

LEITURA INTERSEMIÓTICA DE O HOMEM DUPLICADO DE SARAMAGO E SUA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA ENEMY DE VILLENEUVE –

UM ESTUDO COMPARATIVO

CLARA MARIA SILVA*

Resumo: Adotando uma perspectiva intersemiótica, analisamos uma obra de José Saramago – O Homem Duplicado (2002) – conjuntamente com a sua adaptação cinematográfica por Denis Villeneuve – Enemy (2013). Procura-se compreender tanto a reformulação temática da obra fílmica como o aproveitamento do narrativo literário que a circunda e circunscreve, e que resultam na escrita de um texto independente. Visa-se concluir o modo como essa construção recodifica o texto saramaguiano assim se possibilitando, em termos teóricos, a abertura para o debate sobre o princípio da fidelidade adaptativa como pensada por André Bazin.

Palavras-chave: adaptação cinematográfica; literatura comparada; intersemiótica, princípio de fidelidade.

Abstract: While adopting an intersemiotic perspective, José Saramago's work O Homem Duplicado (2002) will be analysed altogether with its cinematographic adaptation Enemy (2013) by Denis Villeneuve. The latter work constructs a thematic reformulation provided by the narrative that encircles and circumscribes it. Thus, the writing of a filmic text results in its independence. We ought to understand how the thematic construction recodes Saramago's work, culminating in the opening of a debate on the fidelity principle designed by cinematographic thinkers such as André Bazin.

Keywords: cinematographic adaptation; compared literature; intersemiotic; fidelity principle.

INTRODUÇÃO

Serve a presente análise o propósito de compreender os fenómenos literário e cinematográfico sob uma perspectiva intersemiótica, visando deste modo, estabelecer nexos entre os objetos particulares nomeados acima sem, no entanto, ignorar as diferenças signícas que compreendem a especificidade de cada obra artística. Procuramos ler os signos¹ e os sintagmas mais relevantes que compõem tanto a versão fílmica quanto a literária, buscando entender o funcionamento dos mesmos no interior de cada texto² para, posteriormente, comparar os diferentes códigos³ e compreender quais as consequências sémicas – de distância e/ou aproximação – que daí advém.

* FLUP. up201405647@letras.up.pt

¹ GREIMAS & COURTÉS, s. d.: 422: «Signo é uma unidade do plano da manifestação, constituída pela função semiótica, isto é, pela relação de pressuposição recíproca [...], que se estabelece entre grandezas do plano da expressão (do significante) e do plano do conteúdo (do significado), no momento do ato de linguagem».

² AUMONT & MARIE, 2009: 61: «a noção de 'texto' coloca a questão fundamental da unidade da obra [fílmica] e da sua análise».

³ GREIMAS & COURTÉS, s. d.: 50. «Compreende-se, então, por código, não somente um conjunto limitado de signos ou unidades (do domínio de uma morfologia) mas, também, os procedimentos de seu arranjo (sua organização sintáctica), sendo que a articulação desses dois componentes permite a produção de mensagens».

Recusamos, deste modo, uma análise que parta de uma hierarquia artística, *i. e.* visamos eliminar a pretensa dependência artística comumente associada ao texto subsequente na relação com o antecedente, concedendo-lhe autonomia necessária para um estudo rigoroso. Tomamos por verdadeira a célebre máxima barthiana: «A verdadeira crítica das linguagens não consiste em julgá-las, mas em distingui-las»⁴. A referida posição imanente relativa ao estudo dos fenómenos artísticos contribui, como em seguida veremos, para o debate em torno da teoria sobre a *fidelidade* como desenvolvida por André Bazin, que argumenta que a transposição fílmica procura traduzir e/ou transferir o texto literário para a tela. Joy Boyum, por sua vez, defende que o filme interpreta a obra da qual parte, atualizando-a.

*Do que se trata, para Bazin, é de nos dizer que a adaptação permite ao cineasta a procura criativa de 'equivalências' fílmicas, capazes de fidelizarem, o filme ao livro. Mais ainda: que essa busca de 'equivalências', destinadas a dar conta na tela daquilo que o texto literário narra na página, traz a valia de proporcionar no ecrã a emergência de novas modalidades comunicativas. [...] Adaptar, procurando 'equivalências', possibilita assim, de acordo com Bazin, que se efetue uma renovação e uma fecundação da produtividade dos signos e códigos técnico-narrativos da sétima arte*⁵.

E ainda,

*Mas o que nos importa reter é a noção de 'fidelidade' proposta por este autor [Joy Gould Boyum] e que se correlaciona com uma aceção de filme, nomeadamente aquele que transpõe um texto literário, em termos de objeto potencialmente plural e aberto que reclama cooperações interpretativas da instância espectral. Quer dizer, como uma entidade dotada de pressupostos rumos de interpretação que, para se atualizarem e se assumirem como 'mundos' possíveis pertinentes, requerem a participação ativa de um recetor*⁶.

METODOLOGIA E OBJETIVOS

Não propondo uma definição estanque e definitiva do fenómeno cinemático, visamos uma hipótese abrangente para a compreensão da essência da sétima arte. A proposta pretende-se introito para a discussão sobre a fidelidade na transposição artística. Teremos como ponto de partida uma definição de cinema apoiada na sua característica essencial – o movimento.

Analisaremos a obra de José Saramago, *O Homem Duplicado* e a sua reapropriação criativa por Denis Villeneuve, *Enemy*. É nosso objetivo primeiro justificar a transposição (praticamente na íntegra) da narrativa do romance para o filme e a remodelação temática que a película produz. Para tal, recorreremos principalmente à construção espacial do

⁴ *Apud*, LES, 2003: 27.

⁵ SOUSA, 2003: 40.

⁶ *Idem*: 42.

texto como definida por Yuri Lotman em *A Estrutura do Texto Artístico* e às teorias da missividade operativa e das modalidades actanciais desenvolvidas por Claude Zilberberg. Passaremos ainda por formulações de Roland Barthes e apoiar-nos-emos nas definições supracitadas do *Dicionário de Semiótica* de Algirdas Julius Greimas e Joseph Courtés.

