

**Do *Homem Duplicado* à *Enemy*:
adaptação e reinvenção do duplo no cinema**

***From The Double to Enemy:
adaptation and reinvention of the double in films***

Bertrand LIRA¹
Daniel MAGALHÃES²

Resumo

A adaptação cinematográfica do romance *O homem duplicado*, publicado pelo português José Saramago em 2002, trouxe de volta ao cinema o mito do duplo. Em *Enemy* (2013), somos apresentados a uma história onde arquétipos consagrados no imaginário humano ajudam a compor uma narrativa complexa e enigmática. Deste modo, procuramos estratégias para apreciar o filme não apenas em seus aspectos narrativos, mas sobretudo em seus aspectos simbólicos. Através do viés da psicanálise, este artigo busca desenvolver uma análise fílmica do mito do duplo a partir das teorias do imaginário. Almeja-se que ao final da leitura tenhamos uma dimensão mais precisa da profundidade simbólico-imagética de *Enemy* tanto enquanto adaptação quanto como obra cinematográfica, com linguagem e estética soberanas.

Palavras-chave: Duplo. Imaginário. Mito. *Enemy*.

Abstract

The film adaptation of the novel *The double*, published by Portuguese José Saramago in 2002, brought back to the cinema the myth of the double. In *Enemy* (2013), we are presented with a story where archetypes embodied in human imaginary help to make a complex and enigmatic narrative. Thus, we seek strategies to analyze the movie not only in its narrative aspects but also in the symbolic, which leads us to the field of studies of the human imagery. Through psychoanalysis point of view, this paper seeks to develop a filmic analysis of the myth of the double through the theories of imagery. We hope that at the end of the reading we have a more precise dimension of symbolic-imagetic depth of *Enemy* both as adaptation and as a cinematographic work, with sovereign aesthetics and language.

Keywords: *Enemy*. Imagery. Myth. The double.

¹ Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGC/UFPA. Coordenador do Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual - Gecine/PPGC. E-mail: lirabertrand@gmail.com

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGC/UFPA. Integrante do Grupo de Pesquisa em Processos e Linguagens Midiáticas - Gmid/PPGC. E-mail: danielmagalhaes2@gmail.com

Introdução

Em sua riqueza, os estudos do imaginário têm contribuído há décadas para destrinchar as complexidades da relação entre indivíduos e indústria cultural. Tal eficácia, atestada pela crescente consolidação do campo nas ciências humanas, torna-se ainda mais evidente nos estudos fílmicos, onde imaginário e cinema frequentemente surgem atados de modo quase orgânico. Segundo Costa (2011), esta união acontece porque o cinema dispõe de inerências particularmente atraentes para tais estudos. Quando consideramos, por exemplo, sua notável liberdade para compor imagens e representações originadas no campo da ideia, percebemos que o cinema, em sua própria constituição, possui vínculos irrevogáveis com o “sonho, o delírio e a imaginação” (COSTA, 2011, p. 47). Graças a sua técnica sempre arrojada, o cinema possibilita as mais fiéis aproximações visuais da fantasia humana, constituindo-se numa legítima fábrica de sonhos “capaz de conservar autenticidade e coesão suficiente para abrigar as projeções imaginárias e, ainda assim, não ser inundada por elas” (p. 47)

Em *O cinema ou o homem imaginário* (1997), Edgar Morin sublinha a relação entre o “cinematógrafo” e a nossa estrutura psíquica, ambos capazes de captar, armazenar e projetar imagens. O cinematógrafo se torna cinema com as “participações afetivas” do espectador num processo de “identificação-projeção” que ocorre tanto no cinema quanto na vida objetiva. “O cinematógrafo dispõe do *encanto da imagem*, ou seja, renova ou exalta a visão das coisas banais e quotidianas” (citado por LIRA, 2013, p. 19). Pois, a tecnologia cinematográfica traz na sua arquitetura estruturas homólogas ao imaginário.

É com base nesta relação que encontramos no filme *Enemy* (2013) um caso particularmente interessante onde teorias do imaginário auxiliam diretamente na apreciação da trama. Roteirizado pelo espanhol Javier Gullón e dirigido pelo canadense Dennis Villeneuve, *Enemy* adapta para o cinema o romance *O homem duplicado*, lançado em 2002 pelo português José Saramago. Tanto livro quanto filme narram a história do professor universitário Tertuliano Máximo Afonso (no filme, Adam Bell), que, ao alugar uma fita

indicada por um colega de trabalho, depara-se com um personagem completamente idêntico a si mesmo, o que o leva a ir à busca do ator que o interpreta só para constatar, com horror, que o homem, de nome António Santa-Clara (no filme, Anthony Saint-Claire), é de fato uma cópia fiel sua.

