

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA  
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA  
O EFEITO DESCONCERTANTE  
DE *O HOMEM DUPLICADO* – FILME E ROMANCE

Thaís Feitosa de Almeida (UERJ)  
[thais.feitosa0@gmail.com](mailto:thais.feitosa0@gmail.com)

RESUMO

Uma impressão comum à leitura de *O Homem Duplicado* (2002) e à assistência de sua adaptação cinematográfica (2013) é o desconforto, a perturbação, e por vezes a incompreensão provocada no receptor das duas produções. O fato de apresentarem múltiplas interpretações promove em parte dos leitores e/ou espectadores certo grau de perplexidade a ponto de alguns não conseguirem atribuir sequer uma a interpretação. Nesse contexto, esse trabalho tem como objetivo analisar como a crise de identidade do(s) protagonista(s) na narrativa fílmica (VILLENEUVE, 2013) e na narrativa literária (SARAMAGO, 2002) de *O Homem Duplicado* instaura nos espectadores e leitores certa perturbação a respeito do tema identitário. Para essa proposta, além da análise da narrativa fílmica como uma transposição midiática (CLÜVER, 2006) da narrativa de José Saramago, pretendemos refletir sobre esta adaptação como processo criativo cinematográfico utilizando como referência “Teoria e prática da adaptação” de Robert Stam (2006) através da análise da linguagem cinematográfica e seus efeitos de sentido.

**Palavras-chave:** Intermedialidade. Adaptação cinematográfica. Saramago.

### 1. Introdução

Segundo nossa hipótese, o romance de José Saramago (2001) *O Homem Duplicado* e a reprodução cinematográfica homônima de Denis Villeneuve (2013) permitem leituras ambíguas. A análise das referidas narrativas esclarece-nos, no entanto, que a ambiguidade não é um defeito dos textos, mas sim uma estratégia para provocar desestabilização com o possível intuito de instigar a reflexão. Nesse sentido, consideramos que uma leitura produtiva do livro *O Homem Duplicado* (2002) pode ser feita, considerando a inquietação do professor de história diante da descoberta do duplo como um receio da chegada de sua morte. No mais, consideramos relevante analisar como o transtorno desencadeado no(s) protagonista(s) da película (2013) está associado ao abalo sobre a consciência de si desencadeado pela difusão de imagens técnicas.

Atentando ao efeito de receio da morte observado no romance e no filme, podemos constatar a associação desse desconforto à presença no filme de aranhas e cenas que fazem alusão a teias. A aranha contém dentre outras simbologias a referência à figura do feminino e o longo da

narrativa fílmica costuma ser acompanhada da presença de mulheres. Na narrativa literária não há a presença da aranha, no entanto, podemos vislumbrar que a tensão sexual também é problematizada no romance apesar de não ser o foco da narrativa. Desse modo, acreditamos que, a partir da assistência e da análise do filme, a temática sexual no livro pode ganhar uma recepção mais ampliada por parte do leitor ou do crítico uma vez que “cada recriação de um romance para o cinema”, segundo Robert Stam, “desmascara facetas [...] do romance e seu período e cultura de origem” (STAM, 2006, p.48).

Dessa forma, ao verificar como são produzidos os efeitos de incômodo no espectador, a análise fílmica permitirá uma breve compreensão do contexto de produção. A partir dessa perspectiva, pretendemos com esse artigo demonstrar como a análise da narrativa fílmica *O Homem Duplicado* (2013) proporciona a reflexão sobre o processo criativo cinematográfico e ilumina características geralmente marginalizadas numa primeira leitura do romance utilizado como obra de partida.

## **2. Estudos intermidiáticos: análise da narrativa fílmica como um processo criativo**

O comparativista Claus Clüver (2006) prefere o termo intermidialidade ao termo estudos interartes para os estudos que tratem das relações entre mídias em geral (relações intermidiáticas), das transposições de uma mídia para outra (transposições intermidiáticas ou intersemióticas) e da união (fusão) de mídias. Tal precaução teórica é justificada por duas razões principais, segundo o autor.