Simultaneamente, pretende-se advogar que a fidelidade não é um critério absoluto ou um princípio fundamental para as adaptações cinematográficas, como defendido por André Bazin. Também mostramos como o conceito de fidelidade é usado, em termos críticos, sem que seja traçada a diferença entre «fiel» vs. «infiel». Não se definindo o grau de afinidade que uma obra de arte deve manter com outra para ser considerada «fiel» essa categoria perde relevância no tocante aos estudos comparatistas.

AFINAL, O QUE É O CINEMA?

A pré-história do cinema conecta-o ao desenho – em primeiro lugar ao não animado, cujo movimento se entendia ilusoriamente, e em seguida ao animado.

Na Lanterna Mágica, construída por Joahannes Zahn, as imagens a projetar eram pintadas sobre vidro e fixadas numa placa circular que se fazia girar diante das lentes de forma a criar, por vezes, a impressão de movimento. A iluminação era fornecida por um candeeiro colocado no interior do aparelho. Outros inventores trouxeram aperfeiçoamentos a esta Lanterna Ótica, mas será ainda a partir de um projetor de mesa inventado por Zahn que se construirão todas as Lanternas Mágicas desse tipo que surgem e se divulgam muito no século XIX. Ao modelo 'familiar' (que por vezes se assemelhava a um candeeiro de mesa, a petróleo) chamou-se-lhe lampascope. Tal como nas outras Lanternas Mágicas, as imagens a projetar, quase sempre coloridas, e delicadamente desenhadas, eram pintadas numa placa retangular de vidro, de pequenas dimensões, representando uma figura em várias posições, ou diferentes cenas de uma história, podendo projetar-se (tal como hoje os diapositivos) com boa nitidez a uma razoável distância⁷.

Os posteriores aperfeiçoamento e alargamento técnicos da fotografia e das fitas rotativas possibilitaram que os irmãos Lumière inventassem o cinematógrafo, sendo a data de 1895 a da patente do mecanismo comumente associado à sétima arte. A projeção de imagens – desenhadas ou fotografadas – não é suficiente para que as designemos «cinema», visto que é o movimento a sua característica essencial. «Mas... com ou sem efeitos especiais, com ou sem truques, de simples ou dupla projeção, a Lanterna Mágica *projetava imagens, não reproduzia o movimento*. Quando muito havia por vezes uma impressão de movimento, apenas porque as figuras *mudavam de posição*. Estávamos ainda numa fase de projeções *estáticas*»⁸.

Linguagem complexa e intermedial por excelência, o cinema não tem origem na hibridização e na mescla de diferentes artes, sendo esta amplitude formal desenvolvida

⁷ COSTA, 1988: 35.

⁸ *Idem*: 41.

progressivamente e associada às melhorias técnicas – não só da máquina de filmar como de cenários, de luzes, de processos de edição do visual e de efeitos de som.

Sendo imprescindível, o movimento da imagem define o cinematográfico, colocando-o na categoria de linguagem simultaneamente do espaço e do tempo. Porém, à imagem documental opõe-se a artística. Neste ramo, a arte provém da liberdade que o plano de expressão adquiriu ao longo do desenvolvimento tecnológico dos filmes. Fazendo-se uso da decupagem, da montagem, do trabalho de planos, enfim, da reformulação criativa do plano da expressão, o cinema torna-se linguagem de arte. A liberdade formal propicia processos vários de construção, adquirindo, o cinema, dimensão artística.

ANÁLISE DE *O HOMEM DUPLICADO* DE JOSÉ SARAMAGO

O Homem Duplicado conta a história de Tertuliano Máximo Afonso que, em determinado dia, aceita a sugestão de um colega de trabalho – o professor de matemática – de ver um filme, cujo título é ‘Quem porfia mata caça’. Essa película mudará a vida de Tertuliano, uma vez que vê um homem – António Claro – que é tão parecido consigo que facilmente passariam por gémeos homozigóticos. Numa demanda para descobrir o seu sócia, Tertuliano acaba por trocar de vida com António. Porém, essa troca levará a consequências irreversíveis.

Relativamente à apropriação e (re)formulação signílicas creio que se destaca uma aula que é lecionada por Tertuliano Máximo Afonso e por Adam, personagens principais em *O Homem Duplicado* e *Enemy*, respetivamente. Os episódios relatados funcionam de maneira distinta, embora ambos incidam no carácter psicológico das personagens. Analisemos a passagem do livro para, no próximo *item*, nos ocuparmos do filme.

[...] *Depois de fazer a chamada com voz firme e serena disse, Tinha pensado guardar para a semana que vem a revisão do nosso último exercício escrito, mas fiquei ontem com a noite livre e resolvi adiantar trabalho. Abriu a pasta, tirou os papéis, que pôs em cima da mesa, e continuou, As emendas estão feitas, as notas dadas em função dos erros cometidos, mas, ao contrário do costume, que seria entregar-vos simplesmente os exercícios, vamos dedicar o tempo desta aula à análise dos erros, isto é, quero ouvir de cada um de vocês as razões por que creem ter errado, pode ser, inclusive, que as razões que me forem dadas me levem a mudar a nota. Para melhor. Os sorrisos na aula acabaram de levar as nuvens para longe*⁹.

O gesto do professor de História, posterior à descoberta da sócia, marca a necessidade de justificação daquilo que pensa ser o erro da sua existência, como que dizendo «não é errado ser errado», o que tem consequências posteriormente. A temática da existência enquanto erro vê-se ainda presente num encontro entre os dois personagens quando tentam descobrir qual nasceu primeiro, questão que não fica resolvida, visto que António Claro poderá ter mentido:

⁹ SARAMAGO, 2002: 47, grifos meus.

