

# Amor e adaptação em O homem duplicado, de Denis Villeneuve e José Saramago

Frederico Teixeira\*

## Resumo

O presente artigo tem o intuito de analisar a obra **O homem duplicado**, de José Saramago, sua adaptação para o cinema, intitulada *Enemy*, de Denis Villeneuve, e as diferentes concepções de amor presentes nas obras. O trabalho segue uma linha de raciocínio que entende a obra romanesca e fílmica com isonomia sem que se construa uma relação hierárquica entre obra de origem e adaptação. Desse modo, entende-se o diretor de cinema no mesmo patamar autoral de um autor literário, com a liberdade de alterar o material de origem conforme julgar necessário para que sua visão de mundo esteja presente na obra.

Palavras-chave: Adaptação; literatura; cinema; amor; Saramago.

---

\* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa com bolsa da CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8388-0562>.

# Love and Adaptation in *The Double*, by José Saramago, and *Enemy*, By Denis Villeneuve

## Abstract

This article aims to analyze the novel **O homem duplicado**, by José Saramago, and its film adaptation, entitled *Enemy*, by Denis Villeneuve, and the different conceptions of love present in both novel and film. The article follows a line of reasoning that understands novel and film with isonomy, without creating a hierarchical relationship between the original work and the adaptation. Thus, the film director is understood with the same authorial power as a literary author, with the freedom to alter the source material as he finds it necessary so his worldview is present in the final product.

Key-words: Adaptation; Literature; Cinema; Love; Saramago.  
Introdução

## Introdução: uma breve perspectiva histórica sobre a adaptação

Em 1953, o crítico de cinema e cineasta François Truffaut escreveu o importante artigo “Uma certa tendência no cinema francês”, em que tece uma forte crítica à Tradição de Qualidade, ou, em outras palavras, ao cinema clássico francês. Essa tradição nada mais era do que uma estrutura pré-definida usada por roteiristas da época como um facilitador na escrita de seus roteiros, que, posteriormente, seriam filmados por diretores cujo papel era meramente escolher o melhor enquadramento para as cenas ali descritas (TRUFFAUT, 2006). A Tradição de Qualidade, ainda segundo Truffaut, se baseava diretamente em ideias e conceitos do romance moderno. Nas palavras do crítico “[n]ão se roda mais um filme na França em que os autores não julguem estar refazendo *Madame Bovary* [...]” (TRUFFAUT, 2006, p. 271). A constatação é motivada pela ideia predominante de parte dos roteiristas de que a literatura era uma mídia superior ao cinema e, por isso, os filmes, principalmente adaptados de textos literários, eram vistos como simples tentativas de replicar, por meio do audiovisual, questões já bem trabalhadas na literatura.

Por esse motivo, Truffaut traz para a discussão o conceito de cinema de autor, que se opõe veementemente à Tradição de Qualidade, em que o roteirista era a peça central na autoria do filme. No cinema de autor, essa posição é ocupada pelo diretor, pois é ele quem ativamente trabalha com a linguagem cinematográfica. A política do cinema de autor vai, então, defender a ideia de que, em uma adaptação, o diretor detém o poder de se apropriar do roteiro (quando não for ele próprio a escrevê-lo) para imprimir na obra a sua própria visão de mundo. O crítico brasileiro Ismail Xavier (2003) pontua ainda que, no passado, quando os críticos e o público iam assistir a uma obra adaptada da literatura, esperavam ouvir a voz criativa do autor do romance, e não do diretor:

Houve uma época em que era mais comum certa rigidez de postura, principalmente por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada. Exigiam fidelidade, queriam encontrar Kafka no filme **O processo** de Orson Welles, ou Flaubert no **Madame Bovary**, de Jean Renoir ou mesmo no filme homônimo de Vicente Minelli [...] (XAVIER, 2003, p. 81).

A questão da fidelidade, portanto, desconsidera o fato de que, em um filme adaptado de um romance, a voz que irá prevalecer não será a do autor literário e, sim, a do diretor, que irá encenar a sua própria interpretação da história, com liberdade para suprimir, expandir, excluir ou acrescentar trechos que julgar necessário. Xavier ainda entende que o diretor “pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens [...]” (XAVIER, 2003, p. 81-82). Essa liberdade que o diretor tem de deslocar o material de origem concorda com o que afirma Hutcheon (2013) quando diz que “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 45). Partindo dessa premissa, Hutcheon entende a adaptação não apenas como um produto, mas também como um processo de criação. O adaptador interpreta e cria a partir do material de origem, contudo, o produto desse processo é algo novo, que não pode ser colocado em posição hierárquica inferior ao texto fonte por se tratar de experiências diferentes, devido às capacidades e às incapacidades díspares das mídias em que as narrativas são apresentadas.

Por fim, Xavier fala sobre o contexto de uma adaptação, ele afirma que:

[...] livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos [...] (XAVIER, 2003, p. 82).

Esse entendimento sobre a questão da perspectiva autoral que permite um deslocamento da obra que adapta é também discutido por Clüver, que afirma que:

[...] no estudo de transformações e adaptações intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original [...] (CLÜVER, 2006, p. 8).

