



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 3 | JUL-SET 2020

A INCONFIABILIDADE NARRATIVA NO FILME *O OPERÁRIO*, DE BRAD ANDERSON



UNRELIABLE NARRATION IN BRAD ANDERSON'S FILM *THE MACHINIST*

Bruno Amaral Dariva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 06/05/2020 • APROVADO EM 05/06/2020

Abstract

The present article discusses a literary device — unreliable narration — in the context of audiovisual media, specifically in the film *The Machinist* (2004), directed by Brad Anderson. As a narratological concept which developed from literary studies in the sixties, unreliability manifests itself as an idea of difficult theoretical delimitation, finding in a medium such as cinema particularities that complicate its understanding even more. In light of this, the analysis of the present filmic object is preceded by a theoretical review of the concept of unreliability and by an investigation of cinema as a narrative activity. By bringing studies of authors such as Wayne Booth, Seymour Chatman, and David Bordwell, this article establishes a theoretical basis that, despite its heterogeneity, enables a better understanding of unreliable narration in this particular film. The analysis allows one to comprehend unreliable narration as a mechanism that entails complexities regarding the plot and the characters, working with contradictory narrative layers and demanding active participation from the spectator in the comprehension of the story.

Resumo

O presente artigo discute um mecanismo literário — a narração não confiável — no contexto da mídia audiovisual, especificamente no filme *O Operário (The Machinist)* (2004), dirigido por Brad Anderson. Sendo um conceito narratológico desenvolvido a partir dos estudos literários da década de 60, a inconfiabilidade revela-se uma ideia de difícil delimitação teórica, encontrando no cinema nuances e particularidades que dificultam ainda mais seu entendimento. Em razão disso, a análise do objeto fílmico aqui proposto é precedida por uma revisão teórica do conceito de inconfiabilidade e da matéria do cinema como uma atividade narrativa. Passando por autores como Wayne Booth, Seymour Chatman e David Bordwell, estabelece-se uma base teórica que, embora heterogênea, possibilita um melhor exame da narração não confiável no filme em estudo. A análise permite compreender a narração não confiável como um mecanismo que engendra complexidades a nível de enredo e de personagens, empregando diferentes camadas narrativas que se contradizem e exigindo do espectador uma participação ativa no processo de entendimento da história.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Narratology. Unreliable narration. Perspective. Literary theory.

PALAVRAS-CHAVE: Narratologia. Narrador não confiável. Perspectiva. Teoria literária.

Texto integral

Introdução

A narratologia desenvolveu-se a partir do pensamento estruturalista enraizado na década de 60, o qual priorizava uma análise objetiva do texto, relegando à linguagem o caráter de produção de significado. A quase exclusiva atenção às estruturas textuais, consideradas anteriores ao próprio indivíduo, conferiu ao estruturalismo um aspecto formalista e anti-humanista (EAGLETON, 1983). Embora aparentemente insuficiente para compreender a complexidade das relações contextuais na qual o texto está inserido, o estruturalismo revelou-se de particular utilidade quando aplicado ao estudo de gêneros textuais. Um desses gêneros, o narrativo, foi importante objeto de estudo de Claude Lévi-Strauss (1975), que investigou, em “A estrutura dos mitos”, a existência de pequenas estruturas que repetiam um funcionamento similar nas variadas formas desse tipo de texto. Lévi-Strauss buscou analisar a narrativa como uma forma de entender a vida social e as contradições nas relações sociais presentes nas sociedades que produzem esses escritos. Da mesma forma, Mieke Bal (1985) argumenta que as narrativas estão intrinsecamente relacionadas com a cultura, de modo que virtualmente todo objeto cultural detém, em maior ou menor grau, um aspecto narrativo atrelado à sua existência. A narratologia, nesse sentido, é o campo de estudo que busca analisar e compreender os elementos narrativos que se manifestam a partir de artefatos

culturais que contam uma história (BAL, 1985). A expressão desses elementos, assim, se dá através de um meio específico; no âmbito recente, os processos comunicativos têm sofrido transformações consideráveis, de maneira que se tem observado uma profusão cada vez maior de diferentes mídias e formas discursivas. O estudo narratológico, portanto, libertou-se da exclusividade da palavra: para Mieke Bal, o texto é um conjunto finito de signos, os quais podem ser linguísticos, visuais, sonoros – em suma, de qualquer natureza.

Importante componente do texto narrativo, a figura do narrador é a categoria textual da qual se origina o discurso, configurando-se como um elemento central na descrição e interpretação, tanto informais quanto profissionais, de uma obra narrativa (MARGOLIN, 2012). Arelada à função do narrador, a questão da confiabilidade tem sido amplamente discutida por acadêmicos e teóricos. Nesse sentido, Wayne Booth identifica que um narrador é confiável quando fala ou age em concordância com as regras do texto, as quais seriam precisamente criadas por uma outra entidade narrativa, o autor implícito (BOOTH, 1961, p. 158); o narrador seria não confiável, portanto, quando não observa tais concordâncias normativas. James Phelan (2005), por sua vez, expande a abordagem de Booth para definir tipos de inconfiabilidade relacionados aos três encargos principais da função narrativa: reportar, interpretar e avaliar. Em qualquer um dos casos, o narrador não confiável identifica-se fundamentalmente por introduzir inconsistências dentro do texto. No âmbito do cinema, a narração não confiável tem sido empregada mesmo antes de Booth conceber sua definição: filmes como **O Gabinete do Dr. Caligari** (1920), de Robert Wiene, **Curva do Destino** (1945), de Edgar Ulmer, e **Rashomon** (1950), de Akira Kurosawa, são comumente apontados como exemplos de uso desse mecanismo retórico. Diferentemente da literatura, o cinema enquadra-se em um sistema semiótico que lida com a combinação de signos escritos, imagéticos e sonoros, introduzindo novas camadas e peculiaridades em seu complexo narrativo. Em decorrência disso, muitos autores têm analisado a inconfiabilidade da narrativa cinematográfica do ponto de vista de três classes principais: narradores-personagens como fonte do que o espectador conhece a respeito do mundo ficcional; narradores em *voice over* que opinam e interpretam fatos que estão sendo mostrados na tela; e filmes que não contêm um narrador personificado (FERENZ, 2005).

