

**NO INÍCIO ERA A PALAVRA: A FORÇA DA NARRATIVA  
SARAMAGUIANA NA CONSTRUÇÃO  
CINEMATOGRAFICA, A PARTIR DE *O HOMEM DUPLICADO*<sup>1</sup>**

Maria de Lourdes Pereira  
*Universitat de les Illes Balears*

**Resumo:** As obras de José Saramago alimentam uma relação entre Literatura e Cinema de uma forma bastante íntima. Uma leitura de *O Homem Duplicado* (2002) em diálogo com o trabalho de adaptação cinematográfica, realizado por Denis Villeneuve (*Enemy*, 2013), pode ajudar-nos a entender melhor essa relação de sedução, e até mesmo de provocação, que a palavra escrita exerce sobre a sétima arte. Uma relação que só pode ser entendida a partir da força da palavra saramaguiana na construção de uma narrativa assente numa atitude simultaneamente estética e ética.

**Palavras-chave:** *Ensaio sobre a cegueira*, *O Homem Duplicado*, Denis Villeneuve, *Enemy*, literatura e cinema.

**Abstract:** The works of José Saramago nourish a relationship between Literature and Cinema in a powerful intimate way. Without considering the technical work that filmic adaptations demand, or the quality of José Saramago's readers, this paper aims to explore a reading of *The Duplicated Man* (2002) in dialogue with the movie *Enemy* (2013) by Denis Villeneuve, in order to understand the power of seduction and provocation that the written word exercises on the seventh art. In this work, the power of the Saramaguian word in the construction of a narrative assisted by a simultaneously aesthetic and an ethical attitude is highlighted.

**Keywords:** *Blindness*, *The Double*, Denis Villeneuve, *Enemy*, literature and cinema.

---

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste texto foi apresentada nas [III Jornadas Internacionais José Saramago da Universidade de Vigo - Saramago nos 20 Anos do Prémio Nobel: Literatura, Arte e Política](#) (3-5 de dezembro de 2018), tendo sido [gravada pela UVIGO TV](#).

Nós, leitores de José Saramago, somos conscientes que as suas obras alimentam uma cumplicidade muito particular entre literatura e cinema. Uma leitura de *O Homem Duplicado* em diálogo com o filme *Enemy*,<sup>2</sup> realizado por Denis Villeneuve, permite-nos explorar melhor essa relação. Sem nos centrarmos no trabalho técnico que as adaptações exigem, e sobretudo enquanto leitores de José Saramago, o que pretendemos é compreender o poder de sedução, e até mesmo de provocação, que a palavra escrita possa exercer sobre a sétima arte. Esta relação só pode ser entendida a partir da força e da contundência da palavra saramaguiana, e nutre-se de uma evidente cumplicidade por parte do autor vencedor do prémio Nobel, sempre em pró de uma atitude simultaneamente estética e ética.

Os leitores de José Saramago sabemos que a leitura das suas obras se deve alinhar pelo estabelecimento de uma cumplicidade entre texto e leitor. *O Homem Duplicado*, romance publicado em 2002, não foge a esse princípio, sendo, possivelmente, um dos textos em que essa simbiose se verifica de uma forma mais marcada.

Essa cumplicidade passa por exigir ao leitor um exercício de reconstrução da narrativa em função de vários códigos, os quais podemos definir como meramente lexicais, e que podem ir desde o uso de vocabulário menos frequente, do domínio científico ou erudito; sintáticos, em que a frase exige uma atenção redobrada para com a forma como são dispostas as estruturas gramaticais; ou rítmicos, em que, face a uma economia sistematizada dos sinais de pontuação, o texto reclama a implicação direta e atenta do leitor, exigindo que seja este quem lhe encontre um sentido mediante a verbalização da palavra, de um ritmo e de uma entoação próprias. Esta é, aliás, uma linha de acentuada modernidade, reclamada já por autores como Sophia de Mello Breyner Andresen, e que se mantém plenamente vigente na literatura do século XXI. Essa matriz, transportada desde os tempos em que as palavras se preservavam exclusivamente pela oralidade, e que obtém evidentemente uma maior força na poesia, vem ao encontro de uma necessidade premente da literatura de consciencializar o leitor a propósito da sua implicação na (re)edificação das histórias;

---

<sup>2</sup> No original, esta adaptação cinematográfica recebeu o nome de *Enemy*, mas na edição portuguesa manteve o nome do romance: *O Homem Duplicado*.

que este não receba nunca o texto que lhe é dado como algo finito, acabado ou imutável, mas antes passível de mutação quando filtrado pela sua sensibilidade, tanto estética como ética.

