

CIDADE SEM NOME, HOMEM SEM FACE: ESCOLHAS E ESTRATÉGIAS NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *O HOMEM DUPLICADO*

NAMELESS CITY, FACELESS MAN: CHOICES AND STRATEGIES IN THE MOVIE ADAPTATION OF *THE DOUBLE*

*Edson José Rodrigues Júnior*¹

RESUMO

Ao chegar aos cinemas em 2013, *Enemy*, filme hispano-canadense dirigido por Denis Villeneuve que adapta o romance *O homem duplicado* (2002), do escritor português José Saramago, dividiu radicalmente crítica e público. O caráter experimental, soturno e psicológico de *Enemy* também colocou em xeque sua própria fidelidade ao texto fonte de Saramago, que, como é de conhecimento comum, também é afeito às experimentações na prosa. Em face das potencialidades inovantes e arrojadas do filme e do romance, cada um em seu próprio território e com seus próprios artifícios, o que propomos nesse artigo é um estudo, pelo viés das Teorias da Adaptação, sobre as estratégias adaptativas empregadas no processo de remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000) d'*O homem duplicado* de Saramago para a linguagem cinematográfica. Para tanto, pretendemos realizar uma leitura imanente pautada nos aspectos formais e temáticos das duas obras: alterações e permanências de elementos narrativos e imagéticos; rupturas e continuidades formais, simbólicas e temáticas, além das escolhas e recursos da linguagem cinematográfica empregados pelos adaptadores em *Enemy*, bem como suas (possíveis) motivações. O escopo da nossa análise está voltado sobretudo para dois elementos insólitos do romance que foram mantidos por Villeneuve durante o processo de tradução intersemiótica (PLAZA, 2003): a cidade moderna como espaço inquietante, sufocante e labiríntico que apequena os indivíduos e retira-lhes a identidade; e o arquétipo cultural, literário e psicanalítico (RANK, 2013) do duplo.

PALAVRAS-CHAVE: O homem duplicado. *Enemy*. Adaptação. Remediação.

ABSTRACT

When it hit theaters in 2013, *Enemy*, a Spanish-Canadian film directed by Denis Villeneuve that adapts the novel *O homem duplicado* (2002), by Portuguese writer José Saramago, radically divided critics and audiences. *Enemy*'s experimental, dark and psychological character also called into question his own fidelity to Saramago's source text, who, as is common knowledge, is also used to experimenting in prose. In view of the innovative and bold potentialities of the film and the novel, each in its own territory and with its own artifices, what we propose in this article is a study, from the perspective of Adaptation Theories, on the adaptive strategies employed in the remediation process (BOLTER; GRUSIN, 2000) from Saramago's novel for the cinematographic language. Therefore, we intend to carry out an immanent reading based on the formal and thematic aspects of the two works: alterations and permanence of narrative and imagery elements; formal, symbolic and thematic ruptures and continuities, in addition to the choices and resources of cinematographic language used by the adapters in *Enemy*, as well as their (possible) motivations. The scope of our analysis is mainly focused on two unusual elements of the novel that were maintained by Villeneuve during the intersemiotic translation process (PLAZA, 2003): the modern city as an unsettling, suffocating and labyrinthine space that dwarfs individuals and takes away their identity; and the cultural, literary and psychoanalytic archetype (RANK, 2013) of the double.

KEYWORDS: The Double. *Enemy*. Adaptation. Remediation.

INTRODUÇÃO

Adaptações, segundo Linda Hutcheon (2013), são parte indispensável da cultura ocidental moderna, uma vez que esta é intrinsecamente transmidiática, transcultural, interativa e massificada. Elas podem ser facilmente encontradas em qualquer esfera das artes e do entretenimento: da antiga literatura aos mais atuais videogames, perpassando, no caminho, os filmes, as séries, o teatro, os quadrinhos. Além disso, as adaptações se mostram como uma receita pronta para o sucesso e para o lucro. Produtoras de cinema e serviços de *streaming* travam disputas milionárias pelo direito de adaptar para as telas obras literárias e quadrinísticas que já fazem parte do imaginário popular ou que, nos últimos tempos, têm feito enorme sucesso em suas mídias originais. Contudo, essas viscerais batalhas pelos direitos autorais não são, de forma alguma, injustificadas. Groensteen (1998) aponta para um dado significativo: 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações, ao passo que 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganham Emmy Awards também o são².

Apesar do enorme sucesso de público e crítica que possuem as adaptações nas mais variadas mídias, ainda é comum que nos deparemos com uma concepção perpetuada pelo senso comum de que toda obra adaptada é inferior à original ou, em algum modo e grau, é devedora a ela. Por vezes esse juízo é postulado de maneira quase axiomática, antes mesmo de se avaliar as qualidades e os defeitos de dada adaptação, como se toda adaptação, por sê-lo, fosse automaticamente inferior à obra original. Esse pensamento, segundo Hutcheon (2013), contagia até mesmo a crítica especializada, que enxerga as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas, tardias, convencionais ou culturalmente inferiores. Nesta seara, Stam (2000) acredita que a literatura, principalmente, sempre possuirá uma superioridade sobre qualquer adaptação que a ela recorra como fonte, por ser uma forma de arte mais antiga e, por isso, hierarquicamente superior.

Talvez essa preferência pela literatura em detrimento de suas adaptações explique, em certa medida, a acentuadamente dividida apreciação crítica de *Enemy* (2013), filme hispano-canadense dirigido por Denis Villeneuve que adapta para a grande tela o romance *O homem duplicado* (2002), do escritor português José Saramago. Enquanto o periódico britânico *The Guardian* conjectura que este talvez seja “o filme mais bem realizado” de Villeneuve (BRADSHAW, 2015, s/p), o americano *Washington Post* é taxativo ao comentar que tudo o que a película traz já foi visto antes (HORRADAY, 2013). Passando para a crítica nacional, o Omelete, maior portal de crítica cinematográfica brasileiro, é ainda mais duro e incisivo ao categorizar *Enemy* como um filme que se pensa mais inteligente do que realmente é; “mais um projeto de vaidade do que um projeto de cinema” (HESSEL, 2014, s/p).

O caráter experimental, soturno e psicológico de *Enemy* não apenas dividiu público e crítica como também colocou em xeque sua própria fidelidade ao texto fonte de Saramago, que, como é de conhecimento comum, também é afeito às experimentações na prosa. Em face das potencialidades inovantes e arrojadas do filme e do romance, cada um em seu próprio território e com suas próprias artimanhas, julgamos incipientes estudos comparativos entre as duas obras que se pautem nas noções já obsoletas de fidelidade e subserviência da adaptação em relação ao seu hipertexto (STAM, 2000; MACIEL, 2003; HUTCHEON, 2013). Com isso em mente, o que propomos nesse artigo é um estudo, pelo viés das Teorias da Adaptação, sobre as estratégias adaptativas empregadas no processo de remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000) d’*O homem duplicado* de Saramago para a linguagem cinematográfica. Para tanto, pretendemos realizar uma leitura imanente pautada nos aspectos formais e temáticos das duas obras: alterações e permanências de elementos narrativos e imagéticos; rupturas e continuidades formais, simbólicas e temáticas, além das escolhas e recursos da linguagem cinematográfica empregados pelos adaptadores em *Enemy*, bem como suas (possíveis) motivações.

