

Dossiê #rccs18

COMUNICAÇÃO

Desafios e (Im)possibilidades

RCCS – Edição 18, V. 11, Ano 10, Nº 1 – JUL / DEZ - 2025

Organização

LAWRENBURG ADVÍNCULA DA SILVA
SONIA REGINA SOARES DA CUNHA



ISSN 2317-7519
COMUNICAÇÃO

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado


EDITORA
UNEMAT

UNEMAT

Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado

EXPEDIENTE

REVISTA COMUNICAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE (RCCS) ISSN: 2317-7519 (Comunicação)

Revista do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cultura e Sociedade da Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat, com apoio da Editora da Unemat e do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cultura e Sociedade.

Portal RCCS: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ccs> E-mail: lawrenberg@unemat.br

Editoração: A RCCS utiliza como sistema de editoração o *Open Journal Systems*.

Design Gráfico: Capa desenvolvida com apoio da IA *Canva*.

Indexação: A RCCS está indexada em diversas bases dados, entre elas, o Portal de Periódicos da Capes, Reviscom, Google Scholar e Directory of Open Acces Journals (DOAJ).

A **REVISTA COMUNICAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE (RCCS)** é uma publicação acadêmica desde 2013 como periódico acadêmico da área de Comunicação e suas áreas afins. Atualmente ela é coordenada, editada e supervisionada por editoria executiva formada pelos professores Dr. Lawrenberg Advíncula da Silva (Unemat) e Dra. Sonia Regina Soares da Cunha, com o apoio editorial de: Luiz Kenji Umeno Alencar (Supervisão de Bibliotecas), Pedro Henrique Romeiro Ferreira (Assistência Editorial), Heloiza Gadani Mendes de Souza (Assistência Científica/Parecerista) e professora Dra. Maristela Cury Sarian (Assessora de Gestão da Editora e das Bibliotecas).

CONSELHO EDITORIAL

Dr. Marcelo de Oliveira Pires (Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC-BA), Dr. Itamar Nobre (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN), Dr. Josuel Mariano Hebenbrock (Universidad Pompeu Fabra, Espanha), Dr. Juliano Domingues da Silva (Universidade Católica de Pernambuco – Unicap-PE), Dr. Iuri Gomes Barbosa (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat-MT), Dr. Rafael Rodrigues Lourenço Marques (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat-MT), Dr. Paulo Eduardo Linz Cajazeira

(Universidade Federal de Pelotas – UniPel-RS), Dr. Gibran Lachowski (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Dr. Juliano Maurício de Carvalho (Universidade Estadual Paulista – Unesp-SP), Dra. Rosana Alves (Universidade do Estado de Matogrosso – Unemat), Dra. Antônio Alves (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Dr. Alfredo Costa (Universidade Federal de Goiás – UFG) e Felipe Collar Bernie (Universidade Federal de Roraima – UFRR)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Dr. Lawrenberg Advíncula da Silva (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Dra. Sonia Regina Soares da Cunha, Dr. Élmano Ricarte de Azevêdo Souza (Instituto de Comunicação da Universidade Nova Lisboa-Portugal), Dra. Vânia Maria Lescano Guerra (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS), Dra. Marli Barboza (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Dra. Maria Isabel Amphilo (Universidade Complutense-Espanha), Dr. Uliásflávio Oliveira Evangelista (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Dr. Alfredo José da Costa (Universidade Federal de Goiás – UFG-GO), Dra. Antônio Alves (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Roscéli Kochhann (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Felipe Collar Berni (Universidade Federal de Roraima – UFRR), Dr. Eduardo Luís Mathias Medeiros (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat)



As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais. Qualquer parte dos artigos da revista pode ser reproduzido desde que citados autor e fonte.

NOSFERATU: DO DRÁCULA DE BRAM STOKER AO NAZIFASCISMO

NOSFERATU: FROM BRAM STOKER'S DRACULA TO NAZIFASCISM

LUCIANA COSTA ALVES DE ALMEIDA¹

RICARDO ALMEIDA MARQUES²

RESUMO

Este artigo analisa *Nosferatu* (1922), de Murnau, segundo Kracauer, como transposição expressionista de *Drácula* (1897). Investiga-se como o Conde Orlok antecipa discursos nazifascistas, associando o vampiro à peste e ameaça estrangeira. O Expressionismo Alemão é revisitado como reflexo da instabilidade pós-Primeira Guerra. Kracauer e Hogan apoiam a leitura do filme como item de diálogo com o imaginário antissemita, vendo em *Nosferatu* a imagem do "outro" racializado. A obra, mesmo não intencionalmente nazista, contribuiu visualmente para a construção do inimigo do regime. O estudo ainda suscita questionamentos sobre a recepção da obra e a presença de ideologias similares em outras obras.

Palavras-chave: Drácula; Nosferatu; nazifascismo; expressionismo; antissemitismo.

ABSTRACT

This paper analyzes *Nosferatu* (1922), by Murnau, through Kracauer's lens, as an Expressionist transposition of *Dracula* (1897). It investigates how Count Orlok anticipates Nazifascist discourses, associating the vampire with plague and foreign threat. German Expressionism is revisited as a reflection of post-WWI instability. Kracauer and Hogan support reading the film as an item in dialogue with the antisemitic imagination, seeing in *Nosferatu* the image of the racialized "other." The work, though not intentionally Nazi, visually contributed to the regime's enemy construction. The study also raises questions about the film's reception and the presence of similar ideologies in other works.