Essa mencionada cumplicidade incrementa-se mediante alusões, umas vezes mais explícitas que outras, à mitologia clássica, à História, ou à literatura, em geral, encaminhando-nos para uma leitura mais simbólica da narrativa. Outras dessas alusões surgem a partir de processos narrativos que remetem diretamente para outros registos expressivos. Na obra do autor são frequentes as referências ao género da sétima arte, ou a processos narrativos do âmbito cinematográfico.<sup>3</sup>

Além de aportar um outro dinamismo à história, essa invocação concede ao leitor a possibilidade de contribuir para a reconstrução da sua história de um modo mais evidente. O texto moderno exige um leitor disposto a implicar-se, a *co-mover-se*, na construção de uma narrativa, rejeitando sistematicamente um leitor passivo que apenas deseje conhecer uma narrativa linear. Uma prova dessa realidade é o facto de várias obras de Saramago terem sido adaptadas ao cinema,<sup>4</sup> ao teatro,<sup>5</sup> e até à ópera.<sup>6</sup>

Neste momento, decidimos focar a nossa atenção sobre *O Homem Duplicado*, adaptado ao cinema em 2013 pelo realizador Denis Villeneuve, e que recebeu como título original *Enemy*.<sup>7</sup> Evitando entrar em análises mais próprias de uma linguagem especializada, que estude com profundidade a adaptação de um guião cinematográfico, ou dos recursos empregues na rodagem de *Enemy*, o nosso trabalho centrar-se-á na interpretação da relação que se estabelece entre o livro de José Saramago e o filme de Villeneuve, procurando entender de que modo a receção de essas duas obras, pelo leitor e pelo espectador, se retroalimentam, ou não. Atendendo,

---

<sup>3</sup> Recordemos, como mera orientação, o caso do conto “A Cadeira”, de *Objecto Quase*, em que o texto nos apresenta uma série de vocabulário do domínio da história, da botânica, da zoologia e até do cinema, cujo significado, caso não o conheçamos, teremos obrigatoriamente que procurar, sob o risco de não conseguirmos interpretar a estrutura narrativa central.

<sup>4</sup> *A Jangada de Pedra* e *Homem Duplicado* foram já adaptadas, estando atualmente prevista a adaptação de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, mas cabe referir ainda *A Maior Flor do Mundo*, em animação.

<sup>5</sup> Por serem as mais recentes, referiremos a adaptação de *Claraboia* e de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, levadas a cabo pelo teatro *A Barraca*, mas também o trabalho realizado pela companhia ACERT, a partir de *A Viagem do Elefante*.

<sup>6</sup> Cabe aqui citar, obviamente, *Blimunda*, espetáculo operístico realizado a partir de *Memorial do Convento*.

<sup>7</sup> Sempre que nos referimos ao filme, citamo-lo pelo título original, *Enemy*, diferenciando-o assim do romance de José Saramago, *O Homem Duplicado*.

fundamentalmente a razões de ordem cronológica, a nossa leitura parte do texto escrito para o filme. No início surgiu o livro, e só depois a adaptação do mesmo ao cinema. Cabe, contudo, ter em conta que a nossa interpretação do filme acabará por estar inevitavelmente marcada pelo facto de termos sido antes leitores do romance de José Saramago.

O guião do filme de Denis Villeneuve obedece a uma leitura de *O Homem Duplicado* em que o fio condutor do romance permanece como essência da história, mas, graças a um trabalho e a uma sensibilidade própria, essa adaptação acabou por devir numa obra própria e provocadora de novas interpretações. A este propósito, parece-nos pertinente invocar as palavras do realizador japonês Yasujiro Ozu:

la base de la sensibilidad cinematográfica radica en conseguir transmitir al espectador lo que nosotros, los directores de cine, pensamos al principio, tocando para ellos sus fibras perceptivas. Todo parte de ahí. No es nada en concreto... es algo que siente cualquiera que tenga verdadera sensibilidad. (Ozu, *La Poética de lo Cotidiano* 79)<sup>8</sup>

Sempre que abordamos a questão do trabalho de adaptação, devemos ser conscientes de que o êxito de um bom guião reside precisamente no facto de este ser capaz de despertar no espectador a sensibilidade e a imaginação para novas interpretações, tendo em conta que o seu trabalho não é senão a leitura própria de uma narrativa prévia. Um bom guião não se pode esgotar numa mera traslação de palavras em imagens, bem pelo contrário, deve ter a capacidade de, simultaneamente, transmitir e provocar sensibilidades, *as fibras perceptivas*. Nesse sentido, é evidente que Denis Villeneuve não só consegue dar conta de uma boa leitura deste romance de José Saramago, como é ainda capaz de alimentar uma história própria, com marcas genuínas sem, contudo, trair a narrativa embrionária que recolheu no texto de José Saramago, como tentaremos aqui comentar.

Cumprindo com a tradição saramaguiana, à medida que avançamos na nossa leitura do romance verificamos que o seu título nos irá servir de fio condutor ao longo de um labirinto narrativo que, inicialmente, nos poderia parecer um simples jardim. Essa perspetiva labiríntica reafirma-se quando abrimos o livro e reparamos na primeira epígrafe, retirada do *Livro dos Contrários*, a qual nos adverte de que “O Caos é uma ordem por decifrar” (Saramago, *O Homem Duplicado* 9).

