



UNIVERSIDADE DE
COIMBRA



Eduardo Manuel Diogo Nunes

LITERATURA E CINEMA NUM JOGO (DE) DUPLO(S)

O CASO DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *O HOMEM
DUPLICADO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação de Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa, orientada pela
Professora Doutora Ana Paula Arnaut, apresentada ao Departamento de Línguas,
Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Maio de 2019

FACULDADE DE LETRAS

LITERATURA E CINEMA NUM JOGO (DE) DUPLO(S) O CASO DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *O HOMEM DUPLICADO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	Literatura e cinema num jogo (de) duplo(s)
Subtítulo	O caso da adaptação fílmica de <i>O homem duplicado</i>, de José Saramago
Autor	Eduardo Manuel Diogo Nunes
Orientadora	Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut
Identificação do Curso	2º Ciclo em Literatura de Língua Portuguesa
Área científica	
Ano	2019



UNIVERSIDADE D
COIMBRA



À memória do meu Pai

AGRADECIMENTOS

É usual encarar a escrita de uma dissertação como etapa eminentemente solitária do percurso académico. E, em parte, assim é: a custosa e demorada procura das palavras certas e justas, avaliando-lhes o peso e medindo-lhes o alcance, exige, não poucas vezes, um recolhimento forçado. Mas na obtenção dos saberes que por via desse processo se pretende articular e fixar influem vozes determinantes que ora iluminam o pensamento, ora dão ânimo para a prossecução dessa lenta caminhada. Assim, cabe agradecer a todos aqueles que, de uma forma mais ou menos direta, contribuíram para este projeto.

Agradeço, em primeiro lugar, aos Professores (universitários e não só) que me transmitiram parte do seu saber e me impeliram a procurar a porção que dele sempre falta.

Depois, e muito especialmente, agradeço à minha orientadora, a Professora Ana Paula Arnaut: não só pelo indispensável auxílio na organização dos pensamentos, como também por, muito antes desta tarefa, me ter ensinado através da sua didática que os melhores livros são aqueles que se leem com lápis na mão.

Uma outra palavra de apreço vai para Pilar del Río, que amavelmente me recebeu na Fundação José Saramago e me facultou importantes instrumentos de trabalho. Com entusiasmo, pudemos ainda trocar ideias sobre as várias adaptações fílmicas e teatrais de obras saramaguianas.

Por fim, devo fazer um agradecimento duplo. De forma geral, expresso gratidão aos meus familiares e amigos, que me ajudaram a tentar encontrar a ordem possível no caos deste último ano. Em particular, agradeço profundamente à minha Mãe, origem da Vida, ao meu Irmão, origem da Amizade, e ao meu Pai, desaparecido a meio deste trajeto, a quem sempre verei os valores do Trabalho e da Família.

Que em todos os trilhos solitários que venha a percorrer me sinta tão bem acompanhado quanto neste.

Coimbra, 17 de maio de 2019

RESUMO

Literatura e cinema num jogo (de) duplo(s): o caso da adaptação fílmica de *O homem duplicado*, de José Saramago

Nesta dissertação propõe-se analisar a adaptação cinematográfica do romance *O homem duplicado* (2002), de José Saramago, para *Enemy* (2013), realizado por Denis Villeneuve e coescrito por este e por Javier Gullón. Inserir-se-á essa abordagem no contexto mais amplo das adaptações de literatura para cinema. Resolvendo-se estas na transferência de material narrativo entre dois textos artísticos pertencentes a meios diversos, serão privilegiadas noções tributárias da narratologia (clássica e pós-clássica), da intertextualidade e da intermedialidade, linhas teóricas norteadoras das principais fileiras dos estudos de adaptação. Embora reconhecendo que a fidelidade ao texto adaptado, tão debatida nesse campo de estudos, pode ser quase sempre inferida a partir da perspetiva comparativista por que inevitavelmente se envereda, favorecer-se-á um entendimento do fenómeno adaptativo enquanto prática geradora de obras esteticamente autónomas. Nesse contexto, para além da forçosa retoma de determinados aspetos inerente à natureza relacional das adaptações, veem-se implicados, também, importantes procedimentos transformativos e criativos sobre e para além daquilo que é colhido do texto adaptado, com impacto nos sentidos que a nova obra veicula. O anunciado estudo de caso servirá como oportunidade tanto para evidenciar o dinamismo dos estudos de adaptação, quanto para procurar aclarar alguns dos seus debates mais prementes. Por essa razão, nessa análise serão abordados os seguintes tópicos: a dualidade relacional entre as personagens adaptadas e as adaptantes, equacionando a sua identidade ou alteridade, atendendo aos pontos em que convergem e divergem; a inadaptabilidade, à luz das especificidades mediáticas da literatura e do cinema; e o trânsito bidirecional (sobretudo em termos exegéticos) que certas conceções do fenómeno nele reconhecem, contemplando a possibilidade de a receção da adaptação vir a influenciar uma (re)leitura posterior do texto adaptado.

Palavras-chave: adaptação; cinema; estudos narrativos; intertextualidade; intermedialidade.

