

Narradores Inconfiáveis na Literatura, na TV e no Cinema: de “O Diário de Redegonda” a “Menos que Nada”

*Unreliable Narrators in Literature, TV and Cinema:
from “O Diário de Redegonda” to “Menos que Nada”*

*Narradores Poco Fiables en Literatura, Televisión y Cine:
de “O Diário de Redegonda” a “Menos que Nada”*

Carlos Gerbase¹

Resumo: Propõe uma reflexão sobre a importante presença de narradores inconfiáveis na ficção literária e audiovisual, em especial nos séculos 20 e 21. Há uma base teórica, que utiliza autores de diferentes campos de pesquisa, e uma breve análise das narrativas de séries de TV contemporâneas. Contudo, boa parte do texto é dedicada a um estudo comparativo do conto “O diário de Redegonda”, de Arthur Schnitzler, e o filme “Menos que nada”, de Carlos Gerbase, com o intuito de flagrar como a inconfiabilidade narrativa da obra de Schnitzler foi traduzida para o contexto audiovisual.

Palavras chave: Cinema. Literatura. Narrativa. Séries de TV.

Abstract: Proposes a reflection on the important presence of unreliable narrators in literary and audiovisual fiction, especially in the 20st and 21st centuries. There is a theoretical basis, which uses authors from different fields of research, and a brief analysis of the narratives of contemporary TV series contemporary. However, much of the text is dedicated to a comparative study of the short story “O diário de Redegonda”, by Arthur Schnitzler, and the film “Menos que nada”, by Carlos Gerbase, in order to capture as the narrative unreliability of the work of Schnitzler has been translated into the audiovisual context.

Key words: Cinema. Literature. Narrative. TV Series.

Resumen: Propone una reflexión sobre la importante presencia de narradores poco fiables en la ficción literaria y audiovisual, especialmente en los siglos XX y XXI. Existe una base teórica, que utiliza autores de diferentes campos de investigación, y un breve análisis de las narrativas de las series de televisión. contemporáneo. Sin embargo, gran parte del texto está dedicado a un estudio comparativo del cuento “O diário de Redegonda”, de Arthur Schnitzler, y la película “Menos que nada”, de Carlos Gerbase, con el fin de plasmar como la falta de fiabilidad narrativa de la obra de Schnitzler se ha traducido al contexto audiovisual.

Palabras clave: Cine. Literatura. Narrativa. Series de Televisión.

1 INTRODUÇÃO

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, cgerbase@pucrs.br.

A confiabilidade do narrador é aspecto importante nas estratégias de muitos ficcionistas contemporâneos. Este, contudo, não é fato recente na arte de contar histórias. Pode ser encontrado, em inúmeras formas, já nas tragédias gregas da era clássica. Neste ensaio, faço uma reflexão sobre o trabalho que desenvolvi a partir do conto “O diário de Redegonda”, de Arthur Schnitzler (1862-1931), para chegar ao roteiro do longa-metragem “Menos que nada” (2010), que também dirigi. Levarei em conta, de modo especial, as soluções encontradas para que a inconfiabilidade do narrador do conto de Schnitzler (e também do seu personagem principal) fosse transportada para as falas parcialmente confiáveis (ou amplamente inconfiáveis) de cinco personagens do filme, que narram fatos para uma câmera operada por um sexto personagem.

Este texto, portanto, é tributário de três diferentes campos: o estudo da narrativa literária (incluindo textos para teatro), seu equivalente no cinema e na TV (que tem como objeto o roteiro) e a prática da realização de um filme (em que a direção, a montagem e outros elementos da linguagem audiovisual podem interferir decisivamente na narrativa estruturada pelo roteiro). Utilizo autores bem conhecidos para dar uma base conceitual à discussão, embora tenha me esforçado para manter sempre em primeiro plano minhas constatações pessoais e empíricas sobre o processo de adaptação e realização cinematográfica.

Minha admiração por Schnitzler e por seu conto, narrado em primeira pessoa a partir do relato do personagem principal (que não é o narrador), levaram-me a conceber um filme que, embora fiel à ideia central do escritor vienense – examinar paralelamente os binômios paixão-loucura e realidade-imaginação – mantivesse certo grau de ambiguidade dos “fatos” da história. Como pretendo demonstrar, a passagem das palavras e das frases que constroem o texto literário para as imagens e sons sincronizados que estruturam um filme (qualquer que seja sua estrutura narrativa) é uma tarefa desafiadora. Inevitavelmente, há um afastamento do texto original, por mais que este seja admirado pelo adaptador. Quando quem conta a história original é inconfiável, o desafio fica ainda maior, pois o grau de verossimilhança da imagem é muito maior que o da palavra.

Para não ficar nos exemplos já bem conhecidos de narradores inconfiáveis no cinema, busquei obras seriadas para a televisão exibidas na última década (portanto, após a estreia de “Menos que nada”) para ampliar e atualizar a discussão do tema. Creio que estas obras apresentam propostas interessantes e inovadoras num meio que tradicionalmente é avesso a experimentações ou ambiguidades. Claro que os vários pontos de vista de “Rashomon” (1950) são inesquecíveis, e Akira Kurosawa será sempre um mestre a indicar caminhos, mas, passados 70 anos, a narrativa audiovisual contemporânea exhibe exemplos igualmente

interessantes de inconfiabilidade narrativa.

Cabe uma advertência preliminar ao leitor deste ensaio: embora meu esforço para descrever o conto de Schnitzler, tanto em relação à estrutura narrativa quanto à história relatada, somente o acesso ao texto completo, na tradução brasileira de George Bernard Sperber, permitirá que algumas reflexões que faço aqui sejam melhor compreendidas. São apenas oito páginas, mas, como é comum acontecer em obras literárias de qualidade, elas guardam muitos segredos para um leitor atento. O mesmo vale para o filme “Menos que nada”. É claro que assisti-lo também seria interessante, até para contestar o que eu, autor da obra, penso sobre ela. Mesmo que alguns dados mais essenciais da trama cinematográfica estejam claramente expostos neste ensaio, eles não são suficientes para ilustrar a questão central da inconfiabilidade narrativa para um leitor que não viu o filme. Se o conto curto de Schnitzler já contém uma alta dose de polissemia, não é de admirar que um roteiro de mais de cem páginas e um filme de cem minutos nele inspirados, mesmo que pálidos frente ao brilho incontestável da obra do escritor austríaco, também sejam difíceis de resumir de forma eficiente.

2 ORIGENS E DEFINIÇÕES DA INCONFIABILIDADE NARRATIVA

J.P. Vernant, em seu ensaio “Ambiguidade e reviravolta sobre a estrutura enigmática de Édipo Rei”, nota que Sófocles, assim como seus colegas tragediógrafos, eram pródigos no uso de narradores pouco confiáveis: “Todos os trágicos gregos recorreram à ambiguidade como meio de expressão e como modo de pensamento. Mas o duplo sentido assume um papel bem diferente conforme seu lugar na economia do drama e o nível de língua em que o situam os poetas trágicos.” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 73).

