* (1992), de Antonio Calmon, estrelada por Ney Latorraca como o vampiro Vlad, que domina a cantora de rock Natasha (Figura 2), interpretada por Cláudia Ohana. Essa novela, lembrada pela canção *Noite Preta*, interpretada pela cantora Vange Leonel, foi seguida, anos depois, por *O Beijo do Vampiro* (2002), também de Calmon.

⁵ Corruptela da palavra “maligna”, em ironia pelo fato de ser um vampiro pouco alfabetizado.



Figuras 1 e 2: Imagens de divulgação do programa de TV *Chico Anysio Show* (1982-1990) e da novela *Vamp* (1991-1992). **Fonte:** Google Imagens.

Se, na televisão, os vampiros encontraram alguma consagração, mesmo que isso tenha ocorrido em comédias, a realidade no cinema foi um destino mais patético, pois, além de serem motivo de chacota, os vampiros também não encontraram grande sucesso comercial nos longas em que apareceram. O único grande sucesso dedicado aos vampiros no cinema brasileiro, *As Sete Vampiras* (1987, Figura 3), de Ivan Cardoso, tinha como monstro principal uma planta carnívora. No mesmo ano, um clássico do pornô brasileiro, *As Taras do Mini-Vampiro* (1987), de José Adalto Cardoso, trazia como estrela o ator conhecido como Anão Chumbinho (codinome de Carlos Nascimento) como um vampiro desdentado que ataca casais em pleno ato sexual, acabando por se tornar uma atração turística da sua cidade (Figura 4).



Figuras 3 e 4: Frames de *As Sete Vampiras* e de *As Taras do Mini-Vampiro*.
Fontes: Google Imagens.

Antes desses filmes, os vampiros haviam aparecido pela primeira vez na chanchada tardia *Um Sonho de Vampiros* (Iberê Cavalcanti, 1968), estrelada pelo comediante Ankito, e só reapareceriam em *O Vampiro de Copacabana* (Xavier de Oliveira, 1976), filme no qual o

monstro é um homem frustrado, fantasiado de vampiro para o Carnaval. Nos anos 2000, ainda tivemos *Olhos de Vampa*, de Walter Rogério (iniciado em 1996, mas lançado em DVD apenas em 2002), que parece destacar o incômodo nacional com a figura vampírica, trazendo um monstro miserável, cuja mulher é uma catadora/acumuladora de lixo. Nem mesmo nos curtas brasileiros de horror, que proliferaram desde os anos 1990, o vampiro é assunto recorrente, sendo preterido por zumbis, fantasmas e outros monstros. Uma exceção é o curta *Nocturnu* (Dennison Ramalho, 1998), feito em P&B 16mm, filmado em um navio abandonado na cidade de Porto Alegre.

A despeito, porém, da pouca consideração dada aos vampiros no cinema brasileiro, é preciso lembrar que nosso personagem mais emblemático do horror cinematográfico, o Zé do Caixão, criado por José Mojica Marins no filme *À meia-noite levarei sua alma* (1964), traz algumas semelhanças com os vampiros, em particular com o Conde Drácula⁶. Ele, por exemplo, usa uma capa preta, como os Dráculas mais conhecidos do cinema (Figuras 5 e 6), embora sua figura também se pareça com a divindade Exu, do panteão afro-brasileiro. Também, apesar de não dormir em um caixão, tem um nome que remete a essa ideia, já que é proprietário de uma funerária. Além disso, olha para as pessoas como objetos para satisfazer seus desejos, ao modo de um vampiro. Mas, sobretudo, ele tem obsessão pelo sangue. Suas primeiras palavras no cinema nacional, na abertura de *À meia-noite levarei sua alma*, não deixam dúvidas a esse respeito: “*O que é a vida? É o princípio da morte. O que é a morte? É o fim da vida. O que é a existência? É a continuidade do sangue. O que é o sangue? É a razão da existência!*”



Figuras 5 e 6: Frames dos *À Meia Noite Levarei sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* (1967). **Fontes:** Cópias em DVD.

⁶ Uma discussão comparativa apontando diferenças e semelhanças ntre as personagens de Zé do Caixão e Drácula pode ser encontrada em BRISENO, 2011.

O fato, porém, é que, apesar das semelhanças, Zé do Caixão não é um vampiro, e por várias razões. Em primeiro lugar, porque ele não tem superpoderes para além de ser um homem rico e sociopata: seu poder vem do fato dele não ter os mesmos limites morais dos outros homens, o que o faz sentir-se livre para cometer inúmeras atrocidades. Em segundo lugar, ele não é um cadáver insepulto, mas um homem mortal como todos nós – tanto que, nos três filmes principais de sua saga (*À meia-noite levarei sua alma*, 1964; *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, 1967; *Encarnação do Demônio*, 2008), ele aparentemente morre, e suas “ressurreições” têm explicações que não se devem ao sobrenatural. Em terceiro lugar, porque mesmo quando ele se torna uma figura das trevas, na forma de um personagem que vem assombrar seu criador (como em *Exorcismo Negro*, de 1974, e *Delírios de um anormal*, de 1978), Zé do Caixão está vinculado ao Demônio, e nunca ao Vampiro.