Desse modo, o teórico enfatiza que a nova versão de uma obra não possui a função de apagar a anterior, tornando o conceito de fidelidade um aspecto pouco importante na análise de uma obra adaptada, uma vez que ela coexiste no mundo real com o texto de origem, que se mantém inalterado.

A partir dessa exposição, pretende-se abordar neste artigo as semelhanças e, principalmente, as diferenças existentes em **O homem duplicado**, de José Saramago, e o filme de mesmo nome dirigido por Dennis Villeneuve. A temática do amor, do erotismo e importantes símbolos construídos nas narrativas serão discutidos posteriormente levando em consideração as diferentes visões de mundo dos autores aqui estudados.

## Os homens duplicados

Saramago publicou, em 2002, seu livro **O homem duplicado**, que narra um curioso episódio na vida de Tertuliano Máximo Afonso, um professor de história insatisfeito com a vida e que, certo dia, vê seu duplo em um filme alugado. A partir desse momento, Tertuliano se torna obcecado e passa a incansavelmente investigar seu duplo, a fim de, possivelmente, saber mais sobre si mesmo.

O filme de Villeneuve segue um enredo semelhante, porém com algumas alterações substanciais em relação à obra original, como os nomes, por exemplo. A mudança mais significativa é do protagonista, que no romance é Tertuliano e, no filme passa a ser Adam Bell. Já António, Maria da Paz e Helena, ganham versões em inglês de seus nomes, sendo chamados, respectivamente, de Anthony, Mary e Helen.

Outra alteração notável que deve ser mencionada é o título, *Enemy*, ou inimigo, em tradução direta para o português. A escolha de alterar o título cria de antemão uma relação de antagonismo entre o personagem principal e seu duplo. Além disso, pode-se levantar a hipótese de que o antagonismo sugerido pelo título seja atravessado pelas personagens femininas e o sufocamento que sente o protagonista fragmentado diante delas. Esse tópico será retomado mais adiante no texto. Agora cabe focar na relação de antagonismo com o duplicado.

O tema do duplo é constantemente retratado como o outro maléfico. Exemplos clássicos são “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, **Siebenkas**, de Jean Paul Richter, e **Cisne Negro**, de Darren Aronofsky, que evocam o conceito *Doppelgänger*, do folclore alemão. Esse conceito remete a um indivíduo idêntico, porém de origem sobrenatural, que se coloca como a contrapartida maligna do original ou simplesmente como uma personalidade oposta a do sujeito original, como visto em **O Duplo**, de Fiódor Dostoiévski.

Um conceito semelhante também está presente no folclore escandinavo e é conhecido como *vardøger*, que seria a aparição de uma outra consciência ou alma (*håg*) com mesma forma corporal de uma pessoa antes dessa pessoa, de fato, chegar ao local. Essa aparição sobrenatural representa, na mitologia nórdica, prenúncio de morte ou perigo iminente (KVIDELAND; SEHMSDORF, 1999, p. 64). Portanto, a concepção de que o duplo tem uma conotação negativa não é nova, e esse fato pode também ser constatado na narrativa de José Saramago. No entanto, o outro de Tertuliano na obra literária, António Claro, não é apresentado de imediato como um vilão, ele é construído de maneira progressiva, em um ritmo mais lento, uma vez que a primeira metade da história se desenrola, por vezes, como um romance policial de investigação, em que o protagonista precisa ir juntando as peças para desvendar o quebra-cabeças. Já no filme, como não há o ritmo mais cadenciado do romance, o duplo é tido instantaneamente como uma figura antagonista do protagonista, possuindo características vilanescas, como infidelidade e perversidade.

O ritmo da narrativa e as referências de gênero empregadas são, inclusive, outras diferenças entre romance e filme. É natural que o romance dedique tempo e desenvolva uma investigação mais lenta, pois a narrativa parece se passar em meados da década de 1990 e os dispositivos tecnológicos que Tertuliano tem a sua disposição para descobrir o nome do ator são menos avançados, o que faz com que o processo de pesquisa seja mais minucioso. Já na versão de Villeneuve, que se passa em torno da década de 2010, o protagonista, Adam Bell, tem acesso à internet e, com poucos cliques, é capaz de descobrir quem é aquele ator. Dessa forma, o aspecto detetivesco que se desenrola na primeira metade do romance perde o sentido prático na atualização cinematográfica.

Ricardo Sobreira (2016) aponta para o fato de que o filme, além de deslocar o tempo estabelecido no romance, faz o mesmo com o espaço, transferindo a narrativa para Toronto. Desse modo, os “procedimentos analógicos, anacrônicos e vagarosos adotados por Tertuliano no romance não fazem mais sentido nessa metrópole global de Villeneuve [...]” (SOBREIRA, 2016, p. 204). Sobreira (2016) ainda reflete sobre como *Enemy* se encaixa no projeto de obra do diretor, pois faz uso de uma grande metrópole como aspecto fundamental de sua mise-en-scène na composição estética de sua visão de mundo. O mesmo acontece em seus filmes anteriores, em que grandes cidades são peças fundamentais na construção de sentido.