Para os estudos do imaginário, o tema do homem duplicado é bastante caro, já que remete a um mito aparentemente atemporal na cultura humana: o mito do “duplo”, também conhecido pelo termo alemão “*doppelgänger*”, que significa “aquele que caminha do lado” ou “companheiro de estrada” (BRAVO, 1998, p.191). Segundo esta autora, o surgimento do duplo pode ser verificado nas mais diversas mitologias, entre estas a germânica, colombiana, egípcia e grega, bem como nos folclores orientais e nos escritos sagrados do judaísmo e do cristianismo. Conta Bittencourt (2011) que “autores romanos e medievais também trabalharam o assunto, até que o duplo teve o seu auge durante o movimento romântico, pela literatura do século XIX”, época da qual podemos citar as abordagens de Oscar Wilde (*O retrato de Dorian Gray*), Mary Shelley (*Frankenstein*), R. L. Stevenson (*O médico e o monstro*) e Dostoiévski (*O duplo*).

Não surpreenderá, portanto, que as primeiras incursões do duplo no cinema tenham se dado através de adaptações literárias destas obras supracitadas e de outras obras contemporâneas à popularização do cinema enquanto linguagem artística. Mesmo o clássico tido como original *O estudante de praga* (1913) baseava-se fortemente em contos de Alan Poe e Goethe, autores peculiarmente interessados no aspecto sobrenatural das duplicações. De fato, apenas mais tarde, em filmes como *Pesadelo Horrível* (1946) e *Um corpo que cai* (1958) é que o tema surge renovado, deixando de lado o tom gótico das obras europeias para uma abordagem mais contemporânea, urbana e original. Frequentemente bem-sucedidos, os filmes de duplos multiplicaram-se em adaptações e produções originais a partir da metade do século XX, encontrando seu auge em filmes como *O homem que não era* (1970), *Trágica obsessão* (1976), *O inquilino* (1976), *Kagemusha* (1980), *Clube da luta* (1999), *Adaptação* (2002) e *Cisne negro* (2011), filmes aclamados pela crítica, embora nem sempre lucrativos. Em comum entre eles, os tradicionais conflitos

arquetípicos do tema: personagem depara-se com uma inexplicável duplicata que põe em perigo sua própria existência.

Todavia, embora o tema do duplo tenha sido constantemente revisitado e reinventado tanto pela literatura quanto pelo cinema, as variações estético-conceituais de cada obra frequentemente revelaram novas metáforas e significações inauditas. O filme *Enemy* não escapa a esta lógica e diferencia-se tanto do cânone do tema quanto da sua própria fonte original, *O homem duplicado*. Segundo Silva (2010, p. 37), no livro José Saramago utilizava-se do mito do duplo para tratar de “questões que envolvem a identidade no mundo contemporâneo”, através da construção de um universo em que vários aspectos inerentes da vida moderna eram abordados, como “a crescente individualidade na cultura ocidental, o estresse gerado pelo trabalho desmotivado e sem reconhecimento, a angústia diante de conhecimentos solidificados e da impossibilidade de alteração de paradigmas que limitam a existência” (FAURI, 2007, p. 81). No filme, por sua vez, Gullón e Villeneuve utilizam os conflitos do personagem principal para investigar, com um pouco mais de afinco, a natureza imagética do fenômeno do duplo. Isto quer dizer que, para além do tema abordado por Saramago, *Enemy* coloca questões que não poderiam ser abordadas sem o aporte visual que o cinema oferece.

É neste aspecto que julgamos a adaptação de *O homem duplicado* para *Enemy* oportuna para esta análise, uma vez que ambas as obras apresentam elementos bastante particulares tanto temática quanto simbólico-imageticamente, complementando-se através do diálogo entre o texto escrito e o texto visual. Neste artigo procuraremos unir a análise fílmica da obra em questão aos estudos do imaginário acerca do fenômeno do duplo, buscando, a partir deste viés, compreender um pouco mais sobre o modo como o cinema se apropria do conceito através dos seus recursos narrativos, constantemente reinventando-o e mantendo o duplo um tema de inquestionado fascínio.

1 O imaginário e o duplo

Segundo Silva (2015), a expressão “o duplo” surge na área médica ainda em 1914 nos estudos do psicanalista Otto Rank, para o qual tal fenômeno representava uma das mais curiosas formas de resistência à pulsão de morte (ou *thanatos*, no jargão freudiano). Rank acreditava que a mente afastava a consciência da morte através da projeção de um outro eu imortal, superior ao *self*; um “eu” onde a pulsão de vida (*eros*) imperava sobre *thanatos* quase ao ponto da autodestruição.

