

Vampiros, *Halfbreed Harlots* e *Dark ladies*: o horror clássico hollywoodiano com sotaque latino¹

Isabella Goulart²

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

Em 1927, com a comercialização do Vitaphone (som em disco) e do Movietone (som gravado como uma faixa óptica na película), iniciou-se a virada para o cinema sonoro. Enquanto a dublagem e a legendagem demorariam alguns anos para serem sistematizadas, Hollywood produziu versões em língua espanhola de filmes originais em inglês para o público latino-americano e espanhol. Se, por um lado, o cinema falado levou a carreira de alguns aspirantes a *Latin lovers* a uma crise anunciada, o uso da voz trouxe nova possibilidade de atuação para atores latinos em Hollywood com a produção das versões para os mercados externos. Neste artigo, analisamos a produção bilíngue de “Drácula” (1931), avaliando os estereótipos associados à latinidade presentes na versão em espanhol, procurando identificar o que muda nas duas versões e o que entra na narrativa com a questão da latinidade elaborada por Hollywood.

Palavras-chave: versão latina de filme americano; cinema sonoro; latinidade; Drácula

A fala e o horror chegam a Hollywood

O cinema é fruto da modernidade, produto da Segunda Revolução Industrial, que provocou amplas mudanças na sociedade, inclusive no lazer e na arte. Nos anos 1920, houve um vínculo entre o cinema e as vanguardas históricas no campo artístico, com duas propostas consideradas anti-realistas: o Expressionismo e o Surrealismo, que tiveram suas maiores expressões na Alemanha e na França, respectivamente. Isso se manifestou de forma diferente nas duas frentes. A vanguarda francesa intencionava um cinema poético, que rompia mais radicalmente com o clássico-narrativo. O “cinema de sombras” alemão, que partiu de diretores como Robert Wiene, Fritz Lang, F. W. Murnau e Paul Leni, foi por uma direção distinta. Sem abandonar o *storytelling* e se assemelhando à Hollywood em sua

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP. Professora dos cursos de graduação em Rádio, TV e Vídeo e Tecnologia da Produção Audiovisual do FIAM-FAAM Centro Universitário, email: isabella.goulart@fiamfaam.br

estrutura de produção de estúdio, com a UFA (possivelmente algumas das razões de sua influência nos Estados Unidos), o radicalismo do Expressionismo Alemão estava, como aponta Ismail Xavier (2005), na artificialidade dos métodos de representação expressionistas e na pré-estilização do material colocado em frente à câmera: o espaço dramático artificialmente construído pela cenografia, cheio de dobras e linhas tortas, o jogo de sombras e distorções, o gesto não natural, o comportamento obscuro de seres humanos que se deslocavam estranhamente na tela. No gótico, que o Expressionismo incorporou, o mundo está em ruínas e, assim, se refletia na tela:

[uma] carga de emoções catastróficas vividas pelo sobrevivente da Primeira Guerra que encontraria eco na população alemã durante a crise política, cultural e econômica que se sucedeu ao conflito. (CÁNEPA, 2006, p. 57)

O estilismo de filmes europeus como “Varieté” (E. A. Dupont, 1925), “A última gargalhada” (“Der letzte Mann”, F. W. Murnau, 1924) e o pioneiro “O gabinete do Dr. Caligari” (“Das cabinet des Dr. Caligari”, Robert Wiene, 1920), que foi lançado em 1921 nos Estados Unidos, fazendo grande sucesso, impactou cineastas hollywoodianos e executivos da indústria. Segundo Todd McCarthy (1997), os executivos da Paramount ficaram tão impressionados com “Varieté”, que estreou nos Estados Unidos em junho de 1926, que não apenas compraram os direitos norte-americanos do filme, como o exibiram aos seus empregados a exemplo de como os filmes deveriam ser feitos. Hollywood iria adaptar o repertório visual do Expressionismo Alemão, tal como sistematizado pelos filmes acima, a um cinema essencialmente realista e com intuito mais comercial, inclusive importando seus principais diretores. É sob sua influência que começa a aparecer nos filmes norte-americanos do período – que, até então, mostravam uma luz mais uniforme – o contraste de luz e sombra. Em meio a esta reverência com a qual os diretores alemães foram celebrados, a Fox incentivou seus funcionários a estudarem e se espelharem no estilo de Murnau, contratado pelo estúdio em 1926, sendo-lhe permitida liberdade criativa na produção de “Sunrise” (1927), lançado com o sistema sonoro Movietone.