EM DEFESA DA ADAPTAÇÃO

Para fins de clareza, faz-se necessário que afirmemos, logo de início, o conceito de adaptação sobre o qual alicerçamos nosso estudo. Em consonância com as teorizações feitas por Hutcheon (2013), vislumbramos o termo adaptação em sua ambivalência de significados: nomeia tanto o processo de adaptar quanto o produto final deste processo. Enquanto produto, a adaptação pode ser definida como uma revisão abertamente declarada, extensiva e reconhecível de determinado texto. O objeto, uma vez transportado para outra mídia ou reconfigurado para a mesma mídia em um diferente contexto ou gênero, sempre será fruto de mudanças, sejam elas de linguagem, de forma ou de tema. Esse caráter fundamental do texto adaptado enquanto produto já o diferencia sobremaneira do texto que é apenas traduzido.

A título de exemplo, o filme *Enemy* (2013), objeto de análise deste trabalho, não tem por objetivo transpor literalmente ou “traduzir” para outra mídia aquilo que está escrito no romance *O homem duplicado* (2002). Como uma adaptação transmidiática, trata-se de um processo que envolve, inerentemente, mudanças; ainda que o filme deva possuir uma influência extensiva, declarada e reconhecível - como supracitado - em relação à obra original, ele se configura como uma obra única, de existência independente, inserida em outro contexto e em outra mídia. Portanto, é possível que um sujeito que desconhece a existência do romance venha a entrar em contato com o filme, compreendê-lo e apreciá-lo por seus próprios méritos e características.

Como aponta Hutcheon (2013, p. 40), “na maioria dos conceitos de tradução, o texto original possui autoridade e primazia axiomáticas”, de forma que a retórica feita pela crítica de uma tradução recorre sempre ao discurso da fidelidade e da equivalência. Não há que se falar, portanto, em fidelidade ou primazia do texto fonte quando o objeto de análise é um texto adaptado, uma vez que a adaptação é sinônimo de transformação, reformatação.

Enquanto processo, a adaptação é uma tarefa dupla de interpretação e criação. Hutcheon (2013) vai além ao afirmar que os adaptadores são, primeiramente, intérpretes antes de serem criadores. Este processo de caráter ambivalente envolve uma vastidão de estratégias e escolhas de recodificação, remediação, subtração, adição e indigenização a depender da intencionalidade dos adaptadores. É um processo que envolve, naturalmente, perdas e ganhos (STAM, 2000). Os motivos para a realização de uma adaptação são inúmeros, variando desde questões econômicas às questões estéticas, mas é importante salientar que nenhuma ideia de adaptação surge a esmo. Dirá Hutcheon que

há uma ampla gama de razões pelas quais adaptadores podem escolher uma história em particular para então transcodificá-la para uma mídia ou gênero. [...] O propósito pode muito bem ser o de suplantar econômica e artisticamente as obras anteriores. A vontade de contestar valores estéticos e políticos do texto adaptado é tão comum quanto a de prestar homenagem. (HUTCHEON, 2013, p. 44)

Em outras palavras, seja qual for o elemento do texto fonte que esteja sendo transportado para o texto adaptado, passará impreterivelmente pelo filtro criativo dos adaptadores.

Do ponto de vista da recepção, é impossível se falar de adaptação sem trazer à tona comparações com o texto original. Conforme aponta Stam (2000), o próprio ato de consumir um texto adaptado é um exercício dialógico no qual comparamos a obra que estamos experienciando àquela que já conhecemos, a menos que o ato parta de um sujeito que desconhece o texto-fonte. A proposição do autor se alinha às teorizações pós-estruturalistas sobre intertextualidade (BARTHES, 2004; KRISTEVA, 2005) segundo as quais os textos estão inseridos em extensas cadeias de citações visíveis e invisíveis, conscientes e inconscientes. Não somente a literatura como todas as produções culturais seriam palimpsestos de infinitas rasuras entre tudo o que já foi lido e escrito. Diante dessa noção de teias intertextuais, as adaptações se sobressaem graças a uma importante ressalva proposta por Hutcheon (2013): elas são necessariamente reconhecíveis como adaptações de textos específicos, que estão acima dos outros possíveis textos com os quais uma adaptação pode dialogar. O reconhecimento em relação a determinados textos específicos é parte indissociável da identidade formal das adaptações, portanto, estes possuem lugar privilegiado em relação ao “ruído de fundo” da intertextualidade (HINDS, 1998).

É levando em consideração esses aspectos definidores das adaptações que reforçamos a necessidade já mencionada na introdução de abordar adaptações como adaptações. Esta proposição, que à primeira vista pode parecer redundante e banal, é de suma importância no sentido de afastar dos estudos da adaptação a retórica da fidelidade e a visão obsoleta de uma posição hierárquica superior do texto fonte. Como bem aponta Hutcheon,

a dupla natureza da adaptação não significa, entretanto, que proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou o foco de análise. Por muito tempo, a “crítica” da fidelidade, como ficou conhecida, foi a ortodoxia analítica dos estudos de adaptação, especialmente quando estes lidavam com obras canônicas [...]. O discurso moralmente carregado da fidelidade baseia-se na suposição implícita de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado. A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação (HUTCHEON, 2013, p. 28).

Tratar adaptações como adaptações significa enxergá-las menos como tributárias ou devedoras ao texto fonte do que como obras autônomas, dotadas de autoria e criatividade, mas cuja realização se dá em diálogo com outras anteriores. Pensá-las como obras inerentemente palimpsésticas, cuja presença do texto anterior é sentida a todo momento, mas não paira sobre elas como um fantasma ou como uma figura paterna edipiana. Esta virada de paradigma pressupõe uma questão fundamental apontada por Hutcheon (2013, p. 29): “se a ideia de fidelidade não deveria hoje guiar nenhuma

teoria da adaptação, o que, então, deveria?” A resposta para essa pergunta está pulverizada por tudo o que foi exposto neste artigo até agora: os novos estudos da adaptação, este incluso, devem centrar seus escopos no processo de adaptação *per se*, isto é, englobando os movimentos intelectuais de (re) interpretação e (re)criação; nas estratégias de reformatação, transcodificação, remediação e todas as outras que fazem parte do complexo ato de adaptar. O foco deve ser menos o débito que o texto adaptado possui com o “original” — ideia já destruída pela noção de intertextualidade dos pós-estruturalistas franceses — e mais a forma como as adaptações são realizadas e as escolhas e posicionamentos que elas implicam.

Um dos grandes avanços das proposições de Hutcheon (2013) em prol dessa nova forma de se teorizar sobre adaptação é a distinção entre os particulares modos de engajamento específicos de cada mídia. Segundo a autora, o público experiencia de formas diferentes obras realizadas em diferentes linguagens. Essas formas podem variar de mídia para mídia, de gênero para gênero, mas são passíveis de ser categorizadas em três principais “modos de engajamento”: contar, mostrar e interagir. Sendo assim,

no modo contar - na literatura narrativa, por exemplo - nosso engajamento começa pelo campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto [...]. Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo (HUTCHEON, 2013, p. 48).