Keywords: Dracula; Nosferatu; nazifascism; expressionism; antisemitism.

¹ Mestranda em Comunicação pela UERJ.

² Professor Tutor pela Universidade Católica de Petrópolis (UCP). Doutor em Relações Internacionais.

Introdução

Na visão do espectador cinematográfico, os nomes *Nosferatu* e *Drácula* se confundem. Isso se deve, principalmente a dois fatores. O primeiro é o fato de tanto os filmes sobre *Nosferatu* quanto sobre *Drácula*, serem baseados na obra literária *Drácula* (1897), de Bram Stoker. O segundo se deve ao próprio termo *Nosferatu*, empregado pelo personagem Dr. Abraham Van Helsing ao se referir aos vampiros como o Conde Drácula ao longo do livro de Stoker. “Ao morrer você vira um nosferatu, como chamam as criaturas no Leste Europeu, e transforma também outros humanos nesses desmorts que tanto causam horror” (Stoker, 2018, p. 253).

Um fato que se revela através de pesquisas de linguagem é que a palavra *nosferatu* não existe, ou, pelo menos, não existia até ser empregada nesta mídia literária. Segundo alguns estudiosos de Bram Stoker como Raymond McNally e Radu Florescu, no livro *Em Busca de Drácula* (1972), o autor utilizou o guia de viagem de Emily Gerard para criar a Transilvânia de seu romance, uma vez que nunca esteve lá. A autora supracitada, escreveu em seu livro *Transylvanian Superstitions*, a palavra “*nosferatu*”. Contudo, essa palavra não existia na língua romena. Uma suposição é a de que ela tenha ouvido errado uma palavra similar. Porém uma vez que a equipe do filme de 1922 empregou esse título à sua obra cinematográfica, o termo então virou sinônimo de vampiro.

A etimologia de ‘*nosferatu*’ revela outra ligação com o contágio. Stoker teria encontrado a palavra no artigo de Gerard ‘*Superstições da Transilvânia*’. A partir deste contexto, é lógico assumir que esta palavra é o romeno para um sugador de sangue morto-vivo, mas na verdade não pertence a essa língua. Sua associação com a peste provavelmente deriva da palavra eslava antiga ‘*nesufur-atu*’, emprestada do grego ‘*nosophoros*’ que significa ‘aquele que carrega doença’ (Mulvey-Roberts, 2016, p. 140, tradução nossa).

Seu uso em obras cinematográficas por vezes suscita diversas interpretações e significações, porém sua origem possui essa característica. Em relação ao filme original, no entanto, quando constatadas algumas de suas características, alguns questionamentos surgem, em especial sobre o teor da película e sua relação com o nazismo.

O período de produção do filme original e sua origem alemã, em coordenação com o contexto histórico da época no que tange não apenas os

acontecimentos na Europa, mas também os movimentos artísticos então pujantes, acaba fazendo com que esses questionamentos sejam válidos. Cabe então a análise se existem alegorias que remetem a preceitos nazifascistas no material apresentado ao público.

Nosferatu

O filme alemão *Nosferatu*, criado com roteiro de Henrik Galeen e direção de F. W. Murnau, não só alterou o nome *Drácula* para *Nosferatu*, como modificou tanto algumas partes da história quanto os nomes de alguns personagens para evitar processo por direitos autorais da parte da viúva de Bram Stoker, Florence Balcombe. Um ano antes, foi feito na Hungria o filme *Drakula Halála* (1921), que teve suas cópias destruídas pelo mesmo motivo de direitos autorais. Esta produção, dirigida por Károly Lajthay, com roteiro de Michael Curtiz e Károly Lajthay do qual temos conhecimento, infelizmente se perdeu, até hoje não existe acesso a ela.

No início da campanha contra *Nosferatu*, a viúva de Stoker afirmou que estava envolvida em negociações cinematográficas “há algum tempo”, o que pode ter sido uma fanfarronice, mas também é possível que cineastas mudos não especificados também tivessem as suas próprias ideias a fermentar. Nada se sabe sobre uma suposta versão teatral não autorizada de 1917, cuja existência surpreendeu Florence Stoker, que negou qualquer ligação com ela. Uma curiosidade perdida do período é um filme mudo húngaro intitulado *Drakula Halála (A Morte de Drakula)* e dirigido por Karoly Lajthay, em 1921. Apenas informações fragmentárias e um punhado de tentadoras fotos sobreviveram, mas o esforço agora invisível de Lajthay foi a primeira apropriação do nome pela mídia. O impacto do filme não foi amplamente sentido (Browning, 2014, p. 11-12, tradução nossa).

Apesar dos esforços de Murnau, a viúva exigiu a destruição de *Nosferatu* (1922) e foi acatada pela justiça alemã. O longa metragem só não teve o mesmo destino de seu antecessor, pois já tinha espalhado algumas cópias pelo mundo. Porém, por se tratar de um filme mudo, sem diálogos, há legendas entre algumas cenas para completo entendimento da obra, como era feito na época. Estas legendas originais em alemão se perderam. Por sorte, as traduções feitas para a língua inglesa ainda estavam intactas. Com isso, foi possível traduzi-las de volta para o alemão (Rhodes, 2010, p. 26).