ABSTRACT

Literature and film in a double(s') game: the case of the film adaptation of José Saramago's *The double*

In this dissertation I analyse the film adaptation of José Saramago's novel *The double* (2002) into *Enemy* (2013), directed by Denis Villeneuve and co-written by him and Javier Gullón. That examination will be put in the broader context of cinematic adaptations of literary works. As these consist in the transfer of narrative material between two artistic texts belonging to different media, I shall privilege the use of notions deriving from (classical and postclassical) narratology, intertextuality and intermediality, the theoretical guidelines for the main branches of adaptation studies. Although acknowledging that the fidelity to the adapted text, overly debated in that field of studies, can usually be inferred from the comparatist approach one

inevitably pursues, I will favour the understanding of the adaptive phenomenon as a practice that generates aesthetically autonomous works. In that context, aside from the compulsory gathering of certain aspects that is inherent in the relational nature of adaptations, important transformative and creative procedures on and beyond what is collected from the adapted text are also undertaken, with an impact on the meanings conveyed by the new work. The aforementioned case study will serve as an opportunity to highlight the dynamism of adaptation studies, as much as to seek further clarification on some of its more pressing debates. For that reason, the analysis will look at: the relational duality between adapted and adapting characters, addressing their identity or alterity, based on their points of convergence and divergence; inadaptability, in the light of film and literary media's specificities; and the bidirectional transit (mainly when it comes to exegesis) that certain views of the phenomenon recognize in it, encompassing the possibility of the reception of an adaptation influencing a further (re)reading of the respective adapted text.

Keywords: adaptation; film; narrative studies; intertextuality; intermediality.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
PARTE I. LITERATURA E CINEMA: A NARRATIVA DUPLICADA.....	4
1. Literatura e cinema: a adaptação como duplicação?	4
1. As faces escondidas do poliedro relacional	4
2. A adaptação entre literatura e cinema: interesse e pertinência de um campo de estudos.....	9
3. A fidelidade: entre um critério possível e um caminho necessário.....	13
4. Propostas intertextuais: a adaptação em rede.....	20
5. Propostas narratológicas: a adaptação entre mundos (d)e equivalências.....	24
6. Propostas intermediáticas: a adaptação entre meios	27
7. Breve balanço e pistas para uma análise	29
PARTE II. A ADAPTAÇÃO EM QUESTÃO: O CASO DE <i>O HOMEM DUPLICADO</i> E DE <i>ENEMY</i>....	31
1. A duplicação da duplicação: personagens em trânsito	31
1. A personagem: questões existenciais e (re)figurativas	31
2. Os duplos dos duplos: Tertuliano Máximo Afonso e Adam Bell	37
3. Da proximidade “das coisas elementares e essenciais”: a adaptação das personagens femininas	42
4. A constelação elidida: a redução e supressão de personagens	45
5. A adaptação de personagens como adaptação de sentidos: algumas conclusões...	47
2. A adaptabilidade do inadaptável: a História e a (meta)linguagem	52
1. Da inadaptabilidade: as reflexões sobre a História e a linguagem entre meios	52
2. Um “majestoso fluxo circular” com “rabos de fora”: a adaptação das reflexões sobre a História	56
3. “Estranha relação é a que temos com as palavras”: a adaptação das reflexões (meta)linguísticas	62
4. Sobre adaptabilidade e narradores: algumas pistas e conclusões.....	64
3. Tecendo as teias dos sentidos: algumas leituras possíveis	69
1. Ler a adaptação e o texto adaptado: coordenadas de um processo exegético	69
2. Turbulência adaptativa: operações de transformação, manutenção e adição.....	71
3. Teias intertextuais: a tradição do duplo e as marcas autorais	78
4. Entre a psicanálise e a sociologia: algumas leituras.....	89
5. Teias entre teias: a adaptação como (re)criação de sentidos.....	92
CONCLUSÃO	96
BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS.....	99
ANEXOS	107

INTRODUÇÃO

Quando, em 1997, Carlos Reis perguntou a José Saramago por que motivo permitia adaptações das suas narrativas para ópera mas não para cinema, o autor explicou:

No caso da ópera – como foi o caso da *Blimunda* – ou na teatralização de romances meus, se eu vier a concordar com isso, o que acontece ali é uma sucessão de quadros-situações articuláveis e articuladas, mas que não aspiram a contar o livro. E é isso que os torna outra coisa, ao passo que o cinema, de uma certa maneira, quereria ser a mesma coisa. A teatralização do *Memorial do Convento* não «concorre», não entra em competição com o romance. Mas o cinema sim, entra; e aí é que está a diferença. E acrescento: enquanto eu às vezes digo que, no caso da adaptação ao cinema, não quereria ver as caras das minhas personagens, no caso do teatro não me importo, isso não me choca. Mas provavelmente eu não aguentaria ver a Madonna, para dar um exemplo bastante disparatado, a representar a Blimunda ou a Maria Madalena, num filme. Pois se eu, no *Memorial do Convento*, praticamente não descrevo a Blimunda! Só digo a certa altura que ela é alta e delgada e que tem um cabelo meio louro ou cor de mel, mais nada; falo muito dos olhos, mas não é para os descrever. E ninguém sabe como é o nariz da Blimunda ou a boca da Blimunda. Do Baltasar só se sabe que tinha barba e que lhe faltava a mão esquerda. Fora disso não os descrevo fisicamente, não digo se são formosos ou se são feios. São pessoas, nada mais! (*apud* Reis, 2015a: 111-112)

Antes de mais, deve reconhecer-se que nessas palavras ecoam alguns dos equívocos que podem prejudicar o entendimento e o debate em torno de um tema tão estimulante quanto o das adaptações interartísticas. Justamente desses e de outros desacertos, dar-se-á conta em vários pontos deste estudo.