A metrópole tem um valor alegórico importantíssimo em *Enemy* ao ser retratada como o habitat de uma aranha gigante que pode ser vista caminhando lentamente entre os edifícios. Ricardo Sobreira (2016) defende que a aranha no longa pode simbolizar um “conteúdo sexual latente” (p. 209), uma “capacidade criadora” (p. 209), “a figura materna agressiva” (p. 209) ou a “figura ameaçadora da mulher gestante” (p. 209) na constituição psicológica do conflito de Adam Bell. Todas essas afirmações dizem respeito a concepções de amor presente na obra que, de maneira mais ou menos ostensiva, se distanciam da percepção de amor que Saramago emprega em seu livro. Desse modo, propõe-se aqui discutir de forma mais detalhada os temas “amor” e “erotismo” e como eles são articulados formalmente nas duas obras sob a luz da teoria da adaptação e das concepções de autoria do cinema.

## Amor romântico e amor erótico

Amor é um conceito impossível de se definir no singular. Konder afirma que o termo possui uma “elasticidade impressionante” (KONDER, 2007, p. 7), ele perpassa o querer bem, o erotismo, a fraternidade, o romântico, a burguesia, o racional e o irracional. O próprio **Banquete**, de Platão, traz diversas acepções do amor em forma de discursos dos presentes em um symposium regado a bebida e comida com a finalidade de discutir as diferentes concepções do deus Eros. A fala de Sócrates chama atenção por trazer uma visão que difere dos outros discursos. Para tal, Sócrates

organizou sua fala de modo que fosse a representação de um suposto diálogo entre ele e a sacerdotisa Diotima, de Mantinea, cuja realidade histórica é ainda debatida no meio acadêmico. Contudo, o que importa é a forma com que o discurso se organiza e como Sócrates constrói seu conceito de amor. Diotima, em sua fala, surge como uma voz racional que ensinará e corrigirá os conceitos que Sócrates supostamente defendia ao encontrá-la. Entende-se que Sócrates usou essa estratégia argumentativa justamente para poder discordar de seus colegas no symposium sem irritá-los, portanto, o que Diotima diz para Sócrates no diálogo encenado é, na verdade, o real pensamento do filósofo sobre Eros.

A primeira ideia sobre o amor trazida é uma resposta de Diotima para a dicotomia entre belo e feio defendida por Sócrates. Ela diz: “Não fiques, portanto, forçando o que não é belo a ser feio, nem o que não é bom a ser mau. Assim também o Amor, porque tu mesmo admites que não é bom nem belo, nem por isso vás imaginar que ele deve ser feio e mau, mas sim algo que está, dizia ela, entre esses dois extremos.” (PLATÃO, 1991, p. 74). Logo, tem-se aqui a concepção de que o amor, ou Eros, exerce uma relação intermediária entre o bom e o mau, o belo e o feio, indo de encontro aos discursos anteriores do banquete.

Essa ideia de amor não idealista é a mesma presente na introdução de Konder (2017) sobre o tema, em que o filósofo diz que o amor é capaz de “inspirar opções boas ou más, lúcidas ou equivocadas [...]” (KONDER, 2017, p. 9). O próprio José Saramago, em entrevista, já falou que é esse o tipo de amor que ele procura retratar em suas obras ao dizer que seus “[...] romances são romances de amor porque são romances de um amor possível, não idealizado, um amor concreto, real entre pessoas. E não acaba, continua na vida deles [...]” (ARIAS, 2003, p. 46). Esse amor concreto, real e não idealizado de Saramago não é bom nem mau, não é belo, nem feio, ele é material. Ele pode ser – e é – tudo isso em momentos diferentes.

Esse caráter mediador de Eros é motivado, segundo a história de Diotima, pela sua origem. Ela afirma que os pais do deus do amor são Pênia, a pobreza, e Poros, a riqueza, e, por isso, ele é contraditório, navegando entre bom e mau, belo e feio. No monólogo de Diotima, ela explica que:

[...] ele é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre



convivendo com a precisão. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida, terrível mago, feiticeiro, sofista [...] (PLATÃO, 1991, p. 76-77).

Desse modo, tem-se uma concepção dialética do amor, a que nos interessa porque tanto no romance de José Saramago quanto no filme de Denis Villeneuve o amor está longe de ser idealizado. Em paralelo, Eros está longe de ser delicado e belo, segundo a mãe, mas pode o ser, segundo o pai. Essa ideia de amor, que ora remete ao belo, ora remete ao feio, pode ser observada na relação de Tertuliano Máximo Afonso com Maria da Paz em **O homem duplicado**, de Saramago. A primeira aparição de Maria na história é inesperada pelo protagonista, que está em sua casa obcecado pelos filmes de seu duplo. Antes disso, ela só havia sido mencionada pelo narrador ou feito chamadas telefônicas ignoradas por Tertuliano. O narrador, inclusive, se posiciona constantemente a favor de Maria da Paz em detrimento do protagonista, como no trecho em que seu nome é apresentado ao leitor depois de ter suas mensagens telefônicas não atendidas.