---

<sup>8</sup> “A base da sensibilidade cinematográfica reside em se conseguir transmitir ao espectador o que nós, os diretores de cinema, pensamos inicialmente, tocando-lhes as suas fibras perceptivas. Tudo parte de aí. Não se trata de nada em concreto... é algo que sente qualquer um que tenha uma sensibilidade autêntica” (trad. minha).

Embora esta citação se apodere da nossa memória leitora ao longo de toda a obra, ela começa por interpelar imediatamente a seguinte epígrafe de Laurence Sterne: “Acredito sinceramente ter intercetado muitos pensamentos que os céus destinavam a outro homem” (9), instalando de imediato a nossa leitura num domínio mais próprio do existencialismo. Mesmo antes de tomarmos contacto com as personagens e com o enredo narrativo, ficamos definitivamente advertidos de que o título da obra se encaminha para um labirinto identitário, cuja ordem teremos de decifrar.

A partir daqui, conhecemos o protagonista, Tertuliano Máximo Afonso, um professor de história do ensino secundário, divorciado, sem filhos, que “não se lembra do que o levou ao matrimónio, divorciou-se e agora não quer nem lembrar-se dos motivos por que se separou” (11). Ficamos ainda a saber que vive mergulhado num mundo dominado pelo tédio, por um *spleen* moderno que o arrasta para um estado depressivo. Um problema do foro pessoal, mas que se adensa a partir de uma rotina própria de um mundo urbano que o acabará por sufocar. Esse seu estado depressivo será percebido por um seu colega de matemática que lhe recomendará o visionamento de um filme, desatando-se então o nó central desta obra de suspense cujo desenlace acabará por estar, de um modo gradual, nas mãos e na consciência do leitor. Como espectador de um filme, a que depois se seguirão outros, o protagonista encontrar-se-á com um ser duplicado, idêntico em tudo a si, exceto nas circunstâncias específicas da sua vida. Esse encontro remete-nos imediatamente para a referida questão identitária como cenário de fundo, embora nos sugira um vasto campo de leituras simultâneas.

Tal como já o insinuámos, este romance de Saramago parece invocar constantemente a presença de uma câmara de cinema. O narrador tem um especial cuidado em guiar a focalização do texto, como se de uma sequência de imagens se tratasse, e em proporcionar ao leitor o máximo número de elementos possível e num estilo discursivo claro e direto, para que possa reconstruir a imagem da cena representada na sua cabeça:

Já passou meia hora, e ele não se mexe, e outra meia hora terá ainda de passar até que de repente o veremos levantar-se para ir sentar-se à secretária com a lista telefónica na página do enigma. [...] marcou o número do primeiro Santa-Clara e esperou. Ninguém respondeu e não havia atendedor de chamadas. Marcou o segundo e uma voz de mulher atendeu [...]. (Saramago, *O Homem Duplicado* 118)

Encaminhando-nos para um hibridismo dos géneros literários, sabemos que este é também um dos requisitos do romance de suspense ou policial, já que para que o leitor tenha em seu poder as pistas necessárias será preciso conduzi-lo através de uma série de detalhes que vão para além do fio meramente narrativo. Simultaneamente, quanto mais ampla for a focagem

transmitida, mais possibilidades interpretativas se abrem porque, efetivamente, e tal como somos advertidos logo no início do romance: “[...] as aparências, nem sempre tão enganadoras quanto se diz, não é raro que se neguem a si mesmas e deixem surgir manifestações que abrem caminho à possibilidade de sérias diferenças futuras num padrão de comportamento que, no geral, parecia apresentar-se como definido” (Saramago, *O Homem Duplicado* 21).

Mantendo-nos vigilantes perante estas possibilidades, e já sensibilizados com as constantes referências à sétima arte que vamos recolhendo ao longo da obra, não podemos evitar alimentar a nossa suspeita sobre a existência de um jogo metalinguístico que se estabelece entre os modos de representação ontológica e identitária, embora reiterando a ideia de que, como o sublinha José Luís Cuerda, “una adaptación de una obra literária no es ni más ni menos que la lectura que ha hecho una persona de esa obra preexistente” (Cuerda/Mendicutti, *La novela y el cine* 178).<sup>9</sup> O conflito que atinge Tertuliano Máximo Afonso quando descobre esse *outro* idêntico já não poderá ser interpretado desde uma perspectiva unívoca e redutora, mas antes em função de vários ângulos. A curiosidade que se apoderará dele a partir deste momento levá-lo-á a empreender um trabalho de recolha de dados com o intuito de saber mais sobre esse *homem duplicado*, contudo ele nem sempre saberá como reagir perante esse encontro com o outro que se lhe apresenta, pelo que o drama se adensará à medida que o contacto se for tornando mais consistente, e que o professor de história tiver de partilhar o seu protagonismo com o ator que aparece nos filmes que vê projetados nesse ecrã, em sua casa, e que, indagando, identificará como Daniel Santa Clara. Estes encontros vão fazendo com que a sua consciência identitária se torne cada vez mais caótica e fragmentária.