Segundo Damasceno (2010), Rank dedicava-se bastante ao tema do duplo na literatura – ou, mais especificamente, na razão pela qual tantos elementos de duplicidade eram utilizados nas narrativas literárias, acreditando que “os desvios de personalidade dos autores, seu narcisismo, a dualidade entre corpo e alma” (p. 26) podiam estar por trás desta peculiar fixação dos escritores-narradores nas duplicações. Para Rank (1939), a invenção do duplo traduzia uma psicopatologia onde, em busca de imortalidade, os escritores criavam uma representação superior a eles mesmos. O aspecto patológico estava no fato de que este novo ser terminava por dominá-los, representando, deste modo, tanto uma busca por imortalidade quanto um desejo de morte.

Neste ponto, cumpre observar que o fenômeno da duplicação não se trata somente de mera reprodução imagética, como tantas ficções levam a crer. Ao contrário, o duplo é um fenômeno de múltiplas representações e níveis simbólicos, abarcando as mais “diversas formas (sombra, reflexo, retrato, sócia, gêmeo) encontradas no animismo primitivo como extensão narcísica e garantia de imortalidade” (DAMASCENO, 2010. p. 21). Deste modo, a duplicação pretende estender/projetar sobre o mundo tanto aspectos concretos quanto metafísicos de uma existência, o que revela sua natureza essencialmente simbólica.

Entretanto, por se tratar de uma projeção, o duplo permite uma contemplação de si mesmo que não seria possível a um sujeito uno, e é precisamente nesta contemplação que a psique encontra o equilíbrio. Segundo Walker, “o duplo permite a autopercepção – que, de acordo com alguns especialistas, é aspecto positivo da criação da nova identidade.

Porém, “[...] para crescer através do duplo, é preciso que a pessoa esteja aberta para a sua função de guia da alma’.” (citado por SILVA, 2015, p. 286).

Revela-se, portanto, um desafio contemplar a duplicação quando esta, ao mesmo tempo em que carrega a continuidade da vida, traz um conseqüente anúncio de morte. Quando nos deparamos com exercícios narrativos como o de Saramago, que coloca seus duplos à beira das vias de fato, notamos em primeira instância uma alegoria deste conflito intrínseco que ocorre do momento em que confrontamos as projeções que fazemos de nós mesmos ao momento em que, seduzidos, nos deixamos por elas escravizar. Em outras instâncias, porém, a poética por trás desta alegoria pode servir de base para análises de toda sorte, algo que a obra de Saramago demonstra ao utilizar o duplo para empreender certas críticas sociais. De todo modo, para esta análise talvez convenha compreender o duplo sobretudo como uma dualidade *yinyangnesca*, já que sua presença, longe de ser somente uma ameaça, provém à sua instância criadora um *alter ego* capaz de enfrentar medos que, para o *ego*, seriam imbatíveis. Em *O duplo* de Dostoiévski (1847), a cópia vem para compensar a falta de talento social do Sr. Goliadkin, algo semelhante ao que ocorre em dois outros casos de sucesso do cinema: no filme *Clube da luta* (1999), onde o duplo Tyler Durden, cheio de coragem e autoconfiança, põe em prática os desejos mais obscuros do seu criador; e em *Cisne negro* (2011), onde a bailarina de preto compensa a imaturidade da sua matriz de *collant* branco, ajudando-a a superar bloqueios íntimos e executar sua peça com perfeição. Em *Enemy*, por sua vez, não fica claro qual dos duplos compensa o outro. Pelo contrário, tanto o filme quanto a obra de Saramago sugerem que nem mesmo a duplicação dará cabo da incompletude sentida por seus personagens.

Esta eterna insatisfação era algo com o qual Freud procurava lidar ao discutir o problema existencial da relação entre criador e duplo. Ao diagnosticar a estranheza do fenômeno, Freud (1996) simplificou seus graus de desenvolvimento em três fases. A primeira é a “duplicação”, onde geralmente os duplos são idênticos na aparência. A segunda é a “divisão”, onde o nível de correspondência com o duplo é tamanho que a matriz começa a ter dúvidas sobre o seu eu. E há, por fim, a fase chamada de

“intercâmbio”, onde a fragmentação da identidade acaba por substituir o eu por um outro estranho – o duplo liberta-se de sua matriz e resolve dominá-la.