Há ainda o modo interagir, que nos permite atuar fisicamente sobre a obra e possibilita uma forma mais imediata e cinética de interação, mas, como trataremos nesse artigo das relações entre um romance e um filme, interessam-nos especificamente os modos contar e mostrar. As diferenças entre esses modos de engajamento configuram aspecto fundamental a se levar em consideração nos estudos da adaptação, sobretudo quando o foco da análise recai sobre processos de remediação — ou seja, adaptação entre mídias distintas. Cada modo de engajamento possui seus próprios métodos de condicionar e nortear a experiência do público. Num processo adaptativo de remediação é preciso, pois, que as estratégias de interação sejam também reconfiguradas para melhor servir à mídia da obra adaptada, ainda que mantendo certa coesão com a obra anterior para mantê-la reconhecível — a depender do que se está adaptando: trama, personagens, sistemas simbólicos, *leitmotifs*. Guardadas as devidas proporções, essas peculiaridades entre os modos de engajamento já são há muito conhecidas pelos profissionais e produtores audiovisuais e estão latentes na máxima do cinema e da TV: “*Show, don't tell*”. Mostre, não conte. As estratégias escolhidas pelos adaptadores Denis Villeneuve e Javier Gullón para a transposição do romance *O homem duplicado* para o modo de engajamento mostrar, bem como suas motivações, são parte fundamental da análise realizada neste artigo.

Cabe aqui um parêntese para explicar o porquê de atribuirmos a Villeneuve e Gullón a autoria da adaptação, incumbindo-lhes a alcunha de adaptadores. Conforme assinala Hutcheon (2013), as mídias mais atuais mostram que a adaptação é, quase sempre, um processo coletivo. Sobretudo quando se fala da mudança de um romance ou peça de autoria única para os modos performativo ou interativo, é natural a passagem de um modelo individual de criação para uma atividade coletiva. Como é de conhecimento comum, filmes e séries de TV são produções que geralmente envolvem orçamentos milionários, investimentos colossais de estúdios e produtoras e equipes de realização que podem ultrapassar a casa das centenas de trabalhadores. Trata-se de um processo tanto criativo e estético quanto econômico no qual vários níveis hierárquicos de tomada de decisão estão envolvidos, desde os altos executivos aos diretores de segunda e terceira unidade. No caso de uma obra fílmica ou televisiva adaptada, que conta com toda essa intrincada urdidura de produção, quem seria o adaptador? Hutcheon (2013, p. 119) questiona: “Será que o principal adaptador é o tantas vezes ignorado roteirista, que “cria (ou adapta criativamente) o enredo de um filme, os personagens, os diálogos e o tema?”

Já Ondaatje (2002) salienta que é preciso ter em mente o importante trabalho do editor ou montador do filme, cujo trabalho é imenso e muito importante para a construção da “forma final” do filme, mas não raramente ignorado ou diminuído. Não seriam, porém, os atores os responsáveis pela adaptação? Já que, como pode-se pensar, são eles que adaptam os personagens das páginas para a tela através da sua atuação. Stam (2005) descarta esta hipótese ao apontar que o que os atores de fato adaptam é o roteiro já escrito e finalizado pelo roteirista, este sim adaptando diretamente o texto fonte. No bojo desse debate, Ondaatje dirá que

é difícil para qualquer pessoa que já esteve num set de filmagem acreditar que o filme é feito por apenas um homem ou uma mulher. Em alguns momentos, o set assemelha-se a uma colmeia ou a um dia comum de trabalho na corte de Louis XIV - todos os grupos são vistos em ação, e parece que não há uma só pessoa desocupada. Mas, no que diz respeito ao público, há sempre um Rei-Sol que leva o crédito por tudo - história, estilo, design, tensão dramática, gosto e até mesmo pela atmosfera ligada ao produto final -, enquanto, obviamente, há outras profissões não menos importantes também em jogo (ONDAATJE, 2002, p. 120).

O “Rei-sol” ao qual ele se refere é o diretor. Hutcheon (2013, p. 124) corrobora com essa suposição ao afirmar que “se observarmos os *press releases* e a reação dos críticos, veremos que o diretor, no fim, é considerado o responsável pela visão global e, portanto, pela adaptação”. Para o senso comum e para o público em geral, despreocupado com os pormenores das realizações cinematográficas, é o diretor o responsável por aquele produto; afinal, é o nome dele que estampa os cartazes e as capas de DVDs — por vezes em pé de igualdade ou até mesmo com mais destaque que os nomes dos atores que estrelam a produção.

Diante do dilema brevemente exposto nos últimos parágrafos, nossa decisão de tomar como adaptadores o roteirista e o diretor é respaldada pela teorização de Hutcheon (2013) acerca da distância mantida entre os vários adaptadores de uma obra cinematográfica para com o texto fonte. Em poucas palavras, alguns adaptadores são responsáveis por interpretar e replicar criativamente o texto fonte, enquanto os demais estão subordinados ao roteiro cinematográfico escrito com base nele. Essa cadeia de produção levaria a uma maior distância entre o ator e o texto fonte em comparação ao roteirista. Dirá a autora que “por essa razão, tal como num musical em que compositor e escritor partilham a autoria, num filme, o diretor e o roteirista partilham a tarefa principal da adaptação” (HUTCHEON, 2013, p. 124); e prossegue: “os demais artistas envolvidos podem retirar inspiração do texto adaptado, mas sua responsabilidade é mais para com o roteiro” (HUTCHEON, 2013, p. 125).

OS HOMENS DUPLICADOS

Publicado no ano de 2002 pelo consagrado escritor português José Saramago, *O homem duplicado* é um romance que brinca com a já tênue linha que divide o real e o insólito nos tempos modernos. Ambientada numa metrópole nunca nomeada, a trama conta a história de Tertuliano Máximo Afonso, um pacato professor de História dado à misantropia que leva uma vida tediosa, solitária e sufocada pela rotina. Está em um relacionamento conturbado com a bancária Maria da Paz, o qual está em vias de pôr um ponto final, mas falta-lhe a coragem para tanto. Em face das aparições sempre sorumbáticas de Tertuliano na escola, o professor de matemática recomenda ao colega que assista a um certo filme de comédia que lhe poderá desanuviar a mente. A situação aparentemente usual do início da trama sofre uma radical guinada quando, ao assistir à película, Tertuliano se depara com um figurante, um funcionário de hotel, que é exatamente idêntico a si. A partir de então, a melancolia do protagonista vai pouco a pouco dando lugar a uma obsessão por encontrar o suposto sócia. Após uma excruciante maratona de terríveis filme da série B em seu videocassete — o romance se passa numa época não especificada que remonta às décadas de 80 e 90 —, o professor finalmente consegue o nome e o endereço de seu duplo, o ator de quinta categoria Daniel Santa-Clara, pseudônimo de António Claro, que coincidentemente mora naquela mesma cidade. Diante da possibilidade de encontrá-lo cara a cara, Tertuliano, que já começava a questionar sua própria identidade, não resiste ao impulso de entrar pessoalmente em contato com António, dando início a uma espiral de acontecimentos cada vez mais estranhos.

Enemy, por sua vez, é um filme hispano-canadense de 2013 de gênero suspense, dirigido pelo canadense Denis Villeneuve e com roteiro do espanhol Javier Gullón, declaradamente adaptado do romance de Sara-

magu. Nele, acompanhamos o trajeto de Adam Bell, interpretado pelo ator Jake Gyllenhaal, também professor de História e morador de uma Toronto sufocante e labiríntica cujos moradores do gênero masculino parecem ter um apreço ímpar por clubes de sexo fetichista. Adam vive em um pequeno apartamento recém-adquirido onde recebe constantes visitas da bancária Mary, com quem tem uma relação casual. Tal como no texto fonte, a vida de Adam toma rumos insólitos após assistir a um filme no qual atua um homem exatamente idêntico a si. Ambientado já no século XXI, o filme entrega a Adam facilmente o nome e o endereço de seu sócia após uma rápida busca na internet: Anthony Claire. Anthony é um ator fracassado que se vê preso num casamento igualmente fracassado com sua esposa Helen, grávida de seis meses, a quem já traiu. Às escondidas, frequenta um clube de sexo quase sectário, oculto sob forte segredo dos membros. Uma vez que se confrontam pessoalmente, a insólita relação entre os homens duplicados rapidamente se deteriora em uma rivalidade existencialista e, tal como no texto fonte, culmina numa inimizade mortal a partir da qual o filme ganha seu título: *Enemy* — em português, inimigo.