Mas, principalmente, Zé do Caixão não é um vampiro porque não se alimenta de sangue. Sua fixação pelo no sangue parece ter outra função, que é a da hereditariedade. Observando-se sua trajetória em busca da mulher que lhe dará o filho perfeito, Zé do Caixão está muito mais próximo da ideologia sexista e racista das nossas classes dominantes do que da sede sobrenatural de sangue que caracteriza o vampiro moderno europeu. E parece haver motivos para isso, pois os poderes de explorar e punir os outros como servos, de morar em espaços isolados e protegidos como castelos, de viver sem dar satisfações, abusando de um povo temente a Deus – aspectos centrais na constituição do vampiro europeu – lá surgiram como dados residuais. Essas figuras vindas do medievo praticamente não tinham mais lugar na sociedade europeia onde os vampiros modernos surgiram. O vampiro representado em histórias como *Drácula*, em certo sentido, já tinha sido guilhotinado nas revoluções burguesas do século XVIII e XIX. Assim, quando surgiu na literatura, já pertencia, de alguma forma, ao passado⁷.

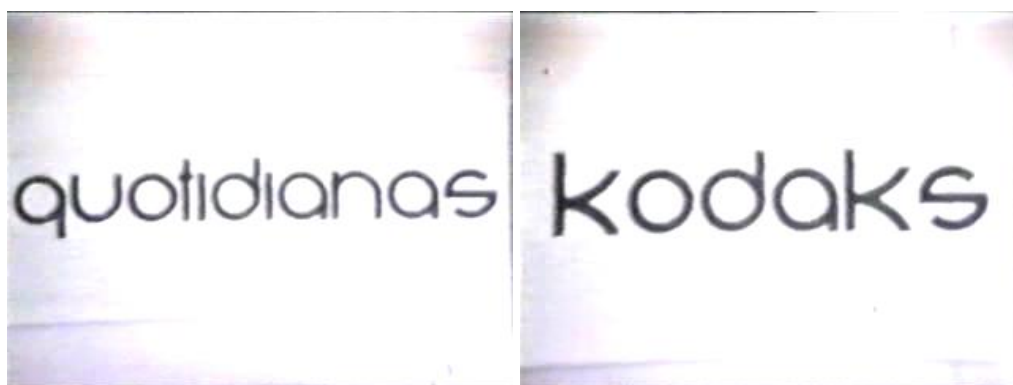
No Brasil, entretanto, essas figuras ocupam uma posição diferente. Pode-se recordar, por exemplo, que quando Mojica criou Zé do Caixão, o “Homem da Capa Preta” Tenório Cavalcante (morto em 1987) ainda andava pelas ruas de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, armado, ameaçando as pessoas e até mesmo seus colegas de Câmara dos Deputados. Nossos vampiros talvez sejam recentes demais para figurar na tradição nacional do horror, pois ainda estampam as páginas políticas e policiais dos jornais - como ocorreu em inúmeras sátiras

⁷ Não há de ser por acaso que se tenha descoberto, recentemente, que a família real inglesa compartilha um de seus ramos com os Draculya da Romênia. (Fonte: <https://oglobo.globo.com/mundo/principe-charles-diz-ser-parente-de-vlad-empalador-3080525>)

feitas ao vice-presidente Michel Temer quando alçado ao cargo de Presidente em 2016. Por isso, talvez, o vampiro moderno não encontre ainda lugar de honra na ficção brasileira.

4 SUPER-8: A MORADA DOS VAMPIROS CINEMATOGRAFICOS BRASILEIROS

Mas houve um lugar no audiovisual brasileiro em que os vampiros encontraram acolhida: o Super-8. Mais particularmente, isso se deu a partir de um filme que inspiraria outros na mesma bitola: *Nosferato no Brasil*, realizado em outubro de 1971 pelo jovem Ivan Cardoso, então com 19 anos de idade. Estrelado pelo poeta, jornalista e compositor piauiense Torquato Neto (1944-1972) e por grande elenco feminino das chamadas “Ivanps” (apelido dado por Cardoso às suas atrizes, entre elas Scarlett Moon e Marcia Clarkson), o filme, apesar de se apresentar como comédia, trazia o primeiro vampiro potente e bem-sucedido do cinema brasileiro – e assim permanece, como relativa exceção, até hoje. *Nosferato no Brasil* fez parte de uma série de trabalhos em Super-8 de Ivan Cardoso chamadas de *Quotidianas Kodaks* (Figuras 7 e 8). As películas, editadas artesanalmente pelo diretor, eram exibidas em festas particulares, sempre acompanhadas de sonorização improvisada por ele, ao vivo, com o uso de fitas K7 e discos de vinil. O filme fez sucesso entre os jovens de classe alta e artistas que frequentavam essas festas concorridas e divulgadas com empolgação por jornalistas como Daniel Más, Nelson Motta e próprio Torquato.



Figuras 7 e 8: Frames de *Nosferato no Brasil*.