O presente artigo pretende analisar o emprego da narração não confiável no filme **O Operário** (*The Machinist*) (2004), de Brad Anderson, de forma a explorar as relações que se estabelecem entre as diferentes camadas narrativas presentes na obra – seja o narrador-personagem na figura do protagonista, seja a “narração cinematográfica” em sentido amplo. Valendo-se de teorias narratológicas e de artigos científicos que investigam a presente questão em um contexto de interdisciplinaridade, almeja-se demonstrar que a utilização da narração não confiável se revela um mecanismo de crucial importância para o desenvolvimento da história. De modo a adequadamente contemplar a investigação proposta, os procedimentos metodológicos incluem três passos: primeiro, uma revisão aprofundada do conceito de inconfiabilidade, sobretudo nos termos de Wayne Booth; segundo, um breve exame da problemática da questão da narração não confiável no cinema, abordando-se suas incertezas e discordâncias; finalmente, a

análise da obra propriamente dita, aplicando os elementos previamente analisados às relações de incongruência que se estabelecem entre os distintos níveis narrativos existentes no filme em questão.

A narração não confiável

Na seção “Unreliability”, parte da coletânea eletrônica de artigos intitulada *The Living Handbook of Narratology*, Dan Shen (2011) identifica que as discussões a respeito da inconfiabilidade narrativa se dividem em duas ordens: a primeira trata o conceito a partir de uma abordagem retórica, sendo uma propriedade textual codificada pelo autor implícito para a decodificação por parte do leitor; a segunda considera a inconfiabilidade do ponto de vista cognitivo, focando no processo interpretativo divergente entre diferentes leitores. No âmbito teórico-literário, grande parte das discussões a respeito desse conceito se organiza no primeiro grupo, debruçando-se, assim, sobre a definição original de Wayne Booth, a qual considera o autor implícito como componente crucial na relação de inconfiabilidade. No contexto de outras mídias, as produções teóricas a respeito do tema, em sua grande maioria, também flertam com a primeira corrente de pensamento, trazendo muitos aspectos da abordagem retórica de Booth para o campo audiovisual.

Em *The Rethoric of Fiction*, Booth (1961, p. 158) cunhou, “na ausência de expressão mais adequada”¹, o termo “narrador não confiável” para se referir a um tipo de distância entre o narrador e o autor implícito: segundo ele, a inconfiabilidade narrativa se verifica em um choque de perspectivas – o narrador crê, por exemplo, deter qualidades e características que não são corroboradas por evidências da própria obra. A partir de sua análise e da consolidação da narratologia como campo teórico que abarca diversas mídias, a questão do narrador não confiável passou a ser discutida e problematizada em diferentes obras, gêneros e contextos, a ponto de autores como Volker Frenz (2005, p. 134) identificarem que “o termo, atualmente, se encontra popular e impreciso como nunca antes”. Independentemente de eventuais problemas em sua categorização, o narrador não confiável mostra-se um mecanismo retórico poderoso tanto para obras escritas como para obras audiovisuais, e as discussões acadêmicas a seu respeito têm refletido essa propulsão no campo criativo. Como aponta Fiona Otway, no artigo *The Unreliable Narrator in Documentary* (2015):

Nos cinquenta anos que se seguiram, as teorias de Booth foram elogiadas, contestadas e expandidas – mas acima de tudo, elas persistiram. Enquanto teóricos, filósofos e acadêmicos debatem os meandros da narratologia, teoria da comunicação, psicologia do espectador, traços cognitivos da luz oscilante, e assim por diante, os praticantes criativos têm estado ocupados colocando o conceito em uso e evoluindo a forma dramática dos narradores não confiáveis na literatura e no cinema. (OTWAY, 2015, p. 04)

Passando por narradores em primeira ou em terceira pessoa, oniscientes ou limitados, internos ou externos, a inconfiabilidade manifesta-se de diversas maneiras: alguns, como Bento Santiago em **Dom Casmurro**, apresentam uma visão distorcida da realidade em decorrência de distúrbios emocionais e psicológicos; outros, como Humbert Humbert em **Lolita**, deliberadamente manipulam o leitor com o propósito de moldar uma perspectiva dos acontecimentos a seu favor. Como uma forma de melhor definir os modos pelos quais a inconfiabilidade se revela, James Phelan (2005) identifica, a partir das três funções principais da categoria narrativa – reportar, interpretar e avaliar –, três eixos de classificação por meio dos quais o narrador e o leitor/espectador interagem: o eixo dos fatos (reportar), o eixo do conhecimento e da percepção (interpretar), e o eixo dos valores e da ética (avaliar). Nessa perspectiva, o narrador revela-se não confiável ao, respectivamente, reportar fatos de forma errônea ou insuficiente, interpretar acontecimentos de forma equivocada ou incompleta, ou atribuir valores impróprios ou incongruentes a situações.