A primeira decisão de importância que os adaptadores tiveram de tomar foi provavelmente a escolha de um ou mais atores para os papéis dos homens duplicados. Apesar de ser um tropo comum das produções hollywoodianas, um mesmo ator interpretando mais de um papel, seja um duplo ou, um sócia ou um irmão gêmeo, nem sempre é visto com bons olhos. Como aponta o crítico Peter Bradshaw (2013, s/p), o tema do duplo carrega a “má fama de ser um clichê típico de cursos básicos de cinema, e utilizar o mesmo ator para interpretar dois papéis pode representar um atalho preguiçoso para se alcançar o insólito”³. Mesmo assim, Villeneuve e equipe optaram por fazer uso de recursos digitais e de montagem para duplicar em cena o ator estadunidense Jake Gyllenhaal ao invés de utilizar atores gêmeos. Durante as filmagens de cenas em que Adam e Anthony deveriam dividir a câmera, Gyllenhaal atuava como um personagem por vez e, posteriormente, ambos os personagens eram unidos na *mise-en-scène* através de movimentos de câmera e inserções digitais. Para fins de referência, como fica claro em um *featurette* das filmagens (MOVIECLIPS COMING SOON, 2014b), Gyllenhaal contracenava com uma bola de tênis cravada em um bastão que faz as vias de substituto para seu duplo — conforme figura 1. Dessa forma, o ator podia olhar na altura dos olhos do personagem que seria posteriormente inserido. Na hora de gravar como o segundo personagem, era necessária grande sincronia entre ator e contrarregras, que agora tinham de segurar o bastão com a bola exatamente na posição em que Gyllenhaal deveria estar como o duplo que já fora filmado. Segundo o diretor Denis Villeneuve (CURZON, 2016), um ator competente era fundamental para esse método fragmentado de filmagem. Do contrário, as cenas não ficariam críveis para o público.

Figura 1 — Gyllenhaal contracenando com uma bola de golfe quando os duplos dividem a cena



Fonte: BAVILLE (2015)

CIDADE SEM NOME, HOMEM SEM FACE

Como já ficou claro, o nome do protagonista foi drasticamente mudado na adaptação fílmica. Foi não apenas anglicizado para se adequar melhor ao novo contexto de ambientação, assim como todos os outros nomes de personagens, mas também alterado em completamente. Enquanto outras personagens tiveram seus nomes apenas indigenizados, como Maria da Paz para Mary e Helena para Helen, o “infeliz e cediço nome” (SARAMAGO, 2002, p. 5) de Tertuliano Máximo Afonso foi diminuído para Adam Bell, que é proporcionalmente muito mais comum na língua inglesa que Tertuliano Máximo Afonso na língua portuguesa. Entendemos que o nome original do protagonista seria um trava-língua no contexto anglófono da produção fílmica, mas a decisão da mudança possivelmente envolve outros fatores. Enquanto no romance o nome é um elemento singular e verdadeiramente próprio da identidade do protagonista, ainda que também um fardo e motivo de chacota, no filme, o nome possui uma banalidade que corrobora para a construção da figura insípida e inócua do personagem de Gyllenhaal. É possível interpretar essa mudança não apenas como uma indigenização necessária pela mudança de idioma e de nacionalidade da película, mas também como um aspecto constitutivo da personagem fílmica Adam Bell, que ao contrário de Tertuliano, sequer tem um nome que o destaque em meio à multidão; um aspecto agravante para a vertiginosa perda de identidade que lhe acomete durante a trama. Adam, como sua contraparte literária, é um homem sem face própria: sua identidade não é mais apenas sua, não é mais exclusivamente sua; para piorar, seu nome é um dos mais comuns do século na América do Norte⁴.

Aproveitando o ensejo do anonimato em meio à multidão, faz-se necessário também abordar a *mise-en-scène* de *Enemy* como aspecto fundamental de sua identidade enquanto adaptação. No romance de Saramago, os tediosos dias da vida de Tertuliano Máximo Afonso são permeados por

uma melancolia perene e opressora. É o constante humor macabúzio de Tertuliano que faz com que o seu colega professor de Matemática lhe recomende o filme de comédia no qual ele encontra sua imagem e semelhança na figura de um ajudante de hotelaria, destarte, dando início às maquinações da trama. A atmosfera sorumbática que envolve o universo ficcional do romance como um espesso véu fica patente em diversos trechos, dos quais:

Eu sei, eu sei, acudiu Tertuliano Máximo Afonso, a culpa é só minha, deste marasmo, desta depressão que me põe os nervos fora do lugar, fico susceptível, desconfiado, a imaginar coisas, Que coisas, perguntou o colega, Eu sei lá, coisas, por exemplo, que não sou considerado como julgo ser merecedor, às vezes tenho até a impressão de não saber exactamente o que sou, sei quem sou, mas não o que sou, não sei se me faço explicar (SARAMAGO, 2002, p. 44-45).

Tertuliano Máximo Afonso não pertence ao número dessas pessoas extraordinárias que são capazes de sorrir até quando estão sozinhas, o próprio dele inclina-se mais para o lado da melancolia, do ensimesmamento, de uma exagerada consciência da transitoriedade da vida, de uma incurável perplexidade perante os autênticos labirintos cretenses que são as relações humanas (SARAMAGO, 2002, p. 145).

Adaptar para a linguagem cinematográfica algo tão abstrato e dificilmente mensurável como a atmosfera de um romance não é uma tarefa fácil. Hutcheon (2013) comenta que adaptar o “tom”, o “espírito” da obra original é visto como critério central para o sucesso de uma adaptação tanto pelo público quanto pela crítica especializada, ainda que esses substantivos abstratos sejam raramente bem definidos por qualquer um dos dois. No entanto, os adaptadores de *Enemy* fizeram profícuo uso da gramática fílmica para traduzir intersemioticamente essa atmosfera melancólica do romance, a começar pela fotografia. Faz-se mister pontuar como as cores e os filtros são utilizados na película para construir uma atmosfera densa, melancólica e hostil que envolve as personagens. Observemos a figura 2:

Figura 2 — A vida tediosa de Adam sob um forte filtro amarelado



Fonte: ENEMY (2013)

A fotografia de *Enemy* conta com ostensivo uso de inquietantes filtros cromáticos em tons de amarelo e sépia. Tais cores atribuem à película um tom envelhecido, desgastado, trazendo visualmente à tona o turbilhão de sentimentos opressivos e angustiantes que movem a história: melancolia, incerteza, medo, tédio, incredulidade. Quando aplicado em momentos cujos personagens são o foco da câmera, como na figura 2, o filtro amarelado e invasivo confere-lhes um aspecto enfermo, doentio, que é endossado pelas constantes expressões confusas, melancólicas e atemorizadas expressadas nos rostos dos atores e atrizes. Em vista disso, a adaptação fílmica consegue recriar e adaptar, a partir da sua linguagem característica, a atmosfera do texto fonte.