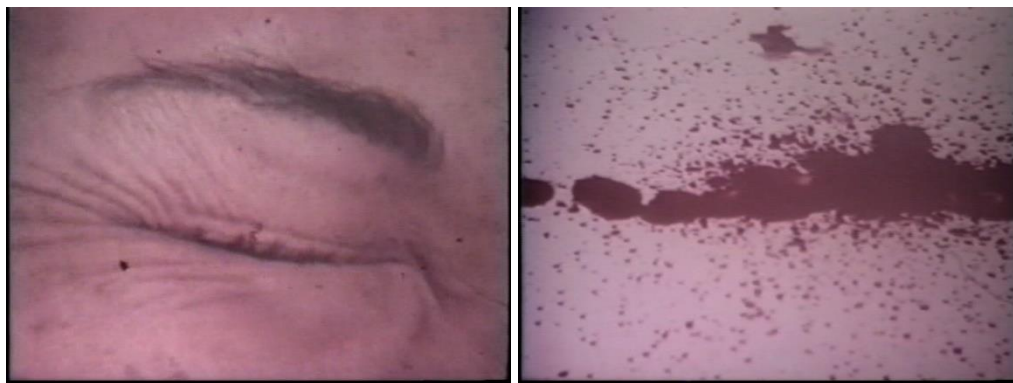
Fonte: Cópia digital extraída de VHS (*Ivan Cardoso Shocking Shorts – Something Weird Video*)

Nascido em 1952, no seio de uma família abastada da zona sul carioca (seu avô, o general Dulcídio Cardoso, foi prefeito do Rio de Janeiro), Ivan do Espírito Cardoso Filho começou sua trajetória cinematográfica ao lado de artistas radicais do cinema marginal e do Tropicalismo, convivendo muito proximamente com iconoclastas das artes brasileiras (como o poeta Torquato Neto, o artista plástico Hélio Oiticica e o cineasta Júlio Bressane), mas

consagrou-se como autoproclamado criador de um gênero de filmes genuinamente brasileiro, ao qual chamou de *terrir* (terror + rir), que consiste em trazer o espírito da chanchada e da comédia musical popular para dentro de histórias de horror repletas de monstros e de mulheres bonitas.

Cardoso tem uma origem sócio-econômica e cultural muito diferente da de seu ídolo José Mojica Marins (a quem fez uma homenagem no documentário em 16mm *O Universo de José Mojica Marins*, em 1978), mas nunca pareceu muito preocupado em demarcar tal diferença. Pelo contrário, quando descreve seu próprio trabalho, apela para um primitivismo de fazer inveja ao colega paulista: “Venho de uma outra escola”, afirma ele no prefácio que escreveu para o livro *Ivampirismo – O Cinema em Pânico* (1991, p. 20), feito em parceria com Rubens Francisco Luchetti (escritor de livros de horror *pulp* desde os anos 1960, roteirista de alguns dos principais quadrinhos horríficos brasileiros, além de roteirista de muitos filmes de Mojica e do próprio Ivan Cardoso): “Após ter sido assistente de Rogério Sganzerla e trabalhado em alguns filmes de Julinho Bressane, aprendi a fazer cinema em Super 8, que é uma espécie de ‘aprenda sem mestre’” (CARDOSO, 1991, p. 20). Daí, Cardoso conclui que “por essas coincidências, por esses acasos, venho do cinema mudo. (...) De maneira que sou o único cineasta oriundo do cinema mudo com uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. (CARDOSO, 1991, p. 20).

Cardoso pertence a uma geração de classe econômica privilegiada que cresceu sob a influência dos gibis e das *matinês* cinematográficas repletas de seriados e filmes B na década de 1950 e 1960, mas que também teve a oportunidade de discutir importantes questões ligadas ao cinema em cineclubes e outros movimentos que estiveram na origem do Cinema Novo brasileiro. Isso legou ao ele, de um lado, um repertório cinematográfico bastante variado, e, de outro, uma autoconsciência em relação à posição periférica do cinema brasileiro que parece estar na origem da autoironia e da anarquia de seus filmes. Assim, mesmo com características escandalosamente amadoras, e mesmo tendo sido dirigido por um jovem de dezenove anos, *Nosferato no Brasil* tornou-se um *hit* na época (REMIER, 2009, p. 99), e encontrou sucessores entre os artistas dedicados ao Super-8 no Brasil, entre eles Ligia Pape (*Wampriou*, 1974), Ana Maria Maiolino (*X*, 1976, Figuras 9 e 10) e Jairo Ferreira (*O Vampiro da Cinemateca*, 1977).



Figuras 9 e 10: Frames de *X*, de Ana Maria Maiolino.
Fonte: Cópia em DVD para a mostra *Marginália 70*.

Como todos os filmes feitos no método artesanal do Super-8, *Nosferato* teve diferentes versões, cujas montagens, durações e acompanhamentos musicais podiam variar de acordo com cada performance. A versão original, exibida pela primeira vez em 1971, era um longa-metragem (REMIER, 2009, p. 92). No entanto, a cópia restaurada e inserida no longa de Ivan Cardoso *A Marca do Terrir* (2005), tem 31 minutos, enquanto outras versões que circularam em VHS e na rede mundial de computadores desde os anos 1990 apresentam diferentes durações. A versão de 27 minutos escolhida para análise neste trabalho foi lançada pela distribuidora estadunidense Something Weird Video, em 1993, em uma compilação intitulada *Ivan Cardoso Shocking Shorts*, lançada juntamente com a coleção dedicada ao cinema de José Mojica Marins. A cópia de *Nosferato no Brasil* foi editada com a pista de som sincronizada de acordo com músicas preferidas de Cardoso entre as executadas nas exibições públicas dos anos 1970.