Fundamental para a compreensão da teoria de Booth e das discussões que a sucedem, o conceito de autor implícito refere-se a uma entidade posicionada entre a pessoa real do autor e o narrador do texto. Nesse sentido, segundo Booth (1961), cada escrito envolve a projeção de um “segundo eu”, uma personalidade específica que detém todas as normas que organizam os elementos narratológicos da obra – em suma, o “escriba oficial” (BOOTH, 1961, p. 71). Sendo assim, um autor produz diferentes autores implícitos de acordo com as necessidades de cada texto, “tal como uma carta pessoal implica diferentes versões da personalidade do escritor, dependendo dos diferentes relacionamentos com cada correspondente e do propósito de cada carta” (BOOTH, 1961, p. 71). O autor implícito, portanto, é o responsável por organizar os elementos da história, sua estrutura e progressão narrativa – “uma imagem montada a partir de inferências derivadas de como a história é contada” (OTWAY, 2015, p. 05). No artigo **Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film** (2013), Gregory Currie compara o autor implícito ao narrador para esclarecer a natureza de suas relações:

O autor implícito é epistemologicamente dominante em relação ao narrador no seguinte sentido: suas intenções *determinam* o que é verdade na história, enquanto que a mentalidade do narrador é tida como uma simples parte dela, não sendo impositiva – ao menos, não automaticamente. A função do narrador é contar o que é verdade na história, e, como contadores na vida real, ele ou ela podem fazê-lo de forma errada, ou desejar contar algo que não acreditam que seja verdade. (CURRIE, 2013, p. 20)

A construção da imagem do autor implícito permite ao leitor apontar incongruências entre sua perspectiva e a perspectiva do narrador criado por essa entidade, de forma que, a partir do momento que essas inadequações são

detectadas, a possibilidade de uma narração não confiável se faz presente. Embora muito debatido e contestado, o conceito de autor implícito estabelece as bases da teoria narratológica de Booth e de tantas outras que a sobrevieram, sendo seguido de perto por autores que trabalham a narratologia em outras mídias – seja para aprimorar sua definição, seja para rejeitá-lo por completo.

Cinema, narrador, narração e autor implícito

No âmbito cinematográfico, a figura do narrador não confiável ganha contornos ainda mais complexos: em virtude de seu aparato peculiar que mistura imagem, som, montagem e atuação, muitos autores apontam que o cinema carrega consigo uma camada narrativa que não se faz presente na literatura. Para Seymour Chatman (1990, p. 134), o conjunto de técnicas empregadas pelo cinema constitui um agente narrativo próprio – o *cinematic narrator*, que é “composto de uma grande e complexa variedade de dispositivos comunicativos”. David Bordwell (1985, p. 53), por outro lado, identifica que o cinema não possui narrador, mas puramente narração: “um processo pelo qual enredo e estilo interagem para sugerir e canalizar no espectador a construção da fábula”. Em decorrência da falta de concordância teórica a respeito da natureza narrativa do cinema, os estudos sobre inconfiabilidade nessa mídia específica divergem consideravelmente. Chatman (1990, p. 136), por exemplo, reconhece um tipo de inconfiabilidade própria, em que dois elementos (como áudio e imagem) divergem em informação: “a disparidade não se verifica entre o que o *cinematic narrator* diz e o que autor implícito sugere, mas entre o que é dito por um componente desse narrador e mostrado por outro”. Currie (2013), por sua vez, constata que a narração não confiável reside nas complexas intenções atribuídas ao autor implícito, funcionando independentemente da existência de um narrador personificado.

No artigo **Is There an “Implied” Author in Every Film?** (2016), Wayne Booth identifica que todo filme “bem sucedido” contém um “centro implícito” que unifica uma variedade de escolhas criativas e vozes dissonantes no processo do fazer cinematográfico. Segundo ele, não se pode atribuir todas as escolhas criativas do filme ao diretor ou à diretora, ou a qualquer outro membro da equipe, de forma que necessariamente existe uma “voz virtual que nunca vai ser idêntica à voz criativa de qualquer outro integrante do filme” (BOOTH, 2016, p. 125). Booth aplica sua análise ao filme *Beleza Americana* (1999), de Sam Mendes, explicando que a narrativa parece funcionar independentemente das escolhas do diretor e do roteirista: “Para mim, há um centro em *Beleza Americana*, um centro que nunca poderá ser adequadamente formulado em palavras: é encontrado na energia que centenas de pessoas colocam na sua produção, concordando e discordando, inserindo e cortando” (BOOTH, 2016, p. 129). Em termos práticos, Booth, Bordwell e Chatman parecem buscar a categorização de uma instância virtual que coordena o contar cinematográfico; uma instância que de fato se faz presente, mas que críticos e teóricos têm tido dificuldades para definir ou classificar.

Discutindo sobre a narração confiável no filme **Anticristo** (2009), de Lars Von Trier, Patricia Kruger (2016) reorganiza os elementos teóricos para um melhor entendimento da inconfiabilidade no âmbito do cinema a partir da categoria do autor implícito. Segundo ela,

O autor implícito é especialmente relevante (mas não exclusivo de) narrativas onde detectamos a presença de um “narrador não confiável”. [...] Sendo responsável pelas tensões irônicas que ocorrem em obras assim, essa instância semântica explicita os processos que, tais quais atos falhos freudianos, escapam ao controle discursivo de seu narrador, deixando-se perceber nas entrelinhas da tessitura narrativa do filme. Entretanto, em um nível de consciência externo ao foco narrativo, pode haver também uma outra instância narradora, não dramatizada, cujas intervenções diretas servem ao propósito de explicitar ainda mais o ponto de vista da obra e de evidenciar como o autor implícito faz de seu foco narrativo principal uma instância não confiável. (KRUGER, 2016, p. 49).