Mas não é apenas o aspecto fotográfico que contribui para essa reformatação da atmosfera do texto fonte. A cenografia e a *mise-en-scène* escolhidas pelos adaptadores também possuem papel fundamental nesse processo, a começar pela própria ambientação da trama adaptada: a cidade de Toronto. Em *O homem duplicado*, Saramago nunca se refere por nome à metrópole onde vivem os personagens. Esse anonimato proposital relega àquela metrópole uma certa impessoalidade que contribui para aquele que pode ser considerado o tema central do romance: a perda da identidade na massificada sociedade contemporânea. A cidade inominada de Saramago, justamente por ser inominada, se permite estar em todos os países de todos os continentes e em nenhum lugar ao mesmo tempo. Assim como Tertuliano Máximo Afonso, a cidade sem nome que lhe abriga já não possui uma identidade; há um duplo dela em qualquer outra metrópole do mundo que seja igualmente fria, (dis)funcional e repleta de homens sem face — anônimos e destituídos de suas identidades.

Admitindo de si mesmo um “carácter mais que sucinto das descrições urbanas feitas” (SARAMAGO, 2002, p. 49), Saramago não se atém a muitas descrições arquitetônicas da cidade, mas quando o faz, ressalta seu caráter opressor, caótico e labiríntico; claustrofóbico e megalofóbico na mesma medida:

Este professor Tertuliano Máximo Afonso é um dos cinco milhões e pico de seres humanos que, com diferenças importantes de bem-estar e outras sem a menor possibilidade de mútuas comparações, vivem na gigantesca metrópole que se estende pelo que antigamente haviam sido montes, vales e planícies, e agora é um sucessiva duplicação horizontal e vertical de um labirinto, de começo agravada por componentes que designaremos por diagonais, mas que, no entanto, com o decorrer do tempo, se revelaram até certo ponto equilibradores da caótica malha urbana, pois estabeleceram linhas de fronteira que, paradoxalmente, em lugar de terem separado, aproximaram (SARAMAGO, 2002, p. 49).

A Toronto recriada por Villeneuve e Gullón partilha de muitas dessas características de impessoalidade e insensibilidade. Só sabemos que a trama se passa em Toronto por dois motivos: o primeiro são pequenas

pistas inseridas pontualmente e discretamente na diegese, como algumas cartas endereçadas a Anthony Claire, além do seu próprio endereço disposto no site de uma produtora; o segundo é a própria arquitetura da cidade, marcada por construções arquitetônicas que lhe são características como o prédio da *University of Toronto Scarborough*, que é um dos cenários centrais do filme. O anonimato sufocante e utilitário da cidade de Saramago foi reconfigurado para o cinema por meio de uma cenografia com muitos planos aéreos, distantes e impessoais, focalizando imensidões labirínticas de altos edifícios e arranha-céus nas áreas residenciais de Toronto, conforme é possível perceber na figura 3.

Figura 3 — Tomada aérea dos edifícios de Toronto



Fonte: ENEMY (2013)

Em um *featurette* de lançamento do filme (MOVIECLIPS COMING SOON, 2014b), a equipe de cinematografia revela que a escolha de Toronto como locação principal das filmagens se deu principalmente pela predominância da arquitetura brutalista na cidade, caracterizada pelo visual cru e cinzento, formado principalmente por ângulos retos e forma geométricas poligonais. Contudo, se no romance a cidade é um “imenso formigueiro de cinco milhões de habitantes irrequietos” (SARAMAGO, 2002, p. 216), na película ela está quase sempre vazia de presenças humanas. O plano aéreo exibido na Figura 4 é apenas um dos muitos momentos em que a arquitetura de Toronto é focalizada em suas gigantescas construções de concreto e aço; nessas tomadas, geralmente, sequer há personagens em cena, apenas labirintos vazios de concreto armado. Quando a câmera aérea sobrevoa avenidas e suas longas fileiras de congestionamento, também não vemos os habitantes; tudo o que os planos mostram são carros brancos — manchados pelo filtro amarelado da fotografia — estáticos como em uma pintura. Nos edifícios, nas avenidas, nas ruas, seja onde for, poucas vezes a Toronto de Villeneuve e Gullón se mostra habitada por outros que não os personagens principais da trama.

Quando enfim a câmera encontra pessoas em contato com o tecido urbano, elas estão sempre em posição inferior à cidade que os cerca. Em algumas cenas vemos personagens totalmente isolados em grandes planos

abertos, diminutos e quase irrelevantes diante da paisagem citadina, como na figura 4. Planos que reforçam a solidão e o anonimato inerentes à vida nas grandes metrópoles contemporâneas.

Figura 4 — Plano em que as personagens aparecem apequenadas na imensidão vazia da cidade



Fonte: ENEMY (2013)

Em outras cenas, as lentes de Villeneuve sugerem algo diametralmente oposto, exibindo as personagens enclausuradas pelas paredes da cidade, vivendo e existindo como que cercados pelas sombras de túneis e paredes, engaiolados em estruturas de concreto armado, aprisionados em espelhos de aço e vidro nas janelas dos edifícios. Esse caráter sufocante transportado das páginas do romance fica patente na tomada exposta na figura 5, na qual Adam recebe a primeira ligação de seu duplo enquanto se esconde entre as paredes de um corredor na universidade onde trabalha. As paredes não formam ângulos retos com o piso, mas ângulos agudos que parecem se fechar em torno da figura de Adam, oprimindo-o quase que fisicamente. As sombras projetadas pelas paredes também o engolfam, deixando-o totalmente encoberto pela penumbra.

Figura 5 — Adam sob as paredes agudas que o cercam e aprisionam



Fonte: ENEMY (2013)

A movimentação da câmera, vertiginosa ao transitar *en passant* por prédios, sempre a uma distância segura, abandona os floreios quando entram em cena as personagens principais. Reforçando o marasmo da vida que já era presente no romance, o filme aposta no minimalismo na hora de levar a trama adiante. A história se passa praticamente inteira através de cenas reflexivas de apenas um personagem diante da câmera ou de no máximo dois personagens travando um diálogo. Quando os acontecimentos insólitos envolvendo a duplicidade entre Adam e Anthony começam a se desenrolar, a configuração das cenas ganha um adicional de urgência: as personagens solitárias em seus quartos e escritórios se mostram cada vez mais transtornadas por seus pensamentos; os diálogos, por sua vez, se tornam mais acalorados conforme são travados os confrontos entre os homens duplicados ou entre eles e suas respectivas parceiras que são envolvidas na conflagração.

A câmera, nesses casos, se aproxima dos personagens, mas se reserva estática, com poucos movimentos. Transita com dificuldade pelos apertados espaços íntimos onde grande parte dos diálogos são encenados: o precário apartamento de Adam; o quarto de motel barato onde os duplos se encontram; o quarto de casal de Anthony e Helen; o outro quarto de motel para onde Anthony leva Mary em sua cena final. Em entrevista, Villeneuve explica que uma câmera que se movimenta de maneira intrusiva acaba deixando aparente que há alguém movendo as cordas por trás dela, o que prejudica a ilusão de realidade da diegese. Diz ele: “quando induzimos a câmera a movimentos sofisticados, sentimos a vontade do diretor em tentar construir um grande momento ao invés de viver aquele momento”⁵ (MOVIECLIPS COMING SOON, 2014b, s/p).

