

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
O QUE QUERO VER
4 de dezembro de 2020

BRAM STOKER'S DRACULA / 1992

(Drácula de Bram Stoker)

um filme de Francis Ford Coppola

Realização: Francis Ford Coppola / **Argumento:** James V. Hart, a partir do romance de Bram Stoker / **Direcção de Fotografia:** Michael Ballhaus / **Direcção Artística:** Andrew Precht / **Montagem:** Nicholas C. Smith, Glen Scantelbury e Anne Goursaud / **Música:** Wojciech Kilar / **Som:** Leslie Shatz / **Guarda-Roupa:** Eiko Ishioka / **Interpretação:** Gary Oldman (Drácula), Winona Ryder (Mina Murray), Anthony Hopkins (Van Helsing), Keanu Reeves (Jonathan Harker), Richard E. Grant (o médico), Cary Elwes (Holmwood), etc.

Produção: Francis Ford Coppola, Fred Fuchs e Charles Mulvehill para a Columbia Tri Star Films / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, cor, versão original legendada em francês e alemão e eletronicamente em português, 127 minutos / **Estreia em Portugal:** 26 de Fevereiro de 1983 nos cinemas Alfa 1, Amoreiras 1, Condes, Fonte Nova 1, Las Vegas 1, Quarteto 4 e S. Jorge 1, em Lisboa, e em cinemas do Porto, Cascais, Amadora, Carcavelos, Almada, Setúbal, Barreiro, Braga, Coimbra e Aveiro.

Depois da terceira parte da trilogia dos "Padrinhos", Coppola conseguiu finalmente desembaraçar-se das dívidas que, após o fracasso comercial daquela que é para muitos a sua obra-prima (**One From the Heart**), o obrigaram a fazer uma série de filmes de "encomenda" (entre aspas porque nenhum desses filmes, de **The Outsiders** até **The Godfather Part III**, deixa de espelhar o pessoalíssimo universo do realizador), pagando com a ruína e a submissão aos grandes estúdios a derrocada do sonho megalómano da Zoetrope e da independência total das "majors". Mesmo a terceira parte da saga dos Corleones não foi propriamente um acto correspondente à vontade de Coppola (as duas primeiras partes formavam um todo coerente e perfeitamente concluído) mas quase "imposto" pela circunstância de a Paramount pensar em produzir um terceiro tomo e Coppola recetar ver a "sua" família Corleone cair nas mãos de outro realizador. Curiosamente, após ter saldado todas as suas dívidas, o primeiro projecto "livre" de Coppola não deixa de ter pontos de contacto com o filme que desencadeou todo esse processo, uma vez que marca o regresso da Zoetrope (se bem que em moldes diferentes, mas lá estão no genérico o nome e o logotipo), e, igualmente, o regresso de Coppola ao estúdio e ao "artificialismo" daí decorrente.

O interesse de Coppola em Vlad Dracul surgiu quando Winona Ryder lhe mostrou o argumento escrito por James V. Hart (argumentista do **Hook** de Spielberg). Apesar da história já ter sido várias vezes adaptada ao cinema, incluindo um sem-número de variações (os filmes da Hammer, por exemplo), nunca nenhum filme fora feito com base directa no romance de Stoker: a famosa versão de Tod Browning com Bela Lugosi baseava-se numa adaptação teatral e a versão de Murnau (**Nosferatu**, obviamente), se bem que originada pelo romance, não pudera ser uma adaptação fiel devido a problemas na aquisição dos direitos da obra. O que despertou o entusiasmo de Coppola foi precisamente o facto de o "script" de Hart se cingir o mais fielmente possível ao livro de Bram Stoker. Sendo desde há muito um admirador do romance, o realizador queixava-se de que todas essas versões procuravam condensar a acção a fim de reduzir ao máximo os locais de rodagem enquanto que, para ele, **Dracula** era "quase um romance de

