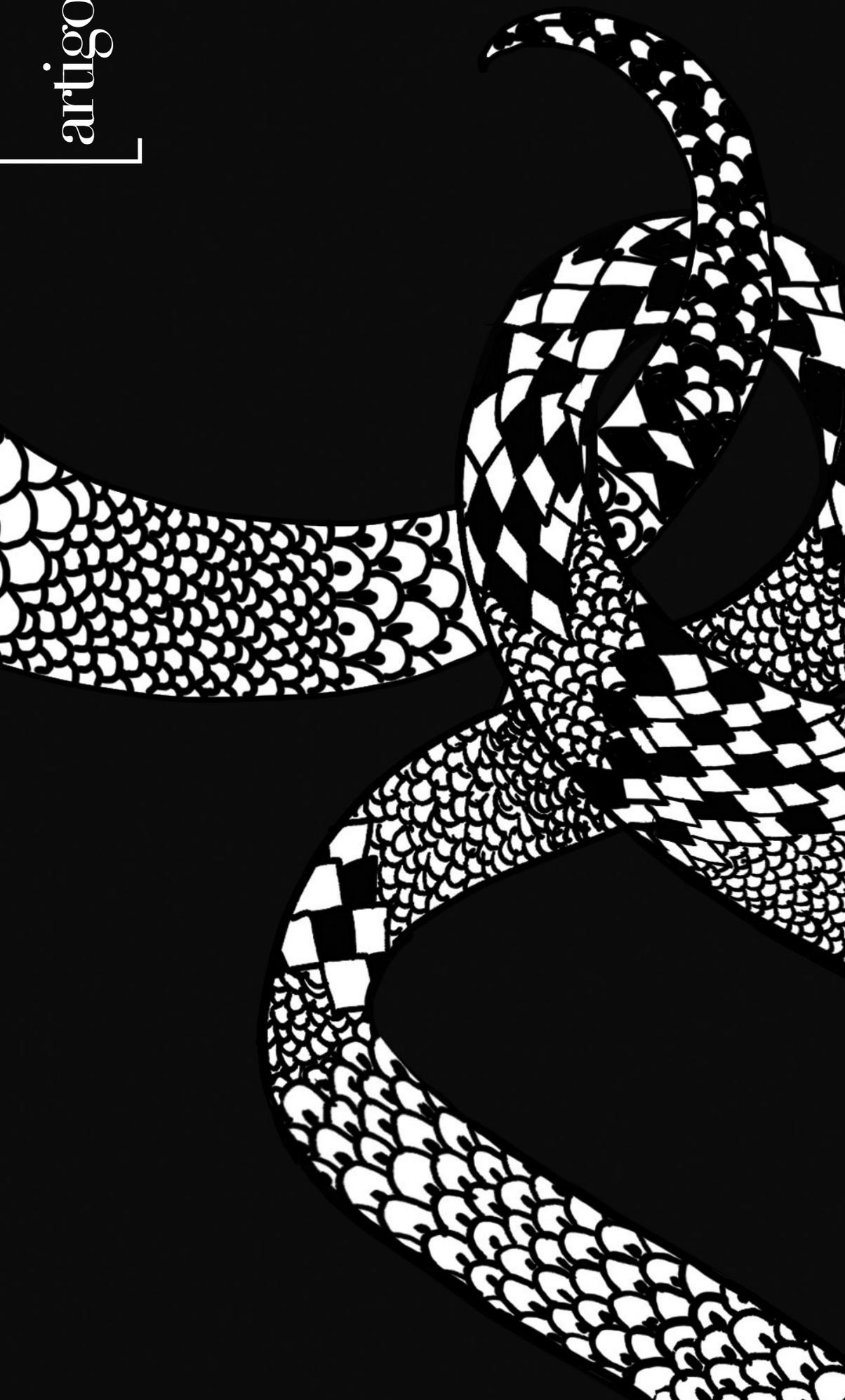


artigos





LOVE

[JOSÉ GATTI]

Doutor e Mestre em Cinema Studies pela New York University (EUA). Professor na Universidade Federal de Santa Catarina, na Universidade Tuiuti do Paraná e no Centro Universitário Senac, em São Paulo. Tem livros e artigos publicados sobre políticas de representação nos meios audiovisuais. Coorganizador do livro *Masculinidades: teoria, crítica e artes*.
E-mail: zegatti@uol.com.br

Subversão cronotópica em *A Noiva de Frankenstein*

*Chronotopic subversion in
Bride of Frankenstein*

[62]

[resumo] Este trabalho busca definir e identificar elementos de subversão cronotópica no cinema. Para essa tarefa, serão utilizados conceitos propostos por Mikhail Bakhtin, José Lezama Lima e Ismail Xavier numa análise textual de *A Noiva de Frankenstein* (James Whale, 1935).

