

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**UM ESTUDO DE CASO DE  
NARRAÇÃO NÃO FIDEDIGNA MÚLTIPLA.  
*EM PARTE INCERTA (GONE GIRL, 2014) DE DAVID FINCHER***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM  
PROJECTO DE DESENVOLVIMENTO CINEMATOGRAFICO -  
ESPECIALIZAÇÃO EM NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS

---

**Alessandro Simonelli**

Lisboa, Setembro 2022

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**UM ESTUDO DE CASO DE  
NARRAÇÃO NÃO FIDEDIGNA MÚLTIPLA.  
*EM PARTE INCERTA (GONE GIRL, 2014) DE DAVID FINCHER***

Dissertação de Mestrado submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico - especialização em Narrativas Cinematográficas, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria de Fátima Chinita da Mata, Professora Adjunta do Departamento de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

**Alessandro Simonelli**

Lisboa, Setembro 2022

## **Resumo**

O conceito de narrador não fidedigno tem sido objeto de constante debate e reinterpretação, desde a sua definição original no âmbito literário em 1961 até à aplicação no estudo dos filmes quebra cabeças (variante de *mind game film*”) das últimas três décadas.

O presente trabalho consiste na análise da narração não fidedigna múltipla do filme *Em Parte Incerta* (*Gone Girl*, 2014, David Fincher), no qual os dois protagonistas, ambos narradores não fidedignos, formam um dispositivo conjunto de não fidedignidade, que se regula e reconfigura constantemente, suportando e dinamizando toda a estrutura narrativa.

Argumenta-se que as definições e modelos teóricos existentes que contemplam a presença simultânea de vários narradores não fidedignos (Phelan e Hansen) não analisam em pormenor as dinâmicas relacionais internas entre os narradores e consideram a não fidedignidade como estando limitada a cada narrador, sem prestar atenção às consequências da narração de um narrador sobre as ações de outros narradores e, indiretamente, sobre a estrutura narrativa.

A não fidedignidade é aqui reinterpretada enquanto propriedade ou característica flutuante, que não se limita ao domínio de uma entidade narradora, mas se dilui nas ações e nas relações entre as personagens e ultrapassa as fronteiras da diegese, contaminando a componente estrutural extradiegética.

Neste sentido, o estudo da narração não fidedigna no âmbito cinematográfico não devia prescindir da análise das decisões autorais tomadas para orquestrar o processo de revelação da verdade ao espetador, sendo necessário o desenvolvimento de novos modelos para desenvolver esta tarefa.

## **Palavras Chave:**

Narração não fidedigna múltipla; estrutura narrativa cinematográfica; *Em Parte Incerta*; David Fincher.

## **Abstract**

The concept of the unreliable narrator has been the subject of constant debate and reinterpretation, since its original definition for the literary field in 1961 until its application in the study of *mind game* films over the last three decades.

The present work analyzes the dynamics of multiple unreliable narration contained in the film *Gone Girl* (David Fincher, 2014), in which the two protagonists form a joint unreliability, which is constantly being regulated and reconfigured, thereby supporting and energizing the entire narrative structure.

It is argued that the existing theoretical definitions and models that contemplate the simultaneous presence of multiple unreliable narrators (Phelan and Hansen) do not analyze in detail the internal relational dynamics between diegetic narrators and limit the unreliability to each narrator *per se*, without paying attention to the consequences of each narration on the actions of other narrators and, indirectly, on the entire narrative structure of the film.

Unreliability is here reinterpreted as a fluctuating property, which is not limited to the domain of a narrating entity, but rather diluted in the actions and relationships between the characters, going beyond the diegetic boundaries and contaminating the extradiegetic structure as well.

In this sense, the study of unreliable narration in the cinematic field should not dismiss the analysis of authorial decisions (related to direction, cinematography, post-production, etc.) taken to orchestrate the process of revealing the truth to the spectator, which will require the future definition of new models to address this task.

## **Keywords:**

multiple unreliable narration; film narrative structures; *Gone Girl*; David Fincher.

## **Agradecimentos**

Agradeço à Professora Doutora Fátima Chinita, pelo seu apoio, pela sua presença firme e constante, com a qual enriqueceu os meus conhecimentos e orientou o meu percurso não só neste último ano, mas durante todo o curso de Mestrado.

Da mesma forma, agradeço à Professora Fátima Ribeiro, à Professora Doutora Mónica Santana Baptista e à Professora Doutora Marta Mendes, que acompanharam com interesse e sugestões o processo de reflexão e investigação e a organização do meu plano de trabalho em vista da preparação da proposta de dissertação.

Muito obrigado à Professora Manuela Viegas, à Professora Graça Castanheira e ao Professor Joaquim Sapinho por me terem feito pensar a fundo e ganhar alguma sensibilidade em relação ao cinema.

Obrigado aos meus colegas de curso por todos os bons momentos partilhados dentro e fora da escola: as conversas, os filmes, os passeios, as gravações, os jantares e os jogos à bola, enfim... a amizade.

Obrigado à minha mãe Paola e à minha irmã Giulia por estarem sempre presentes, com ou sem dissertações para fazer.

## ÍNDICE GERAL

Introdução .....	1
1. Narração não fidedigna .....	7
1.1 Definição Original e Tradução .....	7
1.2 Definições e Modelos de Narração não fidedigna .....	9
1.3 Articulação dos modelos em face do objeto fílmico .....	23
2. <i>Em Parte Incerta</i> ( <i>Gone Girl</i> , 2014): estudo de caso .....	28
2.1 Evolução da narrativa em David Fincher: <i>O Jogo</i> ( <i>The Game</i> , 1997), <i>Clube de Combate</i> ( <i>Fight Club</i> , 1999), <i>Em Parte Incerta</i> ( <i>Gone Girl</i> , 2014) .....	28
2.2 Análise de <i>Em Parte Incerta</i> ( <i>Gone Girl</i> , 2014) e Introdução à não fidedignidade .....	36
2.2.1 Enredo .....	36
2.2.2 Personagens e dinâmicas relacionais .....	37
2.2.3 Drama em torno de um casamento em crise .....	42
2.2.4. Estrutura Narrativa .....	48
2.2.5 Não fidedignidade dos protagonistas .....	50
2.3 Dispositivos de Narração .....	62
2.3.1 A cumplicidade autoral .....	62
2.3.2 A narração de Amy: diário, voz-off, caça ao tesouro e outros relatos .....	65
2.3.3 Uma contribuição narrativa complementar: a televisão .....	68
3. Conclusão .....	71
Bibliografia Principal .....	74
Bibliografia Secundária .....	78
Filmografia Principal .....	79
Filmografia Secundária .....	79
Discografia .....	80
Apêndice 1. Estrutura Narrativa baseada no diário. <i>Em Parte Incerta</i> (Fincher, 2014) .....	x
Apêndice 2. Marcadores e Dispositivos Narrativos. <i>Em Parte Incerta</i> (Fincher, 2014) .....	xi
Apêndice 3. Marcadores e Dispositivos Narrativos. <i>Clube de Combate</i> (Fincher, 1999) .....	xiii
Apêndice 4. Marcadores e Dispositivos Narrativos. <i>O Jogo</i> (Fincher, 1997) .....	xv

## ÍNDICE DAS FIGURAS

Figura 1. Nicholas tenta desmontar o dispositivo de controlo do jogo. <i>O Jogo</i> , 1997. [Fotograma].....	29
Figura 2. A revelação final. <i>O Jogo</i> , 1997. [Fotograma].....	30
Figuras 3 e 4. Fotograma de Tyler Durden, inserido e retirado, de forma quase impercetível ao espetador. <i>Clube de Combate</i> , 1999. [Fotograma].....	32
Figura 5. Quebra da quarta parede. <i>Clube de Combate</i> , 1999. [Fotograma]. ....	32
Figura 6 e 7. <i>Flashbacks</i> : o protagonista apercebe-se que na realidade esteve sempre sozinho, e que Tyler Durden é fruto da sua imaginação. <i>Clube de Combate</i> , 1999. [Fotograma].....	33
Figura 8. Os <i>agentes de juízo intradieéticos</i> . <i>Em Parte Incerta</i> , 2014. [Fotograma].....	38
Figura 9. Nick comunica com Amy através do meio televisivo.....	39
Figura 10. Amy (no cartaz), Nick e os pais de Amy perante a sociedade. ....	40
Figura 11. Amy (em <i>voz-off</i> ), enquanto cumprimenta Noelle Hawthorne: .....	41
Figura 12. Programa televisivo de Ellen Abbott no televisor de Margo Dunne. ....	42
Figura 13. Monólogo inicial (e final) de Nick.....	43
Figura 14. O pedido de casamento. ....	44
Figura 15. A mudança de Amy e Nick para a província. ....	45
Figura 16. Discussão conjugal (segundo o Diário).....	46
Figura 17. Amy revela a Nick a sua gravidez.....	47
Figura 18. Nick e Amy aparecem juntos no programa televisivo de Ellen Abbott. ....	48
Figuras 19 e 20. Amanhecer em North Carthage, Missouri. ....	52
Figura 21. A ingenuidade de Nick em sorrir às câmaras.....	53
Figura 22. Nick encontra Andy, com a qual tem uma relação extraconjugal.....	54
Figura 23. Primeira página do diário de Amy. ....	56
Figura 24. Primeiro <i>Plot Twist</i> . ....	56
Figura 25. Amy no presente. ....	57
Figura 26. Amy continua a mentir publicamente. ....	59
Figura 27. Amy é assaltada e fica sem dinheiro. ....	60
Figura 28. O homicídio de Desi Collings.....	61
Figura 29. O relato de Amy às forças policiais. ....	62

Figura 30. A narração de Amy através do diário.....	63
Figura 31. A alegada violência de Nick segundo o relato de Amy. ....	63
Figura 32. O relato oral de Amy sobre o descobrimento da traição de Nick. ....	64
Figura 33. Exemplo de intertítulo (Dia do regresso a casa de Amy).....	65
Figuras 34 e 35. A escrita como prova do logro premeditado.....	66
Figura 36. A primeira pista da caça ao tesouro preparada por Amy. ....	67
Figura 37. Televisor na esquadra da polícia. ....	68
Figuras 38, 39 e 40. <i>Raccord</i> entre cenas sem unidade de espaço. ....	69
Figura 41. Participações de Nick e Amy em programas televisivos. ....	70

## ÍNDICE DOS DIAGRAMAS

Diagrama 1 . Escala de Intencionalidade de Pettersson .....	19
Diagrama 2 . Estrutura Narrativa. <i>Em Parte Incerta</i> . .....	50
Diagrama 3 . Processo de Transição de Fidedignidade. <i>Em Parte Incerta</i> .....	55
Diagrama 4 . Estrutura Narrativa baseada no diário. <i>Em Parte Incerta</i> . .....	x

## ÍNDICE DAS TABELAS

Tabela 1 . Tipologias de não fidedignidade definidas por Jacke, e relativos exemplos. ....	21
Tabela 2 . Resumo dos autores e conceitos de referência. ....	23
Tabela 3 . Modelos de estudo de não fidedignidade narrativa por autor. ....	27
Tabela 4 . Marcadores e Dispositivos Narrativos. <i>Em Parte Incerta</i> . ....	xii
Tabela 5 . Marcadores e Dispositivos Narrativos. <i>Clube de Combate</i> . ....	xv
Tabela 6 . Marcadores e Dispositivos Narrativos. <i>O Jogo</i> . ....	xvi

## Introdução

A narração, confiável ou não confiável, é antes de tudo uma forma de comunicação, amplamente utilizada em campos relacionados com o ato de “contar”, como a literatura, a música, o teatro, o cinema, o jornalismo.

A palavra “narração” vem do verbo latino “narro”,<sup>1</sup> que tinha diferentes significados possíveis: contar uma história, dizer algo, relatar uma informação – histórica ou relacionada com um fenómeno ou observação específica – ou dedicar algo, como uma composição, a alguém. Assim, por definição, narrar implica um processo de comunicação através do qual uma informação original é transmitida por alguém, o narrador, a outrem, um ouvinte, leitor, espetador em geral, um recetor que acede à informação através de um intermediário.

Esse processo de mediação não fornece ao recetor a informação original, mas apenas uma das suas possíveis reproduções<sup>2</sup>. o que inevitavelmente faz com que o recetor estabeleça padrões, a fim de reconhecer qualquer possível distorção entre a informação original e a informação recebida, ou seja, para poder confiar na informação e no seu transmissor.

No entanto, “confiança não é o mesmo que conhecimento, e a decisão de acreditar na fidedignidade de uma pessoa envolve sempre um risco e pode ser equivocada e provocar consequências radicais para o comportamento futuro de ambos, o falante e o ouvinte” (Vera Nünning 34, tradução minha)<sup>3</sup>. Portanto, ao considerar um narrador como fidedigno,<sup>4</sup> o ouvinte arrisca-se, dá um passo no desconhecido que, de certa forma, constitui um ato de fé. Por outro lado, quando um narrador se torna não fidedigno, não apenas na literatura e no cinema mas em qualquer estrutura de comunicação da vida humana, há algum tipo de entusiasmo em trazer à luz essa falta de fidedignidade. Ao detetarmos a falha, falácia ou erro de outra pessoa, sentimos um certo grau de satisfação, seja devido a uma melhoria na nossa autoestima, ao orgulho em aceder ao que acreditamos ser uma verdade velada, ou a ambos. Ora, o acesso à verdade não é necessariamente gradual e progressivo, mas pode ser repentino e inesperado, como é o caso da

<sup>1</sup> Dicionário *Porto Editora* de Latim - Português, 4ª ed., “Narro”.

<sup>2</sup> uma velha e conhecida questão da comunicação humana, parcialmente discutida por Platão no diálogo de Fedro entre Sócrates e o seu discípulo na qual os dois conversam sobre a invenção e o uso correto da escrita (Platão, *Phaedrus* 68-70).

<sup>3</sup> “[...] “trust has to be distinguished from knowledge. The decision to believe in the reliability of a person always involves a risk and may be misguided and entail radical consequences for the future behavior of both speaker and listener”.

<sup>4</sup> Na secção 1.1, “Definição Original e Tradução” (8) justifico a escolha para a tradução da expressão original em língua inglesa “*unreliable narration*” com “narração não fidedigna”.

canção “The Mercy Seat” de Nick Cave: um condenado reporta na primeira pessoa os seus pensamentos e sensações enquanto é colocado na cadeira elétrica e justificado, afirmando e repetindo desde o início que é acusado de um crime de que é totalmente inocente, e que “disse a verdade, e não tem medo de morrer”<sup>5</sup>. Mas quando se aproxima à morte, e perto do fim da canção, o narrador muda de atitude, argumentando, já sem esperanças de sobreviver, que “de qualquer forma não havia provas” para o incriminar, e que “não tem medo de dizer uma mentira”<sup>6</sup>, para terminar com a revelação final: “mas receio ter dito uma mentira”<sup>7</sup>. Cave utiliza um narrador não fidedigno para questionar a contradição da existência da pena de morte numa sociedade cuja religião mais identitária, a cristã, faz da misericórdia um dos seus pilares éticos e morais. Se quisermos explicitar o raciocínio do autor, temos de perguntar o seguinte: “Se um homem inocente (e narrador fidedigno) não merece ser justificado, então um homem culpado (e narrador não fidedigno) merece que lhe seja tirada a vida?”. Portanto, Cave levanta uma questão ética profunda do mundo real recorrendo a uma história com um narrador que mente, e só consegue o seu propósito distanciando-se, enquanto autor, do ato da enunciação.

Esta dinâmica representa o caso mais típico de estratégia de narração não fidedigna, mas não é o único: nos casos em que o autor não pode evitar certas responsabilidades, para estabelecer uma distinção entre autor e narrador não fidedigno, é possível, mas não necessário, que, por um lado, o autor evite ou mitigue a sua própria falibilidade recorrendo a uma argumentação metadiscursiva, extradiegética, e que, por outro, a falta de fidedignidade do narrador seja usada para alcançar um objetivo mais profundo. O romance *Memórias do Subterrâneo* de Fyodor Dostoevsky (8) explicita eficazmente este compromisso: numa nota introdutória ao texto principal, o autor distancia-se do protagonista e narrador, o qual, com o começo da narração, se contradiz continuamente, admitindo aos leitores a própria falta de fidedignidade<sup>9</sup>. De forma semelhante, mas agora combinando com as características padrão de um narrador não fidedigno, em *O Idiota*, de Dostoevsky, o protagonista, o Príncipe Lev Nikolaiévich Michkin, carrega aos ombros o peso de toda a não fidedignidade, mas também da sua inocência, desde o título da obra

<sup>5</sup>“And anyway I told the truth And I'm not afraid to die.”

<sup>6</sup>“And anyway there was no proof. But I'm not afraid to tell a lie.”

<sup>7</sup>“But I'm afraid I told a lie.”

<sup>9</sup>“[...] Menti a respeito de mim mesmo quando disse, ainda há pouco, que era um funcionário maldoso. Menti de raiva.” “[...] Pensais acaso, senhores, que eu queira fazer-vos rir? É um engano. Não sou de modo algum tão alegre como vos parece, ou como vos possa parecer; aliás, se, irritados com toda esta tagarelice (e eu já sinto que vos irritastes), tiverdes a ideia de me perguntar quem, afinal, sou eu, vou responder: sou um assessor- colegial”.

até ao final. Ele é a representação do ideal de amor cristão em contraposição aos conflitos, paixões e egoísmos da sociedade russa, causando no leitor um sentimento de incerteza e desorientação. A diferença relativamente ao exemplo anterior é que no segundo caso a não fidedignidade pode ser reconsiderada pelo leitor ao longo da história, dando lugar a um potencial processo inverso de atribuição de fidedignidade, através do qual os leitores se perguntam: “Quem é o verdadeiro Idiota aqui?”.

Por um lado, é lamentável que os narradores não fidedignos abundem não apenas na ficção e no cinema, mas também na vida real; uma sociedade é mais eficiente em termos de tempo e menos complexa quando os narradores são de confiança, pois não há necessidade de desperdiçar recursos tentando encontrar os modos pelos quais eles podem tentar enganar (Vera Nünning, 1). Por outro lado, muitos veem a falta de fidedignidade, isto é, a tendência para a manipulação e para a falsidade, como um componente necessário da comunicação social, mostrando assim uma visão mais cética da natureza humana. Independentemente do partido que se tome, há uma inegável e fascinante continuidade entre a vida real e a ficção, no esforço feito pelo espectador em reconhecer e rotular a narração e/ou narradores como fidedignos ou não fidedignos. Na vida real, precisamos de ser capazes de confiar e contar com os outros para continuarmos envolvidos na comunidade e perseguir ativamente os nossos objetivos. Como espectadores de ficção, pelo contrário, transferimos essa necessidade de fidedignidade para uma dimensão lúdica de diversão, em que nos podemos identificar com os objetivos das personagens e repensar certos valores sociais, éticos e morais que transportamos connosco, enquanto procuramos uma verdade que termina na última página de um livro ou quando o ecrã escurece, uma verdade que possamos levar connosco na volta para o mundo real do qual acabamos de fazer uma pausa.

O que separa a realidade de uma obra de ficção são as regras ou normas da obra, estabelecidas pelo autor. Algumas dessas regras, morais e éticas *in primis*, mas também sociais e culturais, entre outras, são comuns aos dois mundos, enquanto algumas, como na narrativa distópica, são válidas exclusivamente no universo ficcional. Como vimos na canção “The Mercy Seat”, o autor pode introduzir pistas de não fidedignidade com uma cadência variável, mostrando só até certo ponto a falha em respeitar certas normas por parte do narrador— e ao fazê-lo cativará a atenção do espectador.

Esta dinâmica levar-nos-á, nesta dissertação, à releitura da definição original de narrador não fidedigno de Wayne Booth, que foi desenvolvida e revisitada com frequência até à atualidade. Gradualmente, as contribuições sobre esta problemática foram deixando de estar limitadas exclusivamente à narrativa literária e passaram a abranger novas áreas da comunicação e, inevitavelmente, o mundo do cinema. Durante as duas últimas décadas, o conceito de narração não fidedigna tem sido utilizado em novos campos, entre os quais os estudos de género (Allrath), a autoficção literária,<sup>10</sup> o estudo de personalidades controversas do mundo da política, como a de Donald Trump (Kurtzleben).

A narração não fidedigna tem sido amplamente utilizada no cinema, desde o expressionismo alemão até aos filmes quebra-cabeças (“*mind-game films*”, segundo Elsaesser) e ganhou popularidade juntamente com o crescendo de importância da ficção pós-modernista. Alguns exemplos notáveis que merecem destaque são *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), *Pânico nos Bastidores* (Alfred Hitchcock, 1950), *Os Suspeitos do Costume* (Bryan Singer, 1995), *Memento* (Christopher Nolan, 2000), entre muitos outros. Os filmes *Os Suspeitos do Costume* e *Rashomon* destacam-se porque a narração não fidedigna é efetuada por múltiplos narradores intradieéticos que apresentam reconstruções distintas e mutuamente contraditórias de acontecimentos passados.

A literatura existente sobre a narração não fidedigna contempla modelos gerais, que não analisam ao pormenor a dinâmica que ocorre entre vários narradores no caso de narração múltipla. É esse estudo mais profundo de padrões de narração não fidedigna múltipla que o presente trabalho se propõe realizar, contribuindo para colmatar a lacuna existente na área. Além disso, as publicações de estudos de caso de narração não fidedigna múltipla no âmbito cinematográfico são raras. Esta dissertação foca-se, pois, na análise detalhada do filme *Em Parte Incerta* (*Gone Girl*, 2014), de David Fincher, que representa um caso exemplar de narração com dois narradores não fidedignos.

Apesar de existirem publicações relativas ao romance original *Em Parte Incerta*, escrito por Gillian Flynn (2012), a partir do qual o filme foi adaptado (Hnatkovska, 1-15) não existe nenhuma que esteja centrada na obra cinematográfica. Inúmeros aspetos e questões ligadas à

<sup>10</sup> Hansen, “Autofiction and Authorial Unreliable Narration”, 47-60.

figuração da não fidedignidade no filme de David Fincher nunca foram analisados a fundo, entre os quais a cumplicidade cinematográfica com a não fidedignidade, as consequências da narração não fidedigna sobre a ação das personagens, sobre o tempo do enredo e, conseqüentemente, sobre a estrutura narrativa global. O cenário complica-se ainda mais tendo em conta que a história apresenta dois narradores não fidedignos que concorrem numa verdadeira “competição para a fidedignidade”, numa obra fílmica que é ela própria uma reflexão sobre o conceito de fidedignidade, tanto na sua forma (a estratégia narrativa) como no seu conteúdo (quase todas as personagens são não fidedignas, e a mentira é indispensável ao funcionamento da sociedade dentro da história). Neste sentido, proponho-me observar a dupla de narradores no seu conjunto, analisando a relação interna entre eles e a relação com as outras personagens da história, e focando-me na dinâmica que ocorre entre a narração não fidedigna e a ação.