Os resultados foram trabalhos sombrios e introspectivos, empregando movimentos de câmera elaborados, iluminação expressionista e montagem refinada, que combinavam o estilo alemão e o norte-americano, e marcaram uma variação nos lançamentos de maior prestígio do estúdio (idem, ibidem). Entre as produções citadas por Richard Koszarski (1990), estão: “7th heaven” (1927) e “Anjos da rua” (“Street angel”, 1928), ambas de Frank

Borzage, protagonizadas pelas estrelas Janet Gaynor e Charles Farrell; “The red dance” (1928), de Raoul Walsh, com Farrell e Dolores Del Rio; “Hangman’s house” (1928), de John Ford (não creditado); e “The river” (1928), também de Borzage, estrelada por Farrell. McCarthy menciona ainda “Paid to Love” (1927), de Howard Hawks, com George O’Brien e Virginia Valli.

Este período marcaria também um momento de transição na indústria hollywoodiana, com a chegada das tecnologias de sincronização de imagem e som. O filme sonoro constituiu um passo decisivo no refinamento do sistema voltado para o ilusionismo, a identificação e a participação afetiva do espectador (XAVIER, *op. cit.*). O desenvolvimento do cinema falado coincidiu também com a consolidação do *star system*, um dos pilares da Era de Ouro que se iniciava em Hollywood, ao lado do cinema de gêneros. Ao longo da primeira década dos *talkies*, instituiu-se mundo afora e, sobretudo, nos Estados Unidos, uma determinada comunidade de expressão na linguagem cinematográfica. O cinema hollywoodiano se segmentou em gêneros bem definidos, que criavam um horizonte de perspectiva, à medida que a decupagem clássica se adaptava com perfeição às necessidades narrativas de cada um deles.

Um filme de gênero depende de uma combinação de novidade e familiaridade. A exposição constante a uma sucessão prévia de filmes levou o público a reconhecer certos elementos formais na tela como carregados de um acréscimo de significado – para que o gênero funcione, suas convenções precisam ser conhecidas e reconhecíveis pelo público, e esse reconhecimento é em si um prazer (BUSCOMBE, 1970). Durante a Era de Ouro, a comédia burlesca (dos irmãos Marx), o musical (de Freddie Astaire e Ginger Rogers), o filme policial e de gangsters, o *western*, o melodrama e o filme fantástico ou de terror, que se tornariam marcas da Universal, triunfaram em Hollywood, assegurando sua superioridade.

Segundo Laura Loguercio Cánepa (2008), o melodrama surgiu na literatura juntamente com o horror, após a Revolução Francesa. Ele propagava em seu discurso a moral burguesa – assim como aconteceria no cinema hollywoodiano a partir da década de 1910. Neste sentido, ele se entrecruza com o horror (embora o terror como gênero cinematográfico fosse surgir apenas nos anos 1930, no cinema sonoro, como pontuaremos adiante), por compartilharem o mesmo tipo de vítima: a que é inocente (*idem, ibidem*). Se analisarmos os curtas-metragens feitos para a Biograph por David W. Griffith – um dos pioneiros do melodrama audiovisual, como observou Sergei Eisenstein em seu ensaio

“Dickens, Griffith e nós” (1990) – perceberemos como vítimas vulneráveis as mulheres, crianças ou idosos. A narrativa de horror e a de melodrama são permeadas por abuso, poder perverso e desejos sexuais (CÁNEPA, *ibidem*) – o público assistiria por décadas às violações cometidas na tela por figuras masculinas contra Lilian Gish, a protagonista favorita de Griffith, e pagaria o ingresso para vê-la neste tipo de papel. No horror, desde “O gabinete do Dr. Caligari”, obra inaugural do Expressionismo Alemão, que, como destacamos, influenciaria as produções mais sombrias de Hollywood, vemos homens que perseguem estas figuras mais vulneráveis – como Renfield, de “Drácula”, que, subjogado, torna-se o assistente louco do vampiro.