O que, por ora, importa notar é que aquela resposta, à época, de modo algum fazia prever a fortuna que a obra saramaguiana viria a conhecer no plano das transposições fílmicas. Com efeito, até à data presente, do seu universo narrativo foram já adaptados para cinema dois contos e três romances¹. Nesta dissertação, serão abordados *O homem duplicado* (2002) e a respetiva transposição para *Enemy* (2013), pelo realizador canadiano Denis Villeneuve, também coescritor do guião, originalmente do espanhol Javier Gullón².

A atenção não se esgotará, porém, no exame dessas duas obras e do processo transpositivo que as une. A sua consideração enquadrar-se-á no estudo mais amplo da adaptação de narrativas literárias para cinema.

¹ Os contos adaptados foram “A maior flor do mundo” (2001), numa curta-metragem do uruguaio Juan Pablo Etcheverry, e “Embargo”, da coletânea *Objeto quase* (1978), num filme homónimo de 2010, realizado por António Ferreira e com argumento escrito em parceria com Tiago Sousa. No que respeita aos romances, para além daquele que constituirá o foco de análise desta dissertação, passaram ao grande ecrã *A jangada de pedra* (1986) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995) – o primeiro como *La balsa de piedra* (2002), realizado pelo holandês George Sluizer e coescrito por este e Yvette Biro, e o segundo como *Blindness* (2008), do realizador brasileiro Fernando Meirelles e do argumentista Don McKellar. Além desses, está atualmente a ser adaptado *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), por João Botelho.

² Tratou-se de uma coprodução hispano-canadiana. As filmagens começaram em 2012 e decorreram na província de Ontário, no Canadá.

Trata-se de uma prática que remonta aos primórdios da produção fílmica, tendo rapidamente adquirido uma profusão ainda hoje inegável, à qual a literatura portuguesa não se tem demonstrado alheia³. No entanto, mais do que na sua recorrência, a ponderação do fenómeno fundamentar-se-á no diálogo estético que ele implica entre duas formas artísticas distintas, dotadas dos seus próprios códigos semióticos e suportes mediáticos.

Vários dos conceitos, das noções e das teorias aqui invocados e mobilizados a esse respeito são tributários dos estudos de adaptação, enquanto campo com uma reconhecida vivência institucional, sobretudo nos Estados Unidos da América, desde os anos 50 do século passado (cf. Leitch, 2017: 5-9). Contudo, aquele campo de estudos, até pela sua proximidade congénita aos estudos fílmicos e literários, dos quais colhe os seus objetos de pesquisa, suscita debates de feição interdisciplinar.

Desse modo, numa primeira parte desta dissertação, a que corresponde um único capítulo, far-se-á uma contextualização teórico-conceptual da adaptação entre literatura e cinema, como manifestação mais comum da prática transpositiva interartística. Começar-se-á por situá-la no conjunto mais lato das interações entre as artes literária e fílmica, para lá das meras (mas relevantes) relações de influência de uma sobre a outra. Procurar-se-á, assim, apontar as características distintivas daquele objeto de estudo que justificam o seu tratamento num campo próprio. Na etapa seguinte, diferenciar-se-ão quatro formas de perspetivar a adaptação, as quais, tendo sido propostas em momentos diferentes, legaram à área conceptualizações e metodologias de trabalho potencialmente úteis para que hoje se possa ter uma perceção englobante da matéria.

Tentando conciliar as diversas valias daquelas molduras teóricas, proceder-se-á, na parte sequente, a uma análise da transposição de *O homem duplicado* para *Enemy*. Em cada um dos três capítulos dessa secção, será tratado um assunto, diretamente relacionado com o fenómeno da adaptação, para cujo esclarecimento a consideração daquele caso de estudo se creia proveitosa e que, simultaneamente, seja representativo da vivacidade que o campo de estudos evidencia, através dos debates que alberga e estimula. Como tal, no primeiro capítulo, discorrer-se-á acerca das personagens envolvidas num trânsito intermediático, indagando a identidade (ou a alteridade) que se pode estabelecer entre as do texto adaptado e as que resultam da adaptação, e procurando entrever como a relação entre elas pode elucidar quanto à relação geral entre os dois trabalhos artísticos. No segundo capítulo, versar-se-á sobre o tópico da inadaptabilidade de certos conteúdos presentes no texto adaptado, avaliando a justeza e a validade do conceito e, em paralelo, conectando-o a problemas teóricos outros, igualmente relevantes para o estudo das adaptações. No capítulo final, o enfoque incidirá na receção dos trabalhos adaptado e adaptante, olhando particularmente à hipótese de a leitura de um poder vir a iluminar a leitura do outro, tendo em conta, também, eventuais diálogos que ambos possam travar com outros textos.

³ Para que se compreenda o alcance do fenómeno também entre nós, e não cabendo aqui uma listagem de todas as adaptações, elencam-se alguns dos autores cujas obras foram transpostas para cinema: António Lobo Antunes, Agustina Bessa-Luís, Camilo Castelo Branco, Ferreira de Castro, Júlio Dinis, Vergílio Ferreira, Manuel da Fonseca, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Lídia Jorge, Dinis Machado, Fernando Namora, Carlos de Oliveira, Fernando Pessoa, José Cardoso Pires, Eça de Queirós, Jorge de Sena e Mário Zambujal.