Freud apontava ainda para o fato da repetição que, em seus diagnósticos, sempre acompanhava o surgimento do duplo, “o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem” (FREUD citado por DAMASCENO, 2010, p. 26). Com estas palavras, o psicanalista sugeria haver no fenômeno do duplo um problema intrínseco às relações de pai (criador) e filho (criatura) em que traumas seriam herdados e erros eternamente repetidos. De fato, o pensamento de Freud se comunica bastante tanto com a literatura de Dostoiévski quanto com a filosofia de Nietzsche, onde as ideias de repetição são bastante esmiuçadas. Em obras como *O jogador* (1866) e *O duplo* (1846), Dostoiévski descreve personagens profundamente inconformados com o acaso e que, por isso, anseiam pelo controle absoluto de suas realidades, ao que fracassam tragicamente. Em Nietzsche, o mesmo princípio trágico é descrito no seu conceito de “eterno retorno”³, em que as repetições advindas da esperança de conter o tempo e retardar a morte jogariam sobre a vida um peso insustentável. De certo modo, tais pensamentos podem servir como uma boa alegoria ao problema do duplo, já que sua existência representa tanto a materialização de um retorno quanto o conseqüente infortúnio por este trazido.

É, no entanto, na psicanálise junguiana que encontramos alguns dos conceitos mais eficazes para compreender o processo que leva a este conflito. O conceito de individuação proposto por Carl Jung busca explicar de que modo o alinhamento entre o consciente e o inconsciente, instâncias tão opostas quanto complementares, reflete a lógica dúbia do duplo. Ou, segundo a interpretação de Bittencourt,

uma das maneiras de superar a disparidade da relação consciente/inconsciente está no diálogo entre o eu exterior e o eu interior, buscando um si mesmo real, como um sujeito completo. Essa possibilidade só pode ocorrer na investigação do segundo “eu” pelos

³A ideia de “eterno retorno”, ou “eterna confirmação”, nunca foi concluída por Nietzsche, mas pode ser encontrada de modo fragmentado em várias de suas obras, mais notadamente em *A Gaia Ciência* (1882, aforismo 341), *Além do Bem e do mal* (1886, aforismo 56) e *Assim falava Zaratustra* (1883).

símbolos manifestados no lado inconsciente do indivíduo. Ao analisar estas duas representações como uma unidade indivisível, dá-se o processo de individuação. (2016, p. 5).

Em relação a estes símbolos inconscientes, o que Jung sugere é que possuímos um vasto arcabouço simbólico para representar as condições da nossa “psique”, palavra que pode ser lida tanto como “mente” quanto, num aspecto mais religioso, como “alma”. A consciência plena da psique, entretanto, é impossibilitada pela existência de um espaço inconsciente com o qual se deve lidar com cuidado. Sendo a psique fundamentalmente simbólica, a busca pela individuação, bem como a consequente completude, passa pela compreensão dos símbolos que habitam a inconsciência, e é neste espaço onde se dá o desentendimento entre o “eu exterior” e o “eu interior”.

Segundo a dinâmica junguiana, a busca por este eu interior é uma busca por desvelar uma parte de nós contida na sombra, uma “persona” (como no filme de Bergman, outra obra de duplos) que nos confrontará com aspectos da nossa humanidade até então inauditos. Este diálogo será travado através da única linguagem com a qual se dialoga com o duplo, a saber, a linguagem simbólica, o que talvez explique o forte simbolismo presente nas ficcionalizações do duplo em todas as artes onde este surgiu. Como dito anteriormente, não se trata somente de dois homens idênticos, mas de um conjunto de rimas e complementaridades entre as formas simbólicas da consciência e da inconsciência.

2 O homem duplicado

Na obra de Saramago, a reflexão ao redor do duplo é empreendida de modo a criticar uma forma de vida moderna em que predomina a sensação de incompletude e separação entre o eu interno e o eu externo. Assim como em *O duplo* de Dostoiévski, ao surgir como complemento ou evolução de sua personalidade original, o duplo de Saramago parece muitas vezes vir de inseguranças relativas à sociabilidade, e que certos problemas – pressão pelo sucesso, desafios no trabalho, obstáculos sociais intransponíveis – parecem funcionar como um vetor para a criação deste “outro” tão mais capaz do que eu. Isto corrobora o viés junguiano segundo o qual as decisões, posturas e visões mais conscientes e

socialmente orientadas teriam sua origem em outras inseguranças mais íntimas, relacionadas às pulsões e traumas que afetam a inconsciência e que não podem ser enfrentadas conscientemente. Em outras palavras, “a projeção de outra personalidade estaria na necessidade de resolver conflitos internos que influenciam a vida exterior” (SILVA, 2015, p. 286) e não o contrário, de fora para dentro.