Edição semelhante do filme, com variações mínimas (particularmente na pista sonora), fez parte da compilação de filmes experimentais brasileiros em Super-8 apresentada na mostra *Marginália 70 – O Experimentalismo no Super-8 Brasileiro*, realizada no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, em novembro de 2001 (e também realizada em Paris, no Museu Georges Pompidou, em 2003), com curadoria do pesquisador Rubens Luiz Ribeiro Machado Jr. Em 2011, Machado Jr. descreveria algumas das características desses filmes, entre as quais a espontaneidade dos registros, o caráter circunstancial das filmagens e das exibições, e também a busca pela liberdade artística e corporal nos espaços privados e urbanos – todas elas, como veremos em seguida, notáveis em *Nosferato no Brasil*. Para Machado Jr.:

A desmonumentalização superoitista estava ligada a outra tendência bastante evidente em sua carga contestatória aos padrões da arte estabelecida: a performance, o registro pela câmera de um ato performático rompendo com o comportamento “respeitável”. (...) O Super-8 aproximava-se, nesses momentos, do *happening*

teatral, da pichação e da momentaneidade da poesia marginal, que se propunham transitórias, imediatas, mais ativas que representativas. Coerente com essa espécie de ação fílmica direta, a política do corpo e da sexualidade adquiria centralidade naquele verdadeiro inchaço do presente dos filmes Super-8. “Era uma coisa bem política, erótica e política”, segundo o filósofo e poeta Jomard Muniz de Britto, protagonista do tropicalismo no Nordeste, que se entrincheirou no “anarcossuperoitismo”. Bissexualismo, travestis, desconstrução da imagem burguesa da mulher, frequentavam a “simpática bitola”. Muitos dos filmes têm algo de festa dionisíaca, versão cinematográfica do desbunde. Com a forte presença da contracultura nos anos 1970, o diálogo do corpo que grita por libertação parece clamar pela natureza, à qual o corpo deseja retornar. (MACHADO Jr, 2011, p. 30)

A versão aqui analisada de *Nosferato no Brasil* é composta de quatro blocos narrativos: um prólogo de oito minutos e mais dois blocos dessa mesma duração cada um, seguidos de um epílogo de dois minutos. Neste trabalho, chamaremos a esses blocos, nesta ordem, de *Budapeste*, *Rio de Janeiro*, *Epidemia* e *Despedida*. No prólogo, conhecemos as origens de Nosferato em sua terra natal, a Hungria. No bloco seguinte, acompanhamos sua chegada e aclimação ao Rio de Janeiro. No terceiro bloco, vemos o surgimento de um séquito de vampiras que se encarregam de espalhar a praga no Brasil. Finalmente, no epílogo, vemos Nosferato partir de volta para a Europa.

O filme começa sem título, trazendo apenas, como créditos iniciais, imagens fixas de um ossário (Figura 11) e de uma coroa de flores mortuária com os dizeres “Última homenagem” (Figura 12). Tais imagens retornarão, com pequenas variações, ao longo do filme, demarcando o tom fúnebre, possivelmente intensificado nas reedições feitas a partir do suicídio de Torquato Neto, aos vinte e oito anos de idade, em 1972. A música que acompanha essas primeiras imagens traz em destaque o som de um teremim, instrumento eletrônico muito usado nos anos 1960 em trilhas sonoras de filmes de horror, fantasia e ficção-científica.



Figuras 11 e 12: Frames de *Nosferato no Brasil*.

Fonte Cópia digital extraída de VHS (*Ivan Cardoso Shocking Shorts – Something Weird Video*).

A trama, segundo os letreiros, tem início em Budapeste, no século XIX (Figura 13) – espaço e tempo reconstituídos na praça România, no bairro de Santa Tereza, na cidade do Rio de Janeiro. A praça, no entanto, está repleta de carros e de moças de minissaia, além de cães vira-latas que circulam à vontade. Aparentemente, as únicas intervenções feitas pela equipe para essa sequência estão nos figurinos de três personagens: o vestido longo com mangas bufantes que veste a primeira namorada/vítima do vampiro; a capa preta de Torquato; um uniforme branco do rival interpretado por Daniel Más. Além dos figurinos, tem-se a opção estilística pela fotografia em preto e branco, que parece ser suficiente para caracterizar um mundo sombrio e diferente do colorido e ensolarado clima carioca (Figura 14).