A primeira consiste na importância que os trabalhos nomeados com o termo “estudos interartes” conferem ao campo literário. Do ponto de vista desses estudos, a literatura seria uma arte superior, uma vez que tais implicações teóricas priorizariam a relação da literatura com outras artes. Partindo do pressuposto da literatura como arte primeira, os estudos interartes podem ser entendidos também como “artes comparadas” dado ao parentesco com a literatura comparada em sua versão tradicionalista. Essa compreensão é bastante coerente se considerarmos que desde a publicação de *Introdução à Literatura Comparada* (1968) de Ulrich Weisstein, a literatura comparada contempla como uma de suas áreas de interesse “a iluminação mútua das artes”. (WEISSTEIN *apud* CLÜVER, 2006)

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Nessa perspectiva de inadequação do termo “estudos interartes”, seguido ao privilégio dado à literatura no estudo dedicado ao diálogo entre artes, ressaltamos na crítica de Claus Clüver (2006) o fato do conceito estudos interartes compreender apenas as expressões consideradas através de critérios clássicos como obras de arte. Esta perspectiva proporcionada pelos estudos interartes restringe o objeto de estudo impossibilitando, dentre outros corpora, aqueles que estão compreendidos entre os meios de comunicação de massa.

Pelos motivos apresentados por Claus Clüver (2006), localizamos este trabalho nos estudos de intermedialidade por considerá-lo mais adequado aos nossos objetivos, uma vez que trabalhamos com uma narrativa cinematográfica, ou seja, com um corpus que se consagra como manifestação cultural de massa.

Sobre o termo intermedialidade, Adalberto Müller (2008) ressalta que este provém do vocábulo “mídia” que no português do Brasil tem duas acepções: “sempre no singular, na acepção de meios de comunicação de massa (televisão, jornais, rádio); já no singular ou plural, no sentido de suporte físico para a gravação e transmissão (sobretudo de som e imagem)” (MÜLLER, 2008, p. 48). Desse modo, justificamos novamente a coerência no uso do termo Intermedialidade no caso de nossa análise, desta vez através da análise filológica do vocábulo em português. Assim, apesar de todo o debate relacionado ao termo realizado entre vários teóricos, entre eles, Adalberto Müller (2008) e Claus Clüver (2006), preferimos aqui este termo por verificar nele melhor adequação.

Tendo em vista, através da análise de Adalberto Müller (2008), que mídias podem significar o meio ou o suporte físico, quais relações podem estabelecer o conceito de Intermedialidade? Claus Clüver aponta que

o conceito de intermedialidade cobre pelo menos três formas possíveis de relação: 1) relações entre mídias em geral (relações intermediáticas); 2) transposições de uma mídia para outra (transposições intermediáticas ou intersemióticas); 3) união (fusão) de mídias (CLÜVER, 2006, p. 24)

Para os efeitos deste trabalho trataremos de uma transposição de uma mídia (literatura/livro) para outra (cinema/película) e para tal, consideraremos as observações de Claus Clüver (2006) e Robert Stam (2006).

Sobre a transposição de uma mídia para a outra Claus Clüver ressalta 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” (2006, p. 17). Neste ponto, o pensamento de Robert Stam se encontra com aquele de Claus Clüver quando em seu texto “Teoria da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006) indaga: “O problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado. Qual o sentido dessas alterações?” (STAM, 2006, p. 41). Com esse aporte teórico, nosso trabalho parte do conceito de Intermedialidade, de forma geral, para chegar à aplicação desse conceito na transposição midiática de um romance (livro) para um filme (película). Esta transposição no texto de Robert Stam é denominada adaptação.