Dito isto, vemos em *O homem duplicado* uma aparente exceção à tradição do duplo tanto na literatura quanto no cinema. Se em praticamente todos os exemplos de duplos encontrados a segunda versão parece inicialmente inspirar e evoluir as características sociais da primeira, em *O homem duplicado* as existências duplas parecem incomodar-se mutuamente. Isto acontece porque Saramago coloca seu duplo (António Santa-Clara) como outra pessoa já existente, com passado e traumas próprios, com casamento, trabalho e vida diferentes. Seus protagonistas são dois homens frutos de um mundo onde um indivíduo, por definição, é instituição una, indivisível, não sendo possível haver, portanto, mais de um “eu”, o que constrange ambos a se enfrentarem como forma de afirmação da própria identidade.

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 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 moderno.

Entretanto, há no fenômeno do duplo o aspecto imponderável característico das coisas do imaginário, especialmente quando se tratam da criação ou transfiguração de suas manifestações, como explicado por Maffesoli (2001). Este aspecto mantém a trama no limite do absurdo e nos impele a procurar uma unidade nesta duplicação, algo que vai se confirmar da maneira mais insólita quando, ao final da trama, um terceiro duplo aparece.

Deste modo, pudemos aferir que os duplos de Saramago representavam as projeções de um homem em busca da liberdade das amarras sociais, ou de uma vida “sem aventuras e expectativas” como é o caso de Tertuliano, em oposição ao seu oposto António Santa-Clara, um “ator (...) desinibido e atrevido em seus desígnios” (SILVA, 2015, p. 287). Tertuliano poderia estar, deste modo, numa busca por uma nova identidade que lhe libertasse da mediocridade com que enxergava sua própria vida. O surgimento do duplo poderia denotar, para usar o termo de Rank, uma “psicopatologia” muito semelhante ao que Freud chamava de neurose obsessiva, isto é, um desejo incontrolável – neste caso de tornar-se outro. Esta teoria se mostra ainda mais oportuna quando notamos que tanto no livro quanto em sua adaptação o protagonista já demonstra ser um sujeito ensimesmado e de comportamento estranho antes mesmo de conhecer seu duplo. No filme, o uso de cenas repetidas pelo cineasta denota tanto a sufocante rotina em que vive Adam Bell (Tertuliano) quanto sugere uma duplicação de sua vida.

É comum nos textos de Saramago a existência de conflitos de identidade. Nos seus ensaios sobre a cegueira e lucidez (1995 e 2004), em *Intermitências da morte* (2005), *Jangada de pedra* (1986), ou mesmo nos menos conhecidos *Levantado do chão* (1980) e *Memorial do convento* (1982), há vários personagens cujo equilíbrio existencial depende de um confronto com suas identidades de antes e depois do desconforto gerado por algum evento. É neste confronto que acontece a troca de características, uma assimilação entre o eu do passado e o eu do agora, transformado. Assim, em *O homem duplicado* este conflito parece ser levado ao extremo da literalidade, em que os dois eus – antes e depois do trauma – são postos no mesmo lugar e ao mesmo tempo. Aliás, este é um conflito inerente ao mito do duplo, pois diante da impossibilidade de convivência, é preciso que um dos dois morra (entenda-se a morte tanto literal quanto metaforicamente). É, pois, neste ponto que

julgamos oportuno discutir de que modo este conflito inevitável é descrito na adaptação *Enemy*, uma vez que, no processo de tradução desta trama literária para a visualidade do cinema, questões do livro são aprofundadas e novas questões são postas.

3 *Enemy*

A palavra “adaptação” possui um sentido de ajuste às condições impostas. Como na biologia, onde adaptação remete à capacidade de mudar para sobreviver, tal sentido se mantém na arte quando uma obra renova sua relevância através das releituras. No campo dos estudos fílmicos, no entanto, é difícil encontrar um conceito claro de adaptação. A utilização genérica do termo pode ser notada em diversos casos, especialmente quando o texto anterior, geralmente oriundo da literatura, já possui reconhecimento. Neste sentido, poderíamos definir adaptação pela relação manifesta e determinante da obra com textos anteriores, usualmente tratados como “fontes”. Todavia, no cinema tal conceito não resiste a abordagens mais profundas, uma vez que a própria ideia de “texto” por si só já carrega uma série de polissemias. Assim, distinguir filmes originais de adaptações pode não ser tão simples como parece. De acordo com Sousa, um filme pode

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. (2010, p.14).