Dentre as aparições do personagem *Nosferatu*, as mais famosas até o momento foram *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, *Nosferatu* (1979), de Werner Herzog, *A Sombra do Vampiro* (2001), de E. Elias Merhige, e *Nosferatu* (2024), de Robert Eggers. Tendo sido criado este nicho, torna-se necessário um estudo aprimorado e minucioso sobre o tema. Vale ressaltar ainda que o filme *Drácula* de Bram Stoker (1992) dirigido por Francis Ford Coppola, faz uma amalgama entre os filmes sobre *Nosferatu* e *Drácula*. Sendo fidedigno ao romance inicial neste quesito, a primeira parte do filme, passada na Transilvânia traz um típico *Nosferatu*, um monstro aterrorizante, inclusive se utilizando de referências a algumas cenas do filme de 1922, o que será abordado mais à frente. Porém, a partir do momento que o Conde chega a Londres, já se assemelha mais ao Drácula lorde, retratado nos filmes *Drácula* (1931), interpretado por Bela Lugosi e *O Vampiro da Noite* (1958) interpretado por Christopher Lee.

A História na Tela

O filme se passa em 1838, 59 anos antes do romance de Bram Stoker ter sido publicado. A trama gira em torno do casal Hutter e Ellen, uma representação de Jonathan Harker e Mina (personagens da obra de Stoker). O casal vive em um vilarejo na Alemanha, até que Hutter é convocado pelo estranho Knock, um agente imobiliário, para ir a Romenia encontrar o Conde Orlok, para acertar uma transação. Orlok quer comprar uma casa na cidade deles. Com isso, Hutter parte deixando Ellen aos cuidados de seu amigo Harding e sua irmã. Durante o percurso, coisas estranhas acontecem e os habitantes locais demonstram pavor do tal Conde. Dentro do suntuoso castelo em ruínas, Hutter se vê envolto em uma desventura pavorosa. Quando Orlok parte para a Alemanha, Hutter consegue fugir. Logo depois, recebe cuidados de uma freira em um hospital, até que fica bem o bastante para retornar para os braços de sua amada. Enquanto isso, Ellen tem episódios estranhos, uma espécie de sonambulismo histérico. Quando o barco que trazia Orlok e seus caixões chega ao Porto, a cidade é acometida por uma doença terrível que eles acreditam ser the *plague* (peste em tradução livre). Mas na verdade, é o vampiro que se alimenta de suas vítimas. Quando Hutter volta para casa, ele mostra a Ellen o livro amaldiçoado que encontrou na Romênia e faz com que ela prometa que não irá ler. Desobedecendo o marido, ela encontra uma passagem que fala sobre o sacrifício de uma mulher pura para acabar com o vampiro. Abnegada Ellen atrai Orlok, que ao morder o pescoço da moça,

esquece do tempo e acaba morrendo, uma vez que não pode se expor à luz do dia.

No entanto, apesar de todo o seu poder, Orlok não pode existir na luz. Ele só pode ser verdadeiramente morto à luz do dia. Apesar de todo o seu poder sobre os humanos, ele só pode existir e ver, durante a noite. Seus poderes das trevas são inúteis no mundo dos humanos, no mundo da luz. Embora Ellen perca a vida para o monstro, ela o faz em nosso mundo e não no dele. Ela permanece na luz mesmo na morte enquanto Orlok desaparece no nada. Murnau nos mostra que o bem pode existir mesmo em meio ao mal e que nenhum bem pode desaparecer nas trevas (Runyeon, 2017, p. 64, tradução nossa).

Se faz interessante ressaltar as diferenças e semelhanças entre este filme, com roteiro adaptado de Henrik Galeen e direção de F. W. Murnau, e o livro *Drácula* de Bram Stoker. O início de ambas as tramas é bastante similar. As primeiras diferenças vêm através da localidade: o livro se inicia e se encerra na Inglaterra, enquanto o filme se passa na Alemanha, mais precisamente, em Wisborg, onde também se encerra. As características físicas possuem diferenças marcantes as quais iremos abordar mais à frente, porém, as primeiras descrições que o personagem Jonathan Harker faz do Conde Drácula são de alguém pavoroso, e extremamente alto, algo que se assemelha bastante a Orlok. De resto, as descrições físicas não possuem similaridades. Ao longo do romance, Drácula começa a rejuvenescer após ingerir sangue, enquanto Orlok, se mantém o mesmo até o fim da trama. Mina não é casada com Jonathan no início da história, já Ellen e Hutter são. A parte que se passa na Romênia é bastante similar: algumas cenas, como a que *Nosferatu* é na verdade o cocheiro que vem buscar Hutter, é muito similar à descrita por Stoker. É possível inferir que o filme parece a parte inicial do livro, pulando seu meio e partindo para o desfecho completamente autoral e modificado.

Recepção e Aspectos Técnicos

Apesar desse longa-metragem não ter forma epistolar (como viria a acontecer em outras adaptações futuras e como é feito no livro original), ele mostra cartas ao longo da narrativa. É interessante notar que um filme que se esforçou tanto para se afastar da matriz, tenha tantas semelhanças e até certa fidedignidade a alguns pontos da obra original.

O personagem Knock, parece ser uma amalgama entre Renfield, o louco que come insetos que é obcecado por Drácula chamando-o de Mestre, e o chefe de Jonathan, Sr. Hawkins. Não há um equivalente para Lucy, e o desfecho é bem diferente. Se no livro Drácula encontra seu fim pelas mãos de Jonathan que corta a garganta de Drácula enquanto Sr. Morris lhe enfia uma espada no peito, em *Nosferatu* (1922), o sacrifício de Ellen (Mina) seguindo as instruções do livro, é o único responsável pela morte do vilão.

