

Jana Portela Beraldo

*O HOMEM DUPLICADO* E SEUS OUTROS:

INTERTEXTUALIDADES EM JOSÉ SARAMAGO E DENIS

VILLENEUVE

Jana Portela Beraldo

*O HOMEM DUPLICADO E SEUS OUTROS:*  
INTERTEXTUALIDADES EM JOSÉ SARAMAGO E DENIS  
VILLENEUVE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Outras Artes.

Área de concentração: Literatura e Outras Artes

Linha de pesquisa: Literatura e Cinema

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga

Brasília

Março/2017

## **AGRADECIMENTOS**

Dedico esta pesquisa ao meu orientador, Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga, de quem recebi todo o suporte, as correções e os incentivos os quais poderia necessitar, e aos meus pais, cujo amor e apoio incondicionais tornaram possível a construção do caminho trilhado ao longo desses dois últimos anos.

Ademais, agradeço a esta universidade, seu corpo docente, sua direção e sua administração, que me proporcionaram a janela pela qual vislumbro hoje um horizonte superior, permeado pela confiança no mérito e ética aqui presentes.

Finalmente, agradeço também a todos aqueles que, apesar de não terem sido especificamente mencionados, estiveram ao meu lado ao longo desta difícil jornada e me ajudaram, de alguma forma, a concluí-la com êxito e satisfação.

## RESUMO

Frequentemente a relação entre literatura e cinema é tida como equivalente à relação entre original e cópia. Com uma análise comparativa entre o romance *O homem duplicado*, de José Saramago (2002), e o filme *Enemy*, de Denis Villeneuve (2013), entretanto, objetiva-se demonstrar que essa percepção é pouco cuidadosa, uma vez que tanto o livro quanto a película inexistem como obras intocadas por outros textos. A argumentação empregada para sustentar essa hipótese é tecida com base na análise da relação intertextual que elas estabelecem com outras artes, com a história e com a ciência. Minha discussão teórica, por conseguinte, se faz especialmente à luz das teorias do dialogismo de Mikhail Bakhtin (2011) e da intertextualidade de Julia Kristeva (2012) e Roland Barthes (1992), de conceitos teóricos sobre adaptação e tradução intersemiótica, formulados por Thomas Leitch (2004), Robert Stam (2008) e Julio Plaza (2013), entre outros, e dos entendimentos de Irina O. Rajewsky (2012) e André Gaudreault e Philippe Marion (2012) acerca da intermedialidade. Ao final desta pesquisa, aponta-se para uma prevalência, no meio artístico em geral, de um mecanismo de criação que naturalmente nega – ainda que seus autores não o façam – a existência de trabalhos absolutamente autênticos e, ao mesmo tempo, reconhece e valoriza o papel de diferentes estilos de composição.

**Palavras-chave:** *O homem duplicado*; *Enemy*; José Saramago; Denis Villeneuve; intertextualidade; tradução intersemiótica; intermedialidade.

## ABSTRACT

The relationship between Literature and Cinema is frequently considered to be equivalent to the relationship between a copy and its original. Through a comparative analysis between the novel *The Double*, written by José Saramago (2002), and the film *Enemy*, directed by Denis Villeneuve (2013), however, we aimed at demonstrating that such a perception is inaccurate, since both the book and the movie do not exist as works untouched by other texts. The argumentation used to support this hypothesis relies on the analysis of the intertextual relationship between the works in study and texts that preceded them. Our theoretical discussion, therefore, is carried out specially in light of Mikhail Bakhtin's theory of dialogism (2011) and Julia Kristeva (2012) and Roland Barthes' (1992) theory of intertextuality, as well as of theoretical concepts on adaptation and intersemiotic translation, formulated by Thomas Leitch (2004), Robert Stam (2008) and Julio Plaza (2013), amongst others, and of the understandings of Irina O. Rajewsky (2012) and André Gaudreault and Philippe Marion (2012) about intermediality. By the end of this research, we point out to a prevalence, in art in general, of a mechanism of creation that naturally denies – even when their authors do not – the existence of absolutely authentic works and, at the same time, recognizes and values the role of different styles of composition.

**Keywords:** *The Double*; *Enemy*; José Saramago; Denis Villeneuve; intertextuality; intersemiotic translation; intermediality.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> .....	55
<b>Figura 2:</b> .....	58
<b>Figura 3:</b> .....	67
<b>Figura 4:</b> .....	71
<b>Figura 5:</b> .....	72
<b>Figura 6:</b> .....	73
<b>Figura 7:</b> .....	74
<b>Figura 8:</b> .....	75
<b>Figura 9:</b> .....	76
<b>Figura 10:</b> .....	76
<b>Figura 11:</b> .....	84
<b>Figura 12:</b> .....	84

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1. INTERTEXTUALIDADE LITERÁRIA: O LIVRO E SEUS OUTROS .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 A multiplicação do duplo .....</b>	<b>18</b>
<b>1.2 Saramago e seus outros .....</b>	<b>27</b>
1.2.1 A teoria do caos.....	27
1.2.2 O mito da guerra de Tróia .....	32
1.2.3 A Bíblia .....	33
1.2.4 <i>Hamlet</i> .....	35
1.2.5 Padre Antônio Vieira e os pós-modernistas .....	36
<b>2. INTERTEXTUALIDADE INTERSEMIÓTICA: O FILME E O ROMANCE .....</b>	<b>43</b>
<b>2.1 O retorno da temática do duplo .....</b>	<b>48</b>
<b>2.2 A teoria do caos no romance e no filme .....</b>	<b>55</b>
<b>3. INTERTEXTUALIDADE FÍLMICA: O FILME E SEUS OUTROS .....</b>	<b>62</b>
<b>3.1 Estudos intermediáticos .....</b>	<b>63</b>
<b>3.2 <i>Maman</i>: casamento, maternidade e controle.....</b>	<b>67</b>
<b>3.3 Autoinfluência de direção .....</b>	<b>77</b>
3.3.1 A unificação pelo suspense .....	78
3.3.2 <i>Enemy</i> e <i>Incendies</i> .....	90
3.3.3 <i>Enemy</i> e <i>Prisoners</i> .....	90
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>97</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>97</b>

## INTRODUÇÃO

Desde a infância, José Saramago esteve presente em minha vida, materializado primeiramente na figura de minha mãe, sua leitora assídua, depois na de seus romances e, por último, na de seus textos teóricos sobre literatura. Antes de entrar em contato com *O homem duplicado*, já havia lido algumas de suas obras, entre as quais destaco *Ensaio sobre a cegueira* e *As intermitências da morte* como as que mais me marcaram.

José de Souza Saramago, romancista, ensaísta, contista, dramaturgo e poeta português, é conhecido mundialmente por seus escritos subversores das formas e conteúdos poéticos tradicionais. Nascido em Azinhaga em novembro de 1922, passou a maior parte da infância e da juventude em Lisboa, onde trabalhou como serralheiro, funcionário público e tradutor, antes de decidir se dedicar exclusivamente à literatura. Sua ida para a ilha espanhola de Lanzarote se fez como forma de protesto contra o cerceamento de sua liberdade de expressão pelo governo português, o qual condenava pesadamente alguns de seus textos, como *A jangada de pedra* (1986) e *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Títulos como *Levantado do chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *História do Cerco de Lisboa* (1989), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), *As intermitências da morte* (2006), *Caim* (2009) e o póstumo *Claraboia* (2011) também merecem realce como alguns dos romances mais relevantes de sua carreira. Saramago foi o vencedor do Prêmio Camões (1995) e do Prêmio Nobel de Literatura (1998) e faleceu em junho de 2010.

Muitos são os estudos realizados em torno da vasta obra de Saramago, a qual conta com 17 romances, três contos, cinco peças teatrais, três livros de poesia e quatro crônicas, além de ensaios, diários e memórias. É digno de nota, contudo, o fato de a maior parte desses estudos não provir de Portugal, onde o autor continua sendo, até os dias de hoje, marginalizado por leitores e pesquisadores. Ainda que, como salienta Tércia Lemos (2000), o escritor constitua um dos melhores exemplos da ficção contemporânea, é no Brasil que se concentra sua fortuna crítica.

Paloma Laitano (2009, p.10) nos fornece uma ideia da importância de Saramago como figura literária global ao destacar que ele foi “o único escritor de língua portuguesa que mereceu de Harold Bloom sua inclusão na série *Bloom's*



*modern critical views*, coleção de textos críticos sobre os mais lidos e respeitados autores.” Massaud Moisés (2008, p. 527), por sua vez, afirma que a literatura de Saramago se situa no “mais cerrado realismo”, erguendo-se “sobre um tripé, composto pela História, os temas imprevisíveis, originais, e a ideologia.” Só na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP é possível identificar 23 trabalhos acadêmicos, entre dissertações de mestrado e teses de doutorado, que tratam de seus textos.

Uma de suas inúmeras estudiosas, Marliise Bridi (2004, p. 79), aloca o escritor português na era da pós-modernidade, ressaltando que: “Ainda que suas obras estejam firmemente ancoradas em um estilo pessoal peculiar marcante e inconfundível, sua ressaltada capacidade de contar uma história possibilita ao autor um trânsito invejável entre a alta cultura e a cultura de massas.” De acordo com a autora, essa “penetração entre leitores de várias camadas culturais” é típica da literatura pós-moderna, assim como o é a sua “inusitada pontuação e construção de parágrafos”, o seu humanismo e a sua liberdade (BRIDI, 2004, p. 79). Humanismo e liberdade, aliás, se mostram substancialmente unificados nos livros de Saramago, como é possível perceber quando se observa sua estima pela “discussão radical [...] dos valores humanos, negando-se a respeitar qualquer limitação de tema, de norma ou de prévia vinculação à nacionalidade, à época e à ideologia” (BRIDI, 2004, p. 79). Esta última característica de seus escritos é facilmente identificável no seguinte trecho de *O homem duplicado*, em que o autor, de forma refinadamente irônica, critica o ensino da História na contemporaneidade:

A História que Tertuliano Máximo Afonso tem a missão de ensinar é como um bonsai a que de vez em quando se aparam as raízes para que não cresça, uma miniatura infantil da gigantesca árvore dos lugares e do tempo, e de quanto neles vai sucedendo, olhamos, vemos a desigualdade de tamanho e por aí nos deixamos ficar, passamos por alto outras diferenças não menos notáveis, por exemplo, nenhuma ave, nenhum pássaro, nem sequer o diminuto beija-flor, conseguiria fazer ninho nos ramos de um bonsai, e se é verdade que à pequena sombra deste, supondo-o provido de suficiente frondosidade, pode ir acoitar-se uma lagartixa, o mais certo é que ao réptil lhe fique a ponta do rabo de fora. A História que Tertuliano Máximo Afonso ensina, ele mesmo o reconhece e não se importará de confessar se lho perguntarem, tem uma enorme quantidade de rabos de fora, alguns ainda remexendo, outros já reduzidos a uma pele encarquilhada com uma carreirinha de vértebras soltas dentro. (SARAMAGO, 2002, p. 15)

Lançando mão de metáforas remetendo a elementos da natureza, o escritor

aponta para o fato de a História ensinada nas escolas da atualidade ser manipulada de maneira tendenciosa, provavelmente servindo ao propósito de privilegiar certos grupos sociais em detrimento de outros.

O envolvimento do português com a História, em realidade, funciona praticamente como regra em suas obras. Mesmo naquelas em que o tema e o enredo não se baseiam em acontecimentos históricos propriamente ditos, estes as permeiam, ainda que nas entrelinhas. *O homem duplicado* (2002), seguindo essa lógica, apresenta, por conseguinte, um protagonista que ocupa o cargo de professor de história em uma escola de ensino secundário. O personagem, de nome Tertuliano Máximo Afonso, apresenta graves problemas de autoaceitação, os quais se relacionam, em um primeiro momento, à sua rotina monótona e reificante, e, em um segundo momento, à descoberta de um sócia. A crise interna em que vive é evidenciável já nas primeiras páginas do livro, em que o narrador nos mostra, de uma forma um tanto cômica, a relação entre Tertuliano e seu nome:

O que por aí mais se vê [...] é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão [...], todos eles, por casualidade ou coincidência, formando parte do sexo masculino, mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano, e isso terá decerto representado para eles uma impagável vantagem no que toca às relações com os próximos. (SARAMAGO, 2002, p. 10)

Por sofrer de depressão e estar sempre muito enfadado em seu trabalho, um colega lhe indica um filme, uma “comédia levezinha, divertida”, para que se distraia. Atendendo à sugestão, Tertuliano toma a película por empréstimo, mas fica incomodado com um dos atores, que lhe parece absolutamente idêntico a si. Após lidar com uma série de dificuldades, o professor de história consegue coletar informações sobre seu possível sócia e com ele marcar um encontro, durante o qual o ator manifesta o desejo de saber qual dos dois teria nascido primeiro. Tertuliano se sente constrangido com a situação, tenta se desvencilhar, mas acaba aceitando o desafio: reveladas as datas e horários de nascimento de cada um, conclui-se que o outro, de nome Antônio Claro, teria sido o primeiro a vir ao mundo e que, portanto, seria ele o verdadeiro, o genuíno.

Depois de conhecer seu duplo, Tertuliano busca conforto nos braços e palavras de sua mãe, Carolina. Ela o alerta sobre o perigo da situação e lhe garante que, caso não deixe para trás tudo o que descobriu, poderá sofrer pesadas consequências. O filho acata os conselhos recebidos e volta para casa decidido a “enterrar” Antônio Claro e pedir a mão de Maria da Paz, sua namorada, em

casamento. Enquanto isso, porém, o ator descobre sobre a existência da moça e chantageia o professor para que consinta em lhe ceder por uma noite. Desesperado e com o orgulho ferido, Tertuliano busca vingança nos braços de Helena, esposa de seu novo inimigo. No dia seguinte, contudo, o protagonista recebe a terrível notícia: “A menina Maria da Paz morreu esta manhã, um desastre de automóvel, vinha com o noivo e morreram os dois [...]” (SARAMAGO, 2002, p. 296) Maria da Paz notara, durante a noite, a marca de uma aliança de casamento na mão esquerda de Antônio Claro, dando-se conta de que não dormira com seu noivo, mas sim com um impostor. No caminho de volta para casa, ela e o ator têm uma grave discussão, o que o leva a perder o controle do carro e se chocar com um caminhão que seguia na pista oposta.

Ainda muito perturbado com o ocorrido, Tertuliano recebe de Helena uma proposta que lhe soa irrecusável, ainda que absurda: que assuma o lugar de seu marido perante a sociedade e sua família. Deixando a proposta no ar, a mulher sai de casa e o protagonista recebe uma estranha chamada telefônica de um homem com uma voz extremamente familiar. Este, julgando falar com o ator de nome artístico Daniel Santa-Clara, lhe diz ter descoberto ser seu sócio e sugere um encontro. Tertuliano concorda prontamente e marca a reunião para dali a uma hora. Sai de casa armado, deixando para Helena um bilhete com uma única palavra: “Voltarei.”

*O homem duplicado* fala essencialmente sobre o homem e a sua interminável busca por uma identidade fiável em um mundo no qual as antigas noções de personalidade, ética e cidadania foram perdidas, dando lugar à dúvida, ao medo e à fragilidade. Ao se referir à personagem Tertuliano Máximo Afonso, Madalena Machado (2004, p. 2) reforça essa tese: “O tempo da procura que marca a trajetória do personagem é cíclico, como a mostrar que a procura do homem por si mesmo não tem fim.” Aqui, cabe recordar o final da história, em que, após a morte de Antônio Claro, surge um terceiro homem, um “triplo”, que se autoproclama idêntico a Tertuliano Máximo Afonso, o que bruscamente catapulta a narrativa a seu princípio. É também digna de nota a questão dos nomes dos personagens masculinos, sempre grafados de forma completa, com nome e sobrenome, como em uma tentativa de afirmação de seus seres. Conforme Machado (2004, p. 2) apropriadamente levanta, em outros romances de Saramago, como *Ensaio sobre a cegueira*, os personagens sequer possuem nomes próprios, sendo designados por suas profissões ou ocupações.

*O homem duplicado* constitui parte essencial desta pesquisa, mas, como já tive a oportunidade de aclarar, ele não compõe, sozinho, todo o meu *corpus*. Devo,

portanto, discorrer também, nesta introdução, sobre a contraparte cinematográfica do citado romance, bem como sobre seu diretor. Denis Villeneuve, franco-canadense nascido em outubro de 1967, foi por três vezes o vencedor do prêmio Genie nas categorias melhor filme e melhor diretor, tendo também levado seu filme *Enemy*<sup>1</sup> (2013), baseado em *O homem duplicado* de Saramago, a faturar o posto de melhor película no 2º *Canadian Screen Awards*. Entre suas demais produções se destacam os longas *Un 32 août sur terre* (1998), *Maelstrom* (2000), *Polytechnique* (2009), *Incendies* (2010), *Prisoners* (2013), *Sicario* (2015) e *Arrival* (2016) e os curtas *REW-FFWD* (1994), *Cosmos* (1996) e *Next floor* (2008).

Ao contrário do que ocorre com Saramago, a fortuna crítica em torno de Denis Villeneuve e sua obra ainda é incipiente. Pode-se, no geral, afirmar que a filmografia do diretor segue duas tendências que, em princípio, se nos mostram antagônicas, mas que, quando examinadas mais a fundo, são complementares, ou, antes, interrelacionáveis. A primeira, descrita por Maurie Alioff (1998), consiste na produção de películas simples, isentas de questões que evoquem reflexões muito profundas por parte do espectador, como é o caso do longa *Un 32 août sur terre* (1998). “[...] ‘*Un 32 août sur terre*’ é um *two-hander* minimalista o qual reflete o anseio de Villeneuve por uma simplicidade despojada.”<sup>2</sup>, explicita Alioff (1998), quem, mais à frente em sua resenha, cita o próprio Villeneuve: “O cinema não tem a ver com a necessidade de se desvendarem pistas, e eu não acredito que a vida possua tantas conexões quanto quando é representada em um filme de Egoyan, onde tudo é ultra-justificado e conectado, como em um quebra-cabeças.”<sup>3</sup> (ALIOFF *apud* VILLENEUVE, 1998, p. 31) Quem assiste a *Enemy* (2013), contudo, logo percebe que essa abordagem cinematográfica não condiz com o enredo repleto de simbolismos e duplos-sentidos que é construído de forma a exigir do seu receptor extrema atenção e argúcia interpretativa. Disso dá conta Cynthia Amsden (2000), ao descrever as “forças contraditórias” que acometem o diretor em cada um de seus novos projetos. “Essa personalidade fragmentada condiz com seu trabalho”, assevera a autora, que

---

<sup>1</sup> A produção cinematográfica baseada no romance de 2002 leva, em português, o mesmo nome da obra literária; porém, para simplificar a escrita desta dissertação, tornando menos dúbida minha referência a uma e a outra obras, utilizarei, ao discorrer sobre o filme, seu título original.

<sup>2</sup> Tradução minha. No original: “‘*Un 32 août sur terre*’ is a minimalist two-hander, reflecting Villeneuve's yearning for stripped-down simplicity.”

<sup>3</sup> Tradução minha. No original: “Cinema is not about clues, and I don't think life has as many connections as it does in a film by Egoyan, where everything is ultra-justified and connected, like in a puzzle.”

acrescenta, reproduzindo as palavras que profere Villeneuve ao discorrer sobre seu curta *Maelstrom* (2000): “Eu adoro filmes simples e próximos à vida real, mas quando escrevo, tenho uma tendência natural de seguir na direção dos peixes”<sup>4</sup> (VILLENEUVE *apud* AMSDEN, 2000, p. 24).

Muito do estilo complexo e imbricado do trabalho de Denis Villeneuve pode ser atribuído à escola do qual faz parte. O chamado cinema contemporâneo possui como uma de suas principais características os enredos enigmáticos, focados em experiências fragmentadas e em uma busca por identidades perdidas. Warren Buckland (2009), esclarece:

Pessoas de todas as culturas compreendem suas experiências e identidades por meio do engendramento das histórias dos outros, o qual leva à construção de suas próprias histórias. Mas na cultura atual, dominada pela nova mídia, as experiências estão se tornando cada vez mais ambíguas e fragmentadas; de forma semelhante, as histórias que se propõem a representar essas experiências se tornaram opacas e complexas. Essas histórias complexas anulam as formas psicologicamente populares de compreensão e representam experiências e identidades radicalmente novas que são comumente taxadas de perturbadoras e traumáticas.<sup>5</sup> (BUCKLAND, 2009, p. 1)

Essa “representação de experiências e identidades radicalmente novas” está muito clara em *Enemy*, tanto no que toca à forma do filme, da qual transbordam simbolismos e na qual efeitos de luz e som contribuem para a construção da atmosfera de constante tensão entre os personagens, quanto ao seu conteúdo, ideal para ilustrar os dilemas do homem moderno. A escolha de *O homem duplicado* de José Saramago dificilmente foi, para Denis Villeneuve, aleatória ou pouco fundamentada, como pode-se já constatar por meio do exame de um resumo da história veiculada na tela.

*Enemy* se aproxima do romance de Saramago em alguns pontos, ao mesmo tempo em que dele se distancia em outros tantos. No filme, o protagonista, Adam Bell, também professor de história, vive uma rotina exaustivamente repetitiva, dando aulas durante o dia e dormindo com sua namorada, Mary, pela noite. A temática das aulas do personagem é sempre a mesma e nada parece capaz de tirá-lo da melancolia

---

<sup>4</sup> Tradução minha. No original: "I love film that is simple and close to life, but when I write, I have a natural tendency to go in the fish direction."

<sup>5</sup> Tradução minha. No original: "People from all cultures understand their experiences and identities by engaging the stories of others, and by constructing their own stories. But in today's culture dominated by new media, experiences are coming increasingly ambiguous and fragmented; correspondingly, the stories that attempt to represent those experiences have become opaque and complex. These complex stories overturn folk-psychological ways of understanding and instead represent radically new experiences and identities which are usually coded as disturbing and traumatic."

e prostração em que se vê afundado. Essa situação, contudo, sofre uma reviravolta quando assiste ao filme – em DVD e não em VHS, como no livro – indicado por um de seus colegas, no qual um ator interpretando um papel secundário se mostra absolutamente idêntico a si. Até este ponto, a obra de Villeneuve em pouco difere da de Saramago, sendo diverso apenas o mecanismo utilizado por Adam Bell para desvendar a identidade de seu duplicado.

O encontro dos duplos é um tanto mais breve no filme do que no livro, mas a iluminação insipiente e a trilha sonora angustiante reproduzem bem a atmosfera de tensão sob a qual os dois homens se examinam. Compete ressaltar, também, que, na obra de Villeneuve, a comparação à qual eles se “autosubmetem” não chega a tanger a discussão acerca de qual seria o original e qual a cópia, como na obra de Saramago. Adam Bell se limita a dizer a Anthony que aquele seria o primeiro e último contato entre eles. Como no livro, no entanto, Anthony toma conhecimento da existência de Mary, chantageia o professor de história para com ela dormir e este, por vingança, se dirige à casa de seu adversário. O sócia tem relações sexuais com a namorada de Adam, que, repentinamente, observa a marca de uma aliança que teria sido retirada de sua mão esquerda. Assustada, a moça grita e Anthony perde a paciência, conduzindo-a até o carro, para que partam sem demora.

No dia seguinte, o professor parece já estar totalmente incorporado à sua nova realidade. Ele não espera pelo retorno de Anthony e Mary, porque percebe, ao encontrar no apartamento uma chave que reconhece como sendo da porta de um clube de sexo, que o ator não é seu sócia, mas sim seu *alter ego*. Para compreendermos a cena final da película é necessário ressaltar que toda ela é permeada por imagens que remetem à figura de uma aranha. Este símbolo, bastante emblemático e abstrato, sugere ao espectador a ideia de que os protagonistas Adam/Anthony vivem presos em uma realidade altamente sufocante que compreende casamento e trabalho. Anthony, o *alter ego*, cria para si uma vida paralela, em que o emprego desregrado de ator e o adultério compensam a pressão que sofre diariamente de sua mulher e da escola onde leciona. Desse modo, a última cena do filme consiste em um *close-up* do herói, que, após se dar conta de sua real identidade, entra no quarto do casal e se depara com uma gigantesca aranha que se encolhe em um movimento dúbio que pode tanto indicar um ataque iminente como um recuo amedrontado.

Críticas de *Enemy* são praticamente inexistentes no meio acadêmico, quiçá pelo fato do filme ser ainda bastante recente ou, ainda, de seu diretor não ser tão

amplamente pesquisado. De qualquer maneira, acredito que o renomado periódico britânico *The guardian* possa suprir, pelo menos em parte, essa lacuna. Peter Bradshaw (2015) escreve: “[...] o tema do duplo possui a má fama de ser típico de filmes adolescentes clichês, e utilizar o mesmo ator para interpretar dois papéis pode representar um atalho preguiçoso para se atingir o inquietante. Mas o filme de Villeneuve surpreende.”<sup>6</sup> O espanhol *El país* também não poupa elogios à tradução do romance de Saramago para as telas: “Quando se lê o romance de Saramago se intui que há várias formas diferentes de levá-lo às telas, tanto em termos de tom quanto de visualização, mas depois que se assiste a *Enemy*, chega-se à conclusão de que aquela era a única.”<sup>7</sup> (OCAÑA, 2014)

Apresentadas as obras que serão tomadas por objeto desta pesquisa, incluindo-se informações sobre seus realizadores, parece pertinente que se passe à discussão de aspectos mais técnicos da empreitada à qual se propõe.

Inicialmente, vale observar que, ao estabelecer contato com uma obra literária, não são raras as vezes em que o leitor se depara com referências, implícitas ou explícitas, a outros livros, histórias, mitos ou teorias com os quais teve contato ao longo da vida. A esse fenômeno dá-se o nome *intertextualidade*. Sabe-se que *O primo Basílio*, por exemplo, guarda íntima e irrefutável – ainda que tácita – ligação com *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, da mesma maneira que *Dom Casmurro* conversa com *Otelo*, de William Shakespeare. Relação similar pode-se evidenciar em filmes, como *Moulin Rouge* (2001), no qual referências intertextuais são identificáveis na associação entre canções já consagradas de diversos artistas e as falas cantadas das personagens do musical de Baz Luhrmann.

No caso da cinematização (CUNHA, 2009), ou seja, da tradução filmica de romances, a intertextualidade se mostra ainda mais acentuada, uma vez que, no geral, espera-se do filme uma recriação daquilo que se lê no livro. Dessa forma, no *Jane Eyre* (2011) de Fukunaga, por exemplo, identificam-se os mesmos personagens, lugares e enredo do clássico *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë. Entretanto, o espectador de cinema muitas vezes exige da película um grau de fidelidade em relação à obra precursora que é impossível de ser atingido. Com isso, a maior parte

---

<sup>6</sup> Tradução minha. No original: “[...] the double theme is a notorious film-school cliché, and using the same actor in two roles can be a lazy shortcut to the uncanny. But Villeneuve’s film earns its anxiety.”

<sup>7</sup> Tradução minha. No original: “Si se lee la novela de Saramago se intuye que hay muchas posibles formas de llevarla a la pantalla, tanto en tono como en visualización, pero después de vista *Enemy* se llega a la conclusión de que ésta era la única.”

das adaptações filmicas é tida como inferior ao texto literário pelo grande público e, portanto, menos digna de atenção.

Nesse sentido, com o intuito de explicitar como a oposição binária cópia/original pode ser desmistificada na relação entre cinema e literatura, esta pesquisa trata da intertextualidade em *O homem duplicado* e *Enemy*. Pretende-se mostrar que manifestações intertextuais presentes na obra em questão são convocadas a adentrá-la de maneira distinta nas suas versões literária e filmica, bem como que referências que se aplicam ao romance podem não ser trabalhadas no filme, e vice-versa. Essa transferência é o foco desta análise, visto que seu efeito consiste em notarmos que há, por detrás da influência, o estilo do autor, que o impele a abordar determinada fonte por esta ou por aquela perspectiva.

Em termos de metodologia, pode-se dizer que a pesquisa aqui desenvolvida é de natureza bibliográfica e envolve a análise das obras *O homem duplicado* e *Enemy*, assim como de outros textos, imagens e filmes que, de alguma maneira, possam tê-las influenciado. Igualmente, faz-se uso de revisão teórica pertinente, a qual compreende, em especial, escritos de Julia Kristeva (1974), Roland Barthes (1992) e Mikhail Bakhtin (2000), entre outros, acerca da intertextualidade, e de Renato Cunha (2009), Thomas Leitch (2004), Robert Stam (2008), Julio Plaza (2013), Irina O. Rajewsky (2012) e André Gaudreault e Philippe Marion (2012), entre outros, a respeito das relações entre literatura e cinema.

Entende-se por *bibliográfica* a pesquisa que é voltada para a explicação de problemas e que se baseia em referências teóricas publicadas previamente ao estudo proposto, com vistas a proporcionar a análise ou o conhecimento de contribuições científicas de outros autores. No caso específico da literatura, a pesquisa bibliográfica é comumente aplicada de forma independente, constituindo a metodologia central do trabalho acadêmico. Esta dissertação foi, portanto, construída por meio do exame cuidadoso das suas fontes primárias – quais sejam, o livro e o filme *O homem duplicado* – e secundárias – aquelas que contribuem, direta ou indiretamente, para a fundamentação teórica e crítica das hipóteses e resultados da pesquisa.

Os registros de leitura foram feitos de modo diferente para as fontes primárias e secundárias. No primeiro caso, selecionaram-se os trechos do livro, do filme e dos intertextos que competiam à análise da intertextualidade, bem como fizeram-se observações concernentes às ideias da pesquisadora quando da leitura dos excertos. Foi importante, neste ponto, manter o material em sua forma literal pois, assim,



minimizaram-se os riscos de que algum dado importante fosse negligenciado. No segundo caso, o das fontes secundárias, trabalhou-se com o fichamento dos textos teóricos consultados, sendo anotadas tanto informações relevantes trazidas pelo próprio texto como, novamente, reflexões e interpretações da pesquisadora. As fichas foram confeccionadas e armazenadas em meio eletrônico e contaram com as devidas notas de referência. Ademais, selecionaram-se fragmentos textuais significativos, os quais puderam ser usados como citações diretas.