Cabe aqui um parêntese para apontar como os diálogos escritos pelo roteirista, Javier Gullón, parecem ser carregados de potencialidades alegóricas e estão sempre abertos à interpretação. Ao passo que, em Saramago, a presença do duplo é irrevogavelmente real e objetiva dentro do universo diegético (MACEDO, 2018), uma grande incerteza paira sobre a película acerca da existência ou não dos dois homens exatamente iguais. No romance, se trata de um evento insólito inexplicável pelas vias naturais; no filme, a balança pende entre o insólito e a alegoria. Os diálogos, além de certas cenas de caráter onírico e elementos diegéticos como uma mesma foto que é encontrada no apartamento de Adam e no de Anthony, estão sempre colocando em xeque a veracidade do que está sendo mostrado em cena. As demais personagens, principalmente Helen, esposa de Anthony, está sempre questionando se realmente existe um homem idêntico ao seu marido ou se ele simplesmente tem levado uma vida dupla na companhia de uma amante — Mary. Seus diálogos são sempre repletos de forte duplicidade de sentidos, apontando ao mesmo tempo para a presença de um duplo e para a traição de Anthony — algo que já aconteceu na história do casal.

Há duas falas em especial que sugerem que Adam e Anthony, na verdade, são o mesmo homem: um professor de História que, além de perseguir inutilmente uma carreira de ator que nunca deslanchou, se encontra

corriqueiramente com a amante num apartamento à parte que mantém às escondidas de sua esposa. A primeira delas é proferida pela mãe de Adam, personagem de Isabella Rossellini, numa cena em que este vai até sua casa se aconselhar com ela a respeito de toda a situação envolvendo seu suposto *doppelgänger*. Ela, sem lhe dar nenhum crédito pela história, responde: “Ficar com uma só mulher já é problema o suficiente para você, não é? Vou fingir que não ouvi nada do que você acabou de dizer.” E complementa: “Você tem um emprego respeitável, um bom apartamento, e já que estamos sendo francos, acho que deveria esquecer essa fantasia de ser um ator de terceira.”⁶ A outra é dita por Helen, ao chegar em casa à noite e encontrar seu marido à sua espera. Sem saber que os dois homens idênticos trocaram de lugar, ela pergunta a quem imagina ser seu marido, o ator: “teve um bom dia na universidade?” Sua pergunta dá a entender que seu marido, Anthony, não é ator de profissão, mas professor universitário, esta que é apresentada durante todo o filme como a profissão de Adam.

Como mencionado acima, outros elementos diegéticos também apontam para o fato de que a existência do duplo é apenas uma alegoria para a fragmentação de um homem dividido por uma vida dupla. O mais notável deles é uma fotografia de Adam/Anthony e Helen juntos, que é encontrada intacta no apartamento de Anthony e rasgada no apartamento em que Adam se encontra com Mary, sua amante. A natureza dúbia da representação do duplo no filme, dissonante à sua inequívoca representação no romance, dividiu público e crítica. Há quem advogue pelo insólito ou pela alegoria, contudo, nas palavras dos próprios adaptadores, haveria uma resposta correta, ainda que o filme não a entregue de modo peremptório. Em entrevista (MOVIECLIPS COMING SOON, 2014a), Sarah Gadon, que interpreta Helen, afirma que o filme trata de um homem que passa por uma crise e abandona sua amante em prol da esposa. Jake Gyllenhaal, intérprete de Adam e Anthony, corrobora ao enxergar seu personagem como um marido que precisa se reconectar consigo mesmo para se comprometer ao seu casamento. O próprio diretor Denis Villeneuve encara sua obra como um documentário sobre o subconsciente, endossando o caráter metafórico da película.

Pode-se argumentar que a ambiguidade do fenômeno do duplo é a mais notória e decisiva mudança que a adaptação cinematográfica possui em relação a *O homem duplicado*, contudo, não é nem de longe a única. Para reconfigurar o texto fonte na nova mídia a partir da sua linguagem própria e de suas limitações, tanto de extensão da película quanto de possibilidades oferecidas pelo modo de engajamento do ato de “mostrar” (HUTCHEON, 2013), diversas outras mudanças foram realizadas além das já mencionadas neste estudo.

Provavelmente motivada pela duração limitada do filme, que conta com apenas 90 minutos, houve uma notória subtração do papel de Mary na trama, personagem fílmica adaptada de Maria da Paz, que no romance mantém uma conturbada relação amorosa com Tertuliano. Enquanto Maria

da Paz possui grandes participações não apenas no desenrolar e no desfecho da trama, mas no amadurecimento psicológico do protagonista, Mary, interpretada por Mélanie Laurent, não possui quase nenhum destaque. Seu papel foi relegado a uma amante reificada cuja maioria das cenas se passa na cama do pequeno apartamento mantido por Adam às escondidas. O relacionamento dos dois recebeu consideravelmente menos atenção na adaptação. Enquanto em cena, os dois mal dialogam, mas protagonizam repetidas cenas de sexo. Esta mudança drástica de uma mídia para outra provavelmente se dá pela necessidade de reforçar o lugar de Mary enquanto amante na adaptação, algo que ela não é no texto fonte.

Esta hipótese se prova verdadeira quando analisamos, de outra banda, a enorme notoriedade incumbida à personagem Helen no filme, caracterizada como a esposa fiel e — talvez excessivamente — preocupada com seu marido. Enquanto a Helena do romance, mulher de António Claro, tem pouco a fazer na história até os momentos finais, quando seu marido morre e ela sugere que Tertuliano tome sua identidade, em *Enemy* sua contraparte ganha ares de protagonista, rivalizando com os homens duplicados pelo maior tempo de tela. Retratada com uma aura quase angelical e trajada sempre em tons cálidos de branco e azul, Helen move a trama através de sua quase obsessiva preocupação com o marido, o que a faz ser a primeira a confrontar pessoalmente o duplo. Toda a sua caracterização lhe configura como a “mulher certa” a quem Adam/Anthony deve retornar, aquela que está disposta e é capaz de salvá-lo, em detrimento de Mary, sempre trajada em roupas curtas, justas e inteiramente pretas, cujas qualidades apresentadas durante toda a trama se resumem à beleza física e ao desejo carnal que desperta tanto em Adam quanto em Anthony.

Ademais, talvez o mais significativo aspecto modificado na adaptação das personagens femininas seja a gravidez de Helen no filme, que não acontece na obra de Saramago. Num dos *featurettes* promocionais, sua intérprete, Sarah Gadon, conjectura que a gravidez da personagem “eleva as apostas” da trama e exerce sobre Adam/Anthony um peso ainda maior para questionar sua duplicidade de vida e se reencontrar em seu casamento. Ao mesmo tempo, entendemos que a gravidez de Helen se configura como mais uma estratégia de Gullón e Villeneuve para compor a atmosfera opressiva e sufocante da vida de Adam/Anthony, tomando como base a explicação alegórica do duplo. Além de preso num ciclo repetitivo e tedioso em seu trabalho e casado com uma mulher a quem aparentemente não mais ama, o homem se vê ainda mais aflito na iminência da paternidade, o que leva sua dupla identidade a se alquebrar ainda mais como forma de escapismo. Outros estudos se aprofundaram com mais afincos na relação de autoridade e maternidade entre Helen e Adam/Anthony e as simbologias que os cercam, a saber: Sobreira (2016) e Macedo (2018).