Não gostaríamos de deixar de referir que nesta intriga a descoberta do outro ocorre precisamente diante de um ecrã, o que nos levanta algumas linhas de análise: por um lado, nesta era mediatizada, o que vemos num televisor, ou num computador, é também o nosso mundo, por vezes numa dimensão mais direta que a que temos do nosso bairro, ou até do nosso prédio. Nesse sentido, o encontro com esse duplo através de um ecrã pode levar-nos a equacionar a nossa identidade em função de uma realidade cada vez mais impessoal e plástica.

Mas sempre que pensamos em identidade e alteridade surge a figura tutelar de Fernando Pessoa, com quem fomos aprendendo que o ser humano só poderá conhecer-se a si mesmo quando aprender a entender as várias individualidades, pessoas, ou personalidades, que o configuram. Por mais chocante que possa ser esse encontro com os sucessivos *eu*, é necessário

---

<sup>9</sup> “Uma adaptação de uma obra literária não é nem mais nem menos que a leitura que uma pessoa fez de essa obra preexistente” (trad. minha).

enfrentá-los e provocar a sua revelação. O próprio José Saramago escreveu a seguinte reflexão: “Fernando Pessoa, fenómeno nunca visto em Portugal. Naturalmente a sua vida era feita de dias, e dos dias sabemos nós que são iguais, mas não se repetem, por isso não surpreende que em um desses, ao passar Fernando diante de um espelho, nele tivesse percebido, de relance, outra pessoa” (*O Caderno* 53).

Ora, parece-nos evidente que Fernando Pessoa nos pode ajudar a estabelecer esse paralelismo entre o espelho e o ecrã porque, na realidade, este não seria senão um espelho onde se poderia projetar a imagem desse *outro*. Aparentemente, a diferença entre estes dois paralelismos reside no facto de as pessoas que Fernando Pessoa vê passarem diante do seu espelho terem fisionomias distintas: um é mais baixo, outro mais ruivo, e etc. Em *O Homem Duplicado* o pânico nasce precisamente pela aparência externa. O que espanta e perturba Tertuliano Máximo Afonso é o facto de haver esse *outro* idêntico, o que o obriga a interrogar-se sobre aquilo que realmente o define como indivíduo, único e irrepetível, ou, por outro lado, sobre o peso que assume a nossa individualidade perante tantos *outros* desconhecidos que habitam o nosso mundo.

Simultaneamente, e embora Heidegger não seja diretamente referido no texto de José Saramago, mas sim no filme, não será que, enquanto manifestação fenomenológica, esse *outro* não será sempre uma projeção do meu próprio *eu*? Por isso, tal como os dias de Pessoa, também a humanidade se acaba por repetir, sem que seja exatamente igual.

Todas estas questões que identificamos como sendo do foro ontológico acabam por perturbar profundamente o protagonista, e a nós também, daí que se transfiram também para o plano gnosiológico. Por um lado, a consciência do outro ajuda-nos a descobrir quem somos e a assumir a dimensão das nossas próprias circunstâncias, por outro lado, se esse outro implicar a invasão das nossas esferas existenciais, como poderemos acabar? Como poderemos assumir a nossa coexistência com esse *outro*? Neste ponto, sobretudo porque nos é revelado “que há coisas que nunca se poderão explicar por palavras” (Saramago, *O Homem Duplicado* 62) somos levados a transferir esta realidade também para um plano sociológico, onde admitiremos que, efetivamente, nesta sociedade moderna somos todos atores e espectadores de uma mesma realidade existencial, dado que o ser humano tem cada vez mais dificuldade em se encontrar e se reconhecer a si mesmo entre os outros. Numa era de globalizações e de massas mimetizadas, em que todos vestimos as mesmas roupas, comemos nos mesmos restaurantes, vemos os mesmos programas de televisão, vemos os mesmos filmes, viajamos aos mesmos sítios, e até aceitamos pacificamente pensar o

mesmo, só nos cabe pensar no que nos resta de íntegro e em como proteger essa autenticidade face a uma perigosa despersonalização do *Eu*.

O mundo que compartilmos está assente numa ambiguidade que necessita de ser repensada e este romance não foge, uma vez mais, fazendo jus a um compromisso que parece assistir à obra de José Saramago, a um apelo à reflexão ética.

Enquanto lutamos pela igualdade de condições, de direitos, e até pela concomitância de culturas, acabamos por deixar que a nossa verdadeira identidade se dilua por entre uma série de referentes e de símbolos que, apenas aparente e superficialmente, podemos identificar. A propósito das realidades interculturais, Byung-Chul Han escreve que “Quien se apropria de lo otro no sigue siendo igual. La apropiación arrastra consigo una transformación de lo propio. En esto consiste su dialéctica, no solo el sujeto de la apropiación, sino el otro apropiado se transforman” (*Hiperculturalidad* 88).<sup>10</sup> É justamente em função de uma equivocada perceção desta dialética que corremos um dos riscos mais ameaçadores quando atuamos neste cenário em que se transformou a nossa sociedade contemporânea, onde todos representamos o nosso papel, dirigidos por uma ordem previamente estabelecida em função do consumismo e da automatização social, a qual nos coloca sob o risco de não sermos capazes de perceber que as circunstâncias inerentes à edificação da nossa identidade estão a ser aniquiladas. Inevitavelmente, acabamos muitas vezes por nos esquecermos de proteger a essência daquilo que nos define como seres únicos e autónomos, em pró de uma série de comportamentos automáticos e sectários, desprezando o princípio de que só depois de entendermos e assumirmos a nossa identidade própria poderemos conviver e aceitar a do outro.