Nos anos 1940, a RKO, por exemplo, investiria na mulher como figura monstruosa, ou, ao menos, como uma vítima mais ativa, focando a rivalidade feminina e o desejo sexual masculino. Mas, em 1931, os monstros da Universal estavam rumo ao auge, enquanto Hollywood se adaptava à novidade do sonoro. A década de 1930 traria monstros masculinos e quase invariavelmente estrangeiros (WOOD, 1979), geralmente da Europa mais antiga. O vampiro, que abusa de um povo temente a Deus (esta religiosidade é evidenciado na primeira sequência de ambas as versões de “Drácula”) é um monstro medieval. Assim como as histórias que protagonizam, figuras como Drácula e a criatura de Frankenstein pertenciam ao passado. Todavia, observamos que a sexualização do gênero terror que marcaria a década seguinte está presente em “Drácula”, notadamente no filme falado em espanhol. O desejo sexual, a sexualidade reprimida e a sexualização da mulher, como discutiremos adiante, são marcas da versão em espanhol.

“Drácula”: uma comparação entre as versões em inglês e espanhol

Em 1931, a Universal levava à tela dois monstros clássicos da literatura de horror, nas duas produções que, segundo Robert Spadoni (2007), marcam o surgimento do filme de horror como um gênero hollywoodiano: a criatura de Frankenstein de Mary Shelley³, por James Whale, e o Drácula de Bram Stoker⁴, dirigido por Todd Browning. Quando a equipe de Browning deixava o set de filmagem, ele era ocupado pelo elenco de atores latinos comandado por George Melford, que dirigia a refilmagem em língua espanhola. À noite, no mesmo cenário, a Mina da história original, vivida por Helen Chandler, tornava-se Eva, interpretada pela mexicana Lupita Tovar, e, na tradução para o espanhol que evidenciava a

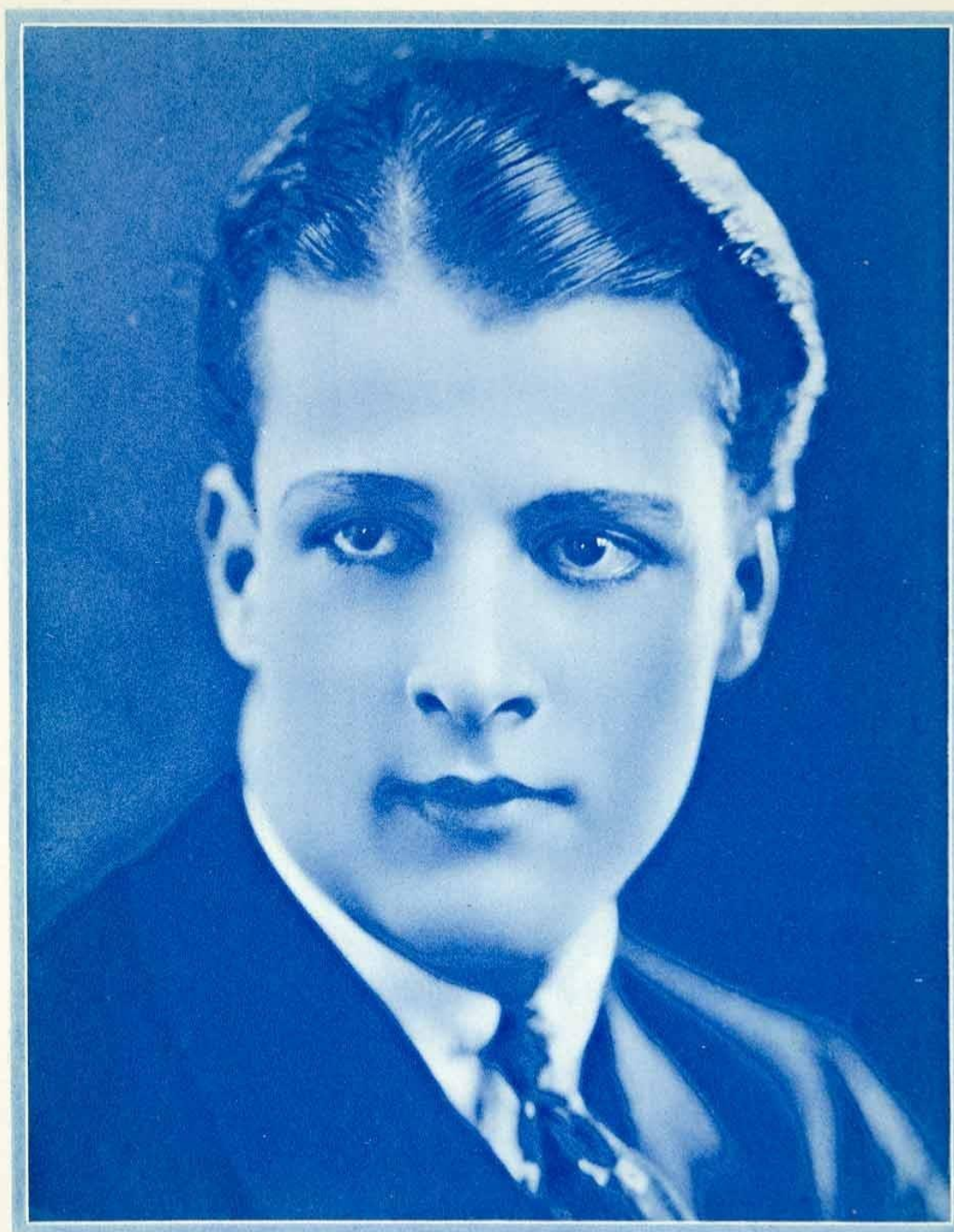
³ Publicado em 1818.