[palavras-chave]

cinema de horror; direção de arte; políticas de representação.

[abstract] This essay seeks to define and identify elements of chronotopic subversion in film. For that task, concepts proposed by Mikhail Bakhtin, Lezama Lima and Ismail Xavier will be used in a textual analysis of *Bride of Frankenstein* (James Whale, 1935)

[keywords] horror film; art direction; politics of representation.

*O conhecimento se traduz no nomear:
ao recortarmos o real e darmos nomes às partes,
acreditamos conhecer a verdade e estabelecemos
uma relação entre a palavra e o recorte.*

Julio Jeha

O objetivo deste trabalho é identificar, no cinema, estratégias narrativas que contenham elementos de subversão cronotópica. Esses elementos podem, com efeitos variáveis, apontar para diferentes formas de representação do mundo, suscitando diferentes posicionalidades espectatoriais. Isto é: parto da hipótese de que as audiências podem ser solicitadas a se posicionar de formas diferentes diante de modos de representação diferentes.

No cinema hegemônico, o estilo narrativo mantém sua base na representação realista, alicerçada por regras de continuidade estabelecidas desde o início do século XX. Essas regras têm fortes raízes históricas no cinema de narrativa clássica. Apesar de intensos debates e controvérsias na historiografia do audiovisual, o período de formação dessa narrativa dos primeiros anos do cinema pode ser epitomizado por *Nascimento de uma Nação* (filme dirigido por D. W. Griffith em 1914), no momento em que as bases para um cinema industrial já estão estabelecidas em muitos países. Nesse contexto, a narrativa clássica torna-se hegemônica, vindo a ser desafiada somente com a realização de filmes como *A Regra do Jogo* (Jean Renoir, 1939) e *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), quando teria início a fase denominada cinema moderno.

Apesar das tentativas de periodização, elementos característicos desse período formativo permanecem vivos na produção contemporânea. Essa prática cinematográfica, ainda dominante, foi responsável pela formação espectatorial dos meios audiovisuais desde a segunda década do século XX, e fez também com que o público visse nessa forma de representação uma qualidade intrínseca ao próprio meio, deixando todas as outras formas de representação, que foram relegadas a categorias específicas (como a do "cinema de arte"), ou, ainda mais grave, na categoria de equívoco ou erro, num processo de desqualificação de filmes que não se enquadrariam nas regras de continuidade (como os filmes de baixo orçamento, por exemplo).

Essa postura persiste vigorosa no meio cinematográfico, podendo ser facilmente detectada, por exemplo, nos currículos de certas escolas e nos "manuais de roteiro" que abundam nas prateleiras das livrarias, no Brasil e em outros países. O resultado é que, para o senso comum, filmes são feitos para se mostrar um mundo que se imagina imbuído de continuidade e causalidade lógica, e, por esse princípio, gerações de roteiristas são formadas dentro desse paradigma de imenso poder ideológico.

O trabalho de Mikhail Bakhtin (1993) pode nos ajudar a compreender como esse paradigma se impõe. O autor russo desenvolve o conceito de cronotopo para designar as relações espaço-temporais que estão no cerne da estrutura narrativa do romance – e, por extensão, também do cinema. O cronotopo se manifesta de forma concreta, por exemplo, por meio de indicadores geográficos e temporais, delineando desse modo a marca – também concreta – da narrativa em nosso imaginário.

Também recorro aqui às categorias formuladas por Ismail Xavier (1977) em seu livro *O discurso cinematográfico*. Nesse trabalho, Xavier apresenta dois atributos: opacidade e transparência. Nem sempre excludentes, esses atributos servem para se abordar as diferenças entre um cinema de continuidade e suspensão da descrença, ou seja, de transparência, e um outro cinema, de opacidade, que exige uma participação ativa por parte do espectador e se coloca, dessa forma, como alternativa ao cinema hegemônico.