Ademais, devo salientar o direcionamento fortemente comparatista da metodologia aqui adotada. Não havia como ser diferente, uma vez que, como descreve Henry Remak (1961, p. 3):

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes [...], a filosofia, a histórias, as ciências sociais [...], as ciências, a religião, etc.

Ulrich Weisstein (1973, p. 25) acrescenta, ainda, que, sendo a literatura uma forma de arte, o lógico é que possua afinidades com “os domínios presididos pelas demais Musas”, favorecendo, assim, a existência de “denominadores comuns” entre eles, o que serviria de “base sólida de comparação”. Percebe-se, com isso, que a análise aqui proposta se mostraria praticamente impossível de ser formalizada sem o auxílio da teoria da literatura comparada.

No primeiro capítulo desta dissertação tem-se por objetivo introduzir uma discussão teórica preliminar acerca da intertextualidade, a qual conta com nomes como Kristeva (1974), Bakhtin (2000) e Barthes (1992). Ademais, identificam-se as principais obras que serviram de influência para a redação do romance *O homem duplicado*, abordando-se, em especial, o tema do duplo, tão recorrente na literatura. São também discutidas algumas referências marginais do romance, como o mito da guerra de Tróia, *Hamlet*, que evoca a questão do inimigo, a qual é exaustivamente mencionada no texto do escritor português, a Bíblia, no que toca à trajetória de Ló e sua esposa, e a teoria do caos. Finalmente, relaciona-se a intertextualidade ao estilo pós-moderno de Saramago, salientando-se alguns autores que seguiram caminhos semelhantes no que diz respeito à forma, à estrutura, de seus textos. Neste caso, especial atenção é dada à escrita em fluxo contínuo, desprovida, em alguns momentos, de pontuação e de quebras de parágrafo.

No capítulo de número dois, entramos especificamente na transposição do romance para as telas. Aqui são utilizados teóricos, como Cunha (2009), Leitch (2012), Stam (2008) e Plaza (2013), que se especializaram, entre outros campos, no estudo da intertextualidade entre livros e suas contrapartes cinematográficas, levando à criação de termos como adaptação, tradução intersemiótica e cinematização. À luz de suas teorias, analisam-se passagens do filme *Enemy* que constituem empréstimos intertextuais feitos por Denis Villeneuve, os quais, por mais que contenham em si marcas estilísticas do diretor, se mostram indissociáveis de seu texto precursor, qual seja, a obra de Saramago. Busca-se também compreender, nesta seção, como elementos próprios da linguagem cinematográfica – imagem, edição, movimento, câmera, escolha de atores e atrizes, efeitos especiais, entre outros – confirmam ou alteram o livro.

No terceiro e último capítulo, apoiando-me principalmente em Rajewsky (2012) e Gaudreault e Marion (2012), lanço mão de teorias mais modernas dos estudos interartes, como a da intermedialidade, para introduzir a ideia da existência de uma superposição de empréstimos intertextuais no filme *Enemy*, os quais se apresentam como manifestações renovadas e, portanto, apenas parcialmente ligadas ao romance precursor. Sob essa ótica, abordo a relação intermediária que a película estabelece com a escultura *Maman* (1999), da artista francesa Louise Bourgeois, e a ligação intramediática que forma com outras duas películas de direção de Denis Villeneuve, *Incendies* (2010) e *Prisoners* (2013), em especial no que toca ao gênero ao qual pertencem os três filmes.

À luz dessas ideias, julgo ser possível afirmar que o diálogo estabelecido entre *O homem duplicado* e a sua versão cinematográfica vai além da relação filme *versus* livro e original *versus* cópia, podendo-se mesmo esboçar uma associação audaciosa, porém dificilmente refutável, entre a história contada pelo romance e pela película e esse diálogo entre discursos que Julia Kristeva (1969) chamou de *intertextualidade*. Assim, destacar-se-á, aqui, uma espécie de metaficção invertida, na qual escritor e diretor, problematizando as ideias de originalidade e repetição materializadas na figura do homem duplicado, falam, de forma implícita, sobre um mecanismo de criação artística que nega a existência de trabalhos autênticos e, ao mesmo tempo, reconhece e valoriza o papel de diferentes estilos de composição.

O desenvolvimento desta noção por disciplinas ou linhas de pesquisa que abordam a problemática da cinematização, porém, se depara com dificuldades, como

a oferta restrita de produções acadêmicas; estas, mesmo quando existem, comumente vêm acompanhadas de estudos de caso muito específicos, não havendo, portanto, uma considerável variedade de trabalhos que apoiem ou promovam uma teorização mais genérica, aplicável a qualquer estudo de cinematização.

É neste ponto que ressalto a relevância do estudo proposto. Ao se examinar o romance de Saramago juntamente com o filme de Villeneuve, o foco conferido à intertextualidade poderá servir a um propósito mais amplo que apenas o de descrever como textos precursores se inserem em um e em outro contextos: objetiva-se salientar, por meio da análise de incursões intertextuais, como o cinema pode se equiparar à literatura em termos de manifestação artística, combatendo-se a ideia de que a esta se reservam os conceitos de originalidade e superioridade, enquanto àquele os de cópia e, portanto, inferioridade.

## 1. INTERTEXTUALIDADE LITERÁRIA: O LIVRO E SEUS OUTROS

José Saramago não é totalmente inovador em *O homem duplicado* ou em qualquer outro de seus livros. Essa afirmação, proferida assim, sem rodeios, pode chocar ou mesmo indignar meu leitor, ainda mais se este for um admirador fiel do escritor português radicado na ilha espanhola de Lanzarote. Asseguro aos inquietos, porém, que o fato anunciado não depõe contra o autor; ao contrário, todos os romancistas, contistas, cronistas, poetas, dramaturgos e ensaístas, independentemente de suas nacionalidades, gêneros, cores, credos ou classes sociais, estão sujeitos, ou antes “fadados”, a entrar na ciranda da intertextualidade.

O conceito de intertextualidade, descrito inicialmente por Julia Kristeva, (2012) deriva da teoria do dialogismo de Mikhail Bakhtin (2011). De acordo com o pensador russo, a comunicação discursiva só se faz viável em casos em que há pelo menos dois agentes envolvidos no ato comunicativo, sendo um deles o falante e o outro o ouvinte. Se opondo, em parte, aos preceitos linguísticos estabelecidos por Ferdinand de Saussure (1981), Bakhtin (2011) salienta que o segundo partícipe não ocupa de forma passiva a posição de receptor da informação emitida pelo seu par dialógico, uma vez que todo enunciado suscita algum tipo de contestação. “[...] toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (BAKHTIN, 2011, p. 271). Desse modo, temos que a comunicação humana se dá a partir da alternância de vozes discursivas, as quais remetem umas às outras e, juntas, compõem um processo cíclico de interação verbal ou gestual.

Bakhtin reconhece que a compreensão responsiva de um enunciado pode se dar de forma rápida e ativa ou lenta e silenciosa, sendo esta última referida como “compreensão responsiva de efeito retardado” (BAKHTIN, 2011, p. 272). “[...] cedo ou tarde”, assevera o filósofo russo, “o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte” (BAKHTIN, 2011, p. 272). E completa:

Ademais, todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles,

polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte.) Cada enunciado é um elo na cadeia complexamente organizada de outros enunciados. (BAKHTIN, 2011, p. 272)

Como um dos mais significativos representantes da capacidade do homem de se manifestar por meio do discurso, o romance – ou os gêneros líricos em geral – não poderia ser alheado da teoria de Bakhtin e é por isso que, depois de tecer esclarecimentos preliminares e genéricos no que toca à comunicação discursiva, o autor faz menção explícita sobre seus efeitos na literatura:

A obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. *A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo, ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso.* (Destaques inseridos) (BAKHTIN, 2011, p. 279)

Munida dessa breve discussão acerca dos principais fundamentos da teoria do dialogismo de Bakhtin, posso, agora, introduzir o conceito-chave desta dissertação, aquilo o que Kristeva (2012) chamou de *intertextualidade*. É facilmente identificável a íntima relação entre as recém-examinadas ideias do teórico russo e a descrição que a autora búlgara propõe, em seu emblemático *Introdução à semanálise* (2012), para o termo de sua própria autoria.

Kristeva (2012, p. 109) inicia o capítulo curiosamente intitulado “O texto fechado” declarando que o texto seria uma “produtividade”, o que, entre outras coisas, significaria que ele “é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, tomados de outros textos, se cruzam e se neutralizam.” É imediatamente notável que, diferentemente de Bakhtin, Kristeva se atém ao texto, à palavra escrita, ao abordar o processo pelo qual se constrói a comunicação discursiva. Ela chega mesmo a afirmar que, no que toca ao universo discursivo de um livro, o destinatário “está incluído apenas enquanto propriamente discurso”, destituindo-o de toda e qualquer humanidade. Neste ponto vale lembrar que Bakhtin reconhecia como resposta ao enunciado lírico não apenas manifestações verbais, mas também alterações comportamentais provocadas, no leitor, pelo texto literário. Kristeva,

entretanto, lançando mão de acirrado rigor teórico-metodológico, assegura: “Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2012, p. 142).

Desenvolvendo a noção de *duplo* na linguagem poética, a semióloga destaca que a “unidade minimal” desta faz pensar em seu funcionamento “como um *modelo tabular*, onde cada *unidade* [...] atua como um *vértice* multideterminado” (KRISTEVA, 2012, p. 146). A formação desse “vértice multideterminado”, segundo a autora, parte do pressuposto de que a “palavra literária” não seria um ponto fixo, mas sim uma interseção de “superfícies textuais”, “um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 2012, p. 140). Teríamos, assim, dois eixos sobre os quais deslizaria um texto: o horizontal, formado pelo sujeito-destinatário, e o vertical, composto pelo texto-contexto. Essa distinção entre os eixos se faz relevante, uma vez que denota que o ato responsivo de um possível receptor é ativado não apenas pelo emissor de um enunciado, mas também pelo universo histórico no qual está inserido. Desse modo, Kristeva (2012, p. 145) salienta que “o termo ‘ambivalência’ implica a inserção da história (da sociedade) no texto e do texto na história; para o escritor, essas implicações são uma única e mesma coisa.”

As ideias de Kristeva tiveram repercussão ampla e variada no meio acadêmico. Poucos anos após a publicação da primeira edição de *Introdução à semanálise*, Roland Barthes (2002) lança seu polêmico *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*, em que também aborda a questão da intertextualidade, sem, no entanto, empregar o termo criado pela autora búlgaro-francesa. O teórico se refere à existência de um Código e de um Livro, ambos grafados com iniciais maiúsculas, os quais remeteriam aos escritos precursores a todos os outros escritos. Nas palavras do autor:

[...] “Código”, aqui, não consiste em uma lista, um paradigma que deve ser reconstituído. O código é uma perspectiva de citações, uma miragem de estruturas; nós apenas conhecemos suas idas e vindas; as unidades que dele resultaram [...] são sempre elas próprias empreendimentos externos ao texto, a marca, o sinal de uma digressão virtual rumo às sobras de um catálogo [...]; há inúmeros fragmentos de algo que *já* foi lido, visto, feito, experimentado; o código é o despertar desse *já*. Fazendo-se referência ao que foi escrito, ou seja, ao Livro[...], tem-se que o texto é um prospecto desse Livro. Ou, novamente: cada código é uma das forças que pode dominar o texto [...], uma das vozes a partir da qual o texto é tecido.

Pode-se dizer que, ao lado de cada enunciado, vozes ocultas podem ser ouvidas: elas são os códigos: no seu entrelaçamento, essas vozes [...] “desoriginam” o discurso: a convergência das vozes (dos códigos) se transforma na escrita, um espaço estereográfico em que os cinco códigos, as cinco vozes, se cruzam: a Voz do Empírico (os proairetismos), a Voz da Pessoa (os semas), a Voz da Ciência (os códigos culturais), a Voz da Verdade (os hermeneutismos), a Voz do Simbólico.<sup>8</sup> (BARTHES, 2002, p. 20-21)

Barthes (2002) admite a existência da intertextualidade, mas a leva às últimas consequências de uma análise fortemente estruturalista. Como pôde-se examinar, o autor nega com veemência a possibilidade de que qualquer texto conte com incursões inovadoras provenientes do gênio singular de seus escritores, dado que, para ele, todo enunciado constituiria não mais e não menos que uma mera reprodução de enunciados anteriores. Vale contemplar, ademais, o que Antoine Compagnon (2014, p. 106) acrescenta sobre Barthes: este, ao rechaçar a referencialidade entre a literatura e o mundo, afirma que, se a palavra é incapaz de representar a vida, ela só seria capaz de representar a si mesma. Com essa asserção, Barthes pode ter se convencido de que obtivera êxito em atar todas as pontas soltas de sua teoria, ao unir sua peculiar visão sobre a linguagem à sua crença na cadeia de cópias que seria a escrita. Entretanto, como ter-se-á a chance de verificar ao longo deste trabalho, a intertextualidade, apesar de estar presente em qualquer obra literária, não solapa a individualidade do escritor e muito menos suas manifestações criativas.

Evidentemente, Barthes não é o único a reinterpretar a proposta de Bakhtin e Kristeva. Para que se possa seguir com este primeiro capítulo e efetivamente adentrar a análise do *corpus* literário, é pertinente que se discuta ainda um outro teórico que levou a intertextualidade ao extremo de sua negatividade determinista. Paul de Man

---

<sup>8</sup> Tradução minha. No original: “[...] we use Code here not in the sense of a list, a paradigm that must be reconstituted. The code is a perspective of quotations, a mirage of structures; we know only its departures and returns; the units which have resulted from it [...] are themselves, always, ventures out of the text, the mark, the sign of a virtual digression toward the remainder of a catalogue (*The Kidnapping* refers to every kidnapping ever written); they are so many fragments of something that has always been *already* read, seen, done, experienced; the code is the wake of that *already*. Referring to what has been written, i.e., to the Book (of culture, of life, of life as culture), it makes the text into a prospectus of this Book. Or again: each code is one of the forces that can take over the text [...], one of the voices out of which the text is woven. Alongside each utterance, one might say that off-stage voices can be heard: they are the codes: in their interweaving, these voices (whose origin is “lost” in the vast perspective of the *already-written*) de-originate the utterance: the convergence of the voices (of the codes) becomes *writing*, a stereographic space where the five codes, the five voices, intersect: the Voice of Empirics (the proairetisms), the Voice of the Person (the semes), the Voice of Science (the cultural codes), the Voice of Truth (the hermeneutisms), the Voice of Symbol.”

(1999, p. 183) identifica como uma das principais características da literatura a sua incapacidade de ser moderna. Para o autor, cada vez que um escritor ou uma escola literária afirma sua própria modernidade, ele(a) automaticamente se encaminha para a descoberta de “sua dependência em relação a afirmações análogas que foram feitas por seus predecessores literários.” Dessa maneira, gera-se um “efeito recíproco fatal”, o qual assombra o escritor por este não poder renunciar à sua pretensão de ser moderno e nem se resignar perante a sua relação com seus antecessores. Essa condição, reconhece de Man, seria insuportável, e não haveria solução para ela que não um afastamento, por parte do escritor, de sua posição de sujeito, uma vez que um indivíduo que sente e pensa jamais seria capaz de superar essa contradição e garantir a continuação da literatura. O crítico belga mantém a postura fatalista de Barthes, extrapolando-a a um nível que beira o inaceitável, tamanho o pessimismo que evoca.

Mais à frente nesta dissertação, ter-se-á a oportunidade de analisar as opiniões de outros estudiosos acerca da intertextualidade, bem como conceituações e caracterizações mais atuais para o termo; para os propósitos deste capítulo, é suficiente que nos atenhamos aos dizeres dos quatro teóricos previamente abordados.

A seguir, verificar-se-á quais as principais manifestações intertextuais presentes em *O homem duplicado* de Saramago, com destaque especial para a utilização da figura do *duplo*. Optou-se por priorizar esta manifestação em detrimento das outras por três razões principais: primeiro, porque ela constitui o tema central do romance; segundo, porque é recorrente na literatura; e terceiro, porque está intimamente ligada à intertextualidade em si, uma vez que abarca a interação entre um eu e o seu outro (recordemos que Kristeva (2012) já falava sobre a duplicidade da linguagem poética). Posteriormente, comentar-se-á sobre a influência de outras obras, mitos, histórias ou teorias escritas, os quais, apesar de não estarem presentes ao longo de todo o livro de Saramago, como é o caso do *duplo*, não podem ser excluídos de uma análise intertextual que se proclame minimamente suficiente, dado que sabe-se ser impossível apontar com precisão todas as formas de referenciação do qual o escritor português se ocupou, consciente ou inconscientemente. Estarão incluídos nessa segunda seção do capítulo o mito da guerra da Tróia, a Bíblia, a teoria do caos e *Hamlet*, no que toca à transposição conteudística de fontes externas, e Padre Antônio Vieira e autores contemporâneos a Saramago, os quais, como ele, recorreram ao emprego de formas de escrita muito características do pós-modernismo literário.



## 1.1 A MULTIPLICAÇÃO DO DUPLO

Antes de adentrar a discussão teórica acerca da temática do duplo, acredito ser proveitosa e enriquecedora a enumeração de algumas das obras literárias que desvelam a presença de um personagem – geralmente o protagonista – acometido por crises de identidade ou de consciência geradas pelo contato com um estranho que se lhe apresenta como tão peculiarmente familiar quanto ele próprio. A fragmentação do ser entre um *eu* e um *outro*, *ao mesmo tempo diferente e igual a mim*, é o princípio fundamental de qualquer texto que trate do *Doppelgänger*<sup>9</sup>. Nesse ínterim, são dignos de menção *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum, *Inquieta companhia* (2004), de Carlos Fuentes, *Paris não tem fim* (2007), de Henrique Vila-Matas, *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, *A trilogia da cidade de K.* (1993), de Agota Kristof, *Onze* (1995), de Bernardo Carvalho, e muitos outros. Para melhor desenvolver minha discussão acerca de *O homem duplicado*, sobre ele versarei, nesta seção, em paralelo com três outras obras canônicas da literatura mundial: os contos *William Wilson* (1839), de Edgar Allan Poe, e *O espelho* (1882), de Machado de Assis, e o romance *O duplo* (1846), de Fiódor Dostoiévski. Com isso, meu objetivo é o de elucidar algumas das maneiras pelas quais se abordou a questão do duplo na literatura antes da composição da história de Tertuliano Máximo Afonso e Antônio Claro por Saramago.

Em *William Wilson*, um leitor desatento pode arriscar-se a atingir o final do conto sem se aperceber de que o narrador – em primeira pessoa – e seu homônimo William Wilson, personagem misterioso e inquietante, são, na realidade, a mesma pessoa, as duas faces da mesma moeda. Enquanto o protagonista é vil e corrupto, para não dizer criminoso, seu outro é sensato, calmo e bondoso. O segundo William Wilson, referido pelo narrador apenas como “Wilson”, passa toda a história tentando proteger o primeiro de suas próprias ações, algumas vezes com a emissão de conselhos e opiniões e outras, mais drásticas, com a denúncia explícita do comportamento condenável de seu duplo a suas mais variadas vítimas. No final, porém, o “lado bom” daquele que leva o nome do conto é mortalmente ferido por seu “lado mal” e Poe esboça para a narrativa um desenlace em tom de renúncia:

---

<sup>9</sup> Palavra alemã, cunhada por Otto Rank (1989), que designa, literalmente, o “duplo andante”, ser fantástico que possui a capacidade de se transformar em um sócio de qualquer pessoa.

Venceste, eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto... morto para o mundo, para o céu e para a esperança! Em mim tu existias... e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo. (POE, 2010, p. 114)

É interessante notar que algumas das frases, expressões ou palavras que compõem o conto de Poe poderiam ter sido retiradas do romance de Saramago ou da maior parte dos outros textos literários da autoria de qualquer escritor que tenha optado por discorrer sobre o *Doppelgänger*. Desse forma, tem-se, por exemplo, o seguinte trecho:

O sentimento de irritação criado por esse acidente tornou-se mais vivo, a cada circunstância que tendia a focalizar toda a semelhança moral entre meu rival e eu. Não havia notado ainda senão o fato extraordinário de sermos da mesma idade; mas via agora que éramos da mesma altura e havia uma semelhança singular em nossa fisionomia e nossas feições. (POE, 2010, p. 100)

Fica evidente, aqui, o modo como o protagonista vê seu duplo, tanto pelo uso da palavra “rival” – cujo sinônimo “inimigo” é amplamente empregado em *O homem duplicado*, conforme ter-se-á a oportunidade de observar mais adiante –, quanto pela descrição do “sentimento de irritação” que a descoberta da semelhança lhe proporciona.

O duplo raramente é amigo do personagem principal, e este quase nunca lhe quer bem ou carrega por ele afeto ou estima. Isto também é comprovável em *O espelho*. Diferentemente de William Wilson, Jacobina, o “homem duplicado” de Machado de Assis, é assombrado não por um outro homem, fisicamente igual a ele, mas pelo que denomina sua “alma exterior”. Reunido com outros cavalheiros na sala de uma pequena casa no morro de Santa Teresa, Jacobina, de quieto e avesso a discussões que era, se oferece para contar uma anedota, à condição de que os outros oçam calados. O relato consistiria em fato verídico ocorrido com o protagonista muitos anos antes, quando de sua juventude, e serve ao propósito de explicar a sua teoria de que o ser humano possuiria duas almas, em vez de uma. A alma exterior, segundo ele, é aquela constituída por seres ou objetos sem os quais não seríamos capazes de viver; a interior, por sua vez, corresponderia ao nosso lado “humano”. Conta Jacobina, portanto, que, certa vez, se lhe deu ao caso de sua alma exterior ser ocupada por seu recentemente adquirido posto de alferes, na aurora de seus vinte e cinco anos. Tendo-se mudado temporariamente para a casa de uma velha tia, lá

recebia todos os tipos de regalias, sendo tratado apenas por “senhor alferes”. Devido a incidente inesperado, porém, ele se vê obrigado a ficar sozinho na casa, o que lhe causa uma séria e aparentemente incurável depressão. Que falta lhe faziam os elogios, as mordomias, as bajulações! Já à beira do desespero, ele resolve, então, abandonar o local; contudo, no momento em que se encaminha para o armário, com a intenção de recolher seus pertences, o oficial se depara com sua imagem refletida no enorme espelho de seu quarto. A imagem que Jacobina vê não é límpida e fiel, mas desfocada, esfumada. Perplexo, ele resolve fazer um teste: veste sua farda de alferes e mira novamente o espelho. Como em um passe de mágica, seu reflexo se normaliza.

No conto em exame, o sócia ou o alterego é substituído por um conceito, uma ideia, a da alma exterior, a qual representaria a “metade” materialista e egocêntrica do ser humano. Assim o coloca o narrador: “O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias, as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade” (ASSIS, 1997, p. 75). Considerando-se que a natureza “primitiva” ou “humana” de Jacobina, sua alma interior, equivaleria ao Wilson bom, enquanto sua natureza desumana e individualista corresponderia ao Wilson mau, tem-se que a batalha maniqueísta entre os dois lados do indivíduo se repete da mesma maneira que no conto de Poe. E, da mesma maneira, o mau vence o bem, independentemente da forma que cada um toma em cada caso. Relação semelhante é evidenciável no romance de Saramago, o que se constata ao se reanalisar suas últimas páginas:

O telefone tocou. Sem pensar que poderia ser algum dos seus novos pais ou irmãos, Tertuliano Máximo Afonso levantou o auscultador e disse, Estou. Do outro lado uma voz igual à sua exclamou, Até que enfim. Tertuliano Máximo Afonso estremeceu, nesta mesma cadeira deveria ter estado sentado António Claro na noite em que lhe telefonou. Agora a conversação vai repetir-se, o tempo arrependeu-se e voltou para trás. (SARAMAGO, 2002, p. 315)

E, depois de combinar um encontro com o estranho, exatamente como António Claro fizera com ele, Tertuliano se prepara para sair de casa:

Puxou uma folha de papel e escreveu sem assinar, Voltarei. Depois foi ao quarto, abriu a gaveta onde estava a pistola. Introduziu o carregador na coronha e transferiu um cartucho para a câmara. Mudou de roupa, camisa lavada, gravata, calças, casaco, os sapatos melhores. Entalou a pistola no cinto e saiu. (SARAMAGO, 2002, p. 316)

O aparecimento repentino de um segundo sócia de Tertuliano Máximo Afonso, ao final da narrativa, sugere um movimento cíclico. Antônio Claro é o primeiro a se apresentar como duplicado do protagonista; sua morte, porém, não significa a reunificação do ser, uma vez que antes mesmo de seu corpo ser enterrado, um novo *Doppelgänger* ganha vida. Ainda que a intenção de Tertuliano seja colocar um fim no seu “triplo” antes que tudo se repita, somos levados a crer que um segundo falecimento não representará o termo de seus dilemas morais. O professor de história está condenado a reviver sua *história* indefinidamente e, por mais que nele a virtude pareça, por vezes, prevalecer, o vício sempre consegue voltar e impor sua presença imperiosa.

Em *O duplo*, Dostoiévski conta a história de Yákov Pietróvitch Golyádkin, baixo funcionário do Estado russo do século XIX que envida todos os seus esforços para ser aceito no meio social da elite representada, no romance, pelos personagens Andriêi Filíppovitch, seu chefe, e Olsufi Ivánovitch, conselheiro de Estado e seu antigo benfeitor. A luta do protagonista é tão intensa e insistente que culmina na duplicação de seu ser, gerando dois senhores Golyádkin, um bondoso e preocupado com a moral e os bons costumes e outro vil e debochado, que não respeita ninguém e assume diversas máscaras sociais para se dar bem em qualquer situação. A origem da fragmentação sofrida pelo herói jaz sob sua incompatibilidade com as regras veladas de funcionamento da alta sociedade russa, que se baseiam, entre outras coisas, na bajulação, na criação de intrigas e na troca de favores. Tudo na personalidade primitiva do senhor Golyádkin vai de encontro a esses princípios nefastos, os quais são por ele negados com veemência. A solidão ocasionada pela autoexclusão, contudo, começa a pesar em suas costas, e o personagem recorre a um médico, que lhe prescreve “uma transformação radical de toda a sua vida e, em certo sentido, uma mudança radical de seu caráter” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 22). Tomando a recomendação em sentido literal, o conselheiro titular muda radicalmente seu caráter para se integrar ao meio ocupado, entre outros homens e mulheres, por seu chefe na repartição. O distúrbio do senhor Golyádkin acaba evoluindo de forma desproporcional e o leva a perder a cabeça. No final da narrativa, o médico reaparece, mas dessa vez para conduzir o protagonista a um lugar isolado, que, ao que tudo indica, funcionaria como manicômio.

O desenlace do romance é trágico porque a mudança de caráter operada pelo senhor Golyádkin vai além de uma reforma comportamental. Se vendo incapaz de

aceitar a nobreza como ela era, o pobre funcionário desenvolve um distúrbio de personalidade que o aflige por se lhe mostrar incompreensível. Como seria possível haver no mundo duas pessoas exatamente iguais que não fossem irmãs? E, pior, por que ninguém parecia dar ao fato a importância que o protagonista julgava merecer? Não importava a ninguém simplesmente porque não havia duas pessoas iguais. Apesar de a fragmentação psicológica sofrida pela personagem não ser explicitamente anunciada ou discutida, não há como negar sua existência.

Situação diversa se apresenta em *O homem duplicado*, que, mais que qualquer outra das obras aqui analisadas, não deixa claro que Tertuliano Máximo Afonso e Antônio Claro, os duplos, podem ser lidos como uma única pessoa, que são nem um, nem o outro, mas uma mistura de ambos. Ainda que em *William Wilson* a indicação para esse fato seja ambígua e se mostre efetivamente disponível apenas quando se entra em contato com as derradeiras palavras do moribundo duplicado, não é possível negar que exista. Similarmente, como já visto, o narrador do romance de Dostoiévski não faz qualquer asserção clara e transparente que denuncie que o aparecimento do duplicado do senhor Golyádkin é, na realidade, fruto de um distúrbio psíquico sofrido pelo personagem; entretanto, fica evidente que o protagonista não goza da mais perfeita saúde mental, dados seus raciocínio desconexos e embaraçados e suas súbitas mudanças de postura frente a determinadas situações, o que deixa ao leitor poucas dúvidas de que o senhor Golyádkin segundo não existiria de fato.

No curioso caso do professor de história e do ator, a destreza da escrita ilude aquele que com ela se depara, de modo que, até o derradeiro momento, até a última linha da última página, é possível que não se duvide da individualidade, para não dizer da existência, de cada um dos dois personagens. Para os que são pegos por esse “passe de mágica”, chega a ser surpreendente, e até mesmo confuso, o aparecimento de um segundo sócia. Tertuliano e Antônio Claro, apesar de fisicamente idênticos, levam vidas totalmente distintas no que toca a relacionamentos amorosos, trabalho e a posses. O ator não é rico, mas dispõe de muito mais dinheiro que o professor. Este, por sua vez, possui escassos amigos e é pouco afeito aos encantos da sétima arte. Somos incitados a acreditar que, se não fosse pelo filme que denuncia ao segundo a existência do primeiro, a vida de ambos seguiria seu curso normalmente, sem maiores intercorrências.