Uma das consequências mais inevitáveis desta situação prende-se com uma tendenciosa falsificação do conceito de comunicação. Paradoxalmente, estamos cada vez mais unidos aos outros, inclusive atados, mas comunicamos cada vez menos. Apesar de termos todos os meios ao nosso alcance, acabamos por perder a capacidade de comunicar, no verdadeiro sentido bidirecional do termo; de expressarmos as nossas emoções e pensamentos, como muito bem acusa Maria da Paz ao protagonista, Tertuliano Máximo Afonso:

[...] como conseguiremos nós explicar o que se passou, juntamos palavras, palavras e palavras, as tais de que já falámos noutra sítio, um pronome pessoal,

---

<sup>10</sup> “Quem se apropria do outro não continua a ser igual. A apropriação arrasta consigo uma transformação do próprio. Nisto consiste a sua dialética, não apenas o sujeito da apropriação, mas também o outro apropriado se transformam” (trad. minha).



um advérbio, um verbo, um adjectivo,<sup>11</sup> e, por mais que intentemos, por mais que nos esforcemos, sempre acabamos por nos encontrar do lado de fora dos sentimentos que ingenuamente tínhamos querido descrever [...]. (Saramago, *O Homem Duplicado* 104)

Como seres racionais que somos, e destinados à sociabilização, nós, os seres humanos necessitamos de desenvolver a nossa linguagem para que o nosso pensamento floresça e dele brotem ideias que cultivem e alimentem o mundo em que vivemos, caso contrário, estaremos confinados a um processo de decadentismo identitário que se poderá manifestar de duas formas; ou através do isolamento, do silêncio existencial, ou da submissão incondicional a mecanismos de manipulação que se encarregarão de nos impor uma voz e uma ideologia dominantes e coercivas.

Entretanto, enquanto não nos apercebemos desta realidade, entretemo-nos a ser “pessoas equilibradas [que] são assim, têm o costume de simplificar tudo, e depois, mas sempre tarde de mais, é que as vemos assombrarem-se com a copiosa diversidade da vida” (25), e deste modo vão decorrendo os nossos dias e os nossos trabalhos, entretidos pela inércia que nos mantém equilibrados na roda da vida.

Esta leitura da indefinição do *eu* parece encontrar eco também na versão cinematográfica. Rodada em Toronto, por ser uma produção canadense, o filme insiste em vários momentos num contraste entre os planos gerais de uma grande urbe, dominada por arranha céus, e os planos interiores e íntimos. Por outro lado, esses planos urbanos surgem como que velados por um fundo amarelado que podemos identificar com um *spleen* moderno de poluição inebriante. Um quadro que parece querer transferir-nos essa já referida dificuldade que experienciamos constantemente nas nossas sociedades de poder concretizar esse encontro efetivo e límpido, transparente, com o outro.

Neste ponto parece-nos pertinente reportar o que diz Eduardo Mendicutti a propósito destes diálogos entre literatura e cinema:

Las películas, para suerte y para desgracia, deben ser autosuficientes; lo mismo que las novelas, para suerte y desgracia, deben serlo también. Por supuesto el cine siempre ha tenido una influencia de la novela porque, como he dicho antes, el cine es la prolongación de la manía narrativa que hemos tenido siempre los seres humanos, una manía que utiliza unos medios distintos cuando aparece la técnica cinematográfica. (in Cuerda/Mendicutti, *La novela y el cine* 184)<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Sempre que citamos a obra de José Saramago, em português, respeitamos a grafia anterior ao atual acordo ortográfico.

<sup>12</sup> “Os filmes, para o bem e para o mal, devem ser autossuficientes: tal como os romances, para o bem e para o mal, o devem ser também. Obviamente que o cinema sempre teve uma influência

A independência entre estas duas ramas da arte, compartilhada por vários críticos, é não só importante, como corrige ainda a focalização do nosso propósito inicial. Como forma de expressão de uma percepção da realidade, o cinema não é senão um exercício de narração das vivências de um sujeito e, como tal, é um legítimo e aplicado discípulo da literatura. Mas, embora seja importante ter em conta essa afinidade, ao abordarmos estas relações interdisciplinares o nosso objetivo deve ser, não o de explicar o que, ou como, uma arte recebe da outra, mas antes o de verificar em que medida esse diálogo estimula, ou não, a vigência de uma mensagem comum, ainda que a partir de códigos e metodologias distintos, aquilo que alguns chegam a denominar como “gramática”, ou seja, de uma linguagem com regras próprias. Contudo atendamos, uma vez mais, ao que nos aporta o realizador Yasujiro Ozu: “la gramática del cine es una regla de base. Si se sigue, no se corren riesgos. Tampoco es necesario infringirla aposta”<sup>13</sup> (*La Poética de lo Cotidiano* 67), não obstante, e dando-nos o seu próprio testemunho, o autor sistematiza afirmando que se ele se tivesse limitado a segui-la lhe “era del todo imposible expresar como yo quería los sentimientos y la atmósfera de aquella escena” (67)<sup>14</sup>.

