



miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 4, número 3, set-dez 2015

UMA LEITURA RESPONSIVA DO FILME *O OPERÁRIO*



A RESPONSIVE READING OF THE FILM *THE MACHINIST*

Francisco de Freitas LEITE

Alexandre SANTABAYA

Thaís Alexandre MENDES

Renata Rodrigues dos SANTOS

Wellington Carlos Silva OLIVEIRA

UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI /NETLLI, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [OS AUTORES](#)

RECEBIDO EM 30/01/2016 • APROVADO EM 28/02/2016

Abstract

This paper aims at presenting a reading (meaning a responsive understanding, in Bakhtinian terms) of the movie *The machinist* (released in 2004). The focus of attention is directed to the dialogical relations existing in this feature film with the literary works of Dostoevsky and to the aesthetic value of such dialogues in the construction of meaning in that movie. The theoretical approach undertaken in this reading is based on Bakhtin (2010, 2011a, 2011b) and Brait (2011), with emphasis on the notions of responsivity and citational dialogue. The resulting interpretation points in the direction of understanding the citational dialogue as artistic

resource, considering how this dialogue occurs in the constitution of the cinematographic work *The machinist*.



Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar uma leitura (no sentido de compreensão responsiva, em termos bakhtinianos) do filme *O operário* (lançado em 2004). O foco de atenção está voltado para as relações dialógicas existentes neste longa-metragem com a obra literária de Dostoiévski e para o valor estético de tais diálogos na construção de sentido deste filme. O aporte teórico empreendido nesta leitura tem como base Bakhtin (2010, 2011a, 2011b) e Brait (2011), com destaque para as noções de responsividade e diálogo citacional. O arremate da leitura aponta na direção de se compreender o diálogo citacional como recurso artístico, a partir da maneira como tal diálogo ocorre na constituição da obra cinematográfica *O operário*.

Entradas para indexação

Keywords: Dialogical relations. Cinema. Literature. Dostoevsky. Bakhtin.

Palavras-chave: Relações dialógicas. Cinema. Literatura. Dostoiévski. Bakhtin.

Texto integral

Introdução

O filme *O operário* é construído em diálogo com diversas fontes, inclusive cinematográficas, tais como com filmes de Hitchcock e com o filme *Taxi driver*. Neste trabalho, todavia, focaremos a atenção nas relações dialógicas que se estabelecem entre aquele longa-metragem e a obra literária de Dostoiévski. Pretendemos, mais especificamente, não apenas arrolar referências a personagens, novelas e romances deste escritor russo presentes no filme *O operário*, mas dar acabamento a uma *leitura* responsiva nossa deste longa-metragem, enfatizando a possibilidade estética de recriação de gêneros literários em um gênero cinematográfico; não como ocorre nos casos de obras literárias que são adaptadas para o cinema, mas como, neste caso específico, em que a citação (ou o diálogo citacional) mostra-se artisticamente produtiva e valiosa na constituição de um filme.

A noção de *leitura* que usamos neste trabalho tem uma significação aproximada da ideia de compreensão responsiva de um texto, este entendido “como qualquer conjunto coerente de signos” (BAKHTIN, 2011a, p. 307): uma pintura, um filme, uma música, por exemplo, e não apenas os enunciados verbais.

O aporte teórico da abordagem que empreendemos neste trabalho, a propósito, baseia-se em Bakhtin (2010, 2011a, 2011b) e em Brait (2011), em especial nas noções de *responsividade* e *diálogo citacional*.

Segundo Bakhtin (2011d, p. 333-334, grifo do autor): “para a palavra (e consequentemente para o homem) não existe nada mais terrível do que a *irresponsividade*”, [pois] “[...] a palavra quer ser ouvida, entendida, respondida e mais uma vez responder à resposta, e assim *ad infinitum*”. Mas a responsividade não existe somente em relação às palavras, isto é, ela é inerente a quaisquer signos usados pelo homem e que sempre são produzidos em direcionamento a outro(s) homem(ns) e cuja compreensão “envolve *responsividade* e, por conseguinte, juízo de valor” (BAKHTIN, 2011a, p. 328, grifo do autor).