Maria da Paz, é este o esperançoso e doce nome da mulher que telefonou, não tardará a sair para o seu emprego, e, se Tertuliano Máximo Afonso não lhe fala agora mesmo, a pobre senhora vai ter de viver um dia mais em ânsias, o que, quaisquer que tenham sido os seus erros ou os seus pecados, se em verdade os cometeu, não seria realmente justo. [...] Deve dizer-se, no entanto, respeitando e obedecendo ao rigor dos factos, que a contrariedade em que Tertuliano Máximo Afonso se debate neste momento não resulta de estimáveis questões de ordem moral, de melindres de justiça ou injustiça, mas sim de saber que se ele não lhe telefona, ela telefonará, acarretando essa nova chamada um mais que provável acréscimo ao peso das recriminações anteriores, chorosas ou não [...] (SARAMAGO, 2002, p. 62-63).

A apresentação do relacionamento no livro manifesta um aparentemente desejo de Maria em permanecer com Tertuliano, que, por outro lado, se encontra obcecado com o seu duplo enquanto deixa a relação com Maria definhando lentamente. Logo na sequência, o narrador revela, de maneira muito sagaz, outros fatos relevantes do caráter do protagonista,

para que o leitor possa entender sua relação com o amor. O narrador expõe que o mesmo aconteceu no antigo casamento de Tertuliano: foi se criando um distanciamento entre o casal, porém, ao contrário de Maria, sua ex-esposa tomou as rédeas da situação para terminar o casamento:

[...] talvez não lhe importasse ficar a ver até que áridos desertos poderia chegar, mas que a mulher com quem estava casado, mais recta e inteira que ele, acabou por considerar insuportável e inadmissível, Foi por te amar que casei contigo, disse-lhe ela num célebre dia, hoje só a cobardia poderia obrigar-me a manter este casamento, E tu não és cobarde, disse ele. Não, não o sou, respondeu ela. 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, palavra, gesto ou acção que o mais certo seria determiná-los alguma necessidade ou interesse seus, mas que, nesta altura, não temos maneira de vislumbrar [...] (SARAMAGO, 2002, p. 63-64).

É curiosa a forma com que o narrador constrói essa personagem secundária, pois ela surge na narrativa unicamente para evidenciar ainda mais a covardia do protagonista com Maria da Paz. A sagacidade do narrador está justamente na ideia de trazer um comentário metalinguístico sobre essa personagem secundária, decidindo racionalmente não a nomear devido a sua pouca importância no escopo da história de Tertuliano. Com efeito, o narrador mostra seu posicionamento antagônico às atitudes do protagonista ao mesmo tempo que eleva tanto Maria quanto a ex-esposa a um patamar de moralidade superior ao de Tertuliano, pela forma como lidam com o amor: ou luta-se por ele, no caso de Maria, ou não se prolonga algo já morto, como faz a ex-esposa. Esse mesmo movimento pode ser visto em diversas outras obras do autor português. Aguilera afirma que na personalidade dessas mulheres de Saramago:

[...] ressoa uma índole forjada por séculos de exclusão, de invisibilidade e domínio, em que se percebem formas de compaixão e de ternura tão sóbrias como profundas. Assumem a contrariedade exemplarmente, quando a rebeldia se manifesta como uma poderosa e serena energia interior. [...] são confrontadas com o modelo do homem, diante do qual se mostram mais fortes tanto na alma, quanto em suas ações. (AGUILERA, 2010, p. 260-262).

Portanto, pode-se afirmar que, em **O homem duplicado**, o movimento é semelhante. Essa característica nas figurações de Saramago contribui para o entendimento de amor das personagens que habitam o mundo diegético: Maria parece ter uma ideia, em conformidade com a afirmação de Aguilera (2010), mais sóbria e profunda do amor tradicional, romântico, e exerce essa ideia de amor ao se comprometer a ajudar Tertuliano no episódio da carta, além de constantemente lutar pelo bem-estar do relacionamento. Definindo o conceito de amor romântico, Leandro Oltramari (2009) diz que ele “se constitui, assim, como aquele que nunca alcança a correspondência, continuando como uma busca contínua [...]” (p. 671) e que “este tipo de amor está ligado à falta, ou seja, ao sofrimento. Seria aquele amor que busca ser alcançado [...]” (p. 671). Esse parece ser o tipo de sentimento que Maria da Paz tem por Tertuliano, pautado sempre na busca não alcançada.

A carta é sintomática desse amor, pois demonstra um sentimento que beira a devoção de Maria por Tertuliano. Ele pede para que ela assine um documento cujo conteúdo é desconhecido e ela aceita sem grandes questionamentos. É emblemática também porque evidencia ainda mais o desbalanceamento na relação, dado que, enquanto ela entrega seu nome para ele, Tertuliano esconde dela a verdade a fim de satisfazer seus desejos íntimos de chegar ao duplo, priorizando seus objetivos particulares ao mesmo tempo que desconsidera os desejos dela.