Conseqüentemente, a partir do objetivo primário, que consiste na análise da não fidedignidade narrativa no filme *Em Parte Incerta*, surgem duas questões:

- Em primeiro lugar, será que os modelos existentes são funcionais e abrangentes para o estudo de caso do presente trabalho, e, em geral, para a narração não fidedigna com múltiplos narradores?
- E ainda, a partir da análise da estrutura narrativa constituída por dois narradores não fidedignos em conflito entre si, será possível uma reinterpretação do conceito de não fidedignidade?

A metodologia de trabalho escolhida compreendeu a leitura de artigos académicos, manuais e textos gerais sobre o conceito de narração não fidedigna, com o propósito de selecionar e elaborar um subconjunto de modelos e definições a utilizar como ferramenta de análise do estudo de caso. A pesquisa foi complementada com o visionamento comparativo de três filmes de David Fincher, *O Jogo (The Game, 1997)*, *Clube de Combate (Fight Club, 1999)*, e *Em Parte Incerta (Gone Girl, 2014)*, com o objetivo de isolar semelhanças e diferenças e caracterizar um percurso evolutivo na relação entre não fidedignidade e estrutura narrativa que se verifica nestes três filmes do mesmo realizador.

No capítulo 1, após uma introdução relativa ao processo de tradução da expressão *unreliable narrator* da língua inglesa para a portuguesa, apresentamos os modelos escolhidos, com as respectivas definições e exemplos explicativos. As obras de referência cobrem um arco temporal que vai desde a definição original de Wayne Booth até ao fim da década de 2010, passando pelas contribuições de Seymour Chatman, James Phelan, Tamar Yacobi, Per Krogh Hansen, Janina Jacke e Bo Pettersson. Os vários modelos são reorganizados à luz dos elementos de enfoque (a narração, o narrador, o leitor) e da aplicação de cada modelo relativamente à diegese.

O capítulo 2 abre com a análise conjunta dos três filmes de David Fincher mencionados anteriormente, com enfoque na evolução do dispositivo de não fidedignidade narrativa ao longo das três obras. Posteriormente, o subcapítulo 2.2. apresenta o estudo detalhado do filme *Em Parte Incerta*, que compreende um enquadramento inicial com o enredo e as personagens, a sucessiva análise da dramaturgia, da não fidedignidade narrativa e da estrutura narrativa. De forma a alcançar um quadro completo da estratégia narrativa utilizada, os vários dispositivos narrativos são identificados e descritos no subcapítulo 2.3, relativamente às escolhas autorais e aos elementos intra- e extradiegéticos funcionais à narração. O terceiro e último capítulo apresenta as conclusões e algumas sugestões de desenvolvimento do estudo da narração não fidedigna.

## 1. Narração não fidedigna

### 1.1 Definição Original e Tradução

A expressão “narração não fidedigna” é a tradução em português que proponho para designar a expressão original “*unreliable narration*”, que viria a ser o ponto de partida e de referência no âmbito dos estudos de narrativa ficcional. Entre 1961 e 2022 houve inúmeras revisões e redefinições do conceito de narração não fidedigna, mas a terminologia usada em língua inglesa nunca mudou, apesar de o próprio Wayne Booth afirmar que escolheu o termo *unreliable* por falta de melhor terminologia (Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 158). Deparamo-nos com uma primeira questão ligada ao processo de tradução da língua inglesa para a portuguesa: qual a diferença entre “*unreliable*” e “não fidedignos”? Será que a tradução altera o conceito, acrescentando-lhe um significado que antes não existia e/ou causando a perda de alguma parte do significado original?

O termo inglês *reliable* vem da junção do verbo *to rely* e do adjetivo *able*, não sendo comum antes de 1850. O verbo *to rely on*, que em português é traduzido com “depender (de alguém) com total confiança ou convicção, depositar a própria fé em algo ou alguém”<sup>12</sup>, vem do francês antigo, *relier*.<sup>13</sup> Por sua vez, o termo francês *relier* deriva do latim *religāre*,<sup>14</sup> tendo como significado original “reunir, juntar”. É relevante acrescentar que uma possível etimologia da palavra latina *religio*,<sup>15</sup> da qual deriva o termo “religião” em português<sup>16</sup> é constituída a partir do verbo latim *religo, religāre*, tal como o verbo *relier*.

É essencial notar que o processo de tradução comporta um compromisso entre gramática, estética e semântica. Se a prioridade fosse manter o significado original da expressão inglesa (*un*)*reliable*, então seria apropriado usar a expressão “narração (não-)confiável” ou “(não-)de confiança”. Porém, respetivamente, (1) o adjetivo “confiável”, especialmente se usado relativamente a uma pessoa, implica uma característica subjetiva, que depende do ponto de vista de quem a atribui; (2) apesar de ser gramaticalmente aceitável, a expressão “narração não de

<sup>12</sup> *Oxford Learner's Dictionary*, “Rely”.

<sup>13</sup> *Abrégé du dictionnaire de l'Académie française*, “Relier”, 445.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Lucio Célio Firmiano Lactância, “*Divinarum Institutionum, liber IV 28,2*” (cit. Filoramo 81-82)

<sup>16</sup> Dicionário Porto Editora de Latim - Português, 4ª ed., “Religio”. O termo *religio* possui inúmeros significados, de tipo moral, espiritual e mistos. Entre os espirituais encontra-se o de “ligar, juntar”, que indica a ligação do humano com o divino

confiança”, especialmente quando despojada do verbo *ser* (no caso de “a narração” não ser o sujeito da frase), tem uma forma excessivamente artificial, que carece de musicalidade e de síntese.

Por exclusão chego à escolha da palavra “(não) fidedigno”, que vem da expressão *fide dignus em latim*, e tem como significado principal: “[aquele que é] digno e/ou merecedor de crédito, confiança e/ou lealdade”. *Fide* é uma das três possíveis declinações no caso genitivo singular do termo *fides*, que significa “fé, fidelidade, lealdade, crença ou confiança”; as possíveis traduções de *dignus* em português de Portugal são “digno, merecedor, honrado, apropriado, compatível com os propósitos, apto, que vale a pena”.<sup>17</sup>

Em inglês, um narrador é considerado *(un)reliable* não só relativamente à verdade do que diz (ou narra), mas também em relação às suas ações e à sua pessoa. Quem considerar um narrador *(un)reliable* admite ou exclui a possibilidade de vir a criar um laço de confiança com ele (como se de uma fé moderada se tratasse), através do qual possa alcançar os seus objetivos, que serão o acesso à verdade sobre os acontecimentos e a caracterização das personagens e das circunstâncias nas quais elas atuam. Vimos então, como no contexto intradieético, ambos os termos, *unreliable* e “não fidedigno”, indicam a impossibilidade de um laço de confiança entre duas entidades, no caso em questão o espectador e o narrador. Na procura da verdade levada a cabo pelo espectador, o narrador não apenas não dá garantias de fiabilidade, mas é (ou passa a ser) ele próprio um fator de desestabilização do processo de compreensão do mundo intradieético.

No entanto, não podemos esquecer a modalidade extradiegética da narração, ou seja, a componente, impessoal e estrutural, que fornece o esqueleto sobre o qual a narração intradieética assenta. Esta componente, através das decisões autorais do argumentista e, sobretudo, do realizador (no meio cinematográfico, poderá ser a escolha de um plano, de um enquadramento, etc.) controla e regula a relação de (não-)confiança entre espectador e narrador da obra toda, mantendo o segundo a prerrogativa de decidir sobre como e quando revelar a não fidedignidade ao primeiro. Inevitavelmente, isto faz com que exista uma potencial cumplicidade entre a modalidade autoral extradiegética e a narração intradieética: o espectador do filme deverá

<sup>17</sup> Dicionário Porto Editora. “Fides” e “Dignus”.

por em causa a sua fé dentro e fora da diegese, questionando não só a enunciação mas também as circunstâncias nas quais ela ocorre.

## **1.2 Definições e Modelos de Narração não fidedigna**

De forma genérica e introdutória, e apenas relativamente à modalidade intradieética, podemos afirmar que a narração não fidedigna é uma estratégia narrativa na qual uma entidade distinta do autor da obra adota a função de narrador, e a certa altura da narração o leitor ou o espetador apercebe-se que não pode confiar na narração e/ou no narrador. Este facto causa no espetador uma reação de estranheza ou curiosidade, eventualmente uma tendência para julgar a entidade narradora e a necessidade de construir ou aceder a uma versão aceitável da história.

O conceito de narração não fidedigna tem sido reconsiderado, reinterpretado, reconceitualizado por vários autores a partir de abordagens distintas. As contribuições feitas durante as décadas de 1960 e 1970, mais focadas no âmbito literário, utilizam uma abordagem retórica, segundo a qual a não fidedignidade é tratada como uma propriedade textual codificada pelo autor da obra e materializada em certas propriedades formais e mecanismos narrativos, que compete ao leitor decodificar e compreender. Segundo esta abordagem, a não fidedignidade da narração é uma propriedade absoluta cujas causas e circunstâncias têm que ser procuradas no ato de narrar em si, juntamente com a figura do narrador, sem prestar particular atenção ao leitor ou espetador, nomeadamente ao seu *background* e à sua capacidade de compreensão da obra.

No início da década de 1980 novas contribuições com enfoque no âmbito literário e cinematográfico permitiram o estudo do conceito de não fidedignidade a partir de uma abordagem diferente, de tipo construtivista ou cognitivista, mais centrada no processo interpretativo do leitor ou espetador. Neste caso, a não fidedignidade da narração varia consoante a natureza de leitor ou espetador, sendo que cada espetador tem um determinado *background* (cultural, económico, social), a partir do qual as normas que utiliza como referência para a identificação da não fidedignidade são definidas.

Durante as décadas de 1990 e 2000 tentou-se juntar as duas abordagens, pela procura de modelos que contemplassem as características de não fidedignidade estritamente ligadas ao narrador (assim como às suas ações e ao ato de narrar em si), mas tendo igualmente em conta a variabilidade do

efeito destas características consoante o tipo de espetador. Esta procura tem-se mantido actual até hoje, com um novo enfoque na relação entre a entidade autoral e o espetador, distribuindo-se a não fidedignidade pela diegese, em aspetos ligados não só ao narrador e à narração dentro da história, mas também e as circunstâncias nas quais uma obra é produzida, às motivações e necessidades autorais no conjunto do filme.

Segundo a definição original de Wayne Booth um narrador é “fidedigno” (*reliable*) quando “expressa pensamentos ou opiniões, ou atua de acordo com as normas da obra (ou seja, com as normas do “autor implícito”), e “não fidedignos no caso contrário” (Booth, *The Rhetoric of Fiction* 158-59, tradução minha). Por “autor implícito” Booth entende a imagem do autor evocada pela obra, que é variável consoante a interpretação que o leitor tem das características estilísticas, ideológicas e estéticas de um texto. No momento em que o autor original escreve, “cria não apenas um homem ideal, genérico e impessoal, mas uma versão implícita de si próprio que é diferente dos autores implícitos que encontramos em outras obras [...]” (70, tradução minha).<sup>18</sup> Existe, portanto, uma distância entre o autor real de uma obra, o narrador e o autor implícito, e o leitor “inevitavelmente construirá uma imagem daquele que escreve [...]” (71, tradução minha). Este teórico norte-americano refere inúmeros exemplos de não fidedignidade narrativa na história da literatura ocidental, entre os quais se encontra *A Ilíada*, de Homero, na qual os Deuses são frequentemente não fidedignos em contraposição com o próprio autor, que silenciosamente controla e direciona a crença, o interesse e a simpatia do leitor.

Quando o leitor se apercebe de que não pode confiar na narração e/ou no narrador, estabelece-se uma cumplicidade tácita entre ele e o autor implícito. Na análise desta dinâmica, Booth utiliza o conceito de “ironia” para caracterizar a discrepância entre as normas (sociais, culturais, éticas) dentro das quais se enquadra a narração não fidedigna e as normas que o leitor, o texto e o autor implícito têm como referência. A ironia é vista como “algo que mina a clareza, abre um cenário de caos, e liberta destruindo todos os dogmas, ou destrói, revelando o inevitável cancro da negação no coração de cada afirmação. É uma matéria que desperta paixões rapidamente” (Booth, *A Rhetoric of Irony*, ix).

<sup>18</sup> “[...]To put it in this way, however, is to understate the importance of the author's individuality. As he writes, he creates not simply an ideal, impersonal "man in general" but an implied version of "himself" that is different from the implied authors we meet in other men's works.[...]”

A ironia é considerada “estável” quando o leitor, o texto e o autor implícito possuem as mesmas normas como referência, e instável no caso contrário. Um exemplo de ironia estável é o romance *As Aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain no qual o protagonista, também narrador, afirma ser naturalmente mau, enquanto o autor percebe tacitamente a sua virtude, em cumplicidade com o leitor (cit. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 159). No caso da “ironia instável” o leitor tem a necessidade de encontrar uma interpretação adicional, que forneça uma leitura válida da narração não fidedigna e justifique a discrepância relativamente às normas de referência da componente textual. (Booth, *A Rhetoric of Irony*, 240). A instabilidade é frequentemente causada por afirmações reciprocamente contraditórias sobre factos ou opiniões, que deixam o leitor sem certezas absolutas e a necessitar de uma reflexão mais profunda. Booth exemplifica com as contínuas contradições do narrador em *Corpos Estranhos*, de Jean Cayrol quando reporta sobre factos relativos à própria vida (Booth, *A Rhetoric of Irony*, 62). A ironia instável é uma característica da ficção moderna e pós-moderna, na qual as estratégias de reconstituição da verdade por parte do leitor são reduzidas ao mínimo e não existe um ponto de vista normativo de referência (Hansen, *The Dynamics of Unreliable Narration*).

Ao conceito de autor implícito acrescentou-se depois o de “leitor implícito”, entendido como o hipotético destinatário de uma obra literária imaginada pelo autor no momento da produção da mesma, um leitor capaz de entender a obra na sua complexidade (Iser). São os índices colocados no texto que “fixam e objetivam a imagem do recetor pensada pelo autor” (Schmidt s/p), segundo uma abordagem retórica que apesar de assumir a existência de um leitor, não contempla nenhuma variabilidade na atividade de leitura do mesmo; muito pelo contrário, interpreta a não fidedignidade somente enquanto resultado de uma escolha autoral.

Enquanto as contribuições existentes até à segunda metade da década de 1970 têm como referência o mundo literário, com vários exemplos e casos de estudo que pertencem a esta área, em 1978 Seymour Chatman enquadra o conceito de narração não fidedigna no âmbito do cinema, analisando as novas possibilidades de manipulação do ponto de vista da narração fílmica em comparação com a literária. Chatman aprofunda também os estudos da não fidedignidade que utilizam uma abordagem retórica, afirmando que as normas da obra não têm de ser necessariamente morais, como implica a definição original de Booth, mas que são códigos culturais relevantes para a história. Por último, Chatman estende o âmbito do próprio conceito de

não fidedignidade, afirmando que a mesma não pode ser limitada à personalidade do narrador, sendo necessário ter também em conta a visão do narrador sobre o nível do discurso, o que o pode levar a narrar erradamente os acontecimentos da história. Como consequência, há não fidedignidade não só quando a personalidade do narrador revela alguma falha ou incongruência, mas também quando o leitor implícito que tenta aceder aos factos verdadeiros encontra uma discrepância entre a história e o discurso errado do narrador (Shen s/p).

Portanto, dentro da abordagem retórica, podemos distinguir dois critérios no estudo das causas de não fidedignidade: um mais focado na personalidade do narrador e um outro nos conflitos entre a narração e a história verdadeira. Dentro do primeiro grupo, foi o próprio Chatman quem identificou a não fidedignidade a partir de determinadas características humanas, como sejam a cobiça e a cretinice, a credulidade, a imbecilidade a falta de informação e a inocência, para além de várias outras causas mais subtis, ligadas à ironia instável, na qual o leitor não está completamente certo da não fidedignidade do narrador (Chatman 233). De forma complementar, e ainda relativamente ao primeiro grupo, é possível distinguir perfis de narradores não fidedignos que narram na primeira pessoa: o Mentiroso e o *Pícaro*, que mentem deliberadamente; o Louco, que é afetado por uma patologia ou mecanismo de defesa mental; o Palhaço, que não leva a narração a sério e brinca com as regras e as convenções; o Ingénuo, cuja perceção é imatura ou limitada (Riggan). Os protagonistas dos filmes *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010), *Clube de Combate* (*Fight Club*, David Fincher, 1999), *Memento* (Christopher Nolan, 2000) são narradores loucos ou mentalmente instáveis; *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) é um narrador ingénuo; em *Os Suspeitos do Costume* (*The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995) e *Rashomon* (*Rashômon*, Akira Kurosawa, 1950) várias personagens são narradores que mentem deliberadamente, fornecendo versões contraditórias dos mesmos acontecimentos.

Inversamente, no que respeita ao segundo critério, podemos identificar as tipologias de não fidedignidade com base em conflitos entre a narração e os verdadeiros acontecimentos da história, que emergem das características textuais. Por outras palavras, se o primeiro critério tem em conta as características de quem conta a história, o segundo foca-se no ato de contar, pelo que os dois critérios deviam ser considerados complementares e não mutuamente exclusivos.

Rimmon-Kenan responde a esta necessidade, pois identifica quatro tipos possíveis de potenciais falhas sintomáticas de não fidedignidade narrativa, onde se incluem uns aspetos ligados ao “contar” e outros ligados à figura do narrador. O seu intuito é procurar discrepâncias entre as normas do autor implícito e as normas do narrador. Existem três tipos de incongruências relacionadas com o ato narrativo: a contradição entre o ponto de vista do narrador e os factos verdadeiros; a discrepância entre o resultado das ações ou dos acontecimentos e o relato do narrador; o conflito entre os pontos de vista de outras personagens e o do narrador. A última tipologia está mais focada na figura do narrador, nas contradições e ambiguidade internas da sua personalidade e da sua linguagem. Para Rimmon-Kenan, a ambiguidade do texto e os efeitos da não fidedignidade são muito relevantes: um narrador pode ser considerado fidedigno ou não, de maneira não inequívoca, consoante a interpretação do leitor. Na obra *Óleo de Cão*, de Ambrose Bierce (1952, p. 800) o narrador simpatiza com o hábito da própria família de matar crianças, o que pode ser interpretado como totalmente não fidedignos, mas também se pode pensar que o narrador expõe de forma irónica os horrores pelos quais passou enquanto criança inocente (Rimmon-Kenan 105). Em *Calafrio*, de Henry James (no original, *Turn of the Screw*, 1898), a preceptora que conta uma história de fantasmas pode ser considerada uma narradora fidedigna, por narrar acontecimentos que ela própria vivenciou, ou não fidedigna, por ser neurótica e vítima de alucinações. A ambiguidade na interpretação do enunciado narrativo é o resultado da dificuldade que o leitor tem em reconhecer as normas do autor implícito, o que toca novamente no conceito de ironia. Na ambiguidade, o leitor pode ter ao seu dispor diferentes interpretações dos objetivos (várias hipóteses de identificar as incongruências textuais através de ironia estável), ou então, na ausência de normas partilhadas com o autor (ironia instável), devendo efetuar um esforço adicional para encontrar uma nova e muito própria interpretação da não fidedignidade do narrador. O estudo dos mecanismos de interpretação da ironia por parte do leitor afasta-nos das intenções do autor implícito e leva-nos a uma abordagem cognitivista.

A primeira análise cognitivista centrada nos mecanismos de resolução, reconciliação e integração de certas “tensões textuais” (Yacobi, 1) potencialmente sintomáticas de não fidedignidade narrativa que o leitor tem à sua disposição foi proposta por Tamar Yacobi. Tais medidas são categorizadas segundo cinco princípios: o genético, o genérico, o existencial, o funcional, e o perspetival.

O princípio genético relaciona as incongruências narrativas com as circunstâncias nas quais o texto tomou forma (como se desenvolveu o processo criativo, por exemplo) e que se mantêm externas ao próprio texto. Em alguns casos, como nas obras do Marquês de Sade, o leitor atribui certas peculiaridades ou tendências do texto à personalidade do autor; noutros casos a mudança de um registo paródico para um registo mais realista é justificada pelas circunstâncias históricas em que a obra foi escrita. *Joseph Andrews*, de Henry Fielding (1890), por exemplo, e que foi uma obra concebida inicialmente como uma paródia de outro livro publicado alguns anos antes, sendo depois reconsiderada com base na mudança das intenções do autor. O princípio genérico justifica as eventuais inconsistências com o facto de o género (literário) ser uma simplificação da realidade, como acontece em *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, em que as bruscas mudanças de atitude do protagonista são justificadas pela natureza satírica da obra. O princípio existencial baseia-se na deteção de diferenças entre o mundo ficcional e o mundo real, tal como acontece com a ficção científica. O princípio funcional relaciona as anomalias com as finalidades criativas da obra, ou seja, descodifica a lógica que está na base do desejo autoral em sujeitar o leitor a uma série de choques. Por exemplo, o realismo mágico de Gabriel Garcia Marquez serve para causar uma reação que leva o leitor a questionar a própria realidade. O princípio perspetival atribui a responsabilidade das incongruências narrativas aos limites do narrador não fidedigno, que sozinho “experiencia e conta o mundo representado” (Yacobi, 1), criando uma espécie de interferência entre os factos e o seu significado. Por exemplo, em *Doctor Faustus*, de Thomas Mann, o génio e o sofrimento de Adrian Leverkühn são atribuídos simultaneamente à sífilis que o protagonista contraiu e ao pacto que fez com o diabo.<sup>19</sup>

Durante as décadas de 1990 e 2000, o conceito de não fidedignidade foi novamente objeto de atualização, tendo sido reconsiderado, repensado, reconceitualizado, reorientado. A. Nünning estende a abordagem retórica, afirmando que um narrador deve ser considerado não fidedigno com base não só na discrepância entre as molduras contextuais de autor e do leitor (“*framings*”) – que são as normas e os valores que servem de referência na definição de Booth – mas também

<sup>19</sup> Apesar de criticar a abordagem retórica, por não dar relevo à atividade de interpretação desenvolvida pelo leitor, Yacobi acaba por mostrar uma tendência para a própria abordagem retórica, pois distingue entre dois tipos de narradores não fidedignos: o autoconsciente e o não autoconsciente. O primeiro tem conhecimento dos factos e faz questão de não deixar marcas da própria não fidedignidade; o segundo, pelo contrário, é ingénuo e não tem intenção de enganar os seus interlocutores. É evidente que esta distinção não toma em conta a atividade organizadora do leitor, sendo que a atenção é colocada no narrador e no autor (Shen 20).

consoante as pistas que estão inseridas no texto. Portanto, a (não) fidedignidade de um narrador é fornecida não só pelas estruturas e normas estabelecidas pela obra, mas também pelo conhecimento, pela disposição psicológica e pelo sistema de normas e valores preexistentes na mente do leitor (Nünning, “Unreliable compared to what?” 22). O conceito de narrador não fidedigno é repensado assim a partir de uma abordagem cognitivista, segundo a qual um leitor que tenta resolver ambiguidades e inconsistências textuais, atribuindo-as à não fidedignidade do narrador, passa por um processo cognitivo ou interpretativo conhecido como “naturalização”. Nesta perspectiva, o conceito de autor implícito perde a sua importância em favor dos “padrões de referência não reconhecidos segundo os quais os críticos acreditam poder reconhecer um narrador não fidedignos quando veem um”<sup>20</sup> (Nünning, “Reconceptualizing the Theory”, 30). Nünning propõe uma síntese das abordagens cognitivista e retórica, na qual primeiro identifica as quatro áreas envolvidas nas tentativas de reconceitualização da narração não fidedigna: (1) a teoria e definição da narração não fidedigna; (2) as tipologias de não fidedignidade; (3) as pistas textuais e os quadros de referência envolvidos nas projeções de narradores não fidedignos; (4) os papéis do leitor, do texto e do autor implícito (Nünning “Reconceptualizing Unreliable Narration”, 2).