Já as personagens de Adam e Anthony e sua relação entre si também sofreram pontuais mudanças. Os pontos de partida e de chegada dos dois permaneceram os mesmos na adaptação: Adam reconhece a existência de

Anthony através de um filme, tal como o faz Tertuliano, e ao fim da trama assume a identidade do seu duplo após este morrer em um acidente de carro junto com Mary/Maria da Paz, assim como acontece ao fim do romance. Contudo, alterações vieram junto ao processo de remediação, a começar pela mudança na época em que a história é ambientada. Enquanto *O homem duplicado* parece se passar em algum momento entre as décadas de 80 e 90, contando com telefones de disco, fitas cassetes, locadoras e máquinas de datilografia, *Enemy* atualiza a trama para o século XXI. Por isso, Adam é capaz de encontrar seu duplo com muito mais facilidade que Tertuliano, basta uma simples pesquisa na internet através do mesmo notebook que utilizou para assistir ao DVD — não mais fitas nem aparelhos de videocassete.

Essa agilidade com que o confronto entre os duplos é montado se mostra bem-vinda no campo do audiovisual. Enquanto Saramago faz questão de obrigar Tertuliano a assistir a uma “pilha de vídeos [...] uns trinta, pelo menos” (SARAMAGO, 2002, p. 50) à procura de António e despende capítulos e mais capítulos à massacrante tarefa investigativa do protagonista para finalmente descobrir — apenas — o nome do seu duplo, em *Enemy*, o primeiro ato do filme é ágil em estabelecer o conflito e em colocar Adam no enalço de Anthony e Helen no enalço de Adam. O encontro cara a cara entre os homens duplicados também acontece de maneira mais ágil na película. Enquanto no romance há uma série de capítulos que constroem a crescente tensão que culmina no tão esperado encontro, no filme, o compromisso é marcado e concretizado num intervalo três cortes de cenas e dez minutos de duração.

Outra considerável reconfiguração de personagem promovida pela adaptação diz respeito a Anthony Claire, contraparte de António Claro. Enquanto o caráter duvidoso e suscetível aos desejos carnis do duplo permaneceu imutável após o processo de remediação, um novo trejeito peculiar lhe foi imputado por Gullón e Villeneuve: o fetichismo. Logo nas primeiras cenas de *Enemy*, vemos Anthony a observar, hipnotizado, um show de *strip tease* no que parece ser um clube de sexo — sabemos que é ele pela aliança em seu dedo anelar, conforme a figura 6.

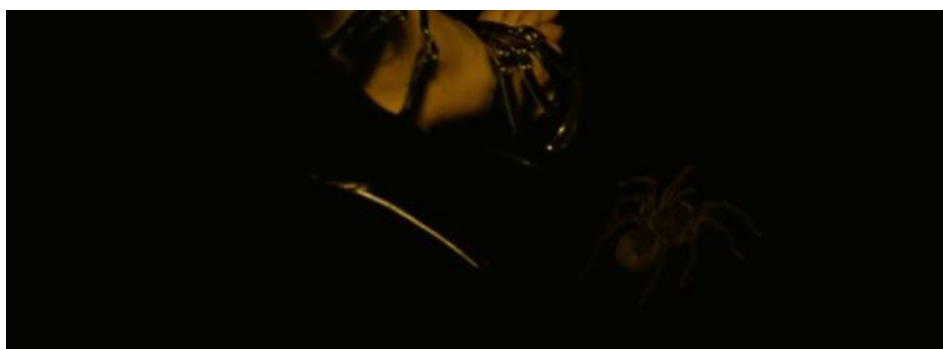
Figura 6 — Anthony assiste, absorto, ao peculiar show de *strip tease*.



Fonte: ENEMY (2013)

A cena, construída num jogo de alto contraste entre luz e sombra — técnica conhecida como *low-key lighting*, comum também a outras produções de Denis Villeneuve como *Incendies* (2010) e *Prisoners* (2013) —, além de levemente desacelerada na pós-produção, se torna ainda mais insólita quando uma das mulheres destampa uma bandeja de prata contendo uma grande aranha caranguejeira. Enquanto Anthony e outros homens assistem, absortos, ela esmaga a aranha sob o tamanco de salto em seu pé, conforme exposto no quadro da figura 7.

Figura 7 — A *stripper* esmaga a aranha sob seu pontiagudo salto alto



Fonte: ENEMY (2013)

A figura da aranha — e também da teia — é retomada em outros momentos e, em cada uma das cenas em que está presente, pode derivar diversos significados alegóricos e simbólicos a depender da interpretação do público; uma leitura aprofundada desse simbolismo é o foco do estudo de Lira e Magalhães (2017). Interessa-nos, neste trabalho, muito mais o fetichismo de Anthony enquanto estratégia adaptativa. Entendemos essa faceta da personagem criada por Gullón e Villeneuve como uma forma mais impactante de adaptar seus desvios de caráter para a mídia audiovisual. Através da estranheza dos desejos sexuais e da exibição crua e desconcertante deles em cena, o filme consegue transpor em imagens muito aquilo que o romance desenvolve a partir de diálogos e monólogos: a imprevisibilidade e os impulsos carnis a florados do duplo. Essa cena não foi selecionada como a abertura do filme por mero acaso. Enquanto os leitores só conhecem António Claro na segunda metade de *O homem duplicado*, o espectador de *Enemy* já é apresentado logo de cara ao inimigo que dá nome à obra: o lado obscuro e sórdido do homem. Tais ideias acerca dessa estratégia adaptativa estão em consonância com duas entrevistas dadas por Villeneuve que abordam a questão da aranha, suas possíveis simbologias e os motivos que o levaram a escolhê-la como figura preponderante em sua obra. Dirá o diretor:

Não posso falar sobre a aranha, pois preciso de mais terapia. Não, mas, para mim, já havia um tempo que eu procurava pela imagem perfeita que diria algo específico sobre sexualidade e sobre o subconsciente de um homem... e para mim essa era a imagem perfeita⁷ (CURZON, 2014, s/p).

Não está no livro. Não está no romance. E eu não tenho certeza se Saramago iria gostar de algo tão surreal na sua ambientação naturalista do romance. Mas eu achei que [a aranha] era algo realmente hipnótico e profundo. É uma imagem que é assustadora e impressionante, você sente a imagem cravada no seu cérebro⁸ (BAVILLE, 2015, s/p).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por muito tempo, Saramago relutou em vender os direitos de suas obras para adaptações cinematográficas. Conforme reportagem do portal jornalístico BBC Brasil, Saramago defendia ferrenhamente que o cinema destrói a imaginação (ENSAIO..., 2008). Algo mudou durante uma sessão de estreia do filme *Blindness*, de 2008, dirigido pelo realizador brasileiro Fernando Meirelles. Ao fim da exibição, Saramago, na plateia, revelou que estava tão feliz naquele momento quanto no dia em que terminou de escrever seu *Ensaio sobre a cegueira* (1995), obra que *Blindness* adaptou (MOURINHA, 2008). Frente a essa guinada na opinião do escritor, pensamos que Villeneuve, a partir de sua fala na citação acima, provavelmente se surpreenderia com a reação dele ao seu filme. Saramago faleceu enquanto *Enemy* estava sendo filmado, portanto, não chegou a assistir sua versão final — ainda que, segundo os produtores (BAVILLE, 2015), ele estivesse colaborando em certa medida com a produção e se mostrasse bastante solícito a prestar esclarecimentos e discutir ideias novas.