Robert Stam ressalta que entre as teorias que favoreceram um melhor prestígio para a adaptação encontra-se a teoria da recepção. Esta considera que

um texto é um evento cujas indeterminações são completadas e se tornam verdadeiras quando lido (ou assistido). Ao invés de ser mero “retrato” de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente. (STAM, 2006, p. 24)

Se as duas mídias são expressões comunicativas situadas no espaço e no tempo é interessante pensarmos se elas, apesar de estabelecerem um diálogo inevitável e enriquecedor no processo da adaptação, não poderiam ser analisadas e lidas separadamente nos Estudos Intermediáticos. Sobre isso, Claus Clüver ressalta que:

Minhas observações sobre intertextualidade e intermedialidade devem ter indicado, entre outras coisas, que um texto isolado, seja lá em que mídia ou sistema sógnico pode representar um rico objeto de pesquisa para os Estudos Interartes, da mesma forma que um texto literário isolado, considerando suas implicações intertextuais, já se oferece ao comparativista, frequentemente, como objeto de pesquisa promissor. (CLÜVER, 2006, p. 16)

Com essa última passagem de Claus Clüver, pretendemos mostrar que para além de uma análise que realize um diálogo entre o romance e o filme temos como objetivo mostrar que o filme preserva sua independência e pode ser lido separadamente ao romance.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA  
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

3. *Leitura incômoda: o cineasta e a inspiração na literatura*

Ce n'est pas une adaptation fidèle, c'est plutôt inspiré du livre..(VILLENEUVE, 2014)

Não é uma adaptação fiel, mas sim inspirada no livro.  
(Tradução nossa)

Com essa afirmação o cineasta canadense confirma o fato que constitui nosso objeto de análise; a adaptação não deve ter prioritariamente o compromisso com a reprodução da obra de partida. Conforme destaca Linda Hutcheon (2013), há vários tipos de adaptação, sendo esses determinados segundo a intencionalidade da reprodução cinematográfica.

Dentre os tipos listados por Linda Hutcheon localizamos o *O Homem Duplicado* (2013) como uma adaptação que busca exaltar a obra de partida. Tal afirmação se ampara no fato de que assim como no livro, a atmosfera proposta pelo filme é de perturbação. Se por um lado o incômodo e a tensão proporcionados pelo livro concentram-se, sobretudo, no protagonista Tertuliano e nos seus diálogos com o senso comum (seu subconsciente), no filme este ambiente é proporcionado pela fotografia, trilha sonora, tomadas de câmera, além da aparição instigante de aranhas.

Denis Villeneuve afirma em entrevista (2014) ter sido leitor instigado pelo livro de José Saramago, escritor que considera um intelectual crítico da realidade em que vivemos. Foi desejo de Denis Villeneuve que esse olhar crítico do romancista português chegasse às telas. No entanto, a tarefa não seria fácil, visto que não era a história fidedigna do livro o elemento que o cineasta pretendia transpor às telas, senão o espanto e o incômodo que lhe provocaram a leitura.

Se utilizamos por um lado o sintagma “pretendia transpor” em substituição a “transpôs”, tal fato acontece por dialogarmos nesse artigo os efeitos da produção fílmica com os relatos do realizador a respeito da produção. A utilização da formação sintagmática “pretendia transpor” tem lugar a partir da fala de Denis Villeneuve em uma entrevista, momento no qual justifica suas intenções com a realização da adaptação.

Ora, bem sabemos, a partir principalmente das reflexões propostas por Barthes, que a fala do autor sobre o texto não possui valor de verdade. Esta, não é, senão o discurso que dado autor (escritor, realizador, etc.) estrutura a respeito daquilo que foi por ele produzido. Partindo desses pressupostos a obra se desprende do autor e adentra o universo mágico da recepção. Mágico porque pressupõe a criação de imagens sendo por

esse motivo permeadas pela temporalidade circular. Desse modo, tais imagens do universo da recepção não respondem a uma causalidade característica da temporalidade linear, mas sim tornam-se independentes da já desvalorizada “intenção inicial do autor”.