Há uma passagem em que Tertuliano parece corresponder ao sentimento de Maria, quando inesperadamente a abraça e a beija na cozinha de sua casa. O narrador, contudo, questiona a atitude do protagonista: “A questão, a dolorosa e sempiterna questão, é saber quanto tempo irá isto durar, se será realmente o reacender de um afecto que algumas vezes terá sido confundido com amor, com paixão [...]” (SARAMAGO, 2002, p. 107). A pergunta levantada pelo narrador é rapidamente respondida por ele mesmo ao revelar que Tertuliano pensava nas “contradições da vida” (SARAMAGO, 2002, p. 108) enquanto estava na cama com Maria da Paz. O narrador onisciente de **O homem duplicado** prossegue acessando os pensamentos de Tertuliano, que sugerem que o sexo naquele momento, para ele, é equivalente a um movimento em uma peça de xadrez, pois:

[...] para ganhar uma batalha às vezes possa ser necessário perdê-la, veja-se este caso de agora, ganhar teria sido conduzir a conversa no sentido do ansiado, total e definitivo rompimento, e essa batalha, pelo menos para os tempos mais próximos, teve de dá-la por perdida, mas ganhar seria conseguir desviar dos vídeos e do imaginário estudo sobre os sinais ideológicos a atenção de Maria da Paz, e essa batalha, por agora, ganhou-a [...] (SARAMAGO, 2002, p. 108).

Pode-se inferir, por meio dessa sequência de passagens, três constatações: a primeira é que o ato súbito de Tertuliano de abraçar afetuosamente Maria nada tinha de amor, era apenas estratégia de batalha para encerrar o assunto sobre as fitas expostas na sala e ocultar dela a existência do duplo. A batalha perdida, na perspectiva de Tertuliano, também revela seus reais sentimentos pela mulher, pois essa derrota acontece justamente devido a necessidade de permanecer em um relacionamento com ela, uma vez que seu objetivo maior, romper definitivamente, foi frustrado pelo fato de ela ter descoberto as fitas em seu apartamento, o que gerou questionamentos inconvenientes na ocasião.

A segunda constatação é parcialmente contraditória em relação à primeira, visto que há instâncias na narração em que Tertuliano parece de fato demonstrar seu amor por Maria. De acordo com Roland Barthes, “o gesto do abraço amoroso parece realizar, por um instante, o sonho de união total com o ser amado” (2003, p. 7). A parcial contradição está justamente na ideia de união total temporária, uma vez que até mesmo o narrador da obra, que se opõe à conduta de Tertuliano, sutilmente coloca em questão se, naquele momento, renascia um sentimento no protagonista, deixando espaço para que a hipótese sobre a sinceridade do abraço seja levantada, apesar das intenções racionais que são expostas posteriormente na mente do protagonista.

A questão central aqui é pontuar que, mesmo que tenha sido real naquele momento, o sentimento de Tertuliano seria temporário e, como revela o narrador, possivelmente de curta duração. Contudo, esse sentimento parece ir e vir, pois, mesmo que Tertuliano demonstre desinteresse pelo relacionamento com Maria após o incidente do abraço, ele demonstrará novamente que se importa com ela. Perto do final trágico de Maria, ela expressa seu desejo, por meio de uma mensagem de voz, de que algum dia, “telefonasse apenas porque sim” (SARAMAGO, 2002, p. 267), como alguém

com sede pede um copo d'água. Após ouvir essa mensagem, Tertuliano retorna à ligação e diz que deseja morar com Maria da Paz, prometendo que as coisas seriam diferentes, em meio a juras de amor. Maria concorda, se alegra, e as arrumações necessárias se iniciam para que Tertuliano se mude para casa dela.

É interessante ressaltar que essa mudança de postura de Tertuliano dessa vez parece ter mais força do que as demais apresentadas na narrativa, pois, antes de se mudar, o protagonista estabelece que terminará seu projeto metodológico de ensino de história solicitado pelo diretor e demonstra não querer mais contato com António Claro. Ainda, no final do capítulo, Tertuliano telefona novamente à Maria para dizer “deu-me a sede, venho pedir um copo de água” (SARAMAGO, 2002, p. 269), o que sugere que, pela primeira vez no romance, há um certo equilíbrio no relacionamento, dado que Tertuliano fez algo não para si, mas para a mulher que jura amar. Essa gangorra de sentimentos por qual passa Tertuliano encontra respaldo na concepção de amor contida no discurso de Sócrates, pois ele é ora belo, ora feio. Longe dos idealismos românticos, é complexo e instável.

Já a terceira constatação que pode ser feita é que, aparentemente, o amor de Tertuliano é para consigo mesmo. Esse amor narcisista é reflexo da obsessão pela própria imagem simbolizada por António Claro. Além de narcísica, essa obsessão beira o homoerotismo na passagem em que ambos os homens se despem frente a frente para comparar as marcas no corpo em um sítio afastado da cidade. A cena gera um grande sentimento de desconforto em Tertuliano que, posteriormente na narrativa, nega o acontecido para a mãe, que pergunta, em tom de chacota, se ele havia realizado tal ato.

Já no filme de Villeneuve, a configuração do enredo e a dinâmica das personagens são alteradas, de modo que as concepções de amor também sofrem ligeiras modificações. A primeira modificação substancial que merece atenção na organização das personagens é a importância narrativa que Helen recebe na obra fílmica. Ela talvez seja a personagem que traz mais indícios para que se possa entender como os temas e os símbolos são elaborados no filme.

Neste ponto cabe fazer uma colocação sobre essas modificações na perspectiva da teoria da adaptação e de como obras adaptadas são estigmatizadas e raramente colocadas em pé de igualdade com as obras

literárias. Sobreira (2016) inclusive pontua em seu artigo a forma hostil com que o filme foi recebido por parcela da crítica e do público por modificar a obra de José Saramago. Sobre essa questão, Robert Stam alerta que:

[...] embora seja fácil imaginar um grande número de expressões positivas para as adaptações, a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi “perdido” na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi “ganhado” (STAM, 2006, p. 20).