Tomo a liberdade, aqui, de reformular as categorias propostas por Xavier, a fim de agrupar os filmes em dois campos distintos: os filmes de narrativa transparente e subversão cronotópica involuntária, e os filmes de narrativa opaca, ou de subversão cronotópica deliberada. No primeiro grupo se alinhariam os filmes que apresentam elementos de subversão sem um projeto de produzir uma perspectiva crítica por parte do público – como os filmes "desqualificados" mencionados acima. Nesse campo podemos reunir toda uma linhagem de filmes produzidos pela indústria do entretenimento e que, em maior ou menor medida, não logram manter congruências de continuidade e verossimilhança. Mas podem também ser incluídos, neste grupo, muitos filmes com chancelas de "qualidade", que retratam períodos históricos determinados,

conhecidos em inglês como *period films*, como as séries bíblicas, o gênero *western*, e mesmo filmes do gênero horror. É frequente, nesses filmes, o esforço visível de seguir certos parâmetros de figurino e cenário que sejam coerentes com a imagem que o público já tem do período histórico por meio de pesquisas iconográficas ou literárias. No entanto, é sabido que esses filmes respeitam, também, diretivas próprias do sistema de estrelas que exige a manutenção de quesitos relacionados à imagem dos elencos. Isso se nota, por exemplo, na frequente discrepância entre a maquiagem e os penteados contemporâneos ao momento da produção e dos figurinos pesquisados em documentos históricos, criando figuras híbridas em termos cronotópicos.

O problema se coloca na medida em que o cronotopo se constitui apenas para (re)afirmar parâmetros de um realismo delimitado ideologicamente, como pratica o cinema hegemônico. Podemos identificar obras que desafiam esses parâmetros, apresentando elementos de subversão cronotópica – isto é, que subvertem cronotopos ajustados à expectativa limitada pelo entendimento do cinema como veículo destinado à produção de textos realistas. Nos últimos anos, diversos filmes têm aplicado estratégias narrativas que subvertem regras de continuidade e linearidade diegética, isto é, a articulação dominante entre os códigos da linguagem audiovisual presentes em fórmulas consagradas de caráter realista. Essas narrativas, que podemos chamar de narrativas de subversão, apresentam elementos que sugerem trans-temporalidades, ao irromper em filmes aparentemente ajustados em convenções previsíveis, solicitam novas posturas espectatoriais. Refiro-me aqui a filmes que desrespeitariam normas de diegese, apresentando figurino, trilha sonora, cenário e objetos que estabelecem tempos e espaços em descompasso. Esses filmes parecem convidar seus espectadores a entrar num diálogo lúdico, que desafia a suspensão da descrença – outra regra básica estabelecida pelo cinema clássico. Assim como as regras de continuidade, a suspensão da descrença é um procedimento que informa a espectatorialidade cinematográfica, expressa numa espécie de pacto, permitindo que o público supere objeções que poderiam se constituir pela não aceitação de inverossimilhanças na narrativa.

Estão entre esses filmes os experimentos radicais de Derek Jarman, entre eles *Sebastiane* (1976), *Caravaggio* (1986) e *Eduardo II* (1991) e também de Alex Cox, cuja obra *Walker* (1987) encena uma Nicarágua que mescla, simultaneamente, 1855 e 1985. Vale assinalar também o recente *Maria Antonieta* (Sofia Coppola, 2006), de grande alcance comercial, que, além de acoplar som de rock a passos de minueto, ousou introduzir um conspícuo par de tênis All Star na coleção de sapatos *ancien régime* da rainha. Desse modo, filmes como esse parecem abrir espaço para leituras que valorizam qualidades metafóricas que passam a ocupar papel proeminente, a ponto de superar as costumeiras armadilhas textuais desencadeadas por prerrogativas genéricas preestabelecidas.

Nesse processo de subversão, os cronotopos podem ser reorganizados de modo a criar novos arcos significativos sobre tempos e espaços, para produzir aquilo que José Lezama Lima (1971) denominou “eras imaginárias”. Elas se expressam em narrativas nas quais elementos de épocas diferentes erigem um arco espaço-temporal capaz de produzir significados indetectáveis nos relatos de continuidade (e aqui estendo o conceito de continuidade narrativa àquela mesma continuidade da técnica cinematográfica, pedra fundamental do cinema hegemônico, sustentáculo da quarta parede e condição *sine qua non* para a manutenção da suspensão da descrença que rege as espectatorialidades convencionais). Diz Lezama (1971, p. 372): “Los nexos causales en un continuo parecen como un reto al azar, a los sortilegios”. É esse “azar”, esse acaso, que alimenta o texto poético, que abre portas para os espectadores que encontrarão seus próprios caminhos de leitura.