E está disposto, pela sua parte, a arriscar-se, Mais que disposto, Sem mentir, Espero que não seja necessário, respondeu António Claro com um sorriso estudado, uma composição plástica de lábios e dentes onde, em doses idênticas e indiscerníveis, se reuniam a franqueza e a maldade, a inocência e o descaro. Depois, acrescentou, Naturalmente, se prefere, podemos tirar à sorte aquele a quem caberá falar em primeiro lugar, Não é preciso, eu começo, você mesmo referiu que é uma questão de boa-fé, disse Tertuliano Máximo Afonso, Nasceu então a que horas, Às duas da tarde. António Claro pôs uma cara de pena e disse, Eu nasci meia hora antes, ou, para falar com absoluta exatidão cronométrica, pus a cabeça de fora às treze horas e vinte e nove minutos, lamento-o, meu caro, mas eu já cá estava quando você nasceu, o duplicado é você¹⁰.

Analisando o texto através da teoria da missividade operativa de Claude Zilberberg, apreendemos que tanto Tertuliano quanto António veem no outro um possível inimigo, *i. e.* as personagens encaram-se remissivamente. «Se no fazer emissivo cabe ao destinador encaminhar o sujeito em sua performance, na afirmação da descontinuidade cabe ao anti-sujeito desencaminhá-lo. Em orientação contrária à do fazer emissivo, a afirmação da descontinuidade se dá no fazer remissivo»¹¹.

Ambos veem na existência do outro a negação de si próprios. A remissividade inicial da descoberta do duplo modela-se, no entanto, regime dialético de remissividade-emissividade. Aquando a inversão de papéis sociais e pessoais, António pretende vingar-se de Tertuliano tendo relações sexuais com Maria da Paz e, posteriormente, o inverso sucede-se, sendo que o professor de história dorme com Helena, mulher de António. A modalidade actancial postulada nessa troca é a do *querer-fazer*.

De acordo com *A Estrutura do Texto Artístico*, Yuri Lotman afirma que um texto literário é construído com base em relações espaciais, que formulam o campo semântico do plano de conteúdo.

No entanto, a questão não se limita a isto [a um modelo da estrutura do espaço do universo]. O espaço é 'um conjunto de objectos homogêneos (de fenómenos, de estados, de funções, de figuras, de significações alteráveis, etc.), entre os quais existem relações, semelhantes às habituais relações espaciais (a continuidade, a distância, etc.). Além disso, considerando um dado conjunto de objectos como espaço, abstraímos-nos de todas as propriedades destes objectos, salvo daqueles que são definidos por estas relações de aparência espaciais tomadas em consideração'¹².

Segundo este autor, existem dois tipos de textos: os sem tema e os com tema. O texto sem tema é o que não admite acesso de um personagem além-fronteira, para fora do espaço que lhe está reservado. O tema de uma obra artística, segundo o autor mencionado, postula-se na transgressão dessa fronteira e um acontecimento define-se, portanto, pela negação da insuperabilidade do limite. O texto com tema postula-se no texto sem tema como sua negação.

¹⁰ *Idem*: 221, ênfases minhas.

¹¹ PIETROFORTE & GÉ, 2009: 20.

¹² LOTMAN, 1978b: 360.

O texto sem tema afirma a imutabilidade destas fronteiras.

O texto com tema constrói-se na base do texto sem tema enquanto negação deste. O mundo está dividido em vivos e mortos e é partilhado por uma linha intransponível, em duas partes: é impossível, permanecendo vivo, ir até aos mortos, ou, estando morto, fazer uma visita aos vivos. O texto com tema, conservando esta interdição a todas as personagens, introduz aí um (ou um grupo) que se liberta: Eneias, Telémaco ou Dante descem ao reino das sombras, o morto do folclore em Jukovski ou Blok faz uma visita aos vivos. Assim se destacam dois grupos de personagens, as personagens móveis e as personagens imóveis. [...] O movimento do tema, o acontecimento, é o facto de atravessar esta fronteira que traz a interdição, que afirma a estrutura sem tema¹³.

No romance de José Saramago o tema desenvolve-se em torno da individualidade e do mito do duplo: uma personalidade não poderá ser uma outra, ou melhor dizendo, Tertuliano Máximo Afonso está impossibilitado de ser outra pessoa para além de si próprio. António Claro, após a descoberta de Tertuliano, pondera a hipótese de mudar de vida, transformando-se, por momentos, neste último. Há que notar, no entanto, que o intercâmbio de identidades não tem consequências ao nível da personalidade de cada um.

Olharam-se em silêncio, conscientes da total inutilidade de qualquer palavra que professem, presas de um sentimento confuso de humilhação e perda que arredava o assombro que seria a manifestação natural, como se a chocante conformidade de um tivesse roubado alguma coisa à identidade própria do outro¹⁴.

Neste sentido, a ênfase é colocada na experiência pessoal, iniciando-se assim, uma querela entre os personagens pela pertença de um espaço que visa a eliminação do outro e que culmina na degradação da moral de cada um, como premune Carolina, mãe de Tertuliano Máximo Afonso, ao associar o filho a Tróia no seguinte excerto:

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 um daqueles troianos que não acreditaram, 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 então ser mais uma, [...] Unicamente te peço que não voltes a encontrar-te com esse homem, promete-mo, Prometo¹⁵.

Assim sendo, em *O Homem Duplicado*, e porque António está insatisfeito com a sua vida, este decide forçar Tertuliano à troca de identidades. Há um fator que, posteriormente, convence Tertuliano a assumir a permuta e a adotar as posturas social e conjugal de António – a necessidade de vingança. Por outras palavras, a fronteira da individualidade é ultrapassada, formulando-se o tema da trama: o da identidade (in)transponível.

¹³ *Idem*: 385-386.

¹⁴ SARAMAGO, 2002: 219.

¹⁵ *Idem*: 262, ênfase minha.