Ora, deve entender-se, desde o início, por que se toma aqui como caso de exame a adaptação de *O homem duplicado*, em detrimento de qualquer outra obra. Evidentemente, tomaram parte nessa opção razões atinentes ao nosso apreço pelas obras em questão e pelos respetivos autores, tantas vezes influentes na escolha de um objeto de estudo. No entanto, sobressai como justificativa principal da pertinência da sua equação o facto de aquela transposição, quer enquanto processo quer enquanto produto, tanto beneficiar de, quanto ajudar a, uma compreensão cabal e holística do fenómeno adaptativo e das discussões que ele suscita. Por essa razão, a análise empreendida na segunda parte será acompanhada, em cada um dos seus três capítulos, das ilações que dela podem ser extraídas e aplicadas a outros casos de adaptação, mesmo que com pontuais inflexões. Também por isso, reencontrar-se-ão aí, em latência ou em evidência, muitos dos tópicos que constam das apreciações mais genéricas expostas na primeira parte da dissertação.

Ao longo do trabalho, serão feitas menções esporádicas a um guião do filme, cuja cópia foi gentilmente cedida por Pilar del Río, Presidente da Fundação José Saramago. Apesar de não ser possível aferir com rigor, a partir da sua leitura, qual a versão do argumento, torna-se notório que o que nele é representado está ainda bastante longe, em vários pontos, do que veio a ser filmado – a começar pelo título, ainda provisório, que o encabeça (“An enemy”). É também difícil perceber se Villeneuve já teria tido alguma intervenção nessa versão, visto que, por um lado, é o nome de Javier Gullón que surge, sozinho, no frontispício, mas, por outro lado, é já o realizador que assina o prefácio ao documento. Essas dificuldades de precisão, todavia, não obstam a que se pondere o argumento ao longo da análise da adaptação. Aliás, as divergências existentes entre ele e o filme tornam-se bem reveladoras das várias etapas por que passa a conceção de um trabalho adaptativo.

Antes de avançar, cumpre esclarecer uma derradeira questão. Como já se notou, e por demais se notará nas restantes páginas da dissertação, refere-se sempre à adaptação fílmica de *O homem duplicado* por meio do seu título original – *Enemy* – e não da tradução que ele recebeu em Portugal, homónima à do romance de Saramago. E faz-se isso por duas razões: dessa forma se garante o respeito pela decisão criativa, tomada pelos adaptadores, de atribuição de um título distinto à sua obra, com todos os significados (não despreciandos, como se mostrará) que tal acarreta; e, por motivos práticos, assim se facilita a referenciação clara, ao longo do discurso, ora ao texto adaptado, ora ao adaptante, algo que a homonímia entravaria.

PARTE I

LITERATURA E CINEMA: A NARRATIVA DUPLICADA

1. LITERATURA E CINEMA: A ADAPTAÇÃO COMO DUPLICAÇÃO?

1. As faces escondidas do poliedro relacional

Dimensionar o presente objeto de estudo – a adaptação de obras literárias para cinema – implica, desde logo, separar dois campos abrangentes nele intersetados: o da adaptação, enquanto facto cultural prolífero e pluriforme, e o das dinâmicas interativas entre literatura e cinema, marcado ora por convergências, ora por divergências, e sujeito a um estudo de escopo sincrónico, diacrónico e pancrónico. Com efeito, a adaptação transcende o campo estrito (mas complexo) das relações entre literatura e cinema para abranger fenómenos muito diversos, como, entre outros, as produções operáticas feitas a partir de romances⁴ ou a criação de videojogos com base em séries televisivas⁵. Por seu turno, as interações entre os sistemas artísticos literário e fílmico apenas encontram na adaptação uma das suas possíveis (mas mais significativas) manifestações. Como tal, apesar de esta ser “uma das consequências primeiras e mais visíveis da relação dialógica entre duas linguagens diferentes” (Cardoso, 1995b: 16), merecem também consideração as outras faces daquele complexo poliédrico.

As relações entre as duas artes são passíveis de ser analisadas num modelo tripartido, tendo em conta quer a influência de uma sobre a outra, resultando em permutas fundamentalmente semióticas, quer as aproximações e os distanciamentos entre si em diversos momentos. Sem que se pretenda um inventário completo e exaustivo, podem apontar-se alguns exemplos de cada uma dessas formas de relacionamento, na expectativa de que ajudem a iluminar a compreensão do caso mais particular da adaptação.

O primeiro impacto da literatura sobre o cinema costuma ser rastreado num tempo em que o próprio cinema ainda não nascera. Fala-se, então, do *pré-cinema*, conceito que contempla a virtualidade de aquela arte, mais recente, “prolongar, em alguns aspectos, práticas significantes, artísticas ou não, que lhe eram muito anteriores” (Aumont e Marie, 2009: 205). Trata-se de uma noção com largo alcance temporal, podendo-se, à sua luz,

⁴ Tome-se como exemplo a adaptação que o compositor italiano Azio Corghi fez de *Memorial do Convento*, intitulada *Blimunda* e apresentada no Teatro alla Scala de Milão, em 1990. Sobre essa e outras ligações artísticas entre Corghi e Saramago, de adaptação ou, simplesmente, de influência, veja-se Seminara, 1999.