Usamos o termo magia para designar aquilo que é relativo às imagens em referência ao uso que é feito por Vilém Flusser (2009), o qual vimos pertinência. Segundo o autor, “o vaguear do olhar é circular” (FLUSSER, 2009, p. 8), sendo assim “o tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o tempo do eterno retorno” (*Idem, ibidem*, p. 8). Vilém Flusser completa com a afirmação de que “no tempo da magia [no tempo circular das imagens], um elemento explica o outro e esse explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis”. (*Idem, ibidem*)

É nesse contexto mágico das relações reversíveis proporcionados pelas imagens – não apenas do cinema, mas qualquer imagem – que ocorre a recepção do filme. No caso de *O Homem Duplicado* (2013), as imagens veiculadas nas telas causam incômodo. O cineasta parece conhecer a teoria de mídia desenvolvida por Vilém Flusser uma vez que joga com o tempo mágico das imagens. Sendo o cinema fruto do desenvolvimento tecnológico, da técnica, não são suas imagens, meras imagens tradicionais, mas sim imagens técnicas (FLUSSER, 2009). Tais imagens apesar de serem contempladas em um tempo circular, mágico, têm origem na escrita – seja no roteiro, no romance ou no discurso científico. No entanto, raramente nos perguntamos que texto está presente em uma imagem, esquecemos que se tratam de imagens técnicas porque normalmente a presença do texto nas imagens é pontuada pela linearidade. É dessa forma que por um momento abandonamos a ideia de que consiste em uma produção técnica e mergulhamos na realidade fílmica, da qual emergimos no acender das luzes.

Nesse sentido, Denis Villeneuve quebra a expectativa de linearidade da narrativa cinematográfica. A iluminação reduzida em cenas internas e a variedade de cenas tomadas em plano inferior parecem provocar desconforto no público, no entanto são frequentes. A predominância de tons pastéis na fotografia associada a presença de atrizes loiras de tons de pele e cabelo semelhantes (Sarah Gadon e Mélanie Laurent) para interpretar os cônjuges de Adam e Anthony, interpretados pelo mesmo ator (Jake Gyllenhaal) produz a atmosfera incômoda de repetição. Talvez por esse motivo seja frequente a opinião de que o “defeito” do filme seria o pressuposto da leitura do romance ser necessária para a sua compreensão.

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Essa interpretação é dada tanto por aqueles que leram, como por aqueles que se sentiram sabotados pela ausência da leitura.

O efeito de repetição também é causa de perturbação na narrativa de José Saramago à medida que a repetição (existência do duplo) provoca em Tertuliano um receio ou sensação de sua morte. O professor de história parece estar mergulhado em um pensamento discursivo histórico que apesar de aprisioná-lo em monotonia e melancolia, o mantém protegido. Refiro-me à proteção do eu, da identidade. Segundo Vilém Flusser, tal segurança provocada pelo discurso histórico está ancorada na escrita linear.

Sua intenção [a intenção da escrita] é criar uma consciência livre de todos os mitos e toda a magia, que pensa e age, que age historicamente – a consciência histórica, política. [...]. No fim, está o pensamento discursivo histórico puro, ou se quiserem, a sociedade comunista. *A ideia de história da salvação, da redenção, do aperfeiçoamento contínuo está ancorada na invenção da escrita. O progresso acredita superar a morte.* (FLUSSER, 2015, p. 135, grifo nosso)

Vilém Flusser acrescenta, no entanto, que “aparentemente o homem é incapaz de pensar histórica e politicamente sem pensar também de forma imaginativa, pré-histórica, pré-historiográfica e apolítica” (FLUSSER, 2009, p. 137). Em conformidade ao que é descrito pelo filósofo, o personagem Tertuliano é fascinado pela mitologia egípcia e suas imagens. Desse modo, imagens/mitos e texto/história são conciliados no pensamento identitário do professor de história. Mas Tertuliano não se pretende nem se sente protagonista da história. Localizando-se na margem desta não observa em sua rotina o mesmo progresso propagado pela história.