As palavras são escorregadias, em especial quando a linguagem é poética (no sentido aristotélico). Vernant aponta para a necessidade de compreender a palavra no contexto histórico e estético que a cerca, sem esquecer que personagens diferentes podem dar sentidos diferentes para um mesmo termo. O primeiro exemplo de Vernant é *nómos*, que, para Antígona, significa a lei divina, enquanto para Creonte designa a legislação do chefe de estado (no caso, dele mesmo). Os simples fatos de um leitor contemporâneo estar separado por mais de vinte e cinco séculos do drama baseado no mito de Édipo (ainda mais antigo), e de comumente depender de uma tradução, já o coloca num terreno pantanoso. No entanto, um vizinho de Sófocles em Atenas, sentado no anfiteatro para ver a estreia de uma peça da trilogia de Tebas, também estava sujeito a muitas dúvidas, e não apenas em relação às palavras. Os próprios eventos narrados pelos personagens, tanto fatos recentes quanto

remotos, são questionados incessantemente.

Quando Tirésias, no início da trama de “Édipo Rei”, volta de Delfos com a explicação para a peste, Édipo imediatamente desconfia do que ele diz. Afinal, quem mandou Tirésias ao Oráculo foi Creonte, seu cunhado, o tirano que antecedeu Édipo no comando de Tebas. Há uma cadeia altamente suspeita entre a fala do deus Apolo (a princípio, inquestionável) e os ouvidos de Édipo: primeiro a pítia, sacerdotisa do templo, fala pela divindade; depois Tirésias, um velho cego que estava a serviço de Creonte muito tempo antes de Édipo chegar à cidade, traz a fala da pítia. O fato de Tirésias titubear bastante antes de finalmente revelar o que disse o Oráculo aumenta a desconfiança de Édipo. Creonte nega qualquer intenção política de tomar o poder, mas não convence o soberano. No final da peça, Jocasta, já desesperada, passa a defender a possibilidade do oráculo, mesmo divino, errar, o que é uma afirmação tragicamente equivocada, tanto para ela, quanto para seu filho-marido. Apolo pode ser ambíguo, não erra.

Longe de inviabilizar a arte, porém, a ambiguidade é sua serva paciente, pois o conflito entre o certo e o incerto, o conhecido e o desconhecido, faz parte da natureza humana. Cabe ao autor explorar a ambiguidade:

É somente através dos personagens, entre o autor e o espectador, que se estabelece um outro diálogo onde a língua recupera sua virtude de comunicação e transparência. Mas o que a mensagem trágica transmite, quando é compreendida, é precisamente que existem, nas falas trocadas entre os homens, zonas de opacidade e incomunicabilidade. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 74).

Coube a Wayne C. Booth, em “The Rethoric of Fiction”, que teve sua primeira edição em 1961, cunhar o termo “narrador inconfiável”. O conceito popularizou-se, mas as reflexões que Booth fez a partir daí não tinham muita consistência, tanto que foram criticadas e rebatidas, nos anos seguintes, por vários teóricos da literatura, como William Riggan, em “Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-person Narrator”, de 1981. Não cabe aqui detalhar este debate, que inevitavelmente resvala para um viés filosófico.

A definição bem mais recente de Jonathan Culler também pode ser contestada:

Os narradores são às vezes chamados de não confiáveis quando oferecem informação suficiente sobre situações e pistas a respeito de suas predisposições para nos fazer duvidar de suas interpretações dos acontecimentos, ou quando encontramos motivos para duvidar que o narrador partilha os mesmos valores que o autor. (CULLER, 1999, p. 89).

A segunda parte da definição de Culler é, em si, ambígua. O que ele quer dizer com o narrador compartilhar “os mesmos valores” que o autor? Trata-se de uma questão ética, isto é,

quando um autor democrático cria um personagem fascista que conta a história a partir de seu ponto de vista, esse narrador passa a ser, automaticamente, inconfiável *do ponto de vista factual*? Não creio. Culler provavelmente quer dizer que o discurso político do narrador, isto é, *o que ele pensa dos fatos*, a partir de sua visão de mundo, não pode ser confundido com o que pensa o autor empírico, cujo nome está escrito na capa do livro. O narrador fascista pode mentir ou não sobre o que acontece, mas essa é outra questão. Um narrador democrático pode ser muito mentiroso, principalmente se acreditar que suas mentiras estão a serviço da democracia. De qualquer maneira, no campo da ficção, desconfiar dos pensamentos e da ética dos personagens não é assim tão diferente de desconfiar dos fatos do enredo. Tudo dependerá, como sempre, da sagacidade do leitor, que pode ser ingênuo a ponto de acreditar em qualquer narrador, ou enciclopédico a ponto de desconfiar de todos que falam, o que inclui até a famosa “voz de Deus”, impessoal, objetiva e definitiva, porque pretensamente onisciente. E, com certeza, dogmática, completará o leitor ideal, o que a torna altamente suspeita.

David Lodge, que tem a vantagem de ser um ficcionista, além de um teórico, resume a questão assim:

Narradores não confiáveis são invariavelmente personagens inventados que participam da história que contam. Um narrador onisciente não-confiável seria uma contradição em termos e ocorreria apenas em um texto muito subversivo e experimental. Nem mesmo um personagem-narrador pode ser cem por cento não-confiável. Se a falsidade transpira em cada fala e em cada gesto percebemos apenas o que já sabemos, ou seja, que o romance é uma obra de ficção. Assim como no mundo real, precisamos ter alguma forma de distinguir a verdade da mentira no mundo imaginário do romance para que a história desperte o nosso interesse. De fato, os narradores não-confiáveis servem para revelar a lacuna entre as aparências e a realidade e mostrar como os seres humanos distorcem e ocultam esta última. Estes personagens não precisam agir de modo consciente ou com más intenções. (LODGE, 2009, p. 162-163).

Lodge parece esquecer um detalhe importante: não é preciso escrever ou filmar de um modo subversivo ou experimental para levar o leitor ou espectador a acreditar numa narrativa por um bom número de páginas ou minutos, para depois mostrar que ela é falsa, ou que contém falsidades. Essa estratégia é largamente utilizada na literatura e no cinema. Quando a trama, de alguma maneira, desmonta a confiabilidade do narrador, algumas vezes no terço final da história, podemos ter uma virada radical e dramática na compreensão da história. Às vezes o expediente funciona muito bem, como no filme “Spider” (2002), de David Cronenberg, pois o espectador pode “remontar” a fábula no momento em que descobre a falsidade (ou, no caso, a psicose) do narrador, possibilitando uma nova interpretação dos eventos. Às vezes é frustrante, como em “A ilha do medo” (2010), de Martin Scorsese, que, a

exemplo do proposto por Lodge, serve apenas para que uma ficção supostamente “objetiva” apresente-se como ficção “subjativa”, e não há coisa alguma para remontar, já que tudo era falso do início ao fim.