Na ordem dos eventos narrados no livro, é o protagonista Tertuliano quem primeiro descobre a existência de um duplo. Isto nos leva a atribuir inicialmente somente a ele os conflitos que habitualmente geram o fenômeno. No entanto, quando seu duplo António Santa-Clara (sic) nos é finalmente apresentado, notamos que este também vive uma vida de insatisfações e que, ao reconhecer Tertuliano, logo enxerga uma oportunidade de trocar de vida e poder ser alguém diferente. Enquanto esperávamos, acostumados ao cânone do mito na literatura, que apenas o primeiro desejasse se tornar o segundo, o interesse na troca aos poucos se demonstra completamente recíproco. É, pois, seguro dizer que tanto Tertuliano quanto seu duplo não aceitam muito bem quem são. Ambos possuem frustrações e as deixam claras na medida em que esta troca passa de fato a acontecer. Assim, ao optar por este nível de realismo, Saramago distancia seu duplo do fenômeno imaginário e convida o leitor a uma reflexão sobre o sentido de identidade, subjetividade e liberdade individual no mundo moderno¹⁶.

A palavra «cópia», recorrente no romance, poderá remeter para a filosofia platônica, como nos mostra o texto saramaguiano: «[...] como se cada palavra já viesse acompanhada do seu duplo, uma espécie de retumbar de caverna habitada»¹⁷. Tomar uma leitura do mundo empírico cujos construção e reflexo se baseiam no ideal como verdade absoluta, prova a facilidade na queda em hierarquizações sociais perigosas¹⁸.

Daqui os personagens depreendem que as vidas de ambos têm valores diferentes, algo que o narrador vai desconstruindo ao longo da narrativa através de oscilações hierárquicas. Apesar de serem iguais em aparência, as personalidades são distintas, o que vai possibilitar a inversão da hierarquia entre as duas através da conduta ética de cada personagem. Porque António Claro obriga Tertuliano a trocar de papéis, o primeiro não é excelso a nível moral. Tertuliano, para se vingar, decide ter relações sexuais com Helena, nivelando-se ao oponente. Assim sendo, o narrador mostra-nos que, quando confrontados com situações-limite, a capacidade de decisão dos personagens leva-os a produzir diferentes valores acerca da vida humana, neste caso correspondentes aos da ideal realidade. Esta categorização subjetiva é, no entanto, um produto social.

O valor real-ideal sobre a vida seria, portanto, intrínseco, fixo e independente de quaisquer consequências da ação humana, admitindo-se uma verticalidade axiológica estanque. Neste sentido, a existência de Tertuliano não vale tanto como a de António. A filosofia platônica parece, no entanto, ser inviabilizada no momento posterior, uma vez que Tertuliano Máximo Afonso não morre meia hora após António Claro, como seria de esperar se lhe fosse dependente.

É apenas quando a morte de António Claro que se torna evidente para Tertuliano que a vida de seu duplo era a errada. Porém, ao surgir uma terceira personagem que alega ser igual ao ator, Tertuliano vê-se obrigado a responder novamente à questão. Para evitar a queda em relativismos absolutos – ou são todos erros, ou então não é nenhum – este

¹⁶ LIRA & MAGALHÃES, 2017: 271.

¹⁷ SARAMAGO, 2002: 292.

¹⁸ *Idem*: 240: «O original, sim, [sumiu-se] mas eu tinha guardado uma cópia para meu uso, um duplicado, Guardou uma cópia, repetiu António 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 suas duas palavras», grifos meus.

decide matar a terceira sócia, não visando propriamente solucionar o problema, mas a sua eliminação permanente, como nos evidencia Martins: «Ao recuperar o mito de Narciso, o texto apaga a possibilidade de diferença entre a subjetividade e a alteridade, anulando a referencialidade identitária, assim como a personagem, ao convocar o gesto de Caim, alegoriza o fim da civilização e da humanidade»¹⁹.

TRANSFERÊNCIA OU TRANSGRESSÃO?

No seu artigo «Por um cinema impuro – defesa da adaptação», André Bazin argumenta a favor da adaptação fílmica que fielmente capta, traduzindo, o texto do qual parte. A transposição artística forneceria a possível abertura formal da linguagem cinematográfica através da procura de equivalências com o texto anterior.

*[...] É errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias. [...] Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura de equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazemos com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito*²⁰.

Para Bazin, uma adaptação fiel pressupõe equivalências formais entre o texto subsequente e o texto de origem, sendo que o primeiro deve ser capaz de captar as leis estéticas do romance de modo a apropriá-las, deslocando-as para o cinema. Este paralelismo estético-formal implica uma subjugação por parte do filme, que se apresenta completamente influenciado pelo texto original. Assim sendo, o «texto subsequente» é sinónimo de «texto secundário» enquanto o texto original é o influente, o primeiro na hierarquia das obras.

Reconhecendo um duplo-referente em *Enemy*: o romance saramaguiano a par do real em si, a premissa de Bazin de que a adaptação cinematográfica é influenciada por textos verbais perde força teórica. Uma adaptação remodela simultânea e criativamente o mundo e a obra de arte de origem, transpondo-os para outro meio artístico. O deslocamento formal – do livro para o filme – não implica necessariamente uma procura de equivalências na sémica textual. Deste modo, o paralelismo formal não é imperativo para a adaptação cinematográfica. No caso de *Enemy*, como comprovaremos em seguida, apenas a narrativa é equivalente em relação ao livro, ainda que com ligeiras diferenças, sendo a estrutura textual completamente distinta na sintaxe, na semântica, no tema.

¹⁹ MARTINS *et al.*, 2005: 47.

²⁰ BAZIN, 1991: 95-96.

ANÁLISE DE *ENEMY* DE DENIS VILLENEUVE

A construção do texto, na adaptação fílmica, difere da do livro no que toca ao aparecimento da segunda personagem, Anthony, uma vez que nos é apresentado, pelo próprio Adam enquanto este sonha, sendo apenas posteriormente que Anthony aparece na película que lhe fora indicada. Não é notório se o colega lhe recomendou o filme porque sabe que o ator é parecido com Adam, nunca ficando explícitas as intenções que o motivaram a propor a película.