Essas “evidências” que levam à crença na presença de dois homens, em vez de um homem de personalidade cindida, no entanto, não representam mais que um

engano de nossos sentidos. Ao se prestar cuidadosa atenção, passa-se a reparar nos caminhos que nos levam à conclusão contrária, mais plausível: Tertuliano Máximo Afonso e Antônio Claro nunca aparecem, juntos, na companhia de outra pessoa, o que poderia apontar para a possibilidade uma separação real entre os dois personagens; ambos exibem os mesmos sinais no mesmo ponto do antebraço direito; suas datas de nascimento coincidem, assim como suas vozes; independentemente do ano ou da fase de suas vidas, um e o outro sempre usam o mesmo corte de cabelo e o mesmo tipo de barba, além de apresentarem o mesmo peso corporal. Na confluência de todos esses caminhos, porém, há uma pedra, se me permitem o diálogo com Carlos Drummond de Andrade. Na ocasião em que Antônio Claro e Maria da Paz se encontram sozinhos na casa de campo e a moça repara na marca de aliança no dedo anelar direito do companheiro, tem-se uma quebra brusca na teoria do homem único. Ora, se ele e o professor de história realmente fossem um só, não haveria tal sutil, porém marcante, diferença, e menos ainda seria ela revelada por uma outra personagem. Além disso, mais significativo ainda é o fato de tal revelação consistir no motor para o desenlace dos futuros acontecimentos, os quais culminarão no desfecho do romance. Dadas as circunstâncias, é difícil precisar a intenção do autor ao incluir tal episódio em sua narrativa. Não me vejo sequer na posição de determinar se, de fato, houve uma intenção, por parte de Saramago, no sentido de confundir ainda mais o leitor, ou se, por simples descuido, ele teria adicionado em sua história um elemento que modificaria, brutal e irremediavelmente, seu curso. Esse mistério, imagino, dificilmente se poderá desvendar.

No *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 352/354) encontra-se, entre outras, a seguinte definição para o verbete “duplo”:

Um outro desdobramento se verifica, ainda, no conhecimento e na consciência de si mesmo, entre o *eu* cognoscente e consciente e o *eu* conhecido e inconsciente. O eu das profundezas, e não o das percepções fugitivas, pode aparecer como um arquétipo eterno [...]. [...] O romantismo alemão deu ao Duplo (Doppelgänger) *uma ressonância trágica e fatal... Ele pode ser o complementar, porém, mais frequentemente, é o adversário, que nos desafia ao combate... Encontrar seu duplo é, nas tradições antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte.* (Destques dos autores)

Esta citação parece resumir com logro a análise até este momento empreendida com referência a *William Wilson*, *O espelho*, *O duplo* e *O homem duplicado*, ao mencionar a existência de um “eu das profundezas” e explicitar a ligação mais comum entre o

sujeito e seu duplo, que é de aversão. Ademais, ela atribui ao romantismo alemão o surgimento do *Doppelgänger* tal qual o compreendemos. É imprescindível ressaltar, entretanto, que é de considerável ingenuidade pensar que o referido período histórico se apresenta como o início absoluto dos trabalhos com a temática do duplo. Qualquer interpretação que tome essa direção estará automaticamente negando, ou pelo menos negligenciando, toda a teoria da intertextualidade que vem sendo cuidadosamente descrita, demonstrada e defendida nesta dissertação. Assim, para contestar essa errônea concepção, evoco os apontamentos de Regina Helena Dworzak (2005), que identifica já em lendas nórdicas e germânicas, bem como na América pré-colombiana e no Egito antigo, a presença do *mito do duplo*. Segundo a autora, “algumas das primeiras manifestações do duplo como mito literário aparecem no *O Banquete de Platão*, como o andrógino que representava a união primitiva e também no *Gênesis*, quando a mulher é criada a partir do homem” (DWORZAK, 2005, p. 61). Silvia La Regina (2001), por sua vez, incita seu leitor a recordar do mito ovidiano de Narciso, em que um jovem rapaz se apaixona por sua própria imagem, a qual inicialmente crê pertencer a outrem, ao vê-la refletida nas águas de um rio.

Mas, afinal, o que é o duplo? O que o autor que o elege como tema para sua narrativa quer simbolizar ao torná-lo figura central em sua *estória*? Para que se possa responder a essas perguntas, faz-se pertinente evocar o texto *Das unheimlich*, de Sigmund Freud (1976). A tradução para o português do termo em alemão é controversa, dado que o próprio significado da palavra não é, na língua-mãe de Freud, totalmente estável. Assim, aceitou-se, inicialmente, o estabelecimento de uma correspondência com o termo “estranho”. Este, porém, vem sendo gradualmente substituído, na atualidade, por “inquietante”. O pai da psicanálise despence uma considerável parcela da primeira parte de seu escrito com a transcrição de excertos de dicionários, em alemão e em outras línguas, correspondentes às entradas disponíveis para *unheimlich* e seu antônimo, *heimlich*. Segundo o autor, as concepções mais comuns desta segunda palavra estão vinculadas aos vocábulos “doméstico”, “familiar” e “íntimo”; haveria, no entanto, um segundo sentido para *heimlich*, que seria o de “oculto”, “secreto”. Se tomarmos como base apenas esta última acepção, podemos constatar que *heimlich* se torna sinônimo de seu contrário, *unheimlich*. Esse fato, associado a um outro, proveniente de um raciocínio dedutivo proposto por

Freud<sup>10</sup>, nos leva a concluir que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1976, p. 14). Com esta constatação chega-se, finalmente, ao ponto pretendido: o estabelecimento de uma conexão entre o *unheimlich* e o duplo. Ora, em todos os casos abordados no início desta seção – o de William Wilson, o do alferes, o do senhor Golyádkin e o de Antônio Claro – o *estranho*, o *inquietante*, é sempre aquele que causa horror justamente por se mostrar tão familiar, tão próximo do eu, sem contudo, com ele coincidir. O duplo é face do indivíduo que o indivíduo não quer conhecer, que quer manter em sigilo absoluto; quando essa face se revela perante a si e à sociedade que o cerca, portanto, ele a repudia de maneira tão intensa que passa efetivamente a vê-la como um ente alheio.

D’Agord, Barbosa, Hasan e Neves (2013) defendem que toda obra literária que apresente como temática central o duplo se situa, em maior ou menor grau, no âmbito da literatura fantástica. Retomando Freud e analisando algumas dessas obras sob um ponto de vista psicanalítico, os autores definem o fantástico como a representação do processo de ruptura da consciência de um indivíduo. Para eles, a função da consciência é justamente separar o real do imaginário; logo, quando essa fronteira é dissolvida, tem-se “o efeito inquietante ou não familiar (*unheimlich*), o qual compartilha com as formações do inconsciente essa continuidade entre fantasia e realidade” (D’AGORD; BARBOSA; HASAN; NEVES, 2013, p. 477). Sob esse prisma, distinguir-se-iam as figuras do duplo especular, ou imaginário, e do duplo real, ou o sócio. O que ocorreria com o sujeito acometido pela fragmentação de sua consciência seria, assim, que o primeiro tipo de duplo seria confundido com o segundo, como é o caso em *O homem duplicado*, bem como em *William Wilson* e *O duplo*.

Outra interessante abordagem ao *Doppelgänger* é a de Silvia La Regina (2001, p. 225), que identifica uma inseparabilidade entre o duplo e a morte. “[...] a visão do duplo tem se entrelaçado estreitamente com a da sombra [...]; em todos os casos a imagem é mensageira da morte.” Apesar de perigosamente categórica, esta última assertiva encontra, de fato, respaldo em todos os textos literários examinados nesta seção. Começando por *O homem duplicado*, meu objeto de estudo propriamente dito, faz-se mais uma vez necessário remeter ao final da narrativa ou, mais

---

<sup>10</sup> “Da ideia de ‘familiar’, ‘pertencente à casa’, desenvolve-se outra ideia de algo afastado dos olhos de estranhos, algo escondido, secreto; e essa ideia expande-se de muitos modos...” (FREUD, 1976, p. 18)



especificamente, ao momento do falecimento de Antônio Claro. Um trágico acidente de automóvel tira a vida do duplo de Tertuliano Máximo Afonso, bem como de sua namorada (ou amante?), Maria da Paz. Essa teria sido, possivelmente, a melhor maneira encontrada pelo autor para encerrar o conflito interno que vinha perturbando o herói desde o início do romance. Como que exigido por sua habilidade de escritor, porém, com a mesma mão que Saramago tira os problemas de seu protagonista, ele lhe devolve em semelhante moeda, criando um novo duplo, o qual, como já vimos, sinalizaria a impossibilidade de se desfazer a fratura inerente ao caráter de Tertuliano Máximo Afonso. Em *William Wilson*, o desfecho do conto também é contaminado pela morte do duplo. Diferentemente do que ocorre no romance de Saramago, contudo, o outro não retorna; sua ausência, em compensação, é a principal causa da desgraça do personagem principal. Vê-se, uma vez mais, que a morte se mostra simultaneamente como solução e como substância agravante da condição moralmente deplorável do protagonista. No conto de Machado essa relação se mostra um tanto mais sutil. Durante a descrição do auge de seus instantes de desespero, ocasionados pela perda de sua alma exterior, Jacobina afirma que, ao vagar pela casa vazia de sua tia, “Era como um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico” (ASSIS, 1997, p. 77). Aqui não há qualquer menção a uma morte física, ainda que simbólica, como nas outras obras, mas a uma morte espiritual. O herói se sente tão vivo quanto um cadáver enquanto permanece sem as regalias que o posto de alferes lhe havia conferido. Por fim, no romance de Dostoiévski, em que pese não haver referências efetivas à morte de qualquer dos personagens, a narrativa está impregnada por passagens como “O senhor Golyádkin estava mais morto do que vivo” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 145), “Esse movimento geral não podia passar despercebido pelos ouvidos do senhor Golyádkin primeiro; mas súbito uma brincadeira [...] inclinou a balança mais uma vez a favor do seu mortal e inútil inimigo” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 172) e “[...] isso aqui é a morte de tudo...” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 204). O duplo do protagonista, provocando e humilhando-o de todas as formas possíveis, faz com que ele se sinta apagado, morto, ainda que continue respirando. Como, ao final, o senhor Golyádkin segundo não expira ou desaparece, cabe a interpretação de que se manterá por toda a vida do senhor Golyádkin primeiro a sensação de estar “mais morto do que vivo”.

Finalmente, faço das palavras de La Regina (2001, p. 226) minhas próprias palavras conclusivas: “[...] o tema do duplo [...], apesar de sua antiguidade, representa

hoje um dos mais fecundos meios de traduzir literariamente angústias, dúvidas, questionamentos que expressam a cisão [...] do ser humano contemporâneo.”

## 1.2 SARAMAGO E SEUS OUTROS

### 1.2.1 A TEORIA DO CAOS

Não restringindo suas influências ao domínio da literatura, Saramago recorre mais de uma vez à teoria do caos para desenvolver o romance *O homem duplicado*. Ao tratar desse assunto, lançarei mão dos entendimentos de Stuart Sim (2002) acerca da referida teoria e de suas possíveis relações com a crítica literária. Segundo Sim (2002, p. 89), a teoria do caos “alega que sistemas naturais [...] são controlados por forças misteriosas, chamadas de ‘atratores estranhos’, que os levam a se apresentar ao mesmo tempo como aleatórios e determinados.”<sup>11</sup> Dessa maneira, ainda que certos acontecimentos, como o clima, por exemplo, possam ser previstos, um ínfimo fenômeno, tão aleatório quanto o bater de asas de uma borboleta, pode deter o poder de alterá-los drasticamente. Esse raciocínio seria aplicável a qualquer esfera, inclusive à de nossas vidas particulares:

Um questionamento-chave que surge nessas conjunturas está ligado à quantidade de controle sobre nosso destino, ou nosso meio, do qual podemos dispor como seres humanos: nem ilhas de determinismo nem antagonismos catastróficos constituem ambientes favoráveis ao exercício do livre-arbítrio.<sup>12</sup> (SIM, 2002, p. 89)

De forma análoga à previsão do tempo, nós podemos fazer planos para o futuro, tanto o próximo quanto o distante, mas a simples elaboração desses planos, de acordo com a teoria do caos, não garante sua concretização, uma vez que são inúmeros os fatores externos a nós que podem atuar para frustrar nossas expectativas. Nesse sentido, Sim (2002, p. 92) acrescenta que quanto mais controle nos propomos a exercer sobre determinado campo, menor é o controle do qual efetivamente usufruímos, já que controle pressupõe o envolvimento de diversas variáveis na concretização de um projeto, e sendo maior o número de variáveis, aumentam também as chances de algo

---

<sup>11</sup> Tradução minha. No original: “The former claims that natural systems [...] are controlled by mysterious forces, called ‘strange attractors’, such that they are simultaneously random and determined.”

<sup>12</sup> Tradução minha. No original: “A key question that arises at such junctures is how much control over our destiny, or environment, we can be said to have as individuals: neither islands of determinism nor catastrophic antagonism constitute particularly congenial locations for the exercise of free will.”

não correr conforme o esperado. Para ele, assim, “o ato mesmo de realizar medições altera os sistemas com os quais estamos lidando, levando ao que tem-se denominado o ‘colapso’ da função de onda”<sup>13</sup> (SIM, 2002, p. 92). Aos sistemas aos quais se refere Sim (2002), atribui-se, portanto, a característica de serem não lineares.

Adentrando o território da crítica literária propriamente dita, Sim (2002) salienta que, ao se transpor a teoria do caos ao estudo da identidade pessoal é possível notar o quão frágil é a unidade do caráter humano. De acordo com a concepção apresentada pelo autor, o livre arbítrio ganha especial importância como elemento passível de se contrapor à genética, à hereditariedade, ao que a todos nós já está determinado antes mesmo de nosso nascimento. O homem seria, assim, um ser naturalmente múltiplo, e equivocados estariam os iluministas que identificaram no sujeito ocidental um bloco unívoco de pensamentos e atitudes plenamente concordantes.

Tal maneira de ver o indivíduo serviria ao propósito de auxiliar as autoridades estatais a controlar “máquinas de desejo imprevisíveis que se recusam a obedecer as convenções sociais”<sup>14</sup> (SIM, 2002, p. 95). O natural seria, portanto, que pudéssemos exercer livremente a condição à qual a nós é própria, de “estar onde pudermos mudar de papel de acordo com a demanda de cada circunstância, em vez de ter de exibir uma personalidade fixa ou um papel social que nos induza a agir de uma forma previsível, e, por isso, institucionalmente controlável”<sup>15</sup> (SIM, 2002, p. 95). Finalmente, citando Derrida, Sim (2002, p. 95) conclui que chamar atenção para as diferenças em nossas personalidades já constitui, por si só, uma arma contra o “totalitarismo incipiente dos sistemas”.

Em *O homem duplicado* há significativas referências à oposição entre ordem e caos, a começar pela epígrafe, cuja origem é curiosamente inventada por Saramago. Na página que antecede o início do romance é possível ler a seguinte citação do fictício “Livro dos Contrários”: “O caos é uma ordem por decifrar.” Dentro do texto, a mesma frase é utilizada por uma das personagens, Maria da Paz, que parece reconhecer, dentro do próprio caos, uma ordem. Ora, o que mais terei feito há pouco,

---

<sup>13</sup> Tradução minha. No original: “[...] that the very act of measurement alters the system we are dealing with, leading to what has been called the ‘collapse’ of the wave function.”

<sup>14</sup> Tradução minha. No original: “[...] unpredictable desiring-machine refusing to conform to social conventions.”

<sup>15</sup> Tradução minha. No original: “[...] being where we can shift from role to role as circumstances demand instead of having a fixed personality or social role that constrains us to act in as a predictable, and thus institutionally controllable, way.”

ao examinar as ideias de Sim (2002), que *ordenar o caos*. Falar sobre essa teoria e torná-la compreensível não pressupõe destruí-la com a negação da existência do caos pela instauração da ordem; significa apenas estabelecer diretrizes para a abordagem da matéria, exatamente como fez Maria da Paz ao estabelecer uma analogia entre sua conversa com Tertuliano Máximo Afonso e o seu trabalho com números:

[...] o meu trabalho no banco se faz com algarismos, e os algarismos, quando se apresentam misturados, confundidos, podem aparecer como elementos caóticos a quem os não conheça, no entanto existe neles, latente, uma ordem, na verdade creio que os algarismos não têm sentido fora de uma qualquer ordem que se lhes dê, o problema está em saber encontrá-la, Aqui não há algarismos, Mas há um caos, foste tu mesmo que o disseste, Uns quantos vídeos desarrumados, nada mais, E também as imagens que lá estão dentro, pegadas umas às outras de maneira a contarem uma história, isto é, uma ordem, e os caos sucessivos que elas formariam se as dispersássemos antes de tornar a pegá-las para organizar histórias diferentes, e as sucessivas ordens que assim iríamos obtendo, sempre deixando atrás um caos ordenado, sempre avançando para dentro de um caos por ordenar. (SARAMAGO, 2002, p. 103)

O herói da narrativa, por sua vez, se recusa a aceitar os princípios da teoria do caos, conferindo à ordem um sentido diferente, um tanto menos natural e conciliador que o empregado pela namorada:

É certo que o poderia fazer depois, em qualquer altura, mas a ordem, como do cão se diz também, é a melhor amiga do homem, embora, como o cão, de quando em quando morda. Ter um lugar para cada coisa e ter cada coisa no seu lugar sempre foi uma regra de ouro nas famílias que prosperaram, assim como tem sido abundantemente demonstrado que executar em boa ordem o que se deve foi sempre a mais sólida apólice de seguro contra as avantesmas do caos. (SARAMAGO, 2002, p. 55)

Nessa passagem vê-se o caos ser retratado não mais com respeito e condescendência, como dantes, mas, ao contrário, como algo a ser evitado e mesmo combatido. Tertuliano chega a reconhecer que a ordem pode ser por vezes traiçoeira, tal qual o cão, mas, mesmo fazendo essa concessão, insiste em vislumbrá-la como a solução para todo e qualquer problema da vida de um homem. Enquanto a bancária Maria da Paz utiliza a ordem para chegar ao caos de um modo menos traumático e, portanto, mais inteligente, o professor de história busca se proteger contra ele tentando, como veremos, de forma frustrada, evitá-lo. A elevação das ideias da moça, porém, não passa despercebida pelo rapaz, como ele próprio deixa transparecer quando ouve de sua boca a já mencionada frase “O caos é uma ordem por decifrar”: “Onde foi que

leste isso, a quem o ouviste, Ocorreu-me neste momento, não creio que o tivesse lido alguma vez, e, ouvi-lo a alguém, isso tenho a certeza de que não, Mas como foi que te saiu uma frase dessas, Que tem de especial a frase, Tem muito” (SARAMAGO, 2002, p.104).

Tertuliano Máximo Afonso se coloca como um personagem extremamente pragmático que, ao mesmo tempo em que demonstra ter medo do futuro, parece querer controlá-lo de todas as formas. Disso tem-se evidência, por exemplo, quando se recorda que, até certo ponto da narrativa, ele se recusa peremptoriamente a se casar novamente, com Maria da Paz ou qualquer outra mulher, porque acredita com veemência que um segundo casamento o levará a um segundo divórcio. É também devido a essa sua característica que ele conclui, ao final de seu encontro com Antônio Claro, que este será dos dois o que deverá falecer primeiro, uma vez que fora o primeiro a vir ao mundo. De forma semelhante, quando o ator lhe assegura que, depois de passar a noite com Maria da Paz, deixará o herói em paz, este acredita em suas palavras, ainda que resolva “dar o troco” dormindo com Helena. Para Tertuliano, depois de passada a noite fatídica em que cada um dos duplicados empreenderia sua vingança contra o outro, ambos seguiriam seus rumos e jamais teriam de se reencontrar. Por apresentar um caráter tão controlador, o protagonista fica desnordeado todas as vezes que o comando das situações se lhe escapa por entre os dedos. Assim, quando Antônio Claro sugere que sua casa de campo sirva como palco para o primeiro encontro dos dois, Tertuliano concorda mas se sente acuado, o que o leva a fazer um reconhecimento ao campo do adversário antes de se iniciar a batalha.

Finalmente, quando ocorre o acidente, o clímax do romance, o personagem fica temporariamente anestesiado, como que sem saber o que fazer. Nada daquilo estava em seus planos e, portanto, ele não faz ideia de como agir. Seu choro convulsivo quando da descoberta da tragédia chama atenção para seu desespero; esse desespero, contudo, é causado mais por uma sensação de falha do que pela morte da namorada e futura esposa. Tertuliano, aliás, se regozija tanto por finalmente decidir se casar com Maria da Paz justamente porque se coloca, naquele momento, como o detentor do poder, o soberano cuja decisão – sim ou não – determinará o destino de outras pessoas. Como foi examinado no que toca à teoria do caos, porém, o simples fato de se desejar algo ardentemente ou de se tecer planos com cautela e desenvoltura não garante nem a satisfação do desejo nem a concretização dos planos. O protagonista tenta evitar que o caos se instaure negando-o, mas sua atitude só serve

para abrir mais espaço para que o pior aconteça, dado que, como vimos, quanto mais se procura dominar todas as variáveis envolvidas em uma situação, ou em um sistema, mais variáveis aparecem para ser dominadas; logo, quanto mais variáveis, maiores as chances de algo tão pequeno e insignificante quanto uma marca de aliança em um dedo anelar direito alterar o curso de uma série de acontecimentos.

Por fim, cabe retomar a ideia do duplo, tratada na seção anterior, para que se discuta um último aspecto da ligação existente entre o romance *O homem duplicado* e a teoria do caos. Lembremos que Sim (2002) afirma que, para o homem, o livre arbítrio se mostra como o contrário do determinismo e que, portanto, é nele que há espaço para que a aleatoriedade do caos, inerente a todas as coisas mundanas, se manifeste. Ademais, o livre arbítrio indicaria que o ser humano dispõe da opção de mudar suas crenças e concepções, abstendo-se de ter de se portar tal qual o indivíduo uno e livre de conflitos tão exaltado pelo iluminismo.

Tendo-se *O homem duplicado* em mente, logo se percebe que o comportamento e as atitudes da personagem principal são tudo menos homogêneos e, que estratégia melhor que a recorrência à temática do *Doppelgänger* para demonstrar isso? Tertuliano Máximo Afonso é uma vítima de seu tempo. Não é difícil notar o quanto é reprimido pelo meio que o cerca e, em especial, pela maçante rotina que parece, a cada dia, tirar um pedaço maior de sua humanidade. A ele é exigido que ande sempre na linha, que cumpra seu papel profissional da melhor maneira possível, ainda que não concorde com os meios empregados para atingir esse fim (o professor, basta recordarmos, tem de se conformar com o ensino de uma história repleta de “rabos de fora” e que, além disso, é passada aos alunos de trás para frente, quando, em sua opinião, deveria ser abordada de frente para trás). Na esfera de sua vida pessoal, também lhe são efetuadas cobranças, de sua namorada que não está contente com a forma com que é tratada, de sua mãe, que o censura por viver sozinho e não cogitar unir-se novamente a uma mulher, de seu amigo, que procura curar sua depressão sugerindo-lhe filmes do mais repreensível valor cultural e tratando-o de forma constrangedoramente paternal. Por conseguinte, essa repressão acaba sendo responsável pela divisão de seu ser, a qual é retratada pelo escritor por uma via fantástica, no intuito de tornar ainda mais notável o fato e de, assim, escandalizar o leitor.

A censura promovida pela personagem Carolina em relação ao filho, inclusive, ganha notoriedade ainda maior quando a conectamos a uma espécie de

poder premonitório comumente atribuído às mães. Todos os alertas que a senhora faz ao protagonista parecem se concretizar, fato que aproxima a narrativa de Saramago a um dos mais conhecidos mitos da civilização ocidental: o da Guerra de Tróia.

### 1.2.2 O MITO DA GUERRA DE TRÓIA

De acordo com o mito da guerra de Tróia (BULFINCH, 2001, p. 276), Cassandra, filha de Príamo, rei de Tróia, teria previsto a destruição de sua cidade pelos gregos. Segundo ela, seria oferecido aos troianos, com o objetivo de selar a paz entre os combatentes, um enorme e belo cavalo de madeira. Tal presente, contudo, não passaria de um estratagema destinado a conferir aos gregos vitória definitiva em uma guerra que já passava de 10 anos, uma vez que, dentro do cavalo, encontrar-se-iam vários soldados que, após serem levados para dentro dos muros da cidade, atacariam seus habitantes quando estes menos pudessem esperar.

Ainda que sejam múltiplos e insistentes os alertas de Cassandra, sua profecia se concretiza. Todos a veem como louca e, por esse motivo, não creditam suas palavras. Não é por acaso, porém, que tal tratamento é imputado à princesa. Anos antes, Apolo teria conferido à jovem o dom do vaticínio, em retribuição à sua fiel devoção; ao ver fracassada sua tentativa de seduzir a moça, no entanto, o deus a amaldiçoa, fazendo com que todas as suas previsões sejam desacreditadas.

Em *O homem duplicado*, são explícitas as referências a Cassandra e ao mito da guerra de Tróia. A personagem Carolina, mãe de Tertuliano Máximo Afonso, é colocada por Saramago como a Cassandra de seu filho:

O que a mãe tem é vocação para Cassandra, Que é isso, A pergunta não deve ser que é isso, mas quem é essa, Então ensina-me, sempre ouvi dizer que ensinar quem não sabe é uma obra de misericórdia, A tal Cassandra era filha do rei de Tróia, um que se chamava Príamo, e quando os gregos foram pôr o cavalo de madeira às portas da cidade, ela começou a gritar que a cidade seria destruída se o cavalo fosse trazido para dentro, vem tudo explicado em pormenor na *Iliada* do Homero, a *Iliada* é um poema, Já ouvi falar, e que aconteceu depois, Os troianos acharam que ela estava louca e não fizeram caso dos vaticínios, E depois, Depois a cidade foi assaltada, saqueada, reduzida a cinzas, Portanto essa Cassandra que tu dizes tinha razão, A História ensinou-me que Cassandra tem sempre razão, E tu declaraste que eu tenho vocação para Cassandra, Disse-o e repito, com todo o amor de um filho que tem uma mãe bruxa, Logo, tu és daqueles troianos que não acreditam, e por isso Tróia foi queimada, Neste caso não há nenhuma Tróia para queimar, Quantas Tróias com outros nomes e noutros lugares foram queimadas depois dessa, Inúmeras, Não queiras tu então ser mais uma, Não tenho

nenhum cavalo de madeira à porta de casa, E se o tiveres, escuta a voz desta Cassandra velha, não o deixes entrar, Estarei atento aos relinchos [...]. (SARAMAGO, 2002, p. 260)

Na passagem acima temos um diálogo entre o protagonista e sua mãe, em que, como já mencionado, está clara a referência ao mito de Tróia e, além deste, a uma outra obra literária, a *Iliada*, de Homero. Nesta é contada toda a história da guerra, desde o rapto de Helena por Páris, irmão de Cassandra, até a derrota dos troianos.

É interessante notar que em momento algum Tertuliano Máximo Afonso nega a similaridade entre sua mãe e Cassandra; ao contrário, é o próprio professor de história que a identifica e salienta. Aliás, não é por acaso que o personagem se mostra tão conhecedor da mitologia grega. Sua profissão, neste caso, está intimamente ligada a esse fato. Contudo, mesmo conhecendo o rumos tomados pela história e admitindo que os acontecimentos de sua vida são comparáveis aos do mito, Tertuliano se recusa dar ouvidos a sua Cassandra e modificar sua conduta em relação ao aparecimento de Antônio Claro. Mesmo sendo esclarecido e sabendo que sua mãe não está louca, o herói prefere contrariá-la e seguir o caminho oposto ao que lhe é recomendado. E, assim, seu desfecho não poderia ser outro que não a tragédia: em vez de deixar tudo como havia ficado após o encontro com o sócia, Tertuliano escolhe chamar seu adversário para um confronto, incitando sua raiva com o envio da barba postiça utilizada para mascarar seu verdadeiro eu. Isso leva à retaliação de Antônio Claro e à consequente morte de uma inocente, Maria da Paz. Tróia é invadida e incendiada, e só resta à mãe-Cassandra murmurar, chorosa: “A velha Cassandra tinha razão, não devias ter deixado entrar o cavalo de madeira” (SARAMAGO, 2002, p. 309).

### **1.2.3 A BÍBLIA**

No décimo nono capítulo do primeiro livro da Bíblia cristã, temos a descrição da fuga de Ló, sua esposa e suas filhas da cidade de Sodoma, prestes a ser destruída. Ló é sobrinho de Abraão e com ele aprende a cuidar de rebanhos. Com o aumento de suas fortunas, ambos decidem se separar, e Ló toma o caminho que leva à cidade de Sodoma, conhecida por seus vícios e pelas más condutas de seus habitantes. Com o tempo, Ló e sua família acabam se integrando completamente ao povoado e tomando para si alguns de seus costumes. Deus, então, decide acabar com a região e todos que lá vivem e, em consideração a Abraão, envia dois anjos para retirar Ló, sua esposa, filhas e genros do local. Os genros se recusam a acompanhar os outros e acabam sendo abandonados à própria sorte. Ló e as mulheres são orientados a não olhar para



trás durante a fuga. Descumprindo as ordens divinas, entretanto, a esposa se volta para a cidade em chamas e é imediatamente transformada em uma estátua de sal (GENESIS, cap. 19).

Por muitos esse episódio bíblico é interpretado literalmente, havendo em Israel, inclusive, visitas ao que se considera ser a estátua da mulher de Ló. Entretanto, como em qualquer texto literário – considerando-se que a Bíblia pode perfeitamente ser lida e estudada como obra literária –, há uma ideia (ou ideias) por detrás da narrativa. A estátua de sal possui um significado, o qual vai muito além da punição pela subversão de uma determinação divina. O divino pode, aliás, ser totalmente excluído da história, sem que se incorra em prejuízos à sua interpretação. Tendo-se isto em mente, pode-se considerar o destino da esposa como uma fraqueza em seu caráter; a mulher é fraca por não conseguir seguir adiante sem se lamentar por acontecimentos passados.