Para este exercício de análise, tome como exemplo *A Noiva de Frankenstein* (James Whale, 1935), filme que se tornaria cultuado nos anos subsequentes à sua realização, fazendo hoje parte do cânone dos compêndios de história do cinema. O filme dá continuidade à história contada em *Frankenstein* (dirigido pelo próprio Whale em 1931), adaptação do romance *Frankenstein ou o moderno Prometeu*, de Mary Wollstonecraft Shelley, publicado em 1818. É portanto um filme produzido pela indústria (no caso, Universal Studios) e destinado a amplas audiências, mas que estabelece um diálogo com a chamada alta literatura. Além disso, trata-se de um caso especial, o que nos permite abordá-lo tanto como um filme de narrativa transparente e subversão cronotópica involuntária quanto como um filme de narrativa opaca e subversão cronotópica

deliberada, pois, como veremos, a narrativa de *A Noiva de Frankenstein* está pontuada por indícios de tempos e espaços diferentes, que convivem nas mesmas cenas.

Por outro lado, esse é um filme que, ao longo dos anos, passou por muitas transformações. Explico melhor: o filme propriamente dito pode estar preservado, mas a maneira como é recebido/percebido varia de acordo com seu momento de exibição. Em outras palavras: a espetatorialidade sofreu transformações e, nessa perspectiva, o filme veio a ser apreciado de distintas formas. Desse modo, na contemporaneidade, podemos observar elementos cronotópicos de *A Noiva de Frankenstein* que talvez não estivessem disponíveis para o público de 1935. Aparentemente, não estavam para a crítica, que não deixou registros sobre a questão.

Por outro lado, o hibridismo espaço-temporal da narrativa não causou prejuízo em sua reputação como filme de horror. Se hoje nós o percebemos como um filme de terror (terror e humor) é porque o mundo mudou, o cinema mudou e, com eles, a maneira como percebemos os filmes. Esses elementos, que hoje podem ser entendidos como parte de uma narrativa lúdica e mesmo divertida, entretanto, não o eram em 1935, quando o filme foi lançado. Até mesmo o atrevido apelo do cartaz original, "Warning! The Monster demands a Mate!" ("Atenção! O Monstro exige uma Companhia!"), cheio de insinuação sexual numa época em que a produção cinematográfica era rigidamente controlada pelo Código Hays de censura, servia para alimentar o sentimento de atração, horror e repulsa que caracterizam o gênero. De certa forma, pode-se supor que a discrepância temporal da narrativa de *A Noiva de Frankenstein* passou despercebida pelo público, chocada demais para notá-la.

Podemos ver um pouco do impacto do cinema de Whale no filme *O Espírito da Colmeia*, realizado por Victor Erice em 1973. O filme retrata a exibição de *Frankenstein* (1931) numa pequena comunidade do interior da Espanha, cerca de 1940. As protagonistas, duas meninas em idade escolar, se aterrorizam com o personagem da tela, até o momento em que entram em contato com outro "monstro", um guerrilheiro fugitivo das tropas fascistas, escondido numa tapera abandonada. Esse encontro, que desencadeia a iniciação das meninas à vida adulta, exigirá a redefinição do que se considera um monstro. Mas o que importa aqui é que, no contexto diegético de *O Espírito da Colmeia* (isto é, a Espanha franquista pós-Guerra Civil), *Frankenstein* ainda mantém suas qualidades de filme aterrorizante.

Além disso, vale a pena lembrar que as obras de Whale estão sendo abordadas, neste estudo, como filmes de terror de narrativa realista, isto é, se houvesse um cientista capaz de criar monstros, o filme o mostra de forma plausível – pelo menos para o público dos anos 1930 e 1940. Seja baseado em episódios históricos ou não, o filme de horror é, portanto, realista – mesmo que sua narrativa seja habitada por monstros improváveis.