⁵ A proposta teórica de Linda Hutcheon, em *A theory of adaptation* (2006), é uma das mais englobantes, tomando em linha de conta não apenas os trânsitos entre literatura e cinema, mas também entre outros meios artísticos. Num sentido mais lato, é inclusivamente questionável a restrição dos fenómenos adaptativos à esfera artística. Como escreve Timothy Corrigan, um dos méritos dos recentes avanços nos estudos de adaptação tem sido o de mostrar “how adaptation can be found throughout culture – not only in the arts, but in fields and practices such as history, technology, translation practices, politics, pedagogy, and economics” (Corrigan, 2017: 34). Aliás, a porosidade do conceito e do termo “adaptação” cauciona derivas teóricas possivelmente rentáveis para o campo de estudos em consideração, motivando, a título exemplificativo, eventuais aproximações da teoria da adaptação às teorias evolucionista e da seleção natural (cf. Hutcheon, 2006: 31, 167, 177).

encontrar já nas pinturas rupestres da Pré-História “early attempts to record events, tell stories, or evoke spiritual power in a manner that anticipates the combinations of literary forms and technological images used in movies centuries later” (Corrigan, 2012: 7). Mas é em finais do século XVIII e ao longo do XIX que se torna mais consistente a ligação das várias artes tradicionais e de algumas formas de entretenimento popular com o cinema ainda por existir. Em especial, a crescente multiplicação de espetáculos vocacionados para os estratos sociais mais baixos e os desenvolvimentos tecnológicos permitidos pela Revolução Industrial⁶, colocados ao serviço de um paulatino fascínio pela imagem (a caminho de se tornar marca distintiva de uma nova cultura), terão preparado o aparecimento, em finais de oitocentos, do cinema⁷ – ele mesmo, originariamente, uma atração para os grupos populacionais menos privilegiados e, então e para sempre, servindo-se da tecnologia disponível em cada circunstância histórica (cf. *ibidem*: 7-11).

No caso concreto da literatura oitocentista, é sobretudo no romance realista da segunda metade do século que se podem encontrar os sinais mais evidentes de um esforço de *dar a ver* através de descrições que, atentas ao detalhe, ambicionavam um registo fotográfico do real com intenção analítica, moralizadora e pedagógica. Lidas essas práticas literárias no contexto do então iminente aparecimento do cinematógrafo, pode encontrar-se nelas a indução de experiências de leitura próximas, em certo grau, das que viriam a caracterizar o visionamento de filmes:

One effect of this stress on the physical surfaces and behaviours of objects and figures is to de-emphasize the author’s personal narrating voice so that we learn to read the ostensibly unmediated visual language of the later nineteenth-century novel in a way that anticipates the viewer’s experience of film which necessarily presents those physical surfaces. (McFarlane, 1996: 5)

Não por acaso, pois, o realizador soviético Sergei Eisenstein, na sua importante reflexão “Dickens, Griffith, and the film today”, publicada pela primeira vez em 1944, fez remontar ao escritor inglês, falecido antes do surgimento dos primeiros filmes, as origens não do cinema ou do cinema narrativo, mas de uma certa (e bastante difundida) forma de narrar através de imagens sucessivas: “from Dickens, from the Victorian novel, stem the first shoots of American film esthetic, forever linked with the name of David Wark Griffith” (Eisenstein, 1977: 195). Segundo defende o cineasta, o realizador americano D. W. Griffith terá colhido do romancista, que confessadamente admirava, procedimentos e técnicas que veio a utilizar de forma recorrente nos seus filmes, a partir de 1908, construindo as bases do que viria a tornar-se a estética do cinema clássico americano⁸. A saber: vários tipos de planos⁹, nomeadamente o

⁶ Para além dos pequenos eventos públicos proporcionados pela projeção de imagens através da lanterna mágica ou pelo teatro de *vaudeville*, circulavam já objetos, como o zootrópio e o estereoscópio, que criavam uma ilusão de movimento e de tridimensionalidade (cf. Thompson e Bordwell, 2003: 21).

⁷ A primeira projeção pública paga de cinema ocorreu a 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris. Nela, os irmãos Louis e Auguste Lumière apresentaram um conjunto de dez filmes de muito curta duração, gravados e projetados através do cinematógrafo, o aparelho que inventaram para esse fim.

⁸ O período do cinema clássico americano ou de Hollywood “remonta pelo menos aos anos 20” e “termina no final dos anos 50” (Aumont e Marie, 2009: 57).

⁹ Termo polissémico na linguagem fílmica, “plano” designa ora a “unidade mais pequena do filme localizada entre duas colagens”, ora uma “paragem da imagem”, “no sentido de quadro” (Journot, 2009: 117), ora a

*close-up*¹⁰ (*ibidem*: 198-199), a montagem paralela¹¹ (*ibidem*: 204-205), a oscilação dos pontos de vista, a composição da *mise-en-scène*¹², o uso de certos tipos de *raccords*¹³, como o encadeado¹⁴ (*ibidem*: 213), o trabalho ao nível da iluminação e da conjugação de elementos visuais e sonoros (*ibidem*: 216), e ainda a própria relação do cinema com um grande público, análoga à que a narrativa literária estabelecera com os seus contemporâneos no século anterior (*ibidem*: 206 ss.).