No romance de Saramago, há duas referências, quase que simultâneas, à estátua de sal. Na primeira, ocorrida no contexto da discussão de Tertuliano Máximo Afonso e Maria da Paz acerca da ordem e do caos, o professor se mostra assombrado com a capacidade de raciocínio da namorada, quem, até aquele momento, tinha meramente por uma bancária medíocre. A moça, ao mesmo tempo lisonjeada e ofendida com a surpresa do amante, se restringe a responder “Antes que acabe por te transformar em estátua de sal, vou fazer o café” (SARAMAGO, 2002, p. 104). Percebe-se, aqui, uma ironia refinada na fala da personagem, que critica com sutileza a postura do namorado, que parece mais preocupado em tentar associar a Maria da Paz que ele julgava conhecer antes com a que se lhe mostra naquele momento. Da mesma maneira que a esposa de Ló é incapaz de seguir sem remoer o passado, Tertuliano é incapaz de aceitar que sua companheira seja tão inteligente quanto ele. Em vez de ficar contente e orgulhoso com suas teorias, ele se sente enciumado e acuado e procura no passado a Maria da Paz que não fazia frente às suas competências.

Esse estado de espírito do herói, porém, não dura muito tempo. Com alguma dificuldade, mas sem demora, ele acaba por reconhecer que “Ela sempre esteve mais segura do que eu” (SARAMAGO, 2002, p. 105) e que a frase por ela proferida acerca da ordem que haveria no caos era um “golpe de mestre”. Então, com a intenção de recuperar sua dignidade, ele se prepara para tomar um banho e vestir roupas apropriadas à situação, tendo, afinal, percebido que não lidava com qualquer um. E,

enfim, raciocina:

Se a minha presença a incomoda, senhora, não preciso que mo diga, e acto contínuo sai-se pela porta fora, sem olhar para trás, olhar para trás é um risco tremendo, pode a pessoa transformar-se em estátua de sal e ficar para ali à mercê da primeira chuva. (SARAMAGO, 2002, p. 105)

A partir do momento em que se considera no meio de uma disputa intelectual com Maria da Paz, Tertuliano opta por reconhecer os pontos fortes de sua adversária para evitar a derrota, uma vez que se dá conta de que negá-los serve unicamente ao propósito de desconcertá-lo e incapacitá-lo para a “batalha”. Seus cálculos passam a ser frios e precisos: “Tertuliano Máximo Afonso pensa nas contradições da vida, no facto de que para ganhar uma batalha às vezes possa ser necessário perdê-la” (SARAMAGO, 2002, p. 108).

#### **1.2.4 HAMLET**

*Hamlet*, peça escrita por Shakespeare por volta do ano de 1600, conta a história do jovem que dá nome à tragédia, o qual descobre ter seu pai, o antigo rei da Dinamarca, sido assassinado pelo próprio irmão, Cláudio. O tio do jovem Hamlet assume o trono após o episódio que descreve como uma fatalidade ocasionada por uma picada de cobra e casa-se com sua antiga cunhada. Já inconformado com o rumo tomado pelos fatos, Hamlet se depara, certa noite, com o fantasma de seu pai, que lhe revela a verdade sobre as circunstâncias de sua morte e pede que o filho o vingue. Para levar a cabo a demanda paterna, o protagonista se finge de louco, gerando uma série de ocorrências que culminam com o seu fim, bem como com o de Cláudio e da rainha.

O ódio que Hamlet nutre por seu tio é intenso e crescente e em pouco este se torna seu maior inimigo. Aliás, a palavra *inimigo* é bastante utilizada na obra, atingindo um total de oito ocorrências. E, Saramago, já admitindo a interferência da tragédia shakespeariana em seu *O homem duplicado*, como veremos a seguir, retoma o uso de tal palavra, potencializando-o. No romance, é possível identificar dezessete ocorrências do verbete. Em uma delas, o escritor diz o seguinte: “Abismo, Não Passar, remember, quem te avisa teu inimigo é, como poderia ter dito o Hamlet ao seu tio e padrastró Cláudio” (SARAMAGO, 2002, p. 290). Nesta passagem, Saramago estaria provavelmente aludindo ao episódio de *Hamlet* em que o príncipe organiza a encenação de uma peça que reproduzia em detalhes os últimos momentos de seu pai,

com o objetivo de verificar a reação de Cláudio e determinar se ele seria efetivamente culpado pelo falecimento do antigo rei. O tio interpreta o ato como um aviso e passa a temer por sua vida, o que o leva a ordenar aos servos de sua confiança que despachem Hamlet para a Inglaterra e lá o executem. O príncipe, porém, consegue fugir de sua sorte e acaba por ter o destino já relatado.

Tertuliano Máximo Afonso e Antônio Claro são também inimigos mortais. Quando o ator recebe em sua casa a caixa contendo a barba postiça enviada pelo professor de história, são as seguintes as palavras que ele profere à sua mulher:

Isto que aqui vês, parecendo uma barba, é um cartel de desafio, e a mulher perguntará, Mas como pode isso ser, se tu não tens inimigos. Antônio Claro não perderá tempo a responder-lhe que é impossível não ter inimigos, que os inimigos não nascem da nossa vontade de os ter, mas do irresistível desejo que têm eles de nos terem a nós. (SARAMAGO, 2002, p. 226)

E, depois do segundo encontro entre os dois homens, quando Antônio Claro sai triunfante do apartamento do herói, tendo conseguido o que precisava para pôr em prática seus planos de levar Maria da Paz para a casa de campo, Tertuliano Máximo Afonso permanece imóvel: “Pensou em Maria da Paz sem mágoa, apenas como alguém que aos poucos se desvanecesse na distância, pensou em Antônio Claro como um inimigo que havia vencido a primeira batalha, mas que irá perder a segunda se neste mundo ainda resta um pouco de justiça” (SARAMAGO, 2002, p. 281). Nota-se com facilidade que o sentimento de inimizade é recíproco no caso dos homens duplicados tanto quanto o era no caso do tio e do sobrinho. Assim como Hamlet aspira vingar a morte de seu pai com a execução de seu algoz, Tertuliano tenciona vencer Antônio Claro, ainda que não intencionalmente com o termo do outro. Os últimos acontecimentos de *O homem duplicado* conferem um tom trágico ao desfecho da narrativa, o que constitui novo ponto de semelhança entre ela e a peça de Shakespeare. Ademais, assim como em *Hamlet*, na obra de Saramago inocentes acabam sendo prejudicados pela guerra travada entre os dois inimigos: no primeiro caso, temos a morte da rainha, de Polônio e de Laertes, bem como o possível suicídio de Ofélia; no segundo, falece Maria da Paz e sua mãe, idosa e doente, tem de se conformar a viver sem a filha, sempre tão carinhosa e prestativa.

### **1.2.5 PADRE ANTÔNIO VIEIRA E OS PÓS-MODERNISTAS**

Tendo-se discutido cinco das principais influências conteudísticas de

Saramago quando da redação de seu *O homem duplicado*, passar-se-á, agora, a uma breve exposição de algumas das referências formais reunidas pelo escritor.

No que toca à fluidez de seu discurso, muitas vezes constituído por frases desprovidas de pontuação, ou enriquecidas com vírgulas e empobrecidas de pontos finais, e de parágrafos tão extensos quanto um capítulo, o próprio Saramago nos fornece pistas para que cheguemos às origens de “seu estilo”:

Isto a que chamam o meu estilo assenta na grande admiração e respeito que tenho pela língua que foi falada em Portugal nos séculos XVI e XVII. Abrimos os Sermões do Padre Antônio Vieira e verificamos que há em tudo o que escreveu uma língua cheia de sabor e de ritmo, como se isso não fosse exterior à língua, mas lhe fosse intrínseco.

Nós não sabemos ao certo como se falava na época, mas sabemos como se escrevia. A língua então era um fluxo ininterrupto. Admitindo que possamos compará-la a um rio, sentimos que é como uma grande massa de água que desliza com peso, com brilho, com ritmo, mesmo que, por vezes, o seu curso seja interrompido por cataratas. (SARAMAGO, 2009, p. 43)

Para que se possa compreender as palavras do escritor, é relevante que se analise, a título de exemplo, o seguinte trecho de um dos mencionados Sermões do Padre Antônio Vieira:

As partes, circunstâncias, e felicidades de que se compõe esse novo e mais perfeito império ou estado, eram a extirpação de todas as seitas de infieis, a conversão de todas as gentes, a reforma da cristandade, e a paz geral entre os príncipes, a mais abundante graça do Céu, com que salvariam pela maior parte os homens, e se encheria o número dos predestinados, sendo os instrumentos imediatos da dita conversão um sumo pontífice santíssimo, e alguns varões apostólicos de singular espírito, que, divididos por todas as terras de infieis, as reduziriam e sujeitariam à Igreja, e um imperador zelosíssimo da propagação da fé, o qual empregaria toda a sua autoridade em serviço do dito pontífice, e favor dos pregadores, segurando-lhes o passo, e defendendo-os onde necessário fosse com as suas armas, e sujeitando com elas a todos os rebeldes, principalmente o império romano, com que o faria senhor do mundo. (VIEIRA, 2001, p. 4-5)

A passagem acima consiste em uma única frase, composta por quinze linhas, 151 palavras, 22 vírgulas e, naturalmente, um ponto final. Examinando-a pode-se, de fato, assim como o afirmado por Saramago, traçar um claro paralelo entre o estilo de escrita de um e de outro autor português. Apenas para reforçar esse fato com mais dados numéricos, transcrevo, a seguir, um fragmento de *O homem duplicado*:

Já estava deitado, à espera de que o sono acudisse ao chamamento do comprimido que havia tomado, quando algo que poderia ser outra vez o senso comum, mas que não se apresentou como tal, disse que, em sua opinião, sinceramente, o caminho mais fácil ainda seria telefonar ou ir pessoalmente à empresa produtora e perguntar, assim, com toda a naturalidade, o nome do actor que nos filmes tais e tais fez os papeis de empregado da recepção, caixa de banco, auxiliar de enfermagem e porteiro de buate, aliás, eles já devem estar habituados, talvez estranhem que a pergunta se refira a um actor secundaríssimo, pouco mais que figurante, mas ao menos saltam a rotina de ter de falar de estrelas e astros o tempo todo. (SARAMAGO, 2002, p. 118)

A frase retirada do romance é um pouco mais curta que a proveniente do sermão do Padre Antônio Vieira, mas ilustra bem o fato de ambas seguirem as mesmas direções formais. No presente caso, temos, por conseguinte, onze linhas, 125 palavras e dezessete vírgulas, o que denota a presença de equivalência impressionante entre as opções de escrita de ambos os autores.

Como já salientado por Saramago, o efeito que se atinge com a elaboração de períodos longos é uma maior fluidez de discurso. Nota-se que, em cada um dos casos, vale a proficiência dos redatores em transformar a palavra escrita em palavra oral passível de leitura. Ao contrário do que se possa imaginar, e do que coincide com o que estamos acostumados a escutar de nossos mestres, as extensas sentenças, costuradas por vírgulas, e os parágrafos quase que isentos de pontos finais não fazem da mensagem um objeto intransponível; ao contrário, tem-se a nítida sensação de que se fossem inseridas – ou antes impostas – pausas onde estas não existem, aí sim nossa compreensão se mostraria comprometida. Em suma, ao se ler um texto de Saramago ou do Padre Antônio Vieira, é-se transportado de forma leve e mesmo imperceptível ao saboroso embalo da oralidade. E este é, possivelmente, um dos principais motivos para que seja tão difícil abandonar a leitura de *O homem duplicado*, a qual se nos flui com imensa naturalidade até que nos deparamos, surpresos, com o final de um capítulo, assim como ao assistirmos a uma aula interessante e cativante, nos espantamos ao sermos avisados de que é chegada a hora do intervalo.

Paul Zumthor (2014) identifica na oralidade uma série de elementos que estão ausentes na escrita, como, por exemplo, a manutenção de uma unidade da ordem da percepção, dado que todas as funções desta se veem simultaneamente engajadas, de forma dramática, no contato com o poético (ZUMTHOR, 2014, p. 66). O autor acrescenta que a falta desses elementos na escrita viria sendo cada vez mais notada pelo jovem contemporâneo, que teria passado a buscar o universo da

“neovocalidade”. Isso poderia ser evidenciado pelo fato de muitos articularem sons enquanto leem, bem como de outros tantos desdenharem por completo a leitura e de a canção – a música, em todas as suas formas de manifestação – vir ganhando cada vez mais força desde a década de 1950 (ZUMTHOR, 2014, p. 18). Essa busca, portanto, se fundamentaria no “pesar de uma separação que não está na natureza das coisas, mas provém de um artifício” (ZUMTHOR, 2014, p. 66).

Assim como Saramago, no campo prático, e Zumthor, no teórico, muitos outros escritores e estudiosos de literatura vêm, em seus textos, aplicando a oralidade ou sobre ela discorrendo. Nesse contexto, pode-se citar o caso do estadunidense Robert Coover, autor do conto intitulado “The Brother”, inicialmente publicado em 1969. Nesta obra, depara-se com uma extasiante extrapolação do chamado “estilo de Saramago”, a qual decorre especialmente da total ausência de pontuação ao longo do texto de seis páginas. Aliás, para não dizer que a pontuação é totalmente abolida, reconhece-se ser possível identificar, em uma ou outra ocasião, a presença de pontos de interrogação e de aspas, sem os quais, provavelmente, ficaria inviável a compreensão de certas passagens, como a seguinte, que abre o conto:

Ali mesmo ali mesmo no meio daquele maldito campo ele diz que quer construir aquela coisa ele e suas ideias de jerico e então eu eu digo ‘como diabos é que você vai colocar isso na água?’ mas ele apenas se concentra em mim varrendo o azul do céu seus olhos rolando como sempre fazem quando ele se anima com outra de suas ideia estúpidas e ele diz para eu não me preocupar para eu apenas ajudar pelo amor de Deus e porque ele não sabe como fazer para terminá-la a tempo [...] <sup>16</sup> (COOVER, 2000, p. 92)

Além da questão relativa à pontuação, são observáveis três outras características peculiares a situações de manifestação oral, quais sejam a utilização de gírias, expressões e reduções chulas, como “damn”, “gonna”, “buggy” e “how the hell”, a ocorrência de erros gramaticais, como em “I says” e “he don’t know”, e, finalmente, a escrita de certas palavras de forma a reproduzir sua pronúncia, por exemplo “sweepin” e “rollin”. A pequena narrativa se baseia na história de Noé, sendo esta contada, porém, sob a perspectiva de seu irmão, que o ajuda a construir a arca e acaba

---

<sup>16</sup> Tradução minha. No original: “right there, right there, in the middle of the damn field he says he wants to put that thing together him and his buggy ideas and so me I says “how the hell you gonna get it down to the water?” but he just focuses me out sweepin the blue his eyes rollin like they do when he gets hot on some new lunatic notion and he says not to worry none about that just would I help him for God’s sake and because he don’t know how he can get it done in time [...]”

por morrer afogado no dilúvio. Pode-se dizer que muito da forma da obra está ligada a seu conteúdo: um dos objetivos de Robert Coover ao redigir um texto tão absurdamente “fluido” foi certamente o de causar no leitor uma sensação similar à que acomete o narrador em seus últimos momentos de vida, a do afogamento.

Até o presente momento venho me referindo ao “estilo de Saramago” apenas entre aspas, como se já se deve ter feito evidente. Também deve estar bastante claro, a esta altura, o porquê de minha atitude. O “estilo de Saramago” é, obviamente, empregado por Saramago; isso, contudo, não significa que ele tenha sido seu “criador”, o primeiro a utilizá-lo. Esse fato foi amplamente demonstrado pela menção feita a um autor anterior e um outro posterior a ele, os quais empregam, por motivos diversos e de maneiras específicas, o mesmo recurso da transformação do discurso escrito em algo mais próximo da oralidade. O “estilo de Saramago”, no entanto, não se restringe à elaboração de frases longas e pouco pontuadas. A utilização do discurso indireto livre, a confecção de capítulos sem título e o diálogo com o leitor são outras das características da obra do escritor português, as quais também não lhe são exclusivas, apesar de representarem com maestria sua forma de escrita.

Saramago faz parte do pós-modernismo literário, e *O homem duplicado* constitui um excelente representante desse movimento, o qual é descrito por Glenn Ward (2010, p. 38) como partidário da autoreferencialidade e da autoconsciência sobre tal autoreferencialidade:

O romance pós-moderno está preocupado apenas em ser ficção. Ele pergunta: pode a realidade ser separada das histórias que contamos sobre ela? Ele lança mão de artifícios metaficcionalis para sugerir que o romance é apenas um tipo de ficção entre tantos outros, sendo que nenhum é capaz de expressar adequadamente as complexidades da existência contemporânea.<sup>17</sup> (WARD, 2010, p. 39)

A metaficcionalidade à qual Ward se refere está presente ao longo de todo o romance de Saramago, como pode-se observar nos seguintes trechos:

As probabilidades de que esta por diversas considerações atractiva pessoa venha a ter um papel na história que estamos narrando são infelizmente muito reduzidas, para não dizer inexistentes, dependeriam de uma acção, de um gesto, de uma palavra deste seu ex-marido [...]. Essa é a razão por que não achámos necessário pôr-

---

<sup>17</sup> Tradução minha. No original: “The postmodernist novel is concerned with being fiction and with being about fiction. It asks: Can reality be separated from the stories we tell about it? It uses metafictional devices to suggest that novels are just one kind of fiction among countless others, one of which can adequately express the complexities of contemporary experience.”

lhe um nome. (SARAMAGO, 2002, p. 64)

E:

Chegados a este ponto, preparemo-nos para que um leitor dos atentos, descendente em linha recta daqueles ingênuos mais espertíssimos rapazinhos que nos tempos do antigo cinema gritavam da plateia para o rapaz da fita que o mapa da mina estava escondido na fita do chapéu do cínico e malvado inimigo caído aos seus pés, preparemo-nos para que nos chamem à pedra e nos denunciem, como uma distração imperdoável, a desigualdade de procedimentos entre a personagem Tertuliano Máximo Afonso e a personagem Antônio Claro [...]. (SARAMAGO, 2002, p. 190)

Na primeira passagem, o autor se justifica com o leitor por não nomear a ex-esposa de Tertuliano Máximo Afonso, que, por ter tão pouca importância, ou melhor, tão pouca participação – sua importância é subliminar – na história, não chega mesmo à categoria de personagem. Na segunda passagem, Saramago se refere ao leitor de forma sarcástica e até mesmo ofensiva, ao ironicamente comparar sua inteligência e capacidade de raciocínio à de um rapazote que faz descobertas um tanto óbvias em relação aos antigos filmes de faroeste. Tudo isso serve ao propósito de trazer para o receptor da narrativa a certeza de que aquilo não é a realidade, mas sim uma obra de ficção, como se já não fosse suficiente a presença do fantástico inerente à existência de um homem duplicado. Nas palavras de Ward (2010, p. 37), lança-se mão de uma “voz inoportuna, provinda do lado de fora da história, que interrompe o fluxo ‘naturalista’ do romance.”<sup>18</sup>

Finalmente, cabe notar que a própria menção explícita a referências intertextuais, como a *Iliada*, *Hamlet* e a Bíblia, é igualmente característica do romance pós-moderno de metaficção, de acordo com Ward (2010, p. 37). Isso decorre do fato de, mais uma vez, se estar chamando a atenção do leitor para a ficcionalidade da narrativa, ao se associá-la a outras obras igualmente ficcionais.

Neste capítulo tive a oportunidade de introduzir o conceito de intertextualidade e de discuti-lo sob o prisma dos principais intelectuais envolvidos em seu estudo quando da cunhagem do termo por Julia Kristeva. Essa introdução serviu de base para que se pudessem examinar algumas das principais influências sofridas por Saramago, tanto no que toca à forma quanto ao conteúdo de seu romance *O homem duplicado*. Nesse ínterim, apresentou-se a temática do duplo, a qual foi

---

<sup>18</sup> Tradução minha. No original: “an obtrusive voice that interrupts the novel’s ‘naturalistic’ flow from outside of the fictional ‘frame’.”



abordada em relação a três outros textos literários, além de *O homem duplicado*. Em seguida, passou-se à análise de quatro outras referências que influenciaram o conteúdo do objeto de estudo deste capítulo, quais sejam a teoria do caos, o mito da guerra de Tróia, a Bíblia e *Hamlet*, todas tornadas bem explícitas pelo escritor português. Finalmente, adentrando-se o campo da forma, apontou-se a relevância dos sermões de Padre Antônio Vieira para a construção de um estilo mais voltado para a oralidade nos escritos de Saramago e inseriu-se o romance em exame na categoria da metaficção pós-moderna, a qual é regida por uma série de elementos que compõem pontos de encontro entre os autores que dela se tornam partidários.

## 2. INTERTEXTUALIDADE INTERSEMIÓTICA: O FILME E O ROMANCE

*O homem duplicado* dialoga com textos que o antecederam, mas também serve de inspiração para a elaboração de novas manifestações artísticas. Neste capítulo, analisarei como o livro deixa de ser ponto de convergência para se transformar em ponto de difusão de intertextos, concentrando-me em um dos inúmeros produtos – já concretizados ou ainda concretizáveis – dessa relação ambivalente: o filme *Enemy*, do diretor franco-canadense Denis Villeneuve. Mostrar-se-á que, além dos empréstimos óbvios existentes em qualquer tradução fílmica de romance – os quais incluem a história contada, o perfil das personagens, a representação do tempo e do espaço narrativos, entre outros –, a película de Villeneuve também “importa” alguns dos intertextos já previamente empregados por Saramago, como é o caso da temática do duplo e da teoria do caos. Ainda assim, como veremos no capítulo 3, o diretor não se atém apenas a sua fonte primária e às fontes secundárias que esta lhe oferece; recorrendo a outras obras não incluídas no livro do escritor português, Villeneuve demonstra que o filme-tradução pode, em certos momentos, se desvincular do texto precursor e trazer para dentro de si suas próprias referências, as quais em nada se relacionam àquele, sem que isso incorra em qualquer prejuízo à realização artística do produto final.

É certo que o romance de Saramago, assim como qualquer outra forma de comunicação discursiva, pode, como vimos em Bakhtin, evocar os mais diversos tipos de resposta de seus receptores. Ainda que aparentemente óbvia, essa constatação já foi, e ainda é, muito contestada por críticos e pesquisadores envolvidos na elaboração de análises comparativas entre romances e suas contrapartes fílmicas. Alguns desses profissionais, tomando como base a forte ligação que, eventualmente, um filme pode vir a manter com um texto literário precursor, atribuem apenas ao cinema a responsabilidade de recorrer à intertextualidade, eximindo a literatura da necessidade de qualquer “contaminação” prévia. A película passa, então, a ser taxada de “cópia”, e o texto escrito, de “original” (LEITCH, 2012). Sobre isso, Thomas Leitch (2012, p. 166) afirma:

Acredita-se ser a adaptação uma janela para um texto do qual depende para estabelecer sua autoridade, sendo espectadores e analistas responsáveis por olhar através dela em busca de sinais do

texto original. Entretanto, os textos em si não são considerados como janelas, mas sim como pinturas que convidam o leitor a olhar para elas, em vez de através delas.<sup>19</sup>

Mais à frente em “As doze falácias da teoria contemporânea da adaptação”, Leitch (2012, p. 167) acrescenta:

A afirmação de que adaptações são intertextos constitui proposição tão verdadeira quanto a de que seus precursores também o são, uma vez que todo texto constitui um intertexto que depende, para que seja interpretado, de suposições partilhadas acerca da linguagem, da cultura, da narrativa e de outras convenções de apresentação.<sup>20</sup>

Leitch (2012) admite, ainda, que teóricos contrários à posição aqui defendida podem argumentar que adaptações filmicas tomam como base apenas um texto precursor, enquanto os “originais” combinam várias influências que compõem um todo que não privilegia nem uma nem outra. Como veremos no capítulo 3, no entanto, isso não corresponde à realidade, uma vez que tanto o filme de Villeneuve quanto outros filmes inspirados em livros apresentam influências que podem fugir completamente aos domínios da obra literária.

Como se pode observar pelo exame dos trechos da obra de Leitch (2012) aqui citados, o termo *adaptação* é empregado com frequência pelo autor. Muito, todavia, se tem debatido a respeito da pertinência desse vocábulo. Robert Stam (2008, p. 21), por exemplo, o considera inadequado por remeter à ideia de fidelidade, e salienta:

A teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos [...] que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação. O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações.

Faz-se, portanto, imperativo o abandono da já ultrapassada terminologia em favor de uma outra, mais atual. Renato Cunha (2009, p. 18) sugere *cinematização*: “Em resumo, diria que *adaptar* é se fixar no enredo apenas; já *cinematizar* é partir da

---

<sup>19</sup> Tradução minha. No original: “An adaptation is assumed to be a window into a text on which it depends for its authority, and the business of viewers and analysts is to look through the window for signs of the original text. But texts themselves are assumed to be not windows but paintings that invite readers to look at or into them than through them.”

<sup>20</sup> Tradução minha. No original: “Although it is certainly true that adaptations are intertexts, it is equally true that their precursors are intertexts, because every text is an intertexts that depends for its interpretation on shared assumptions about language, culture, narrative, and other presentational conventions.”

análise do enredo, e de tudo aquilo que o envolve – até mesmo o estilo do escritor e a crítica literária.” Utilizando metáfora em que o livro corresponderia a uma caixa grande que necessitaria caber em uma caixa pequena – o filme –, Cunha (2009, p. 15) insiste: “Creio que a melhor saída – pelo menos, a mais criativa – seja esculpir a caixa grande, buscando-se novo objeto, com características distintas, que caiba na pequena, sem a obrigação de enchê-la.”

Apesar de inventiva e bem intencionada, a proposição de Cunha (2009) não apresenta amplo alcance, estando seu uso restrito a alguns dos leitores e admiradores de sua obra. Por essa razão, opto por utilizar o bem mais difundido “tradução intersemiótica”, que dá conta não apenas das relações entre o cinema e a literatura mas entre esta e todas as outras formas de arte. A principal fonte que utilizarei para me engajar nessa discussão é o livro *Tradução intersemiótica*, do espanhol Julio Plaza (2013), quem atribui a Roman Jakobson a primeira referência explícita ao termo que toma para o título de seu livro (PLAZA, 2013, p. XI). O autor introduz o tema com uma breve discussão acerca da tradução como conceito amplo, o qual englobaria as suas vertentes interlingual, intralingual e intersemiótica. “A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens”, ele nota, “nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos” (PLAZA, 2013, p.1). A ideia da fidelidade, ou antes a negação dessa ideia, volta ainda com maior ênfase quanto de sua abordagem específica da tradução intersemiótica.

Antes de adentrar a referida abordagem, porém, Plaza (2013, p. 11) desvia momentaneamente o seu foco das questões relativas à tradução e destaca o caráter altamente interativo das artes do século XX. Diversos tipos de linguagem artística se entremeiam, gerando obras híbridas jamais vistas, como é o caso dos poemas-síntese cuja existência se vale de efeitos tanto verbais quanto visuais, e da Poesia Concreta, que mistura, dentro de um mesmo objeto, ideogramas e linguagem verbal (PLAZA, 2013, p. 12). Voltando ao seu ponto de partida, contudo, o espanhol chama atenção para a diferença entre interação e tradução. Ambas, segundo ele, carregam o gérmen das relações de hibridização semiótica, mas competiria à segunda dar continuidade ao processo artístico iniciado pela primeira, uma vez que atividades intencionais e explícitas seriam típicas da tradução (PLAZA, 2013, p. 12).

Em seguida, recorrendo aos ensinamentos de Charles S. Peirce, Plaza pisa efetivamente o campo da semiótica. Tem-se, neste ponto, que o signo seria composto

por um complexo de relações triádicas formado pelo “representado” ou o objeto, pelo “comunicado” ou a significação, e pelo “interpretante” ou a ideia provocada (PLAZA, 2013, p. 17). A existência de um comunicado e de um interpretante claramente definidos, no entanto, seria falaciosa, já que, na prática, tudo o que é verbalizado representa alguma coisa e, portanto, se se leva esse entendimento ao seu extremo, tem-se que só há a categoria do “representado”. Assim, Plaza (2013, p. 18) conclui: “Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante.” Seriam objetos da tradução, desse modo, tanto fragmentos de escritos de uma língua para outra quanto entendimentos dentro de uma mesma língua. Ademais, de acordo com o autor, que ainda se apoia em Pierce, os signos podem ser divididos em três grupos, sendo o primeiro deles, o dos ícones, intraduzível. Para que se compreenda o que isso quer dizer, voltemos a nossa atenção, por hora, aos outros dois tipos de signos: os índices e os símbolos. Os primeiros compreendem uma relação real entre o signo e seu objeto, como ocorre quando se compara uma fotografia aos seus referentes. Um e outro se correspondem mutuamente, não havendo a possibilidade de se interpretar mal o índice, o qual se mostra fiel a sua origem. Os símbolos, por sua vez, se relacionam, por exemplo, ao universo das palavras, e “operam antes de tudo, por contiguidade institutiva apreendida entre sua parte material e o seu significado” (PLAZA, 2013, p. 22). Os ícones, finalmente, ao contrário das outras duas espécies de signos, não estabeleceriam associações com um objeto particular, sendo os significados a eles atribuíveis constituídos por sentimentos despertados por eles próprios. São estes os signos estéticos por excelência, correspondentes às obras de arte. Nas palavras de Plaza (2013, p. 24): “O que caracteriza o signo estético, portanto, é a proeminência ao tratamento das qualidades materiais do signo, procurando extrair daí a sua função apresentativa de quase-signo, isto é, aquele que oscila entre ser signo e fenômeno.” Dessa forma, na medida em que o signo estético não se mostra passível de substituir outro objeto, ele se coloca ele mesmo como objeto real no mundo.