Nesse sentido, o autor implícito é uma instância sem voz: sendo o princípio que cria os narradores, ele “é incapaz de nos dizer, de contar algo sobre a história” (KRUGER, 2016, p. 49). Em vista dessa incapacidade, ele recorre a uma instância narrativa externa, a qual Kruger chama de “cineasta implícito” – um agente impessoal que opina de forma distanciada sobre as ações da história. Pressupondo-se que todos os narradores de uma obra foram concebidos pelo autor implícito, nota-se que as incongruências e distâncias não mais se percebem entre ele e seus narradores, mas sim entre as mais variadas instâncias narrativas que foram por ele estabelecidas. Aproximando-se das teorias de Chatman, Kruger concebe um modelo que permite compreender a narrativa não confiável no cinema como um produto da contradição entre duas ou mais narrações, algo que pode ser evidenciado, também, no objeto fílmico aqui proposto. Além disso, partindo dessa análise, ela aponta que o narrador de **Anticristo** não é, à primeira vista, evidenciado como questionável – algo que na literatura acontece sobretudo em relação ao narrador em terceira pessoa, mas quase nunca em relação ao narrador em primeira pessoa, que já carrega o fardo de ser inconfiável desde o princípio. Tal dificuldade em questionar o narrador cinematográfico reside no fato de que, no contexto contemporâneo, as imagens adquiriram um status de evidência: “o observador confia nas imagens técnicas² tanto quanto em seus próprios olhos” (FLUSSER, 1985, p. 10). Sendo o cinema formado majoritariamente por imagens, suas incongruências discursivas tendem a passar despercebidas, e precisamente em tais incongruências encontra-se a narração não confiável.

O Operário

Dirigido por Brad Anderson e estrelado por Christian Bale no papel de Trevor Reznik, **O Operário** é uma coprodução entre Estados Unidos e Espanha. Embora de pouco sucesso comercial à época do lançamento, o filme destacou-se em festivais de gênero, tendo sido indicado à categoria de melhor filme e vencido as categorias de melhor ator e melhor direção de fotografia no Festival de Cinema Fantástico da Catalúnia - SITGES, considerado um dos maiores festivais de cinema de gênero do mundo.

Em termos de enredo, o filme poderia ser resumido da seguinte forma: Trevor é um operário de fábrica que sofre de insônia. Sem dormir há um ano, seu peso reduziu drasticamente, ocasionando-lhe uma aparência excessivamente magra. Além disso, ele mantém uma compulsão por escrever bilhetes de aviso para si mesmo, lembrando-o de seu peso e de tudo que deve fazer. Suas únicas associações emocionais se dão com Stevie, uma prostituta, e Marie, uma garçonete que trabalha na lanchonete do aeroporto. Contudo, sua rotina toma novos rumos quando conhece Ivan, um colega de trabalho. Distraído pela presença do companheiro, Trevor causa um acidente na fábrica, levando um colega a amputar o braço. A partir de então, misteriosos bilhetes passam a aparecer colados em sua geladeira, e ele começa a desconfiar de que tudo é um grande complô contra a sua pessoa. Ao investigar os fatos, Trevor descobre que Ivan é uma projeção de sua própria culpa, e que o motivo de sua insônia é a memória reprimida de um atropelamento que cometeu há um ano.

O estudo da inconfiabilidade narrativa na obra em questão parte do princípio de que **O Operário** é um filme “narrado em primeira pessoa”: estando presente em todas as cenas, o personagem Trevor Reznik molda os acontecimentos à sua maneira; no cinema, esse controle resulta no fato de que o espectador vê tal qual Trevor veria caso estivesse externamente posicionado. De acordo com Volken Ferenz (2013, p. 133), a narração cinematográfica não confiável só poderia ser apreendida a partir de “narradores-personagens que assumem o controle de suas narrativas” – precisamente o caso de Trevor. A percepção de sua falta de confiabilidade, nesse sentido, se dá a partir de discordâncias entre o que o espectador vê e ouve e aquilo que deveria, de fato, ser visto ou ouvido: enquanto a audiência compartilha a primeira instância com o personagem, o filme em si – sua voz virtual, sua narração – parece indicar uma interpretação contrária à que está sendo mostrada. Abstraindo-se a imprecisão conceitual referente à camada virtual da narração no cinema, pretende-se mostrar em que momentos – e de que forma – o narrador-personagem e a obra em si se contradizem.

Tematicamente inspirado em escritos de Dostoiévski – como *Crime e Castigo* e **O Idiota**, sendo esse último, inclusive, diegeticamente presente no filme –, **O Operário** utiliza a narração não confiável para explorar as nuances do sentimento de culpa. Diferentemente de personagens que deliberadamente manipulam o leitor/espectador (como Humbert Humbert em **Lolita** e Verbal Kint no filme **Os Suspeitos**, de 1995), Trevor encontra-se em uma situação de debilidade física e mental que o faz compreender os fatos de maneira equivocada. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que oculta de sua memória a informação a respeito do crime que cometeu, também a esconde do espectador, compartilhando com este uma condição

de cumplicidade perceptiva. Nos termos de James Phelan (2005), as atitudes desse narrador recaem principalmente no eixo interpretativo: o personagem é incapaz de atribuir razões adequadas àquilo que ocorre à sua volta.