O palacete da escritora

Partindo dessa premissa, como se constrói a diegese de *A Noiva de Frankenstein*? O filme abre com cenas no salão de um palacete. Ali estão reunidos Mary Shelley, a autora do romance *Frankenstein* (vivida pela atriz Elsa Lanchester), seu marido, o poeta Percy Shelley (Douglas Walton) e o grande amigo do casal, o poeta-aventureiro George Byron (Gavin Gordon). Apesar de não haver indicações na tela, sabemos que o palacete estava localizado na Suíça, e que foi compartilhado pelos três no verão de 1816. Whale abre um diálogo com vários tipos de público, inclusive aquele que detém um conhecimento (assaz enciclopédico) sobre as biografias daqueles personagens. Para um público mais amplo, bastará identificar ali os personagens (que se nomeiam mutuamente nos diálogos), sua posicionalidade social (pertencem à elite) e temporal (vagamente, o início do século XIX).

Naquele salão, quase tudo remete àquela data – um figurino (que se imagina) da época, os objetos de cena e a arquitetura classicista, de pé direito descomunal. A direção de arte do filme é assinada pelo britânico Charles D. Hall, que mantém padrões cuidadosos de continuidade e autenticidade. Esses padrões podem ser identificados até mesmo nos sotaques dos personagens: em meio aos floreios elogios que faz ao talento de Mary, Lord Byron autorreflexivamente refere-se a seu próprio falar imposto, possivelmente de inflexão escocesa – "I even r-r-roll my 'R's as I speak..." ("Eu até enr-rolo meus er-res quando falo...").

Trata-se, portanto, de uma visão (de 1935) de como aquele momento (Suíça, 1816) deveria ser representado, de acordo com convenções de verossimilhança e realismo, isto é, de como se imaginava que os personagens se vestissem e falassem. A abertura de *A Noiva de Frankenstein* cumpre, assim, diversas funções: certifica a narrativa com a autenticidade expressa pela própria voz autoral de Mary e encobre, desse modo, a voz autoral de James Whale e seus colaboradores (que incluíam, tanto no elenco quanto na área técnica, um grande número de britânicos como Whale) no estúdio Universal em Hollywood; além disso, confere à narrativa fílmica um status de alta arte que só a literatura escrita poderia atribuir – lembremos que o cinema, no momento em que *Frankenstein* foi realizado, dificilmente era visto como uma manifestação cultural de prestígio. O efeito resultante, seja ou não “fiel” ao tempo diegético, é o da suspensão da descrença.

O palacete é cercado por uma tempestade de raios e trovões, enquanto Mary faz um bordado, ladeada por Shelley e Byron. Nessa cena, Lanchester usa um vestido de gaze branca, com lantejoulas desenhando borboletas, estrelas e luas, compondo um clichê quintessencial de feminilidade.

Ao ferir-se com uma agulha, ela é socorrida pelos dois homens, que se espantam com o fato de uma criatura tão frágil ter sido capaz de escrever uma história de tamanha brutalidade como *Frankenstein* (Figura 1). Sua fragilidade, no entanto, serve para assegurar o espectador imbuído de espírito patriarcal que sim, a mulher já tem um lugar definido. Apesar disso, a ambiguidade parece prevalecer, pois essa mesma mulher frágil assumirá o comando da narrativa.

É quando Mary, instada por Byron, resolve dar continuidade à história de Frankenstein e seu monstro. Ela começa sua narrativa, enquanto Byron diz “I am all ears!” (“Sou todo ouvidos!”). E com essa estratégia de caráter autorreflexivo, o filme informa os espectadores de que a cena de 1816 é apenas uma introdução à história principal.



Figura 1

[66]

O mundo do monstro

Passamos, portanto, de um cronotopo preciso, um salão na Europa do início do século XIX, para outro contexto cronotópico: o mundo ficcional criado por Mary Shelley. A voz *over* da narradora entra em *fade* e a tela é ocupada por um novo contexto diegético, pois, a partir desse momento, veremos as cenas dessa outra história. No entanto, o que Mary conta a seu marido, a Byron e, por extensão, a nós espectadores, é uma articulação de tempos e espaços distintos, representada em falas, cenários, objetos de cena e figurinos. De certa forma, Mary monta sua história a partir de partes de outros cronotopos, criando um corpo novo e complexo, quicá monstruoso. Daí a tarefa deste estudo: a de tentar recortar o real fílmico e dar nome às partes que o constituem, ciente de que essa busca esteja baseada na mera presunção de se conhecer a verdade que ele porventura encerra.