É em decorrência da natureza do ícone que se proclama sua intraduzibilidade, sua incapacidade de significar algo além dele mesmo. É por isso, salienta Plaza (2013, p. 26), que Jakobson determina que, no caso do signo estético, só é possível implementar uma “transposição criativa”, ou seja, uma transposição de uma forma poética a outra. Assim, a arte só pode ser traduzida pela arte, seja qual for a sua forma. “No caso da função poética [...] um signo traduz outro não para completá-lo,

mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância”, afirma Plaza (2013, p. 27). Retomando-se pois a questão da fidelidade, nota-se que não cabe buscar, no caso da tradução intersemiótica, um original e uma cópia, mas sim dois textos igualmente criativos conectados por um mesmo objeto e separados por sistemas estéticos baseados em signos diferentes:

O que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original. Essas escolhas determinam a dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. (PLAZA, 2013, p. 30)

Intencionalmente ou por acaso – isso talvez nunca o venhamos a saber – Saramago traz, em *O homem duplicado*, uma problemática que também envolve a questão dos antônimos original/cópia. Nas figuras dos personagens Tertuliano Máximo Afonso e Antônio Claro, os termos ganham vida: “A Tertuliano Máximo Afonso desassossega-o agora a possibilidade de ser ele o mais novo dos dois, que o original seja o outro e ele não passe de uma simples e antecipadamente desvalorizada repetição” (SARAMAGO, p. 174). E as suspeitas do protagonista são, enfim, confirmadas:

Ficou contrariado pelo facto de não ter sido o primeiro a nascer, de que seja eu o original e você o duplicado, Contrariado não seria a palavra justa, simplesmente preferia que não tivesse acontecido assim, mas não me pergunte por quê, seja como for não perdi tudo, ainda ganhei uma pequena compensação, Que compensação, A de que você não ganharia nada em andar pelo mundo a gabar-se de ser o original de nós dois se o duplicado que eu sou não estivesse à vista para as necessárias comprovações. (SARAMAGO, p. 220)

Mais à frente, nova referência se faz digna de menção:

Então, a carta desapareceu, sumiu-se, murmurou Antônio Claro, desaminado, O original, sim, mas eu tinha guardado uma cópia para meu uso, um duplicado, Guardou uma cópia, repetiu Antônio Claro, sentindo ao mesmo tempo que o estremecimento que acabava de lhe percorrer o corpo tinha sido causado não pela primeira, mas pela segunda das duas palavras. (SARAMAGO, p. 238)

Aqui, deparando-se com as palavras “cópia” e “duplicado”, Antônio Claro estremece diante da segunda, a qual, cabe lembrar, compõe o título do romance. Apesar de ambos os termos remeterem a ideias semelhantes, qual seja a de uma reprodução fiel

de algo, este pressupõe a existência de apenas uma duplicada, como é o caso da dupla que protagoniza a obra literária – pelo menos até o capítulo final –, enquanto aquele sugere uma quantidade indeterminada de reproduções.

Finalmente, uma revelação sobre Tertuliano: “Aqui o nosso colega é pouco apreciador de cinema [...], Nunca afirmei redondamente que não gosto, o que disse e repito é que o cinema não faz parte dos meus afectos culturais, prefiro os livros” (SARAMAGO, 144). A preferência do herói pelos livros reflete muito bem o que se tem discutido até aqui: a literatura assume posição de destaque, de patente importância em relação ao cinema, a típica arte das massas, baixa e de pouco valor. Essa é, provavelmente, a opinião de grande parte da população leiga, não envolvida com o estudo das interartes e das questões envolvendo a tradução intersemiótica; infelizmente, porém, essa é igualmente a opinião de muitos especialistas em literatura e, por mais contraditório que possa parecer, em cinema.

## 2.1 O RETORNO DA TEMÁTICA DO DUPLO

Em termos de teoria e descrição simbólica, o *Doppelgänger* do cinema em muito se assemelha ao da literatura. Há dois aspectos, um mais específico e outro mais genérico, porém, que merecem ser salientados em se tratando de *Enemy*. O primeiro diz respeito à relação entre o duplo e o erótico, tão patente no filme e tão subdesenvolvida no romance; o segundo se refere à forma como o personagem duplicado é retratado na película, quais as técnicas envolvidas em sua construção. Diz-se ser mais genérico este último aspecto por valer para muitos filmes em que o ator é ilusoriamente duplicado de modo a atingir o efeito da reprodução de um ser humano com características físicas – mas não psíquicas – absolutamente idênticas às de outro.

Assim como na literatura, muitos são os exemplos de duplos no cinema, remontando o primeiro deles, segundo Pilar Andrade (2008, p. 3), ainda a 1913, apenas dezessete anos após a primeira exibição pública da sétima arte, promovida pelos irmãos Lumière. Refiro-me ao longa-metragem *O estudante de Praga*, de Stellan Rye, que conta a história do jovem estudante Balduin (Paul Wegener), “que se depara com seu duplo ao traçar seu caminho rumo à riqueza e à sedução”<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Tradução minha. No original: “[...] the young student Balduin (Paul Wegener) faces his double in the rise to wealth and seduction.”

(ANDRADE, 2008, p. 3). Segundo Andrade (2008, p. 3), “Essa história pode ser considerada tanto como o hipotexto de outros textos filmicos, como o hipertexto de um grupo de textos literários românticos e pós-românticos.”<sup>22</sup> Isso ocorre porque a película em questão serve como base para a criação de narrativas visuais sobre o duplo, ao mesmo tempo em que mistura elementos de obras dos mencionados períodos literários e os une em uma narrativa extremamente convincente, ainda que fantástica (ANDRADE, 2008, p. 3). O fantástico, aliás, de acordo com a autora, é uma característica praticamente indissociável de qualquer obra, literária ou filmica, que se dedique ao *Doppelgänger*. Para Andrade (2008, p. 2), o duplo pode ser contemplado pela perspectiva do mágico na medida em que provoca uma quebra na nossa percepção normal da realidade. Além da figura duplicada passar a questionar a existência de um outro igual a ele, ela pode passar a expressar dúvidas a respeito de sua própria pessoa, a partir do momento em que considera a possibilidade de estar em processo de alucinação.

Se retomamos o debate do capítulo anterior sobre o *unheimlich*, porém, podemos começar a ver o duplo, e portanto o fantástico, como a realidade que se quer esconder. Apesar de aparentemente paradoxal, essa constatação tudo tem a ver com a situação vivenciada por todo ser duplicado da literatura e do cinema. Tomemos, por exemplo, o caso do filme *Cisne negro* (2010), de direção de Darren Aronofsky. Nina, a protagonista, é uma bailarina obcecada pelo alcance da perfeição artística em seu trabalho, o que, por um lado, a leva a obter o papel principal na peça *O cisne negro* e a capacita para interpretar o cisne branco e, por outro, a impede de atingir a essência do cisne negro, que, ao contrário do outro, é solto e imprevisível. Essa incapacidade a leva a criar um *alter ego*, uma mulher chamada Lily, seu oposto completo. Lily é sensual, despreocupada e impulsiva e, por isso, incorpora o cisne negro como ninguém. Lily não existe realmente, mas nem por isso a força que a gerou deixa de ser real, uma vez que ela simboliza todos os desejos reprimidos de Nina. Segundo Clément Rosset (1985, p. 16), uma das formas de se lidar com isso é por meio de uma “recepção do olhar que se situa a meio caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não.” Para Maria Conceição Monteiro (2012, p. 132), essa atitude, apesar de plausível, constitui uma ilusão, cuja técnica geral é transformar uma coisa em duas.

---

<sup>22</sup> Tradução minha. No original: “This story may be considered either the hypotext of several other filmic texts or the hypertext of a group of romantic and postromantic literary texts.”



O elemento fantástico – ou antes a complicada relação entre real e fantástico – é inerente à temática duplo; o erótico pode não o ser, necessariamente. Em *O homem duplicado*, romance, não se podem dizer ausentes as menções à sexualidade do(s) protagonista(s) masculino(s). Quando Tertuliano Máximo Afonso e Maria da Paz se reconciliam após uma conversa repleta de tensão, é na cama que sacramentam a continuidade de uma relação que desde cedo se mostra pouco saudável para ambos. De maneira semelhante, é no sexo que Antônio Claro encontra a resposta que considera mais adequada para o “cartel de desafio” despachado por seu inimigo, assim como é também recorrendo à volúpia que o herói mais uma vez busca ferir seu oponente. Há referências diretas envolvendo o erótico, como a descrição do “sexo inerte” de Tertuliano após a noite passada com Helena, ou a caracterização do professor de história como “amigo de cama” de Maria da Paz. Muitas vezes, aliás, o “ir para a cama” com alguém parece ser a solução para a maior parte dos conflitos desenvolvidos na narrativa, sejam eles de menor relevância, como as brigas, discussões e desentendimentos entre o casal principal, ou de maior relevância, como a conclusão do “extraordinário caso dos homens duplicados.”

Ainda que a ligação entre o duplo e o erótico esteja presente e bem marcada em Saramago, no filme de Villeneuve ela cresce, transborda e invade todo e qualquer domínio da narrativa. Do início ao fim, impulsos sexuais controlam movimentos e atitudes dos personagens, e em especial da dupla Anthony Claire e Adam Bell, os homens duplicados. Antes de tratar de *Enemy*, no entanto, cabe retomar o exemplo de *Cisne negro*. Nesta película, a expressão máxima da fragmentação do caráter da protagonista e de seu oculto anseio por libertação se dá através do êxtase proveniente do prazer homoerótico que uma relação sexual imaginária com seu duplo lhe proporciona. O ato sexual, aqui, está diretamente relacionado ao cumprimento das vontades mais secretas, e por isso mais imperativas, do ser humano. Não se trata, no caso de *Cisne negro*, de questionar a orientação sexual de Nina, mas sim de demonstrar, da maneira mais intensa possível, o tamanho de seu desespero para romper com as amarras de uma vida excessivamente regrada e do controle impiedoso de uma mãe insensível e cruel.

De maneira semelhante, em *Clube da luta* (1999), o protagonista anônimo, interessado por uma mulher que costuma encontrar em reuniões de grupos de ajuda, só consegue concretizar seus ímpetos sexuais e seduzi-la quando assume uma outra

personalidade, a de Tyler Durden. Mais uma vez temos a projeção, na figura duplicada, daquilo que falta no homem real. E a situação não é diferente em *Enemy*.

Para começar, deve-se notar que, ao contrário de Saramago, Villeneuve decidiu conferir, em sua obra, maior importância à instituição do casamento. Em se atentando aos detalhes, logo se observa que tudo no filme remete a questões envolvendo o enlace matrimonial. Do livro sabemos apenas que Tertuliano Máximo Afonso já fora casado antes de se envolver com Maria da Paz, e que o relacionamento não havia sido bem sucedido; daí a relutância do personagem em se unir legalmente à namorada. Na versão cinematográfica, esse aspecto é abordado e desenvolvido à exaustão. É, antes de qualquer outra coisa, a relação entre o protagonista e sua esposa que desencadeia o aparecimento do duplo. Digo “o protagonista”, e não Adam Bell ou Anthony Claire, porque no filme fica evidente, porque assim o quis o diretor, que ambos são a mesma pessoa. Esse homem, casado, se vê aprisionado em uma relação que tolhe suas liberdades e o recrimina por se interessar por outras mulheres. Por outro lado, sua mãe, não mais a figura sábia do livro, o impele a desistir de ser o que chama de “um ator de terceira categoria”. Diante de tudo isso, e, mais ainda, de um filho prestes a nascer, Adam/Anthony logra em se afastar do emprego de ator, mas falha em ser fiel. O emprego de professor de história lhe é entediante, maçante, e faz parte de uma rotina da qual ele tenta fugir mantendo uma amante em um apartamento secreto e fazendo visitas frequentes a um clube de sexo. Seus encontros com Mary são automatizados; a moça é reificada. Pouquíssimas são as palavras trocadas entre ambos, mas muitos são os momentos de intimidade sexual.

Em uma de suas aulas, cujo tema são os sistemas ditatoriais, Adam diz: “Controle. Tudo se resume ao controle. Toda ditadura tem uma obsessão. E é esta. [...] Eles censuram qualquer meio de expressão individual. E é importante lembrar, esse é um padrão que se repete ao longo da história.”<sup>23</sup> Mais à frente, em uma outra aula, ele completa:

Na última aula nós falamos sobre as ditaduras, então hoje começaremos com Hegel. Foi Hegel quem disse que todos os grandes eventos mundiais acontecem duas vezes, e depois Karl

---

<sup>23</sup> Tradução minha. No original: “Control. All about control. Every dictatorship has one obsession. And that’s it. [...] They censor any means of individual expression. And it’s important to remember this, that this is a pattern that repeats itself throughout history.”

Marx completou, na primeira tem-se uma tragédia e na segunda uma farsa.<sup>24</sup>

Essas falas não foram inseridas no filme por acaso, nem é por acaso que o tema das duas aulas de Adam é a ditadura. A analogia é clara. O protagonista vive, sob o jugo de sua mulher e do lar, uma ditadura que reprime “qualquer meio de expressão individual.” E mais: a amante, Mary, segue o mesmo caminho. O padrão se repete ao longo da história, ou melhor, da vida do personagem. Helen é sua esposa, o primeiro grande evento, aquele que se transforma em uma tragédia; Mary, por seu turno, é a farsa. Ela não é sua companheira legal e ele não quer que ela o venha a ser, pois sabe que se isso acontecer, terá os mesmos problemas que tem com Helen.

A despeito da temática de suas aulas, Adam aparentemente se nos mostra como a personalidade “politicamente correta” do protagonista. Ainda que mantenha contato com Mary, ele o faz sem se dar conta de que é casado; a fragmentação de seu ser serve de refúgio para a concretização de suas fantasias, apesar de, no caso professor de história, a própria fantasia – Mary – estar se tornando tão efetiva que até parece real. A transformação da amante em uma mulher que passa a fazer parte da rotina da personagem tira muito da magia que provavelmente a envolvera quando do início do relacionamento. Fica, então, a cargo de Anthony frequentar o clube de sexo – o qual serve como ponto de encontro de membros de uma espécie de seita erótica –, e cortejar a mulher que julga ser a namorada de seu rival. Por todo o tempo os papéis de ambos os homens se intercambiam, de modo que é difícil determinar quem é o mocinho e quem é o vilão.

Anthony é quem trai deliberadamente, mas é Adam quem sonha com uma mulher nua com cabeça de aranha<sup>25</sup> e quem tenta violar Mary em uma noite em que esta não se mostra interessada em ter relações com o companheiro. Adam também não resiste à tentação e acaba dormindo com Helen, mesmo acreditando não ser sua aquela mulher. Como vemos, diferentemente do que ocorre em *Cisne negro* e em *Clube da luta*, o lascivo não se restringe a um único dos personagens duplicados, mas aos dois. Uma possível interpretação para esse fato é a de que o diretor tenha querido deixar evidente não apenas que Adam e Anthony são a mesma pessoa, mas que essa

---

<sup>24</sup> Tradução minha. No original: “Last class we talked about dictatorships, so today we will start with Hegel. It was Hegel who said that all the greatest world events happen twice, and then Karl Marx added, the first time it was a tragedy, the second time it was a farce.”

<sup>25</sup> Aranhas e teias de aranha estão presentes ao longo de todo o filme. Questões referentes a elas serão tratadas no capítulo três.

pessoa é tão una dentro de sua própria fragmentação que uma personalidade invade a outra de uma maneira até certo ponto incomum para o cinema.

Apesar de ser incomum a abordagem que Denis Villeneuve escolheu conferir a seus dois protagonistas, a técnica envolvendo a representação de personagens duplicados já não é nova. Antes de discorrer mais especificamente sobre esse tema, contudo, proponho um exame do que o semioticista Yuri Lotman (1978, p. 60) compreende por “sistema de expectativas”:

A linguagem cinematográfica apresenta duas tendências. Uma, que se baseia na repetição dos elementos e na experiência quotidiana ou artística dos espectadores, cria um sistema de expectativas. A outra, que perturba em certos pontos (mas sem o destruir!) este sistema de expectativas, põe em relevo no texto nós semânticos.

Para o autor, é significativo em um filme tudo aquilo que vai de encontro às expectativas do espectador, as quais, no caso de este ser “puramente convencional”, consistem no que se costuma entender por “realidade”. Assim, tudo o que é passível de ocorrer na vida real faz parte do horizonte de expectativas do consumidor de cinema.

Esse julgamento do que pode ou não acontecer na vida real, no entanto, é ele próprio bastante subjetivo, na medida em que “não se trata aqui tanto da fidelidade absoluta da reprodução, como da convicção emocional do espectador, a sua convicção na autenticidade daquilo que vê com os seus próprios olhos” (LOTMAN, 1978, p. 28). Nesse sentido, o que pode ser verossímil para uns, pode não o ser para outros. Ademais, uma reclinção exagerada e irrefletida sobre a pertinência de uma representação no que toca à sua fidelidade ao mundo concreto se afasta do objetivo primeiro da arte, que é não o de “reproduzir este ou aquele objeto, mas sim torná-lo portador de significação” (LOTMAN, 1978, p. 31). Com isso, voltamos à problemática envolvendo o sistema de expectativas: como *Enemy* pode ser situado em meio a uma “realidade” que não admite a existência de dois homens idênticos sem que haja qualquer laço de sangue entre eles?

O emprego de um personagem duplicado em um filme que se dirige ao grande público certamente provoca estranhamento, ainda mais se este mesmo público tiver o conhecimento de que não se tratam, tanto na narrativa quanto na realidade, de gêmeos idênticos. Nesse sentido, a escolha do ator Jake Gyllenhaal para o papel principal de *Enemy* não deve ser ignorada para que se possa efetuar uma análise acurada do

horizonte de expectativas proposto por Lotman. Ora, se o ator fosse desconhecido por seus espectadores, as cenas em que ele aparece duplicado poderiam não chocá-los tanto quanto de fato ocorre. A interpretação para esse fato é simples: um desconhecido poderia tranquilamente possuir um irmão gêmeo do qual poucos têm conhecimento; Jake Gyllenhaal, estrela de títulos como *Zodíaco* (2007), *O segredo de Brokeback Mountain* (2005) e *O dia depois de amanhã* (2004), porém, estando frequentemente estampado em revistas e *sites* de celebridades por todo o mundo, não pode esconder a ausência de um outro real que seja a sua imagem fiel. Isso leva as pessoas a conjecturarem a respeito da veracidade da história com a qual são confrontadas e do modo como se dá a produção do efeito cinematográfico da duplicação. O mais exigentes, inclusive, provavelmente buscarão falhas na “reprodução” do ator, avaliando a qualidade do filme com base em suas constatações.

Quanto à técnica relativa à duplicação visual de um ator, pode-se dizer que apresenta algumas variações, diferentes maneiras de ser empregada, mas que todas convergem para a concretização de um objetivo principal: fazer com que um mesmo ator tenha duas – ou mais – aparições simultâneas em um mesmo plano. As duas formas mais comuns de se duplicar um personagem se dão pela utilização das chamadas *tela dividida* e *tela verde* (SANTOS, 2015). Na primeira delas, que é a que mais se aproxima do método utilizado nas gravações de *Enemy*,

a mesma cena deve ser gravada duas vezes em segmentos diferentes de um frame para mais tarde serem unidas e darem a ilusão de ser apenas uma única cena. Um software de edição de vídeo precisa de ter incluído o recurso de tela dividida para conseguir fazer esta tarefa e podem ser usadas as ferramentas de cortar ou limpar transição. (SANTOS, 2015)

Nas gravações de *Enemy*, o ator Jake Gyllenhaal contracena com uma bola de tênis fixada a um bastão, a qual possui o objetivo de substituir o olhar do outro personagem, que permanece invisível. O dispositivo serve, portanto, como referência para um melhor direcionamento da atuação em curso. Adicionalmente, a voz do contracenante é colocada para que o ator possa responder, além de a um estímulo visual, também a um auditivo. A câmera, que deve ser movida exatamente do mesmo modo em ambas as filmagens, é acoplada a trilhos no chão, que guiam os movimentos executados pelo cinegrafista (MOVIECLIPS COMING SOON, 2014).

Figura 1: Gravação de cena em que os dois personagens idênticos aparecem juntos.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0BWih1G0WaM>

O projeto mental dos homens duplicados, que para o escritor José Saramago se concretiza por meio de palavras, de Denis Villeneuve requer o planejamento e a execução precisos de uma técnica cinematográfica. Em ambos os casos, porém, o propósito idealizado é atingido com sucesso, sendo os personagens encabeçados por um professor de história e um ator satisfatoriamente retratados dentro de suas próprias realidades imaginárias.

## 2.2 A TEORIA DO CAOS NO ROMANCE E NO FILME

Tudo o que, no capítulo anterior, se disse verdadeiro para a relação entre o texto de Sim (2002) e o romance *O homem duplicado* pode também afirmar-se válido para *Enemy*. Isso se mostra especialmente evidente quando tratamos da questão do controle que se passa a querer impingir para que se tente ordenar o caos da vida. No romance, vemos o protagonista, Tertuliano Máximo Afonso, exercendo um controle por vezes doentio sobre os rumos de sua história com o antagonista Antônio Claro, desde o momento em que o primeiro se dá conta da existência do segundo. A maneira pela qual o professor de história se decide a reunir informações sobre seu duplo, por exemplo, é estrategicamente planejada e replanejada para que não ocorram erros ou “desvios de percurso”. Ainda assim, seus cuidados se fazem vãos quando uma

funcionária da produtora onde trabalha Antônio Claro, cuja existência ou participação no desenrolar dos acontecimentos jamais poderia ter sido prevista, provoca uma reviravolta ao fotocopiar a carta enviada à empresa em nome de Maria da Paz e entregá-la ao ator.

Outros personagens do romance também exercem controle sobre a vida de Tertuliano Máximo Afonso, como vimos ser o caso de Maria da Paz, de sua mãe e de seu amigo professor de matemática. É no filme, contudo, que esse controle “externo” assume proporções devastadoras. As personagens femininas são colocadas como as verdadeiras antagonistas da diegese; Mary, Helen e a mãe de Adam Bell/Anthony Claire consideram caótica a vida do(s) protagonista(s) e tentam, cada uma a seu modo, ordenar cada um de seus passos. É partir dessa ideia que se desenvolve a narrativa filmica de Villeneuve, como se pode notar com a inserção discreta, porém significativa, de passagens que remetem constantemente ao controle e à ordem. Um exemplo seria o quadro-negro de uma das aulas de Adam Bell, em que é possível identificar, em meio a uma confusão de palavras e desenhos em forma de diagrama – o quadro em si é caótico – uma notação esquemática que coloca os termos “ordem” e “caos” em uma dinâmica cíclica em que cada um funciona ao mesmo como antecessor e sucessor do outro. Não por acaso, o personagem encontra-se posicionado, quando da apresentação da imagem do quadro-negro, no centro da elipse diagramática que une e inter-relaciona os dois conceitos. Um segundo exemplo se relaciona a uma pintura na parede de um edifício pelo qual o professor de história passa todos os dias no caminho para casa. Ela retrata uma sequência de homens idênticos em posição de saudação a um ditador. Todos eles estão trajados exatamente com a mesma roupa que Adam utiliza para trabalhar – terno e gravata – e levam uma pasta também igual à do protagonista.

Recordemos, no entanto, que, como já dizia Maria da Paz e o “Livro dos Contrários”, “o caos é uma ordem por decifrar.” Essa ideia, apesar de parecer original àqueles que desconhecem os princípios que regem a teoria do caos, não é nova e já vem sendo discutida nos círculos acadêmicos desde a divulgação do experimento de Edward Lorenz<sup>26</sup>. Segundo James Gleick (1991, p. 5), a revolução trazida pelo caos

---

<sup>26</sup> O tempo meteorológico jamais pode ser previsto com exatidão, pois sofre a influência de múltiplas variáveis que se mostram passíveis de alterá-lo drasticamente em curtos períodos de tempo. De acordo com os fundamentos do chamado Efeito Borboleta, “para pequenas condições meteorológicas – e para um meteorologista global, pequeno pode significar tempestades e nevascas –, qualquer previsão perde o valor rapidamente” (GLEICK, 1991, p. 18).

“aplica-se ao universo que vemos e tocamos, aos objetos em escala humana. A experiência cotidiana e os quadros reais do mundo tornaram-se alvos legítimos de indagação.” Entende-se por esta passagem que o caos não está presente ou é aplicável apenas a fenômenos climáticos ou a objetos de estudo exclusivos das ciências exatas.

Lorenz, ainda, como já foi sugerido, extrapola a formulação do conceito de Efeito Borboleta<sup>27</sup>, o qual, se tivesse sido apenas descrito, teria correspondido a nada mais que uma notícia ruim. Ele “viu algo mais que aleatoriedade no seu modelo de tempo. Percebeu nele uma bela estrutura geométrica, a ordem *mascarada* de aleatoriedade” (grifo do autor) (GLEICK, 1991, p. 19). Isso significa que, tanto na ciência como na vida, cadeias de acontecimentos vão sempre contar com momentos de crise os quais, por sua vez, conterão conjuntos de pequenas mudanças que cumprem com o objetivo de empreender a perturbação à ordem.

Jacques Attali, economista e ex-presidente do Banque Européenne de Recontruction et de Développement (BERD), referindo-se à teoria do caos como “teoria da ordem pelo ruído”, destaca que um ruído, ao agredir uma forma, se coloca como um “parasita” que impede a comunicação, reduzindo seu sentido. Essa perturbação de sentido, contudo, serve, paradoxalmente, para produzir um novo sentido e instaurar, assim, uma nova ordem (In: PESSIS-PASTERNAK, 1993, p. 173/174). Esse esquema, portanto:

[...] esclarece a dualidade da história: simultaneamente sentido e movimento, imobilidade e repetitividade. No fundo, a única coisa imóvel na história é a maneira pela qual as formas, naturais e sociais, nascem e desaparecem. O que se chama comumente de crise é o estado permanente de toda realidade: uma forma está sempre em tensão na direção de um ideal, em realização ou em destruição. A ‘não-crise’ é um movimento extraordinariamente fugaz, uma utopia volátil entre dois períodos de crise, de reescritura do texto da história do mundo.” (PESSIS-PASTERNAK, 1993, p. 175)

A descrição de Attali lembra em muito a afirmação do personagem Adam Bell de que a ditadura é um padrão que se repete ao longo da história. Essa ciclicidade entre momentos de crise e de progresso, de ordem e de caos, como já ilustrava o quadro-negro do professor, está muito bem retratada em *Enemy*. Tendo isso em mente, lembremos que o filme se inicia com a seguinte mensagem, deixada na secretária eletrônica de Jake Gyllenhaal por sua mãe: “Olá, querido. É a sua mãe.

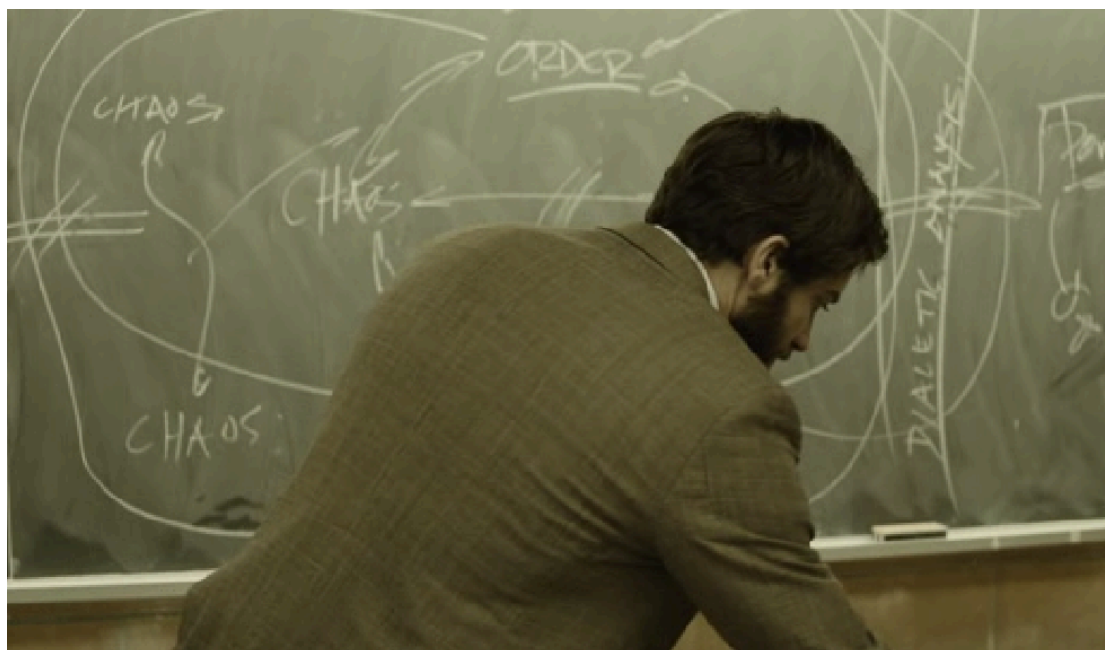
---

<sup>27</sup> Ver nota anterior.



Obrigada por me mostrar o seu novo apartamento. Estou preocupada com você. Quero dizer, como consegue viver daquele jeito? Enfim, você pode me retornar? Vamos nos encontrar novamente. Eu te amo.”<sup>28</sup> Mais à frente, tem-se a oportunidade de perceber que a mãe fala sobre o apartamento de Adam Bell o qual, ao que tudo indica, é adquirido com o objetivo de servir de refúgio para as traições do protagonista.

Figura 2: Quadro-negro de Adam Bell.