Desde o princípio, o filme dá indícios de que os fatos apresentados não constituem uma representação fiel da realidade. Em uma conversa com Stevie, Trevor ouve-a dizer “se você fosse um pouco mais fino, não iria existir”; algumas cenas adiante, a exata mesma frase é repetida, dessa vez a partir da personagem Marie. A repetição idêntica de uma frase por duas personagens que jamais se relacionaram permite apontar a existência de uma voz criativa: é improvável que Marie ou Stevie repitam a mesma sentença direcionada ao mesmo indivíduo como consequência de uma pura coincidência. Diante disso, destaca-se a possibilidade de que Trevor seja a categoria criativa por trás da repetição, afinal ele é o elemento em comum entre as duas cenas, de forma que, provavelmente, uma das mulheres venha a não existir – o que de fato acaba se comprovando. A repetição como marca narrativa é um dispositivo também usado na literatura. No romance *The Passion*, a escritora britânica Jeanette Winterson emprega, entre seus dois narradores-personagens, a repetição da frase “Estou lhe contando histórias. Confie em mim.”, criando um paradoxo na percepção do leitor: enquanto a própria frase clama por confiança, elementos internos de sua construção e sua exata repetição entre camadas narrativas distintas introduzem uma relação de inconfiabilidade.

A colisão de duas perspectivas narrativas (a de Trevor e a da obra) é sobretudo percebida no personagem Ivan. Apresentado ao espectador no primeiro ato do filme, sua existência é tida como incerta: imageticamente, ele está presente, mas elementos narrativos e cinematográficos parecem contradizer aquilo que a audiência vê. Sua indevida presença inaugura o conflito dramático do narrador-personagem Trevor – enquanto este ajuda um colega a calibrar uma máquina na fábrica, o olhar de Ivan o distrai, de modo que ele acaba por apertar involuntariamente um botão cujo mecanismo resulta na amputação do braço daquele que operava o equipamento. Chamado para uma conversa com os diretores da empresa, Trevor explica que estava distraído, e que o motivo de sua distração foi precisamente o funcionário Ivan. Para sua surpresa, os diretores mostram não saber de quem ele está falando, a ponto de Trevor se dirigir à janela para conferir que, de fato, Ivan não estava lá. Nesse momento, a narrativa se divide: enquanto a perspectiva em primeira pessoa corrobora a existência de Ivan (através de imagem, som e diálogos com o protagonista), a narração externa apresenta indícios de que Ivan, na verdade, não é real. Diante disso, Trevor cogita a existência de um complô por parte de diretores e funcionários – sua narrativa já havia mostrado e passa a mostrar ainda mais indícios que corroboram a existência de uma conspiração. Até a cena em questão, por exemplo, Trevor é visto como um elemento de chacota e antipatia dentro da fábrica, e, precisamente no momento da conversa com a diretoria, as atuações e feições dos empregadores parecem contribuir para sua narrativa. Nessa perspectiva, vale ressaltar a existência de obras que deliberadamente conspiram contra seu personagem principal (*O Show de Truman*, filme de 1998 dirigido por Peter Weir, por exemplo), de modo que definir uma posição verdadeira revela-se, muitas vezes, uma tarefa não tão óbvia por parte do espectador.

Um olhar mais atento, contudo, permite apontar elementos diegéticos que enfraquecem a teoria criada pelo narrador-personagem. A construção visual do filme, nesse sentido, é composta majoritariamente por tons não saturados: seu aspecto se aproxima muito de um filme monocromático, com predominância de tons similares e ausência de cores mais contrastantes. Desde o primeiro encontro com Trevor, no entanto, Ivan se apresenta dirigindo um carro vermelho, destacando-se entre os demais elementos da história. A inserção da tonalidade vermelha no universo diegético do filme causa uma sensação de estranheza e não pertencimento – para a narrativa retratada, a cor vermelha não se mostra realista, uma vez que destoa completamente das outras cores que compõem a realidade fílmica apresentada. Dessa forma, por mais que o espectador ateste a presença de Ivan por meio de imagens, sua concepção visual estabelece uma contradição com o universo mostrado. Narrado por Trevor, tal universo é construído a partir de sua perspectiva, estabelecendo uma contradição com as “opiniões” da narração cinematográfica em sentido amplo, as quais são materializadas na introdução do pigmento vermelho no carro de Ivan. A utilização da cor vermelha como mecanismo narrativo dentro de uma narrativa não confiável não é exclusividade de **O Operário: em O Sexto Sentido**, filme de 1999 dirigido por M. Night Shyamalan, a cor vermelha é mostrada de forma recorrente para indicar a presença de fantasmas, de modo que antecipa, em algum sentido, o *twist* do final da obra – o narrador descobre, em conjunto com o espectador, que estava morto desde o começo, algo que já era indicado pelas cores ao seu redor durante a história.