Onde acontece a história? A trama supostamente acontece em algum lugar da Europa Central, com a predominância de nomes alemães. Muitos dos habitantes da aldeia assolada pelo monstro se apresentam ora como camponeses centro-europeus, a falar inglês com sotaques vagamente germânicos, ora como claramente irlandeses (caso de Minnie, camareira do castelo de Frankenstein, personagem vivida pela célebre comediante irlandesa Una O'Connor). O líder da cidade é chamado de Burgomaster, um termo inglês de notória ressonância germânica.

Quando acontece? Seguindo o mesmo padrão híbrido, o figurino parece compor diferentes tempos e espaços: o dr. Frankenstein (o ator Colin Clive), por exemplo, usa costumes e gravatas do século XX (Figura 2); sua noiva Elizabeth (Valerie Hobson)

porta maquiagem, penteados e *tailleurs* pós-Chanel já bastante populares nos grandes centros urbanos euro-ocidentais dos anos 1930. São elementos de estilo que se afastam da diegese da cena de abertura (1816), e que remetem ao tempo de realização do filme propriamente dito (1935). É uma articulação cronotópica que pode ter passado despercebida por público e crítica, mas que pode ser incorporada na medida em que



Figura 2



Figura 3

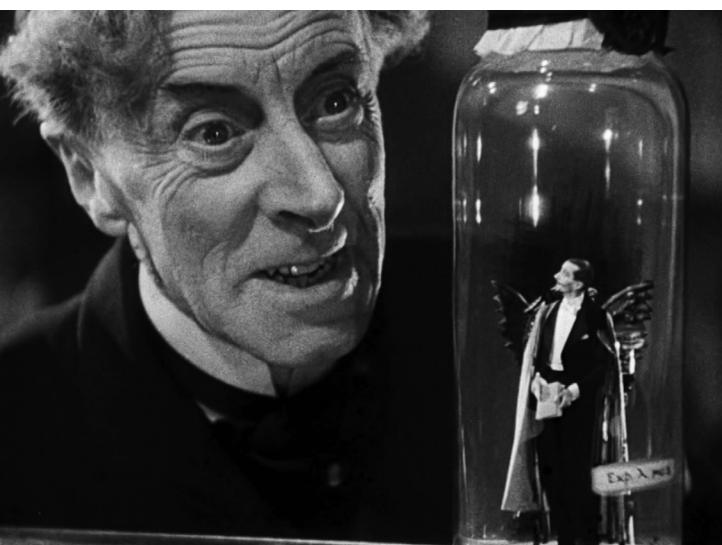


Figura 4

imaginamos aquilo que Mary Shelley imagina é justamente o "nosso" momento presente, 1935, isto é, o futuro de 1816.

Em outro momento de discrepância temporal, Elizabeth e Frankenstein falam por um telefone (vale ressaltar, sem fio), objeto ainda não concebido em 1816. Entretanto, o vislumbre mais radical e grotesco desse futuro talvez esteja na cena em que o dr. Pretorius (Ernest Thesiger), o sinistro ex-professor de Frankenstein, faz uma demonstração dos resultados de suas experiências com clones aprisionados em garrafas.

Seus frascos revelam uma rainha e um rei (que, pelo figurino, datam do século XVI); um bispo; uma sereia (feita a partir de algas marinhas); uma bailarina (que, monotonicamente, dança sempre para a mesma canção de Mendelssohn); um demônio de fraque (que, como Pretorius indica, foi moldado segundo suas próprias feições).

Desse modo, tanto a presença do telefone quanto das experiências genéticas servem para revelar que, na perspectiva da espetatorialidade contemporânea, esse futuro já é nosso passado, estendendo um arco espaço-temporal do passado distante (1816), tocando o passado recente (1935) e nos alcançando no presente (201...). São elementos que criam uma Era Imaginária própria, ao reunir momentos e espaços distintos para compor a narrativa.

A noiva transtemporal

Mas é nas cenas finais que *A Noiva de Frankenstein* mostra as imagens que o tornariam célebre. Num laboratório cheio de aparatos de complexa tecnologia e oculto numa enorme torre de pedra, a Noiva desperta e é prontamente assistida por Frankenstein e Pretorius (Figura 5).