No que concerne à noção de diálogo, podemos dizer que todo enunciado concreto possui “dialogicidade interna” (BAKHTIN, 2010a, p. 88), isto é, todo enunciado (verbal ou não) apresenta, em sua constituição, a voz do seu autor, outras vozes anteriores que nele ecoam (bivocalidade), além do fato de guardar uma atitude (que pode ser uma leitura) responsiva do que está por vir, imediatamente ou num futuro distante.

Uma das características do chamado *diálogo citacional*, que abordaremos neste trabalho, é a recriação de outros gêneros em um gênero distinto, como ocorre no filme *O operário*, em que os enunciados citados (as obras de Dostoiévski) não são simplesmente reproduzidos mecânica ou textualmente, mas sim recriados (ressignificados) em um gênero diferente com novas possibilidades de construções de sentido (BRAIT, 2011).

Seguindo-se a esta Introdução, na primeira seção deste artigo, abordaremos as relações dialógicas do filme *O operário* estabelecidas com a produção literária de Dostoiévski, dando ênfase à construção artística de sentido que o diálogo citacional proporciona, no caso daquele longa-metragem, de maneira figadal.

Na segunda seção, trataremos especificamente de dois elementos peculiares do protagonista do filme *O operário* que mantêm relações dialógicas de semelhança com uma característica de muitos heróis das obras de Dostoiévski: a luta interior e o diálogo confessional, conforme Bakhtin (2010).

Na Conclusão, arrematamos nossa leitura responsiva do filme *O operário*, à semelhança de um final aberto (como ocorre no longa-metragem em pauta e também como é comum nas obras de Dostoiévski), usando, para tanto, de palavras de M.M. Bakhtin.

1 Relações dialógicas do filme *O operário* com a obra de Dostoiévski

O operário (*The machinist*), lançado em 2004, escrito por Scott Kosar, dirigido por Brad Anderson e estrelado por Christian Bale, é um longa-metragem que traz não só referências a nomes de personagens e/ou a títulos de algumas obras literárias de Fiódor Dostoiévski, mas que é organicamente constituído de relações dialógicas citacionais com a obra daquele escritor russo, no enredo psicológico, no tema da culpa e no tom sombrio e mórbido que o permeia.

O longa é protagonizado pelo atordoado Trevor Reznik em um drama interior e seus desdobramentos comportamentais. O nome Reznik, a propósito,

lembra o nome do herói de *Crime e castigo*, Raskólnikov, criado por Dostoiévski e em cuja etimologia encontra-se a palavra russa *raskol* (cisão), simbolizando o caráter cindido e atormentado da personagem, conforme nota dos tradutores de *Crime e castigo* (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 18).

Reznik é um operário de físico esquelético que trabalha em uma fábrica e leva uma vida melancólica de rotina mecânica, tem crise de insônia que o impede de dormir há um ano, tem obsessão por limpeza e sofre por causa de alucinações com um suposto colega de trabalho que só ele vê, por acreditar ser alvo de uma conspiração e por causa de *flashes* de fragmentos de memória, a princípio, incompreensíveis: uma torre, um cruzamento de ruas e relógios marcando 1h30min.

A fotografia do filme reforça, em tons frios e escuros, este estado de quase insanidade mental do protagonista; além disso, na configuração melancólica do filme, a velha proprietária do prédio onde Trevor mora num apartamento de aluguel e a atmosfera fantasmagórica e paranoica do lugar evocam a ambientação da novela *A senhoria*, de Dostoiévski.

O tema central do filme é a desventura de um homem atormentado pela culpa por um assassinato. Logo nas cenas introdutórias, Reznik aparece angustiado, frágil e temeroso, com o intuito de se livrar de um cadáver e, durante todo o filme, várias são as passagens em que são flagrantes os tormentos de Trevor Reznik pela memória de um crime cometido no passado, o que lembra as aflições de Raskólnikov, de *Crime e castigo*.

As relações dialógicas do filme com as obras de Dostoiévski não param com Raskólnikov, *Crime e castigo* e *A senhoria*. Ainda no início do filme, em um de seus momentos de insônia, o herói encontra-se lendo o romance *O idiota*. A visualização da lombada do livro é completamente nítida, em resposta a duas cenas anteriores: uma em que Reznik é tratado como se fosse um amalucado pelos colegas de trabalho, e outra em que a garçonete Maria trata-o como um homem bom e generoso, mas solitário e fragilizado.