Em contraponto à utilização da cor vermelha, a perspectiva de Trevor estabelece indícios verossímeis da existência de Ivan: em uma conversa com o colega no bar, este esquece a carteira; ao vasculhá-la, Trevor encontra uma pequena foto de Ivan e Reynolds, um operário da fábrica, juntos em uma pescaria. A constatação de que Ivan mantém relação com outras pessoas permite ao narrador e à audiência elevarem seu nível de confiança: a fotografia comprova, assim, que o personagem é real. Levando em conta os ensinamentos de Flusser (1985), nota-se, nesse caso, que tanto o narrador-personagem quanto o espectador rendem-se ao caráter de evidência das imagens – a foto carrega consigo uma veracidade que comprova/explica um discurso textual; ou, ainda, a imagem em cena legitima a imagem fílmica, que constrói e apresenta a *mise-en-scène*. Como aponta Flusser (1985), tal pressuposição é falsa: “O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens”, de forma que “a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens” (FLUSSER, 1985, p. 10). A fotografia retirada da carteira, nesse sentido, é contestada por outros elementos narrativos. Assim, algumas cenas mais adiante, Trevor percebe que Stevie, então sua parceira, está com a foto de Ivan. Quando questionada por Trevor, ela explica que ele mesmo esqueceu em seu quarto na noite anterior. Irritado e desconfiado, ele perde o controle, acusando-a de mentirosa, ao que ela responde “qual o problema de uma simples foto?”. A estruturação dramática da cena culmina na revelação, por parte de Stevie, de que o homem retratado na foto é o próprio Trevor, e não Ivan. Nessa construção, o filme evita cair em um paradoxo imagético: durante a discussão, a foto não é mostrada, ou seja, a imagem não é trazida à tona para comprovar um discurso e negar a própria fotografia; pelo contrário, o texto

dramatizado assume esse papel, questionando-a por meio de palavras e expressões faciais. Outra possibilidade para a fotografia não ser mostrada recai sobre o fato de a narrativa ser dominada pela percepção de Trevor. Dessa maneira, o espectador não vê a foto porque Trevor não acredita no discurso de Stevie; ou, ao menos, não deseja acreditar, impondo à audiência essa mesma condição. De qualquer forma, a inconfiabilidade narrativa mantém-se em funcionamento: a perspectiva do narrador-personagem está em constante conflito com outros pontos de vista que o filme apresenta.

A sequência inicial de **O Operário** revela-se particularmente significativa ao estabelecer as bases do principal conflito do filme: Trevor carrega, enrolado em um tapete, um cadáver em direção ao rio; ao fundo, alguém com uma lanterna se aproxima e questiona “quem é você?”. A cena corta para Trevor dentro de seu apartamento, e um bilhete é perceptível na geladeira, comunicando a mesma frase dita pela pessoa misteriosa. O questionamento antecipa a busca pela descoberta da identidade de Ivan; ao mesmo tempo, contudo, tal indagação também se aplica ao próprio Trevor: ao descobrir, ao fim da história, que Ivan é um produto de sua própria mente, Trevor acaba por rememorar aspectos de sua própria personalidade. A sequência de abertura é construída em flashback – algo que o espectador entende ao final do filme – e propicia a inconfiabilidade em relação ao narrador-personagem, principalmente por retratá-lo como um criminoso. Considerando que a narrativa de Trevor segue uma linha gradual de autoconhecimento, entende-se que o posicionamento dessa cena na origem do filme não reflete sua perspectiva; pelo contrário, ela atua contra o protagonista, plantando indícios de que suas atitudes não são confiáveis – ela pertence, portanto, a uma segunda camada narrativa; nos termos de Kruger (2016), ao “cineasta implícito”. Elementos internos da cena também contribuem para a desconfiança em relação ao protagonista: já dentro do apartamento, o espectador percebe que Trevor possui uma lanterna muito semelhante à que foi usada pela pessoa misteriosa no plano anterior. De início, tal informação parece significar que Trevor assassinou o indivíduo desconhecido; com o desenvolver da narrativa, no entanto, mostra-se evidente que a lanterna sempre foi sua; isso porque, no terceiro ato, é revelado que Ivan é a figura misteriosa. Outros dois elementos são introduzidos nessa sequência: planos de Trevor lavando as mãos e planos em que ele se olha no espelho. O ato de lavar as mãos associa-se a uma tentativa de negação da culpa, e isso reflete a condição de Trevor ao longo da narrativa, de alguém que está lidando com a culpa de um crime distante. Os espelhos, por outro lado, indicam uma divisão de personalidade; no caso, Trevor e Ivan. Tais ações e suas simbologias encontram exemplos semelhantes na literatura e no cinema: o ato de lavar as mãos é empregado por Shakespeare em *Macbeth*, sobretudo na personagem Lady Macbeth, que tenta limpar sua consciência em relação ao plano maléfico que traçou com o marido; os espelhos são utilizados por Hitchcock em *Psicose* (1960), indicando a divisão de personalidade entre Norman Bates e sua mãe. Ambos os planos são repetidamente empregados ao longo de **O Operário**, constituindo, assim, indícios recorrentes de que Trevor não é um narrador digno de confiança.