Nünning recorre a uma estrutura tripartida constituída por um agenciamento autoral, por fenómenos textuais que incluem o narrador e os indícios de não fidedignidade e, por último, a resposta do leitor. Esta estrutura pode representar o ponto de contacto entre as abordagens retórica e cognitivista, pelo facto de relacionar explicitamente os fenómenos e indícios textuais com o processo interpretativo do leitor. A título de exemplo, Nünning analisa a estrutura narrativa do romance *Dead as They Come*, de Ian McEwan (1977), na qual o protagonista se apaixona por uma mulher que o leitor descobrirá ser um manequim. Em primeiro lugar, há ironia “dramática” devido à discrepância entre as intenções e o sistema de valores do protagonista e o conhecimento geral do mundo, normas e valores do leitor genérico. Também graças à presença de indícios textuais, especialmente contradições entre atos anunciados e ações do protagonista, o leitor constrói a imagem de um homem misógino, egoísta, que não respeita os outros. Portanto,

<sup>20</sup> “If, however, we are to make sense of unreliable narration at all, we would be wise to give up the implied author and instead take into consideration the unacknowledged standards and frames of reference according to which critics think they recognize an unreliable narrator when they see one”.

segundo Nünning, o leitor não consegue descodificar a *não fidedignidade* somente a partir dos seus quadros de referência devido aos constrangimentos impostos pelo autor implícito

James Phelan concorda com a estrutura tripartida, dando continuação à abordagem retórica focando-se no ato de narrar. Este teórico identifica três possíveis atividades desenvolvidas pelo narrador: contar, interpretar e avaliar. Tendo em conta esta tripartição, Phelan estrutura o conceito de não fidedignidade em três eixos: o eixo dos factos (em que o narrador conta), o dos valores ou ética (em que o narrador avalia), e o eixo do conhecimento ou percepção (em que o narrador interpreta). O autor distingue ainda duas grandes categorias de não fidedignidade – o estar errado e o ser insuficiente – e enquadra as três possíveis atividades do narrador dentro desta caracterização, chegando a seis tipos de não fidedignidade (Phelan, “Estranging Unreliability”, 224).

Focando-se na relação espetador-narrador, Phelan propõe uma distinção adicional entre dois tipos de não fidedignidade: a “afastadora”, na qual a narração não fidedigna provoca um afastamento entre o espetador e o narrador, e a “agregadora”, na qual há uma aproximação entre os dois em relação à visão do universo diegético (e do mundo real) a nível intelectual e/ou moral. Considerando mais canónica a primeira, Phelan efetua um estudo mais detalhado da segunda tipologia, identificando seis subtipos de não fidedignidade agregadora (Phelan, “Estranging Unreliability”, 223-28):

- (1) “literalmente não fidedigna mas metaforicamente fidedigna”, na qual, por exemplo, o contar erradamente é compensado pela compreensão, por parte do leitor, da existência de uma doença física ou psicológica;
- (2) “comparação lúdica entre o autor implícito e o narrador”, que ocorre quando o autor implícito utiliza a narração não fidedigna para “revelar afinidades ou contrastes entre ele e o narrador enquanto contadores de histórias”;<sup>21</sup>

<sup>21</sup> “[...] the implied author playfully uses unreliable narration to call attention to similarities or contrasts between himself as teller and the narrator as teller”. (Phelan 228).

- (3) “estranhamento naïf”, na qual a ingenuidade de interpretação do narrador de uma dada situação permite uma leitura mais autêntica, aproximando o ponto de vista do narrador do do autor implícito;
- (4) “depreciação sincera mas errada de si próprio”, em que o narrador não fidedigno se julga negativamente, mas o autor implícito induz o leitor a perdoar o narrador em nome de padrões éticos que o próprio narrador parece ignorar<sup>22</sup>;
- (5) “percurso parcial em direção à norma”, em que o narrador vai gradualmente evoluindo na sua leitura das circunstâncias e dos acontecimentos, aproximando o seu ponto de vista do do autor implícito;
- (6) “união através de comparação otimista”, a não fidedignidade de um narrador é reconsiderada a partir da comparação com a não fidedignidade muito diferente de outro narrador.

A comparação entre narradores é contemplada também pelo modelo de Per Krog Hansen, em “Reconsidering the Unreliable Narration” (2007) cuja taxonomia de não fidedignidade tem igualmente em conta a eventual presença de fatores extratextuais à narração, distinguindo quatro tipos de não fidedignidade: intranarrativa, internarrativa, intertextual e extratextual.

A não fidedignidade intranarrativa é relativa a uma estrutura baseada no discurso de um único narrador, o qual apesar de não querer revelar a própria não fidedignidade, é traído por falhas próprias. Este é o caso mais frequente de não fidedignidade, quer na literatura, quer no cinema. Em *Lolita* (filme de Stanley Kubrick, 1962), o relato do Humbert Humbert, um homem aparentemente respeitável, é contradito pela falta de moral das suas ações, reportadas no próprio relato.

Na não fidedignidade internarrativa existem vários narradores com versões diferente dos factos ou das circunstâncias e um ou vários deles revelam características de não fidedignidade, eventualmente a partir da comparação com as versões de outros narradores, tal como acontece no filme *Rashomon*, em que quatro pessoas contam de modo diferente um episódio de violação e

<sup>22</sup> Segundo Phelan, a personagem de Huckleberry Finn reúne em si a comparação lúdica, o estranhamento *naïf* e depreciação sincera mas errónea de si próprio.

homicídio. Os narradores nesta tipologia não são necessariamente todos fidedignos ou não fidedignos, e pode mesmo existir uma margem de dúvida e ambiguidade relativamente à atribuição da não fidedignidade. O filme *Em Parte Incerta*, objeto de estudo do capítulo 2, pertence a esta categoria, contendo dois narradores com diferentes tipologias de não fidedignidade. Segundo Riggan, a categoria intertextual é associada à caracterização das personagens narradoras como o Aldrabão, o Louco, o Ingénuo, o Palhaço.

A não fidedignidade extratextual é associada à discrepância entre a narração e o conhecimento do mundo e dos valores que o leitor utiliza na leitura do texto (Hansen, 241). Para explicar esta tipologia, Hansen faz uso do conceito de “narração discordante”<sup>23</sup> para distinguir as inconsistências provocadas por falhas na narração das incongruências provocadas por diferenças de ideologia entre o narrador e o autor. As quatro tipologias encontram-se frequentemente presentes num texto ao mesmo tempo, de tal maneira que os marcadores de não fidedignidade encontram-se simultaneamente no discurso e nas características do narrador, na versão contraditória de outros narradores, nos conhecimentos do próprio leitor.

Hansen acrescenta que a não fidedignidade é determinada ao mesmo tempo pelos seguintes agentes: o autor implícito, como afirmou Booth; o leitor implícito, como sustentou Chatman, e o leitor empírico, segundo a proposta de Nünning. Ainda no âmbito da abordagem retórica, e a partir dos modelos propostos por Booth, Nünning e Phelan, Greta Olson distingue entre narradores “falíveis” e narradores “não merecedores de confiança”, com base na ideia segundo a qual a falibilidade e a infalibilidade não são duas dimensões separadas, mas estão interligadas entre si, existindo gradações que diluem uma eventual fronteira entre as duas (Olson, 101). A distinção é necessária para identificar os fatores que determinam a reação do leitor: os leitores considerarão “situacionalmente motivados” os erros de um narrador falível, que tentarão compreender, e serão céticos e menos tolerantes em relação aos narradores que consideram “propositadamente enganadores” (Olson, 102). A proposta de Olson contempla o triângulo narrador-leitor- indícios textuais que Nünning definira a partir do modelo retórico de Booth (narrador-leitor-autor implícito) e utiliza a distinção de Phelan relativamente às seis estratégias de leitura de não fidedignidade narrativa. As contribuições de Nünning, Phelan e Olson mostram a tentativa de integrar os elementos mais típicos da abordagem retórica (a análise das

<sup>23</sup> Dorritt Cohn, “Discordant Narration”, citado em Hansen (243)

características do narrador e do ato de narrar), com o processo interpretativo do leitor ou espectador, que distingue a abordagem cognitivista.

Apesar de ser mais recente, o modelo de Bo Pettersson volta a focar-se no papel do narrador: os conceitos de falibilidade e engano são colocados por Pettersson nas extremidades de uma escala de intencionalidade, segundo a qual a falibilidade corresponde a um tipo de não fidedignidade não intencional, enquanto o engano é intencional. O nível de ilusão do narrador determina a sua posição na escala, apresentada no Diagrama 1:

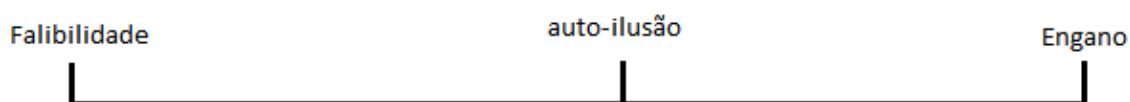


Diagrama 1. Escala de Intencionalidade de Pettersson

Os dois protagonistas narradores do filme *Em Parte Incerta*, na sua complementaridade, tocam nas duas extremidades desta escala, sendo Nick um narrador falível e Amy enganadora, como se verá no capítulo 2.

Pettersson distingue entre não fidedignidade narrativa, focal, e expositiva, mencionando a necessidade de procurar a não fidedignidade no âmbito geral da estrutura expositiva – o conjunto de decisões autorais tomadas para introduzir o leitor num mundo pouco familiar – sem limitar a análise à função narrativa. Estas modalidades podem ser combinadas com as outras. A tipologia focal corresponde à projeção da própria identidade e visão limitada do mundo por parte do narrador enquanto causas de não fidedignidade, enquanto a não fidedignidade narrativa é o resultado de especulações e hipóteses por parte do narrador que não tem um conhecimento exaustivo das circunstâncias que reporta. Pettersson completa o quadro definindo a “manipulação expositiva” como o conjunto de medidas autorais que desorientam o leitor através do engano, com o objetivo de criar suspense e curiosidade: as leituras que são rejeitadas por serem inconsistentes continuam a fazer parte de uma interpretação mais abrangente efetuada pelo leitor tendo em conta as intenções do texto (116).

Também enquadrada dentro da abordagem retórica, a taxonomia proposta por Janina Jacke é o resultado de uma análise mais focada nas ações, na narração e nas normas e valores do narrador, distinguindo entre os seguintes cinco tipos de não fidedignidade (1): do enunciado, relativamente a factos, na qual as alegações do narrador sobre os factos do universo diegético são falsas ou incompletas; cognitiva, relativamente a factos, pela qual as crenças do narrador acerca dos factos do universo diegético são erradas ou incompletas; do enunciado, relativamente a valores, causada pelo conflito entre as alegações do narrador e um sistema de valores relevante; cognitiva, relativamente a valores, resultante do conflito entre as opiniões avaliativas do narrador e um sistema de valores relevante; não fidedignidade da ação, relativa a valores, consequência de conflitos entre as ações do narrador e um sistema de valores relevante.

Na Tabela 1 é apresentado um exemplo de narrador não fidedigno cinematográfico por cada tipologia definida por Jacke.

<b>Tipologias de não fidedignidade</b>	<b>Fatos</b>	<b>Valores</b>
<b>Do Enunciado</b>	<i>Memento</i> : Leonard Shelby narra parcialmente uma história da qual é protagonista, mas desconhece os factos devido à sua perda de memória. <sup>24</sup>	<i>O Grande Peixe</i> : Edward Bloom conta histórias impossíveis de acreditar sobre a própria vida, que se revelam verdadeiras. <sup>25</sup>
<b>Cognitiva</b>	<i>Shutter Island</i> : Teddy Daniels é um doente psiquiátrico que pensa ser detetive, a investigar o hospital no qual está internado. <sup>26</sup>	<i>Tudo Bons Rapazes</i> : Henry Hill conta a história de uma amizade profunda e sincera entre criminosos em contraste com a violência física e o cinismo do mundo da máfia do qual fazem parte. <sup>27</sup>

<sup>24</sup> *Memento* (2000, Christopher Nolan).

<sup>25</sup> *Big Fish* (2003, Tim Burton).

<sup>26</sup> *Shutter Island* (2010, Martin Scorsese).

<sup>27</sup> *Goodfellas* (1990, Martin Scorsese).

<b>Ação</b>	----	<i>Laranja Mecânica</i> : Alex De Large efetua atos ultraviolentos como seu gangue para depois narrar uma parte deles. <sup>28</sup> :
-------------	------	--

Tabela 1. Tipologias de não fidedignidade definidas por Jacke, e relativos exemplos.

Numa segunda categorização, Jacke separa propositadamente os conceitos de narrador e narração, focando-se na posição do narrador em relação aos limiares da diegese. Distingue quatro tipologias: (a) “heterodiegético”, que não pertence ao universo da história narrada; (b) “impessoal”, do qual não conhecemos nenhuma característica, exceto o facto de estar a contar uma história, ou ainda narradores para os quais não temos de criar imagens mentais; (c) “omnisciente”, que tem conhecimento completo dos factos do universo diegético; (d) “estipulante”, que gera os factos do universo diegético narrando-os.

As contribuições de Hansen e Jacke têm a particular utilidade de relacionar as características de não fidedignidade com a estrutura narrativa global de uma obra, pelo que, no âmbito fílmico, os respetivos modelos podem ser usados como referências iniciais no estudo da dinâmica que tem lugar entre as escolhas cinematográficas (autorais) e as marcas de não fidedignidade narrativa.

A seguinte tabela constitui um resumo das teorias expostas.

<b>Autor</b>	<b>Ano</b>	<b>Abordagem</b>	<b>Descrição/Resumo</b>
Booth	1961	retórica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• definição de narração não fidedigna;</li> <li>• <i>autor implícito</i> e distância narrativa</li> </ul>
Chatman	1978	retórica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• narração não fidedigna no cinema;</li> <li>• características do narrador que são causa de não fidedignidade</li> </ul>

<sup>28</sup> *A Clockwork Orange* (1971, Stanley Kubrick).

Yacobi	1981; 2005	cognitivista	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 5 princípios de leitura: genético, genérico, existencial, funcional, perspetival;</li> <li>• narrador autoconsciente e não autoconsciente</li> </ul>
Riggan	1981	retórica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• os narradores não fidedignos: o Aldrabão, o Louco, o Palhaço, o Ingénuo</li> </ul>
Rimmon-Kenan	1983	retórica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 4 categorias de características textuais de não fidedignidade</li> </ul>
Nünning A.	1997; 1999; 2005	retórica; cognitivista	<ul style="list-style-type: none"> <li>• estrutura tripartida: autor implícito, leitor e pistas textuais;</li> <li>• tentativa de síntese retórico-cognitivista</li> </ul>
Olson	2003	retórica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2 tipos de narradores: falíveis e não fidedignos;</li> <li>• reação do leitor</li> </ul>
Phelan	2005; 2007; 2017	retórica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 3 eixos (factos, valores, conhecimento); reportar, interpretar, avaliar;</li> <li>• 6 categorias de não fidedignidade; não fidedignidade afastadora vs. agregadora;</li> <li>• Redefinição de autor implícito</li> </ul>
Hansen	2007; 2008; 2017	retórica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 4 tipos de não fidedignidade: intranarrativa; internarrativa; intertextual; extratextual</li> </ul>
Pettersson	2015	retórica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• escala de intencionalidade: falibilidade - ilusão – logro;</li> <li>• 4 tipos de não fidedignidade: expositiva, narrativa, focal, combinada;</li> <li>• definição de manipulação expositiva</li> </ul>
Jacke	2018	retórica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 5 tipos de não fidedignidade (combinações): do enunciado, cognitiva, e da ação; relativamente a factos, valores;</li> </ul>

			<ul style="list-style-type: none"> <li>• 4 tipos de narrador: extradiegético, impessoal, omnisciente; estipulante</li> </ul>
--	--	--	--

Tabela 2. Resumo dos autores e conceitos de referência.

A informação sobre o tipo de abordagem na Tabela 2 é meramente indicativa e não deve fazer concluir que apenas dois autores utilizam uma abordagem cognitivista, sendo que existe uma certa concordância na necessidade de integrar as duas abordagens num modelo comum. O critério de escolha do tipo de abordagem na tabela é baseado na resposta à seguinte pergunta: “O conceito ou modelo proposto pelo autor é fixo ou variável consoante o tipo de espetador (e o seu enquadramento a nível de conhecimentos e valores)?”. A abordagem é considerada retórica no caso de o conceito ou modelo ser fixo, e cognitivista se o mesmo for variável.

Sendo a literatura sobre a narração não fidedigna muito extensa e articulada, a exclusão de certos autores e conceitos é inevitável, mas faz parte da tentativa de manter uma certa coerência entre o conteúdo do presente trabalho, o seu âmbito e os seus objetivos: os autores e temas escolhidos e apresentados no presente capítulo servem de referência para a articulação do capítulo seguinte, o qual se foca num estudo de caso de narração não fidedigna com dois narradores.

Passarei a referir, de seguida, as abordagens, modelos e temas escolhidos para o estudo do conceito da narração não fidedigna, cujo desenvolvimento é estruturado em duas vertentes: uma mais geral, que procura uma releitura do conceito em si, e outra mais focada nas dinâmicas de narração não fidedigna múltipla presentes no filme *Em Parte Incerta* (*Gone Girl*, 2014, David Fincher)<sup>29</sup> no qual os dois protagonistas são narradores não fidedignos.

### 1.3 Articulação dos modelos em face do objeto fílmico

Independentemente do tipo de abordagem relativamente à narração não fidedigna, existe um consenso sobre a relevância de determinados agentes e elementos discursivos. A nível extradiegético existem dois agentes, o autor implícito e o espetador,<sup>30</sup> nas duas pontas do fluxo

<sup>29</sup> Na continuação da minha análise indicarei sempre o título comercial do filme em Portugal.

<sup>30</sup> A distinção entre leitor implícito e leitor empírico descrita em 2.2 implicaria a escolha da abordagem retórica *a priori*, em detrimento da cognitivista, pelo que decidi utilizar a figura mais abrangente de “espetador” (entendido como o “leitor do universo

comunicacional, retomando a ideia segundo a qual, por definição, a relação entre os dois se enquadra dentro de um ato de comunicação (Yacobi 1981).

É necessário ter em conta que, como tinha sido explicitado por Booth, (mas alvo de reconsideração por Nünning e Olson), o ato de comunicação passa por um terceiro e indispensável agente, o narrador, que distintamente dos primeiros dois, pode fazer parte do mundo intradieético – nos casos mais canónicos de narração não fidedigna faz mesmo –. Porém o próprio texto, no caso do cinema, também narra de forma “impessoal”, assumindo assim uma função narrativa, ou enunciadora. Portanto, a narração cinematográfica existe em duas vertentes: a diegética - o ato de contar, a atividade verbal propriamente dita ou uma sua forma análoga; a mimética, que consiste no ato de mostrar. Segundo Christian Metz, a tendência em atribuir uma forma humana à enunciação é errada especialmente no cinema, em que tudo é baseado no funcionamento de dispositivos técnicos, pelo que os conceitos de enunciador e destinatário deviam ser substituídos pelos de “fonte” e “alvo”.<sup>31</sup> Devido às suas qualidades projetivas-introjetivas, a câmara introduz na enunciação um ponto de vista que influencia o do espetador sem poder ser influenciado (Metz, 51), pelo que não podemos excluir *a priori* a presença de não fidedignidade na componente cinematográfica.

Podemos identificar dois níveis discursivos estruturais: a componente textual (seja ela literária, cinematográfica, ou outra), que compreende a arquitetura narrativa, concebida pelo autor real e delegada no autor implícito (portanto extradiegética), e a narração do narrador não fidedigno propriamente dita (operada na diegese). Embora já aqui identificados, ainda não tinham sido devidamente considerados na sua interligação. De facto, a interação entre o mundo extradiegético e o intradieético consiste num contínuo ‘saltar de dentro para fora e de fora para dentro’ no triângulo espetador-autor implícito-narrador que regula as dinâmicas de narração não fidedigna e constitui a base da atividade organizadora do espetador. Os primeiros dois estão “fora” e o terceiro está “dentro” da diegese.

Se, por um lado, a complementaridade entre a narração intradieética e a extradiegética existe independentemente da presença ou ausência de não fidedignidade, por outro lado a narração não

filmico”) na continuação da minha análise, de forma a manter intactas as “expetativas” autorais no leitor implícito, e ao mesmo tempo não ignorar a potencial variabilidade do contexto no qual o espetador interpreta a não fidedignidade.

<sup>31</sup> Consequentemente a enunciação no cinema demarca-se por meio de um desdobramento reflexivo, expandindo as possibilidades mais limitadas da dupla deíctica Eu-Tu.

fidedigna assenta numa certa “cumplicidade” com a arquitetura que a suporta. Por outras palavras, um texto literário ou fílmico pode ser estruturado com a finalidade, entre outras, de tornar a narração não fidedigna credível aos olhos do espetador somente até certo ponto e de evidenciar a não fidedignidade no momento considerado certo, por exemplo numa reviravolta final (o *plot twist*). Poder-se-ia observar que um espetador, mesmo perante um narrador não fidedigno, não questione a componente arquitetónica e/ou extradiegética, do mesmo modo que não questione o autor nem o autor implícito. Mas esse não questionar pode deixar de existir no momento em que a não fidedignidade da narração é revelada, nos casos em que existe de facto uma mudança de atitude do espetador em relação à narração. Quando o narrador deixa de ser considerado fidedigno, inicia-se um processo de redimensionamento e reconfiguração da história por parte do espetador, o qual tenta identificar, num percurso em sentido contrário à narração (olhando para trás), as causas da não fidedignidade, podendo chegar a reconhecer na arquitetura autoral, e indiretamente, no autor implícito um cúmplice ou um segundo responsável pela não fidedignidade narrativa, para além dos narradores intradieгéticos. Os conceitos de *ironia estável* e *ironia instável* identificados por Booth podem ser reconsiderados nesta perspetiva, sendo que no caso de *ironia estável* a fidedignidade da componente autoral (extradieгética) não é posta em causa, ao passo que no caso de *ironia instável* acontece o contrário.