O drama psicológico de Reznik leva-o a ter uma vida solitária, a não ser pelos encontros com a prostituta Stevie e com a garçonete Maria, com as quais trava diálogos quase sempre carregados de impressões introspectivas em que ressoam traços de *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski. Tal novela, aliás, aparece como referência em várias outras circunstâncias, como num episódio em que o atormentado protagonista foge de policiais pelo subsolo de um metrô, enquanto se ouve uma trilha sonora de fundo que lembra as dos filmes de Hitchcock, acentuando ainda mais a aflição e o tormento da personagem.

Uma personagem característica do filme é Ivan, cujo nome dialoga com o de Ivan Karamázov de *Os irmãos Karamázov*. As terríveis alucinações de Trevor com Ivan, um desdobramento do próprio herói do filme e fruto da sua imaginação atormentada, mantêm relações dialógicas com o Golyadkin de *O duplo*, o primeiro esboço do principal personagem-tipo dostoiévskiano: o “homem do subsolo” (o indivíduo cindido internamente), este que pode ser visto também na figura de Raskólnikov, de *Crime e castigo*, na do Príncipe Míchkin, de *O idiota*, e em Ivan Karamázov.

No filme, Trevor inicia uma busca angustiante por Ivan, perturbado por devaneios que ainda lhe são sombrios e confusos. Ivan é ora como que a personificação da pessoa que Trevor Reznik gostaria de ser (forte, bem-humorado, espirituoso) ora como que a materialização de sua autoconsciência que parece querer castigá-lo por um crime cometido no passado.



Em várias cenas do longa, Reznik é surpreendido por estranhas anotações colocadas em papéis pregados na geladeira. Ele mesmo desconhece de onde estão vindo essas anotações com um jogo da forca, este que vai se desenrolando letra por letra ao longo do filme até que Trevor Reznik chega a tirar as próprias conclusões quanto ao resultado do jogo, cuja resposta é a palavra KILLER. Tanto esse jogo da forca quanto uma passagem em que Ivan diz que os companheiros de trabalho de Trevor estão jogando com ele citam dialogicamente o romance *O jogador*, de Dostoiévski.

Em outro momento do filme, Trevor vai passear, num trem fantasma de um parque de diversão, com o filho da garçonete Maria. Após aparecerem cenas que são um misto de assombrações do trem fantasma com fragmentos de memórias dolorosas de Reznik – uma garçonete cadavérica, um boneco segurando uma mão decepada, uma mulher num cemitério, um homem enforcado ao lado da palavra GUILTY (culpado), um garoto que corre para a frente do carrinho do trem fantasma, um carro virado e um corpo ensanguentado no chão e coberto com um lençol –, o garoto Nicholas sofre um ataque de epilepsia. Destaquemos, a propósito, que a vida de Dostoiévski e sua obra literária tiveram marcas indeléveis desta doença: o homem Dostoiévski era epilético, bem como algumas das personagens de seus romances e novelas, tais como o príncipe Liev Nikoláievitch Míchkin, o herói de *O idiota* e Múrin, o velho bruxo da novela *A senhoria*.

Quem é você? É a pergunta que aparece como a primeira fala do filme e que ressurgue depois em uma anotação na geladeira de Reznik como que numa materialização do seu dilema interior. A resposta estava nele mesmo o tempo todo, pois o motivo de suas aflições estava no fato de que Reznik havia, no passado, atropelado uma criança (Nicholas) e fugido com medo. O assassinato o perturbou durante um ano, levando-o à insônia, magreza disparatada e insanidade. O herói só encontra a paz diante do castigo. Trevor Reznik se entrega à Justiça, finalizando o jogo da forca com a palavra KILLER (assassino) e repousando finalmente numa cela de cadeia. Só então pôde dormir, mas somente depois de ter sussurrado (como que numa resposta de um diálogo interior): *Eu sei quem você é*.

Trataremos, na seção seguinte, de dois elementos característicos do protagonista do filme *O operário* que dialogam em similitude com uma marca dos heróis, sobretudo, das obras de maturidade de Dostoiévski: a presença da luta interior e do diálogo confessional.