Esse discurso que enfatiza a perda e ignora os ganhos em um processo transmidiático de adaptação desconsidera as características únicas de cada mídia e o papel fundamental que o autor-diretor, na transposição literatura para cinema, exerce ao se apropriar de um enredo já existente e criar artisticamente a partir dele.

Lubomír Doležel (1998), ao pensar sobre os universos narrativos, elege três maneiras segundo as quais um mesmo universo pode se configurar em uma nova narrativa, transmidiática ou não. A primeira, expansão, é caracterizada por algum aspecto do universo original que ganha mais destaque na nova abordagem; já a segunda, modificação, é o ato de criar novas estruturas ou reinventar a narrativa inteira ou algum aspecto dela; e, finalmente, transposição, que acontece quando a estrutura maior da história é mantida, porém, deslocada no tempo ou espaço (DOLEŽEL, 1998, p. 206-207). De uma forma ou de outra, Villeneuve pratica essas três formas de apropriação citadas por Doležel. Ele expande, principalmente quando se pensa no papel de Helen para o enredo; também modifica, pois, os temas e os símbolos não são exatamente os mesmos da obra literária, e, por fim, transpõe, uma vez que a estrutura da narrativa se mantém em grande parte, mesmo que sendo transferida para o contexto espacial de Toronto em meados de 2010.

Voltando à Helen, é notória sua participação na construção de sentido do enredo de Villeneuve. Ela é uma personagem-chave que permite que diferentes interpretações da obra sejam feitas, tendo mais destaque no todo fílmico do que Helena tem para o todo literário, ao passo que Mary não possui a mesma complexidade que tem Maria da Paz.

O primeiro diálogo entre Helen e Anthony acontece após o marido atender o telefonema de Adam, que revela ser, em imagem, igual a Anthony

e pede um encontro que é prontamente negado pelo ator. Anthony expõe o conteúdo do diálogo para Helen, que se recusa a acreditar que aquilo realmente acontecera. Ela suspeita que Anthony esteja falando com uma mulher e prossegue perguntando se ele estava vendo “ela” novamente. Esse diálogo não existe no livro, assim como todo o conflito instituído na cena do filme. É, portanto, possível dizer que Anthony já havia tido um caso com uma outra mulher, o que se justifica na forma com que Helen fraseia sua dúvida. Em todas as falas de Helen nesse diálogo, a câmera encontra-se mais próxima de seu rosto, ou seja, em primeiro plano, o que funciona para construir o impacto do último plano da sequência, um plano aberto em que se pode ver a sala do apartamento, do chão ao teto, e Helen de pé no centro do quadro. Nessa imagem, é manifestada outra grande diferença em relação ao livro, ela está grávida e em um estágio já avançado da gravidez.

Outra questão que merece ser pontuada nessa cena é a *mise-èn-scene*, que destoa do restante do filme até então. A composição de cena no diálogo é predominantemente clara, fazendo bom uso da iluminação natural que entra pela janela. O figurino dos dois atores também é branco, o que contribui ainda mais para esse sentimento de clareza. Essa cena funciona como um contraste para todas as outras anteriores que retratam Adam, tanto em seu apartamento quanto na escola. A tonalidade amarelada é predominante nessas cenas e, no lugar da iluminação natural do sol e da clareza que ela conseqüentemente traz, as cenas são construídas, em sua maior parte, à noite, na penumbra, ou com fortes tons de amarelo tomando a cena por inteiro. Bellantoni (2005), analisando os significados das cores em narrativas audiovisuais, aponta que o amarelo pode estar associado a sentimentos obsessivos. A autora usa como exemplo o filme **Taxi driver**, de Martin Scorsese, cujo protagonista é um sujeito socialmente deslocado que, em seu arco dramático, passa por diferentes obsessões. O amarelo também pode estar associado a poluição e a doenças, ou seja, ao retratar um personagem tomado por essa cor, o diretor busca acionar algumas sensações no espectador.

O relacionamento de Adam e Mary, apresentado no início do filme, é totalmente construído dentro dessa lógica de encenação. Eles são mostrados juntos apenas à noite, em um apartamento escuro, em uma rotina em que Adam corrige algumas provas de seus alunos, senta à mesa com Mary e depois ambos vão para cama fazer sexo. Depois do ato, ela se veste

e vai embora, sugerindo que eles não moram juntos e que o relacionamento parece ser pautado na sexualidade. Essa rotina é mostrada três vezes no primeiro ato, uma das vezes sob a voz de Adam, em voiceover, dando uma aula sobre governos autoritários, o fim da liberdade e como isso se repete no decorrer da história. Essa sobreposição da fala do professor (que é também repetida, pois o mesmo conteúdo é mostrado anteriormente em outra aula ministrada pelo protagonista) com a imagem de seu relacionamento com Mary é sugestiva, pois o amor, ou relacionamento, é sobreposto à ideia de uma ditadura em que não há escolha ou liberdade. É sugestiva também a vestimenta de Mary, uma vez que, de todas as quatro personagens principais, ela é a única a vestir somente roupas pretas, o que mostra um certo deslocamento dela em relação às demais.