Para analisar um filme podem usar-se as ferramentas teóricas identificadas anteriormente e que são modelos e definições propostos originalmente para a narrativa literária. Este uso, porém, comporta uma mudança de *medium* que, a meu ver, se reflete não apenas nas dinâmicas de interpretação da não fidedignidade (intradiegética), mas também, e talvez com um peso maior, na componente de arquitetura autoral (extradieгética), sendo no caso fílmico a não fidedignidade narrativa definida muito pelas escolhas a nível de argumento, realização, fotografia e pós-produção.

A taxinomia de Yacobi, por exemplo, contempla dois princípios de resolução de tensões textuais que relacionam a não fidedignidade narrativa com aspetos ligados à obra no seu conjunto: o genético, com o qual o leitor tenta relacionar a não fidedignidade com o processo de criação da obra, e o funcional, relativo às finalidades criativas da mesma obra. O espetador que se depara com um narrador não fidedigno, poderá ou não recorrer a estes princípios de resolução, segundo um raciocínio que varia consoante o tipo de espetador.

A distinção de Hansen relativamente aos quatro tipos de não fidedignidade (intranarrativa, internarrativa, intertextual, e extratextual) tem em conta ambas as componentes narrativas, intra- e extradiegética, sendo as primeiras duas tipologias relativas ao universo da história, enquanto a terceira e a quarta característica refletem aspetos ligados a características do texto.

Na tentativa de reorganizar as teorias e os modelos que foram aqui chamados à colação, o estudo do conceito de não fidedignidade é feito a partir dos elementos que definem o narrador (intradiegéticos) e aqueles que se focam na narração (extradiegéticos).

Entre as definições e taxonomias focadas em características do narrador, as de Chatman e Riggan tentam identificar tipologias aplicadas às personagens (o Louco, o Ingénuo, o Palhaço, etc.), enquanto outros autores procuram categorizações mais gerais e também, eventualmente relacionadas com a dimensão extradiegética: a distinção de Yacobi, entre autoconsciente e não autoconsciente, tem correspondência com a de Olson, entre narrador falível e não merecedor de confiança. Jacke tem uma perspetiva do narrador centrada na relação do mesmo com a diegese, distinguindo entre narrador extradiegético, impessoal, omnisciente e estipulante.

De modo inverso, as contribuições teóricas mais focadas na narração (ato enunciativo) são a de Rimmon-Kenan (que propõe quatro categorias, segundo a relação entre o relato, os factos, o ponto de vista do narrador e as ambiguidades internas da narração), a de Phelan estruturada nos três eixos “contar, interpretar, avaliar”, e a de Pettersson, que distingue entre não fidedignidade focal, expositiva, narrativa, e combinada, propondo o conceito de manipulação expositiva. Debruçando-se sobre o conceito de narração, Phelan distingue entre não fidedignidade agregadora e afastadora na relação entre o espetador e o narrador, e ainda define seis subtipos de não fidedignidade dentro da segunda tipologia; a de Hansen (intranarrativa, internarrativa, intertextual, extratextual), focada na concomitância entre narração intradieética e estrutura textual.

Entre as propostas focadas no papel do leitor, refira-se a de Yacobi, que identifica os cinco princípios de leitura à disposição do leitor para resolver as “tensões textuais” relativas à não fidedignidade; e a de Olson, que distingue entre o leitor compreensivo e o leitor cético, na sua abordagem a um narrador falível ou não fidedignos, respetivamente.

A Tabela 3 resume o enfoque dos modelos de referência escolhidos para a análise do filme *Em Parte Incerta*:

<b>Autor</b>	Chatman	Riggan	Rimmon-Kenan	Yacobi	Phelan	Hansen	Pettersson	Olson	Jacke
<b>Enfoque do modelo</b>	Narrador	Narrador	Narração	Narrador Leitor	Narração		Narrador	Narrador	
<b>Colocação relativamente à diegese</b>	Intra <sup>32</sup>	Intra	Intra	Intra e Extra <sup>33</sup>	Intra e Extra	Intra e extra	Intra	Intra e Extra	Intra e Extra

Tabela 3. Modelos de estudo de não fidedignidade narrativa por autor.

<sup>32</sup> Intradiegética

<sup>33</sup> Extradiegética

## 2. *Em Parte Incerta (Gone Girl, 2014): estudo de caso*

### 2.1 Evolução da narrativa em David Fincher: *O Jogo (The Game, 1997)*, *Clube de Combate (Fight Club, 1999)*, *Em Parte Incerta (Gone Girl, 2014)*

Escolhi dois filmes de David Fincher anteriores a *Em Parte Incerta* com o intuito de identificar um percurso na estratégia narrativa focado no conceito de não fidedignidade narrativa.

*O Jogo* conta a história de Nicholas Van Orton (Michael Douglas), um banqueiro rico e divorciado, que vive afastado do irmão mais novo Conrad (Sean Penn) e cuja paixão e preocupação é apenas o lucro monetário. Nicholas convive com o trauma de ter assistido na infância ao suicídio do pai; no dia do seu quadragésimo oitavo aniversário, Conrad oferece a Nicholas um *voucher* para participar num jogo organizado por uma empresa chamada *Customer Recreation Services* (CRS), uma experiência imersiva no mundo real que o ajudará a ultrapassar os traumas da infância, tornando a sua vida melhor.

A partir do início do jogo, a narrativa do filme é produzida por um agente intradieético, a empresa CRS, e o protagonista passa por inúmeras peripécias sem conseguir distinguir o que é real (e está a acontecer sem o controlo de alguém) do que é gerado pela mecânica do jogo (e, portanto, arquitetado com um dado objetivo). Nicholas foge de homens armados que tentam matá-lo, é enganado e drogado, acorda num caixão no México, mata o próprio irmão por acidente. À exceção dos *Flashbacks* da infância, a narrativa tem uma estrutura linear que se desenvolve no presente da história e que direciona a tentativa de desenvolvimento psicológico individual de Nicholas até ao evento traumático final, a malograda tentativa de suicídio, a qual lhe permite libertar-se do seu passado e ter um novo começo de vida.

O protagonista não tem função de narrador, mas questiona continuamente a fidedignidade da narrativa do jogo criado pela CRS e convive com a dúvida persistente, partilhada com o espetador, relativamente à realidade do que está a ser experienciado. Esta dinâmica pode ser interpretada como um caso exemplar de não fidedignidade, e ao mesmo tempo como um antimodelo de narrativa não fidedigna. Por um lado, trata-se de um caso exemplar porque existe um questionamento da narrativa por parte do espetador, mas ainda não temos um enunciado narrativo explícito. Por outro, e de modo complementar é um antimodelo porque o protagonista

não só não narra, como tenta desmascarar a estrutura narrativa do jogo. Nicholas cumpre um percurso de afastamento e reaproximação à realidade, através de saltos entre níveis de ficção mais ou menos profundos: o percurso de afastamento passa por episódios que destroem todos os falsos valores que pareciam dar estabilidade à vida do protagonista, e a reaproximação é completada só quando Nicholas passa a acreditar na narrativa do jogo, como se ele fosse autêntico, e desiste do controlo da própria vida.

A crítica à ganância material, bem como à falta de comunicação e partilha emocional, é feita através de uma história com um único protagonista que passa por um percurso de crescimento e libertação psicológica individual, no qual os inimigos são fictícios e efémeros, e na verdade todas as personagens são adjuvantes do protagonista. O ponto de vista do espectador é o mesmo do protagonista desde o início até ao *plot twist*, já perto do final feliz da história, sabendo tanto quanto Nicholas. Durante grande parte do filme a prioridade é descobrir se a CRS é uma entidade fidedigna ou não e se toda a história vivenciada é uma fraude de que o protagonista é vítima. Com a reviravolta final, o espectador apercebe-se de que também acreditou em algo ficcional, havendo um contraste entre a sensação de ter sido enganado e a noção de que a mentira foi contada com uma finalidade benévola. A especificidade da narrativa deste filme vem da presença de uma entidade narradora intradieética que apesar da ausência de um enunciado explícito estipula os acontecimentos durante grande parte do enredo, encaixando-se dentro da componente narrativa estrutural autoral ou cinematográfica, com a qual se complementa.

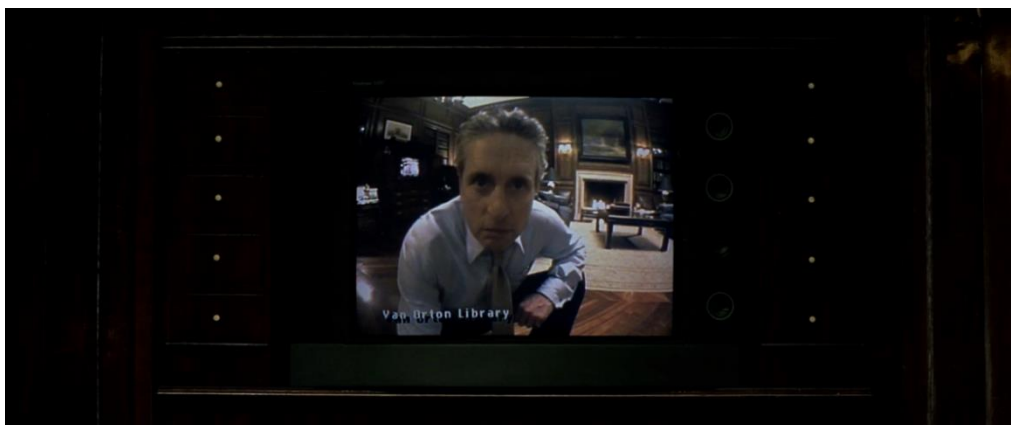


Figura 1. Nicholas tenta desmontar o dispositivo de controlo do jogo. *O Jogo*, 1997. [Fotograma].

A não fidedignidade em *O Jogo* cumpre um movimento ao longo da escala completa de intencionalidade de Pettersson: aos olhos do protagonista, e do espectador, a narrativa do jogo oscila inicialmente entre a falibilidade (Nicholas tenta continuamente procurar incongruências e encontrar vias de fuga da narrativa) e o logro (a vida do Nicholas parece ser destruída pela mesma organização do jogo); com a revelação final descobre-se que toda a narrativa fora uma ilusão (em suma, um jogo).



Figura 2. A revelação final. *O Jogo*, 1997. [Fotograma].

Em *Clube de Combate* um homem banal sem nome (Edward Norton), que sofre de insônia e está insatisfeito com a sua vida e com os valores da sociedade em que vive, torna-se amigo de Tyler Durden (Brad Pitt), com o qual concebe um plano terrorista e revolucionário contra o sistema. Tyler entra numa relação sexual com Marla Singer (Helena Bonham Carter), que acompanha os acontecimentos até ao fim, mantendo uma relação conflitual com a personagem interpretada por Norton. Quando o protagonista sem nome – mas designado no genérico de fim como “Narrator” (Narrador) – se apercebe que, na verdade, Tyler Durden é um alter ego da sua própria personalidade e que não tem existência física, a não ser na sua própria imaginação, a personalidade original (Norton) consegue matar simbolicamente a secundária, mas o plano de destruição anti sistema é concluído à mesma.

A estrutura narrativa, que é circular, começa com uma moldura narrativa que funciona como um prelúdio e que é retomada na cena final. O enredo possui inúmeras alternâncias entre passado e presente, através da narração em *voz-off* do protagonista Narrador. Neste caso, a não fidedignidade da narração, causada por uma patologia mental – o desdobramento de

personalidade do protagonista Narrador – é revelada ao espectador, de forma gradual, somente na segunda metade do filme. Temos, portanto, dois protagonistas, dos quais o segundo é fruto da imaginação do primeiro, e tal como em *O Jogo*, a narrativa é criada por um agente intradieético, mas no caso de *Clube de Combate* o conjunto de decisões extradiegéticas tem um impacto maior, pelo facto de o realizador escolher uma *mise-en-scène* que conta a história do ponto de vista do protagonista e enganar propositadamente o espectador que, inconsciente, de facto consome as mesmas ilusões e alucinações do protagonista Narrador, sem aceder à realidade física dos acontecimentos até à revelação da verdade, que ocorre já perto do fim.<sup>34</sup> É relevante notar que é o protagonista iludido, e não o espectador, quem questiona a própria fidedignidade ao longo de um percurso de evolução psicológica, que passa por uma luta entre realidade e imaginação.

A narração de Edward Norton serve de linha condutora a vários níveis: entre o presente e o passado, entre momentos distintos do passado, e entre a realidade e a imaginação no passado. Os *Flashbacks* e os saltos temporais alternam com os desvios da mente do protagonista, que em três episódios diferentes imagina estar numa gruta de gelo. Estes afastamentos da realidade dentro da diegese pontuam e dão profundidade à narração, além de figurar a dimensão de frenesim e instabilidade mental, que ganha maior força disruptiva também através da montagem: quando a personagem de Tyler ainda não apareceu, nem foi mencionada pelo narrador, o próprio Tyler aparece apenas durante um fotograma e completamente fora do contexto, sendo perceptível só ao espectador mais atento, que fica com uma sensação de dúvida e estranheza.



<sup>34</sup> O romance original é de Chuck Palahniuk e o argumento de Jim Uhls.



Figuras 3 e 4. Fotograma de Tyler Durden, inserido e retirado, de forma quase impercetível ao espectador. *Clube de Combate*, 1999. [Fotograma].

O registo utilizado é o da *voz-off* acompanhado por imagens que ilustram o que a voz descreve, e nunca vemos o protagonista a narrar, só o ouvimos, exceto numa circunstância, aproximadamente aos trinta minutos do início do filme, em que é quebrada a quarta parede e a personagem de Edward Norton fala ao espectador sobre Tyler Durden, olhando diretamente para a câmara. Nesta cena fundamental, Durden está no fundo do plano, desfocado, a "manipular" o filme para enganar espectadores intradieéticos, tal como o realizador Fincher faz connosco (e da mesma maneira, pela introdução de um fotograma adicional).

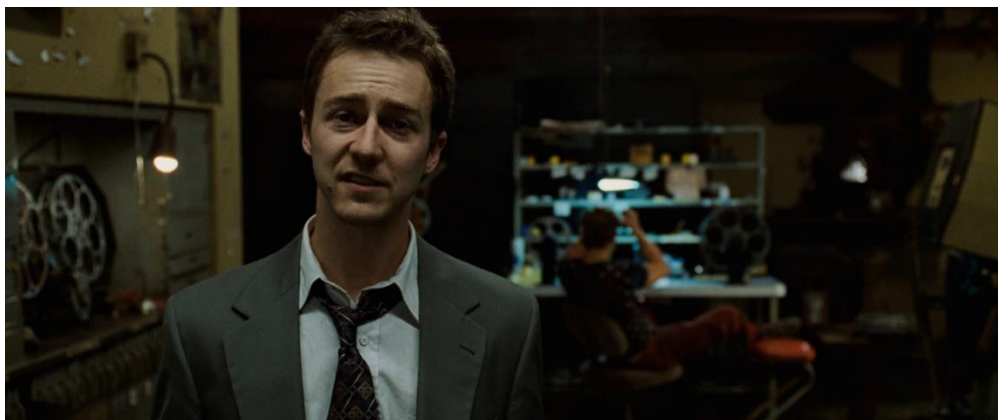


Figura 5. Quebra da quarta parede. *Clube de Combate*, 1999. [Fotograma].

Por um lado, a quebra de transparência cinematográfica é coerente com o desejo dos dois homens de subverterem as regras do sistema, e enquadra-se num registo comunicacional

anticonvencional e não politicamente correto, que mantém a atenção do espectador elevada desde o início do filme até ao fim. Por outro lado, revelar a presença do dispositivo cinematográfico dá uma ilusão de confiança ao espectador no acesso à verdade, e permite esconder a cumplicidade do realizador com a não fidedignidade intradieética: a verdade é revelada ao espectador só trinta minutos antes do fim através da explicação em *voz-off* de Tyler, sobreposta a uma sequência caracterizada pela ausência do corpo do mesmo Tyler.

O protagonista consegue ultrapassar a sua condição mental através de um evento traumático que tem por finalidade matar a sua segunda personalidade, colocando em risco a própria vida. Tal como em *O Jogo* a história tem um final feliz, mas de uma forma mais controversa e menos banal: já não há possibilidade de harmonia, mas só de destruição, na sociedade do consumo e do capital, e o protagonista diz “estar bem”, ou noutras palavras, “ser fidedigno”, quando tudo à sua volta parece não estar.



Figura 6 e 7. *Flashbacks*: o protagonista apercebe-se que na realidade esteve sempre sozinho, e que Tyler Durden é fruto da sua imaginação. *Clube de Combate*, 1999. [Fotograma].

No filme *Em Parte Incerta*, a estrutura narrativa é elaborada e complexificada a vários níveis: temos dois narradores não fidedignos, dispositivos narrativos sobrepostos e entrelaçados, descontinuidades de tempo e espaço, uma dramaturgia mais psicológica e menos espetacular.

Se em *O Jogo* o protagonista questiona a fidedignidade da narrativa criada por um agente intradieético, a empresa CRS, e em *Clube de Combate* a personagem interpretada por Edward Norton apercebe-se da própria não fidedignidade, em *Em Parte Incerta* os dois protagonistas fornecem versões contrastantes, ambas não fidedignas, dos acontecimentos, e estão em competição um com o outro.

Ao contrário dos primeiros dois filmes, o percurso das personagens não permite uma libertação final: no fim, Amy e Nick estão de volta à situação inicial, debaixo do mesmo teto, na mesma cama. Porém, a circularidade neste caso é ligada à psicologia e à relação entre os dois protagonistas, e não meramente a uma digressão temporal, como acontece em *Clube de Combate*. O facto de no filme de 1999 se escolher de começar o enredo com a cena final e a seguir dar um salto atrás no tempo desperta a atenção e curiosidade do espectador, mas com a cena final temos um ponto de rotura e descontinuidade com o passado da vida do protagonista; em *Em Parte Incerta*, ao contrário, é impossível haver resolução e evolução das personagens, que continuam presas num casamento alimentado por enganos e mentiras.

Relativamente às tipologias de não fidedignidade, em *O Jogo* a narrativa acaba por se revelar fidedigna, mas a atenção do espectador é ativada pelas suspeitas de não fidedignidade da empresa CRS, cujas consequências recaem sobre o protagonista; em *Clube de Combate* a patologia mental do protagonista Narrador cria um alter-ego e gera uma narrativa que distorce a realidade, na qual o espectador também acredita, enganado pelas escolhas autorais, que o colocam ao mesmo nível de conhecimento do Narrador; em *Em Parte Incerta* os elementos dos filmes anteriores fundem-se, pelo facto de termos uma protagonista cuja tendência psicopata gera uma narrativa não fidedigna, na qual o espectador todavia acredita (tal como em *Clube de Combate*, graças a cumplicidade cinematográfica), e um protagonista que por sua vez dá a sua versão dos acontecimentos, passando da ingenuidade para a credibilidade.

Existe ainda uma evolução no que respeita ao modo pelo qual a verdade é revelada ao espectador: em *O Jogo* a revelação é feita somente na cena final; em *Clube de Combate* as suspeitas sobre a não fidedignidade do protagonista começam, progressivamente, pouco depois da primeira metade do filme; em *Em Parte Incerta* a revelação da protagonista chega, inesperada, após uma hora de filme. Por conseguinte, há diferentes expectativas na dinâmica *protagonista-espetador-outras personagens*, que criam necessidades e oportunidades a nível de escolhas narrativas. Por outras palavras, em *Em Parte Incerta*, após uma hora de filme, Fincher lida com um espectador que está a par da verdade, e cuja curiosidade está virada para a maneira como os protagonistas irão “vender” a própria história às outras personagens. Consequentemente, a componente narrativa extradiegética, que já não contribui em esconder a não fidedignidade de Amy, assume uma atitude oposta, mostrando apenas ao espectador todos os aspetos mais aterradores da protagonista e acentua a discrepância de conhecimentos da história entre o espectador e as outras personagens da história.

Nos três filmes existe uma questão moral, acompanhada por críticas a vários aspetos da sociedade americana. No primeiro é a ganância material do indivíduo e a falta de comunicação entre as pessoas; no segundo, é a sociedade do capital e do consumo; no terceiro é a atitude hipócrita da sociedade em relação à instituição do casamento. Em cada filme estas questões são abordadas e resolvidas, ou não, em modalidades diferentes: no primeiro caso, a sociedade ajuda o protagonista a conseguir evoluir; no segundo a condição mental do protagonista Narrador parece ser indispensável para mudar de forma violenta uma sociedade superficial e materialista; no terceiro a solução é a mentira, por parte dos dois protagonistas, que dá credibilidade ao casamento, perante uma sociedade que vive de aparências.

Através dos três filmes de David Fincher analisados é possível evidenciar um percurso em termos de estratégia narrativa e de utilização da não fidedignidade por um realizador. Em primeiro lugar, encontramos a não fidedignidade em correspondência com certos limites de transparência cinematográfica: Michael Douglas tenta desmontar o dispositivo de controlo, cujo olhar está alinhado com o olhar do espectador, em *O Jogo*; Edward Norton quebra a quarta parede para contar ao espectador a história do seu alter ego em *Clube de Combate*. No primeiro *plot twist* de *Em Parte Incerta*, Rosamund Pike olha em direção à câmara utilizando óculos de sol, enquanto fala ao espectador em *voz-off*, revelando a verdade.

O dispositivo narrativo muda coerentemente com o conteúdo da história e com o tipo de não fidedignidade em questão: temos a “ficção dentro da ficção” instituída pelo jogo no primeiro filme, com esporádicos *Flashbacks* da infância do protagonista; em *Clube de Combate* a narrativa é mais elaborada, sendo baseada numa dinâmica de saltos no tempo e na imaginação do protagonista Narrador, acompanhados pela narração em *voz-off* e repetições de cenas com novas chaves de leitura; em *Em Parte Incerta* os vários dispositivos heterogêneos (o diário, a *voz-off*, a caça ao tesouro, os programas televisivos) sendo sobrepostos e entrelaçados, permitem contínuos saltos no tempo e no espaço, garantindo uma profundidade e um ritmo mais desenvolvido em comparação com os outros dois filmes, sem nunca sair da dimensão do real.

## **2.2 Análise de *Em Parte Incerta* (*Gone Girl*, 2014) e Introdução à não fidedignidade**

### **2.2.1 Enredo**

No seu quinto aniversário de casamento, Amy Dunne desaparece e a polícia considera imediatamente o marido, Nick, como o principal suspeito. Amy pertence à alta sociedade nova-iorquina, sendo conhecida a nível nacional por ter inspirado os pais na escrita da coleção de livros para crianças “Amazing Amy”; Nick é um professor de jornalismo da classe média originário do Missouri. Amy vive uma relação controversa com os pais, que revelam algum cinismo e privilegiam as relações sociais e os negócios em detrimento de uma verdadeira proximidade à filha.