Até então, a narrativa tem estabelecido uma relação de inconfiabilidade que pende em grande parte para a suspeita: as camadas narrativas estão em conflito,

mas o espectador encontra muito mais argumentos para acreditar, por exemplo, que Ivan seja uma alucinação por parte do narrador-protagonista do que propriamente um complô criado pelas pessoas ao seu redor. A situação é diferente, entretanto, no caso da personagem Marie: Trevor estabelece com ela uma relação afetiva que parece genuína diante do espectador. Nesse sentido, a relação começa com conversas na lancheria do aeroporto. Marie é a atendente do local, e Trevor é um assíduo frequentador; ambos parecem apreciar a companhia um do outro, o que culmina em um encontro no parque de diversões para comemorar o dia das mães com o filho dela, Nicholas. Durante o passeio, Trevor acompanha a criança em um brinquedo que, em virtude da presença de luzes oscilantes, acaba causando no garoto um ataque epiléptico; a mãe, porém, chega a tempo para propiciar os devidos cuidados ao filho. Trevor, então, os leva até em casa e ambos se divertem enquanto tomam vinho. Como é revelado ao fim da narrativa, todos os acontecimentos anteriores não existiram: Marie é, na verdade, a mãe do menino que Trevor atropelou há um ano. Trevor, portanto, projetou para si uma realidade em que Nicholas também sofre um acidente (no caso, o ataque epiléptico), mas cujos resultados são diferentes: o garoto é salvo e ele permanece no local para prestar ajuda, diferentemente do que fez no atropelamento cometido. As sequências com Marie, portanto, constituem o verdadeiro *twist* do filme – algo tão característico de filmes com narrativas não confiáveis –, uma vez que os elementos que indicam seu caráter alucinatório não são tão evidentes, diferentemente da representação do personagem Ivan. Mesmo assim, ao menos três indícios podem ser apontados. Em primeiro lugar, como já mencionado anteriormente, Marie repete algumas frases de outra personagem da história, Stevie. Durante o encontro, inclusive, Marie recebe uma ligação, e, ao atender, reage da mesma forma que Stevie ao atender o celular em uma cena anterior. Falas e trejeitos de uma personagem “fictícia”, que Trevor nunca chegou a conhecer, são, portanto, inspirados em uma personagem “real”, com quem ele convive. Segundo, há um relógio presente em todas as cenas com Marie, e esse relógio aponta sempre para o mesmo horário: 1h30. A surrealidade da passagem do tempo confere um caráter onírico a essas sequências, que ganham contornos ainda mais interessantes quando a narrativa revela que o atropelamento foi cometido precisamente nesse mesmo horário. Finalmente, durante o encontro no parque, há a inserção de um plano que não corresponde ao universo diegético da cena: quando Nicholas sofre o ataque epiléptico, e sua mãe corre desesperadamente para ajudá-lo, o que o espectador vê é um plano de Marie correndo no dia do atropelamento. Essa inserção é praticamente imperceptível, uma vez que o plano é filmado em *contra-plongée*, com a câmera apontando para o céu. Tais indícios, muito provavelmente, passam despercebidos ao espectador que assiste ao filme pela primeira vez, conferindo à revelação final um momento catártico. Nesse sentido, Elliot Panek (2006, p. 75) aponta que a narração de **O Operário** revela, em seu final, “ter sido não confiável ao longo de todo o filme”.

Simbolicamente, o momento mais significativo de **O Operário** é a sequência entre Trevor e Nicholas. No parque de diversões, ambos adentram a “estrada para o inferno”, um brinquedo de terror no qual o participante dirige um pequeno carro em um trilho que passa por situações macabras. Durante essa jornada, a narração explicita elementos que trazem à tona o núcleo temático do filme – a culpa. Nesse sentido, são imagens que tanto o espectador quanto Trevor veem enquanto este

anda no brinquedo: um antebraço amputado, um homem enforcado com uma placa escrito “guilty” (culpado), uma pessoa morta coberta por um lençol branco, e *frames* intercalados mostrando um velocímetro, uma roda de carro e um semáforo. Tais elementos indicam, respectivamente, o acidente acontecido na fábrica, o bilhete misterioso que apareceu em sua geladeira após o acontecimento, a vítima de seu atropelamento e reconstituições do momento do crime. Somando-se a isso, a cena em si revive o instante do atropelamento: em determinado momento, uma cancela em formato de criança se fecha em frente ao carro, sendo atingida pelo veículo. O filme, nesse sentido, planta indícios contra seu narrador-protagonista – e eles são percebidos como fragmentos inicialmente sem sentido porque quem controla a narrativa é o próprio Trevor, que ainda não compreendeu as razões para o que acontece à sua volta. A jornada do anti-herói em busca de autoconhecimento é representada, sobretudo, pelos bilhetes que aparecem em sua geladeira. Após o acidente na fábrica, surge, colada no eletrodoméstico, uma nota com uma forca e seis lacunas para completar. Ao decorrer da narrativa, algumas letras vão tomando forma, e Trevor tenta completá-las sem sucesso. Os bilhetes assumem uma espécie de diálogo com o protagonista, tentando lembrá-lo da memória reprimida e associando-se, portanto, com os objetivos do “cineasta implícito”. Dessa maneira, ao fim do filme, quando Trevor entende que está sem dormir há um ano em decorrência do atropelamento, ele então preenche as seis lacunas corretamente – dessa vez, com uma caneta permanente: *killer* (assassino).

As camadas narrativas de **O Operário** se inter-relacionam para conferir à culpa um tratamento sofisticado. Tomando referências literárias, o filme se aproxima da literatura ao retratar uma narrativa não confiável a partir de um narrador-personagem que assume, em grande parte, o controle da história que está sendo contada. De outro lado, contudo, uma narração externa planta indícios contra esse narrador-personagem, ultimamente revelando ao espectador que este foi enganado ao longo de toda a narrativa. Esse confronto de percepções é evidenciado nos exemplos acima analisados e também em momentos mais sutis que revisitam o acontecimento reprimido: o acidente foi causado porque Trevor estava tentando acender um cigarro no dispositivo conectado ao motor do carro, e esse dispositivo é retomado em diversos momentos do filme – quando Ivan aparece pela primeira vez, Trevor está acendendo um cigarro no automóvel; em outra cena, Trevor está dirigindo e, ao acender o cigarro, quase causa um acidente. Da mesma forma, o narrador frequenta a lanchonete do aeroporto que se localiza em frente à esquina na qual ocorreu o atropelamento. Tais situações, quando analisadas em conjunto, permitem compreender a narração não confiável como um mecanismo que confere diferentes camadas de profundidade à história, exigindo do leitor/espectador um papel significativamente mais ativo no processo de entendimento da obra.