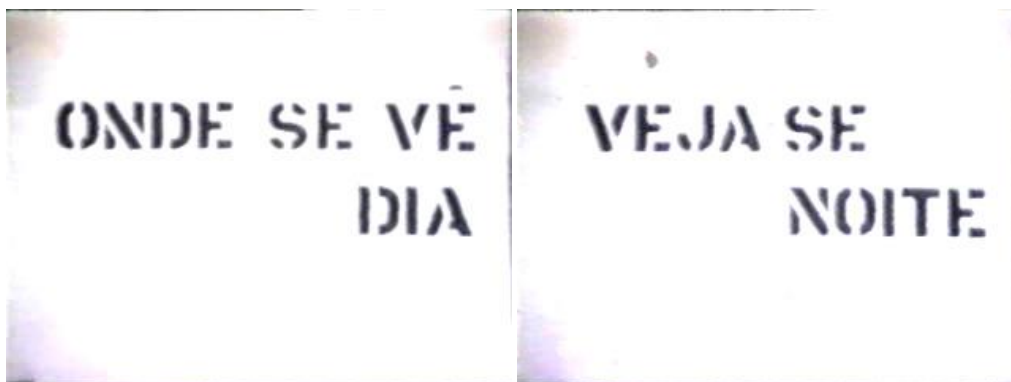


Figuras 13 e 14: Frames de *Nosferato no Brasil*.

Fonte: Cópia digital extraída de VHS (*Ivan Cardoso Shocking Shorts – Something Weird Video*)

A precariedade das imagens desse longo prólogo de Budapeste, motivada tanto pelas limitações da captação em Super-8 quanto pela ação do tempo sobre a película, não obscurece o cuidado das composições. Para reproduzir o claro/escuro típico dos filmes de horror, Cardoso compôs suas imagens combinando figurinos pretos e brancos com elementos contrastantes da praça. Assim, com poucos elementos, somos transportados à capital da Hungria, um século antes. Vale destacar que não se trata da Hungria de nobres sanguinários da Idade Média, e sim da Hungria dos vampiros românticos do século XIX. E, ainda que se trate, até este momento, de uma história relativamente convencional de vampiros, destaca-se a entrada de duas cartelas que interrompem os acontecimentos abruptamente, solicitando: “*Onde se vê dia, veja-se noite*” (inspirada, segundo Cardoso, em poema de Afonso Ávila⁸) – operação que, de certa forma, resume a ironia de *Nosferato no Brasil* (Figuras 15 e 16).

⁸ Segundo Cardoso: “Encontrei na poesia concreta Afonso Ávila uma solução bastante inusitada. Ele tinha um poema que era assim: ‘onde se vê isso, veja se aquilo’. Fiz uma cartela para o *Nosferato* com o seguinte aviso: ‘onde se vê dia, veja-se noite’”. (REMIER; 2009, p.95)



Figuras 15 e 16: Frames de *Nosferato no Brasil*.

Fonte: Cópia digital extraída de VHS (*Ivan Cardoso Shocking Shorts – Something Weird Video*)

Com sua capa esvoaçante e instintos de caçador, o vampiro escolhe suas vítimas entre jovens moças, que o paqueram e fogem dele numa mistura de medo e idílio amoroso, até serem finalmente capturadas e mortas. Ele também é violento com os rapazes que circulam pela praça, mas não há erotismo em sua violência contra eles. Ao que parece, estamos diante de um vampiro heterossexual do tipo que se consagrou no cinema do século XX, que mata homens apenas para aplacar a própria ira e, é claro, eliminar a concorrência. Assim, as vítimas do sexo feminino são cercadas numa espécie de flerte e tragadas por um processo de sedução, para só então terem seu sangue sugado pelo monstro, jazendo mortas na praça com as pernas e pescoços de fora (Figura 17). Enquanto isso, os homens são atacados de surpresa e mortos com o uso de armas que impedem o contato direto com o corpo do vampiro (Figura 18).



Figuras 17 e 18: Frames de *Nosferato no Brasil*.

Fonte: Cópia digital extraída de VHS (*Ivan Cardoso Shocking Shorts – Something Weird Video*)

O monstro, no entanto, tem suas fraquezas. Lá pelas tantas, um rival interpretado por Daniel Más, vestido de branco, dançando como pela praça e empunhando uma espada, consegue encurralá-lo (Figura 19). O vampiro morre num duelo, sem grande resistência, com a espada atravessada no peito (Figura 20), tendo seu corpo abandonado em um cenário que

reforça a ideia de um ambiente “europeu”: uma praça localizada entre um “castelinho” e um caminho de colunas neoclássicas.



Figuras 19 e 20: Frames de *Nosferato no Brasil*.

Fonte: Cópia digital extraída de VHS (*Ivan Cardoso Shocking Shorts – Something Weird Video*)

A ausência de som direto ou sincronizado na película (recurso inacessível ao Super-8 em 1971), é compensada com o acompanhamento musical de peças preexistentes. A trilha do prólogo em Budapeste é composta pela faixa *Sing this all together* do álbum psicodélico *Their Satanic Majestic Request*, da banda de rock britânica Rolling Stones, lançado em 1967. Essa trilha emoldura a discrepância temporal entre os elementos modernos e arcaicos articulados até esse momento, assim como a combinação de violência e sexualidade – que é uma das marcas dos Stones e de outras bandas de rock. Também é possível sugerir que o som serve para demarcar a presença do rock e da contracultura absorvidos pelo tropicalismo, movimento com o qual Torquato Neto esteve diretamente envolvido, e que pautava a criação de Ivan Cardoso naquele momento.