Ela se assemelha a uma múmia, envolta em faixas de gaze presas por alfinetes. A cena traz ressonâncias de outros filmes de sucesso na época, como por exemplo *A Múmia*, dirigido por Karl Freund, em 1932, e protagonizado pelo mesmo Boris Karloff que faz o Monstro em *A Noiva de Frankenstein*.

Num corte em fusão, ela reaparece já devidamente vestida e penteada por seus criadores. Nesse despertar, a Noiva claudica. O quadro evoca a cena de abertura, em que Mary Shelley, ferida pela agulha, é assistida por seu marido e seu amigo. De fácil apreensão, a analogia se torna clara, especialmente quando nos damos conta de que a Noiva e Mary Shelley são vividas pela mesma atriz, Elsa Lanchester (Figura 6).

O filme entabula, assim, um diálogo lúdico com os espectadores, que se acentua com os créditos finais. Duas colunas (de personagens e atores) surgem encabeçadas pela frase "A good cast is worth repeating" ("Vale a pena repetir um bom elenco"), e trazem, mais abaixo, a "enigmática" menção: "The monster's mate...?" ("A companheira do monstro...?"). A pergunta parece convidar os espectadores a adivinhar o nome omitido de Lanchester.

A escolha da atriz sugere uma superposição entre as duas personagens: por um lado, Mary, a autora, e por outro a Noiva, sua criação. Vale lembrar também que o próprio título do filme abre a possibilidade de outra superposição, na medida em que "noiva" pode significar ambas as personagens: Elizabeth, a noiva do dr. Frankenstein, e a parceira do Monstro, criada para ser sua noiva.¹ São estratégias narrativas, intra e extratextuais, que funcionam como um jogo de espelhos, em que não apenas são confundidos tempos e espaços, mas também as identidades. De certo modo, *A Noiva de Frankenstein* parece insistir em incertezas: a espectadorialidade, antes baseada na suspensão da descrença e na segurança da continuidade, diante deste filme é desestabilizada e invadida por desconfiança e suspeita.

Essa cena final traz para primeiro plano o trabalho de três profissionais – cujos nomes não aparecem nos créditos – responsáveis por detalhes que marcam a



Figura 5



Figura 6

memória que muitos de nós temos do filme: a maquiagem, o penteado e o figurino da Noiva. Foram eles Jack Pierce (autor da imagem do Monstro nos dois filmes da série dirigidos por Whale), Otto Lederer (seu colaborador), e Irma Kusely, a cabeleireira que, junto de Whale e Pierce, criou o notório penteado em ferro marcel com as eletrizadas mechas brancas da Noiva, possivelmente baseado em imagens de Nefertiti.² Enfaixada ou vestida, a Noiva se associa, mais uma vez, à Antiguidade Egípcia (Figura 7).

Em termos cronotópicos, é uma associação que assinala uma Era Imaginária, em que uma figura do passado remoto se relaciona diretamente com a imagem teleológica que o filme faz de seu presente-futuro. Feita de partes de cadáveres, assim como seu parceiro Monstro, a Noiva emerge do Passado e do Além, para projetar-se num Futuro Transtemporal.



Figura 7

diegético de 1935, que hoje faz parte irremediável de nosso passado. E se a autora, Mary Shelley, conduziu uma narrativa de violência e horror até aqui, a noiva, Elizabeth, de certa maneira a remete de volta ao papel identificado com a mulher frágil e desamparada, prestes a se assustar com uma simples agulha de bordado, carente de um homem que a proteja.

Happy ending?

Após a explosão da torre-laboratório, em que perecem o Monstro, a Noiva e Pretorius, o filme apresenta um pequeno epílogo. Vemos Frankenstein e sua noiva Elizabeth, que fogem e se abraçam. Ela choraminga e ele a consola, dizendo "Darling, darling...".

Em vez de retornar a 1816, à instância narradora e autoral de Mary Shelley, os espectadores são aprisionados para sempre nesse presente

[8]

NOTAS

^[1] De modo semelhante, costumamos aceitar a operação metonímica que faz de "Frankenstein" o equivalente de "Monstro de Frankenstein", ou seja, o ser criado pelo ousado médico, e não o próprio médico.

^[2] Agradeço ao visagista Valter Sabino (studiosabino@hotmail.com) pelas preciosas informações sobre a produção do estilo do penteado da Noiva.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. Questões de literatura e de estética. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.

LIMA, J. L. Las eras imaginarias. Madri: Fundamentos, 1971.

XAVIER, I. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.