Num *flashback*, vê-se que os dois primeiros anos de casamento de Amy e Nick são de grande felicidade, até ambos perderem o emprego, e decidirem mudar-se para a cidade de North Carthage, no estado de Missouri, do qual Nick é originário, devido à doença da mãe do protagonista.

Novamente no presente, enquanto as buscas de Amy começam, a investigação é liderada pela detetive Rhonda Boney, que segue uma série de dicas de uma caça ao tesouro preparada por Amy para a celebração do quinto aniversário de casamento e descobre que o casal tem problemas financeiros. A atitude de Nick em público, especialmente perante os meios de comunicação social, é ambígua e causa novas suspeitas sobre o seu eventual envolvimento no desaparecimento da mulher. Nick tenta manter escondida a relação que tem com uma jovem estudante, sua aluna,

começada antes do desaparecimento de Amy. A análise forense à casa dos protagonistas revela que se fizeram desaparecer do chão grandes manchas de sangue. Enquanto Nick é posto sob pressão pela imprensa após ser revelado que Amy está grávida, a polícia encontra o diário da protagonista. Progressivamente, o plano e as mentiras de Amy são revelados: ela está viva e encenou o próprio desaparecimento para fazer incriminar Nick através de uma estratégia que terminaria com o suicídio da protagonista. Nick contrata um renomado advogado para o defender, e consegue mudar a sua imagem perante e através da imprensa. Enquanto tenta investigar o passado de Amy, Nick encontra Tommy O'Hara, um antigo namorado de Amy que lhe conta ter sido acusado falsamente de violação por Amy oito anos antes. Amy, por seu turno, após ser alvo de um assalto e ficar sem dinheiro numa área de campismo, encontra abrigo na mansão de outro seu ex-namorado, Desi; sedu-lo e mata-o com um estilete. A protagonista volta então para a sua casa e revela secretamente a Nick todos os seus crimes, enquanto fornece à polícia e à imprensa uma versão da história que elimina qualquer suspeita sobre ela e o marido. Amy revela estar grávida, após se ter inseminado artificialmente com o sêmen de Nick, que estava guardado numa clínica de fertilidade. O casal anuncia em público a futura paternidade.

### **2.2.2 Personagens e dinâmicas relacionais**

Além dos dois protagonistas, quase todas as personagens do filme revelam traços de não fidedignidade, de uma forma ou de outra, exceto por duas delas (a detetive Rhonda Boney e a irmã de Nick, Margo Dunne) que, sendo fidedignas, reforçam a importância e omnipresença da temática e do dispositivo narrativo.

Nick, inicialmente um homem brilhante e encantador, torna-se um marido infiel, que passa por um problema financeiro que afecta a sua realização profissional, deixando de ter consideração e amor pela própria esposa. Como resposta à crise conjugal, está prestes a pedir o divórcio mas é apanhado de surpresa pelo desaparecimento de Amy. O percurso de Nick ao longo da história divide-se entre a pesquisa da verdade sobre o desaparecimento de Amy e a tentativa de provar a sua própria inocência.

Amy é uma mulher rica e culta, que inicialmente parece amável e equilibrada, mas que tem um carácter dominante, o qual frequentemente não agrada a Nick e à irmã deste. Quando o casamento está próximo do fim, os primeiros aspetos patológicos da sua personalidade começam

a aparecer mas são revelados ao espectador somente após quase uma hora de filme. Quando o seu plano inicial para incriminar o marido encontra obstáculos, Amy não hesita em recorrer à violência para garantir a própria sobrevivência. Na parte final do filme a protagonista nunca perde o controlo sobre o marido e o casamento, conseguindo manter a sua imagem de esposa ideal perante a sociedade e obrigando Nick a ficar ao seu lado por causa de uma nova gravidez provocada artificialmente.

Existe uma teia de personagens secundárias com as quais os dois protagonistas se relacionam ao longo da história para alcançar os seus objetivos. Ao mesmo tempo, existem entidades coletivas, nomeadamente as forças policiais e os meios de comunicação social, cujo conjunto passarei a denominar daqui em diante como *agentes de juízo (intradiegéticos)*, que observam as personagens, julgam-nas e interagem com elas, antecipando e acompanhando a tomada de posição por parte do espectador.



Figura 8. Os *agentes de juízo intradieéticos*. Em *Parte Incerta*, 2014. [Fotograma].<sup>35</sup>

Algumas personagens interagem apenas com Nick ou com Amy, enquanto outras entram em contato com ambos os protagonistas. Dentro do primeiro grupo, as personagens relevantes que entram em contato somente com Nick são a irmã de Nick, a amante, Andy, o advogado, Tanner Bolt, e a apresentadora televisiva Sharon Schreiber; enquanto as únicas duas personagens que interagem exclusivamente com Amy são Greta e o companheiro, que roubam dinheiro à protagonista e complicam o seu plano de fuga. Entre as personagens que entram em contato com

<sup>35</sup> Todas as imagens desta secção são fotogramas retirados do filme *Em Parte Incerta*, pelo que omitirei esta informação relativamente ao resto das imagens da presente secção, considerando-a implícita.

ambos, encontramos os pais de Amy, a detetive Rhonda Boney, os ex-namorados de Amy, Desi Collings e Tommy, a vizinha, Noelle Hawthorne, e a apresentadora televisiva Ellen Abbott.

A relação de Nick e Amy com cada personagem representa uma peça no puzzle da verdade: uma verdade que é revelada aos poucos ao espectador, o qual vai identificando traços de não fidedignidade nos protagonistas através destas mesmas interações. Durante a primeira hora do filme, até ao *plot twist*, o espectador não dispõe de interações de Amy com outras personagens no tempo presente da história, tendo ao seu dispor apenas o diário e os relatos, principalmente orais, das outras personagens sobre ela (Nick, Margo, os pais de Amy, a vizinha Noelle). Só depois de ser revelado o plano de Amy é que começam a surgir as primeiras suspeitas sobre o desequilíbrio mental da protagonista, através da conversa de Nick com Tommy, um ex-namorado de Amy.

Ao contrário do que sucede com Amy, todas as ações e interações de Nick são monitorizadas pelos *agentes de juízo*, com o objetivo de levantar suspeitas e criar desconfiança relativamente ao protagonista masculino. Margo é a única a manter a confiança nele e a ficar ao seu lado, o que garante um certo equilíbrio no filme e alguma margem de dúvida no espectador em relação à culpabilidade de Nick. O advogado Tanner Bolt é a outra personagem que ajuda o protagonista masculino a preparar uma estratégia de defesa legal e reputacional perante a opinião pública. Inevitavelmente, o cinismo e a capacidade de manipulação de Tanner são indispensáveis a Nick, numa sociedade alimentada pela aparência e pela hipocrisia. Se quisermos, é graças a Tanner que a não fidedignidade de Nick muda, passando da ingenuidade para a astúcia: quando é posto à prova no programa televisivo de Sharon Schreiber, o protagonista consegue mudar a sua imagem perante a sociedade. A atuação de Nick influencia o comportamento de Amy, que assiste ao programa.



Figura 9. Nick comunica com Amy através do meio televisivo.

Se olharmos para as personagens com as quais ambos os protagonistas interagem, os pais de Amy, Rand e Marybeth Elliott, representam uma exceção. Desde o início da relação de Nick e Amy a superficialidade da relação de Amy com os seus pais é um elemento que a aproxima de Nick, que compreende os transtornos emocionais que a atitude de Rand e Marybeth causa na companheira. Com efeito, os pais de Amy tinham usado a vida da filha para publicar uma coleção de sucesso para crianças, na qual os falhanços da vida real de Amy se tornaram em sucessos da protagonista homónima no mundo ficcional. Há, portanto, uma sintonia entre Nick e Amy em relação à falta de moral de Rand e Marybeth, o que retira credibilidade ao desespero com que os pais de Amy anunciam o desaparecimento da filha e depois decidem afastar-se de Nick. De facto, Rand e Marybeth são narradores não fidedignos por desejarem criar perante a sociedade a imagem de uma família feliz, na qual os pais estão próximos da filha e se preocupam por ela, enquanto na verdade dão prioridade aos seus próprios interesses.



Figura 10. Amy (no cartaz), Nick e os pais de Amy perante a sociedade.

A detetive Rhonda Boney é a única personagem que se pauta por padrões de ética imutáveis do início até ao fim da história. Apesar de estar inicialmente cética em relação à inocência de Nick, nunca deixa de ser racional e tenta sempre julgar as circunstâncias olhando para os factos, sem tirar conclusões precipitadas. No fim da história, Rhonda apercebe-se de que Amy é a verdadeira responsável pelo seu próprio desaparecimento e pelo homicídio de Desi Collings. Num interrogatório a Amy, a detetive tenta mostrar as contradições no relato da protagonista, mas o resto da equipa policial continua a acreditar que Amy é inocente e a tentativa de chegar à verdade fica assim, mais uma vez, sem efeito. Rhonda simboliza a justiça, ou melhor, o que a justiça deveria ser, numa sociedade superficial e cínica: um exemplo de fidedignidade, se

quisermos, em contraste com o universo das outras personagens, representando portanto uma exceção. A personagem do segundo detetive Jim Gilpin é complementar à de Rhonda, sendo este menos reflexivo e racional do que aquela.

O ex-namorado Tommy representa o passado da história no qual Nick, e o espectador, tem que procurar as pistas reveladoras da não fidedignidade de Amy. Durante a primeira parte do enredo, até ao primeiro *plot twist*, Amy está fisicamente ausente e todos os pormenores relativos à sua pessoa provêm dos relatos de Nick ou são reportados no diário escrito por ela. Quando o espectador tem acesso à versão de Tommy, segundo a qual Amy, prestes a ser deixada por ele, o seduziu e fez condenar por violação, apercebe-se que a não fidedignidade da protagonista não é só consequência da vontade de ver feita justiça, mas que a sua atitude é alimentada por uma propensão ao controlo, à manipulação e ao engano. O outro ex-namorado, Desi Collings, tem um papel mais ambíguo, por ter sido ele a mostrar sinais de instabilidade mental no passado e por não confirmar as suspeitas de Nick sobre Amy, num confronto com o próprio Nick. Desi é assim o adjuvante e ao mesmo tempo a vítima de Amy, que primeiro se aproveita da sua hospitalidade e depois mata-o a sangue frio.

A vizinha Noelle Hawthorne e a apresentadora Ellen Abbott representam, a meu ver, antímodo de mulher. A primeira é ingénuo e superficial, acredita em todas as mentiras de Amy, que finge ser sua amiga e a utiliza para simular a própria gravidez.



Figura 11. Amy (em voz-off), enquanto cumprimenta Noelle Hawthorne:

“Torne-se amiga de uma idiota local”.

É Amy quem narra e descreve como fez *amizade* com a Noelle apenas com o objetivo de se tornar fidedigna aos olhos da comunidade. Para Amy, Noelle é uma “idiota local”, que representa em particular a hipocrisia e futilidade universal da sociedade americana, o que justifica que Amy a engane e utilize para “vender” a sua versão dos acontecimentos à mesma sociedade.

A apresentadora televisiva Ellen Abbott utiliza o seu poder de comunicação e a influência que tem sobre a opinião pública de uma forma moralmente corrupta, fomentando um julgamento mediático contra Nick a partir de uma falsa solidariedade feminina, com o objetivo de manter elevadas as audiências dos eu programa. Ellen Abbott é ela própria uma narradora não fidedigna dentro da história, e tem a função narrativa de criar uma divergência de conhecimento dos factos e de valores éticos e morais, entre o espectador e a sociedade americana representada no filme. Ellen chega a ser uma presença constante, uma espécie de ruído de fundo em lugares diferentes através do meio televisivo, aumentando continuamente a pressão sobre Nick.



Figura 12. Programa televisivo de Ellen Abbott no televisor de Margo Dunne.

### 2.2.3 Drama em torno de um casamento em crise

O filme começa com a voz de Nick, num breve monólogo interior, a descrever a crise do próprio casamento, o que levanta imediatamente suspeitas sobre o protagonista: “Quando penso na minha mulher, penso sempre na sua cabeça. Imagino-me a abrir o seu adorável crânio, a desfiar-

lhe o cérebro na tentativa de obter respostas [...]”.<sup>3637</sup> Nick pronuncia estas palavras em *voz-off* enquanto Amy está deitada com a cabeça pousada entre as mãos dele, numa composição som-imagem que causa uma sensação de conflito *corpo-mente* no espectador. Estamos no universo dos pensamentos de Nick e sentimos imediatamente o constrangimento, a asfixia de um homem que sente a sua pele e o seu corpo em contato físico com uma mulher com a qual já não há partilha emocional nem intelectual. Nick pergunta, dentro de si, sem um verdadeiro interlocutor: “Como estás? O que estás a pensar? O que fizemos um ao outro?”. A última destas perguntas cria um salto narrativo para trás, uma recordação do passado do par, no qual têm que ser procuradas as causas da crise, criando uma primeira bifurcação entre o passado e o presente da história.



Figura 13. Monólogo inicial (e final) de Nick.

O mesmo tipo de registo narrativo, baseado no pensamento interior de Nick, ao qual só o espectador e Nick podem aceder, é repetido somente no fim do filme. Nessa ocasião, o protagonista volta a questionar-se sobre a crise do seu casamento, enquanto acaricia a cabeça de Amy. Surge uma nova pergunta “O que iremos fazer?”, que projeta num futuro indefinido a ansiedade causada por uma convivência forçada, insustentável para Nick, mas a única possível segundo a visão distorcida de Amy. Cria-se assim um dispositivo circular de impossibilidade do fim do casamento, no qual os dois protagonistas continuam a ser marido e mulher, não obstante terem uma relação desgastada por conflitos, enganos, episódios de violência e chantagens. A grande diferença entra a cena inicial e a final consiste na atribuição de responsabilidades opostas e complementares, aos dois protagonistas: Amy é agora uma assassina manipuladora que

<sup>36</sup> “When I think of my wife, I always think of her head, I picture cracking her lovely skull, unspooling her brain, Trying to get answers.[...]”

<sup>37</sup> Todas as traduções da língua original do filme são da minha autoria.

consegue manter o controlo do casamento e do próprio marido; Nick vê-se encurralado num beco sem saída.

A história da relação entre Nick e Amy entrelaça-se com os acontecimentos relativos ao desaparecimento de Amy no presente, sendo narrada principalmente através do diário, cuja imagem surge sob a *voz-off* de Amy, mas também pelos relatos que Nick faz às forças policiais e à sua irmã. Segundo o relato de Amy, os primeiros anos da relação, foram de grande felicidade, romantismo e harmonia, desde o primeiro encontro numa festa em 2005, passando pelo casamento em 2007, até ao verão de 2009: “ Todos nos disseram — e disseram e disseram — que o casamento é trabalho árduo... compromissos e mais trabalho árduo.. Vós que entraís, abandonai toda a esperança. Pois, não é verdade. Não para mim e para o Nick [...]”.<sup>38</sup>



Figura 14. O pedido de casamento.

As primeiras incompreensões surgem em 2010 quando Nick fica desempregado e Amy transfere grande parte do seu fundo fiduciário para os seus pais. Porém, o casal tenta abstrair-se das dificuldades, consideradas apenas “ruído de fundo”. A partir deste momento, a reconstituição do relacionamento por parte de Amy afasta-se da verdade. Mantendo o mesmo registo (diário escrito e *voz-off*), Amy passa a reportar uma mistura de acontecimentos reais e inventados, que irá desmentir só com a revelação do seu plano. Entre as informações falsas que Amy dá, conta-se a preguiça de Nick e a sua falta de reação ao seu próprio desemprego, assim como acusações

<sup>38</sup> “Everyone told us—and told us and told us—marriage is hard work. And compromise.. .and more work. Abandon all hope, ye who enter. Well it’s not true. Not for me and Nick [...]”.

injustas à própria Amy : “Nick, eu não percebo. Parece que me desafia a ser alguém que eu não quero ser. A mulher irritante. A cabra controladora. Não sou essa pessoa. Sou a tua mulher”.<sup>39</sup>

Devido à doença da mãe de Nick, o casal abandona a vida de metrópole e transfere-se para a província. As diferenças de estrato social entre os protagonistas, que inicialmente eram um fator de atração, também contribuem para o afastamento e para a incompreensão entre ambos. Quando o casamento já está em plena crise, Amy sente-se “descartável” e alheia à coletividade familiar de Nick, presa num ambiente que pouco tem a ver com a vida privilegiada à qual estava habituada em Nova Iorque.



Figura 15. A mudança de Amy e Nick para a província.

Os papéis de vítima e carrasco interpretados por Amy e Nick, respetivamente, são acentuados pelos acontecimentos do presente da história, quando o caso amoroso de Nick é revelado ao espetador, para depois ser confirmado pelo diário, no qual Amy escreve “O meu marido perdeu o controlo”,<sup>40</sup> acrescentando a falta de respeito com a qual Nick a trata na esfera sexual e relacional em geral, mencionando falsos episódios de violência. Há ainda uma discussão sobre a eventualidade de conceberem uma criança como tentativa de resolução da crise conjugal, hipótese depois descartada por decisão de Amy, que, todavia, escreve no diário que está grávida, esperando que uma criança possa salvar o casamento. Desta maneira, quando a polícia encontrasse o diário, encontraria também um potencial motivo para Nick querer matar Amy.

<sup>39</sup> “Nick, I don’t get it. It’s like you’re daring me to be someone I don’t want to be. The nagging wife. The controlling bitch. I’m not that person. I’m your wife”.

<sup>40</sup> “My husband has come undone”.



Figura 16. Discussão conjugal (segundo o Diário).

Com o primeiro *plot twist*, a explicação de Amy permite finalmente reconstituir o plano para simular o próprio desaparecimento e fazer incriminar o marido por homicídio, por ele ter sido “infidel, preguiçoso”, e lhe ter tirado “o orgulho, a dignidade, a esperança e o dinheiro”. “Nick Dunne [...] Tirou mais e mais de mim até eu deixar de existir. Isto é homicídio. Que a punição seja proporcional ao crime”.<sup>41</sup> Amy conta como tentou ser uma rapariga *cool* com ele, como ele despertou nela “uma leveza, um conforto e um bom humor”, e como ela o tornou mais inteligente e brilhante, moldando-o no homem dos seus sonhos.

A reputação do casal aos olhos da sociedade é um fator indispensável para a felicidade e o sucesso do casamento, enquanto a mentira, a hipocrisia e o engano não são necessariamente aspetos considerados como negativos ou inaceitáveis: “Éramos o casal mais feliz que conhecíamos. Para quê formar um casal se não for o casal mais feliz?”, pergunta Amy.<sup>42</sup> A protagonista mantém a mesma visão distorcida da realidade na parte final, quando volta a viver sob o mesmo teto com Nick, que não consegue aceitar coabitar com uma assassina e promete a si próprio afastar-se dela mal o caos mediático termine. Os dois dormem em quartos separados e Nick tranca mesmo a porta quando vai dormir. Aos olhares externos o casal parece estar a tentar salvar o casamento, enquanto dentro de casa Amy se comporta como uma mulher impecável mas sinistramente perfeita, quase inumana. Numa atmosfera surreal, Amy diz a Nick, perplexo, que necessita que ele faça “a sua parte”, enquanto lhe dá as boas noites.

<sup>41</sup> “Nick Dunne took my pride and my dignity and my hope and my money. [...] He took and took from me until I no longer existed. That’s murder. Let the punishment fit the crime”.

<sup>42</sup> “We were the happiest couple we knew. And what’s the point of being together if you are not the happiest?”.

A situação torna-se ainda mais paradoxal quando Amy engravida e obriga Nick a ficar ao seu lado para assumir as responsabilidades da paternidade, caso contrário o filho “odiá-lo-á sem que ela tenha necessidade de o ensinar a fazê-lo”.<sup>43</sup> Pela primeira vez, Nick reage violentamente, empurrando com força a cabeça de Amy contra a parede, o que alimenta uma nova dúvida, se bem que menor, sobre o seu comportamento. Amy responde “Sou a cabra com que casaste. A única vez em que gostaste de ti próprio foi quando tentaste ser alguém da qual esta cabra poderia gostar. [...] Eu matei por ti, quem mais pode dizer isso?”<sup>44</sup> Afirmando de seguida que “casamento” significa “ressentimento e mágoa recíprocas”.



Figura 17. Amy revela a Nick a sua gravidez.

Nick, sem alternativas de fuga, decide ficar com Amy, e ambos anunciam publicamente a gravidez no programa de Ellen Abbott num confronto que tem simultaneamente dois tipos de espetadores: os do programa televisivo, ou seja, a sociedade americana, e os espetadores do filme de Fincher. Devido à *mise-en-scène*, ambos veem exatamente o mesmo – os protagonistas sentados um ao lado de outro - mas detêm conhecimentos da história drasticamente diferentes.

<sup>43</sup> “I won’t have to teach your child to hate you, he’ll do that all by himself”.

<sup>44</sup> “I’m the cunt you married. The only time you liked yourself was when you were trying to be someone this cunt might like. I’m not a quitter, I’m that cunt. I killed for you; who else can say that?”.



Figura 18. Nick e Amy aparecem juntos no programa televisivo de Ellen Abbott.

O dramatismo desta cena é, a meu ver, a síntese de certos conflitos de fidedignidade narrativa. O espectador sabe que ambos os protagonistas são narradores não fidedignos que ao longo da história forneceram versões contrastantes e mutuamente acusatórias e que estão agora a apresentar uma nova narrativa do próprio casamento em conjunto. Ellen Abbott é ela própria não digna de confiança por parte do espectador cinematográfico, mas detém a confiança do espectador televisivo dentro da história. O espectador cinematográfico, por seu turno, sabe que o espectador televisivo não está a par da verdade, num confronto entre meio cinematográfico e meio televisivo, ganho pelo primeiro *medium*, que parece ser o único possível para aceder à verdade.

Portanto, a essência do dramatismo do casamento é interna e externa ao próprio casamento: interna, num sentido canónico, por mostrar os contrastes entre a promessa de amor eterno e uma convivência de ódio quotidiano; externa pelo facto de a aparência de felicidade do casamento ser, para todos os efeitos, mais importante do que a felicidade verdadeira, que passa para segundo lugar, enquanto o vínculo do casamento é uma garantia de fidedignidade social.

#### **2.2.4. Estrutura Narrativa**

A narração é estruturada a partir dos relatos e ações dos dois protagonistas, que fornecem versões contrastantes sobre a crise do próprio casamento e sobre os acontecimentos que levaram ao desaparecimento de Amy. O enredo desenvolve-se a partir do presente da história, no qual a ausência física de Amy leva a uma tentativa de reconstituição dos acontecimentos ocorridos, quer num passado mais distante, quer nos dias imediatamente anteriores ao desaparecimento,

com vários saltos narrativos entre o presente e o passado, através de *flashbacks*, que acompanham a escrita e, simultaneamente, a leitura do diário de Amy.