Um elemento que trouxe inventividade e diferenciação, até mesmo na questão do derradeiro fim ao vampiro, vem através do livro fictício que aparece no filme, intitulado *Of Vampires, Terrible Ghosts, Magic, and The Seven Deadly Sins*, que em vários momentos tem a mesma finalidade que o personagem Van Helsing, ensinando como pôr fim ao Conde. O livro supracitado funciona como uma espécie de *macguffin* (termo muito utilizado no cinema de língua inglesa para designar um objeto que não é o mote central da trama, porém, acompanha os protagonistas e parece ter muita importância para eles).

O personagem conde Orlok (*Nosferatu*) aparece pela primeira vez aos 18 minutos e 54 segundos do filme. Faz-se interessante pensar que até aquele momento o espectador contemporâneo não estava acostumado a se deparado com a figura de um vampiro em tela, tendo sido *Nosferatu* (1922) o primeiro longa-metragem sobre um vampiro ao se popularizar no cinema. Assim sendo, se hoje os códigos utilizados para nos dizer que o monstro que estamos vendo é um vampiro, ou fantasma, ou até mesmo o afamado *Nosferatu*, até aquele momento, essa alcunha não significava nada.

Sobre a *mise-en-scène* utilizada no filme, os idealizadores utilizam os objetos em cena para ajudar a contar a história através de analogias e símbolos. Um curioso exemplo é o caso do relógio de caveira que é mostrado na residência do Conde diversas vezes. Quando Hutter finalmente apercebe-se do horror que o cerca na Romênia, F. W. Murnau insere a cena de vários rios revoltos para ilustrar o turbilhão de emoções desesperadoras e confusas dentro de Hutter.

Quem nos fala nessas cenas é um protagonista raramente mencionado quando se fala de *Nosferatu*: a natureza. O ambiente natural, como reflexo das emoções a serem transmitidas ao espectador, serve para comunicar angústia, perigo, esperança. Precisamente o mesmo princípio que Friedrich imbuí em suas obras (Gómez, 2005, p. 307).

Quando Knock é mostrado dentro do hospital psiquiátrico, o diretor mescla cenas com uma planta carnívora comedora de insetos, nos apresentando uma metáfora com o personagem. Inclusive, ao falar de *Nosferatu*, são colocadas cenas de uma aranha com a presa em sua teia, mostrando que Orlok é o predador e os moradores daquela cidade são suas presas e estão em sua teia.

Várias tomadas que mostram a personagem Ellen, são feitas na praia, onde ela aparece em meio à várias cruzeiras, que são objetos religiosos e que no livro *Drácula* são utilizadas para espantar o vampiro. Tudo isso lhe dá o ar virginal quase santificado que depois possibilitará a credibilidade de ser a pessoa perfeita e digna o bastante para pôr fim à existência da criatura através de sacrifício e abnegação. (Hogan, 2006, p. 102).

F. W. Murnau, e seu diretor de arte Albin Grau, criam cenas impactantes e assustadoras nessa obra. Um interessante exemplo pode ser visto quando, a bordo do navio, um marinheiro se depara com a forma espectral em moldes fantasmagóricos de Orlock. Em outro momento mais adiante, criam um efeito especial para o vampiro atravessar uma porta fechada. Mesmo no final, o término da existência do antagonista é feito com sua imagem desaparecendo lentamente e se transformando em fumaça. Tudo isso era impressionante para uma época em que não existiam grandes efeitos especiais ou computadores. Outro fator a ser destacado sobre o contexto da produção é que a economia alemã neste período pós-primeira guerra encontrava-se em ruínas. Com isso pode-se intuir que os recursos financeiros para esta produção eram poucos.

Murnau, que dirigiu *Nosferatu*, já tinha alguns filmes em seu currículo, entre eles *Jantjskopf* (Janues-Faced, 1920), uma versão de *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*; *Schloss Vogelod* (Vogelod Castle, 1921), filme policial visivelmente influenciado pelos suecos; e o drama agrícola realista *Bbenndender Acker* (Bunkdtg Soil, 1922), no qual ele teria promovido a ação por meio de planos próximos e sustentados de expressões faciais. Também em *Vogelod Castle* ele usou rostos conscientemente para revelar tendências emocionais e orquestrar o suspense. Além disso, este primeiro filme testemunhou a faculdade única de Murnau de obliterar as fronteiras entre o real e o irreal. A realidade nos seus filmes era cercada por uma auréola de sonhos e pressentimentos, e uma pessoa tangível podia subitamente impressionar o público como uma mera aparição (Kracauer, 1988, p. 78, tradução nossa).

***Nosferatu* e o Nazismo**

A seguir propõe-se uma reflexão entre *Nosferatu* (1922) e pensamentos de autores e pesquisadores que correlacionaram o cinema expressionista alemão com o nazismo. Em especial, o renomado Siegfried Kracauer (jornalista, sociólogo e crítico cultural alemão, lembrado principalmente por sua associação com a Escola de Frankfurt) em seu *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*.