Fonte: ENEMY (2013)

Essa não é, porém, a única ocasião em que o espectador tem contato com a mulher que, na película, não é nomeada. Em um outro momento, o filho a vai visitar em sua casa, e ambos têm uma conversa repleta de informações subliminares. A última menção à personagem, porém, é o que interessa neste momento. Na manhã seguinte à madrugada do acidente envolvendo Mary e Anthony Claire, Adam Bell troca de roupa enquanto Helen lhe grita do banheiro que a mãe o telefonara. Pouco antes, o professor de história havia se deparado com a chave do clube de sexo, que se encontrava no bolso do paletó que escolhera para vestir. O contato do protagonista com o objeto opera uma verdadeira transformação em seu ser e em um piscar de olhos

---

<sup>28</sup> Tradução minha. No original: “Hello darling, it’s your mother. Well, thank you for showing me your new apartment. I’m worried about you. I mean, how can you live like that? Anyway, could you call me back? Let’s get together again. I love you.”

vemos o professor tímido ser substituído pelo ator perverso, quem ressurgiu de uma morte que mal o acabara de acometer. O filme ou a saga de Jake Gyllenhaal inicia, termina e recomeça da mesma maneira: com uma ligação de sua mãe.

No romance de Saramago, esse padrão cíclico também está presente, mas não é marcado da mesma maneira que no filme. Em *O homem duplicado*, não é a mãe que atua como ponto de partida e de chegada, como em *Enemy*, mas sim o próprio duplo. Para que esse fato seja melhor compreendido, principiemos pelo fim: Tertuliano Máximo Afonso revela a verdade para Helena e esta sai, deixando-o só com seus pensamentos acerca da possibilidade de assumir a identidade de Antônio Claro. Neste momento, com um misterioso telefonema, surge na trama uma segunda “cópia” do protagonista. A inclusão de tão perturbador personagem já no último parágrafo do livro cumpre com o propósito de chocar o leitor que, pensando consistir o desfecho da diegese na morte de Antônio Claro e Maria da Paz, repentinamente depara-se com a angustiante perspectiva de ver a história dos homens duplicados se repetir mais uma vez.

Isso acontece porque, logo nas primeiras páginas do romance, somos apresentados a Antônio Claro, quem leva Tertuliano Máximo Afonso a empreender todo um esquema de investigação para descobrir a identidade do ator que se mostra idêntico a si. Por uma das falas do homem que aparece no final, entende-se que o mesmo metódico processo de busca fora reproduzido por outro que não o professor de história: “Andava há semanas à sua procura, mas finalmente encontrei-o” (SARAMAGO, 2002, p. 315). Neste ponto, parece relevante evocar ainda um outro trecho, em que se sugere a possibilidade da existência do terceiro homem. Tratam-se dos instantes em que Tertuliano, tendo logrado obter o nome artístico de seu duplo, telefona para todos os “Daniel Santa-Clara” que constam da lista telefônica: “[...] mas desta vez surgiu uma novidade, e foi ela ter-se recordado o homem das cordas vocais destemperadas de que havia mais ou menos uma semana outra pessoa tinha telefonado a fazer idêntica pergunta” (SARAMAGO, 2002, p. 117). O círculo se fecha e é reaberto logo em seguida, da mesma forma que ocorre no filme, como reconhece Saramago: “Agora a conversação vai repetir-se, o tempo arrependeu-se e voltou para trás” (SARAMAGO, 2002, p. 315).

Seguindo-se com a linha de raciocínio desenvolvida por Jacques Attali acerca da alternância entre crise e progresso, com predomínio da primeira, Ilya Prigogine (2002, p. 12) argumenta que a instabilidade é a chave para a ocorrência de fenômenos

caóticos. A maior parte dos sistemas que se apresentam como objetos de interesse para a física, seja ela de mecânica clássica ou quântica, consistem em sistemas instáveis. Para que se compreenda melhor o que isso significa, tomam-se como exemplo os movimentos de um pêndulo o qual, na ausência total de atrito, se transforma em um sistema estável. A maior parte dos casos, porém, sofre com a interferência de forças diversas, como atrito, peso, eletricidade ou magnetismo. Em sistemas assim, “uma pequena perturbação amplifica-se, e trajetórias inicialmente próximas divergem” (PRIGOGINE, 2002, p. 12).

Prigogine (2002) fala ainda sobre o que chama de o “paradoxo do tempo”, utilizando, para introduzi-lo, o esquema proposto pelo físico austríaco Ludwig Boltzmann. Tal esquema consiste em um experimento simples em que colocam-se muitas partículas em uma caixa e poucas em outra, estando ambas conectadas por um tubo. Com o passar do tempo, a tendência é que haja um nivelamento do número de partículas em cada recipiente; entretanto, é uma ilusão acreditar que esse nivelamento seja eterno e definitivo, uma vez que “[...] se aguardarmos mais tempo talvez as partículas se concentrem de novo no mesmo recipiente” (PRIGOGINE, 2002, p. 18).

O mesmo acontece com a História do mundo e as histórias individuais de cada pessoa. Em *O homem duplicado* e em *Enemy*, a morte dos personagens Antônio Claro e Anthony Claire, respectivamente, passam ao receptor de ambas as obras uma falsa sensação de “nivelamento”, ou mesmo de “ordenamento”, até o momento em que, com a reviravolta do final, tem-se novamente a instauração da instabilidade, da desordem, do caos. E é justamente nessa sucessão entre a crise e o progresso, a barbárie e a civilização, que se encontra o ponto de equilíbrio, a lógica, da teoria do caos.

No presente capítulo teve-se contato com uma introdução aos princípios da tradução intersemiótica, os quais, cabe salientar, regem a redação desta pesquisa. Entre os mencionados princípios estão o mito da fidelidade, a desconstrução do binarismo original/cópia e a reformulação da nomenclatura envolvendo a transposição artística de romance para as telas de cinema. Objetivou-se com essa discussão contextualizar as diversas interpretações que envolvem as obras *O homem duplicado*, de José Saramago, e *Enemy*, de Dennis Villeneuve, especialmente no que toca ao tratamento de referências intertextuais comuns a ambos, quais sejam, a temática do duplo e a teoria do caos. No caso daquela, explorou-se em especial a relação entre o duplo e o erótico na literatura e, principalmente, no cinema e as técnicas envolvendo a

construção fílmica de personagens duplicados. No caso do caos, buscou-se fornecer embasamento teórico mais específico da área das ciências exatas para se verificar a pertinência da epígrafe comum tanto ao filme quanto ao romance aqui em estudo, que assevera que “O caos é uma ordem por decifrar.”

### 3. INTERTEXTUALIDADE FÍLMICA: O FILME E SEUS OUTROS

Seguindo padrão já estabelecido nos capítulos anteriores, iniciarei meu terceiro capítulo pela teoria envolvendo conceitos-chave para o desenvolvimento do que, aqui, chamo de “intertextualidade fílmica”. Nesse ínterim, destaca-se como de primordial importância a análise do termo “intermedialidade”, por mim entendido como possível sucessor para os já bem estabelecidos “estudos interartes”, que, apesar da notável abrangência, parecem omitir a existência de outras formas de manifestação artística que não as que figuram no extenso leque das “belas artes”. Entre essas formas têm-se as mídias contemporâneas e, entre estas, o cinema, que será o foco principal desta seção. Para embasar minhas reflexões teóricas, lançarei mão, em especial, de escritos de Irina O. Rajewsky e André Gaudreault e Philippe Marion, compilados em obra de Thais Flores Nogueira Diniz (2012).

A primeira dos citados autores oferece uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, definindo com maior precisão a compreensão particular que deve ser adotada para o termo, bem como o modo pelo qual se pode situar tal abordagem individual dentro de um espectro mais amplo. Gaudreault e Marion, por sua vez, se dedicam à tessitura de uma reflexão mais aprofundada a respeito das noções de adaptação, reescritura, transescritura e transemiotização, com o intuito de identificar respostas viáveis para o questionamento: seria possível a história de ficção existir desvinculada de toda e qualquer mídia?

A partir da discussão proposta nesta introdução, debruçar-se-á sobre a questão dos meios e possibilidades de emancipação, ainda que parcial, de uma tradução fílmica em relação a seu texto precursor principal. Para tal, buscarei investigar como e até que ponto referências internas e externas ao universo fílmico de Villeneuve – no primeiro caso, outros filmes do diretor e, no segundo caso, a escultura *Maman* (1999), da artista francesa Louise Bourgeois –, podem ter influenciado a construção de *Enemy*. Note-se que meu objetivo principal é diferenciar a obra de seu intertexto primário, qual seja, o romance *O homem duplicado*, para que, assim, se possa tornar evidente que o grau de dependência entre ambos os “textos” é relativo, ou seja, que pode ser maior ou menor, conforme maior ou menor seja a intenção do pesquisador de se aprofundar na questão da intertextualidade que os envolve.

Tomando-se o filme como objeto de estudo central deste capítulo, salienta-se que serão selecionadas para exame as cenas que incluem, para o caso da

intertextualidade com a escultura, aranhas ou elementos que evoquem hábitos e/ou produtos desses animais, tal qual os segundos finais da película, que compreendem a transformação da esposa do protagonista em um aracnídeo. Para o caso da intertextualidade com outras obras do mesmo diretor, observar-se-ão padrões de repetição presentes em duas outras produções de Denis Villeneuve: *Incendies* (2010) e *Prisoners* (2013). Tais padrões objetivarão apontar para similaridades entre as obras cinematográficas em estudo, como o seu pertencimento ao mesmo gênero filmico, o do suspense.

### 3.1 ESTUDOS INTERMIDIÁTICOS

Thais Flores Nogueira Diniz (2012, p. 9), na apresentação de seu *Intermedialidade e estudos interartes*, define o conceito de intermedialidade duplamente como “fenômeno ocorrente *entre* as mídias e categoria de análise crítica.” E acrescenta: “Sobrepondo-se aos antigos estudos interartes, esse tipo de pesquisa trata de produtos culturais marcados pela falta de limites entre as artes e as mídias, e cujo estatuto de ‘arte’ é, não raro, objeto de debates” (DINIZ, 2012, p. 9). Ainda segundo a autora, os estudos intermediáticos podem ser situados dentro do domínio mais abrangente da Literatura e outros Sistemas Semióticos, o qual, por sua vez, integraria a disciplina intitulada Literatura Comparada. Aqui, faz-se interessante notar a terminologia empregada por Thais Diniz para se referir ao campo de estudos que por alguns é conhecido por Literatura e outras Artes, em decorrência do fato de que tal terminologia de certa maneira elimina o dilema envolvendo a inclusão ou exclusão das novas mídias, ou novos “sistemas semióticos” no grupo das artes tradicionais.

Irina O. Rajewsky (2012, p. 16), em seu turno, salienta que a definição de “intermedialidade” já é, por si só, uma definição guarda-chuva, uma vez que “várias abordagens críticas utilizam o conceito, e, a cada vez, o objeto específico dessas abordagens é definido de modo diferente, e a intermedialidade é associada a diferentes atributos e delimitações.” Com a intenção de mitigar esse problema, a autora propõe três subcategorias individuais de intermedialidade: primeiro, a de intermedialidade no sentido de “transposição midiática”, segundo, no sentido de “composição de mídias”, e terceiro, no sentido de “referências intermediáticas”.

É de interesse para os propósitos desta pesquisa examinar a primeira e a terceira subcategorias identificadas por Rajewsky. Na transposição midiática, tem-se

que a qualidade intermediária da relação entre dois produtos de mídia – entre os quais se encontram tanto objetos derivados das artes tradicionais, como a literatura e a pintura, quanto objetos derivados das artes modernas, como o cinema e a fotografia – se dá por meio da transformação de um produto no outro. Na subcategoria da referência intermediária, como o próprio nome já sugere, a relação entre os dois deixa de ser a de produção, de criação, e passa a ser a de referência. Desse modo, encontram-se nesse grupo, por exemplo, textos literários que fazem referência a filmes, seja tal referência evidenciada em relação ao conteúdo do texto ou à forma como ele é composto (RAJEWSKY, 2012, p. 24).

*O homem duplicado* de José Saramago estabelece com *Enemy* de Denis Villeneuve uma relação de transposição midiática conforme descrita por Rajewsky. Sobre tal relação, discorrer-se-á dentro em pouco. Inicialmente, tratemos da presença de referências intermediárias no romance sob estudo. As mencionadas referências são de natureza conteudística, e não formal, e se resumem na inclusão, no enredo da narrativa, de comentários e observações acerca do cinema, como quando Tertuliano Máximo Afonso afirma que este não faz parte de seus afetos culturais, que prefere os livros (SARAMAGO, 2002, p. 144). Recordemos, ainda, que Antônio Claro, duplo do protagonista, dedica-se profissionalmente à sétima arte e que é por meio de um filme que se nos é introduzido o conflito principal da história: a existência de dois homens iguais.

Relação similar se mostra aplicável quando analisamos o filme em relação ao livro, como salienta Rajewsky (2012, p. 26):

Pois é claro – e isto é, de fato, o que quase sempre acontece – que o produto resultante de uma transposição midiática pode exibir referências à obra original, além e acima do próprio processo de transformação midiática, obrigatório em si. Assim, no caso da adaptação filmica, o espectador “recebe” o texto literário original ao mesmo tempo que vê o filme, recebendo especificamente o texto literário em sua diferença ou em sua equivalência à adaptação. [...] Em vez de ser simplesmente baseada numa obra literária original preexistente, uma adaptação cinematográfica pode, então, constituir-se em relação à obra literária, caindo assim também da categoria de referências intermediárias.

É possível notar, por conseguinte, que a relação referencial encontra-se presente em ambas as obras tomadas por este estudo, e em ambas as direções.

De forma semelhante, diz-se haver referência na aproximação feita, pelo diretor, entre *Enemy* e a escultura *Maman*, em especial quando a figura de uma

gigantesca aranha – figura essa que em muito se assemelha à obra de Louise Bourgeois – aparece pairando sobre a cidade de Toronto, onde o filme é gravado – e entre *Enemy* e outras películas de idêntica autoria.

Ficando claro o modo pelo qual se podem associar outras obras ou textos, incluindo o romance abordado nesta dissertação, à terceira subcategoria de intermedialidade de Rajewsky, retornemos, pois, à primeira subcategoria apontada por essa teórica. Primeiramente, faz-se relevante evidenciar a diferença atribuída aos conceitos sugestivamente análogos de intermedialidade e intertextualidade:

Referências intermediáticas [...] podem ser diferenciadas das intramediáticas (e, portanto, intertextuais) pelo fato de um produto de mídia não poder *usar* ou genuinamente *reproduzir* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios específicos da mídia; ele pode apenas *evocá-los* ou *imitá-los*. (RAJEWSKY, 2012, p. 28)

Assim sendo, o movimento estabelecido do filme *Enemy* para o romance *O homem duplicado*, bem como da obra cinematográfica para a escultura e para a História, passaria a não mais poder ser visto pelo prisma da intertextualidade, mas sim pelo da intermedialidade, uma vez que tratam-se, nos três casos, de referências provenientes de origens midiáticas distintas. Recordemos, porém, que no segundo capítulo desta dissertação, trabalhou-se com a ideia de uma intertextualidade intersemiótica, expressão a qual sanaria tal empasse terminológico levantado por Rajewsky. Fica estabelecido, portanto, que, aqui, manter-se-á a terminologia que já vinha sendo empregada nas situações envolvendo o relacionamento entre mídias, ou textos, não contemporâneos – anteriores ao século XIX – e empregar-se-á as novas terminologias (intramediabilidade e intermedialidade) nas situações envolvendo o relacionamento entre duas mídias em que pelo menos uma delas seja considerada contemporânea – posteriores ao século XIX.

Passando-se, pois, aos posicionamentos de André Gaudreault e Philippe Marion (2012) a respeito da intermedialidade, destaca-se a afirmação de que todo e qualquer ato comunicativo, seja ele real ou imaginário, necessitaria uma mídia para que pudesse ser concretizado (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 112). Dentro desse ponto de vista, os autores separam o que se quer comunicar entre *fabula* e *syuzhet*. A primeira se referiria à informação não incarnada, absolutamente independente de qualquer mídia específica. É o que se *pretende* dizer antes que de fato se o *faça*. A segunda, por sua vez, corresponderia à *fabula* após o processo de



mediação, sendo possível, portanto, que uma mesma *fabula* sofra várias *syuzheticizações* (GAUDREAULT; MARION, 2012, p. 113).

Assim, temos a seguinte esquematização da relação entre *fabula*, *syuzhet* e mídia:

[...] em um final do espectro, a *fabula*, a história como virtualidade pura, a história abstrata anterior a qualquer midiática. No outro final do espectro temos a mídia, o suporte expressivo, o veículo semiótico, também abstrato à sua maneira, à medida que aqui ele está sendo considerado em sua virtualidade. *Fabula* e mídia são completamente independentes uma em relação à outra, enquanto que a *syuzhet* media um tipo de relacionamento entre as duas, ou seja, um produto resultante da encarnação de um substrato narrativo em mídia (GAUDREAULT; MARION, 2012, p. 117).

Cada mídia, portanto, exploraria, combinaria e multiplicaria materiais de expressão específicos para veicular a *fabula* a seu modo, daí a incongruência, já desde o princípio, de se querer julgar a tradução fílmica de uma obra literária com base na natural diferença midiática que esta estabelece com o seu texto precursor.

Para discorrer sobre este assunto, Gaudreault e Marion (2012, p. 126) lançam mão de metáforas que se apoiam no campo da física:

O peso da história, como o de um corpo, é apenas imaginável em relação a uma forma de atração midiática. Quanto mais intensa a midiagenia, mais difíceis serão as tentativas de livrar-se dessa força de atração. Para mover-se em direção a outra mídia, o ‘ser’ da história, na medida em que existe, tem que se vestir com roupas espaciais, por assim dizer, que lhe permitam confrontar-se com uma falta de gravidade temporária e perigosa. Se a translação for bem-sucedida, a história aceitará mais peso ou uma perda de peso. E poderá, até mesmo, algumas vezes, aceitar profundas modificações em termos de massa e aparência. Tudo aquilo que se situa no terreno das possibilidades, como na lua, gera desenvolvimentos e perspectivas até então insuspeitadas.

O sucesso da “translação”, portanto, não depende do acréscimo ou perda de massa, ou seja, de conteúdo da história, mas sim da adequada transposição dessa história para o seu novo formato.

Considerando-se todo o discutido com referência ao conceito de intermedialidade, destaca-se consistir a relação entre o filme *Enemy* e a escultura *Maman* em uma relação intermidiática, tendo em vista que envolve, em ambos os casos, a presença de dois meios diversos de comunicação de ideias, sendo um deles contemporâneo e o outro tradicional. A ligação estabelecida entre a película em

questão e outras películas do diretor Denis Villeneuve, porém, seria melhor descrita sob o termo “intramidiática”, como sugere Rajewsky (2012), uma vez que abarca uma única mídia contemporânea.

Sob o prisma dessa discussão prévia, passar-se-á à análise de cada uma das mencionadas referências trazidas apenas pelo filme *Enemy*, não presentes na obra literária de José Saramago.

### 3.2 MAMAN: CASAMENTO, MATERNIDADE E CONTROLE

A primeira das referências intermediáticas que será abordada é a da escultura *Maman*, de 1999. Aqui, vale lembrar que a presença de aranhas e elementos que evoquem esses animais é extremamente marcante ao longo de *Enemy*, ao ponto de não ser possível concebê-lo sem tais imagens. Assim como já previam Gaudreault e Marion, evidencia-se, no referido relacionamento, um “acréscimo de massa” em relação ao texto precursor, o romance de José Saramago. Esse acréscimo, porém, não traz danos à comunicação da *fabula*; ao contrário, ele a enriquece.

Figura 3: *Maman* (1999), de Louise Bourgeois, na Galeria Nacional em Ottawa.



Fonte: <https://revueexsituuqam.files.wordpress.com/2011/03/maman.jpg>

O poder da influência da obra de Louise Bourgeois sobre *Enemy* é reconhecido pelo próprio diretor, que, em entrevista, recebe o seguinte questionamento: “Se eu não estou enganado, a imagem da aranha pairando sobre a cidade é uma referência à escultura de Louise Bourgeois, a qual recebe, de forma bastante apropriada, o nome de *Maman*”<sup>29</sup> (LAWSON, 2016). A resposta de Villeneuve não poderia ser mais clara:

Por meses eu fiquei pensando sobre as aranhas e levei essa ideia para o roteiro, porque elas representavam, para mim, a imagem perfeita para traduzir algumas das ideias do livro. Algo que não fosse sobreutilizado. Eu precisava dessa imagem, e então eu disse ‘Preciso achar a imagem certa.’ Quando eu pensava na aranha, tinha alguma coisa específica que eu procurava, o sentimento provocado por esse animal, e essa coisa específica era inteligência. Eu percebi que a aranha era um animal que tem a característica de possuir uma forte inteligência, e elegância. O melhor exemplo que encontrei foi essa escultura de Louise Bourgeois. Nós tentamos milhares de outras referências, mas sempre acabávamos voltando a essa. Então, sim, fui inspirado por Louise Bourgeois<sup>30</sup> (LAWSON, 2016).

Antes de adentrarmos a análise das passagens específicas em que a aranha assume significado simbólico no filme, cabe inicialmente discorrermos de forma mais genérica sobre tal significado. Para fazer isso, é pertinente que examinemos a visão da escultora Louise Bourgeois sobre sua obra. De acordo com a artista, a gigantesca escultura de 22 toneladas, que mede aproximadamente dez metros de altura e dez de diâmetro e foi elaborada em aço, bronze e mármore, é uma ode à sua mãe (BEAVEN, 2016). Ela inclui uma bolsa, localizada na parte inferior do corpo da aranha, que contém 26 ovos em mármore, os quais evocam a ideia de maternidade. As características apontadas por Bourgeois como comuns entre o animal e sua mãe são a inteligência, a presteza e o instinto protetor (BEAVEN, 2016), todas qualidades altamente desejáveis em qualquer pessoa.

As aranhas de Villeneuve, contudo, apesar de igualmente remeterem à maternidade, não se limitam a essa única representação e não trazem, tal qual a

---

<sup>29</sup> Tradução minha. No original: “If I’m not mistaken, the image of the spider hovering over the city is a reference to the Louise Bourgeois sculpture, which is, appropriately enough, called *Maman*.”

<sup>30</sup> Tradução minha. No original: “It’s just that for months I was thinking about spiders and I brought this idea to the screenplay because it was, for me, the perfect image that would translate some ideas from the book. Something that wasn’t overused. I needed this one image, and I said: ‘I have to find the right one.’ When I thought about the spider, there was something specific I was looking for, the feeling from this beast, and that main thing was intelligence. I wanted to see that the spider was a beast that has the characteristic of a strong intelligence, and elegance. The best example that I found was this Louise Bourgeois sculpture. We tried tons of different designs, but it always came back to this one. So, yes, it’s inspired by Louise Bourgeois.”

escultura, ideias tão positivas acerca do comportamento desses seres. Na película, elas são também inteligentes e protetivas, mas essas qualidades são oferecidas ao espectador sob o prisma da negatividade. *Enemy* formula uma aproximação não apenas entre as aranhas e as mães, mas entre aquelas e todas as mulheres. Estas são mostradas como figuras ardilosas, manipuladoras e sufocantes, e sua aproximação ao reino dos aracnídeos dá forma à noção misógina e subliminar de que elas são as principais responsáveis pela infelicidade masculina.

A relação determinista entre maternidade, casamento e controle é fortemente marcada no filme de Villeneuve. Neste, existem, pode-se dizer, duas categorias de representantes do sexo feminino: a primeira é composta por mulheres “sexualizadas”, as quais cumprem o papel de se opor à segunda categoria, a das mulheres “de família”. Mencionam-se, a título de exemplo, como integrantes do primeiro grupo, Mary e a prostituta do clube de sexo, e como integrantes do segundo grupo, Hellen e a mãe de Adam/Anthony. As aranhas representam apenas as mulheres “de família”, pois seriam estas as detentoras do “poder” de controlar seus maridos, controle o qual seria empreendido por meio da aplicação das premissas de fidelidade estabelecidas pelo casamento e das obrigações trazidas pela maternidade/paternidade. A teia da aranha consistiria, portanto, em uma metáfora para esse “aprisionamento” masculino.

De acordo com Michael Ferber (1999, p. 198), autor de *A Dictionary of Literary Symbols*, “Teias de aranha são utilizadas como exemplos de fineza ou delicadeza, como na teia meticulosamente tecida de Hefesto ou o cabelo de uma garota descrito por Ovídio [...]”<sup>31</sup> Tal ideia se mostra aplicável a *Enemy*, pois assim como as teias descritas por Ferber, as mulheres da trama teceriam meticulosamente, de forma fina e delicada, seu poder de controle sobre os homens, acabando por envolvê-los completa e irremediavelmente.

Em seu *Diccionario de símbolos*, porém, Juan-Eduardo Cirlot (1992) se aproxima ainda mais do centro da filosofia transmitida por *Enemy* com a imagem da aranha. Destaca o autor espanhol que:

[...] as aranhas, destruindo e construindo sem cessar, simbolizam a alternância contínua por meio da qual se mantém em equilíbrio a vida do cosmo; dessa forma, o simbolismo da aranha penetra profundamente a vida humana para significar aquele “sacrifício contínuo” através do qual o homem se transforma sem cessar

---

<sup>31</sup> Tradução minha. No original: “Spider webs are used as examples of fineness or delicacy, as in Hephaestus’ skillful web or the hair of a girl Ovid describes [...]”

durante a sua existência; a própria morte, inclusive, se limita a eliminar uma vida antiga para tecer uma vida nova<sup>32</sup> (CIRLOT, 1992, p. 77).

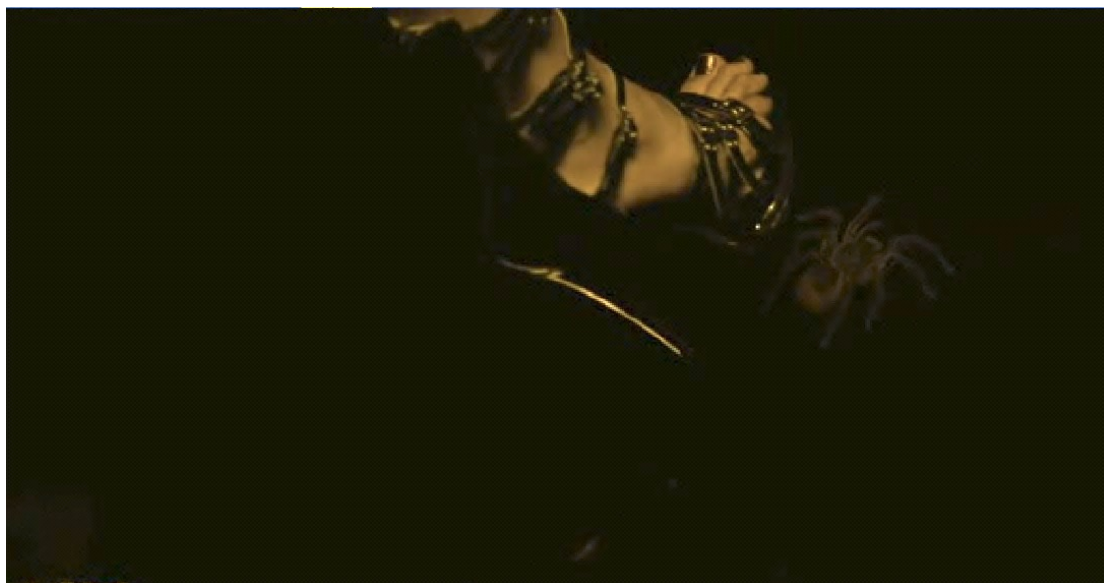
O protagonista da trama filmica aqui sob análise “se transforma sem cessar durante a sua existência”, fato que, como já foi amplamente discutido desta dissertação, pode ser comprovado pelo processo de partição psicológica pelo qual passa o personagem. Seu objetivo é ora escapar do controle feminino, ora subjugar-se a ele, sendo a própria morte empregada como possível mecanismo para essa fuga. Como a construção/desconstrução empreendida pelas aranhas, entretanto, nada é capaz de interromper o ciclo no qual Adam Bell se vê imerso, já que assim como as mulheres de sua vida estarão sempre incluídas nesse movimento rotativo entre sexualidade e familiaridade, a relação entre estas e o homem será sempre marcada por essa alternância de papéis, essa tessitura de novas vidas que servirão para substituir vidas antigas. A análise de trechos específicos do filme poderá clarificar melhor essa ideia.

O primeiro ocorre aos quatro minutos e 28 segundos de obra, com a exibição do esmagamento de uma aranha por uma prostituta em um clube de sexo frequentado pelo protagonista. Como vimos, a aranha, neste caso, representa a mulher “de família”, aquela da qual o frequentador do clube de sexo foge, enquanto a prostituta é associada à mulher desejável e desejada pelos membros do sexo masculino, uma vez que não traz ameaças a suas liberdades; ao contrário, aliás, essa mulher é única e exclusivamente uma fonte de prazer. O esmagamento da aranha, portanto, traduz a almejada vitória do prazer e da liberdade de uma relação infiel sobre o aprisionamento e o controle do casamento.

---

<sup>32</sup> Tradução minha. No original: “[...] las arañas, destruyendo y construyendo sin cesar, simbolizan la inversión continua a través de la que se mantiene en equilibrio la vida del cosmos; así, pues, el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel «sacrificio continuo», mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia; e incluso la misma muerte se limita a devanar una vida antigua para hilar otra nueva.”

Figura 4: Esmagamento da aranha pela prostituta.



Fonte: ENEMY (2013)

Outra cena de singular importância para que se compreenda a metáfora da aranha se dá aos 43 minutos e 25 segundos de filme. Nessa passagem, o protagonista, à véspera do encontro marcado com seu duplo, sonha com uma mulher nua com cabeça de aranha, que passa por ele no que parece ser o corredor de um hotel. É relevante recordar que o encontro dos duplos se daria na manhã seguinte e justamente em um hotel. A figura grotescamente híbrida que se nos é ofertada constitui elemento-chave para a solidificação das ideias que vêm sendo aqui construídas. O corpo feminino é atraente, seguindo os padrões estéticos em vigor na contemporaneidade, e se move de maneira sedutora; a cabeça, em contrapartida, é sombria, por não ser mostrada de forma clara, e ameaçadora, por conter presas enormes e afiadas. A parte superior está lá para chamar a atenção do espectador para o fato de que a mulher deve ser vista como um ser ameaçador, pois uma vez que se torna parte da vida do homem, ela se transforma em aranha e passa a aprisioná-lo.