Através do diário são reconstituídos os factos entre o dia 8 de Janeiro de 2005, altura em que Amy e Nick se conheceram, passando por 2007, ano em que se casaram, e 2010, quando a crise começou, até ao dia do desaparecimento de Amy, dia 5 de Julho de 2012. O relato escrito reporta inúmeros aspetos que mostram Amy como vítima e comprometem a imagem de Nick, que tenta, ingenuamente, dar a sua versão dos acontecimentos. É uma dinâmica narração-ação enquadrada dentro do fator da multiplicidade: a narração de Amy tem repercussões práticas nas ações de Nick e das que recaem sobre Nick; o próprio Nick tenta expor a sua versão sobre a crise do seu casamento com o objetivo de mudar a sua imagem perante a sociedade, mas as consequências, pelo menos inicialmente, não recaem sobre Amy, que está fisicamente longe e no controlo da situação.

A partir do primeiro *plot twist*, as leituras em *voz-off* do diário são interrompidas e o decorrer do tempo (agora sempre para frente) é marcado por intertítulos com datas específicas. Esta escolha de pós-produção parece-me muito eficaz para garantir uma referência temporal dentro de uma estrutura complexa, sendo que na primeira parte a narração salta continuamente (quinze vezes) entre presente e passado. A introdução de uma contagem temporal a partir do dia do desaparecimento contribui para aumentar a tensão e estimular a curiosidade do espetador em direção ao segundo *plot twist*, que corresponde ao assassinio de Desi Collings. Com o regresso a casa de Amy, no dia 4 de agosto de 2012, termina a contagem dos dias de desaparecimento e começa uma nova contagem temporal que dura até 23 de Setembro, já próximo do final do filme.

A estrutura narrativa analisada é resumida no Diagrama 2 com algumas simplificações em relação aos marcadores temporais, para efeitos de clareza:

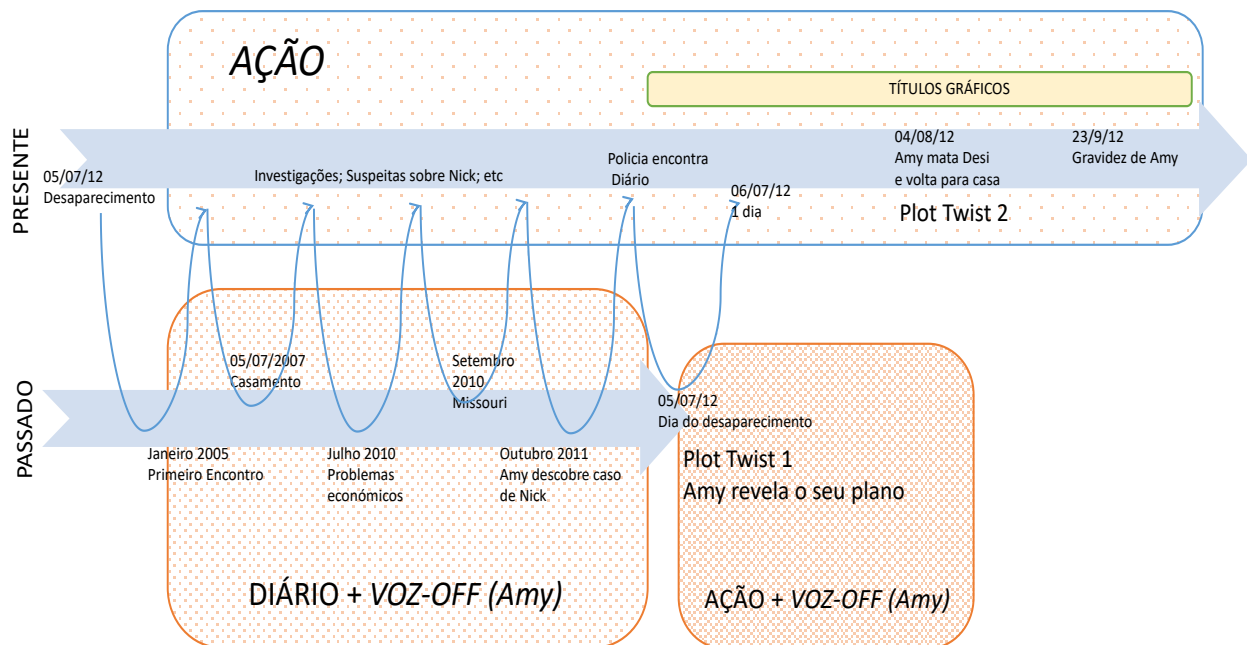


Diagrama 2. Estrutura Narrativa. *Em Parte Incerta*.

O diagrama mostra a contínua alternância entre o presente e o passado da história durante a primeira parte do filme. O presente conhece-se através da ação que é mostrada, sem dispositivos narrativos adicionais, enquanto o passado é filtrado por meio do diário e da voz-off de Amy. Com o primeiro *plot twist* passa-se a um registo intermédio, constituído pela narração de Amy, ainda em voz-off, mas com imagens que mostram as ações dela no passado (contendo a revelação do seu plano). Ao mesmo tempo, a ação continua no presente até ao fim, com os intertítulos a acrescentarem as datas específicas para cada acontecimento. Na segunda parte do filme encontramos uma única exceção (que não é mostrada no diagrama por uma questão de simplificação), na qual Amy conta em voz-off a sua descoberta da relação entre Nick e Andy com as imagens a reduplicarem novamente o relato oral.

### 2.2.5 Não fidedignidade dos protagonistas

Na presente seção, analiso individualmente a enunciação e os atos de cada um dos dois protagonistas, Nick e Amy, à luz das definições e dos modelos de estudo da narração não

fidedigna apresentados no primeiro capítulo desta dissertação. Diga-se, para começar, que a dupla de protagonistas funciona como um *dispositivo conjunto de não fidedignidade*, no qual os equilíbrios internos estão num processo de mudança contínua: a evolução dos protagonistas ao longo da história implica a reconfiguração das características de não fidedignidade narrativa de cada um, e conseqüentemente da relação e semelhanças e diferenças entre eles.

Os primeiros sinais textuais de não fidedignidade de Nick surgem na primeira cena do filme, com o monólogo em voz-off, descrito na secção 2.2.3, no qual o protagonista reflete sobre a crise do seu casamento imaginando o ato sinistro de abrir o crânio de Amy para conhecer os seus pensamentos. Recorrendo à definição original de narrador não fidedigno fornecida por Wayne Booth, Nick mostra-se não fidedigno por expressar um pensamento que não está de acordo com as normas da obra, que são definidas imediatamente a seguir ao monólogo, através dos *establishing shots* que mostram o amanhecer na cidade de North Carthage, em Missouri, uma realidade de periferia norteamericana relativamente banal, na qual o espetador assume que a lei do mundo real (não cinematográfico) é respeitada. O pensamento de Nick, que contempla a violência, contrasta de modo evidente com este contexto. Portanto, as suspeitas sobre o protagonista começam ainda antes da ocorrência de um eventual crime, e antes da caracterização detalhada da personagem de Nick, do qual apenas sabemos que é o narrador inicial da história e que está num casamento em crise.





Figuras 19 e 20. Amanhecer em North Carthage, Missouri.

Após o monólogo introdutório, Nick continua a narrar indiretamente, através do seu diálogo com a irmã, no qual surgem alguns detalhes sobre a relação entre Nick e Amy. A partir deste momento, o processo de atribuição de fidedignidade a Nick já não é prerrogativa exclusiva do espectador, mas passa a incluir as contribuições, opiniões e reações de Margo.

Durante as horas que se seguem ao desaparecimento de Amy, Nick vê a sua liberdade de movimento limitada e controlada pela polícia, pelo que pode ser julgado pelo espectador sobretudo a partir do que diz e conta mais do que pelas suas ações. Apesar de não existirem contradições no seu relato, há uma certa ambiguidade no seu comportamento, devido a uma aparente falta de preocupação pelo desaparecimento de Amy e a uma certa propensão para a raiva, que ele tenta esconder, para além da falta de conhecimento sobre certos pormenores da vida quotidiana da companheira. A situação piora quando Nick passa a ter mais liberdade de movimentos, dado que o espectador descobre o seu caso amoroso com uma jovem estudante. Consequentemente, Nick é ao mesmo tempo enganador (Riggan, 1981) ou não merecedor de confiança (Olson, 2003) por estar a esconder algo, e ingénuo (Riggan, 1981 e Phelan, 2007) e falível (Pettersson, 2015) por não ser capaz de dar uma versão exaustiva dos acontecimentos. Sem dúvida, a ambiguidade relativa à personagem de Nick está relacionada com a sua intencionalidade em querer ocultar pormenores do seu casamento. A narração de Nick oscila continuamente entre a falibilidade e o engano, os dois extremos da escala de Pettersson (2015), com maior propensão, a meu ver, para a falibilidade, o que permite ao espectador continuar sempre a ter alguma simpatia pelo protagonista, apesar de o mesmo mostrar uma certa falta de integridade moral e de ser o único suspeito pelo desaparecimento de Amy.



Figura 21. A ingenuidade de Nick em sorrir às câmaras

A não fidedignidade de Nick revela-se não só na ambiguidade interna à sua personagem, acima explicada, mas também no conflito com os pontos de vista de outras personagens (Rimmon-Kenan, 1983), especialmente com o relato escrito e narrado pela *voz-off* de Amy, e na reconstituição dos acontecimentos feita pelos *agentes de juízo*. Através das contínuas deduções dos meios de comunicação social, das acusações de Amy, da sua ingenuidade e da tentativa de esconder informações úteis à investigação, a personagem de Nick torna-se progressivamente mais não fidedigna até ao *plot-twist*, no qual é revelado ao espetador o plano de Amy para o incriminar. Se nos focarmos na narração de Nick, verificamos que a mesma compreende o conjunto dos três eixos definidos por James Phelan: o eixo dos factos, que o protagonista reporta no seu relato; o eixo dos valores, com os quais o mesmo interpreta a sua crise conjugal e o seu comportamento e o de Amy; e o eixo dos conhecimentos, as circunstâncias nas quais ele próprio se encontra e a partir das quais avalia a sua situação. Nesta perspetiva, a não fidedignidade de Nick é causada pela insuficiência do seu relato nos três níveis: não reporta todos os acontecimentos relevantes, tendo interesse em esconder determinados aspetos, como o seu caso extraconjugal; é um marido infiel e não contribui economicamente para o bem estar do casal; interpreta e avalia as dinâmicas do desaparecimento de Amy de forma incompleta, por não estar a par do plano dela para o incriminar. Do mesmo modo, se seguirmos a categorização de Jacke, estruturada a partir das ações, narração e valores do narrador, a não fidedignidade de Nick é cognitiva, relativamente aos factos, devido ao conhecimento incompleto que Nick tem sobre a estratégia de Amy; é de ação, relativamente aos valores, por existir um conflito com o sistema de

valores éticos devido ao seu caso com uma jovem estudante, além da alegada propensão para a violência que emana da versão de Amy.



Figura 22. Nick encontra Andy, com a qual tem uma relação extraconjugal.

Se considerarmos a relação narrador-espetador, a não fidedignidade de Nick é agregadora, pelo facto de o espetador manter uma certa proximidade com o protagonista quando tudo parece indicar ser ele o culpado (Phelan, “Estranging Unreliability”). Isto ocorre devido à ocorrência de três condições: a estranhamento *naïf* do protagonista no início, que procura, ingenuamente, contar a sua versão dos acontecimentos sem saber que existe um plano para o incriminar; o percurso parcial em direção à norma, em que Nick se torna gradualmente mais consciente da situação, aproximando-se da compreensão das circunstâncias; a comparação otimista com a não fidedignidade de Amy, a qual é considerada mais grave e problemática porque é causada por tendências patológicas. Esta última ocorrência corresponde à categoria de não fidedignidade internarrativa da taxonomia proposta por Per-Krogh Hansen, na qual versões distintas de vários narradores, neste caso Nick e Amy, são comparadas.

Conseguindo ser ilibado pelo espetador devido à revelação de Amy, Nick continua o seu percurso em direção à fidedignidade dentro da história, percorrendo várias direções: investiga o passado de Amy, contrata um advogado para defender a sua versão dos acontecimentos e trabalha para mudar a sua imagem pública através dos meios de comunicação social (imprensa e televisão). A investigação de Nick é um dispositivo narrativo através do qual o espetador se apercebe dos traços de psicopatologia de Amy, de uma forma igual e contrária às repercussões do relato inicial de Amy sobre o marido, naquilo que pode ser considerado como uma verdadeira

“competição para a fidedignidade”. O Diagrama 3 mostra o processo de transição de fidedignidade entre os dois protagonistas ao longo do desenrolar do enredo. É evidente que o primeiro *plot twist* causa uma inversão na atribuição de fidedignidade às duas personagens, que se confirma e acentua com o segundo *plot twist* e a notícia da gravidez.

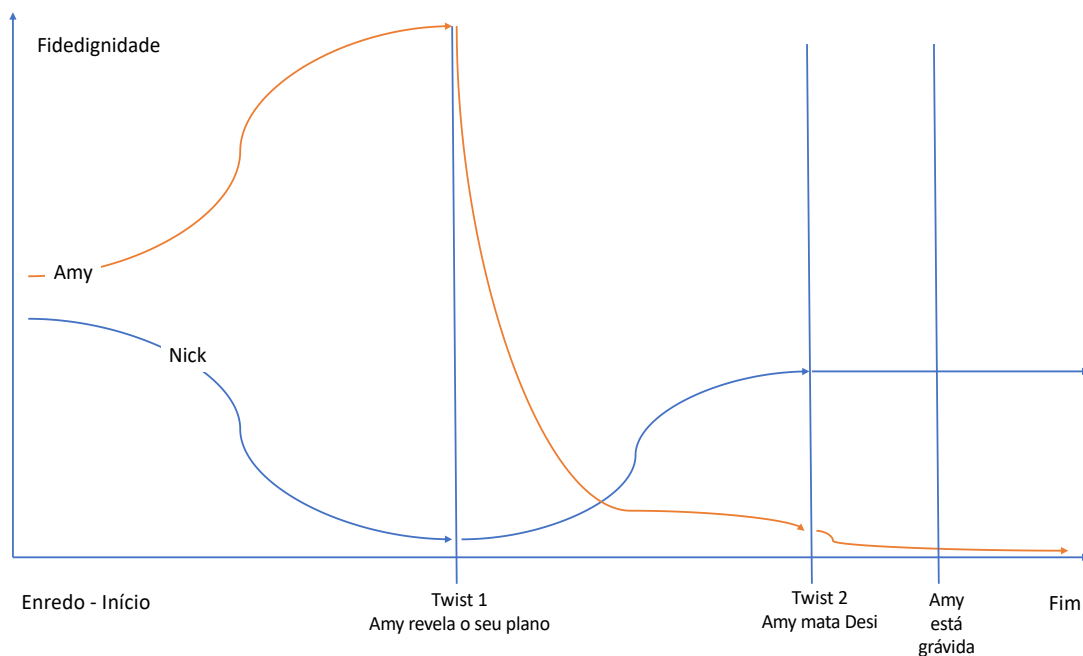


Diagrama 3. Processo de Transição de Fidedignidade. *Em Parte Incerta.*

A narração de Amy começa ao terceiro minuto do filme, a seguir ao diálogo de Nick com a sua irmã sobre a relação entre Nick e a sua mulher. As duas sequências são separadas por um ecrã a negro. O dispositivo utilizado é o da *voz-off* de Amy, que acompanha a imagem das suas próprias mãos a escrever a primeira página de um diário. A data é 2005, altura na qual os dois protagonistas se conheceram e apaixonaram. Amy sublinha três vezes a palavra “feliz” na primeira linha do seu relato, enquanto a sua voz repete exatamente as mesmas palavras que ela está a escrever.

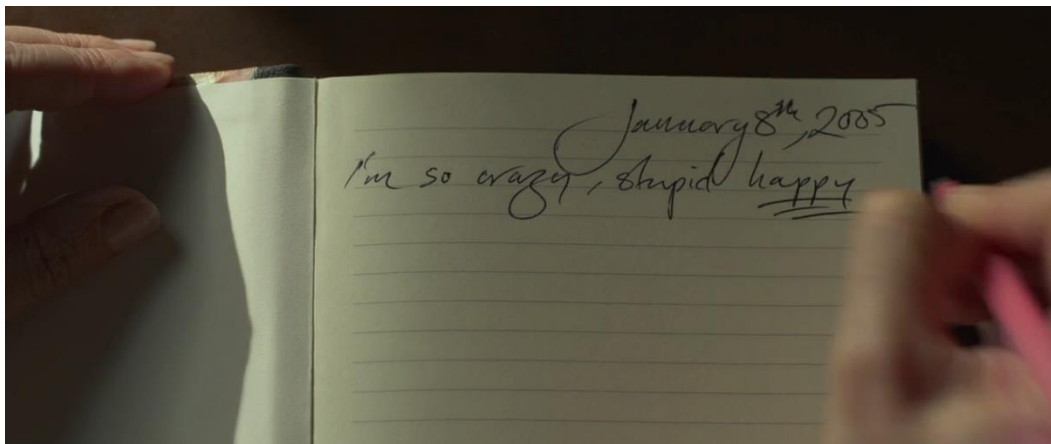


Figura 23. Primeira página do diário de Amy.

A narração de Amy mantém-se nos mesmos moldes até ao primeiro *plot twist*, após uma hora de filme, no qual a protagonista aparece a conduzir, no que inicialmente parece uma fuga para a liberdade. É ela própria quem revela o plano para simular o seu desaparecimento e fazer recair as suspeitas sobre Nick.



Figura 24. Primeiro *Plot Twist*.

Na Figura 24 é mostrada uma espécie de quebra, ou melhor, *diafanização* da quarta parede: Amy vira-se para a câmara, mas utiliza óculos de sol e o seu relato mantém-se em *voz-off*, sem movimentos labiais a figurarem a voz da protagonista. Só se Amy não utilizasse óculos é que o espetador teria a certeza de que a protagonista estaria a olhar na sua direção. Por outro lado, mesmo com óculos, mostrar Amy pela primeira vez diretamente a narrar já sem *voz-off*, poderia representar uma passagem demasiado abrupta para o espetador. Uma escolha deste tipo é

particularmente feliz por mostrar a capacidade cinematográfica de surpreender o espectador ao empurrar até ao limite as fronteiras da diegese, sem as ultrapassar. O espectador, que até este momento pensava que Amy fora vítima na ocorrência do seu desaparecimento, depara-se com a necessidade de saber como e porquê Amy quis desaparecer por vontade própria. Através da explicação da protagonista, o espectador acede a informação essencial não só à reconstituição do passado, mas também à perceção da personagem de Amy. Por um lado, ela mostra ser uma mulher forte, pragmática, determinada, orgulhosa; ao mesmo tempo, relaciona-se com os outros através da manipulação, da mentira e do engano, tem tendências suicidas, comete uma grave ilegalidade ao simular o próprio desaparecimento e tentar incriminar o marido por meio de provas falsificadas.

A partir do *plot twist*, a curiosidade do espectador, que finalmente acede à verdade dos acontecimentos passados, vira-se para dois aspetos: a maneira como Nick procura manter uma aparência de fidedignidade perante os *agentes de juízo*; e o que irá acontecer a Nick e Amy. Apesar de deixar de haver uma enunciação explícita, as ações dos protagonistas durante o resto da história dão informação adicional, que é útil para o processo de atribuição de fidedignidade por parte do espectador (um processo que funciona de forma retrospectiva). Amy já não estipula os eventos através do seu diário e da sua voz: a sua presença física faz com que ela deixe de dominar o quadro através da sua ausência, passando a ser controlada por ele, tal como desde o início do filme sucede com Nick.



Figura 25. Amy no presente.

Amy mata Desi premeditadamente e de forma violenta, para depois voltar a casa para o marido e contar que fora raptada e violada, insistindo, na parte final do filme, em manter a aparência de

um casamento feliz, e conseguindo uma gravidez sem o consentimento do marido. Apesar destas ações ocorrerem quando Amy já não tem a função de narradora, o tipo de não fidedignidade narrativa associada à protagonista altera-se devido à caracterização adicional de Amy fornecida por estas mesmas ações. Se inicialmente tudo parecia indicar uma atitude de manipulação e engano, talvez justificável, com o desfecho da história não restam dúvidas quanto à patologia mental da protagonista.

Inicialmente poder-se-ia argumentar que a protagonista atuou em conformidade com uma justiça moral e que talvez a fuga tenha sido a única solução para um casamento em crise com um marido infiel, encontrando-se Amy encurralada, após uma vida passada com um complexo de inferioridade devido à “Amazing Amy”, a rapariga perfeita, protagonista de uma colecção de histórias para crianças escrita pelos pais e inspirada nela. A utilização de um falso diário por parte de Amy e a organização da estrutura do filme utilizada para tornar o diário credível são interpretáveis segundo o princípio funcional que relaciona as anomalias na narração – o diário é de facto uma mentira, tal como o é o *flashback* em *Pânico nos Bastidores* (*Stage fright*, Alfred Hitchcock, 1950) – com as finalidades criativas da obra e descodifica o desejo autoral de sujeitar o leitor a choques sucessivos, através de uma preparação prévia feita a partir do diário (Yacobi).

A componente cinematográfica sustenta a narração de Amy, cujo relato durante a primeira metade do filme mostra uma narradora sempre no controlo da situação, que não dá sinais de ingenuidade; pelo contrário, é uma ágil manipuladora. Amy é uma narradora não fidedigna autoconsciente, utilizando a terminologia de Tamar Yacobi, e enganadora, segundo a escala de intencionalidade de Bo Pettersson.

Amy evidencia uma não fidedignidade de enunciado, cognitiva e de ação relativa a valores, existindo um conflito entre as suas alegações, opiniões avaliativas, ações e o sistema de valores, (Jacke 2018) que é o mesmo do mundo real. Nas suas revelações, Amy admite explicitamente ter mentido em relação à reconstituição dos acontecimentos e à relação com o marido, ao mesmo tempo que justifica as suas mentiras com a necessidade de sair vencedora de um casamento em crise no qual se sente injustiçada, o que não é aceitável no sistema de valores morais da sociedade na qual vive. De mesmo modo, de acordo com o sistema em *três eixos* de James

Phelan, a não fidedignidade de Amy é relativa aos factos, pois ela está a mentir especialmente sobre a relação com o marido, e aos valores, pelas razões mencionadas acima.



Figura 26. Amy continua a mentir publicamente.