Em suma, a noção de pré-cinema é especialmente rentável, em primeiro lugar, se não se ampliar demasiado o espectro temporal em consideração, pelo risco que tal implicaria de conceber o cinema como *clímax* de uma longa tradição evolutiva de registo imagético do real (ou da sua ambição). Em segundo lugar, ela é produtiva se se entender esse pré-cinema mais como *conceptualização imagético-narrativa* do que propriamente como sistema dotado de códigos específicos, pois este necessita sempre de uma mediação material para se ir constituindo e atualizando. Para esse sentido aponta Jorge Urrutia, quando esclarece:

El nacimiento del cinematógrafo no es consecuencia de la aspiración de un cine pre-existente a contar con los medios técnicos que lo harían posible. Sí es producto del encuentro de una conceptualización en imágenes sucesivas con un momento de la evolución genérica, técnica y económica del espectáculo, que sólo podía darse en la burguesía de la segunda mitad del siglo XIX y, a partir de entonces, del esfuerzo creador por extraer las posibilidades expresivas que dicho encuentro ofrecía, repercutiendo el nuevo medio sobre el proceso de comunicación. Y es que un lenguaje no existe con anterioridad a los medios que lo posibilitan. (Urrutia, 1995/96: 44)

Como bem se compreende, independentemente dessa “intuição” ou “atitude precursora” (Cardoso, 2016: 48), o cinema, quando surgido, acaba por se consubstanciar como meio de expressão artística autónomo¹⁵ (cf. Cardoso, 1995b: 19).

imagem, projectada sobre uma superfície rasa, que constitui um plano “paralelo a uma infinidade de outros planos imaginários, escalonados «em profundidade» ao longo do eixo da tomada de vista” (Aumont e Marie, 2009: 197). Os planos, na segunda aceção, podem ser definidos quanto à sua escala, isto é, quanto à “distância da câmara relativamente ao objecto filmado” (Journot, 2009: 55).

¹⁰ O *close-up* é um tipo de plano definido quanto à sua escala, apresentando um elemento que a câmara isola ao filmar muito proximamente (cf. Journot, 2009: 56).

¹¹ A montagem consiste na junção dos planos e dos sons numa sequência. Geralmente, ajuda o espectador na compreensão narrativa do filme (cf. Aumont e Marie, 2009: 168-169). A montagem paralela traduz-se na intercalação de planos referentes a ações diferentes, assim apresentadas como simultâneas.

¹² *Mise-en-scène*, termo francês importado do teatro, designa a disposição e o arranjo visuais de todos os elementos enquadrados num plano. No entanto, o termo pode também referir-se “more broadly to what the viewer actually sees on the screen (lighting, colour, composition, and iconographic aspects of the cinematic image, for example); and also to the relationship between onscreen and offscreen space created by the framing of the image and by camera movement” (Kuhn e Westwell, 2012: “Mise-en-scène”).

¹³ O *raccord* designa a transição entre planos, garantindo a “continuidade da narrativa visual” (Aumont e Marie, 2009: 216).

¹⁴ O *raccord* por encadeado (*dissolve*, em Inglês) efetiva-se através do progressivo esvaecimento de uma imagem e o correspondente aparecimento de uma outra, em sobreposição.

¹⁵ Apesar de o estatuto artístico do cinema não ter sido imediatamente reconhecido, a sua inegável verificação hoje (e desde há várias décadas) tem efeitos retroativos – ou seja, o tardio reconhecimento da arte fílmica não desautoriza que, retrospectivamente, se vejam já nas suas primeiras manifestações evidências de potencial artístico.

A história das influências do cinema sobre a literatura é indissociável, pelo menos numa primeira fase, do fascínio em torno da nova experiência perceptiva possibilitada pela sétima arte¹⁶. Dele são sinal alguns movimentos artísticos dos anos 20, tempo de uma autêntica “vaga de entusiasmo (...) perante a ideia de intercâmbios e encontros entre o trabalho literário e o trabalho cinematográfico” (Clerc: 2004: 286). Por exemplo, o Surrealismo reconheceu as potencialidades disjuntivas, rítmicas e imprevisíveis da montagem e viu na sua novidade perceptiva uma forma de aceder ao inconsciente (cf. Sousa, 2014: 70-71). Antes disso, já o Futurismo proclamara a rejeição das tradições culturais e do passado, impondo o culto do novo, da tecnologia e da velocidade, cujas virtudes se identificariam mais com as possibilidades criativas dos filmes. De um modo geral, ainda que diversamente, um e outro movimento outorgaram ao cinema maior capacidade e adequabilidade para representar a vida moderna (cf. Corrigan, 2012: 20).

Talvez pela mesma razão, o romance americano dos anos 30 – notabilizado por nomes como John Steinbeck, Ernest Hemingway, John Dos Passos ou William Faulkner – incorporou técnicas de proveniência fílmica, pondo em prática o *camera eye style*, com vista à apresentação da história com a mínima interferência da instância enunciativa, como parece suceder no cinema (em especial, no clássico americano); a simulação da sintaxe que o cinema alcança através da montagem; e a multiplicidade de pontos de vista, acompanhando a liberdade de movimento e de ângulo da câmara e a diversidade escalar dos planos por ela conseguidos (cf. Sousa, 2014: 68-70).