3 O LABIRINTO NARRATIVO DE SCHNITZLER

Arthur Schnitzler, no conto “O diário de Redegonda”, originalmente publicado na Europa no início do século 20 e presente na antologia “Contos de amor e morte” (1987), está, felizmente, mais para Cronenberg que para Scorsese. O personagem principal da história é Gottfried Wehwald, um jovem escriturário bastante tímido (“reservado” é o termo que aparece no conto), que mora numa pequena cidade da Áustria. O narrador do conto, que não recebe um nome, é um amigo que mora em Viena, para onde Gottfried viaja de vez em quando. Esse amigo começa sua narrativa assim: “Ontem à noite, quando, no caminho para casa, em me sentei durante um tempo num banco do Parque Municipal, vi subitamente um senhor apoiado no outro extremo do banco, de cuja presença eu antes não me apercebera.” (SCHNITZER, 1987, p. 175).

Logo o leitor fica sabendo que esse senhor é Gottfried, que escolheu o narrador como ouvinte para sua história. Temos, portanto, um narrador inominado, cujo discurso acontece no dia seguinte ao encontro no parque. A escolha deste ouvinte-e-depois-narrador por Gottfried é consciente e planejada. Não se trata de um encontro fortuito. Conforme relatado pelo próprio personagem no começo da conversa, “tem seu motivo no fato de o senhor, pelo que eu saiba, também escrever, e eu, desse modo, espero poder contar com a possibilidade da publicação deste meu relato, estranho, mas bastante informal, numa forma razoável.” (Ibid, 1987, p. 176)

Temos, em menos de duas páginas, a montagem de um texto ficcional que já nasce enigmático: um narrador-escritor conta (para nós, leitores) uma conversa que teve com um amigo que surgiu inesperadamente. Somos tentados a confundir o autor, Schnitzler, com o narrador, até porque este não tem nome, mas, perto do final do conto, um detalhe bastante significativo impede essa aproximação. Gottfried, após relatar que levou um tiro no coração na madrugada daquele dia, desaparece misteriosamente. O narrador acrescenta que tem “motivo para supor que nunca esteve sentado lá.” (Ibid, 1987, p. 182)

Gottfried era um fantasma? Schnitzler, médico, culto, nada místico, certamente não acreditaria em algo assim. O narrador, por sua vez, confessa que sentiu vontade de fazer uma pequena modificação na história, que ficaria ainda mais esquisita caso Gottfried “se tivesse se mostrado a mim antes do cavalheiresco fim de seu protótipo.” Nesse caso, Gottfried não seria um espectro, uma aparição, e sim um homem (ainda vivo) que conta ao narrador sua morte

próxima, logo após confirmada? É difícil responder. O narrador estabelece que a história poderia ser diferente se ele assim desejasse. O autor, Schnitzler, delega ao narrador que criou o mesmo poder (ou dilema) que tem como autor. Nesse esquema, o narrador seria o autor implícito, enquanto Gottfried seria, além do personagem principal, o narrador. Estamos num labirinto de possibilidades narrativas, um jogo de espelhos literário que Philip Roth, bem mais recentemente, levou ao paroxismo no romance “Operação Shylock” (1994).

O narrador de “O diário de Redegonda”, cumprindo o desejo de Gottfried (ou seja: escrevendo, transformando suas lembranças da conversa num relato escrito “numa forma razoável”), termina a história assim:

Previ questionamentos, para saber se minha história era verdadeira ou inventada, e mesmo para se saber se considero plausíveis os acontecimentos desse tipo – o que teria levado à penosa alternativa de, segundo o teor de minha resposta, ser declarado ocultista ou embusteiro. Por essa razão, preferi afinal transcrever a história de meu encontro noturno da mesma forma como aconteceu, correndo evidentemente o risco de que, ainda assim, muitas pessoas duvidem de sua autenticidade, devido à tão amplamente difundida desconfiança que se costuma ter contra os poetas, embora com menos razão do que contra a maioria das outras pessoas. (SCHNITZER, 1987, p. 182).

O leitor, portanto, está plenamente autorizado a desconfiar do narrador (ou do autor implícito: a nomenclatura é uma questão da posição do leitor no labirinto). Ao mesmo tempo, o narrador está autorizado a desconfiar do relato de Gottfried, o personagem principal, porque este, quando termina seu relato, afirma que morreu há pouco e é uma aparição sobrenatural. Vale lembrar que Hamlet, na peça de Shakespeare, tem um dilema bem semelhante.

Peter Gay, no texto introdutório a “O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média – 1815-1914”, nota que, na perspectiva de Schnitzler, “a vida é um jogo misterioso; a alma se deixa penetrar apenas raramente e, mesmo assim, somente pelo investigador atento e persistente” (GAY, 2002, p. 21). E, a seguir, transcreve trecho da peça “Paracelsus”: O sonho e o despertar, a verdade e a mentira se misturam. Não há segurança em lugar algum”. (SCHNITZLER, 1987 apud GAY, 2002, p. 21) Nesse jogo de mistérios, inseguranças e inconfiabilidades, é hora de verificar a história propriamente dita e descobrir a razão do conto ter o título de “O diário de Redegonda”.

4 A HISTÓRIA DE GOTTFRIED

Gottfried Wehwald conta para o narrador, num banco de uma praça em Viena, que, algum tempo atrás, na cidadezinha em que mora, apaixonou-se à primeira vista por uma dama de extraordinária beleza chamada Redegonda. Problema: ela é casada com um capitão da

cavalaria austríaca e absolutamente inacessível no plano da realidade. Levado por sua paixão, porém, Gottfried passa a imaginar um mundo paralelo, totalmente fantasioso, em que Redegonda corresponde aos seus sentimentos e torna-se sua amante. O próprio Gottfried admite que criou essa ficção para suportar a dor provocada pela barreira real que o afasta da realização de seus desejos.

Redegonda e Gottfreid vivem sua paixão (na imaginação de Gottfried) por alguns dias, até que ele recebe (na vida real) a notícia de que o regimento do capitão será transferido para outra cidade, o que acarretará o afastamento físico de Redegonda. Gottfried incorpora esse dado à sua fantasia e passa a imaginar um plano de fuga dos amantes. Relata Gottfried para o narrador:

Eu esperava por Redegonda em meu quarto, enfeitado com flores. Com o intuito de prever todas as possibilidades, eu havia arrumado as malas, carregado meu revólver, escrito minhas cartas de despedida. Tudo isso, caro amigo, é a verdade. Porque eu tinha caído tão completamente sob o domínio da minha ilusão que considerava a aparição de minha amada naquela noite, a última antes da partida do regimento, não só possível como francamente certa. (SCHNITZLER, 1987, p.178).

A amada Redegonda, contudo, não vem. Após uma espera angustiante, já perto da meia-noite, toca a campainha (na vida real; “não era mais ilusão”, sublinha Gottfried). Ao abrir a porta, em vez de Redegonda, Gottfried vê seu marido, “tão real e vivo como o senhor está sentado à minha frente neste banco” (SCHNITZER, 1987, p. 179). O capitão anuncia que Redegonda está morta, provavelmente devido à descoberta de seu diário secreto. Neste livrinho, com encadernação em couro, trazido pelo marido e entregue a Gottfried como uma espécie de prova acusatória incontestável, está descrito, em detalhes, o romance proibido. “Tudo estava registrado naquelas páginas, tudo o que eu nunca tinha vivido na realidade, mas exatamente igual ao que vivera em minha imaginação” (SCHNITZER, 1987, p. 180).