2 A luta interior e o diálogo confessional do herói do filme *O operário*

A luta interior é uma das principais característica do herói, Trevor Reznik, do filme *O operário* (*The machinist*); suas ações e palavras estão ligadas ao seu

conflito interior e nada está desvinculado deste. O conflito do herói está ligado a um acontecimento do seu passado e se caracteriza pela culpa de algo que ele, a princípio, não se lembra de ter feito e o desconhecimento desse fato torna-o desconhecedor de si mesmo.

Como afirma Bakhtin (2010, p. 304), “nos heróis dostoiévskianos quase nunca se encontra palavra plenamente alheia a lutas interiores” e, da mesma forma, os diálogos de Trevor Reznik estão ligados diretamente ao seu conflito interior e suas ações são tangidas por esse conflito. No filme, a pergunta *Quem é você?* – diante da qual o herói se vê desafiado a responder – é uma espécie de materialização de seu diálogo interior, pois, embora não lembre, foi feita por ele, numa tentativa de compreender o seu próprio *eu*.

No filme, o antagonista Ivan é fruto da internalização conflituosa de Trevor. O fato de Ivan ser um personagem imaginário visto somente por Reznik causa transtornos nas suas relações com as outras pessoas, pois elas não entendem quando o herói fala de Ivan como alguém real. Para Trevor, Ivan é real e é o autor dos desastrosos acontecimentos que interferem no andamento da sua vida. Em outras palavras, é a ele, Ivan, que Trevor atribui, a princípio, a culpa dos problemas que ocorrem em sua vida, numa tentativa de se livrar de sua culpa.

Isso se materializa no filme, por exemplo, quando Trevor se distrai olhando para Ivan e, por essa razão, altera o funcionamento da máquina, fazendo com que um dos seus colegas de trabalho, Miller, perca parte de uma das mãos. Trevor, porém, não se responsabiliza por esse acontecimento e credencia a culpa a Ivan.

O conflito interior de Trevor passa a se intensificar depois do acidente na máquina, mas, na verdade, tudo é motivado pelo conflito interior do herói: a perseguição da parte de seus colegas, a discussão com Stevie (uma das únicas pessoas com quem ele tem um relacionamento afetivo) e o perdão do colega Miller, que Trevor considera falso.

As lutas interiores de Trevor são também expostas através da iluminação do filme, que é usada como um recurso para externar esse conflito. Só há focos de brilho quando a cena mostra outras personagens, observa-se isso na pele suave da prostituta, na face da garçonete Maria e nas demais personagens que aparecem no filme.

Quando a cena mostra Trevor ou seu duplo, Ivan, há uma ausência de brilho e uma baixa luminosidade. Essa escuridão que permeia o protagonista durante toda a trama tem o objetivo de enfatizar os conflitos existentes no seu interior, realçando essa atmosfera sombria e fantasmagórica em que se encontra Reznik.

Todavia, a iluminação do filme muda no final da trama, quando Trevor se encontra em uma sala totalmente branca e iluminada, com feixes de luz atravessando as janelas. No momento em que a personagem consegue finalmente esclarecer a situação conflituosa em que se encontrava, a atmosfera do filme também fica clara. Isso mostra a relação entre a clareza do filme e a clareza dos fatos.

Neste filme, é também marcante a presença do diálogo confessional, da mesma forma que, como é observado por Bakhtin (2010, p. 306), “em Dostoiévski,

tem imensa importância o diálogo confessional”. Algumas passagens do filme revelam a presença desse diálogo, como na cena em que Trevor, numa visita à sua amante, tem uma mudança brusca no seu estado de ânimo por razões que não puderam ser compreendidas por ela. Ele começa uma discussão motivada a partir da sua luta interior em não querer enxergar que é ele mesmo o culpado pela dor que sofre e passa a falar com réplicas a um discurso que ele conjectura será ainda produzido por Stevie.

Outro momento em que pode ser destacado esse tipo de discurso é quando o personagem vai à casa do seu ex-colega de trabalho, Miller, para mostrar a foto deste com Ivan e provar que Miller e Ivan estão armando um complô contra ele. Miller o recebe bem e não demonstra mágoas e ainda mostra que o perdoou verdadeiramente. Trevor, entretanto, mesmo querendo ser perdoado, não aceita que ele tenha o perdoado e tenta forçá-lo a confessar que aquele perdão não é verdadeiro. Essa situação não pôde ser entendida por Miller, pois se tratava de refutações a uma espécie de diálogo interior confessional.