⁴ Publicado em 1897.

latinidade *made in Hollywood*, seu noivo, John Harker, papel de David Manners, era Juan Harker, papel do argentino Barry Norton. O galã da refilmagem em espanhol havia aparecido também em outras versões, como “Corpo de delito” (“El cuerpo del delito”, Cyril Gardner, A. Washington Pezet, 1930), ao lado da estrela latina Antonio Moreno, e “El código penal” (Phill Rosen, Julio Villareal, 1931), contracenando com o espanhol Carlos Villarías, que seria a contraparte latina de Bella Lugosi em “Drácula”.

A voz foi um ponto de virada para os atores em Hollywood, inclusive para os latinos. Os *talkies* podem ser encarados como “filmes falados”, mais do que “filmes sonoros”, uma vez que o som, em acompanhamento musical à imagem projetada na tela, já existia, embora antes da chegada do Vitaphone e do Movietone, em 1927, ele não fosse um elemento a ser pensado durante a produção. O que chamou a atenção nos primeiros anos foi a sincronicidade do lábio com a fala. É curioso – e talvez já sintomático da virada para os *Latin lovers* no cinema hollywoodiano, com a crise anunciada pela chegada do som, o problema do sotaque e a preferência por protagonistas brancos, ou “menos étnicos” – que, tendo participado de filmes a partir de 1925 (porém, em muitos deles, não creditado), Alfredo Carlos Birabén tenha preferido não enfatizar sua latinidade e adotar o nome artístico mais americanizado de Barry Norton⁵. Assim como Lupita Tovar, Norton correspondia ao estereótipo de protagonistas latinos de pele clara, que se encaixavam no que significava ser branco e de elite nos Estados Unidos.

⁵ Embora sua biografia no Imdb afirme que sua carreira declinou no cinema falado, ainda que seu sotaque não fosse perceptível, um cartaz de 1928, elogiando sua participação em “Sangue por glória” (“What price glory”, Raoul Walsh, 1926, estrelado por Dolores Del Rio), e considerando-o “um desconhecido”, é um indício de que Norton começou a se destacar na virada para o sonoro, particularmente nas versões em espanhol, como observamos pela sua filmografia.



Autrey

PROVING that an ounce of sincerity outweighs a ton of reputation. Barry Norton, an unknown, played the rôle of *Mother's Boy* in "What Price Glory" so beautifully, that Fox rewarded him by casting him in Murnau's "The Four Devils."

Publicação norte-americana de 1928, mencionando a participação de Barry Norton em produções da Fox.