Considerações finais

O exame da inconfiabilidade narrativa desenvolveu-se a partir das investigações narratológicas que surgiram a partir do estruturalismo na década de 60. Iniciado por Wayne Booth com a concepção do termo “narrador não confiável”, o estudo da inconfiabilidade tem recebido cada vez mais contribuições teóricas, que, por sua vez, seguem o ímpeto da utilização desse mecanismo narrativo no campo criativo. Em virtude de ser uma propriedade da narrativa, a inconfiabilidade não se restringe à literatura, perpassando diversas mídias e encontrando no cinema exemplos significativos.

Sendo um conceito de difícil apreensão teórica para os estudos literários, a inconfiabilidade trouxe muito dessa complexidade para o cinema, encontrando nessa mídia nuances e particularidades que dificultam ainda mais o seu completo entendimento. A presença de uma camada narrativa própria, sobre a qual recaem muitas discordâncias teóricas, permite ao cinema estabelecer relações de inconfiabilidade que não se limitam à concepção clássica de Booth (1960) de distância entre narrador e autor implícito.

No caso de **O Operário**, a inconfiabilidade se manifesta nas contradições entre as diferentes camadas narrativas presentes na obra, sobretudo na relação entre a narração do personagem Trevor Reznik e a narração externa de uma entidade virtual à qual Kruger (2016) denomina “cineasta implícito”. Com a análise da obra em questão, tentou-se melhor compreender de que forma a inconfiabilidade pode se fazer presente no audiovisual, e como ela constitui um mecanismo narrativo que possibilita explorar um profundo desenvolvimento de personagem, engajando o leitor/espectador ativamente na história que é contada. **O Operário** constitui apenas uma amostra dessa possibilidade, ensejando discussões futuras acerca de um tema que está distante de ser exaurido.

Notas

- 1 Todos os trechos de obras e artigos em língua inglesa foram traduzidos pelo próprio autor.
- 2 Flusser denomina “imagem técnica” toda e qualquer imagem que é proveniente de um aparelho, o qual pode ser, por exemplo, uma máquina fotográfica ou uma câmera de cinema.

Referências

BAL, Mieke. **Narratology**. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

BOOTH, Wayne C. Is There an “Implied” Author in Every Film?. **College Literature**, vol. 29, no. 2, pp. 124-131, 2002. Disponível em: www.jstor.org/stable/25112641. Acesso: 05/05/2020.

BOOTH, Wayne C. **The Rhetoric of Fiction**. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

CHATMAN, Seymour. **Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film**. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

CURRIE, Gregory. Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol. 53, no. 1, pp. 19-29, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/431733?seq=1>. Acesso: 05/05/2020.

EAGLETON, Terry. **Literary Theory: An Introduction**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

FERENZ, Volker. Fight Clubs, American Psychos and Mementos. **New Review of Film and Television Studies**, no. 3-2, pp. 133-159, 2005.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

KRUGER, Patricia. **Penetrando o Éden: Anticristo, de Lars von Trier, à luz de Brecht, Strindberg e outros elementos inquietantes**. 2016. 288 f. Tese (Doutorado em Letras) –Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

MARGOLIN, Uri. Narrator. In: Hühn, Peter et al. (eds.): **The Living Handbook of narratology**. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>. Acesso: 05/05/2020.

MORO, Renata Del. Aproximações entre literatura e cinema: narradores não confiáveis de Dom Casmurro e Anticristo. **Revista Jangada**, no. 11, pp. 95-109, jan/jun 2018. Disponível em: <https://revistajangada.ufv.br/Jangada/article/download/164/154>. Acesso: 05/05/2020.

O OPERÁRIO. Direção: Brad Anderson. Roteiro: Scott Kosar. Produção: Filmmax Group, Castelao Producciones. Estados Unidos e Espanha, 2004.

OTWAY, Fiona. The Unreliable Narrator in Documentary. **Journal of Film and Video**, vol. 67, no. 3-4, pp. 03-23, 2015.

PANEK, Elliot. **The Poet and the Detective**: Defining the Psychological Puzzle Film. *Film Criticism*, vol. 31, no. 1-2, pp. 66-88, 2006. Disponível em: www.jstor.org/stable/44019214. Acesso: 05/05/2020.

PHELAN, James. **Living to Tell about It**. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

SHEN, Dan. Unreliability. In: Hühn, Peter et al. (eds.): **The Living Handbook of Narratology**. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability>. Acesso: 05/05/2020.

Para citar este artigo

DARIVA, B. A. A inconfiabilidade narrativa no filme *O operário*, de Brad Anderson. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9., n. 3., 2020, p. 104-119.

O Autor

BRUNO AMARAL DARIVA é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na linha de pesquisa Sociedade, (Inter)Textos Literários e Tradução nas Literaturas Estrangeiras Modernas. Integrante do grupo de pesquisa Narratologia e Intermidialidade: Novas Mídias, Novas Abordagens.