Em paralelo a isso, o casal Anthony e Helen é retratado na claridade somente em sua primeira cena, porque, já na próxima, que mostra Anthony em seu computador pesquisando o nome de Adam Bell, a construção da *mise-èn-scene* passa a seguir a mesma lógica do início do filme, adotando o amarelo e o excesso de sombras. A partir daí, tem-se uma unidade estética na composição das cores, pois todas as personagens passam a lidar, de uma forma ou de outra, com o sentimento de obsessão.

Esse sentimento é primeiramente mostrado sob a ótica de Anthony, na segunda – e enigmática – sequência do filme, em que vários homens estão em um clube noturno assistindo a uma apresentação em que uma mulher nua esmaga com os pés uma aranha. No entanto, antes disso, há uma sequência de três planos igualmente enigmáticos: o primeiro, da cidade de Toronto sob uma névoa amarelada; o segundo, da imagem de Adam sentado em seu carro com a câmera posicionada no banco traseiro de tal forma a mostrar a parte de trás da cabeça e o reflexo de seus olhos pelo espelho retrovisor do centro; e o terceiro se inicia com Helen nua, sentada em uma cama olhando para baixo, para, em seguida, encarar diretamente na câmera. E, então, há um corte brusco para uma tela preta. Toda essa sequência é sonorizada por uma trilha minimalista e melancólica e pela voz de uma mulher mais velha que se identifica como mãe de Adam expressando sua preocupação com o novo apartamento do filho.

Essa sequência funciona como uma pista para que o mistério do filme seja desvendado. A montagem aqui é fundamental, sendo que a escolha desses três planos, colocados nessa ordem, não é um fato arbitrário. Xavier



discute essa questão. Segundo ele, “o filme, no seu conjunto, é a expressão visualmente elaborada de um ponto de vista, cada plano será a tradução em detalhe desta perspectiva global que deve contaminar todos os passos dessa realização” (XAVIER, 2012, p. 53). Portanto, é possível enxergar a visão de mundo e concepção de obra do diretor não apenas no filme como um todo, mas também em sua decupagem em planos. O cerne para se entender a obra de Villeneuve está contida nesses três primeiros planos, pois a ordem em que eles aparecem na montagem sugere uma certa unidade de sentido na composição. Esses três planos instauram uma grande confusão a princípio, pois não deixam claro se é Adam ou Anthony no carro. No entanto, o automóvel é o mesmo visto posteriormente com Adam. Já Anthony, por outro lado, possui uma moto. Dessa forma, é possível dizer que era, de fato, Adam no carro. Contudo, o plano seguinte é de Helen, e não de Mary, o que cria um vínculo direto entre Adam e Helen, que supostamente não se conhecem no início da história. Ademais, a mãe demonstra preocupação com o novo apartamento ao perguntar como o filho consegue viver daquela forma, sugerindo que a sua condição de vida era melhor antes. A temática do duplo também está exposta nesses três planos: o ângulo da filmagem que mostra o protagonista e seu reflexo, as duas mãos (no voiceover e a imagem Helen grávida) e os dois apartamentos do protagonista, tudo é duplicado. E também há a curiosa escolha estética de quebra da quarta parede, quando Helen olha para a câmera, o que pode ser entendido como uma cumplicidade dessa personagem com o público, como se ela soubesse mais sobre a intriga que as demais personagens, o que de fato se mostra verdade.

Em seguida, tem-se a sequência do clube noturno, em que uma mulher nua esmaga a aranha diante de um dos duplos que esconde parte de seu rosto atrás das mãos, nesse caso Anthony, o que pode ser provado pela aliança em seu dedo. O ato quase ritualístico e fetichista é cortado para Adam, em sua escola, que faz seu monólogo sobre ditaduras e retirada de liberdade. Essa sequência de imagens é importante, porque mistura a posição das personagens da narrativa, formando uma teia de informações sobrepostas e estruturadas de maneira enigmática. A teia é inclusive a metáfora visual que aparece na retratação da cidade nos planos externos, por exemplo, na fiação dos postes e no fatal acidente de Mary, em que no para-brisa do carro acidentado, se forma a imagem de uma teia. Aqui cabe trazer novamente as colocações de Sobreira (2016) sobre a aranha ser um

símbolo de geração de vida e, na organização da obra, do feminino de maneira geral. A aranha, portanto, representa as mulheres na vida de Adam e de Anthony, que, nesse ponto, podem ser entendidos como duas partes de um mesmo indivíduo.

Há diversos momentos em que a narrativa sugere que eles são apenas um, porém o mais enfático é a conversa entre Adam e sua mãe, em que o professor de história revela o encontro com seu duplo. Sabemos que é Adam porque a cena se inicia mostrando-o com uma mão no rosto e a outra segurando o colarinho da camisa, do mesmo modo como Adam é encenado durante todo o longa, sempre colocando as mãos no próprio pescoço, sugerindo que o protagonista se sente sufocado. Ademais, não há aliança nas mãos do rapaz. Portanto, o final da cena, quando a mãe afirma que o filho tem uma carreira respeitada e deveria abandonar a fantasia de ser ator, é evidência de um processo psicológico de fragmentação da personagem. Essa fragmentação parece ser motivada justamente pelo sentimento de sufoco que Adam/Anthony sente perante as mulheres de sua vida.