No caso de *Enemy*, ao compararmos com os aspectos literários da obra original, notamos duas adições logo nas primeiras cenas: primeiro, o fenômeno da duplicidade narrado no livro é prenunciado pela simbologia da repetição das cenas, onde somos levados a atribuir ao personagem uma vida repetitiva e, portanto, sem graça. Depois, mesmo antes de assistir ao filme e descobrir sua cópia, o protagonista Adam Bell já nota a presença de pessoas em sua casa. Não sabemos *a priori* se essas pessoas existem ou se são, desde já, projeções do seu subconsciente, mas como tais elementos não se apresentam no livro,

vemos nesta primeira parte da adaptação aquela estratégia típica dos roteiros cinematográficos de irem deixando pistas visuais para o que está para acontecer.

As adições, no entanto, surgem ao mesmo tempo que algumas supressões narrativas que o tempo curto do filme exige. Enquanto em no início do livro temos uma narrativa episódica e linear, em *Enemy* temos imagens aleatórias e aparentemente desconexas, “um homem dentro de um carro, uma mulher grávida e homens assistindo a um show de mulheres nuas” (SILVA, 2015, p. 291), além de frequentes padrões que remetem a teias de aranha. Por estarem no início do filme, estas imagens soam indicam uma introdução ao universo imagético que se mostrará mais detalhadamente nas cenas seguintes.

Contudo, quando as cenas adquirem certa linearidade, o clima de devaneio ainda não foi totalmente abandonado, algo sustentado pela atmosfera sufocante (a cidade onde o filme se passa aparenta extremamente poluída) e pelas falas sobre controle e repetição proferidas pelo professor Adam Bell em sua aula, soando sempre alegórico ao tema do filme. O exemplo mais interessante dessas alegorias talvez seja sua citação da frase escrita por Karl Marx em 1851, num complemento a Hegel: “A história se repete, a primeira vez como tragédia, e a segunda como farsa”⁴. Posta em contexto, tal análise referia-se especificamente ao Materialismo Histórico, método científico que procurava nos meios materiais do sujeito a razão para os fenômenos históricos. Em outras palavras, Marx considerava que para todos os fenômenos haviam explicações materiais, e a compreensão de determinados mecanismos levaria invariavelmente a um ceticismo quanto a aparente ciclicidade histórica. Não surpreende, portanto, que ao surgir numa fala do filme *Enemy*, a máxima supracitada ganhe contornos ainda mais profundos, uma vez que a ciclicidade histórica pode ser lida como uma alegoria à repetição, ao Eterno Retorno, e, portanto, sob o ponto de vista da psicanálise clássica, ao mito do duplo.

Ainda sobre adições e supressões, vale a pena notar que enquanto no livro este episódio da aula é posterior ao aluguel do filme onde Tertuliano (Adam Bell) descobre sua cópia, em *Enemy* a ordem destes eventos é trocada: é depois da aula que Adam vê o filme. Todavia, na cena em que Adam vai para a aula já notamos sua tensão, como se tivesse

⁴ Frase dita por Karl Marx no “18 de Brumário de Luís Bonaparte”, de 1852.

descoberto algo. Embora nada disso seja explicado, podemos supor duas coisas: ou Adam é mesmo problemático e tudo o que virá depois será consequência disso, ou o filme está deliberadamente trocando as cenas para que depois tenhamos de montar o quebra-cabeças. A primeira teoria já foi, de certo modo, discutida nas páginas anteriores enquanto falávamos do livro. Mas esta outra do quebra-cabeças torna-se particularmente atraente quando olhamos para o filme, pois é neste ponto em que se torna clara a maneira como a visualidade está sendo usada à serviço da narrativa. Ao resumir páginas inteiras a rápidos cortes e na aparente fuga da linearidade temporal, o cineasta comunica não o aspecto consciente e estruturado e da obra. Ao invés, promove uma comunicação com o imaginário que ajuda a construir a experiência cinematográfica num campo mais profundo e sensorial. Só compreendemos o problema do protagonista e, por conseguinte, da trama, porque assimilamos estas imagens relacionando-as ao arcabouço imagético do qual dispúnhamos.

Em *Enemy*, uma vez obcecados pela mútua descoberta, os homens duplicados embarcam numa trama de suspense onde a figura de um frequentemente confunde-se com a do outro de maneira caótica. Não é por acaso que tanto livro quanto filme abram com a epígrafe “o caos é uma ordem por decifrar”, frase retirada do *Livro dos Contrários*, obra devidamente citada por Saramago, mas curiosamente ignorada na adaptação. Com esta frase, Saramago nos propõe que investiguemos a ordem que há no caos ao mesmo tempo em que faz sutis provocações que só serão plenamente compreendidas ao final de ambas as obras, quando nos vemos ainda em busca da pretensa solução.