A linha teórica de Claude Zilberberg não auxilia na compreensão das diferenças que o filme postula relativamente ao romance, uma vez que a narrativa pouco foi alterada. O regime missivo entre romance e filme não sofre modificações na transposição artística. A remissividade entre Anthony e Adam mantém-se assim como a emissividade da troca de papéis.

As dissemelhanças relativamente ao romance, e que abrem zonas de indeterminação a ser preenchidas pelos espectadores, são 1) nunca ficam explícitas as razões pelas quais Adam aceita a troca de identidade, 2) o intercalar das imagens de Anthony e Mary a discutir e de Adam e Helen a ter relações sexuais²¹ e 3) Adam nunca chega a saber da notícia da morte de Mary e de Anthony, apesar de ser sugerida no rádio. Alude-se, assim, o carácter simbólico e alegórico do acidente, uma vez que a identidade das vítimas nunca fica confirmada.

No entanto, partindo dos estudos de Lotman, é possível encontrar o que, estruturalmente, poderá modificar o texto por completo relativamente ao romance. O filme inicia com uma sequência que liga a sexualidade feminina à presença de uma aranha. Esta associação de ideias manter-se-á ao longo da película, conferindo-se à imagem da aranha uma carga sémica estável. Deste modo, sempre que a aranha aparecer no écran, o espetador poderá associá-la ao feminino.

É preciso manter presente que as zonas de indeterminação podem ser preenchidas de modo diferente por cada espectador/ leitor, pelo que esta linha de leitura não invalida outras, igualmente de possível fabricação. Confirma-nos isto a premissa barthiana de que a imagem é, por essência, polissémica. «[...] Toda a imagem é polissémica, implicando subjacente aos seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros»²².

Dependendo da leitura do filme, este signo aracnídeo poderá transportar a narrativa relativamente à sua temática. No romance saramaguiano, o tema está relacionado com a identidade e seu valor (real-ideal, moral, social) assim como com o mito do duplo. A aranha convoca a sexualidade como tema principal da obra, sendo a fronteira do campo semântico a que separa a lealdade do adultério. O espaço reservado a Adam é o de homem casado, mas, por via da duplicidade, este inventa uma personagem, Anthony Claire, a quem é permitida uma sexualidade livre das regras conjugais.

²¹ Esta montagem de atrações pode ser particularmente relevante tendo em conta que a justaposição das imagens forma uma sequência sintagmática. *Idem*: 68: «Quaisquer que sejam [as montagens], podemos reconhecer nelas o traço comum que é a própria definição da montagem: a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações».

²² BARTHES, 1984: 32.

Poderá ser associada, deste modo, a existência de Anthony ao subconsciente de Adam, não constituindo, portanto, uma sócia, mas numa parte da identidade de Adam que pretende que permaneça velada. Na cena seguinte mostra-se aquela que pode ser, como já referimos, uma linha construtiva paralela em relação a *O Homem Duplicado*, ainda que com as suas diferenças sémicas:

[...] *Last class we talked about dictatorship, so today we'll 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, and the second time it was a farce. It's strange to think a lot of the world's thinkers are worried that this century will be a repetition of the last one. And there's an interesting observation, a creative act of memory. To remember something, to remember somebody*²³.

Ao referir *O 18.º Brumário de Luís Bonaparte* de Karl Marx, aludem-se os eventos da História paralelamente à vida do personagem principal. Adam vê-se embrenhado num quotidiano repetitivo e vazio e é ao cometer adultério (primeiro evento trágico na história da sua vida), que cria, posteriormente, uma personalidade adversa e oposta – note-se a ênfase do título *Enemy* a intertextualidade e o simbolismo do nome de Adam que nos remete para o momento da criação bíblica do primeiro homem, assim como a construção de Anthony a partir da sua costela²⁴. A farsa, referida na sua aula, constituiria, portanto, essa personagem criada por Adam e a vivência repetida dos acontecimentos sob o molde de uma rememoração falseada, com possível caráter ilusório e onírico. A morte de Anthony seria simbólica do entendimento psíquico dessa experiência e da conseqüente adequação de Adam a um estilo de vida que tem como premissa uma melhor compreensão da sexualidade feminina, esta representada, por sua vez, pela imagem da aranha.

*Ao notarmos a presença constante de padrões que remetem a teias de aranha, somos apresentados tanto à decadência do cenário quanto a uma oportuna metáfora visual, já que a teia representa um sistema de 'tramas' conectadas, repetidas, que se dão através de um desfiar. Para Durand (1997), a aranha se encaixa no regime noturno da imagem nos símbolos cíclicos, simbologia que, segundo o autor, condensa os aspectos temíveis da mulher, do animal e dos laços. A presença de aranhas em *Enemy* sugere o terror do protagonista Adam Bell em ser envolvido por laços e depois devorado, algo que se torna claro quando reparamos que ambos os duplos estão profundamente insatisfeitos em seus relacionamentos. Enquanto Adam Bell tem problemas para satisfazer sexualmente sua mulher, seu duplo Anthony Saint-Claire tem a mulher grávida e insegura pelo fato de já ter sido traída. Há, portanto, para além da metáfora visual, um sentido nas aranhas que corresponde ao imaginário humano, o que se revela sobretudo na última cena, quando Adam Bell, ao perceber a troca completa da sua vida pela do seu duplo, vê sua 'nova' mulher metamorfoseada numa aranha monstruosa*²⁵.

²³ VILLENEUVE, 2013: min. 18:00 a min. 18:46.

²⁴ *Idem*: min. 52: 12.

²⁵ LIRA & MAGALHÃES, 2017, p. 276.