Em afinidade com o texto literário, também a maestria de um guionista ou de um diretor de cinema terá de passar por saber assumir esse risco da transgressão das normas estabelecidas. Na linha do anteriormente exposto, esta adaptação cinematográfica em que agora nos centramos cumprirá com uma estrutura cinéfila que a obrigará a afastar-se da obra literária escrita por José Saramago. Uma das primeiras evidências prende-se com a atribuição de novos nomes às personagens, ou dos títulos dos filmes, o que muito terá de ver com o facto de estarmos perante uma produção internacional. Uma outra implica o estabelecimento de uma linha narrativa mais simplificada, fruto da consciência de, ao contrário do que sucede com o leitor, o espectador necessitar de elementos narrativos mais imediatos porque, caso contrário, a sua atenção, ou se perde, ou se satura. Com relação a essa racionalização dos momentos narrativos, um dos exemplos mais marcantes será aquele que ocorre no momento em que conhecemos o destino final do segundo protagonista: no texto literário, o leitor fica a saber o que realmente sucedeu através de

---

do romance porque, como o disse antes, o cinema é o prolongamento da mania narrativa que os seres humanos sempre tivemos, uma mania que utiliza uns meios distintos a partir do momento em que surge a técnica cinematográfica” (trad. minha).

<sup>13</sup> “A gramática do cinema é uma regra de base. Se for seguida, não se correm riscos. Também não é necessário infringi-la propositadamente” (trad. minha).

<sup>14</sup> “Era totalmente impossível expressar tal como ele queria os sentimentos e o ambiente daquela cena” (trad. minha).

uma narração retrospectiva, enquanto que em *Enemy*, esse *flash back* é anulado e os acontecimentos são introduzidos numa linha temporal real. Essa economia narrativa projeta-se no ecrã através do recurso a elipses, reforçadas pelo jogo que lhe dão os vários planos curtos, intensificados por uma iluminação muitas vezes ténue. Essas elipses, além de dirigirem a atenção do espetador em função da linha interpretativa dada pelo guião, intensificam a dramaticidade, e até o suspense, do filme. Os próprios diálogos, que podemos chegar a questionar se se inserem no plano da realidade da personagem ou, pelo contrário, se inserem antes num plano imaginário, adensam também essa aura de mistério que envolve todo o filme.

Não obstante, e graças ao poder da imagem, para além da já referida coerência narrativa em relação ao livro, verificamos que esta adaptação não só nos permite reforçar as mensagens de fundo que a obra literária nos despertou, como ainda nos provoca novas linhas de reflexão. Este dinamismo, um logro normalmente melhor reconhecido pelo espetador que pelo leitor, obviamente, talvez não surpreendesse muito o próprio autor português, atendendo às palavras que escreveu nesta sua própria obra (e permitam-nos esta ousadia de *com-fundir* a voz do autor com a do protagonista, Tertuliano Máximo Afonso):

[...] também o cinema, modo de contar histórias que, por via de uma sua particular eficácia, actua sobre os próprios conteúdos da História, de alguma maneira os contaminando e deformando, assim também o cinema, repito, participa, com muito maior rapidez e não menor intencionalidade, na propagação generalizada de toda uma rede desses sinais ideológicos, em regra interessadamente orientados. (Saramago, *O Homem Duplicado* 102)

Não nos arriscaremos muito se afirmarmos que José Saramago conhecia também a gramática cinematográfica, o que muito contribui para este diálogo interdisciplinar. Essa condensação narrativa, que aqui se relaciona com a rapidez e a imediatez, obedece a uma mesma intencionalidade ideológica e humanista que subjaz a ambas as obras, e é impossível que tanto um leitor como um espetador atentos possam permanecer alheios a essa intencionalidade. Como exemplos dessa imediatez exigida pelo cinema podemos apontar os momentos em que o protagonista, Tertuliano Máximo Afonso, dá as suas aulas. Nessas cenas assistimos à exposição de conteúdos temáticos devidamente explícitos, o que não sucede na obra literária, embora não seja correto afirmar que não estejam lá, já que o estão apenas de uma forma mais distendida, exigindo do leitor um esforço e um entendimento diferentes. Referimo-nos concretamente ao discurso sobre a obsessão das ditaduras pelo controlo das ideias e pela manipulação das condutas individuais, e ao momento em que o professor aborda a teoria do Ser e do Tempo de Heidegger e em que fala,

obviamente, da repetição do tempo, obrigando-nos a regressar à questão da alteridade de Fernando Pessoa.