Uma destas provocações está no fato de que o tal *Livro dos contrários*, de onde a frase teria sido tirada, na verdade não existe. Trata-se de uma citação a uma falsa obra, recurso estilístico empregado por Saramago em vários livros. Neste caso, porém, a intenção se revela quando o autor nos apresenta seus duplos, personagens iguais na aparência mas opostos em índole, convidando o leitor a um mundo onde nada faz sentido sem o seu contrário, e a solução do enigma está em criar uma imagem espelhada, como o reflexo de Narciso no lago cumprindo sua sina. E embora em *Enemy* o *Livro dos contrários* não apareça, o caos presente na epígrafe é transposto para o filme de muitas maneiras. A introdução de subsídios narrativos completamente novos, bem como a fuga da linearidade e

o surgimento de um cenário claustrofóbico e distorcido, todos estes elementos sugerem uma acentuação do sentido caótico proposto por Saramago ao mesmo tempo em que permitem à adaptação ser analisada de maneira isolada, já que o discurso fílmico, no que tange à imagem, vai além do literário em muitos aspectos. Se ao sugerir que o caos é uma aparência, Saramago concorda com a possibilidade de ordem, o filme nos desafia a um enigma que parece, no fundo, não ter solução. Enquanto a aparente confusão da narrativa de *O homem duplicado* é completamente desfeita nos capítulos finais, o mesmo não acontece em *Enemy*, que termina com a bizarra imagem de uma aranha gigante.

Entretanto, ao consultarmos os catálogos do imaginário, a presença da aranha no filme parece ser reveladora. 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.

Neste momento o filme acaba, mas a complexidade da trama exige retornos, e ao fazê-los nos deparamos com pistas visuais que haviam sido colocadas disfarçadamente, construindo um diálogo alheio à consciência, mas atento às estruturas do imaginário. Seja através da foto partida que mais tarde surge inteira, ou da sombra de Adam Bell projetada sobre o seu ombro. Seja através das teias de aranha ou mesmo das próprias figuras aracnídeas. Ou, finalmente, das frequentes superfícies espelhadas e dos padrões de objetos

duplos, como quadros pendurados na parede, que surgem por todo cenário. A direção de arte do filme trabalha, desta maneira, não só para compor meras rimas visuais, mas referências ao estado psicológico do protagonista, dividido entre si mesmo e um duplo.

Em busca de desvendar o enigma de *Enemy*, acabamos por retornar também à sua matriz, *O homem duplicado*. *A priori*, todas as diferenças parecem recursivas, necessidades da tradução intersemiótica que servem para encaixar melhor um formato em outro suporte. Contudo, uma pequena supressão agora salta aos olhos: no capítulo do livro em que Tertuliano e António Santa-Clara ficam frente a frente no quarto de hotel, António revela que é mais velho meia-hora, concluindo que não ele, mas o professor Tertuliano é o duplo. Quando a mesma cena se repete no filme, esta parte é curiosamente omitida. À luz da obra completa, logo concluímos que Villeneuve não poderia ter colocado aquele detalhe no filme, pois poria a perder o mistério da trama.

Contudo, mesmo admitindo que Anthony é o mais velho dos dois, o filme parece não se encaixar, já que Adam Bell ao final da trama é o único que sobrevive, assumindo o lugar de Anthony. Se no livro a esposa de António aceita que Tertuliano tome o lugar de seu falecido marido “que lhes continues a vida, já que lha tiraste” (SARAMAGO, 2008, p. 282), no filme a esposa grávida de Anthony o aceita de bom grado, em silêncio e aparentemente feliz. Quando, pois, o filme encerra com a esposa de Anthony – e agora de Adam Bell – transformando-se numa aranha, vemos que era Anthony que fugia, não Adam. Anthony era, pois, o original, e Adam, que agora assume seu lugar, o duplo. Aquelas aranhas representavam sobretudo o seu terror em ter uma vida correta – fiel à sua mulher grávida, de modo que o sujeito acabava por criar aquele *alter ego* para pôr em prática seus desejos adúlteros. As aranhas eram a culpa lhe atormentando pela lembrança inconsciente de uma figura feminina de controle.

Considerações finais

As obras de Saramago são consideradas difíceis de adaptar. Quando vivo, ele dizia que não gostava de adaptações cinematográficas, pois o cinema “assassina a imaginação”.