Levanta-se a hipótese aqui – e é apenas isso, uma hipótese, pois essa leitura não fecha as possibilidades de interpretação da obra – de que Adam/Anthony é casado com Helen, porém não sente mais atração sexual pela esposa grávida. Ele busca suprir essa falta tanto no clube noturno quanto com a amante, Mary, que é a antítese da esposa, representando a canalização de seu desejo sexual. Em diversas cenas Helen parece entender um pouco mais do que acontece no enredo. Um exemplo disso é quando ela encontra Adam na escola e ele, naturalmente, não a reconhece. Pode-se argumentar que esse lado da fragmentação, Adam, que representa a sexualidade, é até mesmo incapaz de reconhecer a figura física de sua esposa. O choque de Helen, nessa sequência, seria, então, a percepção dessa fragmentação do marido e não o fato insólito de encontrar um duplo.

Ao assistir o ritual de esmagamento da aranha, há, para o protagonista, uma catarse interna simbolizada pela destruição da mulher geradora, ou seja, da mãe que poda e da mulher por quem ele não sente mais atração sexual, sobrando somente o amor erotizado e a infidelidade representada por Mary. No final, a morte de Anthony e Mary no acidente automobilístico é também simbólica, pois Helen aceita Adam como se desse uma segunda chance ao marido, uma tentativa de reatar o relacionamento conjugal, pois o desejo sexual, representado por Adam, está

de novo canalizado em Helen. Contudo, ele encontra a carta com o novo endereço para o clube noturno onde acontece o ritual da aranha e decide ir novamente, revivendo a infidelidade que parecia estar simbolicamente morta com o acidente automobilístico. A última e chocante cena, em que Helen se transforma em uma aranha gigante assustada ao ver o marido, representa o ciclo da infidelidade se reiniciando e, conseqüentemente, seu medo de ter seus sentimentos, seu amor, esmagado novamente.

## Considerações Finais

Não se deve pensar o processo de adaptação como um movimento meramente técnico de transposição de uma história que sai de uma mídia para outra. É notório que qualquer esforço de atualizar uma obra clássica ou uma que fora esquecida no passado tem o poder de rerepresentar essa obra a um novo público, permitindo, assim, uma sobrevivência a essa história e às personagens que habitam seu mundo diegético (REIS, 2018). Contudo, o processo de adaptação não é um processo sem ideologia. A visão de mundo do adaptador, mesmo que esteja em conformidade com a visão de mundo do autor do material de origem, jamais será idêntica à de seu predecessor, pois existe sempre uma distância entre eles, seja ela temporal, seja cultural. Isso, ainda, sem levar em consideração as possibilidades estéticas de cada mídia quando essa adaptação ocorre em um movimento transmidiático.

Portanto, para concluir, em conformidade com o que pensa Linda Hutcheon sobre esse processo tão complexo, não se almeja elencar hierarquicamente as obras aqui tratadas. Um dos motivos para isso é o fato de que, na hierarquização, a discussão constantemente se concentra no nível de fidelidade da obra adaptada e não na materialidade estética de cada uma das mídias, nem na potência autoral que existe no processo de adaptação. Desse modo, não se pretende discutir quem lidou melhor com a narrativa, se foi José Saramago, que aborda o conflito do amor romântico e do amor não idealizado, ou Dennis Villeneuve, que explora o erotismo e a sexualidade. O que se almeja, ao se deparar com uma obra adaptada, é analisar como os dois autores lidam com o universo diegético dada a materialidade de cada mídia. Até porque, diferentemente dos homens duplicados presentes nas

narrativas aqui abordadas, uma adaptação não é uma meramente uma obra duplicada, mas uma que se apresenta completamente nova e independente da original.

## Referências

AGUILERA, Fernando G. **As Palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARIAS, Juan. **José Saramago: O amor possível**. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BELLANTONI, Patti. **If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual**. Massachusetts: Focal Press, 2005

CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 14, n. 2, p. 10-41, 31 dez. 2006.

DOLEŽEL, Lubomír. **Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

ENEMY. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Miguel Angel Faura e Niv Fichman. Canada e Espanha: Pathé, 2014. (121 min) son., color.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Santa Catarina: Editora UFSC, 2013.

KVIDELAND, Reimund; SEHMSDORF, Henning K. **Scandinavian Folk Belief and Legend**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

OLTAMARI, Leandro Castro. Amor e conjugalidade na contemporaneidade: uma revisão de literatura. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 14, n. 4, p. 669-677, out./dez. 2009.

PLATÃO. **Os Pensadores**: Platão. seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

SARAMAGO, José. **O Homem Duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SOBREIRA, Ricardo. Duplicação e originalidade em uma adaptação fílmica do romance: O homem duplicado, de José Saramago. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 25, p. 194–215, jan./jun. 2016.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Florianópolis: Ilha do Desterro, n. 51, 2006.

TRUFFAUT, François. Uma certa tendência do cinema francês. In: TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos**: escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 257-276.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003. p. 81-87.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.