O mais impressionante é que ele tem um enorme nariz adunco, enfatizado em vários pontos do filme através de fotos de perfil – aqui em contraste com o perfil de Hütter. Qualquer que seja a opinião das outras características, o nariz indica que ele não é simplesmente estrangeiro. Ele é o estereótipo de um judeu (Hogan, 2006, p. 100).

Algumas das ferramentas utilizadas por Hitler para disseminar mentiras sobre o povo judeu e a ideologia Nazifascista, foram justamente o cinema documental, livros e as propagandas. Dentre eles, faz-se primordial citar o livro *Mein Kampf* (livro em dois volumes, publicado em 1925, com autoria de Adolf Hitler que expressava suas ideias antissemitas, anticomunistas, antimarxistas, racistas e nacionalistas de extrema-direita) e o filme *O Triunfo da Vontade* (1935), em que Hitler contratou a cineasta Leni Riefenstahl, de extremo talento e competência cinematográfica, para realizar uma produção que faria o nazismo parecer ótima ideia, benevolente com o povo judeu e fazer de Hitler um herói para os problemas da Alemanha. Até hoje, o filme é estudado em cursos de cinema, uma vez que prova que a sétima arte é uma ferramenta que é capaz de manipular.

Existe uma força de indução através do cinema. Inúmeros fatores psicológicos, que não foram citados, contribuem para este recebimento fílmico que favorece os objetivos impostos pelo diretor. Se observarmos no nazismo todos os meios utilizados por Hitler para propagar um ideal a ser seguido, concluiremos que muito se beneficiou das imagens independentemente de se tratar do cinema, cartaz ou rádio (devemos considerar o rádio, pois foi um dos maiores meios que Hitler utilizou na criação de imagens, e que o cinema também compõe o sonoro em sua materialidade). As imagens têm poder, e quanto mais simples, mas fáceis para a indução. Não por acaso foi isso que se

empregou neste filme de Leni Riefenstahl (Guerra Soares; Rocha Jr., 2017, p. 13).

A obra cinematográfica intitulada *Triunfo da Vontade* (1935) foi um meio de comunicação de massa capaz de induzir o espectador, utilizado para conduzir o povo alemão a pensar o que os líderes do regime nazifascista queriam que eles pensassem. Porém, faz-se importante mapear o que veio antes. Em filmologia, termo que surgiu na França em 1947 e que ficou conhecido com Gilbert Cohen-Séat (1947), estuda-se as influências do cinema no mundo e sociedade, bem como, a influência do mundo no cinema. Assim sendo, as narrativas se misturam e se fundem, uma influenciando a outra. Além disso, a linguagem cinematográfica de uma época é muito afetada por outras obras. Para tal, faz-se necessário uma breve cartografia do cinema alemão pré-nazismo no cenário pós primeira guerra mundial.

O poder do cinema foi reconhecido e utilizado pelos nazis como veículo para formas mais evidentes de antissemitismo do que aquelas que espreitam nas sombras do cinema expressionista de Weimar. Elementos góticos contidos em filmes como *Nosferatu* e *O Golem. Como ele veio ao mundo* (1920), relacionados à representação de personagens judeus, assombram os filmes de propaganda nazista, *O Judeu Süß*, dirigido por Veit Harlan, e *O Eterno Judeu*, de Fritz Hippler. O cinema constitui uma forma de espectralização povoada pelo que Friedrich Kittler descreve como os “fantasmas de celuloide dos corpos dos atores”. Isto é paralelo à forma como os judeus foram vistos como um povo espectral, habitando o espaço misterioso entre a vida e a morte (Mulvey-Roberts, 2016, p. 150, tradução nossa).

Como sabemos, a Alemanha saiu perdedora da primeira guerra que ocorreu entre 1914 e 1918. Com a economia destruída e o país devastado não só pela falta de recursos, como de forma moral, sua produção audiovisual não se desenvolvia da mesma forma como nos Estados Unidos, Inglaterra e França. Naquele período, o governo utilizava o cinema como ferramenta para disseminar medidas que viriam a ser implementadas e até mesmo como um aviso para que jovens soldados tomassem cuidado com doenças sexualmente transmissíveis (Kracauer, p. 88). Com isso, já podemos inferir que o povo alemão era acostumado a ser influenciado pelo cinema.

O Expressionismo alemão

A cultura alemã sentia falta de sua própria linguagem cinematográfica, uma vez que a maioria dos filmes de entretenimento vinham de fora. Assim nasceu o que se chamou expressionismo alemão, misturando pinturas, com cores intensas, atuações exageradas, foco em sentimentos de desespero, uso de sombras e predomínio do gênero horror, ou utilização de alguns de seus elementos.

Lembramos o expressionismo destes anos como um movimento artístico que procurava, através da subjetividade, dar vazão sincera aos sentimentos do autor, em vez de alcançar representações realistas ou objetivas. Ainda dentro da figuração, busca-se nessas obras o envolvimento emocional do autor e do espectador. Os meios para isso baseiam-se na deformação, no exagero e na distorção das formas: tanto do espaço, como das cores e das morfologias. Com isso, a realidade representada torna-se terrível, onírica (Gómez, 2005, p. 303, tradução nossa).

O Expressionismo alemão é uma corrente cinematográfica que surgiu na Alemanha no início do século XX, e que inspirou o estilo Filme Noir criado nos Estados Unidos no período da grande depressão. Em sua predominância encontramos utilização de sombras, gesticulação, exageros propositais e críticas sociais. Dentre os exemplares do gênero, se destacam os filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), *O Golem* (1920), *Nosferatu* (1922) e *Dr. Mabuse* (1922).