Gottfried tem duas hipóteses para explicar o diário: na primeira, Redegonda, na vida real apaixonada por ele, também criara sua fantasia, que ia registrando no diário, de modo a igualmente viver seu desejo não satisfeito. E, estranhamente, as duas imaginações eram coincidentes. Assim, ela estava prestes a fugir com Gottfried quando foi surpreendida pelo marido. Na segunda hipótese, o diário é uma vingança. Como Gottfried era um covarde, Redegonda deixara o marido ver o diário, igualmente fantasioso, para justificar sua morte súbita e o inevitável ajuste de contas do capitão com seu amante, que era indeciso demais para tomar a iniciativa na vida real.

Qualquer que fosse a “verdade” (e, a partir daqui, a “verdade” é algo muito frágil), um

duelo entre homens para lavar a honra do ofendido era a única solução da época, embora Schnitzler reprovasse o costume. Às cinco da manhã, num pequeno bosque, os dois atiram com suas pistolas. Gottfried erra por pouco; o capitão atinge Gottfried no coração. O amante imaginário morre. Nesse instante, a história de Gottfried termina, pois ele desaparece do banco que dividia com o narrador. Este agora lembra que, “na noite anterior, no café, havia se falado muito de um duelo em que nosso amigo, o dr. Wehald, fora morto por um capitão de cavalaria chamado Teuerheim” (SCHNITZER, 1987, p. 182).

É muito difícil para o leitor acreditar que o narrador tenha deixado essa lembrança aflorar apenas depois de Gottfried Wehald desaparecer. Por que não fez a conexão ao encontrá-lo no banco? Por que não demonstrou surpresa ao ver o amigo vivo, ao seu lado, quando tinha recebido a notícia de sua morte há menos de 24 horas? O narrador potencializa sua inconfiabilidade com essa lembrança tardia. Ao final do conto, a sensação é de que faltam vários nexos lógicos na história e de que, racionalmente, é impossível chegar a uma conclusão sobre a “verdade” dos fatos. Schnitzler provavelmente perseguiu esse efeito desde o início. Ele intencionalmente nos entregou alguns personagens e um narrador que estão perdidos num labirinto narrativo. Nada é exatamente racional e consciente. Para compreender “O diário de Redegonda” é preciso usar uma outra chave de interpretação, que estava circulando pelos círculos intelectuais de Viena nos mesmos dias em que Schnitzler escrevia sua obra: a psicanálise de Sigmund Freud. A hipótese a seguir é passível de contestações, é claro, mas me parece coerente com espírito da época em que o conto nasceu.

A imaginação de Gottfried, ao criar uma história pessoal cada vez mais indistinguível da realidade, dá origem ao que Freud chama de psicose. O tímido escriturário, que sempre reprimira seus desejos sexuais por toda a vida, pensa ter encontrado em Redegonda a mulher de sua vida. Como ela é inalcançável, Gottfried só encontra alívio ao criar a fantasia de uma paixão correspondida, que leva à satisfação de suas pulsões num plano totalmente irreal. Essa fantasia o consome, isto é, passa a dominá-lo amplamente. Como resultado final, após um período de grande confusão mental, Gottfried é morto e passa a ser um fantasma.

Cabe lembrar aqui que a palavra “fantasma” vem do latim “phantāasma”, que deriva do grego “phántasma”, enquanto “fantasia” vem de “phantasia” (em latim e em grego). Assim, o fantasma de Gottfried, na narrativa de Schnitzler, é a continuação, bastante próxima e lógica, do personagem fantasioso que criara para si próprio. No fundo, nada é cem por cento real, mas tudo é capaz de levar Gottfried, um ser humano fragilizado, a terrenos perigosos, primeiro em sua vida psíquica, interna, e depois em sua vida externa. Não à toa, Freud costumava dizer que Schnitzler fazia, na literatura ficcional, estudos semelhantes ao que o

criador da psicanálise fazia na ciência, a partir de uma interpretação inovadora dos traumas de seus pacientes.

5 A HISTÓRIA DE DANTE E DE SUA NARRADORA

A possibilidade de explorar a relação da psicologia contemporânea, inclusive no contexto dos atuais hospitais psiquiátricos, com o conto de Schnitzler, me levou ao roteiro de “Menos que nada”. Depois de vários tratamentos, em que diferentes opções de trama foram esboçadas, de encontrar muitas ideias interessantes no texto “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen”, de Freud, e de ouvir preciosas sugestões do psicanalista Celso Gutfreind e do escritor Marcelo Backes (o mais assíduo tradutor de Schnitzler no Brasil), cheguei à versão definitiva do roteiro. O personagem principal foi mantido em seus traços fundamentais. Dante é um arqueólogo porto-alegrense tímido e reprimido, no começo do século 21, que tem grande dificuldade para viver uma forte paixão no plano da realidade. Ao contrário de Gottfried, ele até consegue perseguir seu desejo e aproximar-se da mulher amada. Entretanto, depois de um encontro dramático com um homem violento que se julga traído (a transcrição do capitão da cavalaria), Dante é subjugado por uma fantasia crônica, doentia, que o desestrutura mentalmente. Internado num manicômio com o diagnóstico de esquizofrenia, sem receber visitas, calado há oito anos, em estado catatônico, eternamente sedado, sujeito a eventuais surtos psicóticos que não interessam a ninguém, Dante não levou um tiro no coração, mas não passa de um morto-vivo.

A trama do filme envolve, retrospectivamente, três mulheres importantes na vida de Dante antes do internamento: uma paixão da infância (que reaparece subitamente, agora adulta); uma professora da faculdade, com quem poderia ter flertado (mas nada aconteceu); e uma arqueóloga carioca que está visitando Porto Alegre (o objeto de sua paixão, ou seja, a transcrição de Redegonda). As alterações, portanto, são substanciais. A trajetória de Dante é vista num panorama temporal muito mais amplo que a de Gottfried, e os personagens coadjuvantes mudaram bastante. No início dos trabalhos de roteirização, eu pensava que poderia declarar que “Menos que nada” fora “adaptado” do conto de Schnitzler. Quando cheguei à versão definitiva e constatei como me afastara do enredo original, preferi declarar nos créditos que a obra literária serviu de “inspiração”, pois não se trata de uma adaptação *stricto sensu*.

Até aqui, contudo, estou falando dos personagens e de aspectos da trama do filme. Embora importantes, essas alterações não tocam no ponto central deste ensaio: a inconfiabilidade narrativa. Quem é, no filme, o homem que está sentado no banco ao lado de

Gottfried (ou do fantasma de Gottfried) e ouve sua história? E, mais importante ainda, como esse novo narrador, agora cinematográfico, vai contar a história para o espectador? Em momento algum pensei em objetivar o filme, ou seja, transformar a câmera e o microfone em ferramentas oniscientes, capazes de simplesmente contar “o que está acontecendo agora” para o público, na tradição do cinema clássico hollywoodiano.