Nessa perspectiva, a descoberta do duplo para Tertuliano tem efeito semelhante ao surgimento da fotografia (e das diversas outras formas de imagens técnicas) para o pensamento histórico. Ambos oferecem uma perspectiva de novidade e deslocamento, surpresa e estranhamento. Diante do aparecimento do duplo, como diante da produção de imagens técnicas não é mais possível pensar e agir da mesma forma. É preciso reagir ao fato novo que frente ao homem se coloca.

O surgimento de imagens técnicas significa para o pensamento discursivo histórico forte abalo na supremacia da escrita que, através da produção e assimilação massiva de textos, havia alcançado o estágio de textolatria (quando se entende o texto como própria realidade e não como sua representação). Já o aparecimento do duplo representou forte abalo

em Tertuliano. O professor, que tinha sua identidade definida pela dialética de texto e imagem e do pensamento histórico, encontrava-se por um lado protegido da morte pela definição identitária, e por outro, próximo a ela por não se reconhecer agente histórico e se sentir inerte, melancólico e solitário. Diante da descoberta do sócia, sente-se vivo pela necessidade de ação, de movimentar-se e novamente morto pela ameaça de aniquilação de supressão pelo outro.

Esse pêndulo de sensações que provoca perturbação foi transposto para o cinema. Mas se a perturbação é preservada no filme, sua forma sofre renovação. A descoberta do duplo e a presença da imagem técnica cinematográfica (as cenas dos filmes por meio das quais Tertuliano constata a existência de seu duplo) são acompanhadas, na adaptação de Denis Villeneuve (2013), da presença discreta de uma aranha e do destaque ao forte desejo sexual expressados pelo professor e pelo ator (sócia).

Se por um lado o desejo sexual acentuado de ambos personagens já se encontrava presente na narrativa literária, mesmo que de forma mais discreta. A presença do aracnídeo confunde os espectadores que tiveram a assistência do filme precedida pela leitura do livro. Afinal de contas, não há aranha alguma no romance de José Saramago.

A aranha comunica-se principalmente segundo nossa análise com duas características presentes nas narrativas: o desejo sexual e nova perspectiva proporcionada pelas imagens técnicas. O aracnídeo faz referência ao poder e ao perigo que vem do feminino caso tivermos por base o mito grego de Aracne. No filme, tal referência encontra-se na alusão ao desejo sexual de Anthony e Adam, que leva à morte física de um e à morte social do outro. De outra forma, a aranha também abriga a simbologia de ser tecelã do mundo. Mas seria artesã do tecido do mundo concreto ou tecelã do véu de ilusões que esconde a realidade? Conforme procuramos constatar, nossa análise considera que tal ambivalência da simbologia da aranha constitui metáfora da ambivalência de imagens técnicas. Essas últimas podem tanto combater a textolatria e mostrar o mundo concreto como velar este mesmo mundo.

Desse modo, verifica-se que uma análise mais apurada da produção cinematográfica esclarece que a sabotagem é de fato motivação para o filme. A repetição não é uma falha na feitura do filme, mas seu motivo. O jogo confuso de repetição no qual *O Homem Duplicado* (2013) coloca o espectador o conduz a cair nas armadilhas da narrativa. Por essa razão, não avaliamos que seja necessária a leitura do livro de José Saramago pa-

**II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA**  
**XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA**

ra a compreensão do filme de Denis Villeneuve. Esta impressão faz parte de mais uma armadilha da trama, na qual ao apresentar índices de que segue o enredo da obra de partida causa incômodo por contrariar essa expectativa através de ações que não existiram no livro de José Saramago.

Temos, por exemplo, que o artifício de sensação de repetição proporcionada pelo filme se comunica com as diversas formas de apresentação da temática do duplo no livro, das quais se destacam o senso comum (subconsciente de Tertuliano) e Antonio Claro (ator sócia de Tertuliano), sendo, no entanto, diferenciado do texto de José Saramago.