Spadoni destaca a majestosa lentidão, a falta de ações impressionantes e efeitos com o monstro em “Drácula”. Em seu texto, ele menciona apenas o filme original em inglês, mas observamos que tais características marcam ambas as versões. Em termos de decupagem, elas são semelhantes, mas trazem diferenças que merecem ser analisadas e interferem na *mise-en-scène*. O autor também menciona positivamente a estranheza causada pela ausência de música para o filme e os sonolentos silêncios daquele mundo cinza luminoso, o que nos remete a resquícios narrativos do cinema mudo. Em 1931, ainda nos primeiros anos da novidade do sonoro, Hollywood estava aprendendo a usar o som, e “Drácula”, lançado em fevereiro daquele ano, estreou três meses antes do fim da transição do cinema silencioso para o sonoro (idem, ibidem). Spadoni observa que, com a chegada do som, os gritos das vítimas e o ruído de “coisas que colidiam à noite” podiam ser ouvidos, uma necessidade narrativa para que o terror como gênero existisse na tela⁶.

É relevante destacar que o filme foi fotografado por Karl Freund, personagem importante da história do cinema alemão dos anos 1920. Contratado pela UFA, ele foi diretor de fotografia para diretores como Murnau e Fritz Lang, participando criativamente de filmes como “A última gargalhada”, “Varieté”, “O Golem” (“Der Golem, wie er in die Welt kam”, Carl Boese, Paul Wegener, 1920) e “Metrópolis” (Metropolis, Fritz Lang, 1927). Em “Berlim - sinfonia da metrópole” (“Die sinfonie der grosstadt”, 1927), de Walter Ruttmann, ele foi câmera e co-roteirista, ao lado de Ruttmann e do produtor da UFA Carl Mayer. Estilisticamente, é possível que a participação de Freund no “Drácula” original dirigido por Todd Browning tenha sido decisiva.

Neste contexto, é compreensível que o terror, influenciado pelo celebrado Expressionismo Alemão e que surgia como um fenômeno como gênero cinematográfico, tenha sido considerado para a produção de uma versão em língua estrangeira. Todavia, András Lénárt (2013) observa que “Drácula” foi um dos poucos filmes de terror a ter uma versão em espanhol nos anos 1930. Ele aborda o filme de George Melford como um caso peculiar na produção de versões, mencionando diferenças significativas entre os dois filmes:

A diferença mais notável é a sua duração: a versão em espanhol tem 30 minutos a mais do que o original porque Melford não excluiu nenhum dos diálogos e cenas necessárias. Além disso, Browning gravou seu filme durante o dia e, quando eles terminavam, Melford e sua equipe ocupavam

⁶ Todavia, ele não atribui a transição para o sonoro como único fator determinante para o desenvolvimento inicial do gênero. Os efeitos da Depressão pós 1929 nos estúdios e no público seriam outras razões.

o mesmo set e gravavam quase as mesmas cenas, mas desta vez com atores espanhóis (como Carlos Villarías), mexicanos ou chilenos. Como Melford não falava espanhol, seu co-diretor, Enrique Tovar Ávalos, fez a comunicação com os atores hispânicos. (LÉNÁRT, 2013, s/p)

Em relação ao orçamento, Lénárt aponta que, do total de 440.000 dólares, apenas 66.000 foram destinados à versão em espanhol⁷, o que, para o autor, deixa óbvio que a versão não era tão importante para a Universal quanto o filme em inglês. Ademais, os produtores da Universal tinham as filmagens de Browning sob controle estrito, obrigando-o a eliminar várias cenas e interferindo em pequenos detalhes, enquanto Melford trabalhava sem quaisquer restrições e censura, seguindo as instruções do roteiro original (idem, ibidem). Ainda segundo Lénárt, a equipe de Melford trabalhou mais rápido do que a americana, ultrapassando-a às vezes, e a versão em espanhol foi concluída dias antes do filme original⁸.