Apesar desta relação simbiótica que se estabelece entre o filme e o livro, não nos devemos esquecer que estamos perante obras autónomas, pelo que não nos podemos surpreender pelo facto de o final do filme ser ainda mais misterioso que o oferecido pelo romance de José Saramago. No final do romance a intriga permanece porque ficamos sem saber o que terá acontecido depois da leitura do último parágrafo, já que os nossos olhos apenas encontram a mancha branca de uma folha de papel. No caso do filme, e devido a essa condensação narrativa e a esse mistério que o filme foi alimentando, podemos mesmo chegar a duvidar se o que se nos apresenta pertence ao já referido plano real, ou imaginário, ou até mesmo onírico da personagem.

Recordo sempre as reações dos meus alunos enquanto espectadores do filme, sem serem ainda leitores da obra. Essa reação de espanto perante a história abre sempre uma possibilidade de interpretações que se atenuam, ou transformam, caso tenhamos sido antes leitores que espetadores. Contudo, e apesar desse conhecimento prévio, Denis Villeneuve sabe introduzir alguns elementos que vêm perturbar qualquer reflexão que o leitor de José Saramago tenha já consolidada, desafiando, inevitavelmente uma nova leitura do texto literário.

Guiados certamente por esse fio que tentamos não soltar ao longo do labirinto em que entrámos logo na primeira página de *O homem duplicado*, em busca de essa identidade própria, não podemos deixar de anotar os vários ecos que nos chegam da mitologia clássica, e em concreto da *Ilíada*, ao conhecermos personagens com nomes como Cassandra ou Helena, ou um cão que prevemos que irá ser quem reconhecerá o seu dono. Como já o referimos, estas referências onomásticas desaparecem na adaptação cinematográfica, mas acabam por ser substituídas por uma outra mitologia, desta vez mais literária. A imagem publicitária do filme joga com essa dialética entre o *eu* e o mundo, apresentando-nos a cabeça do protagonista subjugada ao peso de uma cidade moderna, preenchida, massificada. No entanto, a nossa atenção recai sobre a presença de essa aranha gigante que parece disposta a invadir a urbe. Esta aranha poderia ser identificada com a que Louise Bourgeois<sup>15</sup> colocou também à entrada do Museu Guggenheim, em Bilbao, contudo, é

---

<sup>15</sup> Referimo-nos aqui ao trabalho de Louise Bourgeois (1911-2010) intitulado *Maman*. Trata-se de uma escultura que representa uma aranha gigante, em aço. Este trabalho foi criado originalmente, em 1999, para a abertura da *Unilever Series* (2000), no Turbine Hall London 's Tate Modern. Existe uma série de cópias em bronze espalhadas pelo mundo fora, umas em instalação permanente, como é o caso da de Bilbao, e outras em itinerância pelo mundo fora.

inevitável que essa imagem não nos provoque uma certa fobia, afastando-nos logo da tão referida ideia de proteção maternal que assiste à escultura da artista luso-americana. Ora, depois de aparecer uma única vez, a aranha de Villeneuve só voltará a aparecer no filme no final, o que, numa estreita relação com o final misterioso, nos transporta precisamente para o universo da *Metamorfose* de Kafka. Imbuídos desse espírito analógico em que mergulhámos, não nos resulta difícil substituir a imagem de uma barata gigante pela de uma aranha que paira sobre as nossas cabeças. Para além dessa ideia de invasão e opressão que nos transmite, depois de termos passado cerca de hora e meia a digerir tantos planos de luz ténue, não podemos fugir à inevitabilidade de pensar nas circunstâncias da nossa existência, e quais delas são passíveis de se metamorfosearem em realidades próprias, ou em realidades controladas, externas à nossa própria existência.

Assim sendo, depois do anteriormente exposto, só cabe afirmar que o poder de sedução da palavra escrita de José Saramago encontra um eco bastante evidente em *Enemy*. Com métodos distintos de representação, a inquietação e as incertezas provocadas em *O Homem Duplicado* são as que alimentam o enredo de um filme que nos conseguirá deixar mais intrigados que a narrativa escrita. Talvez haja então que referir que se isso sucede é porque o escritor, e ninguém mais, soube gerar no texto um efeito de empatia mediante uma escrita muito própria e bem urdida, conseguindo que o leitor se adentre no texto e nas suas peripécias narradas, permitindo-lhe que seja ele quem domine os seus tempos e os seus ritmos próprios. Por oposição ao filme, a leitura permite-nos essa deambulação pelo labirinto em que entrámos, e a descoberta de tantas e novas ideias que subjazem à narrativa. No caso da produção cinéfila, os tempos para a deambulação são muito mais limitados, e para chegar ao final do labirinto resta-nos seguir diretamente o fio narrativo que nos foi dado, sem que tenhamos a possibilidade de errar pelos espaços adjacentes ao caminho dado. Resta-nos o exercício de reflexão posterior.