Agir assim seria empobrecer o conto e trair a essência do texto de Schnitzler. Seria transformar uma história rica e complexa de oito páginas, sujeita a múltiplas interpretações, num roteiro simplório de cem páginas, que provavelmente levaria a um filme raso, sem maiores atrativos para mim. Essa opção estava descartada. Era preciso encontrar um narrador interessante, e, de preferência, capaz de lidar com a linguagem cinematográfica, com imagens e sons, em vez de ficar restrito às palavras. Ao mesmo tempo, seu relato, além de subjetivo, deveria manter um certo grau de inconfiabilidade. A solução foi criar a doutora Paula.

Ela é uma jovem psiquiatra (com formação psicanalítica) que está fazendo um estágio no (ficcional) Hospital Psiquiátrico São Tomás de Aquino. Ao presenciar um surto de Dante, bastante dramático, Paula procura saber mais sobre ele, mas, nem seus colegas, nem os prontuários do hospital, têm informações relevantes. Curiosa, Paula decide fazer um estudo de caso (texto acadêmico obrigatório em sua formação profissional) a partir da situação de Dante. Um médico mais antigo tenta desestimulá-la, afirmando que o estado de Dante é irreversível, o que conduzirá a uma pesquisa frustrante, mas Paula não se deixa convencer.

Usando uma câmera de vídeo, começa uma série de entrevistas, tentando descobrir onde está a família de Dante, o que aconteceu com ele e como foi parar no hospital. Mais do que isso: mostra trechos destes vídeos para o catatônico Dante e o questiona sobre os personagens de seu passado, que são seu pai, uma professora da faculdade, uma amiguinha da infância (que agora é uma mulher adulta) e uma paleoantropóloga carioca (por quem apaixonou-se antes do surto que o levou à internação hospitalar).

Paula, a partir das imagens e sons que coleta, leva o espectador a um jogo narrativo que, a exemplo do conto de Schnitzler, não oferece certezas sobre “o que realmente aconteceu”. Alguns depoimentos chocam-se contra outros, levantando suspeitas sobre a honestidade de quem fala. Outros parecem omitir deliberadamente informações importantes. Outros são fragmentados demais para fazer sentido. Outros são delirantes e parecem escapar à realidade. Como “Menos que nada” é um filme, e não uma obra literária, uma questão se impôs: como essas entrevistas seriam transformadas em sons e imagens? Antes de responder, veremos, brevemente, algumas incursões recentes da televisão no território da incerteza narrativa.

6 NARRADORES INCONFIÁVEIS EM SÉRIES DE TV CONTEMPORÂNEAS

As séries de TV costumavam ser um ambiente de certezas morais e narrativas muito confiáveis entre 1950 e 1980. Heróis eram heróis e bandidos eram bandidos. O que era mostrado era “verdadeiro”, isto é, estava realmente acontecendo no universo diegético da série. Como conta Brett Martin (2014) em “Homens difíceis”, muita coisa mudou a partir da expansão do *home video*, da TV a cabo e do início de operações da HBO. As séries ficaram menos simplórias, mais adultas, mais realistas e, em consequência, seus narradores ficaram menos confiáveis. Neste começo do século 21, é mais complicado distinguir entre o bem e o mal, pois há inúmeros personagens moralmente escorregadios, assim como é mais difícil ter certeza sobre o que está acontecendo, o que não é tão comum, mas parece ser uma estratégia narrativa em ascensão.

No seriado “The affair” (2014-2019), já a partir do primeiro episódio da primeira temporada, o espectador tem acesso a dois pontos de vista conflitantes dos mesmos acontecimentos, claramente indicados por cartelas com os nomes dos personagens. Primeiro assistimos à versão de Noah Solloway, professor de literatura em Nova Iorque, candidato a escritor, casado, pai de quatro filhos, que vai passar o verão com a família na localidade de Montauk. Depois, Alison Lockhart, uma garçonete de Montauk, também casada, com quem Noah tem um caso, conta a mesma história, mas desta vez sob o seu ponto de vista. Algumas diferenças são sutis (como os figurinos), outras são decisivas para julgar a moralidade dos personagens e a realidade dos eventos. Durante toda a primeira temporada, as versões de Noah e Alison alternam-se. Na segunda temporada, dois outros personagens somam-se ao coral de narradores: Helen Butler Solloway (esposa de Noah) e Cole Lockhart (marido de Alison). Em quem devemos confiar? Quais versões são mais fidedignas? Essa incerteza é o charme da série, que teve bom público e excelente recepção crítica.

Se o termo *nómos* é bastante controverso na peça Antígona, como vimos no início deste ensaio, a expressão ponto de vista é ainda mais escorregadia nas teorias da literatura e do cinema. Não discutiremos aqui suas múltiplas acepções, de acordo com os diferentes contextos em que aparece. Em nossa reflexão sobre inconfiabilidade narrativa, o que importa é dizer que, em “The affair”, imagens e sons passam a ser tão inconfiáveis quanto textos, à medida que são associados às memórias (ou aos discursos) de personagens em conflito. Aliás, se imagens e sons são memórias, não há intencionalidade ou estratégia retórica na narrativa de determinado ponto de vista. Há apenas diferentes registros cerebrais subjetivos traduzidos em representações “neutras” a eles referentes. Se, por outro lado, são discursos conscientes sobre

os fatos, tudo muda de figura, e temos um embate discursivo de sujeitos em luta pela “verdade” da história, que teria o espectador como juiz. A série não abraça nenhuma das hipóteses com convicção absoluta.

Na primeira (e mais interessante) temporada de “The sinner” (2017-2019), não há determinação explícita de ponto de vista narrativo. Aparentemente, assistimos a uma história objetivamente contada pela câmera onisciente. Cora Tannetti, uma respeitável mãe de família, mata violentamente um jovem médico, usando uma faca, numa praia, tendo dezenas de pessoas como testemunhas. O detetive Harry Ambrose é encarregado do caso e, à medida que investiga, surgem muitas dúvidas. Cora admite o que fez e declara-se culpada, mas é incapaz de explicar seus motivos, já que, segundo seu depoimento, nem conhecia a vítima. Harry pensa que Cora pode ser inimputável, por algum tipo de desequilíbrio mental. Nas conversas entre detetive e assassina, surge uma série de detalhes da vida de Cora, incluindo sua educação religiosa extremamente repressiva e o fato de que, “na verdade”, conhecia o homem que matou.

Em determinado ponto da trama, fica evidente que Cora não tem pleno domínio de suas faculdades mentais, e que os fatos narrados por ela (e assistidos pelo espectador como “reais”) talvez não correspondam à verdade. Harry faz um esforço enorme para reinterpretar os eventos, à luz do que vai extraíndo de Cora e de outros personagens, o que leva a novas versões audiovisuais de fragmentos da história. Afinal das contas, não há uma objetividade no que vemos e ouvimos. Ao contrário de “The affair”, a inconfiabilidade não é determinada pelo choque de pontos de vista de diferentes personagens, e sim da instabilidade mental do personagem que centraliza a narrativa. Cora não é inconfiável porque quer, e sim porque seu cérebro não funciona direito.