No seu penúltimo ano de vida, porém, esta frase viraria poeira diante da exibição de *Blindness* (2008), adaptação de uma de sua obra mais conhecida, *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Ao final da exibição Saramago chorava, e suas palavras, “Estou tão feliz por ter visto este filme quanto estava quando acabei de escrever o livro”⁵ soavam como o reconhecimento de que sua obra, ao chegar ao cinema, ganhava o fôlego típico das obras que ficam para a eternidade. Embora nenhum filme seja capaz de traduzir os longos parágrafos em que o autor praticamente se perde em pensamentos, o cinema tem algo para oferecer à imaginação, e este algo está no campo do imaginário, onde a inconsciência opera e reconhece arquétipos, imagens e padrões tão atemporais quanto a própria arte.

Saramago não viu *Enemy*, e se pudesse ter visto talvez estranhasse, já que as liberdades tomadas por Villeneuve foram muito mais longe do que as tomadas em *Blindness*. Enquanto este seguia à risca a paleta que qualquer leitor tinha imaginado para o livro, *Enemy* nos surpreende com uma atmosfera completamente diferente da Lisboa urbana de *O Homem Duplicado*. Entre estes e outros recursos narrativos, o filme se destaca do livro de forma arriscada, construindo uma livre-adaptação que por vezes parece livre demais, quase outra trama. Contudo, a leitura mais atenta revelará naqueles novos dilemas relativos ao duplo, a mensagem central do livro perfeitamente preservada.

No que tange ao tratamento das crises de identidade do homem contemporâneo, da sensação de sufocamento diante de tantas normas e da aparente impossibilidade de sonhar, então cremos que o filme é competente ao refletir tais conflitos no cenário claustrofóbico. Entretanto, o suspense de *Enemy* supera o cenário externo e invade o cenário psíquico dos personagens através da constante introdução de novos símbolos. Como bem repara Silva, “os realizadores pretendiam causar no espectador o mesmo efeito que sentiram enquanto leitores e fazer com que este espectador seguisse novas pistas para construir novos significados” (2015, p. 298), simultaneamente duplicando e recriando as ideias de Saramago. Consideramos, deste modo, admiráveis as opções estéticas de Gullón e Villeneuve, já que discursam à maneira única do cinema, criando entre matriz literária e adaptação cinematográfica uma mutualidade onde as inferências de ambas as artes são

⁵ Declaração de Saramago após a exibição de *Ensaio sobre a cegueira*, em 2008: <http://goo.gl/DXUD50>

bem-vindas, pois contribuem para um campo sempre fértil de análises e apreciações que buscam encontrar, no encontro das duas, novas significações.

Referências

BITTENCOURT, Amanda Rosa; SÁVIO, Lígia. **Borges e o outro: uma análise psicológica do duplo**. Cruz Alta: UNICRUZ, 2011. Disponível em < <http://goo.gl/2krLwN> > Acesso em março de 2017.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. *In*: BRUNEL, Pierre. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COSTA, Bruno C. S. **Manifestações do imaginário no cinema contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Porto Alegre: PUC-RS, 2011.

DAMASCENO, João Emeri. **Os duplos em Dostoiévski e Saramago**. Dissertação (Mestrado em Letras). Santa Cruz do Sul: UNISC, 2010.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FAURI, Ana Letícia. Todos os nomes da lucidez: a identidade e a representação do sujeito de José Saramago. *In*: MEDEIROS, Paulo de & ORNELAS, José N. (Org). **Da possibilidade do impossível: Leituras de Saramago**. Utrecht Portuguese Studies, 2007.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In*: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LIRA, Bertrand. **Luz e sombra: significações imaginárias na fotografia do expressionismo alemão**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

RANK, Otto. **O duplo**. Traduzido por Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Tipografia Alba, 1939.

MAFFESOLLI, Michel. **O imaginário é uma realidade** (entrevista). Revista FAMECOS. Porto Alegre, RS. Nº 15, agosto de 2001.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (Companhia de Bolso).

SILVA, S. O. R. **O outro eu como inimigo.** Letras em Revista, v. 06, p. 01-18, 2015.

SILVA, T. M. G. **Análise de *Blindness*:** como uma adaptação cinematográfica de Ensaio sobre a cegueira de José Saramago. Assis, SP: UNESP, 2010.

SOUSA, Marta S. F. de N. **A narrativa na encruzilhada:** a questão da fidelidade na adaptação de obras literárias ao cinema. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade do Minho, 2010.