Se o cenário fosse outro, Saramago teria diante de si uma obra cinematográfica ímpar que, ao mesmo tempo em que adapta seu romance, soma a ele densas camadas simbólicas, temáticas e narrativas de autoria de Gullón e Villeneuve. Uma obra de grande amplitude de significados e plenamente aberta a interpretações, que replica muitos elementos do texto fonte, mas sem repeti-los de maneira literal, tal como teoriza Hutcheon (2013). Todas as escolhas e estratégias adaptativas adotadas pelos adaptadores parecem confluir para um objetivo coeso e de intencionalidade declarada: abrir para discussão a existência factível ou não da duplicidade entre Adam e Anthony, existência que no romance é irrevogável. Com este fito, os adaptadores reconfiguraram não apenas a relação entre os homens duplicados, mas também as personagens femininas nas figuras de Mary e Helen e a cidade que a todos cerca e oprime.

Mas não só de mudanças vive uma adaptação. O tom melancólico e insólito do romance foi adaptado com maestria para a linguagem cinematográfica pela equipe de produção de *Enemy*, que fez profícuo uso de uma vasta gama de recursos da sintaxe fílmica para transportar para a grande tela a atmosfera opressora, insensível, anônima, sufocante do texto fonte, a saber: fotografia, cinematografia, *mise-en-scène*, enquadramentos e movimentos de câmera. Há ainda outros elementos de linguagem que podem ser analisados na questão da adaptação, dentre eles a trilha sonora, a iluminação e a montagem; contudo, o esmiuçar de todos esses pontos superaria e muito a curta extensão de um artigo.

No mais, encerramos esta análise afirmando que, na tensão entre manutenção e transformação do texto fonte, entre homenagem e suplantação, entre replicação e autoria, Villeneuve e equipe conseguem realizar uma adaptação enquanto adaptação (HUTCHEON, 2013), uma obra fílmica autoral e autônoma com intrínsecos laços de identificação para com o romance que lhe precede. Trata-se de uma concretização da visão que o próprio Villeneuve possui das adaptações cinematográficas; dirá ele que “entre livro e filme há enormes diferenças. Penso que a melhor maneira de respeitar um autor é ser muito honesto na forma como você irá adaptá-lo e destruir totalmente o original, tornando-o seu”⁹ (CURZON, 2014, s/p).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. *A morte do autor: imagem, música, texto em O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BAVILLE. *The Making of Enemy (2013)*, 2015. (17min23s). Disponível em: <<https://youtu.be/ztl5THrzx-4>> Acesso em: 12 set. 2020.

BOLTER, J.D.; GRUSIN, R. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

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

CURZON. *Enemy interview with Denis Villeneuve*, 2014. (02min53s). Disponível em: <<https://youtu.be/2x-HaRcs2xQ>> Acesso em: 12 set. 2020.

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

‘ENSAIO sobre a cegueira’ é deprimente, diz ‘Times’. *BBC Brasil*. 15 mai. 2008. Disponível em: <www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2008/05/080515_pressblindness_ba> Acesso em 13 set. 2020.

HINDS, S. *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in roman poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HORNADAY, A. ‘Enemy’ movie review. *The Washington Post*. Washington, 20 mar. 2014.

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

INCENDIES. Direção: Denis Villeneuve. Roteiro: Denis Villeneuve e Valérie Beaugrand-Champagne. Produção: Luc Déry e Kim McCraw. Montreal: Microscope, 2010. 130 min.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIRA, B.; MAGALHÃES, D. Do Homem Duplicado a Enemy: adaptação e reinvenção do duplo no cinema. *Revista Culturas Midiáticas*, Ano X, n. 18 -jan-jul/2017.

MACEDO, A.B. Enemy e O homem duplicado: solidão, narcisismo, massificação. *Revista Eletrônica Falas Breves*, vol. 05. Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Marajó-Breves. Maio/junho de 2018.

MACIEL, M.E. Para além da adaptação: formas alternativas de articulação entre literatura e cinema. In: NASCIMENTO, Eduardo et al. (orgs.). *Literatura em Perspectiva*. Juiz de Fora: UFJF, 2003.

MOURINHA, J. Saramago já viu o filme que Meirelles tirou do seu Ensaio sobre a Cegueira. E aprovou. *Público*. Lisboa, 19 mai. 2008.

MOVIECLIPS COMING SOON. *Enemy Featurette - The Women of Enemy (2014)*, 2014a. (03min14s). Disponível em: <<https://youtu.be/UQ3hm2XN-Dm8>> Acesso em 12 set. 2020.

MOVIECLIPS COMING SOON. *Enemy Featurette - Denis Villeneuve: The Web Of His Mind (2014)*, 2014b. (04min33s). Disponível em: <<https://youtu.be/MZ1Fd8AuV6M>> Acesso em 12 set. 2020.

PRISONERS. Direção: Denis Villeneuve. Roteiro: Aaron Guzikowski. Produção: Broderick Johnson, Kira Davis, Andrew Kosove, Adam Kolbrenner. Los Angeles: Alcon Entertainment, 2013. 153 min.

RANK, O. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

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

STAM, R. The dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (Ed.). *Film adaptation*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000.

_____. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005.

Recebido para avaliação em 01/06/2022
Aprovado para publicação em 13/08/2022

NOTAS

1 Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE). Graduado em Licenciatura em Letras (Português) pela mesma instituição. É membro pesquisador do Belvidera - Núcleo de Estudos Oitocentistas da UFPE, integrante do grupo Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital (FICÇA) da UFMA e do Laboratório de Estudos do Romance (LERO) da USP.

2 Dados referentes à década de 90. Ainda que hoje em dia as adaptações continuem fazendo enorme sucesso de público e crítica, são necessários estudos mais recentes para quantificar esse êxito em números mais atuais.

3 Tradução nossa. No original: “the double theme is a notorious film-school cliché, and using the same actor in two roles can be a lazy shortcut to the uncanny” (BRADSHAW, 2013).

4 Conforme levantamento da Seguridade Social estadunidense. Disponível em: <<https://www.ssa.gov/oact/babynames/decades/century.html>> acesso em 09 set. 2020.

5 Tradução nossa. No original: “when we induce sophisticated [camera] movements, we feel the will of the director trying to make a moment instead of living the moment” (MOVIECLIPS COMING SOON, 2014b).

6 Tradução nossa. No original: “You have enough trouble sticking with one woman, don’t you? I am going to pretend I’ve never heard a word of what you just told me. You have a respectable job. You have a nice apartment. And since we’re being frank here... I think you should quit that fantasy of being a third rate movie actor.” (ENEMY, 2013)

7 Tradução nossa. No original: “I cannot talk about the spider, because I need more therapy. No, but, for me, I was looking for the perfect image for a while. That would say something specific about sexuality and the subconsciousness of a man and for me it was the perfect image.”

8 Tradução nossa. No original: “It’s not in the book. It’s not in the novel. And I’m not sure that Saramago would be okay with something so surreal in his naturalistic environment in the novel. But I found that it was pretty hypnotic and profound. It’s an image that is frightening and impressive but at the same time you feel the image printed in your brain.”

9 Tradução nossa. No original: “From the book to the film there’s a lot of difference. I think that the best way to respect an author is to be very honest about the way you adapt it and totally destroy the original and make it your own.”