Alguns exemplos que motivam esta leitura estão presentes ao longo de todo o texto fílmico. O primeiro confronto entre Adam e Anthony faz-se por telefone²⁶ e, caso o espectador tome nota dos detalhes e para o preenchimento das zonas de indeterminação (como defendidas por Roman Ingarden)²⁷, esta linha de leitura ganha força sémica: Adam entra no quarto de banho durante a segunda chamada e na sequência seguinte vemos Anthony a sair do mesmo espaço, pedindo ao interlocutor para que não lhe telefone mais – sugerindo-se assim a simulação de uma conversa com o outro. Em seguida, Anthony escreve algo num papel²⁸ e o plano é suficientemente revelador para entendermos que este é esquerdino, enquanto que, num *frame* prévio²⁹, se mostra que Adam escreve com a mão direita, pormenor ambíguo, uma vez que tanto pode simbolizar que são indivíduos diferentes como sugerir que constituem personalidades opostas e conflitivas reveladas no interior de um mesmo personagem ambidestro. É no momento posterior à chamada que Helen pergunta se Anthony ainda mantém contacto com outra mulher, ficando sugerida a descoberta do relacionamento extraconjugal.

Por meio de sugestões, a trama avança sob o signo da ambiguidade.

Compreendamos em seguida, o signo da aranha, inexistente em *O Homem Duplicado*. Esta imagem surge-nos logo no início do filme, associando-se à sexualidade feminina. No final da sequência, Adam/Anthony vê a aranha esmagada por uma mulher nua, gesto que não agrada ao personagem, o que poderá simbolizar a (in)compreensão da sexualidade da mulher; o prazer feminino apreende-se nulo através da morte da aranha. O ambiente desta cena é subjugado pelo silêncio masculino, enquanto a palavra pronunciada na cena seguinte sugere que o personagem procura um «controlo» despótico da vida sexual, culminando no detrimento dos seus relacionamentos.

Deste modo se intui a razão pela qual Mary, nas sequências seguintes, permanece insatisfeita com as atitudes de Adam. Através da posição sexual, pode ler-se precisamente esse controlo que Adam reclama para si, algo que se subverte quando Anthony leva Mary a um hotel. Numa outra projeção³⁰, Adam³¹ sonha novamente, desta vez com uma mulher nua com cabeça de aranha, atravessando um corredor na direção oposta.

Notemos que a única maneira de o protagonista se inteirar da sexualidade feminina é ao imaginar Mary com outro homem. E é quando Adam compreende a sexualidade da sua amante que entende também a de Helen, culminando no desaparecimento de Anthony. Quando Mary repara na marca do anel no dedo de Anthony, Adam e Helen juntam-se, sendo o acidente alegórico do fim do relacionamento entre Adam e Mary e o

²⁶ VILLENEUVE, 2013: min. 31:00 a min. 33:20.

²⁷ INGARDEN, 1979: XXIII: «Nos caps. 13 e 14 (§§ 61-67), a propósito do terceiro estrato da obra literária, R. Ingarden põe o problema do estado de disponibilidade da obra, de certas zonas de indeterminação que nela encontramos, ou seja, em resumo, a possibilidade que esta oferece de leituras diferentes, quer pessoais, quer epocais. Impossível ler estas páginas sem pensar na teoria de Umberto Eco. Certas afirmações do cap. 13 poderiam ser atribuídas a Eco ou mesmo a Roland Barthes».

²⁸ VILLENEUVE, 2013: min. 33:38 a min. 33:58.

²⁹ *Idem*: min. 13:06 a min. 13:20.

³⁰ *dem*: min. 45:21 a min. 45:50.

³¹ Não me refiro a Anthony porque este se encontra naquele que parece ser o quarto de Adam.

plano subsequente centrado no para-brisas (que se assemelha a uma teia, *produto* de uma aranha) o entendimento da *gravidez* de Helen por parte de Adam.

Enfim, não nos esqueçamos de que esta leitura não invalida a possibilidade de se ler a diegese tendo em conta que Adam e Anthony são pessoas diferentes, uma vez que toda a estrutura do filme procura ambiguidade diegética, sugerindo uma e outra leituras e nunca confirmando se Anthony é, de facto, produto do psicológico de Adam. A contribuir para a abertura de interpretações está a ambiguidade discursiva – que inclui os diálogos e o plano de expressão configurador, por sua vez, do plano de conteúdo. O espectador tem, portanto, de seleccionar os signos de modo a construir o texto fílmico.

Enfatizamos, portanto, uma possível interpretação que não está presente em *O Homem Duplicado*. Ao acrescentar um único signo, toda a trama é transportada para um tema diverso do do livro. A narrativa, no entanto, permanece praticamente inalterada. Estes critérios provocam dificuldades em classificar o filme relativamente ao livro no tocante à fidelidade.

DISCUSSÃO

Colocam-se, então, questões últimas, que certamente não terão resposta definitiva:

A atmosfera e o estilo de *Enemy* são provenientes da fidelidade narrativa ou, contrariamente ao que é defendido por Bazin, pela adição do signo da aranha e pela semia que evoca? Ou, por outro lado, serão provenientes de ambos?

Quais os critérios que estipulam que uma transposição artística é fiel ao texto antecedente? Será a transposição narrativa suficiente para se considerar um filme fiel ao romance que adapta ou são necessárias equivalências entre obras no tocante aos plano de expressão? A mudança de tema é suficiente para se considerar o texto fílmico como traição relativamente ao romance?

Enfim, terá o critério de fidelidade relevância nos estudos comparatistas?

Tabela com os argumentos utilizados nesta análise:

Adaptação cinematográfica é «fiel» ao livro?		
	SIM	NÃO
Narrativa	X	
Princípios formais paralelos		X
Sintaxe		X
Semântica		X
Tema		X

À GUIZA DE CONCLUSÃO

Chegamos, portanto, à conclusão de que a adaptação cinematográfica, neste caso, não corresponde a uma leitura interpretativa do texto saramaguiano, uma vez que *Enemy* procura uma construção temática distinta da de *O Homem Duplicado*, sendo o relato do primeiro distinto da narração do segundo e conduzindo, conseqüentemente, o espectador a um entendimento da narrativa de Saramago que não é imanente a *O Homem Duplicado*.

A premissa de fidelidade, desenvolvida quer por André Bazin quer por Joy Boyum, como motor principal para o estudo comparativo entre obras é, neste caso, inviável, uma vez que a adaptação fílmica não sugere uma linha de equivalências com o texto antecedente, não se devendo entender o filme como uma atualização do livro. Apesar de, em termos diegéticos, se verificar uma transferência narrativa com alterações significativas, no desenlace, estas não ocorrem ao longo da diegese.