Também na narrativa ficcional modernista, anterior a Steinbeck e aos demais, A. Hernandez Cardoso rastreou influências cinematográficas. Nesse sentido, mostrou como o “efeito de simultaneidade”, a “multiplicidade de perspectivas” e a “disposição dos elementos diegéticos no discurso de um modo descontínuo e fragmentado”, no âmbito literário, replicam, em grande medida, a “articulação do tempo a partir da construção e definição de um espaço”, a “relatividade” e “instabilidade essenciais” da “perspectiva narrativa” e a “descontinuidade discursiva decorrente do uso da montagem” (Cardoso, 1995b: 20-21) no cinema.

Por último, saindo já do espectro das influências unívocas de uma forma artística sobre a outra – tanto quanto essa univocidade direcional é possível entre sistemas semióticos abertos –, cabe analisar os distanciamentos e as aproximações entre ambas, por vezes revelados nos testemunhos dos próprios autores e cineastas.

Um primeiro ponto de reflexão, evidente mas que não convém desprezar, decorre da coexistência da literatura e do cinema a partir do momento em que este nasce. A análise sincrónica das suas práticas, inevitavelmente inseridas num dado contexto histórico-temporal e sociocultural, pode, enfim, revelar-se útil para a medição das distâncias entre as respostas de uma e de outra arte às dinâmicas que a sua existência naquelas coordenadas precisas sempre institui.

¹⁶ Jeanne-Marie Clerc considera mesmo que a grande inovação do cinema é perceptiva e não tanto narrativa, pois, “mais do que «histórias» novas, [ele] propõe uma nova forma de contar as histórias antigas” (Clerc, 2004: 289).

Exemplos de convergência a esse respeito – embora inexoravelmente parcelares, na impossibilidade de nomear *tudo* o que é feito numa e noutra forma artística – são os movimentos e as escolas transversais a ambas e em cujas realizações transparecem essas afinidades. Vejam-se os casos do “Neorrealismo cinematográfico[, que] partilha com o literário a aproximação ao real, o debate sobre a missão do artista, o compromisso social, a confluência com a História” (Cardoso, 2016: 77), e do Pós-modernismo, revelador “of the fragmented, dislocated, and imagistic sensibility shared by writers and filmmakers during [that] time” (Corrigan, 2012: 38).

Na análise das confluências interartísticas subsumem-se, às vezes confusamente, as influências mútuas entre os sistemas. Parece ser esse o caso do Modernismo literário, acompanhado pelos seus vários “-ismos”, em diálogo com os exercícios cinematográficos coevos. Como observa Dionísio Vila Maior, ambos parecem convergir na formulação de “discursos da descontinuidade”, os quais fazem eco da pluralidade estética e ideológica do sujeito moderno em crise. Esses discursos são de novo potenciados, do lado fílmico, sobretudo pela montagem e consubstanciados, do lado literário, na *praxis* (nalguns casos, também metaliterária) modernista, futurista, interseccionista e, no caso português, heteronímica de Pessoa (cf. Maior, 1995/96)¹⁷.

Contudo, é justamente o Modernismo um exemplo algo ambivalente no que respeita à sua relação com o cinema da época. Por um lado, os procedimentos sintáticos utilizados em alguns filmes apresentam conexões com o discurso literário coetâneo e, como se viu, pode até vislumbrar-se a origem efetivamente fílmica de alguns procedimentos narrativos desse período. Por outro lado, pode também entender-se que a atividade literária de, entre outros, James Joyce e Virginia Woolf ou, mais concretamente, o seu adentramento no complexo mundo interior e psicológico das personagens, como realidade mais dificilmente captável pela objetividade de uma câmara, pode ser enquadrada num movimento reativo à visualidade e transparência da narrativa fílmica, paradigmaticamente cultivadas no cinema clássico de Hollywood, então em germinação (cf. Corrigan, 2012: 16)¹⁸.

Como última nota, cabe ainda salientar que, no seio dos debates sobre a autoria no cinema, ao longo dos anos 40 e 50, em França, uma famosa equiparação do realizador ao escritor colocar-se-ia, curiosamente, ao serviço da emancipação da arte fílmica em relação aos

¹⁷ Vila Maior especifica: “Da **relação** dialógica estabelecida **entre a escrita literária e programática modernista e as técnicas cinematográficas** importa preambularmente notar, naquela, a tentativa da tradução do ritmo dinâmico moderno, a tendência para a diversificação estética – simbolizada na afirmação de Álvaro de Campos, «ser tudo de todas as maneiras», verdadeira linha directriz deste heterónimo pessoano –, e, essencialmente no romance (em oposição ao romance realista), a [aparente] desordenação lógica do tempo, a mistura de espaços, a subversão do mundo do real pelo mundo do imaginário e o esbatimento dos limites entre realidade e ficção; por seu lado, a *linguagem* cinematográfica privilegia o dinamismo e a ‘montagem’, implicando nestes primeiros tempos do cinema, pela igual subversão dos parâmetros perceptivos do tempo e do espaço, um redireccionamento da aprendizagem visual” (Maior, 1995/96: 62-63; negritos e itálicos no original).