A partir destes, sobretudo o primeiro título, surgiram várias obras prolíferas abordando horror e a sociedade alemã da época.

Esse raciocínio onírico penetra profundamente no *Dr. Caligari*, concebendo-o como uma contraparte de Valentiniano e uma premonição de Hitler. *Caligari* é uma premonição muito específica no sentido de que ele usa o poder hipnótico para forçar sua vontade sobre sua ferramenta, uma técnica que prenuncia, em conteúdo e propósito, aquela manipulação da alma que Hitler foi o primeiro a praticar em escala gigantesca (Kracauer, 1988, p. 72-73, tradução nossa).

Segundo Kracauer (1988), *Caligari* mostrava o comportamento de um louco ou ditador, provando para o povo que só havia duas formas de proceder “*Caligari* expõe a alma oscilando entre a tirania e o caos, e enfrentando uma situação desesperadora: qualquer fuga da tirania parece jogá-la em um estado de total

confusão.” (Kracauer, 1988, p. 74). O povo buscava na tela um escapismo, e sem querer, levava consigo uma ideia quase subliminar que pode ter levado a um ambiente mais propício para a instauração do nazifascismo.

O Gabinete do Dr. Caligari (1920) e *O Golem* (1920) iniciaram a atmosfera de terror do expressionismo alemão, que viria a inspirar várias obras. O próprio *O Golem* (1920), é a história de um monstro criado pela comunidade judaica. Neste mesmo cenário, eram feitos filmes sexualizados na Alemanha que estavam gerando bastante lucro, principalmente para os judeus, o que deixou o povo enfurecido e abriu margem para sentimentos antissemitas. Culminando os dois fatores, tanto de influência quanto de insatisfação, a atmosfera estava propícia para os horrores do nazismo.

Eram apenas filmes vulgares que vendiam sexo ao público. O fato de o público os ter exigido indicava uma relutância geral em se envolver em atividades revolucionárias; caso contrário, o interesse pelo sexo teria sido absorvido pelo interesse pelos objetivos políticos a atingir. As libertinagens costumam ser uma tentativa inconsciente de afogar a consciência de uma frustração profunda e interior. Este mecanismo psicológico parece ter-se imposto a muitos alemães. Era como se se sentissem paralisados diante da liberdade que lhes era oferecida e instintivamente se refugiassem nos prazeres não problemáticos da carne. Uma aura de tristeza cercou os filmes de sexo. Com a resposta favorável a esses filmes misturada, como era de se esperar, com forte oposição. Em Düsseldorf o público de *Voto de Castidade* chegou ao ponto de rasgar a tela; em Baden, o Ministério Público apreendeu as cópias da *Prostituição de Oswald* e recomendou que fosse indiciado. Em outros locais, os jovens assumiram a liderança, Dresden manifestou-se contra o filme *Fraitlein Mutter* (*Maiden Mother*), enquanto os escoteiros de Leipzig (*Wandervogel*) emitiram um manifesto desaprovando todo o lixo em tela, seus promotores, atores e proprietários das salas de cinema. Foram estas cruzadas o resultado da austeridade revolucionária? O fato de a juventude de Dresden ter distribuído panfletos antissemitas revela que esta campanha local foi uma manobra reacionária calculada para afastar da velha classe dominante os ressentimentos da pequena burguesia sofredora. Ao responsabilizar os judeus pelos filmes de sexo, os manipuladores em Dresden poderiam ter quase a certeza de influenciar as pessoas da classe média baixa na direção desejada (Kracauer, 1988, p. 46, tradução nossa).

Antissemitismo em *Nosferatu*

Nosferatu, por sua vez, veio embutido em certos aspectos visuais que podem remeter a estereótipos antissemitas, que futuramente serviriam aos desenhos que o Nazismo disseminaria como o estereótipo judeu para distanciá-los dos humanos, atribuindo a eles característica horríveis, como nariz adunco. Em *Mein Kampf* (1925), Hitler os descreve como o povo que não pode ir ao sol, e lhes chama de vampiros sugadores.

Ao representar os judeus como personificando um estado de decadência viva, Hitler baseava-se no discurso do vampiro. Ele também se refere ao povo judeu como sugadores de sangue em sua autobiografia *Mein Kampf* (1925-6), publicada três anos após o lançamento de *Nosferatu* (Mulvey-Roberts, 2016, p. 142, tradução nossa).

Iremos esmiuçar os pontos do filme que podem se associar diretamente com antissemitismo e as ideologias Hitlerianas disseminadas em *Mein Kampf* (1925). A começar pelo fim, o sacrifício da personagem Ellen em prol de sua cidade, se faz importante ressaltar que o nazismo chamava o judeu de “praga”, e julgava importante o sacrifício do dito cidadão alemão de bem em prol de sua pátria.

Mais significativamente, no capítulo culminante do primeiro volume de *Mein Kampf*, Hitler descreveu exatamente o tipo de sacrifício que restauraria a grandeza da Alemanha caída e dos “povos oprimidos pelos judeus”. Esta afirmação se aplica igualmente ao fim de *Nosferatu*. Especificamente, Hitler afirmou que ‘Com a morte da vítima, o vampiro [der Vampir] também morrerá’ (Hogan, 2006, p. 103, tradução nossa).