Figura 5: Mulher nua com cabeça de aranha.



Fonte: ENEMY (2013)

Isso é, aliás, exatamente o que ocorre com Mary. A namorada/amante de Adam/Anthony é usada para satisfazer suas necessidades sexuais, com as quais sua esposa já não é capaz de lidar. Entretanto, uma vez que, certa noite, Mary se recusa a dormir com o protagonista, ela passa a ser vista não mais como a mulher “sexualizada” e reificada de outrora, mas como uma potencial ameaça. Daí pode-se sugerir uma interpretação para o seu final trágico: assim como a aranha do início do filme é esmagada pela prostituta, a amante transformada em aranha é morta em um acidente de carro provocado pelo homem com quem, pensava, formaria uma família.

A terceira passagem digna de menção, veiculada aos 58 minutos e 23 segundos da película, sucede a cena em que o protagonista faz uma visita à sua mãe. Após o encontro – marcado por uma conversa cujo controle é notadamente assumido pela figura feminina, que de modo assertivo orienta seu filho sobre o que deve ou não ser feito, dadas as circunstâncias – tem-se a apresentação de uma imagem um tanto inusitada. Na referida imagem, uma parte da cidade de Toronto, em que é gravado o filme, aparece coberta por uma gigantesca aranha que paira sobre casas e prédios. Pode-se dizer que esta é a referência mais clara à obra de Louise Bourgeois, não apenas pelo fato de a aranha da obra cinematográfica lembrar em muito a da obra

escultórica, mas também pelo fato de, diferentemente do romance de Saramago, a mãe de Adam Bell ser colocada como artista. Isso pode ser depreendido do cenário repleto de cavaletes, potes de tinta e outros objetos que remetem a esse universo.

Figura 6: Aranha gigante pairando sobre Toronto.



Fonte: ENEMY (2013)

A mãe, mencionada ao longo de toda a película, mas fisicamente presente apenas na situação descrita no parágrafo anterior, constitui a representação maior do poder de atração e controle feminino. Com seu tom de voz assertivo, sua atitude sarcástica, seu corte de cabelo curto e suas roupas despojadas, ela se aproxima de forma consternante a um chefe de família forte e decidido. Ela é o que Hellen será futuramente com seu filho, e o que Mary seria se não tivesse sido morta. Não é por acaso que *Enemy* principia com uma gravação dessa personagem, deixada na secretária eletrônica do telefone de Adam/Anthony. O instinto protetor identificado por Bourgeois como característica comum entre sua mãe e as aranhas é aqui transformado em autoritarismo ao se interpretar a fala da figura materna do filme<sup>33</sup> como um julgamento reprobatório dos comportamentos e atitudes tomados pelo filho com o intuito de se libertar das amarras de seu casamento.

---

<sup>33</sup> Ver nota 29.



Figura 7: A mãe de Adam Bell.



Fonte: ENEMY (2013)

Também não é por acaso que em um dos momentos de maior tensão para o protagonista, o da descoberta da existência do duplo, o seu telefone toca insistentemente e nós podemos ver na tela do aparelho que se trata de uma chamada de sua mãe. Finalmente, ao final da película, a notícia dada por Hellen de que, mais uma vez, a mãe de Adam Bell teria ligado e pedido que retornasse funciona como uma espécie de gatilho para a transformação sofrida pelo personagem, que vai do marido aparentemente reformado em um novo homem, gentil e fiel, para o homem casado cruel, insensível e infiel falsamente morto no acidente de carro. A ligação lembra o personagem de que ele deve se defender do controle, e não aceitá-lo.

A não aceitação do controle, por assim dizer, acaba se tornando um mecanismo de ataque contra tudo o que o institui. É por esse motivo que, na cena final de *Enemy*, a esposa, transformada em uma aranha gigantesca, se encolhe ao vislumbrar o retorno do marido que a trai, que frequenta o clube de sexo e que desperdiça seu tempo tentando fazer emplacar a sua carreira de ator de segunda categoria. Por maior e mais forte que seja a representação do animal, obtém-se como conclusão da película a ideia de que a natureza do homem jamais poderá ser alterada. Assim como a aranha do início, a aranha do final poderá e deverá ser facilmente aniquilada pelos desejos masculinos. Nesse sentido, cabe salientar que a expressão

facial de Jake Gyllenhaal ao se deparar com o ser em seu quarto de casal não é de medo, mas sim de enfado, enfado por constatar que o ciclo foi fechado e terá um novo começo. Fica, porém, a pergunta: se a vida conjugal lhe causa tanto enfado, por que mantê-la?

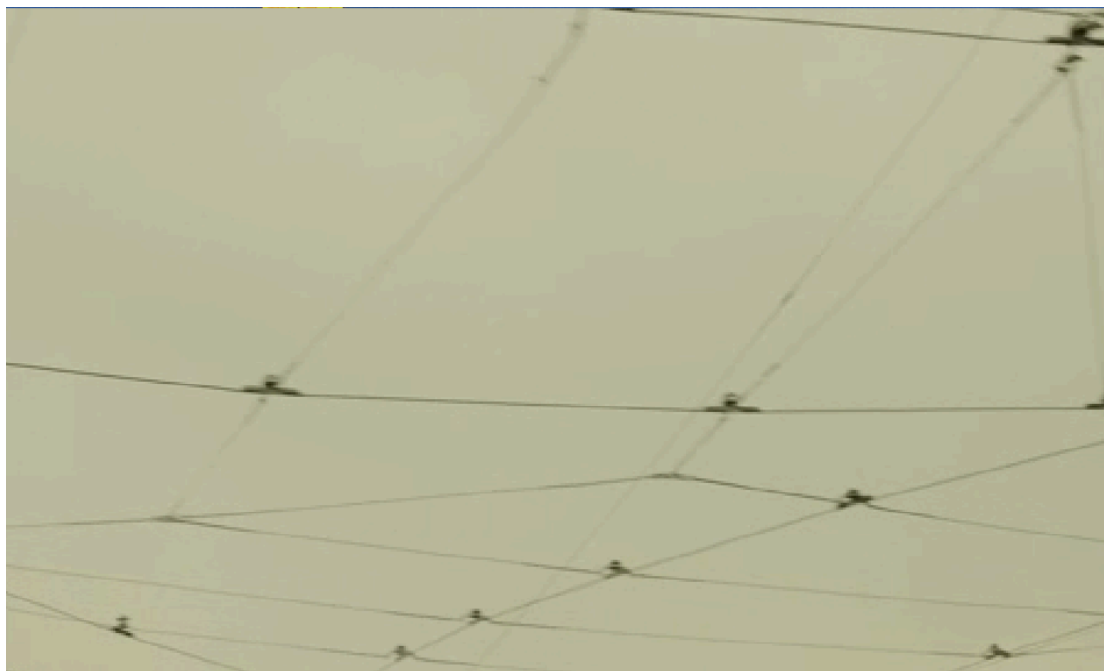
Figura 8: A esposa transformada em aranha.



Fonte: ENEMY (2013)

A resposta encontra-se, mais uma vez, no âmago da discussão envolvendo a metáfora da aranha. Como já foi mencionado, trata-se de uma visão determinista da relação dicotômica que se estabeleceria entre os sexos: ora satisfação, ora controle. O filme transmite o pensamento de que as mulheres principiariam como algo bom e terminariam como algo ruim. O fado dos homens consistiria, por conseguinte, em ter de lidar com tal movimento pendular, uma vez que a fonte de seus maiores prazeres e de suas maiores desgraças seria exatamente a mesma. Essa perspectiva é reforçada por representações esparsas, porém constantes, de elementos que evocam a figura de uma teia, como a fiação do bonde que se entrecruza, o arame que forma a cerca do local onde está o telefone público que o personagem principal usa para falar com sua esposa e o trincado no vidro da janela do carro envolvido no acidente do fim da história. Todas essas imagens atuam no subconsciente do espectador para construir e manter a ideia de aprisionamento presente durante todo o filme.

Figura 9: Fiação do transporte elétrico evocando a imagem de uma teia.



Fonte: ENEMY (2013)

Figura 10: Trinca no vidro do carro no formato de uma teia.



Fonte: ENEMY (2013)

Pôde-se perceber, com o exame efetuado na presente seção, que a relação intermediária estabelecida entre *Enemy* e os aracnídeos extrapola a influência recebida da escultura *Maman*, o que confirma tudo o que se vem discutindo ao longo

desta pesquisa. Grosso modo, é possível afirmar que, apesar de o diretor reconhecer a importância da artista Louise Bourgeois para a construção de seu filme, o conjunto de ideias evocado pela imagem utilizada por ambos como a mais ou uma das mais relevantes de suas obras se mostra como totalmente diverso. Enquanto a escultora busca no animal suas características positivas de inteligência e elegância, Villeneuve explora seus pontos negativos, como sua crueldade e artilosidade, aproximando-se mais, com isso, de outros usos do símbolo em questão, como convenientemente apontado por Cirlot (1992). Tem-se aqui, portanto, relação similar à constituída entre o filme e o romance nos momentos em que o primeiro altera o segundo: o objeto, a *fabula*, é o mesmo(a), mas o resultado artístico, a *syuzhet*, é outro(a).

### 3.3 AUTOINFLUÊNCIA DE DIREÇÃO

Para trabalhar a questão da intramedialidade envolvendo a *Enemy*, abordar-se-ão características peculiares ao referido filme e aos longas-metragens *Incendies* (2010) e *Prisoners* (2013), ambos de direção de Villeneuve. Acredita-se que no cinema, assim como na literatura e em outras artes e mídias contemporâneas, cada película carrega traços específicos da personalidade criativa de seus autores. Desse modo, cada diretor, consciente ou inconscientemente, reproduziria em suas obras senão todas, pelo menos uma quantidade selecionada dessas características. O que seria dos filmes de Hitchcock, por exemplo, sem as suas famosas aparições como figurante, ou de Almodóvar sem a evocação de uma cultura de arte pop?

É certo que o conceito de intramedialidade proposto por Rajewsky (2012) abarca todos os produtos de uma mídia específica, e não apenas aqueles provenientes de um único autor. Considerou-se pertinente aos propósitos desta pesquisa, contudo, restringir o *corpus* de análise desta seção exclusivamente a películas da autoria de Denis Villeneuve, para que se pudesse, com isso, observar possíveis influências do diretor sobre si mesmo. Com isso, adicionar-se-ia a toda a discussão que vem sendo tecida nesta dissertação, desde sua introdução, a noção de que a relação de dependência que muitas vezes se estabelece entre duas mídias, iguais ou diferentes, não se restringiria, necessariamente, a produções de origens autorais diversas. Está-se propondo e defendendo, portanto, a existência um tipo de referenciação que se manifesta como autoinfluência, na qual características manifestas em obras anteriores de determinados artistas determinam a construção de suas obras futuras.

Em *Incendies* (2010), é-nos apresentada a história de Nawal Marwan, palestina refugiada no Canadá. A protagonista vive sua juventude durante o período da guerra civil em sua terra natal e, lá, pouco antes de imigrar, dá a luz aos gêmeos Jeanne e Simon. Após sua morte, os filhos recebem a incumbência, registrada no testamento da mãe, de encontrar o pai que julgavam falecido e o irmão cuja existência era por eles ignorada. A busca vai revelando, pouco a pouco, diversos fatos desconhecidos sobre a vida de Nawal, e culmina com uma descoberta capaz de deixar perplexo o mais calejado dos espectadores.

*Prisoners* (2013), por sua vez, narra o sequestro de duas crianças no estado da Pensilvânia, nos Estados Unidos. Como as famílias das duas meninas e a polícia não conseguem chegar a um acordo sobre a melhor forma de se empreenderem as investigações, ambos os lados, separadamente, acabam por se envolver em uma frenética busca em que deixam de haver limites para os meios empregados com vistas à solução do crime.

No caso dos três filmes sob análise, pode-se dizer que há pontos de convergência que unem a todos simultaneamente e pontos de convergência que unem a apenas dois por vez. Como o foco desta pesquisa é *Enemy*, examinar-se-á, primeiramente, a semelhança considerada como a mais importante entre *todas* as obras, qual seja, a do seu gênero e, em seguida, as similaridades peculiares a *Enemy* e *Incendies* e a *Enemy* e *Prisoners*, respectivamente.

#### **3.4.1 A UNIFICAÇÃO PELO SUSPENSE**

A mais relevante das características comuns às três películas relaciona-se ao gênero cinematográfico ao qual pertencem. Por conterem suas tramas um forte apelo ao misterioso, ao incomum, e até mesmo ao sobrenatural, todas constituem obras filmicas de *suspense*. O fato de filmes agrupados sob o mesmo gênero carregarem especificidades coincidentes é bem descrito por Marc Vernet (AUMONT *et al*, 2012, p. 147):

Se o verossímil é um *efeito de corpus*, será mais sólido dentro de uma longa série de filmes próximos [...] uns dos outros, como é o caso dentro de um gênero: no que se refere ao verossímil, existe um *efeito gênero*. Esse efeito gênero tem dupla incidência. Em primeiro lugar, permite, pela permanência de um mesmo referente diegético e pela recorrência de cenas “típicas”, consolidar o verossímil de filme em filme. [...] O efeito gênero permite, em seguida, estabelecer um verossímil próprio de um gênero em particular. Cada gênero tem

seu verossímil: o do *western* não é o da comédia musical ou o do filme policial. (Destaques do autor)

O verossímil do gênero *suspense*, portanto, de acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2012, p. 281), abrangeria duas funções ou intenções distintas:

1. Um aspecto psicofisiológico: o espectador deve se identificar fortemente com a situação representada, e para tanto o meio mais eficaz é provocar sua identificação com a personagem em perigo, seja ela um herói ou não. O suspense visa a uma espécie de contaminação emocional, que deve colocar o espectador em um estado em que ele não controle mais as suas reações. Assim, ele se opõe à surpresa, que só afeta o espectador de modo fugidio e superficial.
2. Um aspecto morfológico: sendo cada plano dotado de uma intensidade, a sequência dos planos deverá ser regulada de acordo com essas intensidades. O trabalho do cineasta é, portanto, de modelagem das intensidades do tempo. Tal trabalho de formatação do filme acaba dando a ele sua “curva” (Truffaut) – essa forma de conjunto que nunca se deve perder dispersando-a, interrompendo-a ou trocando-a por efeitos locais. O meio dessa formatação é a montagem, no sentido mais amplo possível e sobretudo quando a montagem é o instrumento de criação do ritmo. O suspense não é apenas espera, é a dilatação dessa espera, e, de modo mais amplo, seu ritmo, sua colocação na duração, sua construção no tempo.

O “personagem em perigo”, ao qual se referem Aumont e Marie (2012), não necessariamente encontra-se em um perigo físico, como será possível observar com a discussão a ser empreendida acerca do suspense nos filmes de Villeneuve. Ademais, a representação de tal situação de perigo não pode ser constante, uma vez que isso faria com que o espectador perdesse facilmente o interesse na obra, daí a ideia da “dilatação da espera” descrita pelos autores. Nesse sentido, variar o tom, ou o “ritmo”, em romances e filmes idealizados para provocar tensão e expectativa consiste quase que em uma obrigação de escritores, roteiristas e diretores, sendo muitas e diversas as formas pelas quais isso pode ser feito. Entre elas está o emprego da técnica da montagem, conforme apontado por Aumont e Marie (2012), a inserção de personagens com papéis e temperamentos distintos e a alternância entre uma trilha sonora mais leve em momentos de descontração e outra mais carregada em momentos de angústia.

Sobre a questão da montagem, Sergei Eisenstein, um dos maiores críticos de cinema de todos os tempos, afirma:

Mesmo o mais fanático inimigo da montagem concordará que não a usamos apenas porque o rolo de filme à nossa disposição não tem

um comprimento infinito e, conseqüentemente, condenados a trabalhar com pedaços de comprimento restrito, temos de colocá-los ocasionalmente. [...] *dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição.* (Destaques do autor) (EISENSTEIN, 2002, p. 14)

O que constitui, porém, um “pedaço de filme”? Para que se compreenda bem a mecânica da montagem, faz-se pertinente discorrer sobre dois outros conceitos da teoria do cinema: o de plano e o de cena. Um plano, segundo Jacques Aumont *et al* (2012, p. 43), é definido tanto como “fragmentos muito breves (da ordem do segundo ou menos) e fragmentos muito longos (vários minutos)” filmados ininterruptamente, ou seja, sem cortes. Em um plano, o tempo decorrido no filme corresponde ao tempo decorrido na realidade. A cena, por sua vez, pode consistir em um único plano ou em uma seqüência de planos, sendo que, mesmo que haja interrupções, ou cortes, o tempo da obra de ficção continua sendo correspondente ao tempo real (AUMONT E MARIE, 2012, p. 45).

Em uma montagem, por conseguinte, tem-se a justaposição de cenas, em decorrência da qual se perde a noção real de temporalidade. Não é difícil perceber, assim, que a organização das cenas em uma película não é feita de maneira aleatória, uma vez que se propõe a atingir um objetivo. A escolha do que mostrar e do que não mostrar, feita pelo diretor, determina diretamente como nós, espectadores, receberemos o filme e, conseqüentemente, como este agirá sobre nossa mente. Em obras cinematográficas de suspense, por exemplo, a montagem se propõe a oferecer uma quebra nas expectativas do receptor, de modo a mantê-lo sempre atento aos desenvolvimentos da narrativa. Se a situação misteriosa fosse toda solucionada em uma única cena, a sua atenção acabaria sendo perdida, pois não haveria a nutrição de sua ansiedade.

A alternância entre cenas tensas e cenas mais calmas, desse modo, atua com o intuito de prolongar o estado de ansiedade do indivíduo, uma vez que a solução para o impasse sugerido é sempre postergada, sendo revelada apenas ao final do filme. Em *Enemy*, tal situação se mostra muito evidente. As primeiras imagens veiculadas na tela, representando o esmagamento da aranha no clube de sexo, parecem, inicialmente, não formar qualquer tipo de conexão com as tomadas seguintes, que mostram o professor Adam Bell em sua entediante rotina no trabalho e em casa, com a namorada Mary. Até o aparecimento do duplo como ator secundário no filme

sugerido pelo colega, o espectador de *Enemy* fica confuso com a associação entre a cena da aranha e as que a sucedem, pois, mesmo que inconscientemente, ele sente que os personagens apresentados em ambas as situações são diferentes, apesar de carregarem a mesma aparência. A introdução de Anthony Claire na história, portanto, serve ao mesmo tempo para confirmar essa hipótese, ou, antes, esse sentimento primário, e para intensificar a curiosidade do receptor.

Seguindo com a lógica da alternância, logo após a apresentação do duplo, o diretor insere uma cena que retoma a rotina de Adam na escola em que ensina História, para só depois voltar a abordar o mistério dos homens iguais, com a busca de Adam pelo nome de seu sócia. Esse “vai e vem” de informações vai deixando o espectador progressivamente impaciente para ver um fechamento para o caso. Ele passa a se identificar cada vez mais com os personagens e seus conflitos, como vimos em Aumont e Michel (2012), e se torna fiel à diegese. O movimento é mantido até os últimos segundos de película, sendo que, em geral, podem-se identificar como cenas de “relaxamento” aquelas em que não há a confrontação explícita entre Adam Bell e Anthony Claire – como a do encontro com a mãe – e como cenas de tensão aquelas em que ambos os personagens são, ainda que de forma indireta, colocados “lado a lado” – como a da conversa telefônica entre os duplos.

Em *Incendies* tem-se, uma vez mais, a apresentação dos momentos iniciais da película com uma cena aparentemente deslocada dos acontecimentos que a sucedem: um grupo de meninos é vigiado por soldados muçulmanos em um local que lembra uma escola abandonada de área rural. Um a um, eles têm seus cabelos raspados por homens que carregam armas em seus ombros. A cena imediatamente subsequente nos mostra os gêmeos recebendo o testamento de sua mãe recém-falecida e sendo confrontados com fantasmas do passado que eles não sabiam existir. Após alguns minutos de foco na filha Jeanne e em sua decisão de partir para a Palestina em busca de meios para atender ao último desejo da mãe, somos catapultados a um passado recente, aparentemente poucos meses, ou dias, antes do falecimento de Nawal Marwan. Em seguida, viajamos a um passado bem mais distante, o qual remonta à geração, ao nascimento e ao abandono do primeiro filho da protagonista. Quando esta decide deixar sua casa e ir estudar na cidade grande, o diretor nos leva de volta a Jeanne, que agora já se encontra na Palestina e busca pelos primeiros rastros da vida passada de sua mãe. Esse movimento entre passado e presente e Canadá e Palestina marca a progressão de toda a película e as peças para a montagem definitiva do



quebra-cabeças nos vão sendo fornecidas de todas as partes. Aqui, a montagem já não se baseia tanto na técnica da tensão e do relaxamento, como em *Enemy*, mas na da segmentação de tempo e espaço. O espectador se vê confundido pelo caminhar constante da narrativa e é essa confusão que lhe confere a ansiedade tão típica do suspense. Quando algum impasse ou dilema parece estar próximo de ser resolvido por Jeanne e Simon no presente, move-se a história para Nawal no passado.

Em *Prisoners* a variação no ritmo se dá principalmente pela alternância entre duas perspectivas distintas: a do detetive Loki e a do pai de uma das meninas raptadas, Keller Dover. Sem concordar com a conduta da polícia, Dover decide assumir sua própria linha de investigação e sequestrar e torturar o homem que julga ser o responsável pelo desaparecimento de sua filha. O detetive encarregado do caso, por sua vez, persegue um outro suspeito, o qual parece sempre conseguir escapar de suas mãos. Ora o foco está em um, ora no outro. Cada vez que cresce a tensão em um dos núcleos, este é interrompido e substituído pelo outro, de modo que a atenção do espectador nunca é perdida. Pelo contrário, ela se torna refém do filme, tanto quanto alguns personagens são reféns de outros. E, finalmente, a partir do meio da película, o diretor passa a promover encontros pontuais entre os dois protagonistas, sempre em momentos-chave para o desenvolvimento da narrativa. Mais uma vez diferentemente de *Enemy*, não há uma presença tão marcada da técnica da tensão e alívio, já que praticamente todas as cenas são encarregadas de gerar ansiedade. A montagem, portanto, atua, aqui, com o intuito de proporcionar ao receptor da obra diferentes fontes de angústia.

Assim como o uso da montagem, a inserção de personagens com distintos perfis de personalidade também contribui para a criação de um clima de angústia em filmes de suspense. Essa informação se mostra verdadeira tanto para *Enemy* como para *Incendies* e *Prisoners*.

Aumont e Michel (2012, p. 226) distinguem duas grandes dimensões da personagem de filme:

1. O ser e o fazer da personagem, ou seja, a atribuição de traços físicos, os do ator, seu traje, sua maquiagem, seus traços psicológicos e morais significados por seus atos e suas falas, seus gestos e seu comportamento.
2. A diferenciação, por contraste, complementaridade, oposição, similitude, com outros personagens.

A segunda dimensão, e em especial o aspecto da segunda dimensão relacionado com

o contraste de personagens, se mostra fundamental para o desenvolvimento e o satisfatório desfecho de obras cinematográficas regidas pelo mistério, uma vez que frequentemente a superposição de atos, falas, gestos e comportamentos servirá para confundir o espectador, retardando, assim, a solução do conflito.

Em cada uma das três películas de Villeneuve abordadas nesta seção, é-nos apresentado um par de personagens com personalidades e condutas contrastantes. Apesar de cada caso conter suas especificidades, no geral, a adoção dessa técnica pelo diretor de um filme de suspense objetiva provocar determinado efeito no andamento da história, que é o da sua desaceleração. Trabalhar com personagens, os quais muitas vezes se constituem como protagonistas, que estão em constante estado de oposição leva à composição de um conflito que extrapola a tela do cinema ao se instalar dentro da mente do espectador. Qual personagem seguir? Em qual confiar? Não se trata de uma opção pelo bem ou pelo mal, uma vez que os personagens em questão não são explicitamente alocados em um ou outro extremo. Eles apenas existem e são diferentes e, com isso, nos transmitem pontos de vista distintos acerca de uma mesma situação.

Em *Enemy*, o par antagonico é composto pelos duplos Adam Bell e Anthony Claire. Apesar de, à primeira vista, um e o outro representarem, sim, o bem e o mau, tal maniqueísmo, na realidade, não se sustenta em uma análise como esta. Como já tivemos a oportunidade de apontar, ambos são construídos de modo a manifestarem personalidades complexas e não estereotipáveis. Tanto Adam quanto Anthony apresentam defeitos e qualidades considerados respectivamente como inaceitáveis e aceitáveis pela sociedade, que os julgam a partir das regras de moralidade pelas quais é regida. Assim, o espectador é levado a se identificar ora com um, ora com o outro, até que finalmente chega à conclusão, já nos últimos minutos de filme, que os dois são, na verdade, a mesma pessoa. Tal conclusão não se mostraria tão surpreendente, contudo, se, apesar de ambos contarem com qualidades e defeitos, tais qualidades e defeitos não se mostrassem tão divergentes. Adam ganha ao ser mostrado como um professor concentrado e recluso e perde ao tentar forçar uma relação sexual com sua namorada e ao se envolver com a esposa de um “outro” homem; Anthony ganha ao ser mostrado como um marido capaz de proporcionar conforto financeiro a sua esposa e perde ao se revelar infiel.

Figura 11: Anthony Claire.



Fonte: ENEMY (2013)

Figura 12: Adam Bell.



Fonte: ENEMY (2013)

Em *Incendies*, o par é formado pelos irmãos Jeanne e Simon. Vale salientar, porém, que ao pensar em Jeanne, penso também em sua mãe, Nawar, posto que ambas as personagens são intencionalmente compostas de modo a manifestarem personalidades extremamente similares. Os gêmeos, em contrapartida, adotam

condutas opostas ao longo de todo o filme. Assim como em *Enemy*, o objetivo de suas existências não é o de representar o certo e o errado, mas sim o diferente. Jeanne, assertiva, curiosa, confiante e fiel, não titubeia ao receber a difícil tarefa de revirar o passado de sua família. Simon, por outro lado, recusa de pronto o envolvimento na busca por respostas empreendida pela irmã. Seus motivos são legítimos: uma infância marcada pela solidão provocada pela ausência constante da mãe, com quem nunca conseguiu estabelecer uma relação convencional. Enquanto Jeanne nos impele a desvendar os mistérios propostos pela narrativa, Simon apela a nosso senso de medo do desconhecido e nós, como espectadores, nos vemos divididos entre a vontade de descobrir a verdade e a insegurança de confrontá-la. Uma vez mais, nos identificamos ora com um e ora com outro personagem, o que nos deixa confusos e contribui para manter nosso estado de tensão.

Em *Prisoners*, essa divisão da “fidelidade” do espectador é ainda mais marcada. Loki e Dover lutam ambos para encontrar o responsável pelo sequestro das duas meninas, mas enquanto um o faz por via da Lei e da justiça, o outro o faz por via da violência gerada pelo desespero de um pai que está disposto a tudo para recuperar sua filha. O meio empregado por Dover – a tortura do suspeito – poderia ser condenado em um outro contexto que não o do filme, mas neste somos levados a considerá-lo como, pelo menos parcialmente, justificável. Não menos louvável, entretanto, é a conduta do policial, que perde noites de sono tentando reunir pistas que o levem ao segundo suspeito do crime. Cada “herói” se concentra em um “bandido” diferente e, novamente, ora somos carregados por um e ora por outro. A tensão entre os dois se mantém até os últimos momentos da trama, nos quais descobrimos que ambos estavam equivocados.

É possível perceber que, assim como ocorre com a montagem, a criação de personagens importantes com perfis distintos atua igualmente na composição de uma alternância tão imprescindível em filmes de suspense. Vale lembrar, aliás, a relevância desse conceito com a evocação de uma passagem de Aumont e Michel (2012, p. 13):

A alternância é, antes de tudo, um princípio geral. Em um filme, ela começa quando se apresenta, com uma certa regularidade, a repetição de um plano ou de um grupo de planos, conforme a estrutura de base ABABAB etc. Essa estrutura bem simples, classicamente utilizada para representar uma perseguição, pode ser complicada, fazendo variar, ao infinito, os dados espaciotemporais

dos planos considerados. [...] É o esquema da alternância que deu lugar às primeiras figuras da montagem cinematográfica. David W. Griffith a desenvolveu sistematicamente a fim de produzir e de intensificar o “suspense” cinematográfico.

Prosseguindo, portanto, com o exame de aspectos particulares da lógica da alternância como desencadeadora de suspense, discorrer-se-á, agora, sobre variações nas trilhas sonoras de *Enemy*, *Incendies* e *Prisoners*.

Antes de adentrar a discussão envolvendo os filmes propriamente ditos, no entanto, cabe citar o que Eisenstein (2002, p. 56) observa sobre a relação entre a música e o cinema:

Naturalmente é útil o fato de, sem contar com os elementos individuais, a estrutura polifônica obter seu efeito total através da *sensação de combinação de todas peças como um todo*. Esta “fisionomia” da sequência acabada é uma soma dos *aspectos* individuais e da *sensação geral* produzidos pela sequência. [...] Ao combinar a música com a sequência, esta *sensação geral* é um fator decisivo, porque está diretamente ligada à *percepção da imagem* da música assim como dos quadros. (Destques do autor)

Assim como na montagem tem-se fragmentos de filmagens, ou planos, que devem ser unidos de modo a comporem um todo dotado de significado, as músicas ou trechos musicais inseridos na película também devem passar por um processo de combinação com suas contrapartes imagéticas. O objetivo das trilhas sonoras é, dessa forma, aumentar os efeitos do que se vê na tela: se há a representação de uma situação de alegria e descontração, insere-se uma canção alegre e descontraída; se o caso é de uma situação de tristeza, utilizam-se tons melódicos tristes e assim por diante.