Relativamente à relação narrador-espetador, a não fidedignidade da protagonista é ao mesmo tempo afastadora e agregadora. Por um lado, existe uma aproximação à protagonista, no caso de o espetador partilhar o mesmo desejo de liberdade e a determinação em lutar pelo que considerar justo, além de apreciar a inteligência e capacidade organizativa denotadas na conceção do plano de fuga. Por outro lado, o recurso à violência, além do engano e da manipulação, sintomas iniciais da psicopatologia da protagonista, podem induzir o espetador a adotar uma posição crítica em relação a Amy.

No processo de atribuição de (não) fidedignidade é necessário distinguir a narração da protagonista das suas ações: apesar de nunca mostrar ingenuidade e estar sempre no controlo das circunstâncias com os seus relatos, Amy comete um erro de desatenção durante a fuga, sendo assaltada e ficando sem dinheiro. Este episódio é necessário à continuação do filme, por mostrar um lado vulnerável e falível da protagonista, e redistribuir os equilíbrios de poder. Amy parece agora mais humana, o que pode gerar mais simpatia para com ela por parte do espetador, que está mais curioso em saber o que irá acontecer à protagonista, sendo apanhado de surpresa pelo segundo *plot twist*. As novas ações de Amy confirmam, sem margem de dúvida, a psicopatologia como causa da não fidedignidade da protagonista. Trata-se de uma condição mental enquadrável dentro da categoria das “patologias produtivas” (Elsaesser, 30), na qual “a condição mental excede o caso clínico”, ou seja, não fica reduzida a ele nem é controlada pela sociedade do

mundo real através de uma etiqueta (de louca, por exemplo), mas ganha a liberdade de se expressar dentro da diegese – no caso em questão – enriquecendo a estrutura narrativa e chegando a um contacto de proximidade com o espetador que seria impossível no mundo real.



Figura 27. Amy é assaltada e fica sem dinheiro.

Mas a própria condição mental da protagonista pode ser ao mesmo tempo um elemento justificador dos seus atos, pelo que a narração de Amy é enquadrável em duas tipologias identificadas por James Phelan: literalmente não fidedigna mas metaforicamente fidedigna por definição, sendo as ações e as avaliações da protagonista relacionadas com uma doença psicológica; interpretável por meio de uma comparação lúdica entre o autor implícito e a narradora que gira em torno do tema da igualdade de género. Gillian Flynn, autora do romance original e do guião do filme, considera, a meu ver com razão, que feminismo é também a possibilidade de existirem mulheres que são personagens “más” (Burkeman). Com o segundo *plot twist*, no início da segunda hora do filme, a protagonista serve-se do ex-namorado Desi e mata-o de forma violenta para voltar a ter o controlo da situação.

O movimento com o qual ela se põe em cima de Desi é simbólico, como a aceitar ser apenas uma personagem e não uma narradora da própria história, mas uma personagem que determina os acontecimentos e não é vítima deles. O seu corpo continua fisicamente presente, controlado e limitado pelo enquadramento, a sua *voz-off* já não estipula os eventos para o espetador, mas através do ato de matar ela instaura um novo equilíbrio de poder dentro e fora da história: dentro, porque cria as condições para voltar ao momento anterior ao início, na sua casa, com o seu marido, e fazer com que o público intradieético acredite na sua versão dos factos; fora, porque

apesar de o espectador estar ciente da não fidedignidade das suas mentiras, a protagonista escapa novamente ao seu controlo, atuando contra as normas mutuamente acordadas entre o mundo real e o universo intradieético, causando estranheza e desconforto no espectador.



Figura 28. O homicídio de Desi Collings.

Apesar de já não ter o papel de narradora, e ficar circunscrita ao mundo diegético, em duas circunstâncias a protagonista volta a ter um público ao qual fornece a sua versão dos acontecimentos: quando é interrogada pela polícia sobre o seu desaparecimento [cf.fig. 29], e na participação final no programa televisivo de Ellen Abbott, no qual ela e Nick anunciam publicamente a nova gravidez [cf. fig. 18].

Nestas duas situações, o espectador tem a prerrogativa de observar a não fidedignidade da protagonista na interação da mesma com terceiros (a plateia dos detetives do FBI e a sociedade, respetivamente). A figuração desta dinâmica de não fidedignidade narrativa tem repercussões retroativas, no sentido em que o espectador volta a ver as mentiras nas quais ele próprio acreditou, inevitavelmente, durante a primeira hora do filme, num misto de simpatia e afastamento.



Figura 29. O relato de Amy às forças policiais.

## 2.3 Dispositivos de Narração

### 2.3.1 A cumplicidade autoral

A não fidedignidade narrativa dos dois protagonistas assenta na estrutura narrativa geral do filme, que é de certa forma cúmplice em não revelar o plano de Amy, em acompanhar o falso relato do seu diário com imagens que replicam o conteúdo da narração em *voz-off* e deixar que seja a protagonista a expor a sua verdade só após a primeira hora do filme. A sobreposição da voz de Amy à imagem do diário que está a ser escrito enquanto a protagonista narra o passado do casal é a prova da cumplicidade autoral com a não fidedignidade narrativa intradieética e ao mesmo tempo constitui o esqueleto que sustém a primeira hora de filme, havendo no diário oito entradas alternadas com as cenas ambientadas no presente.

Com o *plot twist* Amy revela que algumas partes do diário são verídicas, enquanto os episódios de ameaça e violência são inventados. Neste sentido, a escolha de figurar ambas por parte de realizador é eficaz para dar credibilidade à versão de Amy e enganar o espetador.

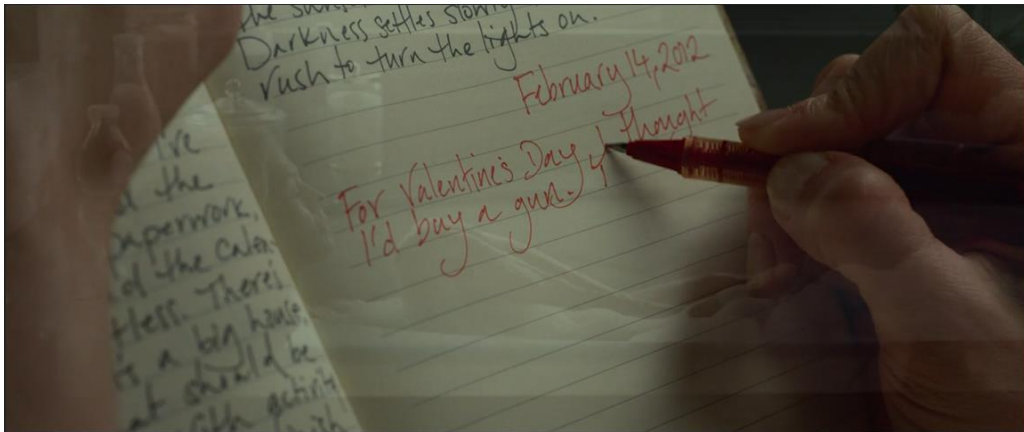


Figura 30. A narração de Amy através do diário.



Figura 31. A alegada violência de Nick segundo o relato de Amy.

Mas voltando ao início, logo na primeira cena, vemos como a decisão de mostrar Amy no universo dos pensamentos de Nick faz com que o espectador ganhe uma noção visual da ausência: se não tivesse visto Amy antes do seu desaparecimento, a falta dela teria um potencial dramático menor [cf. fig. 13].

O relato de Amy termina com a voz da protagonista sobreposta à imagem dela no presente, a organizar a sua nova existência. Amy voltará a narrar em *voz-off* só uma vez, pouco depois, sobre a sua descoberta da relação extraconjugal de Nick com Andy. Desta vez sem o diário a reforçar o dispositivo de narração, a voz de Amy é acompanhada novamente por imagens que mostram o que a voz narra.



Figura 32. O relato oral de Amy sobre o descobrimento da traição de Nick.

Apesar de Amy abandonar o papel de narradora pouco depois do primeiro *plot twist*, a estrutura narrativa baseada na montagem alternada mantém-se: Nick de um lado, a tentar preparar a sua defesa com a ajuda do advogado Tanner Bolt e da irmã; e Amy do outro, agora sozinha, num lugar longínquo do epicentro dos acontecimentos, mas em simultaneidade com eles. Sem o diário, o tempo presente, desde o dia do desaparecimento de Amy até ao fim, é marcado por intertítulos através dos quais é mantida uma certa coerência cronológica e é evitada a dispersão dos acontecimentos até ao fim do filme. Com esta escolha autoral o poder de impor as referências temporais dos acontecimentos da história é retirado à protagonista, cuja ações ficam expostas ao olhar do espetador através do meio cinematográfico, que já não é cúmplice em esconder a não fidedignidade de Amy. O Apêndice 2 inclui todos os marcadores temporais fornecidos pelo diário e pelos intertítulos, com descrição e relativo *timecode*.



Figura 33. Exemplo de intertítulo (Dia do regresso a casa de Amy).

### 2.3.2 A narração de Amy: diário, voz-off, caça ao tesouro e outros relatos

A narração de Amy, estrutural e indispensável especialmente durante a primeira hora do filme, é organizada em dez “intervenções”: sete entradas escritas no diário [cf. fig. 30]; a explicação oral, com o *plot twist*, do plano para incriminar o marido; o relato oral feito a Greta sobre a descoberta do caso extraconjugal de Nick; a exposição final à polícia e aos meios de comunicação social.

As entradas no diário têm um padrão comum: uma data, a escrita em primeira pessoa, o enquadramento num plano subjetivo que inclui as mãos de Amy e uma caneta. A voz de Amy, relaxada e profunda, reduplica as palavras escritas num tom sincero e aconchegante, que transmite confiança ao espetador. O conteúdo reportado é relativo ao passado recente e comum de Amy e de Nick, desde o primeiro encontro até dois dias antes do desaparecimento de Amy. As imagens do casal acrescentam uma terceira camada que se entrelaça e complementa com a escrita e a voz de Amy, sem contradições nem inconsistências. A voz de Amy alterna com os diálogos entre os dois protagonistas, e um arranjo musical preenche constantemente o fundo sonoro com *leitmotives* que representam a evolução do estado emocional do casal; a montagem alternada com os acontecimentos do presente contribui para o crescendo dramático próximo do *plot twist*, através de três elementos: a descoberta do diário por parte da polícia, os movimentos e as tentativas de Nick de conseguir perceber, as revelações de Amy sobre uma gravidez e a propensão violenta de Nick.

A descoberta do diário por parte da polícia altera o equilíbrio narrativo por duas razões: em primeiro lugar, a polícia passa a saber o mesmo sobre os acontecimentos passados que o espetador; em segundo lugar, quando o diário chega às mãos da polícia, o distanciamento entre as ações de Amy no presente e o epicentro dos acontecimentos é simbolicamente apagado, pelo que a narração de Amy através do diário, em paralelo aos acontecimentos no presente, deixa de ter força narrativa estrutural e passa a ser parte da história. Por conseguinte, Amy aparece durante o *plot twist*, no presente, sem diário, numa nova fase narrativa na qual é revelada a sua não fidedignidade.

A voz de Amy conta finalmente a verdade, enquanto são mostradas imagens dela a conduzir um automóvel para um destino não definido [cf. fig. 24], alternando com imagens que replicam a descrição do plano de Amy para incriminar Nick.

A não fidedignidade do diário é reforçada por notas adicionais e preparatórias escritas com a mesma caligrafia, revelando o plano de Amy.



Figuras 34 e 35. A escrita como prova do logro premeditado.

A caça ao tesouro organizada por Amy representa um dispositivo narrativo adicional à estrutura principal, constando de quatro cartas colocadas por Amy nos lugares onde Nick se costumava encontrar com a sua amante: o quarto do protagonista, o gabinete da faculdade de Nick, a casa do pai do protagonista, a cabana de madeira de Margo. Neste sentido, as pistas são geradoras de uma constelação de lugares, que complica e enriquece a história.

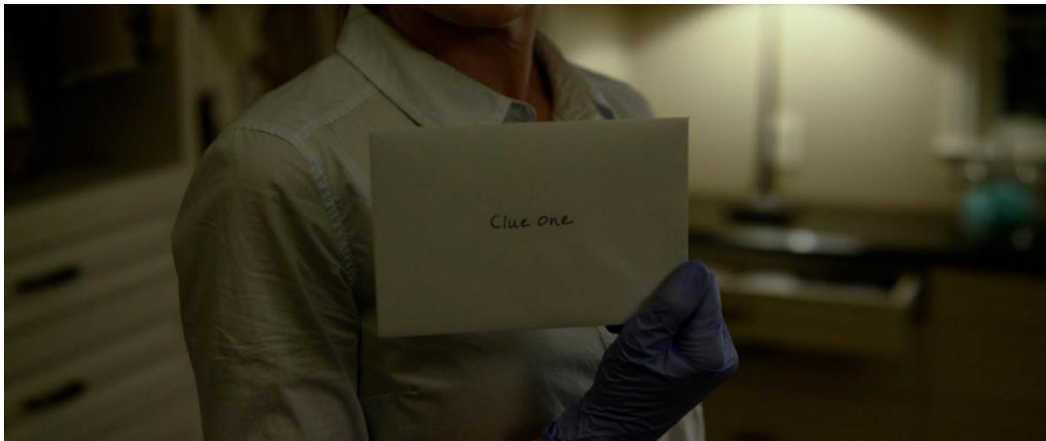


Figura 36. A primeira pista da caça ao tesouro preparada por Amy.

O primeiro indício é deixado por Amy numa gaveta no quarto do casal e é a polícia quem o encontra primeiro. Em cada lugar Amy coloca provas que comprometem a posição de Nick e obrigam-no a antecipar-se à polícia na caça ao tesouro: a roupa íntima da amante Andy, o diário de Amy, uma grande quantidade de objetos comprados com o cartão de crédito de Amy, os fantoches Punch e Judy (que representam a pena de morte no Missouri). As quatro cartas estruturam parte da história e são complementares às entradas do diário de Amy, porque criam a necessidade de Nick agir e deslocar-se, e orquestram o conhecimento ao qual as personagens do mundo diegético e o espectador querem aceder. Ao mesmo tempo, as pistas garantem um certo ritmo, continuidade e projeção para a frente nos acontecimentos do presente, especialmente nas ações de Nick, que tem urgência em descobrir o conteúdo dos envelopes para poder melhorar a sua situação. A voz de Amy acompanha a leitura das pistas escritas, tal como no caso do diário. A ausência física da protagonista, juntamente com a presença de objetos que lhe pertenceram e que contêm informações indispensáveis para a descoberta da verdade, conferem-lhe novamente poder e autoridade. A estrutura narrativa baseada no diário, utilizada até ao primeiro *plot twist*, é ilustrada detalhadamente no Apêndice 1.

### 2.3.3 Uma contribuição narrativa complementar: a televisão

A presença do meio televisivo é um elemento constante, que contribui juntamente com os outros elementos mencionados anteriormente para a cadência narrativa, servindo de elo de ligação entre cenas num contexto geral de descentralização da ação. O dispositivo utilizado consiste na moldura do ecrã de televisão inserida dentro da moldura do próprio enquadramento fílmico, com uma ou várias personagens a acompanhar o conteúdo do programa televisivo, verificando-se uma convergência de olhares com o espetador do filme. Se quisermos, é a moldura do cinema a incorporar a da televisão, no processo de descodificação da não fidedignidade narrativa dos protagonistas: as suspeitas sobre Nick, levantadas constantemente pelas transmissões televisivas, acompanham a ação como ruído de fundo e elemento entrópico da ação e dos diálogos.

O dispositivo em questão é utilizado reiteradamente, em concomitância com os outros dispositivos narrativos já identificados (o diário com *voz-off*, a caça ao tesouro, os intertítulos com as referências temporais), tendo em cada utilização uma funcionalidade específica:

complementar os diálogos e contribuir para a formação da opinião e da tomada de decisão das personagens, inclusive as forças policíacas:

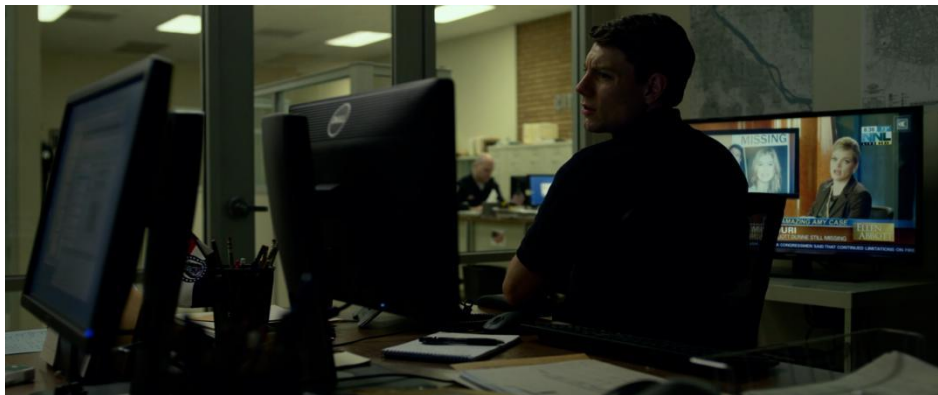


Figura 37. Televisor na esquadra da polícia.

permitir o *raccord* na montagem alternada entre cenas que ocorrem em simultâneo e sem continuidade de espaço:



Figuras 38, 39 e 40. *Raccord* entre cenas sem unidade de espaço.

criar um elo de comunicação entre os protagonistas, quando os mesmos estão distantes um do outro; recentrar a ação e colocar os protagonistas no mesmo lugar.

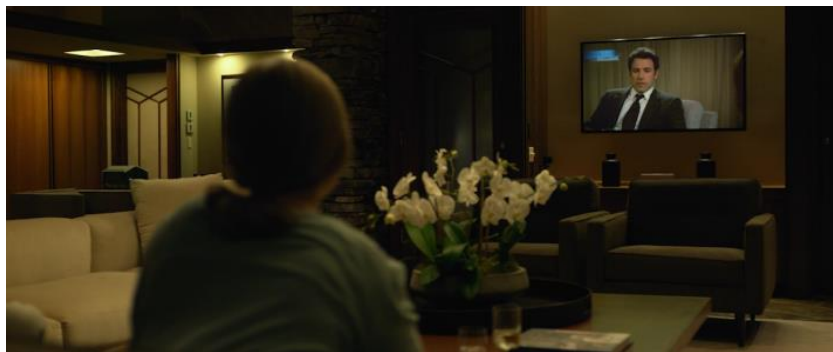


Figura 41. Participações de Nick e Amy em programas televisivos.

Se o diário é o dispositivo narrativo do passado, a televisão lida exclusivamente com o presente: reporta, julga, complica, ao mesmo tempo que confere ou retira credibilidade aos dois protagonistas perante o olhar das outras personagens e do espetador. Durante a primeira parte do filme, até ao primeiro *plot twist*, o conteúdo emitido pelos programas televisivos é fruto do plano de Amy para incriminar Nick e confirma as suspeitas gerais, partilhadas com o espetador, que pairam sobre o protagonista masculino. Na segunda parte do filme o processo é invertido, sendo Nick a utilizar o poder de comunicação da televisão para ganhar credibilidade perante a opinião pública, numa fase em que o olhar do espetador já está afastado e com um conhecimento dos factos mais abrangente em comparação com as noções do público intradieético. O dispositivo televisivo é portanto um meio orquestrador e regulador da não fidedignidade narrativa, por ser ele a reportar uma versão da verdade dentro da história e apresentar ao espetador uma referência recorrente com a qual pode comparar a própria leitura e opinião das circunstâncias.

O filme inteiro é, a meu ver, uma reflexão sobre os padrões de atribuição de fidedignidade narrativa na sociedade americana contemporânea, e utiliza o caso específico da representação do

casamento para evidenciar e dramatizar o paradoxo de se considerar bem sucedida uma relação quando a mesma é aprovada e admirada exteriormente, independentemente da real felicidade do casal.

### 3. Conclusão

O presente trabalho teve como objetivo o estudo da narração não fidedigna com múltiplos narradores através da análise do filme *Em Parte Incerta* (*Gone Girl*, 2014), no qual os dois protagonistas são narradores não fidedignos. Um conjunto de modelos e taxonomias de referência existentes na literatura foi selecionado e aplicado à análise do filme, com os seguintes resultados:

- A maioria dos modelos existentes refere-se ao caso particular de um único narrador não fidedigno, não constando de análise diferenciada e específica para o caso de narradores múltiplos;
- A aplicação destes modelos ao objeto de estudo do presente trabalho fornece um enquadramento exaustivo limitadamente às características de cada narrador individual, mas é limitada e insuficiente relativamente aos efeitos da não fidedignidade narrativa dos dois narradores, que operam num conjunto;
- Os únicos dois modelos identificados, que contemplem o caso de não fidedignidade múltipla (Phelan, 2007; Hansen, 2007) não analisam em pormenor as dinâmicas relacionais entre os narradores e consideram a não fidedignidade limitada a cada narrador, sem prestar atenção às consequências da narração de um narrador sobre as ações de outros narradores.

Nesta perspetiva, a dupla de narradores protagonistas Amy-Nick Dunne de *Em Parte Incerta* representa um dispositivo conjunto de não fidedignidade, no qual a não fidedignidade individual de cada narrador é complementar à do outro, e não só: os dois narradores lutam um contra outro, passando por um processo de transição de fidedignidade que implica a contínua reconfiguração das características individuais e regula o desenrolar dos acontecimentos.

Mas o processo de construção e descodificação da não fidedignidade assenta em vários elementos:

- na relação dos protagonistas com outras personagens;
- na afinidade entre a enunciação e a história, com os falsos relatos dos protagonistas presentes em ambos;
- na cumplicidade autoral com a qual é gerido o equilíbrio ausência-autoridade dos protagonistas;
- na concomitância de uma estrutura narrativa complexa com distintos dispositivos narrativos intradieгéticos (o diário, os relatos orais, a caça ao tesouro, a televisão), que permite descontinuidades de espaço e tempo.

A não fidedignidade pode então ser entendida como uma propriedade flutuante e não necessariamente ligada a um corpo, a uma personalidade, a um enunciado em geral, a um agente humano <sup>45</sup> – ou sequer intradieгético, sendo frequentemente facilitada pela cumplicidade autoral. No caso de *Em Parte Incerta*, a não fidedignidade varia entre duas personagens protagonistas que atuam em concomitância, mas poderíamos ter mais que duas, como em *Os Suspeitos do Costume* e *Rashomon*. Para esta tipologia de narração não fidedigna é preferível então analisar as personagens narradoras num conjunto, tendo em conta as relações entre narradores e as dinâmicas que ligam os enunciados de um às ações dos outros narradores, tal como foi proposto no presente trabalho, mas não só.

Quanto aos efeitos do estudo da não fidedignidade narrativa, *Em Parte Incerta* representa um caso especial por ser um filme inteiramente focado no conceito de não fidedignidade, a nível de forma (o recurso a dois narradores não fidedignos) e conteúdo (a história inteira é centrada nos atos de “contar” e “acreditar”). Neste contexto, a não fidedignidade – e encontramos aqui um aspeto não menos importante, que torna este filme muitíssimo interessante e estratégico no estudo da não fidedignidade narrativa – não se limita à vertente intradieгética, contaminando a componente extradieгética estrutural (a componente cinematográfica) da narração, que revela a cumplicidade autoral em esconder a não fidedignidade intradieгética e mostrá-la ao espetador só na altura certa.