Contudo, não descuidemos a ideia de que, e apesar da riqueza desta relação interdisciplinar, deste diálogo entre leitor e espetador, *O Homem Duplicado*, de José Saramago, e *Enemy*, de Denis Villeneuve, são duas obras distintas que podem ser vistas independentemente uma da outra. Cito, a propósito, as lúcidas palavras de Eduardo Mendicutti:

En cualquier caso, lo que sí creo es que el cine, por mucho que se vean películas adaptadas de textos literarios, nunca remediará la precariedad de la lectura. Es otra cosa. No vale decir: “Bueno, como no leen, vamos a ponerles muchas películas, porque así se van a aficionar a la lectura, o de alguna forma van a remediar esa escasez de lectura”. No. El cine va por un lado y la literatura y la

lectura por otro. (in Cuerda/Mendicutti, La novela y el cine La novela y el cine 199)<sup>16</sup>

Ora bem, num necessário e urgente exercício de ordenação do caos, talvez intercetando *pensamentos que os céus destinavam a outro homem* (Saramago 2002: 9), e seduzidos por um discurso narrativo que sabe despertar a empatia, o leitor saramaguiano não poderá deixar de entender esta obra como uma representação existencialista. No fundo, nesta vida somos tanto atores como espectadores e, sempre em função das nossas circunstâncias próprias, em algum momento da nossa vida acabaremos por integrar um filme como este. Assim, ao ver *Enemy*, o espetador / leitor não pode deixar de se ver identificado com esse eu duplicado com que se encontrou em algum ecrã, como se de um espelho se tratasse, ainda que algo fosco.

Apesar de deambularem por caminhos distintos, leitor e espectador acabarão por se encontrar num mesmo átrio porque tanto o romance como o filme são os transmissores de esse fio que, como se de Ariadne se tratasse, o escritor e o realizador lhes cederam. Para sermos mais rigorosos, o realizador recolheu da escrita de José Saramago esse fio condutor que lhe permitiu desenhar o caminho do seu labirinto, mas também foi no texto que bebeu a inspiração e a emoção que legará ao espectador. Posteriormente, embora seguindo esse mesmo fio, terá de ser este a traçar o seu próprio caminho porque, num exercício de simbiose perfeita, “O que o espectador deve ver é o que o realizador lhe dá a ver”. O que deve sentir é a energia que o realizador lhe comunica” (Rancièrre, *O Espectador Emancipado* 23). Logo, se o leitor reconhece no trabalho do realizador a silhueta das imagens de um romance escrito por José Saramago, não podemos desprezar a energia dessa adaptação que transporta, capaz de alcançar o espírito crítico e sensível do espectador.

## Bibliografia

Cuerda, José Luis e Mendicutti, Eduardo. “La novela y el cine” [mesa redonda con José Luís Cuerda y Eduardo Mendicutti, moderada por José Manuel Benítez Ariza ]. In: Ramos, Josefa Parra

---

<sup>16</sup> “Em qualquer caso, o que sim creio é que o cinema, por mais que vejamos filmes adaptados de textos literários, nunca remediará a precariedade da leitura. É outra coisa. Não vale com dizer: “Bom, como não lêem, vamos pôr-lhe muitos filmes, porque assim afeiçoam-se à leitura, ou remedeiam de alguma forma essa escassez de leitura”. Não. O cinema vai por um lado e a literatura e a leitura por outro” (trad. minha).

- (ed.), *Actas del Congreso Literatura y Cine*. Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2002, pp. 177-199.
- Han, Byung-Chul. *Hiperculturalidad*. Tradução de Florencia Gaillour. Barcelona, Herder Editorial, 2008.
- Ozu, Yasujiro. *La Poética de lo Cotidian. Escritos sobre cine*. Tradução de Amelia Pérez Vilar. S.l., Gallo Nero Ediciones, 2017.
- Rancière, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa, Orfeu Negro, 2010.
- Saramago, José. *O Caderno*. Lisboa, Caminho, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O Homem Duplicado*. Lisboa, Caminho, 2002.
- Villeneuve, Denis (dir.). *Enemy*. Canadá/Espanha, 2013.

**Maria de Lourdes Pereira** é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidad de Lisboa e doutorada pela Universitat de les Illes Balears com uma Tese sobre as relações literárias e Culturais entre Portugal e Espanha (Antero de Quental y la Generación del 70 en el diálogo peninsular). Como docente da UIB de língua, literatura e cultura portuguesas tem dividido o seu interesse entre a literatura e a língua, com atenção especial para o ensino de Português a estrangeiros. Além da publicação de materiais didáticos de PLE, tem centrado o seu trabalho nos períodos e autores que configuram uma etapa que se inicia com as gerações da segunda metade do século XIX até à contemporaneidade.

Correio eletrónico: [lourdes.pereira@uib.es](mailto:lourdes.pereira@uib.es)