Com a morte do vampiro, somos levados a imaginar que o filme acabou. Afinal, ter uma estaca atravessada no peito é sempre o fim da linha para esses seres malditos. Mas não desta vez. Agora, o filme recomeça, e para isso reúne tons vermelho-vivos ao preto e branco, em uma nova entrada de créditos, que finalmente traz o título *Nosferato no Brasil* – grafado assim mesmo, com a letra “o” no final, possivelmente em trocadilho de *Nosferatu* (o vampiro de Murnau de 1922) com o nome de Torquato. Além da grafia, os novos créditos também reforçam o tom lúdico desse recomeço, quando explicitam a forma manual como foram feitos: com uma lâmina que fura um balão de cor preta cheio de tinta vermelha (Figura 21) e um pequeno cartaz de letra-set⁹ colado na parede (Figura 22).

⁹ Folhas adesivas de tipos de letras e números.



Figuras 21 e 22: Frames de *Nosferato no Brasil*.

Fonte: Cópia digital extraída de VHS (*Ivan Cardoso Shocking Shorts – Something Weird Video*)

A elipse nos conduz a um cenário bem diferente, agora filmado a cores. Mais uma vez, poucos elementos são suficientes para constituir a paisagem: algumas bandeiras do Brasil, letreiros traçados na areia e a trilha instrumental de bossa nova localizam o espectador. Não estamos mais em Budapeste no século XIX, mas no Rio de Janeiro, em 1971. Apesar das óbvias diferenças entre os ambientes de Budapeste e do Rio, o comportamento de Nosferato permanece o mesmo. Ele é ainda um caminhante sinistro que segue empunhando sua capa, sem rumo certo, apenas em busca de belas vítimas para seduzir e sugar – até mesmo no calçadão de Ipanema, onde ataca Scarlett Moon, de biquini, e a deixa desfalecida sobre o chão (Figuras 23 e 24).



Figuras 23 e 24: Frames dos créditos de *Nosferato no Brasil*.

Fonte: Cópia digital extraída de VHS (*Ivan Cardoso Shocking Shorts – Something Weird Video*)

No entanto, à medida em que os ataques se sucedem – primeiro numa carona de estrada, depois na floresta da Tijuca, e finalmente à beira-mar – o figurino de Nosferato vai mudando: ele abandona as vestes quentes do começo (Figura 25) para manter apenas a capa forrada em cetim vermelho e uma sunga, mantendo sua identidade enquanto bebe água de

coco com canudinho, sem ser aniquilado pelo sol carioca (Figura 26). A trilha musical que acompanha as aventuras do vampiro também sofre metamorfoses, de Bob Dylan (*If Dogs Run Free*, 1970) a Roberto Carlos (*Detalhes*, 1971), marcando os diferentes ataques, ocorridos em cenários que também variam de carrões à floresta da Tijuca, e evitando assim a monotonia causada pela repetição de mortes sem fim.



Figuras 25 e 26: Frames de *Nosferato no Brasil*.

Fonte: Cópia digital extraída de VHS (*Ivan Cardoso Shocking Shorts – Something Weird Video*)

O único aspecto estranho a perturbar o caminho de *Nosferato* é um rápido *flashback*. Após a morte de sua primeira vítima brasileira, há a reinserção das imagens fixas que abrem o filme, acompanhadas novamente do som do teremim, e seguidas por fotografias em preto e branco de um cemitério, e por algumas fotos *still* de *Nosferato* e de suas vítimas em Budapeste. É difícil compreender a função narrativa desse retorno ao início do filme, mas quer-se sugerir, aqui, tratar-se do momento em que *Nosferato* se recorda de suas origens, de sua natureza ou, talvez, de sua primeira vítima, com quem ele parecia viver momentos felizes antes de matá-la.

Então, mais ou menos aos dezesseis minutos de filme, há mais uma reviravolta. Ao som de *Third Stone From the Sun*, de Jimmy Hendrix, agora as vítimas de *Nosferato*, transformadas em sedutoras vampiras vestidas com roupas pretas e vermelhas semelhantes à capa de seu mestre, passam a retransmitir a peste vampírica aos homens que encontram pelo caminho, num aparente processo de colonização. Estamos na terceira parte: a Epidemia. Muitos eventos se precipitam neste momento, o que nos permite afirmar que se trata de um terceiro bloco. O processo começa com a entrada de uma personagem sensual vestida de vermelho que para seu carro na estrada da Barra da Tijuca, em plena tarde de sol, e é auxiliada por um homem vestido de terno e gravata. Este homem, no entanto, tenta agarrá-la à

força e, em troca, recebe a mordida fatal. Nas cenas seguintes, novas vampiras, agindo como bacantes sem dó, alimentam-se de homens incautos na casa do mestre Nosferato.



Figuras 27 e 28: Frames de *Nosferato no Brasil*.