Com essa breve análise, observamos então que do mesmo modo que a obra literária é considerada livre do marco original do autor – original nesse caso enquanto origem dentro de uma perspectiva de história linear –, também o filme *O Homem Duplicado* (2013) tornou-se independente de sua obra de partida.

#### **4. *O romancista crítico e o cineasta experimentador***

Como já vimos, Denis Villeneuve admira a habilidade crítica de José Saramago, pois para ele, o escritor português tem uma visão muito precisa do mundo. Sabemos que essa opinião não se restringe ao cineasta canadense uma vez que, quando da contemplação do escritor português com o Prêmio Nobel de Literatura em 1998, a organização da premiação justificou com afirmação semelhante à de Denis Villeneuve:

Who with parables sustained by imagination, compassion and irony continually enables us once again to apprehend an elusory reality. (NOBEL-PRIZE.ORG)

Aquele que, com parábolas portadoras de imaginação, compaixão e ironia torna constantemente compreensível uma realidade ilusória. (tradução nossa).

Essa constatação nos permite afirmar que está presente em *O Homem Duplicado* (2002) a habilidade que já vinha sendo exercitada por José Saramago ao longo de sua carreira, enquanto que a adaptação de *O Homem Duplicado* (2013) teve caráter experimental em relação ao que Denis Villeneuve produzia até então. Uma colocação de Denis Villeneuve (2014) na supracitada entrevista ratifica essa informação:

Le processus de fabrication du film a été plus expérimental que jamais. Parce qu'il y avait peu de lieux de tournage et peu de comédiens, je pouvais passer beaucoup de temps à travailler la direction d'acteurs, particulièrement avec Jake. On a beaucoup improvisé et pris pas mal de risques. (VIL-LENEUVE, 2014).

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

O processo de produção do filme foi mais experimental do que nunca. Porque havia poucas locações para a filmagem e poucos comediantes, eu podia passar muito tempo trabalhando a direção dos atores, especialmente com Jake. A gente improvisou muito e correu muitos riscos. (Tradução nossa)

De fato, é percebida ao longo do filme a utilização de poucas locações. No entanto, tal fato não nos parece ocasional. Os apartamentos do professor de história Adam Bell e do ator de cinema Anthony Saint Claire se assemelham muito. A diferença mais latente está na colocação da luz – pouca iluminação no domicílio de Adam e iluminação opaca, em tons pastéis no local em que reside Anthony. Outra diferença, que não chega a ser marcante, é a presença de mulheres diferentes nas residências de cada personagem. Não consideramos a diferença muito clara porque foram escolhidas para esposa do ator e amante do professor de história mulheres loiras e muito brancas que, sob a meia luz que acompanha a maioria das cenas, tornam-se muito parecidas.

Nessa perspectiva, uma das interpretações possíveis para o filme diz respeito a Adam e Anthony serem a mesma pessoa. Dessa constatação podem se desenvolver ainda múltiplas leituras, desde aquela que considera o ator como substituto no filme da figura emblemática do senso comum do livro, até a hipótese de que seja Adam o subconsciente de Anthony. Como armadilha ou modo de confundir ainda mais o espectador, o corte de cabelo e da barba de Jake Gyllenhaal, ator que interpreta os dois personagens, continua o mesmo durante todo o filme para ambos os papéis, à exceção de quando Anthony aparece atuando em um de seus filmes. Desse modo, as cenas nas residências e a caracterização física do ator que protagoniza o filme corroboram para a leitura que unifica Adam e Anthony em um só personagem em crise.

Também esta crise pode ser lida à luz de diversas perspectivas a quais corroboram para o argumento que unifica os dois personagens. Duas perspectivas que ganham destaque são aquelas que dizem respeito à crise no casamento e à crise de identidade. Entretanto, é preciso destacar que apesar da multissignificação que este filme pode alcançar, a adoção completa de uma ou de outra perspectiva mutila da trama aspectos questionadores que lhe são constituintes.