Já em “The night of” (2016), com uma única temporada de oito episódios, as incertezas são provocadas por uma elipse de consciência, provavelmente provocada por drogas. Nasir "Naz" Khan, um jovem paquistanês que vive em Nova Iorque, é acusado de matar uma jovem mulher. Há inúmeros indícios de que ele é culpado. O próprio Nasir admite que esteve no apartamento da jovem e transou com ela. Contudo, em determinado momento, “apagou”. Ao acordar, estava ao lado do cadáver, numa cama banhada de sangue. Os pais de Nasir contratam o advogado John Stone para defender o rapaz. Stone, contra todos os indícios, acredita na inocência de Nasir, mas não é bem sucedido no julgamento. Nasir vai para a prisão, o que muda radicalmente seu caráter. Não há um ponto de vista determinado na narrativa, que se divide entre as ações de Nasir e de Stone. O espectador, embora simpatize com Nasir, não pode afirmar que ele é inocente. No máximo, pode confiar na intuição de

Stone. O que aconteceu “realmente” no período em que Nasir esteve desacordado nunca é explicitado com cem por cento de certeza. Portanto, a série mantém o suspense ao assumir a subjetividade narrativa de Nasir, que por sua vez leva a uma elipse cognitiva.

É interessante notar que nestas três séries norte-americanas, lançadas num período bastante curto (entre 2014 e 2017), os roteiristas lançaram mão da inconfiabilidade narrativa como ferramenta essencial para construir suas tramas, e todas elas foram bem sucedidas. Certamente há outros exemplos, mas estes bastam para mostrar que a estratégia de Schnitzler, no início do século 20, de retirar a confiabilidade do narrador, continua viva e rendendo bons frutos. O que aconteceu “realmente” é relativizado de diversas maneiras diferentes. No conto “O diário de Redegonda”, o personagem principal, além de ser imaginativo ao limite da insanidade, já estava morto ao contar a história para o narrador. Na série “The affair”, há pontos de vista conflitantes. Em “The sinner” há uma narradora claramente desequilibrada. Em “The night of” há um narrador saudável, mas incapaz de lembrar o que aconteceu. Será essa incerteza narrativa contemporânea, com tantas máscaras diferentes, o sintoma de um tempo de certezas relativizadas, o nosso, que foi antecipado por Schnitzler e outros grandes artistas cem anos antes? Provavelmente sim. Mas há uma outra hipótese, talvez ainda mais interessante: os espectadores das séries de TV do século 21 (ou, dentre eles, os mais exigentes), aprenderam que as certezas audiovisuais são aborrecidas, e agora querem, na TV, a mesma sofisticação que a literatura e o cinema já apresentavam. Não há segurança em lugar algum. Nem na TV. Ainda bem.

7 O QUE, AFINAL DAS CONTAS, ACONTECEU COM DANTE?

Todo roteirista que lida com inconfiabilidades narrativas em sua trama, num determinado momento, tem que tomar uma decisão importante: como vai transformar em imagens e sons o que está sendo narrado? A “verdade” dos fatos pode estar acessível somente para determinados personagens, ou depender de certas habilidades do narrador, ou até imbricar-se num grande jogo de esconde-esconde com o espectador. Em outras palavras: até que ponto as imagens e sons estão eticamente comprometidas com uma suposta realidade diegética objetiva (o que aconteceu “mesmo”)? Até que ponto essas imagens e sons podem ser representações bastante verossímeis de fatos mal contados, controversos, produtos de alucinações ou simplesmente mentirosos?

Schnitzler não tinha esse dilema ao escrever o conto “O diário de Redegonda”. Lidava com palavras. As reviravoltas da trama acontecem pelo processamento das palavras do narrador no cérebro do leitor. Em “Menos que nada”, os fatos virariam imagens e sons, que

fazem um caminho diferente na mente do espectador. Como Dante, o personagem principal, é um esquizofrênico sujeito a surtos periódicos, uma das opções, seguida em dezenas de filmes (como “Spider” e “A ilha do medo”) e em algumas séries (como “The sinner”), seria representar audiovisualmente a sua mente conturbada, apresentando ao espectador uma “realidade” subjetiva e distorcida, que pode ser suspeita desde o início, graças a expedientes estéticos, ou manter uma aparência realista a ser desmontada mais tarde (o que é mais comum).

A narradora de “Menos que nada”, dra. Paula, é um ser bem racional, mas não tem acesso ao passado de Dante, pois este não fala e não há registros confiáveis no hospital. Ao usar uma câmera para fazer entrevistas, Paula passa a depender de relatos verbais de terceiros, o que sempre é impreciso e pode ser contaminado pelas estratégias retóricas dos depoentes. Assim, como no conto de Schnitzler, temos um narrador que depende de outro narrador, potencialmente inconfiável. Antes de pensar na representação audiovisual do que está sendo dito pelos personagens, eu, como roteirista, determinei o grau de honestidade de cada um, pensando, antes de qualquer coisa, na melhor maneira de contar a história, num balanço sutil entre o suspense (no caso, fornecido pela inconfiabilidade narrativa) e a compreensão do drama (a cargo do espectador, mas que deve receber dados minimamente confiáveis para construir sua interpretação). Ficou assim:

- (a) Gregório, pai de Dante: 100% confiável;
- (b) Laura, professora de Dante na faculdade: 100% confiável;
- (c) Berenice, amiga de infância de Dante: não é totalmente confiável, pois omite fatos que julga comprometedores;
- (d) René, paleoantropóloga carioca: nada confiável, pois tem segredos importantes a esconder, incluindo uma manipulação emocional e sexual sobre Dante;
- (e) o próprio Dante: inacessível; depois 100% confiável, mas confuso.

A confiabilidade em questão, é claro, refere-se à honestidade circunstancial dos depoimentos, e não ao caráter dos personagens. A partir desse quadro, é possível encarar uma segunda decisão: como os depoimentos seriam transformados em imagens e sons? Mais uma vez, criei, de forma arbitrária, em nome do que julguei ser melhor para a narrativa geral do filme, as seguintes regras:

- (1) jamais transformar em imagens e sons os delírios de Dante;
- (2) jamais transformar em imagens e sons mentiras intencionais dos personagens;
- (3) preferentemente, apresentar imagens e sons da história progressiva de Dante a partir

das entrevistas feitas por Paula, isto é, o filme mostra o que os entrevistados vão revelando aos poucos para a narradora.

Estas regras foram boas? Depende da apreciação de cada espectador. Porém, do ponto de vista do roteirista, foram fundamentais para buscar coerência narrativa. A regra (1) afasta o filme das representações audiovisuais de um personagem mentalmente perturbado, o que acontece em “The sinner” e “Spider”. A regra (2) busca manter o suspense sobre a confiabilidade do que está sendo mostrado, como em “The affair” e “The night of”, mas sem conferir às eventuais mentiras verbais e omissões a chancela de imagens e sons correspondentes. Ou seja: o entrevistado pode mentir, mas sua mentira não vira uma mentira audiovisual. A regra (3), que é relativizada pela expressão “preferencialmente” é, talvez, a mais importante para a construção da trama, mas não foi fielmente seguida. A primeira cena de “Menos que nada”, por exemplo, mostra alguns eventos da infância de Dante, que não dependem de narrador algum. Uma das vantagens de ser roteirista é ter a liberdade de quebrar as regras arbitrárias quando estas atrapalham, em vez de ajudar.