aventuras vitoriano, uma história diferente, robusta". Curiosamente, quando a intenção era devolver a pureza e a "abertura" da obra original, os executivos da Columbia torceram o nariz à hipótese de rodagens nos locais exactos onde a acção decorre, preferindo que o filme fosse feito o mais perto possível de Hollywood. Sendo assim, Coppola resolveu fazer o filme não perto de Hollywood, mas *dentro* de Hollywood, e propôs: "e se fizéssemos tudo em estúdio, com 'maquettes', como nos filmes de antigamente?". A este aparente paradoxo, o realizador contrapunha a liberdade estilística que se adquiria: "No que toca ao estilo, um filme fantástico dá-nos mais liberdade de acção do que qualquer outro género dramático; (...) a história desenrola-se em 70 ou 80 décors diferentes disseminados por toda a Inglaterra, e comporta cenas de perseguição em carroças dignas de John Ford. Então, como fazer tudo isto em estúdio? Era esse o desafio; explorar ao máximo os recursos de um plateau de cinema para fazer passar por aí toda esta intriga tentacular". Ou seja, mais de dez anos depois de **One From the Heart**, Coppola voltava a lidar com o artificialismo e com a liberdade estilística proporcionada pelas filmagens em estúdio. A esse respeito é particularmente notável toda a sequência inicial (as cores fortes, os cenários artificiais que não só não escondem a sua artificialidade como propositadamente a acentuam, aquela portentosa batalha de "sombras chinesas", etc.) e, de um modo geral, todas as cenas passadas na Transilvânia (os "exteriores" do castelo de Drácula, sobretudo, e que parecem saídos dum dos "filmes de antigamente", como dizia Coppola).

É precisamente essa linha que segue toda a "démarche" de Coppola no que toca à maneira de filmar. Tudo passa por uma exuberância formal que corresponde que nem uma luva ao delírio cenográfico e narrativo patente em todo o filme. Desde a profusão de "raccords" declaradamente "visíveis" (como aquele celebradíssimo que nos leva do "olho" negro de uma pena de pavão à boca de um túnel) às cenas filmadas com aparelhos dignos de Lumière, passando pela utilização da montagem paralela (tão cara a Coppola, lembrem-se por exemplo os "Padrinhos"), tudo neste filme é "estilo" e estilização, tudo é expressão de um universo exacerbado e "operático", o que, por este lado, aproxima **Dracula** não tanto de **One From the Heart** mas sobretudo de **Apocalypse Now** ou da fabulosa sequência da ópera em **The Godfather Part III**. E toda essa exacerbação mais não faz do que sublinhar a enorme carnalidade do filme: **Bram Stoker's Dracula** articula-se à volta da história de amor entre Dracula e Mina e, disse-o Coppola. "a paixão, na sua dimensão carnal, é o que existe de mais universal. Espero ter conseguido fazer passar isso". De facto quase se pode dizer que este é um filme "vermelho", vermelho-carne e vermelho-sangue, um filme "encarnado". A sequência com Keanu Reeves no meio das "vampiras", as cenas com a possessa Lucy, ou a cena em que Winona Ryder bebe o sangue saído da chaga no peito de Dracula/Oldman são dos momentos mais exemplares nesse aspecto, impregnados duma sensualidade que acaba por se confundir com o "estilo" do filme (por exemplo, que melhor palavra há para descrever a maneira como a câmara se movimenta quando filma Lucy do que "voluptuosidade"?). Evidentemente, ou não fosse **Dracula** um filme onde o sangue tem um papel preponderante, o fantasma da Sida – ou, em termos mais abstractos, o tema da doença - também se passeia por aqui: é o sangue que é contaminado pelo vampiro e em actos com óbvias conotações sexuais. Para além disso, há alguns momentos onde a aproximação é quase explícita: quando Dracula diz "o sangue é muito importante nos dias que correm"; a aula que Van Helsing dá sobre a sífilis; o mesmo Van Helsing examinando o pescoço de Lucy e descobrindo as marcas dos dentes de Dracula.

Ao procurar tão grande artificialismo e estilização, Coppola acaba por construir o seu filme como um enorme desenho animado. Não parece muito forçado chegar a tal conclusão: onde vimos já tanta riqueza cromática e abundância de pormenor? Onde vimos já personagens caracterizadas fisicamente de modo muito semelhante às de **Dracula**? Onde vimos castelos muito parecidos com o de Drácula (sobretudo no plano em que vemos a diligência que leva Harker até ao castelo)? E todo aquele movimento, como que "dançado" e aparentemente descentrado, livre de constrangimentos gravitacionais? A resposta talvez seja: nos filmes de Walt Disney, que este **Dracula** inegavelmente evoca.