Ao optarmos pelo ponto de vista que configura a existência do personagem duplo (uma vez que Anthony e Adam seriam um só personagem) decorrente de uma crise no casamento, adotaremos Anthony como o real, o verdadeiro, enquanto Adam faria parte do seu subconsciente, do seu *alter ego*. Nessa perspectiva, Anthony seria casado e desejaria ter

**II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA**  
**XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA**

relações com várias mulheres, fato que se torna inconciliável com a instituição matrimonial. Essa interpretação se mostra coerente uma vez que a narrativa fílmica oferece índices para a qual corroboram, como, por exemplo, a fala da personagem de Helen sobre o fato do marido Anthony já tê-la traído:

*Helen* – Você está mentindo para mim?

*Anthony* – Eu...

*Helen* – Você está mentindo.

*Anthony* – Você está enlouquecendo.

*Helen* – Não estou. Quem era?

*Anthony* – Eu já te falei que era um cara.

*Helen* – Você a está vendo?

*Anthony* – Helen, não quero falar sobre isso.

*Helen* – Você a está vendo de novo?

*Anthony* – Vamos pegar algo para comer. Vamos lá e depois...

*Helen* – Não quero nada.

*Anthony* – Era um cara! Era um homem! Quem você acha que era? Um marido ciumento?

*Helen* – Sim

*Anthony* – Eu não quero passar por isso de novo. Tudo bem? Eu não quero. Vou dar uma volta.

*(Homem Duplicado, 2013, 00:34:17 a 00:35:15)*

No entanto, essa análise decapita a crítica feita por José Saramago e reforçada por Denis Villeneuve a respeito da repetição que se verifica na vida do indivíduo e na história. Se por um lado a interpretação explica o filme, também destrói um de seus aspectos mais instigadores. É como a explicação de uma piada, esta obtém efeito contrário ao da primeira, mutila o humor contido na anedota.

Se, por outro lado, adotarmos Adam como personagem matriz, genuíno e Anthony como seu “senso comum” (subconsciência), podemos cair na armadilha de procurarmos no filme a reprodução do livro, uma vez que a narrativa de José Saramago parte de Tertuliano (o professor de história) e segue o acompanhando, de maneira semelhante a uma câmera de cinema durante toda a trama. Essa armadilha pode causar frustração

no espectador no lugar do desconforto e incômodo que convida a reflexão.

Como podemos observar, encontrar uma explicação ou uma interpretação para o filme *O Homem Duplicado* (2013) é tarefa perigosa. Por esse motivo, não tratamos nossa análise nesses termos.

## 5. Considerações finais

Uma definição dupla de adaptação como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica) é uma maneira de abordar as várias dimensões do fenômeno mais amplo da adaptação. (HUTCHEON, 2013, p. 47)

Reiteramos as palavras de Linda Hutcheon no sentido de que procuramos tratar ao longo desse trabalho a narrativa fílmica *O Homem Duplicado* (2013) como um produto e como um processo. Mas o tratamento de produto neste artigo se limitou a abordar aspectos de recepção do público na exibição do filme. Desse modo, nossa análise concentrou-se, sobretudo, no processo, nas diversas camadas dessa obra palimpséstica e nos efeitos por ela causados. Contribui para a orientação de nossa análise, além dos números verificados nas bilheterias, a afirmação de Denis Villeneuve (2014) quanto às suas expectativas de público e crítica:

Ce qui me rassure, c'est que les critiques pour le moment sont favorables, mais c'est un film qui est relativement vulnérable. Si les gens veulent le voir, honnêtement, ils ont intérêt à y aller durant les premiers week-ends. (VILLENEUVE, 2014).

O que me dá segurança, é que as críticas são favoráveis, mas é um filme relativamente vulnerável. Se as pessoas querem vê-lo, honestamente, elas devem ter o interesse de ir ao cinema durante os primeiros fins de semana. (Tradução nossa)

A afirmação do cineasta revelou a expectativa de que o filme ficasse pouco tempo em exibição. Tal fato corrobora para nosso posicionamento crítico pautado na afirmação de que os aspectos relacionados ao aprimoramento/questionamento dos limites do fazer cinematográfico foram priorizados neste filme em detrimento da aposta no sucesso da produção no mercado.