Mein Kampf foi publicado em 1925, pela editora Eher Verlag, apenas três anos após *Nosferatu* (1922). Se este incutiu vários elementos nazistas na fisionomia de Orlok e ao longo da trama, a ele se seguiram diversos filmes explicitamente antissemitas. Algumas se assemelhando a uma amálgama entre as ideologias pregadas em *Mein Kampf* com elementos de *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), *O Golem* (1920) e *Nosferatu* (1922).

Também vale a pena ressaltar que o notório longa-metragem de propaganda nazista, *O Judeu Süß* (1940), é uma narrativa sacrificial com um enredo, em vários aspectos, muito próximo ao

de *Nosferatu*. Na verdade, pode-se ver O Judeu Süß transformando sistematicamente *Nosferatu*, de tal forma que o que é mágico ou metafórico no filme anterior recebe alguma correlação literal no filme posterior. Claro, *O Judeu Süß* não é uma transformação do *Nosferatu* literalmente. No entanto, é uma variação da mesma estrutura que *Nosferatu* ajudou a particularizar (Hogan, 2006, p. 103).

Apesar de o livro *Drácula* (1897) mostrar o vampiro como tendo características animais como o poder de se transformar em lobo, controlá-los, se transformar em morcego e até mesmo se mover como um lagarto pela janela, o longa-metragem alemão mostra, em diversos momentos, *Nosferatu* (1922) como a peste, a praga, se misturando a ratos. A chegada de Orlok é considerada uma doença.

O corpo judeu tem sido representado como sugador de sangue e portador de doenças, desde a peste até a sífilis. Até as próprias partes do corpo dos judeus, como olhos, nariz e pés, foram demonizadas e patologizadas. Uma das confluências mais prejudiciais de monstruosidade e raça tem sido a de vampiro e judeu. [...] A correlação entre judeus e ratos, que remonta ao período medieval e até ao século XX, foi perpetuada através da caricatura e do cinema. No *Nosferatu* de Murnau, imagens aproximadas de ratos saindo do navio assemelham-se às imagens do filme antisemita de Fritz Hippler, *O Judeu Eterno*, onde imagens de judeus são colocadas com as de ratos abundantes para gerar repulsa pela propagação da “peste judaica” (Mulvey-Roberts, 2016, p. 129 e p. 141, tradução nossa).

Em seu livro, Bram Stoker nos fornece a descrição física do Conde, através das palavras de Jonathan Harker:

Seu rosto tinha uma característica aquilina pronunciada – bem pronunciada –, com nariz afilado e narinas arqueadas; a testa era alta, abaulada, cabelo escasso ao redor das têmporas, mas profuso no resto da cabeça. As sobrancelhas muito espessas, quase de uniam sobre o nariz, os fios grossos e compridos pareciam formar um emaranhado de pelos. A boca, até onde pude ver por trás do farto bigode, era rija e de aparência um tanto cruel; os dentes brancos, estranhamente afiados, projetavam-se sobre os lábios, cujo tom escarlate denotava vitalidade extraordinária para homem de sua idade. As orelhas eram pálidas e bastante pontiagudas; o queixo largo e forte, as faces firmes,

embora magras. O efeito geral era de lividez excepcional (Stoker, 2018, p. 49).

Apesar de *Drácula* e Orlok serem semelhantes em alguns aspectos, o que parece ser completamente autoral na caracterização do monstro da película é justamente a junção de características pavorosas atribuídas ao povo judeu por Hitler, e mais ainda, que já existiam desde períodos medievais. Assim, ao criar *Nosferatu*, e necessitar indicar para ele uma aparência assustadora e ameaçadora, a equipe do filme lhe incute justamente tais características de preconceito para com judeus.

Os dedos em forma de garras, o crânio sem pelos, as orelhas de morcego e os dentes frontais pontiagudos lembram um roedor, em oposição às presas caninas do Drácula de Stoker. As implicações da fisionomia de Orlok trazem a marca inconfundível do judeu, especialmente porque o ator Max Schreck usou uma prótese para conseguir um nariz exageradamente adunco (Mulvey-Roberts, 2016, p. 140, tradução nossa).

Não se sabe se Hitler assistiu *Nosferatu*, mas sabe-se que ele era adepto do gênero terror, tendo como filme favorito King Kong (1933) (Mulvey-Roberts, 2016, p. 166). Não é de conhecimento público se F. W. Murnau possuía qualquer simpatia ou relação com a ideologia Nazifascista. Ou seja, as características atribuídas a seu monstro, podem ser influência de outras obras antissemitas ou podem ter influenciado o que Hitler viria a atribuir aos judeus. Como pode-se observar, este é um grande exemplar da filmologia supracitada.

Embora o filme explore a associação entre judeus e vampiros, não há evidências de que o diretor fosse antissemita. Para o papel do agente imobiliário Knock, Murnau contratou o ator judeu mais conhecido de Berlim, Alexander Granach. No entanto, o seu filme, tal como o romance de Stoker, foi susceptível ao contágio do antissemitismo exacerbado por uma abordagem científica da raça e por reações negativas generalizadas ao influxo de judeus orientais (Mulvey-Roberts, 2016, p. 142, tradução nossa).