Fonte: Cópia digital extraída de VHS (*Ivan Cardoso Shocking Shorts – Something Weird Video*)

Ele também prossegue com seus ataques, mas o filme parece agora mais interessado em apresentar a pacífica convivência do vampiro com seu séquito de jovens mulheres, reunidas com ele, muito à vontade, em uma casa que lembra um quarto de adolescente (Figura 29), cheia de cartazes de filmes, gibis de terror e discos de rock, com uma televisão permanentemente ligada exibindo programas de auditório (Figura 30), e muitas garrafas de cerveja e cigarros espalhados.



Figuras 29 e 30: Frames de *Nosferato no Brasil*.

Fonte: Cópia digital extraída de VHS (*Ivan Cardoso Shocking Shorts – Something Weird Video*)

Então, para a surpresa de quem considerava o vampiro totalmente aclimatado ao Rio de Janeiro, vemos Nosferato/Torquato dirigir-se ao aeroporto do Galeão, onde toma um pequeno avião e acena sorridente para o público, com o rosto colado à janela, em um simpático Epílogo. Segundo a cartela, “Com a chegada do verão, Nosferato volta à Europa” –

o que o torna, por sua vez, mais parecido com uma andorinha do que com um morcego, prometendo retornar para continuar sua saga interminável.

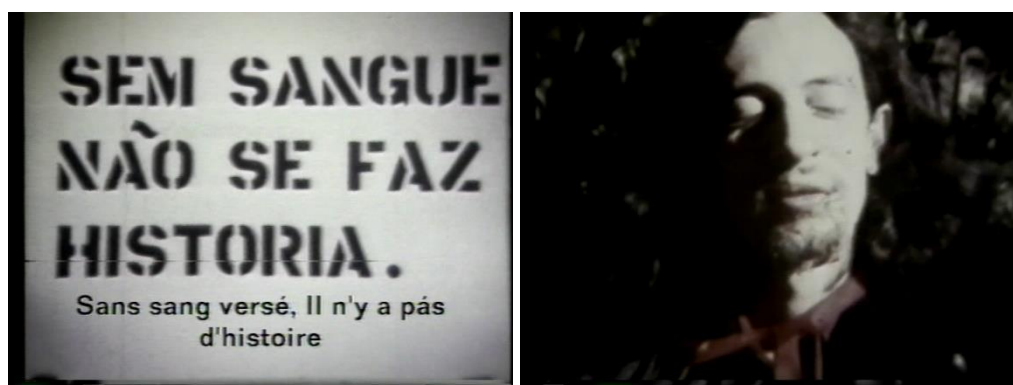


Figuras 31 e 32: Frames dos créditos de *Nosferato no Brasil*.

Fonte: Cópia digital extraída de VHS (*Ivan Cardoso Shocking Shorts – Something Weird Video*)

O adeus de Nosferato (que na cópia apresentada na mostra *Marginália 70* é exibida ao som de *Blowing the Wind*, na versão instrumental de Stan Getz), é particularmente doloroso por razões alheias ao filme: ao vê-lo despedir-se com um sorriso já pleno de saudades, lembrarmos que, menos de um ano após as filmagens, o próprio Torquato decidiria tirar a própria a vida.

5 LEGADO VAMPÍRICO



Figuras 33 e 34: Frames de *Nosferato no Brasil*.

Fonte: Cópia em DVD, legendada em francês, para a mostra *Marginália 70*.

O legado de *Nosferato* pode ser encontrado na extensa obra posterior de Ivan Cardoso, caracterizada pela obsessão pelo cinema de horror, e pelos filmes de monstros em particular, como em seus dois longas de maior sucesso: *O Segredo da Múmia*, de 1982, e o já mencionado *As Sete Vampiras*, de 1987, ambos coescritos com Rubens Luchetti. Outras

características recorrentes seriam a presença das “Ivanps” e de atores e atrizes consagrados pela TV e pelo cinema popular; as colagens de cenas de violência, músicas pop, programas de televisão e referências às novelas de rádio e às histórias em quadrinhos. Esse universo *pop* e lúdico segue como uma marca que ainda pode ser encontrada nos trabalhos mais recentes de Ivan Cardoso, o que faz de *Nosferato no Brasil* tanto um retrato de época quanto parte de uma das obras mais coerentes – e também autorreferentes – do cinema brasileiro.

Ao descrever os traços vampíricos na obra de Dalton Trevisan, Berta Waldman faz um comentário que poderia referir-se igualmente ao comportamento de *Nosferato/Torquato*, e também ao próprio cinema de Ivan Cardoso. Segundo ela, “o que perfaz a narrativa de Dalton Trevisan é justamente a ausência de mudanças, e o movimento que ele traça é o da repetição sempre igual”. Segundo ela, nesse itinerário, uma busca incessante se dá “pela repetição exaustiva de um mesmo mote em voltas infundáveis” (WALDMAN, 1989, p. 01). No entanto, se o *modus operandi* de *Nosferato* não sofre modificações quando se muda da Hungria para o Brasil, o fato é que, por aqui, ele provoca mudanças por onde passa, deixando um legado às vampiras, que adquirem potência para espalhar a epidemia. Assim, *Nosferato*, esquecido em um cemitério do leste europeu, sem função no Velho Mundo (que já digeriu seus vampiros há séculos), torna-se um vilão poderoso e sedutor ao chegar aos trópicos. De certa forma, em *Nosferato no Brasil*, assim como nos outros filmes de Ivan Cardoso, o mesmo atraso que o monstro representava em sua terra natal, quando aclimatado ao Brasil, ganha outras nuances criativas e políticas, uma vez que a expressão de seu desejo dialoga com diferentes projetos. Um deles parece ser o projeto tropicalista de absorver e devolver o que nos é estrangeiro com uma embalagem brasileira que aceite o prazer e o deleite relativo ao consumo do “lixo cultural”: as revistas em quadrinhos, as histórias de terror, o *rock'n'roll*, os programas de auditório e tudo o mais que se acumula no quarto de *Nosferato*.