Pontuando nossa análise com as palavras de Pierre Bourdieu em seu livro *As Regras da Arte* (1992), Denis Villeneuve não produziu um filme para atingir um determinado público, mas para formá-lo. O cineasta

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

como um artista que busca sua autonomia se submeteu aos riscos de uma produção experimental, agindo de modo a assemelhar-se aos “defensores mais resolutos da autonomia [os quais] constituem em critério de avaliação fundamental a oposição entre as obras feitas para o público e as obras que devem fazer seu público”. (BOURDIEU, 1992, p. 247)

Nesse sentido, consideramos ter satisfeito ao objetivo inicial de apresentar *O Homem Duplicado* (2014) de Denis Villeneuve dentro de um processo cinematográfico criativo (STAM, 2010) e palimpséstico (HUTCHEON, 2013). Um de seus aspectos criativos está no fato de não se apresentar com a pretensão de reproduzir fielmente a obra de partida. A ausência dessa pretensão é definida através da análise do filme que apresentando múltiplas leituras como no romance, no entanto não apresenta as mesmas. Portanto, a produção se consagra criativa não só no diálogo realizado com a obra de partida inerente às adaptações, como também na distância que consegue manter do romance através da construção enigmática que assegura sua independência.

A independência na qual falamos não desfaz os laços entre romance e filme, mas garante uma relação suplementar. Esse aspecto de suplemento é explicado por Maria Cristina Ribas (2014) dentro do contexto da adaptação: “A noção de suplemento aponta para um acréscimo que pode ser retirado [...] mesmo porque o texto fonte não é necessariamente a origem, não tem obrigação de ser fielmente retratado”. (RIBAS, 2014, p. 23)

Por tudo aqui dito, concluímos com a nossa análise que a relação suplementar entre romance e filme. Apesar dessa relação ser afirmada através dos argumentos apresentados nesse artigo, não pode ser articulada através de uma análise superficial, uma vez que, como um palimpsesto, ambas as narrativas de *O Homem Duplicado* (2002 e 2013) encaminham o leitor/espectador ao abismo do questionamento identitário.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. O ponto de vista do autor. In: \_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad.: MACHADO, Maria Lúcia. Cia. das Letras: São Paulo, 1996, p. 243-311.

CLÜVER, Claus. Inter textus/Inter artes/Inter media. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais*. Belo Horizonte, vol. 14, n. 1, p. 11-41, jul.-dez. 2006.

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2015.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad.: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

MULLER, Adalberto. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. In: *Outra travessia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina*, Florianópolis, n. 7, p. 47-53, jan-jun. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11974/11239>>.

NOBELPRIZE.ORG. *The Nobel Prize in Literature 1998*. Acesso em: 08-08-2015 Disponível em: <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1998/index.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/index.html)>.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosque da adaptação. *ALCEU – Revista de Comunicação da PUC-Rio*, vol. 4, n. 28, p. 117-128, jan/jun. 2014. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu%2028%20-%20117-128.pdf>>.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia de Bolso, Companhia de Letras, 2002.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. New York University. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, n° 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/2175-8026.2006n51p19/9004>>.

*O homem duplicado*. Direção: Denis Villeneuve. Fotografia: Nicolas Bolduc. Canadá: Imagem Filmes (distribuidora brasileira), 2013. 90 min. Título original: Enemy.

VILLENEUVE, Denis. Ennemi: le film qui a changé la vie de Denis Villeneuve. In: \_\_\_\_\_. Ici.radio-canada. Disponível em: <[http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts\\_et\\_spectacles/2014/03/10/008-ennemi-denis-villeneuve-cinema.shtml](http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2014/03/10/008-ennemi-denis-villeneuve-cinema.shtml)>. Acesso em: 02-08-2015.