<sup>45</sup> O robô Hal em *2001: Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) é um exemplo.

O estudo da dinâmica que revela a relação entre as decisões autorais e a não fidedignidade intradieética pode ser enquadrado vagamente dentro dos princípios de resolução das tensões textuais de Yacobi (1981), mas devia ser aprofundado e integrado em novos modelos, sendo que os modelos atuais carecem de um quadro de correspondência entre as medidas de realização, fotografia, montagem, etc. e o processo de revelação da não fidedignidade narrativa (intradieética) ao espectador.

Concluimos com duas implicações que podem reconfigurar certos aspetos da abordagem à narração não-fidedigna: em primeiro lugar, o conceito de autor implícito<sup>46</sup> tem que ter em conta o elemento de cumplicidade autoral, que se revela através da não fidedignidade extradieética, não ficando limitado às prerrogativas autorais de focalização; em segundo lugar, surge a necessidade de modelos de análise da não fidedignidade narrativa que sejam válidos para um número genérico de narradores não fidedignos (intradieéticos) e ao mesmo tempo sejam reduzíveis ao caso mais simples de um só narrador.

<sup>46</sup> enquanto imagem do autor que o espectador constrói a partir da obra.

## Bibliografia Principal

*Abrégé du Dictionnaire de l'Académie Française, Première Partie.* Paris: Librairie Firmin Didot Frères, Fils & Cie.,1862,

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

Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony.* Chicago: University of Chicago Press, 1974.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film.* The University of Wisconsin Press. 1985.

Burkeman, Oliver. “Gillian Flynn on her bestseller *Gone Girl* and accusations of misogyny”. *The Guardian* (2013). Acedido em julho de 2022.<https://www.theguardian.com/books/2013/may/01/gillian-flynn-bestseller-gone-girl-misogyny>

Chatman, Seymour. *Story and Discourse.* Ithaca: Cornell University Press,1978.

Cohn, Dorrit. “Discordant Narration”, *Style* vol. 34 (2000): 307–16.<http://www.jstor.org/stable/10.5325/style.34.2.307>. Acedido a 18 de Abril 2022.

*Dicionário Porto Editora de Latim - Português*, 4ª ed. Porto: Porto Editora, 2012.

Dostoevsky, Fyodor. *Memórias do Subterrâneo.* Tradução de António Pescada. Relógio D'Água. 2009

Dostoevsky, Fyodor. *The Idiot.* Tradução de Anna Brailovsky Constance Garnett. Modern Library. 2003.

Elsaesser, Thomas. “The Mind-Game Film”. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, editado por Warren Buckland. Wiley-Blackwell, Chichester, West Sussex, United Kingdom 2009. <https://doi.org/10.1002/9781444305708.ch1>. Acedido a 6 de Junho 2022.

Filorama, Giovanni. *Che cos'è la Religione.* Torino: Einaudi, 2004.

Flynn, Gillian. *Gone Girl*. Littlehampton: Hachette, 2012.

Hansen, Per Krogh. "Reconsidering the Unreliable Narrator", *Semiotica* vol. 165, no.1/4 (2007): 227–246. <https://doi.org/10.1515/SEM.2007.041>. Acedido a 8 de agosto 2022.

Hansen, Per Krogh. "First Person, Present Tense. Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration". *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, editado por by Elke D'Hoker e Gunther Martens, 317-38. Berlim: De Gruyter, 2008. <https://doi.org/10.1515/9783110209389.317>. Acedido a 5 de Maio 2022.

Hansen, Per Krogh. "The Dynamics of Unreliable Narration: Implicit and Omitted Authors, Double Narratees and Constructive Readers in First Person Unreliable Narration". *Expectations. Reader Assumptions and Author Intentions in Narrative Discourse*, editado por Per Krogh Hansen, 28-53. Berlim: Medusa, 2017.

Hansen, Per Krogh. "Autofiction and Authorial Unreliable Narration.". *Emerging Vectors of Narratology*, editado por Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin and Wolf Schmid, 47-60. Berlim: De Gruyter. 2017. <https://doi.org/10.1515/9783110555158-003>.

Hnatkovska, Olena. "The Syntax of Unreliable Narrators' I-Utterances in *Gone Girl* By G. Flynn", *Linguaculture*, vol.1, (2018). <https://doi.org/10.47743/lincu-2018-1-0114>. Acedido a 8 de Março 2022.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974.

Jacke, Janina. "Unreliability and Narrator Types. On the Application Area of Unreliable Narration", *JLT Articles*, vol. 12, no. 1. (2018): 3-28. <https://doi.org/10.1515/jlt-2018-0002>. Acedido a 7 de Abril 2022.

Koppe, Tilmann; Kindt, John. "Unreliable Narration with a Narrator and Without." *Journal of Literary Theory*, vol. 5 (2011), 81-93. <http://www.jltonline.de/index.php/articles/article/view/330/939>. Acedido a 6 de Maio 2022.

Kurtzleben, Danielle. “President Donald Trump, Unreliable Narrator”. *NPR* (2017). <https://www.npr.org/2017/06/19/532601222/president-donald-trump-unreliable-narrator?t=1660122726772>. Acedido a 13 de agosto 2022.

Lactância, Lucio Célio Firmiano. “Divinarum Institutionum, liber IV 28,2”.

Metz, Christian. *Film Language. A Semiotics of Cinema*. Translated by Michael Taylor. The University of Chicago Press. Chicago, 1974.

Nünning, Ansgar. “‘But Why Will You Say That I Am Mad?’ On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction.” *AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik* vol. 22, no. 1 (1997): 83–105. <http://www.jstor.org/stable/43025523>. Acedido a 11 de Março 2022.

Nünning, Ansgar F. “Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypothesis”. *Grenzüberschreitungen: Narratologie in Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*, editado por Walter Grünzweig e Andreas Solbach. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999. 53-73.

Nünning, Ansgar. “Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches”. *A Companion to Narrative Theory*, editado por J. Phelan & P. J. Rabinowitz, 89–107. Oxford: Blackwell. 2005. <https://doi.org/10.1002/9780470996935.ch6>. Acedido me Março 2022.

Nünning, Ansgar. “Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches”. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, editado por Elke D’Hoker and Gunther Martens. Berlim: De Gruyter, 2008. <https://doi.org/10.1515/9783110209389>. Acedido em Março 2022.

Nünning, Vera. “Conceptualizing (Un)reliable Narration and (Un)trustworthiness”. *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, editado por Vera Nünning. 1-28. Berlim: De Gruyter, 2015. <https://doi.org/10.1515/9783110408263.1>. Acedido em Fevereiro 2022.

Olson, Greta. "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators", *Narrative*, vol. 11, no. 1. 2022(2003): 93-109. <http://www.jstor.org/stable/20107302>. Acedido a 15 de Abril 2022.

*Oxford Learner's Dictionary*. Oxford University Press, 2022.<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/rely?q=rely>. Acedido a 16 de Junho 2022.

Pettersson, Bo. "Kinds of Unreliability in Fiction: Narratorial, Focal, Expository and Combined". *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, editado por Vera Nünning. 109-125. Berlin: De Gruyter, 2015. <https://doi.org/10.1515/9783110408263.109>. Acedido a 19 de Abril 2022.

Phelan, James." Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of "Lolita", *Narrative*, vol. 15, no. 2 (Maio 2007): 222-38. Ohio State University Press. Columbus, Ohio, EUA.<https://doi.org/10.1515/9783110209389.7>. Acedido a 10 de Maio 2022.

Phelan, James. "Reliable, Unreliable, and Deficient Narration: A Rhetorical Account". *Narrative Culture*, vol. 4, no. 1 (primavera 2017): 89-103. Wayne State University Press. Detroit, Michigan, EUA. <https://doi.org/10.13110/narrcult.4.1.0089>. Acedido a 31 de Março 2022.

Riggan, William. *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1983.

Schmid, Wolf: "Implied Reader", Paragraph 1. *The Living Handbook of Narratology*, editado por Hühn, Peter et al. Hamburg University. 2011. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/implied-reader>. Acedido a 12 de Fevereiro 2022.

Shen, Dan. "Unreliability." *The Living Handbook of Narratology*, editado por Hühn, Peter et al. Hamburg University. 2011. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability>. Acedido a 25 de Março 2022.

Sternberg, Meir e Yakobi, Tamar. “(Un)Reliability in Narrative Discourse: A Comprehensive Overview”, *Poetics Today*, vol. 36 (2015): 327-498. <https://doi.org/10.1215/03335372-3455114>. Acedido a 14 de Maio 2022.

Yacobi, Tamar. “Fictional Reliability as a Communicative Problem”, *Poetics Today*, vol. 2 (1981): 113-26. <https://www.jstor.org/stable/1772193>. Acedido a 19 de Fevereiro 2022.

### **Bibliografia Secundária**

Aristóteles. *Poetics*. Traduzido por Gerald F. Else. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1967.

Allrath, Gaby. *(En)Gendering Unreliable Narration. A Feminist-narratological Theory and Analysis of Unreliability in Contemporary Women's Novels*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005.

Bierce, Ambrose. *Oil of Dog*, in *The Collected Writings of Ambrose Bierce*. Citadel Press. New York, 1952.

Cayrol, Jean. *Les corps étrangers*. Seuil.1959.

Conrad, Joseph. *Lorde Jim*. Lebooks Editora. 2020.

Faulkner, William. *Absalão, Absalão!*. Companhia das Letras. 2020.

Faulkner, William. *Na Minha Morte*. Dom Quixote. 2022.

Faulkner, William. *O Som e a Fúria*. Companhia das Letras. 2017.

Fielding, Henry. *The History of the Adventures of Joseph Andrews And His Friend Mr. Abraham Adams*. Penguin. 1990.

Ford, Ford Madox. *O Bom Soldado*. Alfaguara. 2009.

Hemingway, Ernest. *Adeus ás Armas*. Bertrand. 2013.

James, Henry. *A Feira na Selva*. Editora SESI-SP. 2018.

James, Henry. *Calafrio - The Turn of The Screw*, traduzido por Francisco Carlos Lopes. Compasso dos Ventos. 2018.

Marlowe, Christopher. *Doctor Faustus*. Signet. 2010.

McEwan, Ian. *Dead as They Come*. Random House. 2011.

Platão. *Phaedrus*. Oxford University Press Inc., New York. 68-70. 2002.

Poe, Edgar Allan. *The Tell-Tale Heart*. Bantam Classics. 1983.

Smollett, Tobias. *The Expedition of Humphrey Clinker*. OUP Oxford. 2009.

Swift, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Penguin Classics. 2003.

Twain, Mark. *As aventuras de Huckleberry Finn*. Principis. 2019.

### **Filmografia Principal**

Fincher, David, realizador. 1997. *The Game* [O Jogo]. Propaganda Films, 1997. DVD.

Fincher, David, director. 1999. *Fight Club*. [Clube de Combate]. Linson Films.  
<https://www.netflix.com/br-en/title/26004747>.

Fincher, David, director. 2014. *Gone Girl*. [Em Parte Incerta]. TSG Entertainment Finance LLC.  
<https://www.netflix.com/nl-en/title/70305893>.

### **Filmografia Secundária**

Burton, Tim, diretor. 2003. *Big Fish*. [O Grande Peixe]. Sony Pictures Home Entertainment, 2010. DVD.

Hitchcock, Alfred, diretor. 1950. *Stage Fright*. [Pânico nos Bastidores]. Warner Home Video, 2004. DVD.

Kubrick, Stanley, diretor. 1962. *Lolita*. Warner Home Video, 2007. DVD.

Kubrick, Stanley, diretor. 1968. *2001: A Space Odyssey*. [2001 - Odisseia no Espaço]. Warner Home Video, 1998. DVD.

Kurosawa, Akira, diretor. 1950. *Rashomon*. [Rashomon - Às Portas do Inferno]. Criterion Collection, 2012. DVD.

Nolan, Christopher, diretor. 2000. *Memento*. 20th Century Fox Home Entertainment, 2010. DVD

Scorsese, Martin, diretor. 1990. *Goodfellas*. [Tudo Bons Rapazes]. Warner Brothers, 2005. DVD.

Scorsese, Martin, diretor. 2010. *Shutter Island*. Paramount, 2010. DVD.

Singer, Brian, diretor. 1995. *The Usual Suspects*. [Os Suspeitos do Costume]. Paramount, 1995. DVD.

Wiene, Robert, diretor. 1920. *The Cabinet of Dr. Caligari*. [O Gabinete do Dr. Caligari]. Image Entertainment. 1997. DVD.

Zemeckis, Robert, diretor. 1994. *Forrest Gump*. Paramount, 1994. DVD.

## **Discografia**

Cave, Nick. "The Mercy Seat". Acedido a 5 de Setembro 2022.

<https://open.spotify.com/track/4qU9Ht1IqqmKp1da1S8FPP>

# APÊNDICES

## Apêndice 1. Estrutura Narrativa baseada no diário. *Em Parte Incerta* (Fincher, 2014)

UN1: *Unreliable Narrator 1*; UN2: *Unreliable Narrator 2*

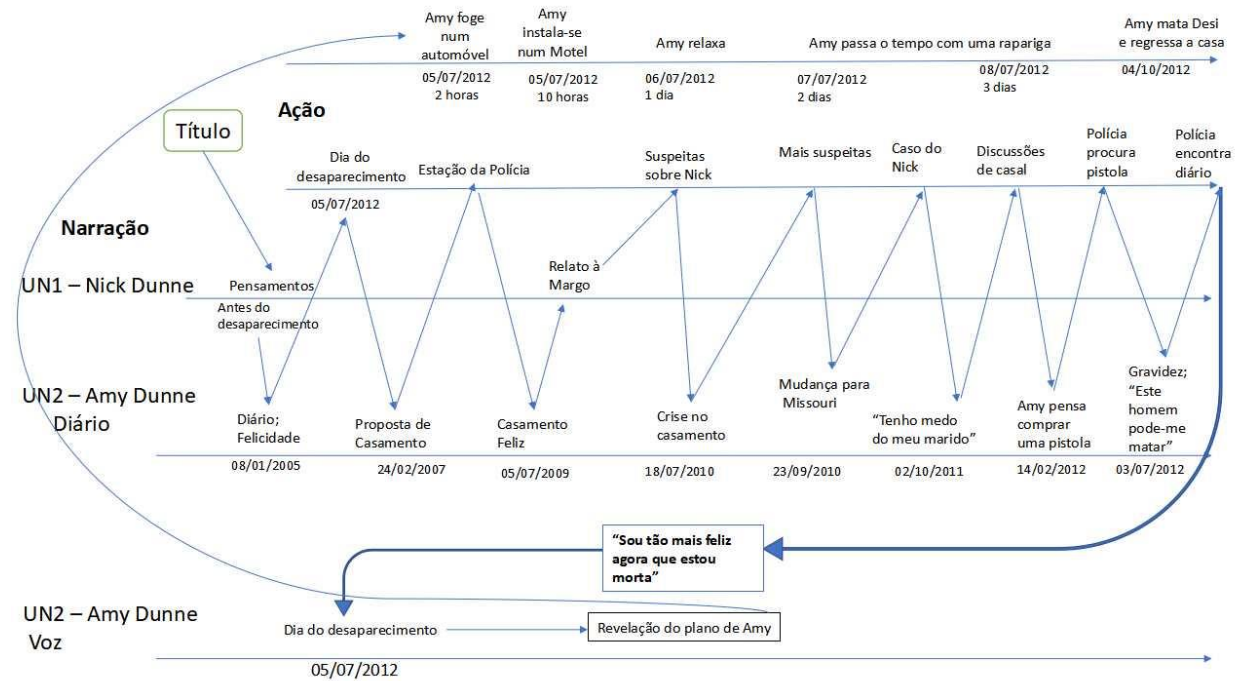


Diagrama 4. Estrutura Narrativa baseada no diário. *Em Parte Incerta*.

**Apêndice 2. Marcadores e Dispositivos Narrativos. *Em Parte Incerta* (Fincher, 2014)**

<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>	<b>Timecode</b>	<b>Dispositivo</b>
8 Janeiro 2005	Descrição do encontro entre Amy e Nick	00:03:34:01	Diário + voz-off Amy
24 Fevereiro 2007	Amy e Nick vão-se casar	00:12:03:11	Diário + voz-off Amy
5 Julho 2009	Voz Off Amy. O casamento continua feliz	00:20:03:19	Diário + voz-off Amy
18 Julho 2010	Primeiros problemas conjugais.	00:31:56:18	Diário + voz-off Amy
7 Julho 2012	Desaparecida há dois dias.	00:34:49:05	Intertítulo
23 Setembro 2010	Amy e Nick mudam-se para o Missouri.	00:40:52:04	Diário + voz-off Amy
2 Outubro 2011	<i>"My husband has come undone"</i>	00:44:38:13	Diário + voz-off Amy
14 Fevereiro 2012	A relação está numa crise profunda. Amy quer comprar uma pistola.	00:48:37:01	Diário + voz-off Amy
3 Julho 2012	Última entrada, acompanhada pela voz da Amy, e segurada nas mãos da detetive Rhonda Boney	01:04:56:18	Diário + voz-off Amy
5 Julho 2012	Amy conduz um automóvel. A manhã do desaparecimento	01:06:11:22	Plot Twist 1. voz-off Amy.

5 de Julho 2012	2 horas após o desaparecimento. Ações de Amy.	01:09:48:00	intertítulo
6 de Julho 2012	Desaparecida há um dia.	01:15:12:00	intertítulo
7 de Julho	Desaparecida há 2 dias. Ações da Amy	01:16:14:11	intertítulo
9 Julho 2012	Desaparecida há 4 dias. Nick começa a preparar a sua defesa.	01:19:52:12	intertítulo
10 Julho 2012	Desaparecida há 5 dias	01:30:30:09	intertítulo
11 Julho 2012	Desaparecida há seis dias	01:35:36:12	intertítulo
12 Julho 2012	Desaparecida há 7 dias	01:39:51:01	intertítulo
Plot Twist 2	Amy mata Desi.	02:04:48:02	Plot Twist 2. Imagens de ações da Amy com música extradiagética.
4 agosto 2012	Desaparecida há 30 dias	02:05:31:08	intertítulo
9 Setembro 2012	Há 5 semanas em casa	02:17:30:01	intertítulo
23 Setembro 2012	Há 7 semanas em casa	02:18:48:16	intertítulo

Tabela 4. Marcadores e Dispositivos Narrativos. *Em Parte Incerta*.

### Apêndice 3. Marcadores e Dispositivos Narrativos. *Clube de Combate* (Fincher, 1999)

Marker Name	Timecode
Voz-off inicial: O protagonista (Edward Norton) conta sobre a sua relação com Tyler Durden (Brad Pitt).	00:02:05:25
<i>Flashback</i> 1: Da cena final para seis meses após o início da história.	00:03:10:08
<i>Flashback</i> 2: Para o início da história.	00:03:53:19
Alucinação 1: Tyler Durden aparece durante um fotograma.	00:07:34:16
Imaginação/sonho 1: Durante uma sessão de grupo, o protagonista imagina estar dentro da sua gruta de gelo.	00:10:42:14
Imaginação/sonho 2: Tyler sonha consigo próprio a gritar à Marla.	00:12:45:19
TV 1: O protagonista vê a televisão durante 4 dias de insónia.	00:13:00:05
Imaginação/sonho 3: O protagonista encontra Marla na gruta de gelo.	00:14:34:00
voz-off: O protagonista conta sobre Marla Singer.	00:18:53:15
Tyler Durden aparece	00:19:45:07
TV	00:20:20:04
Imaginação	00:21:43:05
Tyler Durden fala	00:22:02:27
<i>Voz-off</i>	00:24:32:26
<i>Voz-off</i>	00:25:25:29

Voz-off e relato do acidente	00:26:47:27
Voz-off: Descrição Tyler Durden: narrador aparece a contar, quebra da 4a parede	00:32:27:17
Voz-off	00:36:22:22
Voz-off	00:37:45:14
Voz-off	00:40:34:23
Voz-off	00:43:45:08
Relacionamento com Marla	00:48:39:13
Voz-off	00:52:40:16
Imaginação - Gruta	01:02:53:19
Voz-off	01:04:33:05
Voz-off	01:09:44:10
Voz-off	01:15:18:01
Voz-off	01:19:48:26
Voz-off	01:24:00:24
Primeiras Dúvidas	01:26:30:08
Voz-off	01:28:58:20
TV	01:32:00:02
Voz-off	01:35:30:26
Incidente: Tyler vai embora	01:41:29:25
Voz-off	01:43:23:09
Marla-“Tyler's gone”	01:45:01:18
“Am I Tyler?”	01:49:40:17
“You're Mr. Durden”	01:51:12:01
“Tyler is back”	01:52:25:15
“We're the same person”	01:53:13:05
Explicação	01:53:53:15
Transição de personalidades	01:55:00:23

<i>Voz-off</i>	01:55:52:03
Situação foge ao controlo	02:02:48:13
<i>Voz-off</i>	02:04:20:27
Tyler volta	02:05:12:21
Volta ao início	02:09:45:29
Luta entre personalidades	02:11:06:03
Suicídio-homicídio Tyler	02:13:30:26

Tabela 5. Marcadores e Dispositivos Narrativos. *Clube de Combate*.

#### **Apêndice 4. Marcadores e Dispositivos Narrativos. *O Jogo* (Fincher, 1997)**

<b>Marker Name</b>	<b>In</b>
<i>Flashback 1</i> vídeo do passado, em película	00:01:07:14
Consumer Recreation Services	00:07:59:14
<i>Flashback 2</i>	00:09:51:22
TV1	00:11:31:04
Chamada ao Telefone Elizabeth	00:11:40:17
Cartão de visita Customer Recreation Services	00:13:06:13
<i>Flashback 3</i>	00:13:20:07
Consumer Recreation Services	00:14:15:23
Recusa da CRS	00:24:23:14
Início do Jogo	00:25:23:01
<i>Flashback 4</i>	00:25:37:11
Chave CRS	00:26:45:06
TV 2 O jogo toma posse da TV	00:27:26:16
<i>Hidden Camera</i>	00:29:48:09

<i>Slow motion</i> Sensação de ser espiado	00:31:31:00
Caneta CRS	00:32:50:06
<i>Game Challenge</i>	00:37:42:13
<i>Game Challenge</i>	00:40:06:13
<i>Mise en scene</i>	00:57:08:20
Carta suicídio falsa	01:07:02:17
Discussão com irmão	01:11:14:08
TV	01:44:35:01
<i>Plot Twist 2</i>	01:53:27:09
<i>Flashback 5</i>	01:56:42:07
<i>Plot Twist Final</i>	01:58:09:20

Tabela 6. Marcadores e Dispositivos Narrativos. *O Jogo*.