Ao confrontar a fidelidade baziniana com o esquema argumentativo de Lotman no tocante aos sistemas modelizantes secundários, notamos que a reapropriação sígnica, no texto subsequente não é uma cópia servil e paralela ao texto antecedente porque o (re)modela. O filme reconstrói a narrativa do romance no plano da forma, conferindo-lhe um novo plano de conteúdo e nova carga sémica, como se constata com a inserção de um signo inexistente no texto verbal, o aracnídeo. Sem que a trama sofra alterações no tocante à ação, a história modela-se com um diferente tema em relação ao romance.

Não concordamos, no entanto, que se deva avaliar o caráter estético do texto subsequente sob o preceito de ‘traição’, visto que, apesar de Villeneuve usar da liberdade semiótica, distanciando-se da obra antecedente, não visa a atualização ou inviabilização do texto de Saramago, mas a afirmação do objeto artístico como independente e autossuficiente na sua dimensão artística. Como o próprio realizador nos demonstra: «From the book to the film there is a lot of difference (*sic*). I think that the best way to respect an author is to be very honest about the way you adapted and to totally destroy the original and make it your own»³².

Villeneuve apenas empresta, portanto, a história desenvolvida pelo autor português, conjugando-a com signos que criam um espaço problematizante não inerente ao texto primordial. A adaptação cinematográfica adiciona o signo aracnídeo e suprime determinados elementos do romance de forma a construir polissemia. «Adaptar uma narrativa específica ou cruzar referências de várias narrativas, do mesmo *medium* ou de media diferentes. Pode procurar retratar a história original de forma muito próxima, ou revisita-la de forma mais ou menos livre. Alterações, adições e supressões de elementos essenciais do texto-fonte são comuns em ambos os casos»³³.

Cabe a *O Homem Duplicado* a introdução das temáticas do livre-arbítrio e da moralidade como questões principais para o desenvolvimento do texto, enquanto que *Enemy* produz ambigüidade diegética, centrando-se ora nos conflitos psíquicos e identitários despoletados num sujeito que se sente incapaz de controlar impulsos que o conduzem a

³² <https://www.youtube.com/watch?v=zt15THrxz-4> (minuto 3: 46-4:00).

³³ *Apud*, LIRA & MAGALHÃES, 2017: 273, citando SOUSA, 2010: 14.

uma vida sexual extraconjugal ora na vivência cruzada de duas pessoas iguais em aparência que entram em desacordo. A leitura depende, deste modo, da seleção sígnica do leitor aquando o preenchimento das zonas de indeterminação, como defendidas por Ingarden. Assim sendo, a narrativa é o único lugar-comum que une as obras, postulando-se, a nosso ver, uma adaptação livre:

Num plano oposto a este critério da procura de fidelidade nas adaptações encontra-se a ideia de recriação ou, num sentido mais extremo, de adaptação livre. Um conceito que, ao contrário do anterior [transferência e tradução], sublinha a radical diferença existente entre os sistemas literário e cinematográfico, pondo a tnica no inevitável processo de transformação a que uma obra fica sujeita ao passar de um formato para outro. Segundo este prisma, o original é visto sobretudo como uma fonte de inspiração. São teorias que preferem falar de noções como ‘transformação’ e ‘metamorfose’³⁴.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMATTI, Margarida Maria (2018) – *André Bazin e a Intermedialidade: por uma Historicidade Impura do Cinema*; «Rumores». Vol. 12, n.º 23, Brasil: Universidade Federal de São Carlos, pp. 262-278.
- AUMONT, Jacques & MARIE Michel (2009) – *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- BARTHES, Roland (1984) – *O óbvio e o Obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70.
- (1989) – *Elementos de Semiologia*. Tradução de Maria Margarida Barahona, Col. Signos, Lisboa: Edições 70.
- (1998) – *A Câmara Clara*. N.º 12. Lisboa: Arte e Comunicação, Edições 70.
- BAZIN, André (1991) – *O Cinema – Ensaio*. Tradução de Eloisa Araujo Ribeiro e introdução de Ismael Xavier. São Paulo: Editora Brasiliense.
- BERGAN, Ronald (2008) – *Cinema: Guias Essenciais*. Traduzido por Marlene Campos, editado por Dorling Kindersley. Porto: Civilização Editores.
- BRAUDY, Leo & COHEN, Marshall (2004) – *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press.
- CORTINA, Arnaldo (2017) – «Percurso da semiótica por meio das obras de Greimas». In *Estudos Semióticos*. Vol. 3, n.º 2, São Paulo: USP, pp. 35-50. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/esse/issue/view/10359>>. [Consulta realizada em 11/09/2019].
- COSTA, Henrique Alves (1988) – *A Longa Caminhada para a Invenção do Cinematógrafo*. s. l.:Fundaao Engenheiro de Almeida. Cineclube Editorial.
- DENIS, Sébastien (2010) – *O Cinema de Animação*. Traduzido por Marcelo Félix. Arte e Espetáculo Mmsis. Lisboa: Texto & Grafia.
- FRIAS, Joana Matos (2015) – *Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português*. N.º 13, Vias e Desvios; Porto: Edições Afrontamento.
- GONÇALVES, Aguinaldo José (1997) – *Relações Homolgicas entre Literatura e Artes Plásticas – Algumas Considerações*, «Literatura e Sociedade», vol. 2, n.º 2, São Paulo: USP, pp. 56-68. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/13268/15086>>. [Consulta realizada em 11/09/2019].
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS Joseph (s. d.) – *Dicionário de Semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al., São Paulo: Editora Cultrix.
- INGARDEN, Roman (1979) – *A Obra de Arte Literária*. Traduzido por Maria da Conceição Puga e João F. Barrento Albin E. Beau. Lisboa: Fundaao Calouste Gulbenkian, 2.ª Ed.
- JOUSSELANDIRE, Victor Santos Vigneron de la – *André Bazin, cinema e política: leitura preliminar*, «XXIX