Para Spadoni, o “Drácula” de Todd Browning revela mais como os primeiros filmes de horror eram em termos visuais do que sonoros. Enquanto, no original em inglês, o vampiro de Bella Lugosi é uma figura aristocrática, que fala com sotaque húngaro pesado (idem, ibidem), a questão da língua se perde na versão em espanhol, já que todos os personagens falam o mesmo idioma. Lénárt considera o filme de Melford superior ao de Browning, que, em vista das constantes intervenções do estúdio, “acabou por ser um filme com uma série de cenas inexplicáveis, ambíguas e algumas bastante incoerentes” (LÉNÁRT, ibidem, s/p), ao passo que a versão em espanhol seria uma adaptação melhor do roteiro original: “Ocasionalmente, o diretor reinterpreto as cenas originais para alcançar mais credibilidade ou harmonia estética, mas a adaptação foi bastante fiel” (idem, ibidem). Segundo Lénárt, a Universal teria distribuído apenas a versão dirigida por Melford nos países de língua espanhola⁹.

Robin Wood (1979), analisando a repressão, o outro e o monstro na narrativa de horror hollywoodiana, chama a atenção para a obsessão do branco com a limpeza, que estaria diretamente associada à repressão sexual. A limpeza do herói branco é uma de suas características fundamentais no cinema clássico de Hollywood, ligada à nobreza e à equidade moral, em oposição aos estereótipos latinos de caipiras, mulheres ardilosas e

⁷ O Imdb menciona esta mesma quantia.

⁸ As filmagens do original ocorreram entre 29 de setembro e 15 de novembro de 1930, enquanto a versão em espanhol foi filmada entre 10 de outubro e 8 de novembro, de acordo com o Imdb.

⁹ Segundo consta no Imdb, a versão em espanhol de “Drácula” teve sua estreia em 11 de março de 1931 em Cuba, em Havana, tendo sido também distribuída para a Espanha (onde, em 20 de março, estreou em Madri e, em 28 de maio, em Barcelona) e para o México (lançada em 4 de abril na capital). Consta ainda seu lançamento em Nova York, em 24 de abril.

bandidos, marcados por uma personalidade falha ou uma desabilidade física (RAMÍREZ-BERG, 2003). Em relação ao processo de repressão/projeção na narrativa hollywoodiana, Wood pontua que, se a “outra cultura” representada na tela for suficientemente distante, ela pode ser exotizada e privada de seu caráter sem maiores tensões; entretanto, se ela está inconvenientemente próxima, os conflitos são maiores.

Ainda nesta ordem de ideias, sobre as outras culturas em conflito com a norte-americana na narrativa hollywoodiana de horror, Wood pontua que elas podem ser aceitas de duas formas: ou se mantêm em seus guetos e não perturbam o WASP¹⁰ com sua alteridade, ou se tornam rélicas do “bom burguês”, reduzindo sua alteridade a uma “infeliz diferença de cor” (idem, ibidem, p. 10). A versão em espanhol de “Drácula” lança mão de estereótipos da identidade étnica latina elaborada a partir do olhar dos produtores hollywoodianos (mencionaremos alguns deles abaixo), que, para a indústria, poderiam operar nas versões como um fator que ampliaria a base de comunicação entre estes filmes e os públicos nacionais. Na negociação entre a moral burguesa da narrativa de horror e a estereotipia do grupo latino, o Juan Harker de Norton parece ser uma metonímia das próprias versões em espanhol: se o final feliz, como observa Wood, significava a restauração da repressão burguesa, associada a imagens criadas e controladas por uma identidade branca, patriarcal e heteronormativa (em termos políticos e sociais), a latinidade deveria estar dentro de certos limites, e toda a narrativa seria circunscrita por esta moral. O herói de Barry Norton cumpre o papel do “bom burguês”, comportando-se como um “latino de alma branca”. Um exemplo disto é como, durante toda a segunda metade do filme, ele reprime a sexualidade de sua noiva, antes virginal, mas que se torna inconvenientemente lasciva após ser mordida pelo vampiro.