A pergunta “o que aconteceu com Dante?”, como veremos a seguir, pode ter respostas surpreendentemente distantes das intenções do roteirista. Eu gostaria que o espectador interpretasse a história numa base psicanalítica (ou psico-analítica, como prefere o médico e escritor Paulo Sérgio Rosa Guedes), de acordo com o *zeitgeist* do conto de Schnitzler e coerente com as teorias de Freud, então em desenvolvimento. A perturbação de Dante (que hoje chamamos de esquizofrenia) teria base epigenética, fortemente alicerçado em episódios da infância, e seu primeiro surto, que acontece tardiamente, seria resultado de um episódio demasiado dramático para ser absorvido sem uma dolorosa desordem mental.

Já as omissões narrativas de Berenice seriam provocadas, de modo consciente, por sua vergonha de admitir que teve uma relação sexual com Dante. As mentiras de René, por sua vez, seriam resultado de sua inescrupulosa ambição de apoderar-se de alguns fósseis descobertos na propriedade de Berenice que vinham sendo estudados por Dante. Ao enganar Dante, de uma forma vil, René derrubaria intencionalmente a estrutura emocional de um homem frágil que estava apaixonado por ela e que corria riscos graves para tentar viver sua paixão.

8 O QUE, AFINAL DAS CONTAS, OS ESPECTADORES ENTENDERAM?

Alguns espectadores, em debates ou conversas informais sobre “Menos que nada”, viram outro filme, e não o que eu pretendia fazer. Para eles, muitas cenas representam delírios

de Dante. Mesmo as relações sexuais com Berenice e René não teriam acontecido no plano “real”. Minhas regras, assim, às vezes não surtiram efeito algum. Estes espectadores, quem sabe influenciados por outras obras que têm personagens centrais psicóticos (como “Spider”, “A ilha do medo” e “The sinner”), fizeram uma ligação direta de imagens e sons do filme com o que estaria acontecendo apenas na mente delirante de Dante.

Não se trata de uma interpretação “errada”. O filme dá ampla margem para essa visão ao, por exemplo, representar audiovisualmente a narrativa de René que, com uma hipotética cena de sexo e violência acontecida há milhares de anos, explica a disposição conjunta de fósseis de dois seres humanos e de um tigre de dentes de sabre. Como o posterior surto de Dante tem como base essa narrativa, é compreensível que o espectador a leia como a representação do delírio, que por sua vez dá sentido ao surto que atraiu a atenção da dra. Paula. Não há segurança, não há certeza.

Assim como, no conto de Schnitzler, um objeto “concreto”, o diário de Redegonda, tanto pode ser uma alucinação, quanto uma improvável e inesperada ponte entre a imaginação poderosa de Gottfried e o mundo real, a suposta traição de René, ao dizer para Dante “tu tá imaginando coisas” na cena que antecede o surto, tanto pode ser um ato vil e intencional (como pretende o roteirista), quanto o triste final de uma longa série de alucinações de Dante, que o aproximaram apenas imaginativamente de uma mulher que está bem distante no plano da realidade. René, na opinião destes espectadores, estaria “dando a real” para Dante.

Por outro lado, em pesquisa realizada na internet, não foi difícil encontrar a análise de espectadoras que “compraram” minha estratégia narrativa. Não é surpreendente que elas que atuem no campo psicanalítico. Daniele Pioli, no texto “Menos que nada, Mais que um delírio” afirma:

Do ponto de vista dos processos psíquicos inconscientes, um delírio pode ser considerado como um meio para elaboração de uma vivência traumática, isto é, que não pode ser suportada conscientemente. O personagem Dante tem sua infância marcada por dois acontecimentos que, associados, mudaram o rumo de sua vida e transformaram sua personalidade, desorganizando sua estrutura mental. (PIOLI, 2014).

E, ao analisar a cena da suposta traição de René, Pioli complementa:

Ao perceber que foi enganado por René, Dante tem um surto e é hospitalizado. René foi a pessoa com quem Dante, de modo inconsciente, mais uma vez resolveu desafiar a “ira divina”, ou melhor, mais uma vez realizou a fantasia de transgredir a regra imposta pela mãe e, mais uma vez, foi castigado, acabando abandonado, sem o amor que buscava. Depois de anos de isolamento, ele arrisca tudo para viver com René uma aventura, e em meio a tudo, a volta de Berenice o deixa ainda mais confuso. (PIOLI, 2014)

Leda Guerra, psicanalista, historiadora e professora na Universidade Federal de Alagoas (portanto, uma espectadora enciclopédica, na acepção criada por Umberto Eco), não chega a confirmar o diagnóstico de Pioli, mas parece concordar, num breve artigo para o site do Instituto de Psicanálise Lacaniana, que houve uma “primeira crise psicótica” e que, antes disso, as cenas retratavam incidentes reais:

Nesse filme, graças a uma posição ética fundamental na escuta, adotada pela estudante de medicina, podemos ver o percurso de vida que faz o paciente. Dante consegue falar do seu sofrimento, daquilo que o afastou da vida e do momento do seu tropeço ou da sua primeira crise psicótica. A partir desse encontro, abriu-se a possibilidade dele construir outra forma de alteridade. (GUERRA, 2014).

Há algumas variações interessantes na interpretação psicanalítica. Seis alunos de Psicologia do Centro Universitário Anhaguera de Santo André, ainda no começo de seus estudos, ao escreverem o seguinte texto para um trabalho sobre o filme, admitem que não têm uma resposta definitiva para as ambiguidades que surgiram da inconfiabilidade narrativa:

De fato, somos motivados a também imaginar, às vezes confundindo os fatos com delírios e alucinações do paciente. Por exemplo, fica claro que Dante está alucinando, quando percebe como real um objeto inexistente. Tal como acontece quando seu movimento sugere uma relação sexual com uma cadeira, seguida de luta e posterior representação de morte ou quando seu movimento sugere a escavação de um arqueólogo em seu ofício. Ainda que para nós como espectadores fique claro que o objeto é apenas uma cadeira e não uma pessoa, para Dante a percepção é real. Ou seja, a alucinação é uma distorção da percepção do sujeito, enquanto o delírio é uma distorção de pensamento, constituindo uma ideia falsa, uma convicção errônea não-corrigível. Em alguns momentos do filme, a imagem nos leva a questionar o que é fato e o que é ideia, o que pode configurar um delírio de Dante. Afinal, a doença dele é resultado de um emaranhado de mentiras, ou o paciente constrói em sua imaginação uma nova realidade, ao se apaixonar por uma mulher inatingível? (CAMPASSE et al., 2018).