Em filmes de suspense, é comum que a trilha musical acompanhe a lógica da alternância, de maneira que somos apresentados, no mais das vezes, a estímulos sonoros que ativam diferentes emoções dentro de nós. Em *Enemy*, os compositores Danny Bensi e Saunder Jurriaans optaram por inserir na abertura da película uma música que gera no ouvinte uma sensação de desconforto emocional, porém sem grandes arroubos, como se anunciasse que o filme que se iniciará é de suspense. Em seguida, quando da exposição das cenas que descrevem a rotina reificante de Adam Bell, o par musical das imagens passa a abordar um tom melancólico, o qual é mantido até que o protagonista se depara pela primeira vez com seu duplo, no DVD alugado. Este momento é marcado por uma melodia que evoca um sentimento de tensão mais ativo, que indica o início do mistério e reclama a atenção do seu ouvinte.

As tomadas subsequentes mantêm o tom de mistério acompanhadas pela trilha sonora, que convoca a entrada de sons graves intercalados com sons surdos que lembram um sussurro ou chocalho de uma cobra.

Ao longo de *Enemy* mantém-se a introdução, de acordo com a circunstância, de sons musicais que ora remetem a um suspense estático e melancólico, quando há a exibição de sequências de imagens que atuam, basicamente, na manutenção da continuidade da diegese, e ora a um suspense mais ativo e estimulante, quando há descobertas ou desenvolvimentos importantes para o desfecho da trama. Neste, por fim, tem-se a surpreendente inclusão de uma canção popular contemporânea, intitulada *After the lights go out*, em português “Depois de as luzes se apagarem”, com ritmo alegre e até mesmo dançante. A música, da autoria da banda estadunidense The Walker Brothers, fala sobre um homem que relembra a noite passada com a mulher amada. O final da letra, porém, não se mostra romântico: “Ela é apenas uma garota cuja lembrança será apagada com o tempo.”<sup>34</sup> Não se pode deixar de notar, quando da análise do trecho do filme associado à canção, e em especial o seu desfecho, o tom sarcástico conferido pelo diretor ao relacionar o novo tipo de música ao retorno da velha personalidade do protagonista, como quem quisesse nos mostrar a ironia da vida: depois de todas as dificuldades pela qual o protagonista passa lutando contra seu eu desonesto e insensível, este volta como se tivesse sofrido sequer um arranhão.

*Incendies*, por sua vez, começa com uma música da banda inglesa Radiohead intitulada *You and whose army?*, em português “Você e o exército de quem?” O título em questão, vale mencionar, consiste, em realidade, em uma expressão idiomática da língua inglesa cunhada para manifestar descrença na capacidade de alguém para realizar determinada tarefa. A letra da canção atua como uma espécie de carta de desafio proveniente de um eu-lírico que se considera forte o suficiente para resistir a seu inimigo. Isso nos faz lembrar da protagonista da trama, Nawan Marwan, que luta bravamente, em uma guerra sangrenta e cruel, contra tudo e todos que se colocam entre ela e seus ideais.

À exceção da cena de abertura, mencionada no parágrafo anterior, a primeira metade da película de Villeneuve mostra-se praticamente isenta de qualquer

---

<sup>34</sup> Tradução da autora. No original: “For she’s just a girl whose memory will be wiped away with time.” A letra completa encontra-se disponível em: [https://play.google.com/music/preview/Tgv4yujwu364gkgcvdfff4hjpzy?lyrics=1&utm\\_source=google&utm\\_medium=search&utm\\_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-songlyrics&u=0#](https://play.google.com/music/preview/Tgv4yujwu364gkgcvdfff4hjpzy?lyrics=1&utm_source=google&utm_medium=search&utm_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-songlyrics&u=0#).

interferência musical. Ao contrário de *Enemy*, que é marcado pela presença quase que constante de uma trilha sonora destinada a reafirmar as intenções do diretor, *Incendies* se apoia muito no vazio sonoro como forma de expressão. Coincidentemente ou não, o silêncio é quebrado no momento em que se revela que a protagonista, durante o período em que passou na prisão por assassinar o líder do Partido Nacionalista Palestino, era referida como “a mulher que canta”, em decorrência do fato de ter passado a reproduzir músicas conhecidas para dissipar a solidão e a loucura. A quebra do silêncio, aliás, é feita com uma outra faixa da banda Radiohead, intitulada *Like spinning plates*, em português “Como pratos girando.” Ela precede a decisão definitiva do filho Simon em partir para a Palestina em busca da irmã. Desse instante em diante, assume o compositor Grégoire Hetzel. Mesmo com essa quebra, no entanto, não se pode afirmar que as incursões musicais que a sucedem sejam frequentes. A ausência de som continua sendo empregada como recurso da alternância, ou seja, *Incendies* varia não a qualidade das suas melodias, mas a constância com que são executadas. E todas as músicas presentes do filme, sejam elas instrumentais ou cantadas, especificamente compostas ou já existentes, carregam uma forte carga de desencanto. O efeito que esse esquema provoca no espectador é o de ter seus sentimentos e impressões intensificados nos momentos em que uma música é tocada, ao passo que quando ela está ausente, sua atenção se torna mais refinada, uma vez que cada ruído não melódico da película parece conter grande relevância para a compreensão de seu desenrolar. Muitas vezes, chegamos a nos sentir incomodados com a ausência de uma trilha musical em ocasiões em que estamos acostumados a ser com ela confrontados, o que nos traz ainda mais ansiedade.

Nos minutos finais de filme, porém, há uma reviravolta: uma canção vivaz e assertiva nos induz a sentimentos de esperança, de que apesar de todas as revelações chocantes, pode haver um final conciliador para uma história tão carregada de tristezas. Diferentemente de *Enemy*, a música ao final não contém ironia ou sarcasmo e, por esse motivo, cumpre papel distinto da aplicada no contexto daquela obra.

Em *Prisoners*, a primeira manifestação sonora melódica provoca no espectador certo grau de desconforto, pois parece querer estabelecer que aquele não será um filme de comédia ou romance. Ela acompanha a conversa entre pai e filho sobre a necessidade de estarem sempre preparados para momentos de dificuldade. A canção nos prepara para a obra que será desenvolvida diante de nós. As cenas seguintes, no entanto, são de maior descontração, pois acompanham a ida da família

Dover à comemoração do Dia de Ação de Graças na casa de amigos. A trilha sonora segue as imagens: melodias provenientes dos gêneros *country* e clássico embalam o desenrolar das atividades dos atores. Quando as filhas caçulas das duas famílias desaparecem, porém, promove-se um retorno aos tons musicais sombrios e indicativos de perigo.

A partir da abdução até o final da película, a alternância se baseia na variação entre silêncio, especialmente em situações de diálogo, e som, em situações de transição entre cenas ou de grandes descobertas. Os instantes de silêncio de *Prisoners*, contudo, não se equiparam aos de *Incendies*, pois aqueles se mostram consideravelmente menos abundantes e prolongados que estes. As propostas e os efeitos de ambos, portanto, são diversos: ao passo que, como já comentado, no segundo filme o silêncio está presente em circunstâncias em que não é esperado, causando incômodo, no primeiro ele é utilizado conforme o usual para filmes de suspense. O som, por sua vez, apesar de manter sempre uma conotação tensa, transita entre a atividade e a passividade, a depender de se tratar de uma sequência de imagens mais expositiva de *sensações* ou *sentimentos* das personagens ou de uma sequência mais expositiva de *ações* dessas mesmas personagens. Assim, à atividade o compositor Jóhann Jóhannsson associa músicas mais graves e inconstantes e à passividade músicas mais agudas e continuadas, como o choro de uma mãe que procura pelo filho desaparecido.

Pode parecer que o fato dos três filmes selecionados de Denis Villeneuve se constituírem como representantes do gênero suspense não consista em uma característica intramidiática peculiar a *Enemy*, já que ao romance de Saramago também se atribui o pertencimento ao referido gênero. É possível considerar, porém, que, devido a sua evidente preferência por tramas de mistério, o diretor tenha aplicado, ainda que inconscientemente, tal preferência para selecionar *O homem duplicado* como uma obra literária a qual gostaria de transpor para o cinema. Seguindo essa linha de pensamento, não parece equivocado sugerir que um outro livro do mesmo autor, como *O ano da morte de Ricardo Reis* ou *O evangelho segundo Jesus Cristo*, obras de inspiração essencialmente histórico-descritiva, não pareceria tão atrativo a Villeneuve como *O homem duplicado*. Tem-se, por conseguinte, um caso bastante claro de intramidiaticidade, a qual se mostra tão marcante que chega a interferir na relação intermidiática que o filme estabelece com o romance que traduz.



### 3.3.2 ENEMY E INCENDIES

O principal ponto de encontro entre *Enemy* e *Incendies* é o fato de ambos consistirem em traduções filmicas de obras literárias. Sobre a fonte principal de inspiração para *Enemy*, o romance *O homem duplicado*, de José Saramago, já se discorreu nesta dissertação. Sobre o texto que gerou *Incendies*, contudo, nada foi ainda falado.

A peça teatral *A mulher que canta* (2003), escrita pelo dramaturgo Wajdi Mouawad, libanês radicado no Canadá, possui duração de três horas e meia e conta com enredo bastante próximo ao do filme adaptado por Denis Villeneuve. A obra foi escolhida para a primeira releitura intermediática do diretor, cujos longas anteriores tinham sido todos baseados em roteiros originais. *Incendies*, aclamado pela crítica, pode, por conseguinte, ser com facilidade visto como precursor de *Enemy* no sentido de ter tornado a sua produção mais fluida, uma vez que serviu de “iniciador” do cineasta responsável por ambos no mundo da transposição de uma narrativa de um meio para outro.

### 3.3.3 ENEMY E PRISONERS

Há duas semelhanças entre *Enemy* e *Prisoners* que chamam mais atenção quando se opta por discorrer sobre influências intramidiática de um filme sobre o outro. Aqui, aliás, deve-se trazer à tona a importante informação de que ambas as películas foram gravadas simultaneamente, tendo seus respectivos lançamentos a diferença de apenas doze dias. Com isso, pode-se dizer que elas se relacionam e transformam mutuamente.

A primeira semelhança, portanto, é associada à língua – o inglês – a qual adotam como principal. A língua inglesa nunca tinha sido antes utilizada por Denis Villeneuve, o qual empregara, em seus longas-metragens anteriores, exclusivamente o francês. Atribui-se a esse fato a intenção do cineasta de tornar suas produções mais acessíveis a um público maior e mais variado, e nada melhor para começar do que oferecê-las sob um código capaz de atingir a mais espectadores de diferentes partes do mundo.

A segunda semelhança consiste na escolha do mesmo ator, Jake Gyllenhaal, para ocupar a posição de protagonista nos dois filmes – ressaltando-se o fato de em *Prisoners* o protagonismo estar dividido entre os personagens Loki e Dover. A isso

pode-se oferecer interpretação semelhante à usada para explicar a opção pelo inglês: Jake é o primeiro ator amplamente conhecido com o qual Villeneuve trabalha. Compõem a sua filmografia películas com significativa arrecadação de bilheteria, como, por exemplo, *O dia depois de amanhã*, *O segredo de Brokeback Mountain* e *Zodiaco*. Como pertinentemente destacam Aumont e Michel (2012, p. 227):

O ator traz consigo [...] a série de papéis, ou seja, outras personagens de filmes que interpretou precedentemente. Essa intertextualidade figurativa desempenha um papel de primeiro plano no caso da estrela, cujos papéis se adicionam para produzir uma personagem suprafilmica [...].

Tal “personagem suprafilmica” era exatamente o que Villeneuve precisava para transformar seus dois filmes “gêmeos” em sucessos cinematográficos.

Pode-se dizer, a título de balanço geral, que *Prisoners* atendeu claramente às previsões e desejos de seu diretor. Com 77 dias de lançamento, o filme contava com uma arrecadação mundial de bilheteria de aproximadamente 122 milhões de dólares<sup>35</sup>. *Enemy*, em contrapartida, deixou a desejar: sua arrecadação, aos 63 dias de lançamento, somava apenas cerca de 3,4 milhões de dólares<sup>36</sup>. Os motivos para disparidade tão significativa podem ser inúmeros, mas provavelmente um dos mais relevantes relaciona-se com a forma de se abordar a diegese. Enquanto *Prisoners* é apresentado ao público como um filme típico de suspense comercial americano, com bandidos, policiais e descobertas surpreendentes no final, *Enemy* se aproxima mais do cinema de arte, o qual preconiza uma predominância da reflexão sobre a ação, do qual provinha a maior parte das outras obras de Villeneuve. Nesse tipo de produção a trama não é colocada como um objeto óbvio e linear, mas como um objeto que deve ser trabalhado também por seu receptor para que possa ser compreendido. O uso intensivo de imagens subliminares, músicas inquietantes e filtros cromáticos provoca o espectador, desafiando-o a entrar em um jogo de interpretações nada agradável a um público acomodado. Nota-se, portanto, que mesmo tendo sido filmados em concomitância, tanto um como o outro filmes não conseguem se desvincular totalmente de interferência intramidiáticas e intermediáticas particulares.

Foi possível aplicar, ao longo do terceiro capítulo desta dissertação, o entendimento construído já desde sua introdução acerca do conceito de

---

<sup>35</sup> Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Prisoners\\_\(2013\\_film\)#cite\\_note-Mojo-2](https://en.wikipedia.org/wiki/Prisoners_(2013_film)#cite_note-Mojo-2)

<sup>36</sup> Fonte: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=enemy.htm>

intermedialidade. Observou-se, ainda, que o referido termo deve ser diferenciado dos conceitos adjacentes “intramedialidade” e “intertextualidade”, pois cada um diria respeito a um tipo de relação específica estabelecida entre objetos específicos. Desse modo, postulou-se que referir-se-ia como intermedialidade à comunicação entre duas mídias distintas, sendo pelo menos uma delas considerada como contemporânea, intramedialidade à comunicação entre duas mídias contemporâneas idênticas e intertextualidade à comunicação entre duas mídias, iguais ou diferentes, não contemporâneas. Com isso, baseou-se a discussão de *Enemy* e seus outros na divisão entre inter e intramedialidade e, conseqüentemente, na associação entre o filme e uma outra mídia, no caso, uma escultura, e entre o filme e outros filmes. Em todos os casos conseguiu-se satisfatoriamente estabelecer uma linha de análise envolvendo as mídias e produtos selecionados e o jogo de influências estabelecido entre eles.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu objetivo primário com esta dissertação, conforme anunciado em suas primeiras páginas, era o de compor um estudo de caso que lançasse ideias abrangentes o suficiente para serem utilizadas em outras análises com entendimento similar ao meu, qual seja o de que traduções cinematográficas possuem uma existência parcialmente desvinculável da obra literária que lhes serve de fonte.

Há diferentes formas de se demonstrar a pertinência dessa tese; a que escolhi relaciona-se à abordagem do conceito de intertextualidade e de seus desdobramentos dentro de uma ou mais obras artísticas. *O homem duplicado* e *Enemy* serviram de pano de fundo para que se pudesse mostrar que, ainda que tratem da mesma *fabula*, conforme descrito por Gaudreault e Marion (2012), ambos constituem produtos artísticos analisáveis sob perspectivas individuais, uma vez que fazem uso de meios distintos para atingir seu público.

As dissimilaridades entre cinema e literatura podem nos parecer bastante óbvias, mas como vimos, não são poucos os que insistem em julgar uma transposição fílmica pelos mesmos princípios que regem a interpretação de um romance. Ainda que se conheçam as especificidades de cada meio, ainda que se saiba que o livro, por exemplo, conta com muito mais espaço de desenvolvimento do que o filme, ao passo que este se mostra capaz de apelar a mais sentidos do que aquele, se insiste em taxar, em grande parte das vezes, o filmado como inferior ao escrito.

Uma das vertentes pelas quais se podem abordar tantas divergências, desse modo, é a da intertextualidade, a qual se faz interessante por poder ser esquadrihada tanto sob um ponto de vista “interno” quanto sob um ponto de vista “externo”. O interno é não apenas o mais comum como também praticamente o único que se admite digno de atenção. Ele diz respeito à relação incontestável construída entre o filme e o romance, e leva em consideração o movimento que conduz este até aquele. A essa relação comumente se dá o nome de adaptação, apesar de nesta pesquisa eu ter preferido adotar os termos cinematização (CUNHA, 2009) e tradução intersemiótica (PLAZA, 2013). Nem a adaptação nem a cinematização, contudo, constituem o foco do ponto de vista externo a partir do qual se pode igualmente abordar a questão da intertextualidade envolvendo o cinema e a literatura.

Além de se escrutinarem os empréstimos de um texto literário à sua tradução fílmica, é possível – e necessário – que se observem e discutam também as relações

intertextuais inerentes ao romance e ao filme separadamente. Ao se fazer isso, chega-se à conclusão de que, assim como *O homem duplicado* traz referências próprias, que não são abordadas por *Enemy*, este, de modo semelhante, inclui e torna evidentes fontes de influência que, em momento algum, participaram da construção daquele. Esse fato pode ser concretamente exemplificado pela presença do mito da guerra de Troia e da Bíblia na obra de Saramago, aliada à sua ausência em *Enemy*, bem como pela presença de *Maman* e de outros filmes de Denis Villeneuve em *Enemy*, aliada à sua ausência em *O homem duplicado*.

Referências específicas da película e do livro que se constituíram como os principais tópicos de estudo desta dissertação foram apontadas e discutidas extensivamente nos capítulos um e três, respectivamente. Durante esse processo, deparou-se com a existência de nomenclaturas análogas à de intertextualidade, as quais foram incluídas neste texto para torná-lo mais acurado. Assim, iniciou-se a pesquisa apoiando-se em um único conceito-chave e concluiu-se o terceiro capítulo utilizando-se tantos outros, entre os quais merecem destaque os de intertextualidade intersemiótica, intermedialidade e intramedialidade.

Por intertextualidade intersemiótica passou-se a entender a conjunção de dois produtos de meios distintos, como de um romance e um filme e da História e uma pintura, por exemplo. À “intertextualidade intersemiótica”, porém, sobrepor-se-ia a noção de “intermedialidade”, que, grosso modo, remeteria à mesma definição sugerida para o primeiro dos dois termos. No entanto, apesar de não ser via de regra, o segundo parece caber melhor em discussões que envolvem duas mídias diferentes em que pelo menos uma delas se constitui como contemporânea, lembrando que, como estipulamos, o “contemporâneo” se referiria a produções posteriores ao século XIX. Desse modo, temos que “intertextualidade intersemiótica” seria responsável por evocar ideias envolvendo textos de origens midiáticas diversas, enquanto “intertextualidade” abarcaria textos anteriores ao século XIX pertencentes ao mesmo sistema semiótico. “Intramedialidade”, em seu turno, sugeriria o exame do envolvimento entre obras de mídia contemporânea idêntica.

Com a discussão e aplicação de cada um desses conceitos teóricos à realidade de *Enemy* e *O homem duplicado*, teve-se a oportunidade de demonstrar que nem livro nem filme estão livres de interferências externas durante o processo que marca sua produção. O romance de Saramago, portanto, não produziria os mesmos efeitos se não fosse pelo mito do duplo, a teoria do caos, o mito da guerra de Troia, a Bíblia,

*Hamlet*, o Padre Antônio Vieira e escritores pós-modernos, nem a película de Villeneuve tocaria o público como o faz sem a escultura *Maman* e outros filmes do mesmo diretor, como *Prisoners* e *Incendies*. Isso porque estas não chegam perto de serem todas as fontes de influência para ambos os artistas; identificá-las, aliás, consiste em trabalho árduo, uma vez que muitas podem se apresentar como manifestações inconscientes, as quais não seriam reconhecidas mesmo por seus autores.

Os elementos “particularizadores” de obra cinematográfica e obra literária, no que toca à intertextualidade, porém, não se limitam às referências divergentes entre um e outro. Pode ocorrer também – e é isso que se aborda no capítulo dois – de uma mesma referência se repetir no romance e no filme, porém ser tratada de forma diferente em um e outro meios. No caso de *O homem duplicado* e *Enemy*, dois intertextos comuns que puderam ser identificados foram o da temática do duplo e o da teoria do caos. As fontes são idênticas, mas a forma de abordá-las, em cada situação, se altera. Esse fato aponta, uma vez mais, para o caráter de parcial independência do cinema em relação à literatura quando da transposição filmicas de romances.

Reitera-se que o modelo aqui proposto, apesar de vir aplicado a um estudo de caso bastante específico, vale para a análise de uma significativa quantidade de traduções intersemióticas, uma vez que a intertextualidade – e aqui uso o termo em um sentido genérico, o qual abarca tanto sua vertente intersemiótica quando a inter e intramidualidade – é inerente a qualquer meio de manifestação do pensamento humano. Como já tivemos a oportunidade de debater, o homem, como ser social, encontra-se imerso, desde que nasce, em um oceano de diferentes ideias provenientes de todos os lugares, desde a conversa com um vizinho até a leitura de um livro ou a apreciação de uma pintura. Nossa concepção de mundo e nossas características pessoais, por conseguinte, derivam de um incontável número de origens, das quais muitas vezes sequer conseguimos nos lembrar.

Desse modo, mantendo-se se a problemática da intertextualidade, outros exemplos de desvinculação entre filmes e o romances que lhes deram origem poderiam ser apontadas em *O grande Gatsby* de Baz Luhrmann e *Ensaio sobre a cegueira*, de Fernando Meirelles. No primeiro, um anacronismo ousado e até violento adiciona à trilha sonora da película canções absolutamente contemporâneas, as quais em nada lembram as melodias de jazz vigentes à época da redação do romance homônimo de Scott Fitzgerald. A intenção do diretor com tal movimento

provavelmente foi a de aproximar a atmosfera das estrondosas festas de Jay Gatsby à realidade do seu espectador. A película de Meirelles, por sua vez, traz pinturas de Francisco de Goya e Lucian Freud que objetivam resignificar a narrativa de José Saramago.

Estes são apenas dois entre muitos outros casos em que a intertextualidade aparece como elemento determinante para que se possa efetuar uma saudável e desejável separação entre uma obra literária e sua reescritura fílmica. É nesse sentido que se afirmou, na introdução desta pesquisa, que tanto *O homem duplicado* quanto *Enemy* parecem constituir uma espécie de metaficção invertida, na qual evidencia-se uma problematização tácita das noções de originalidade e repetição por meio da implementação de um mecanismo de criação artística que nega a existência de trabalhos autênticos e, ao mesmo tempo, reconhece e valoriza o papel de diferentes estilos de composição. Os homens duplicados, apesar de se poder alegar tratem da mesma pessoa, assim como livro e filme tratam da mesma história, têm visões de mundo diferentes e diferentes modos de abordar as situações que vivenciam diariamente. Sem esse contraste entre ambos, não existiria a narrativa, e sem as especificidades de cada mídia, não existiriam as diversas formas de manifestação artística com as quais temos a felicidade de conviver na contemporaneidade.

O objetivo final desta dissertação, como o de muitas outras, não é de se esgotar a discussão acerca da temática proposta nem de fazer com que ela busque um fim em si mesma. Assim, pesquisas futuras, desdobradas a partir das ideias expostas, podem envolver uma miríade de assuntos relacionados tanto aos conceitos teóricos quanto às obras aqui trabalhadas. Uma possibilidade seria, por conseguinte, a realização de um exame dos pontos de encontro entre os outros longas-metragens de Villeneuve. Outra opção poderia compreender uma análise focada na temática do duplo, tão recorrente entre obras literárias dos mais variados períodos históricos. Finalmente, poder-se-ia também aprofundar na apreciação das diferenças técnicas estruturais envolvendo a criação de obras literárias e fílmicas.

## REFERÊNCIAS

ENEMY. Direção: Denis Villeneuve. Produção: M. A. Faura e Niv Fichman. Madrid: Mecanismo Films, 2013. 90 min.

INCENDIES. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Luc Déry e Kim MacCraw. Montreal: Christal Fims, 2010. 130 min.

MOVIECLIPS COMING SOON. Enemy Featurette. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0BWih1G0WaM>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

PRISONERS. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Broderick Johnson, Kira Davis e Andrew Kosove. Boston: 8:38 Productions, 2013. 146 min.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIOFF, Maurie. *Denis Villeneuve's Un 32 aout sur terre: Lost In The Desert*. Take One: Film & Television in Canada, v. 7, n. 21, 1998.

AMSDEN, Cynthia. *Denis Villeneuve's Maelstrom: Much Ado About A Fish*. Take One: Film & Television in Canada, v. 9, n. 29, 2000.

ANDRADE, Pilar. Cinema's Doubles, Their Meaning, and Literary Intertexts. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 10, n. 4, p. 8, 2008.

ASSIS, Machado de. O espelho. In: *Papéis avulsos II*. São Paulo: Globo, 1997. p. 71-80.

AUMONT, Jacques; *et al.* *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. 9ª edição. Campinas: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 5ª edição. Campinas: Papirus, 2012.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução para o inglês de Richard Miller. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2002.

BEAVIE, Kirstie. Louise Bourgeois: Maman Work of the Week, 1 June 2010. Disponível em: < <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/louise-bourgeois-maman-work-week-1-june-2010>>. Acesso em: 14 dez. 2016.

BRADSHAW, Peter. Enemy review: a Thrilling Take on the Doppelgänger Theme. *The Guardian*. Londres, 1 jan. 2014.



- BRIDI, Marlise Vaz. Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea. *Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura*, v. 7, n. 1, 2009.
- BRIZOTTO, Bruno; ZINANI, Cecil Jeanine Albert. A recepção crítica de José Saramago no Brasil. *Revista Desassossego*, v. 6, n. 11, p. 103-112, 2014.
- BUCKLAND, Warren (Ed.). *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Oxford: John Wiley & Sons, 2009.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 254-280.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015. p. 353/354.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1992.
- COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- COOVER, R. *Pricksongs and Descants*. New York: Grove Press, 2000.
- CUNHA, Renato (Org.). *O cinema e seus outros*. Brasília: LGE, 2009.
- D'AGORD, M. R. de L.; BARBOSA, M. R. de O.; HASAN, R.; NEVES, R. C. O duplo como fenômeno psíquico. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, 16(3), 475-488, set. 2013.
- DE MAN, Paul. *O ponto de vista da cegueira*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DWORZAK, R. H. O mito do duplo e a identidade: do Relato ao Romance Moderno. *Kaliopé*. São Paulo, Ano 1, n. 1, p.51-65, 2005. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliopé/article/view/3139/2071>>. Acesso em: 09 jul. 2015.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FERBER, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1999.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Além do princípio de prazer*. Edição Standard Brasileira. Vol. XVIII, pág. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Disponível em: <<https://fiorerouge.wordpress.com/2013/08/24/o-estranho-1919-sigmund-freud-parte-1/>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. Questões de intermedialidade. In: *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-128.

GÊNESIS. In: *A Bíblia*. Capítulo 19. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/19>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

GLEICK, James. *Caos: a criação de uma nova ciência*. Tradução de Waltensir Dutra. 4ª edição. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LA REGINA, Sílvia. Dois irmãos: o duplo e a tradição literária. *Veritati XII*, Salvador, v. 2, p. 217-230, 2001.

LAITANO, Paloma Esteves. *As pequenas memórias na ficção de José Saramago: a recordação da infância como matéria literária*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2009, 129 p.

LAWSON, David Gregory. *Interview: Denis Villeneuve*. Disponível em: <<http://www.filmcomment.com/blog/interview-denis-villeneuve/>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

LEITCH, T. Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. In: *Criticism*, Detroit, v.45, n.2, 2012. p.104-122.

LEMOS, Tércia Montenegro. *Os quase objetos de José Saramago*.

LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACHADO, Madalena Aparecida. *Pensar o ser e o agir em "O homem duplicado"*. Artigo produzido como requisito de conclusão de disciplina de pós-graduação. UFRJ, 2004.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 35. ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2008.

MONTEIRO, Maria Conceição. Fábulas do duplo e do erótico no cinema e na literatura. *Revista e-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, v. 3, n. 2B, p. 126-136, 2012.

- OCAÑA, J. Asombro ante el yo. *El país*. Madrid, 28 mar. 2014.
- PESSIS-PASTERNAK, Guitta. *Do caos à inteligência artificial: quando os cientistas se interrogam*. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- POE, Edgar Allan. William Wilson. In: *Edgar Allan Poe: antologia de contos extraordinários*. Tradução de Breno Silveira. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010. p. 91-114.
- PRIGOGINE, Ilya. *As leis do caos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- RAJEWSKY, Irina O. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-46.
- REMAK, Henry H. H. Comparative literature, its definition and function. In: STALK-NECHT, N. & FRENZ, H. eds. *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1961, p. 3-19.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- SANTOS, Luís. Como duplicar um ator usando tela dividida ou tela verde. Disponível em: <<http://filmora.wondershare.com.br/video-editing-tips/how-to-duplicate-an-actor.html>>. Acesso em: 26 jan. 2016.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARAMAGO, José. *O Caderno 2*. Alfragide: Editorial Caminho, 2009.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. New York: Penguin Books, 2001.
- SIM, S. Chaos theory, complexity theory and criticism. In: *Introducing Criticism at the 21<sup>st</sup> Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002, p. 89-105.
- VIEIRA, P. A. *De profecia e inquisição*. Brasília: Coleção Brasil 500 Anos, 2001.
- WARD, Glenn. Metafiction. In: *Understanding Postmodernism*. London: Hodder Education, 2010. p. 37-39.
- WEISSTEIN, Ulrich. Definition. In: *Comparative Literature and Literary Theory: survey and introduction*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1973, p. 3-28.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.