Analisando a obra *Nosferatu* (1922) por esta ótica, podemos lembrar de uma cena, onde a multidão de Wisborg, inconformada e enfurecida com a doença que lhes acomete, sem imaginar que seja *Nosferatu*, decide usar Knock como bode expiatório. Assim, uma multidão enfurecida se entrega à barbárie irracional

e desmedida causada por medo e desespero, o mesmo que ocorreu na Alemanha com a perseguição aos judeus. “A cidade em pânico procurava um bode expiatório: escolheu Knock” (*Nosferatu*, 1922).

Ainda nessa ótica, a bordo do barco, quando Orlok está se alimentando da tripulação, e acredita-se que as pessoas estejam adoecendo por algum tipo de epidemia, a solução que encontram é matar o companheiro marinheiro que aparece doente sem nenhum tipo de piedade, para evitar que a doença se espalhe. “Como uma epidemia, espalhou-se pelo navio. O primeiro marinheiro com os sintomas foi seguido até o túmulo escuro das Águas por toda a tripulação” (*Nosferatu*, 1922).

Considerações Finais

Baseando-se na obra *Drácula* de Bram Stoker e considerando o mapeamento histórico, estético e simbólico realizado ao longo deste artigo, é possível considerar que *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, é uma obra que tanto foi influenciada quanto influenciou a sociedade alemã de seu tempo. Mais do que uma simples adaptação do romance gótico vitoriano, o filme incorpora tensões sociais, políticas e culturais que marcam a Alemanha do pós-guerra, projetando-as por meio da estética expressionista e da construção simbólica do “outro” monstruoso.

A figura do Conde Orlok, revestida de estereótipos associados ao antissemitismo europeu, antecipa discursos que seriam sistematizados pela propaganda nazista nos anos seguintes, mostrando como o cinema pode operar, mesmo que involuntariamente, como ferramenta de espectralização ideológica. Assim, *Nosferatu* transcende o horror ficcional para se tornar um documento fílmico revelador do inconsciente coletivo de sua época — uma obra de profunda densidade simbólica, que permanece atual por sua potência estética e pela complexidade das questões que levanta. Não à toa, tornou-se um marco absoluto da história do cinema, revisitado, reinterpretado e estudado até hoje sob as mais diversas perspectivas.

Referências

BROWNING, J. E.; PICART, C. J. K. **Dracula in Visual Media: Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances, 1921-2010**. Jefferson, North Carolina: Ed. McFarland & Company, 2014.

GÓMEZ, S. R. Nosferatu y Murnau: Las influencias pictóricas. **Anales Historia del Arte**, v. 15, p. 297-325, 2005. Disponível em:
<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0505110297A/31191> Acesso em: 20 dez. 2025.

GUERRA SOARES, D. G.; ROCHA JR., D. B. Atenção, entrega e identificação: o impacto do cinema no espectador através da afetividade em Triunfo da Vontade. **Anais Intercom** Curitiba, 2017. Disponível em:
<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0503-1.pdf> Acesso em: 20 dez. 2025.

HOGAN, P. C. Narrative Universals, Nationalism, and Sacrificial Terror: From *Nosferatu* to Nazism. **Film Studies**, v. 8, n. 1, p. 93-105, 2006.

KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MULVEY-ROBERTS, M. Nazis, Jews and Nosferatu. MULVEY-ROBERTS, M. **Dangerous Bodies: historicizing the gothic corporeal**. Manchester: Manchester University Press, p. 129-178, 2016.

RHODES, G. D. Drakula halla (1921): The Cinema's First Dracula. **Horror Studies**, v. 1, n. 1, p. 25-47, 2010. Disponível em:
<https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/host.1.1.25/1> Acesso em: 20 dez. 2025.

RUNYEON, W. Night Vision: An Analysis of F.W. Murnau's *Nosferatu*. **Legacy Scholarly Journal**, Rising to New Heights, v. 6, p. 63-64, 2007. Disponível em:
<https://www.racc.edu/sites/default/files/imported/StudentLife/Clubs/Legacy/pdf/LegacyVI.pdf> Acesso em: 20 dez. 2025.

STOKER, B. **Dracula**. Rio de Janeiro: Dark Side Books, 2018.

Filmes

A SOMBRA do Vampiro. Direção: E. Elias Merhige. EUA: BBC Films; Saturn Films, 2001. 92 min.

DR. MABUSE, o jogador. Direção: Fritz Lang. Alemanha: UFA, 1922. 270 min.

DRACULA de Bram Stoker. Direção: Francis Ford Coppola. Los Angeles: Columbia Pictures Corporation, 1992. 128 min.

DRACULA. Direção: George Melford. Espanha: Universal Pictures, 1931. 104 min.

DRACULA. Direção: Terence Fisher. Londres: Hammer Films, 1958. 82 min.

DRACULA. Direção: Tod Browning, Karl Freund. Los Angeles: Universal Pictures, 1931. 75 min.

KING KONG. Filme. Direção: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack. EUA; APJAC Productions, 1933. 100 minutos

NOSFERATU. Direção: F. W. Murnau. Berlin: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, 1922. 94 min.

NOSFERATU. Direção: Robert Eggers. EUA, 2024. 132 minutos.

NOSFERATU: O Vampiro da Noite. Direção: Werner Herzog. Munique: Werner Herzog Filmproduktion, 1979. 107 min.

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Alemanha, 1920. 71 min.

O GOLEM: como veio ao mundo. Direção: Paul Wegener e Carl Boese. Alemanha: UFA, 1920. 86 min.

Recebido em: 01/07/2025.

Aprovado em: 22/12/2025.