O filme também surge em um período de intensa censura a todas as manifestações culturais – inclusive ao cinema de Mojica e aos quadrinhos de horror – apresentando-se como obra de resistência de um certo imaginário, ali tratado como transgressor. Além disso, a liberdade do desejo que *Nosferato* distribui entre as mulheres faz óbvia referência à revolução sexual em pleno curso, e que começava a dar seus primeiros passos no Brasil. Por fim, a ironia em relação ao engajamento político do Cinema Novo é também marca de *Nosferato*, o que fica bastante evidente em sua referência debochada à afirmação da personagem de Paulo Martins (Jardel Filho) em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. No filme de 1967, o personagem afirmava que a história não se escrevia com lágrimas, mas com sangue. Tal

afirmação, retomada em cartela de letra-set de *Nosferato* (Figura 33), repõe essa afirmação em outras bases: agora, trata-se do sangue fictício e destinado à repetição e reprodução eterna dos vampiros e de outras figuras do gênero popular do horror (Figura 34) vistas pelas lentes antropofágicas do cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ALBAITERO, Maria Josefa E. **El mito del Vampiro – Especificidad, origen y evolución en el cine**. Cidade do México: Plaza y Valdes, 2002.
- BOTTING, Fred. **Gothic (The New Critical Idiom)**. Londres: Routledge, 1996.
- BRISENO, Marcelo. **Autópsias do Horror: A Personagem de Terror no Brasil**. São Paulo: LCTE/Fapesp, 2011.
- FERREIRA, Cid Vale (org). **Voivode – Estudos sobre os vampiros**. Jundiaí: Pandemonium, 2003, pp. 37-46.
- FERREIRA, Cid Vale. “De Ossenfedler a Le Fanu: Alicerces da ficção vampírica”. In: ____ (org). **Voivode – Estudos sobre os vampiros**. Jundiaí: Pandemonium, 2003, pp. 37-46.
- CARDOSO, Ivan; LUCHETTI, Rubens Frâncisco. **Ivampirismo: o cinema em pânico**. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América/Fundação do Cinema Brasileiro, 1990
- GROOM, Nick. **The Vampire - A New History**. London: Yale University Press, 2018.
- REMIER. **Ivan Cardoso – O Mestre do Terrir**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- MACHADO Jr., Rubens L. R.. “O inchaço do presente – Experimentalismo Super-8 nos anos 1970”. **Revista Filme Cultura**, n. 54, 2011, p. 28-32.
- MORAES, Marco A. C. “O Vampiro: Um retrato em mosaico.” In: FERREIRA, Cid Vale (org). **Voivode – Estudos sobre os vampiros**. Jundiaí: Pandemonium, 2003, pp. 03-08.
- PIEIDADE. Lúcio F. R. “Da Transilvânia para os trópicos: Drácula nos quadrinhos brasileiros”. **Rua – Revista Universitária do Audiovisual**. Universidade Federal de São Carlos, dez, 2012, disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/da-transilvania-para-os-tropicos-dracula-nos-quadrinhos-brasileiros/>
- PRIMATI, Carlos. “Terror delineado em preto e branco: Quadrinhos vampíricos brasileiros”. In: FERREIRA, Cid Vale (org). **Voivode – Estudos sobre os vampiros**. Jundiaí: Pandemonium, 2003, pp. 271-279.
- SANTOS, Ana Paula Araujo. “O vampiro como metáfora na literatura brasileira oitocetista”. **Revista Abusões**, n. 9, v. 9, ano 5, UERJ, Rio de Janeiro, 2019. <https://doi.org/10.12957/abusoes.2019.40690>
- SUMMERS, Montague. **The Vampire: His Kith and Kin**. Charleston: BiblioBazaar, 2008.
- WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan**. São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1989.



*Original recebido em: 15 de novembro de 2020.
Aceito para publicação em: 04 de outubro de 2021*

Laura Loguercio Cánepa

Doutora em Multimeios pelo IAR-Unicamp (2008), Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2002) e graduada em Jornalismo pela FABICO-UFRGS (1996). Concluiu, em 2014, Pós-Doutorado no Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da ECA-USP, sob a supervisão de Rubens Machado Jr. Em 2019, foi pesquisadora visitante (na School of Languages, Cultures and Societies da Universidade de Leeds, sob a supervisão de Stephanie Dennison. Atualmente, atua como Coordenadora e Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembí Morumbi. É editora do periódico INSÓLITA - Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário.



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