Em relação aos estereótipos latinos, enquanto Juan Harker, o “latino de alma branca”, foge à caracterização do *Latin lover*, dois tipos femininos chamam a atenção no filme de Melford: a *Halfbreed Harlot* e a *Dark lady*. Numa face da estereotipia, estão as imagens positivadas de latinos, como o exótico, erótico, porém, romântico *Latin lover* e a *Dark lady*. Complexa e impenetrável, ela encanta e fascina o homem branco, sobrepondo-se às tempestuosas mulheres brancas nos filmes que compartilham e ocupando a posição de interesse romântico do protagonista. Ela é naturalmente sedutora, embora misteriosa e virginal, reservada, distante, delicada e contida, como se seu erotismo estivesse secreto, e todas estas características lhe atribuem uma aura aristocrática. São heroínas, como as

¹⁰ Sigla em inglês para “branco, anglo-saxão, protestante”.

interpretadas no cinema norte-americano pelas mexicanas Dolores Del Rio, a partir de 1926, e Lupita Tovar, em “Drácula” e noutras versões em espanhol. Na outra face, está a *Harlot*, um estereótipo latino associado à mulher, que corresponde ao tipo masculino do bandido. Escrava de suas paixões, extremamente erotizada, ela é intrinsecamente representada como uma prostituta, sendo o foco sexual e erótico da história. É um estereótipo negativo, associado a uma lascividade inerente, que não tem maiores causalidades na narrativa, de uma personagem representada como ruim. Trata-se, geralmente, de uma coadjuvante.

Neste sentido, podemos enxergar a melhor amiga da protagonista Eva, Lucía, interpretada pela mexicana Carmen Guerrero, como uma *Harlot*. Ao contrário de Eva, que, nos primeiros encontros, reage negativamente ao exotismo de Drácula, Lucía imediatamente se sente atraída pelo conde. Na noite em que é mordida pelo vampiro, ela está vestida com uma camisola sensual (preta). Esta cena se repete com a protagonista de Lupita Tovar, não limitando a sexualização à latina coadjuvante: mais adiante na trama, Eva caminha em direção a Drácula de cabelos soltos e camisola (branca; podemos também destacar aqui a simbologia do branco e do preto, representando o bem e o mal). Eva não se entrega a Drácula, mas é uma mulher marcadamente mais lasciva do que Mina; seu apetite sexual, após a mordida de Drácula, chega a assustar o noivo Juan, que atende ao impulso burguês de reprimi-la, como pontuamos. Nunca vemos na americana Helen Chandler, mais de acordo com a moral imperativa ao *American way of life*, as partes do corpo de Lupita Tovar que estão à mostra nestas cenas. Ademais, o próprio nome Eva pode ser uma alusão à mulher pecadora, à sexualidade que deve ser reprimida na cultura burguesa, e que Hollywood atribui à mulher latina.

Em oposição à América civilizada, os filmes de Hollywood historicamente mostraram uma América Latina frequentemente habitada por selvagens, camponeses preguiçosos, *Latin lovers* e *Halfbreed Harlots*. No caso das versões, ainda que elas fossem um experimento para incrementar as fontes de lucro hollywoodianas nos mercados externos, os atores latinos que gravavam tarde da noite no set do filme original, dada a preferência dos estúdios por esses produtos, eram como “sósias étnicas” das estrelas que atuavam em inglês. Segundo Lénárt, a versão de Melford possui maior conteúdo erótico e violência do que o filme original em inglês porque a distribuição na Espanha e na América Latina estava além do alcance da censura e dos códigos morais hollywoodianos. Entretanto, acreditamos que, acima disso, na representação mais ousada do sexo e da violência estejam

contidas características da latinidade, ou do “caráter latino”, elaboradas por Hollywood. Se, no filme de Browning, a repressão sexual burguesa, estendida a todos os heróis da trama, marca a representação de Mina, vemos na versão em espanhol mulheres mais sexualizadas, de acordo com os estereótipos femininos incorporados por Eva e Lucía.

O apetite latino pode ser também interpretado como metaforicamente sexual na versão em espanhol de “Drácula”. Em ambos os filmes, nas primeiras sequências, o conde recebe Renfield em seu castelo e oferece ao hóspede um banquete no quarto. Embora faminto após a longa viagem da Inglaterra para o remoto vilarejo do Leste Europeu, no filme de Browning, Renfield (Dwight Frye) não toca na comida, enquanto, no de Melford, o personagem, interpretado pelo espanhol Pablo Álvarez Rubio, come vorazmente. Nesta cena, o sangue à mostra de Reinfield, que acidentalmente tem um corte no dedo, desperta a fome do vampiro; porém, no filme original, ele se corta folheando os papéis do contrato da propriedade comprada por Drácula em Londres (motivo de sua viagem), enquanto, na versão em espanhol, a ferida é feita por uma faca, quando Reinfield cortava o pão da ceia com ânsia.