Ressaltemos ainda que, nas imaginárias conversas com a garçonete Maria e seu filho Nicholas, Reznik aparentemente trava diálogos que ele queria que tivessem existido com aquelas pessoas e, dessa forma, como que tenta se redimir de sua culpa em diálogos confessionais cuja gênese é a luta dele contra a própria consciência.

É dessa forma, enfim, que compreendemos ser caracterizada a base do diálogo do herói do filme *O operário*: duas vozes distintas que se fundem em uma luta interior por se conhecer e se confessar (num diálogo harmônico com uma característica de muitos dos heróis das obras de Dostoiévski) em que se embatem o crime e a punição ou o ato e a responsabilidade.

Conclusão

Neste artigo, que corresponde a *uma* (no sentido de que *outras* são também possíveis de serem construídas) leitura responsiva do filme *O operário*, procuramos destacar como gêneros literários podem ser ressignificados em um gênero cinematográfico de modo esteticamente inventivo.

Focamos nossa atenção na faceta da recriação estética de elementos de outros gêneros em um gênero distinto, procurando dar ênfase ao valor artístico deste diálogo citacional, que em nada lembra um simplório mosaico de referências.

Trevor Reznik não é uma reprodução mecânica de Raskólnikov. Seu drama interior tampouco é exatamente o mesmo do herói de *Memórias do subsolo*. Ivan (o duplo de Reznik) não é o mesmo dos Irmãos Karamávov, nem é tal e qual o duplo de Golyadkin. A ambientação obscura do filme não é uma cópia fiel daquela quase delirante que percebemos na novela *A senhoria*. O jogo psicológico em que se vê envolvido o protagonista do filme não é o dos cassinos em que se arrisca o herói do romance (quase autobiográfico) *O jogador*. Reznik, apesar do seu contraste com o mundo em que vive, não sofre a mesma dor do Príncipe Míchkin, de *O idiota*.

Tais obras e personagens de Dostoiévski, todavia, podem ser compreendidas como intrinsecamente citadas na constituição artística do longa-metragem *O operário*, de modo que, sem a consideração delas, perdem-se elementos fundamentais para a construção de sentido deste instigante filme. Sentido (para finalizar) entendido aqui da forma como o faz Bakhtin ao lucubrar:



Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos *do passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo. (BAKHTIN, 2011b, p. 410, grifo do autor).

Referências

BAKHTIN, M. M. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: _____. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011a. p. 307-335.

BAKHTIN, M. M. Metodologia das ciências humanas. In: _____. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011b. p. 393-410.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BRAIT, Beth. Polifonia arquitetada pela citação visual e verbo-visual. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 5, p.183-196, 1º sem. 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. 2. reimp. Tradução de Ivan Petrovich e Irina Wisnik Ribeiro. São Paulo: Martin Calret, 2011.

Para citar este artigo

LEITE, Francisco de Freitas et al. Uma leitura responsiva do filme *O operário*. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 4, n. 3, p. 04-12, set.-dez. 2015.

Francisco de Freitas Leite é doutor em Linguística (PROLING/UFPB - 2014), mestre em Linguística (PROLING/UFPB - 2009), especialista em Ensino de Língua Portuguesa (URCA - 1999) e graduado em Letras (URCA - 1998). Concluiu estágio pós-doutoral junto ao PPGL-UFC (2015). Atualmente é professor adjunto I da Universidade Regional do Cariri-URCA, coordenador na URCA do DINTER (UFC/URCA) em Linguística, pesquisador do Núcleo de Estudos de Teoria Linguística e Literária - NETLLI, pesquisador do Grupo de Pesquisas em Estudos Clássicos e Linguísticos - GREC, editor-geral da Miguilim - Revista Eletrônica do Netlli e editor-adjunto da Macabéa - Revista Eletrônica do Netlli. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Linguística, Língua Portuguesa e Língua Latina, atuando principalmente nos seguintes temas: linguística histórica, história da língua portuguesa, poesia brasileira e teoria/análise dialógica do discurso.

Alexandre Santabaya, Thaís Alexandre Mendes, Renata Rodrigues dos Santos e Wellington Carlos Silva Oliveira são graduandos em Letras na Universidade Regional do Cariri - URCA e estudantes-pesquisadores do Núcleo de Estudos de Teoria Linguística e Literária - NETLLI.