

Coppola, Cocteau

FERNANDO CABRAL MARTINS

Coppola, *Bram Stokers's Dracula*, 1992: o título completo deste filme exhibe o nome do autor do romance de que é adaptação, conotando o respeito pela letra de um texto literário como se a fidelidade fosse valor estético ou envolvesse a afirmação de um preceito arqueológico de rigor. Mas tal registo de erudição gótica dará lugar, sobretudo, à citação de fragmentos de *La Belle et la Bête* (1946) ou *Le Testament d'Orphée* (1959) de Cocteau, filmes que são exemplares da multiplicação das duas artes, literatura e cinema.

A leitura que o filme faz do livro de Bram Stoker não tem uma réstea da subserviência aos prestígios do literário de um James Ivory ou do Scorsese de *The Age of Innocence* (1993), nem tão pouco se compara ao lampejo de emulação que leva John Huston a medir-se com Lowry (*Under the Volcano*, 1984) ou Joyce (*The Dead*, 1987). Coppola vai modelando como centro temático a própria representação cinematográfica: todas as ficções e citações lhe servem de pré-texto. Situa, até, o encontro capital entre Drácula e Mina Harker num cinema, montando as imagens desse encontro com as de outras imagens aí vistas num ecrã.

Essa construção em abismo funciona, então, por metonímia: Drácula é dado como símbolo do cinema, que é definível como vampirização dos actores. Na realidade, essa vampirização funciona como uma libertação do tempo e da morte, pois os actores de quem a máquina prende a luz que emitem ficam para sempre vivos na película em que se gravam. Tal como Drácula, o cinema inflige a imortalidade. Zombies em círculos concêntricos consigo mesmos coincidindo em cada volta de espiral. Seres da noite, que a luz do dia faz desaparecer. Tal metonímia refere o cinema como «trabalho da morte» (Cocteau) porque os actores enquanto duplos imortais de si mesmos ficam prisioneiros do mesmo dia, o dia literal da filmagem.

Só que esse dia se vai afastando do presente, afundando-se no longe, no vago, perdendo a cor, o contorno. O envelhecimento de um filme é o que se implica na sua radical dependência das técnicas da reprodutibilidade – que é o que por definição constantemente caduca – e o que vem redobrar a sua natureza de vampiro, alimentado, não a sangue, mas a aura exaurida. Assim, o cinema é, por sua vez, vampirizado pela técnica e fica um discurso frágil, volátil. Pelo contrário, a literatura é capaz de resistir à passagem do tempo, e, rugas ortográficas à parte, o tempo não faz parte do seu esquema, como um dia Alberto Caeiro escreveu que não fazia. Esse triunfo da usura do tempo é uma soma de energia tamanha que se pode parafrasear o ditado «uma imagem vale por mil palavras» dizendo que um romance vale por mil filmes.

Depois, entre o tema vampírico e o trabalho fílmico há a distância infinita da arte. O “dia” ficcional, aquele que resulta da montagem dos muitos fragmentos de tempo filmado, recomeça em cada rotação da máquina de projectar. *Bram Stoker’s Dracula* contém aquela parte de eterno que Baudelaire reivindica para a beleza: não só a face da luz, mas as luzes do sentido, a geração eléctrica da ideia. Esse novo “dia” permite-nos irromper da rede retórica para um ar livre, real, histórico. De seu nome intertextualidade. Pelo que não é de sangue verdadeiro, voz captada, pura representação que se alimenta o *Dracula* de Coppola, mas do *Sang d’un Poète* (1931) de Cocteau.