Lénárt acrescenta que:

[...] podemos ver close-ups dos dentes do Carlos Villarías quando eles atingem o pescoço da vítima, enquanto a mordida de Lugosi é sempre mostrada por uma certa distância, segura. Além disso, há um contraste evidente na atuação que, em última instância, é desfavorável à versão em espanhol: enquanto a representação de Lugosi do Conde Drácula apresenta o personagem como alguém misterioso e exótico (devido, talvez, ao efeito da censura), a incorporação de Villarías da mesma pessoa oferece uma performance apagada, explicitamente inferior ao seu real talento como ator. (LÉNÁRT, 2013, s/p)



A sexualização da mulher latina em “Drácula”, de George Meolford: acima, Lucía (Carmen Guerrero) é mordida pelo vampiro (Carlos Villarías); abaixo, a personagem, uma *Halfbreed Harlot*, está vestida com a camisola preta que deixa seu corpo à mostra.





Frames de Mina (Helen Chandler, acima) e Eva (Lupita Tovar, abaixo) na mesma cena das duas versões de “Drácula”. Aqui, as heroínas foram mordidas pelo vampiro e seu comportamento causa estranheza no noivo Harker (David Manners/Barry Norton). Ao contrário de Mina, a transformação de Eva é marcada por um apetite sexual, que Juan trata de reprimir.





Mina (acima) e Eva (abaixo) caminham hipnotizadas em direção ao vampiro. O figurino da latina Lupita Tovar sexualiza a personagem, que tem o corpo mais à mostra do que Helen Chandler. O cabelo solto, os braços abertos de Eva, como se ela se oferecesse ao monstro, também chamam a atenção. Em oposição à camisola preta da amiga Lucía, Eva veste branco, representando a sexualidade mais imaculada da *Dark lady*.



Referências bibliográficas

BUSCOMBE, Edward. **“The Idea of Genre in the American Cinema”**. In: *Screen*, 11.2 (1970): 33-45)

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de que? : uma historia do horror nos filmes brasileiros**. Tese de doutorado em Multimeios. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

_____. **“Expressionismo Alemão”**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

CHION, Michel. **Audiovision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

CRAFTON, Donald. **The Talkies: American Cinema’s transition to sound 1926-1931**. Berkeley - Los Angeles: University of California, 1999.

EISENSTEIN, Sergei: **“Dickens, Griffith e nós”**. In: _____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

KOSZARSKI, Richard. **An Evening’s Entertainment: the Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928**. Berkeley: University of California Press, 1990.

LÉNÁRT, András. **“Hispanic Hollywood. Spanish-language American Films in the 1920s and 1930s”**. In: *Americana*, v. IX, n. 2, outono de 2013.

MCCARTHY, Todd. **Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood**. Nova York: Grove Press, 1997.

RAMÍREZ-BERG, Charles. **“A crash course on Hollywood’s Latino imagery”**. In: SCHWATZ, Thomas (ed.). **Hollywood: critical concepts in media and cultural studies**. Londres: Routledge, 2003, pp. 211-226.

_____. **“Stereotyping in films in general and of the Hispanic in particular”**. *The Howard Journal of Communications*, vol. 2, n. 3, 1990, pp. 286-300.

RÍOS-BUSTAMANTE, Antonio. **“Latino participation in Hollywood: 1911-45”**. In: NORIEGA, Chon A. (ed.). **Chicanos and film: representation and resistance**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, p 19-28.

RODRÍGUEZ, Clara E. **Heroes, lovers and others: the story of Latinos in Hollywood**. 2 ed. Nova York: Oxford University Press, 2008.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SPADONI, Robert. **Uncanny Bodies: the coming of sound film and the origins of the horror genre**. Paperback, 2007.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

WOOD, Robin. **“An introduction to the American Horror Film”**. In: BRITTON, Andrew. **American nightmare: essays on the Horror Film**. Toronto : Festival of Festivals, 1979.