34 OWEN, 2008: 22.

- de História Nacional Simpósio» Disponível em <https://www.academia.edu/38316094/Andr%C3%A9_Bazin_cinema_e_pol%C3%ADtica_leitura_preliminar>. [Consulta realizada em 11/09/2019].
- KRISTEVA, Julia (2005) – *Introdução à Semanálise*. Traduzido por: Lúcia Helena França Ferraz, Col. Debates, São Paulo: Perspectiva, 2.ª ed.
- LES, Juan A. Hernández (2003) – *Cinema e Literatura: A Metáfora Visual*. Porto: Campo das Letras.
- LIRA, Bertrand & MAGALHÃES, Daniel (2017) – *Do Homem Duplicado à Enemy: adaptação e reinvenção do duplo no cinema*, «Culturas Midiáticas, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraíba». N.º 18, Brasil: UFPB. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/cm>>. [Consulta realizada em 11/09/2019].
- LOTMAN, Yuri M. (1978a) – «Introdução». In *Estética e Semiótica do Cinema*, Lisboa: Editorial Estampa.
- (1978b) – *A Estrutura do Texto Artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo, n.º 41, Lisboa: Editorial Estampa.
- MARTINS, Lourdes Cândia *et al.* (2005) – *Reler José Saramago: Paradigmas Ficcionalis*. Lisboa: Edições Cosmos.
- MENDES, Conrado Moreira (2013) – *A noção de narrativa em Greimas*. «E-COM – Revista Científica de Comunicação Social do Centro Universitário de Belo Horizonte». Vol. 6, n.º 1, Belo Horizonte: UNIBH, pp. 55-67. Disponível em <<https://revistas.unibh.br/ecom/article/view/1002/581>>. [Consulta realizada em 11/09/2019].
- METZ, Christian (2007) – *A Significação do Cinema*. Vol. 54. São Paulo: Perspetiva, 2.ª ed.
- OWEN, Fanny (2008) – «Da literatura ao cinema: o argumento como estrutura de ligação entre a literatura e o cinema», *Não vi o livro, mas li o filme*. Mário Jorge Torres (org.), tradução de Rita de Brito Benis, Famalicão: Húmus 21.
- PIETROFORTE, António Vicente & GÊ, Luiz (2009) – *Análise Textual da História em Quadrinhos – Uma Abordagem Semiótica da Obra de Luiz Gê*. São Paulo: Annablume.
- ROGOSKI, Larissa Couto (2013) – *Alain Badiou e André Bazin: diálogo sobre o cinema*, «Revista Exagium», Brasil: UFOP, pp. 71-81. Disponível em <https://www.academia.edu/5253094/Alain_Badiou_e_Andre_Bazin_di%C3%A1logo_sobre_cinema>. [Consulta realizada em 11/09/2019].
- ROWLAND, Clara & CONLEY, Tom, *org.* (2016) – *Falso Movimento: Ensaio sobre Escrita e Cinema*. Lisboa: Cotovia.
- SANTOS, Joe Marçal G. (2017) – *Cinema, realismo e revelação: um diálogo com Paul Tillich e André Bazin*, «Revista eletrônica Correlatio». Vol. 16, n.º 1, Brasil: UFS, p. 345-360. Disponível em <https://www.academia.edu/34351610/Cinema_realismo_e_revela%C3%A7%C3%A3o_um_di%C3%A1logo_com_Paul_Tillich_e_Andr%C3%A9_Bazin> [Consulta realizada em 11/09/2019].
- SARAMAGO, José (2002) – *O Homem Duplicado*. Lisboa: Caminho, [1.ª ed.].
- SAUSSURE, Ferdinand (1995) – *Cours de Linguistique Générale*. Saint-Germain: Grande Bibliothèque Payot.
- SILVA, Alexandre Rocha da & LUCAS, Cássio de Borba (2018) – *Julia Kristeva e a semanálise: dos dialogismos às significâncias*, «Animus, Revista Interamericana de Comunicação Midiática», vol. 17, n.º 34, Universidade Federal de Santa Maria, pp. 39-53. Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/29032>> [Consulta realizada em 11/09/2019].
- SOUSA, Marta (2010) – *A narrativa na encruzilhada: a questão da fidelidade na adaptação de obras literárias ao cinema*. Braga: Universidade do Minho. (Tese de doutoramento).
- SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de (2003) – *Literatura & Cinema: Ensaio, Entrevistas, Bibliografia*. Coimbra: Angelus Novus Editora.
- (2011) – *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.
- TCHOUGOUNNIKOV, Sergueï & BUROV, Aleksandre (2013) – *La sémiotique russe à la recherche de son histoire : éléments pour l'Ecole sémiotique de Moscou et de Tartu*, «Les Dossiers d'Histoire, Épistémologie, et Langage – Les structuralismes linguistiques: problèmes d'historiographie comparée», 3, Lyon: Société d'Histoire et d'Épistémologie des Sciences du Langage, pp. 1-14.

VANOYE, Francis (2002) – *Récit Écrit, Récit Filmique*. Paris: Nathan.

VERANO, Lourdes Esqueda & ÁLVAREZ, Efrén Cuevas (2018) – *Cinema as Change Mummified: Objectivity and Duration in André Bazin's Theory*. «L'Atalante.» Traduzido por N.º 26, pp. 169-180. Disponível em <https://www.academia.edu/38327531/2018-_CINEMA_AS_CHANGE_MUMMIFIED_OBJECTIVITY_AND_DURATION_IN_ANDR%C3%89_BAZIN_S_THEORY_.pdf>. [Consulta realizada em 11/09/2019].

MATERIAL NÃO-LIVRO (ENTREVISTAS)

Baville, «The making of The Enemy». Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ztI5THrZx-4>>. [Consulta realizada em 02/07/19].

FILMOGRAFIA

VILLENEUVE, Denis (2013) – *Enemy*, Canadá e Espanha.