9 INCERTEZAS FINAIS

Até que ponto “Menos que nada” reflete as intenções do conto de Schnitzler? Difícil dizer. Jorge Luiz Cruz, no artigo “Manoel de Oliveira, literatura e cinema”, faz uma boa síntese de um aspecto incontornável de toda adaptação e que gera angústia até mesmo para os cineastas que pretendem pouco interferir na história original:

Quando o diretor opta por uma adaptação, não inventa a história, mas a forma de contá-la em um outro veículo, outro suporte, outros sentidos. Na verdade, Manoel de Oliveira chega mesmo a evitar a alteração das informações constantes, por exemplo, no livro Fanny Owerf. Certamente, quando se faz a adaptação de um romance para o cinema, muitas coisas são suprimidas, mas, sem dúvida, outras são acrescidas, para aumentar o valor dramático a cada cena, dar credibilidade, ficar mais claro, mais rápido ou mais bonito, etc. (CRUZ, 2004, p. 188).

Sigmund Freud costumava dizer que o desejo se movimenta na brecha entre a realidade e o imaginário. Arthur Schnitzler, no conto “O diário de Redegonda” ilustra esse postulado freudiano, mas, ao mesmo tempo, o contamina com a semente da dúvida: onde termina a realidade e onde começa o imaginário? Os narradores inconfiáveis contemporâneos, no cinema e nas séries de TV, continuam espalhando essa semente. A história de Gottfried, contada pelo próprio a um narrador inominado criado por Schnitzler, está repleta de incertezas. A trajetória de Dante, contada através de entrevistas de cinco personagens para a câmera da dra. Paula, não fica para trás. Embora o meu esforço como roteirista para estabelecer alguns limites na representação audiovisual dos depoimentos, as interpretações são múltiplas.

Um personagem mentalmente “normal”, que sabe distinguir o que é o mundo concreto e o que é produto de sua imaginação, pode falar a verdade ou mentir. O seu desejo pode ser algo saudável, uma manifestação de sua vontade de viver com plenitude e procurar a felicidade sem prejudicar ninguém (o que parece ser o caso de Dante antes de surtar), ou pode transformar-se numa força que tenta destruir tudo que impede a concretização do seu desejo (o que talvez seja o caso de René). Contudo, para um personagem que confunde o real e o imaginado, o desejo pode ser um inferno pessoal. Gottfried e Dante desejam Redegonda e René, mas ambas são inalcançáveis. O que eles podem fazer para que seus desejos não se transformem numa dor psíquica insuportável? Contar uma história para si mesmos. Uma história tão bem contada que não apenas “pareça” real, mas que “seja” real em suas mentes. Portanto, eles precisam ser narradores altamente confiáveis. Seus delírios psicóticos resultam dessa vitória definitiva da imaginação sobre a realidade.

Ao contrário de Gottfried e Dante, o narrador inominado de “O diário de Redegonda” e a Dra. Paula de “Menos que nada” estão às voltas com uma área de sombras entre a realidade e a imaginação (ou a mentira), pois precisam construir uma história minimamente racional para o leitor do conto ou para o espectador do filme a partir de depoimentos subjetivos e, às vezes, bastante suspeitos. Além disso, a narrativa não pode retirar o suspense sobre o que aconteceu “de verdade”, pois isso eliminaria boa parte do encantamento para o receptor. Nesse momento, lidando com histórias cheias de incertezas, a inconfiabilidade dos narradores parece ser uma boa estratégia para cineastas e realizadores de TV contemporâneos. Fugindo dos dogmas do cinema clássico hollywoodiano, evitando o mundo plenamente moral e confiável das séries de TV anteriores a 1990, é possível entregar, a um espectador minimamente sofisticado, uma história que exigirá um esforço extra de interpretação, ou até solicitará sua resignação por não encontrar uma base suficientemente sólida para distinguir o

que é realidade, o que é imaginação e o que é uma simples mentira. Não há certezas. Não é este, tantas vezes, o drama com que nos deparamos na vida real? A ficção faz a mesma coisa no plano imaginativo, tentando nos divertir com a representação de nossas próprias mazelas e assim contribuir para manter nossa sanidade mental.

REFERÊNCIAS

A ILHA do medo. Direção: Martin Scorsese. Produção de Mike Medavoy e Bradley J. Fischer. EUA: Paramount Pictures, 2010. DVD.

BOOTH, Wayne C. **The rhetoric of fiction**. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

CAMPASSE, Alessandra, et al. **Análise do filme “Menos que nada”**. Santo André, SP: Faculdade Anhanguera, 2018. Disponível em <https://www.passeidireto.com/arquivo/47155238/menos-que-nada-analise-do-filme-sob-o-olhar-psicanalitico>. Acesso em: 10 set. 2020.

CRUZ, Jorge Luiz. Manoel de Oliveira, literatura e cinema. **Comunicação e Informação**, v. 7, n. 2: p. 188-195, jul./dez. 2004.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.

GAY, Peter. **O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média – 1815-1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUERRA, Leda. Menos que nada. **Instituto de Psicanálise Lacaniana**, São Paulo, 16 out. 2014. Disponível em <http://www.ipla.com.br/conteudos/artigos/menos-que-nada/>. Acesso em: set. 2020.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

MARTIN, Brett. **Homens difíceis**. São Paulo: Aleph, 2014.

MENOS que nada. Direção: Carlos Gerbase. Produção de Luciana Tomasi e Prana Filmes. Porto Alegre: Elo Company, 2010. DVD.

PIOLI, Danieli. **Menos que nada, mais que um delírio**. Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em https://www.ufrgs.br/psicopatologia/wiki/index.php?title=Menos_que_nada. Acesso em: set. 2020.

RASHOMON. Direção: Akira Rurosawa. Produção: Minoru Jingo. Japão: Daiei Film, 1950. DVD.

RIGGAN, William. **Pícaros, Madmen, Naífs, and Clowns: the unreliable first-person narrator**. [S. l.]: Univ. of Oklahoma Press, 1981.

ROTH, Philip. **Operação shylock**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SCHNITZLER, Arthur. **Contos de amor e morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SPIDER. Direção: David Cronenberg. Produção de Catherine Bailey, David Cronenberg e Samuel Hadida. Canadá: Sony Pictures Classics, 2002. DVD.

THE AFFAIR. Criação e direção: Sarah Treem e Hagai Levi. Produção de Sarah Treem, Hagai Levi, Jeffrey Reiner, Eric Overmyer e Anya Epstein. EUA: Showtime, 2014. Primeira temporada, Netflix.

THE NIGHT OF. Criação: Steven Zaillian e Richard Price. Direção de Steven Zaillian e James Marsh. Produção de Richard Price. EUA: HBO, 2016. Temporada única.

THE SINNER. Criação: Derek Simonds. Direção: Antonio Campos, Brad Anderson, Jesse McKeown, Liz W. Garcia e Tom Pabst. Produção de Jessica Biel, Michelle Purple, Derek Simonds, Antonio Campos e Charlie Gogolak. EUA: USA Network, 2017. Primeira temporada, Netflix.

VERNAND, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.