¹⁸ A respeito da predominância do realismo no cinema americano, são elucidativas as palavras de Robert Stam: “Although the technological razzle-dazzle of the cinema makes it seem superficially modern, its dominant aesthetic inherited the mimetic aspirations of nineteenth-century literary realism. Dominant forms of cinema were thus ‘modern’ in their technological and industrial up-to-dateness, but not modernist in their aesthetic drift” (Stam, 2005: 14; negrito no original).

paradigmas literário-culturais. Quem a fez foi o crítico e cineasta francês Alexandre Astruc, quando escreveu, em 1948:

... the cinema is quite simply becoming a means of expression, just as all the other arts have been before it, and in particular painting and the novel. (...) it is gradually becoming a language. By language I mean a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsessions exactly as he does in the contemporary essay or novel. That is why I would like to call this new age of cinema the age of *caméra-stylo* (camera-pen). This metaphor has a very precise sense. By it I mean that the cinema will gradually (...) become a means of writing just as flexible and subtle as written language. (*apud ibidem*: 182)

Conforme se depreende, a asseveração do cinema como meio expressivo de uma individualidade criadora – a do realizador/autor – garantia o seu estatuto de arte tão capaz de produzir pensamento quanto a literatura.

2. A adaptação entre literatura e cinema: interesse e pertinência de um campo de estudos

Avaliando a vastidão dos fenómenos abrangidos pela adaptação e o polimorfismo dos contactos literário-fílmicos, cabe questionar: porquê estudar aqui a adaptação apenas numa sua concretização específica (de literatura para cinema) ou, se se preferir, porquê estudar as relações entre as duas artes apenas num seu determinado reflexo (a adaptação)?

As razões são várias. A primeira, concedendo que o estreitamento do objeto em análise não permite esgotar o estudo do campo mais abrangente dos trabalhos adaptativos ou das relações interartísticas (tal como é improvável, de resto, que qualquer análise em qualquer área de inquirição o faça), talvez seja a obviedade de que a pesquisa séria em torno de um fenómeno assim delimitado quase sempre lança luzes sobre outros afins, mesmo que não inteiramente coincidentes.

No caso particular da adaptação entre literatura e cinema, a relevância da sua consideração prende-se também, inevitavelmente, com a narratividade de muitas das suas realizações. Com efeito, tende-se a atribuir ao romance o estatuto de principal forma narrativa do século XIX e ao filme o crédito de seu sucedâneo no centénio seguinte. Como se verá, um dos elementos – senão o principal – cuja transferência entre textos geralmente autoriza que se fale em adaptação é, justamente, a narrativa, com tudo o que ela implica (eventos, personagens, mundos, espaços, tempos, etc.). Torna-se, portanto, manifesta a abertura de duas artes como a literatura e o cinema, com reconhecidas e exploradas capacidades narrativas de parte a parte, ao fenómeno interartístico da adaptação.

Outro aspeto digno de relevo é o de que é aquela direção (da literatura rumo ao cinema) que os trabalhos adaptativos mais frequentemente assumem, por vezes levando a que se utilize o termo “adaptação” – cujo universo referencial, mesmo no exclusivo campo das artes, é quase imensurável – para designar essas ocorrências numerosas, mas singulares. O

caso inverso, das novelizações (isto é, das adaptações literárias de obras fílmicas), bem menos copioso, merece já um termo próprio, desse modo não se confundindo com a designação mais geral.

Se isso ajuda a explicar a fortuna crítica que tem merecido a adaptação literário-fílmica no quadro dos processos adaptativos *lato sensu*, resta justificar o destaque que lhe tem sido igualmente cedido na equação das dinâmicas entre literatura e cinema. Um primeiro fator a ter em mente é a ancestralidade dessa prática, quase coincidente com o surgimento dos primeiros filmes. Note-se:

Em 1897, não tinham ainda passados dois anos após a primeira sessão pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière no Salon Indien, já Méliès adaptava histórias extraídas de textos literários, como *Fausto e Margarida*, para no ano seguinte filmar *A Gata Borralheira* e, em 1902, iniciar, com *Viagem à Lua*, a primeira das suas versões das obras de Jules Verne. Por sua vez, nos Estados Unidos, em 1904, Edwin S. Porter transporta para o cinema *A Cabana do Pai Tomás*. Desde então até aos nossos dias, a narrativa escrita tem continuado a fornecer a matéria-prima principal para a produção cinematográfica. (Cardoso, 1995b: 15)

Cumprido este quase imediato recurso de uma arte, então emergente, a uma outra, já ancestral, para dela extrair histórias. E nessa ação podem vislumbrar-se dois intuitos: um, de ordem pragmática, foi o aproveitamento do manancial narrativo da literatura, fonte “of ready-made materials that could be transposed to film” (Corrigan, 2012: 13), especialmente jorrante no rescaldo do século de afirmação do romance; outro, mais ligado ao plano da cotação das artes, foi a prestigiação cultural do próprio cinema, posto em contacto com práticas artísticas multisseculares e socialmente valorizadas, assim *redimindo* o jovem meio do seu crescimento junto de espaços populares¹⁹ e da sua condição inicial de “curiosidade técnica” (Cardoso, 2016: 50).

Prática ininterrupta ao longo de mais de 120 anos de produção fílmica, a adaptação é ainda hoje ubíqua, seja pela maior diversidade de meios e materiais criativos de que dispomos (cf. Hutcheon, 2006: xi), seja pela nossa situação histórico-temporal numa “postmodern age of cultural recycling” (*ibidem*: 3). A esta, afinal, reconhece-se um destacado prazer em práticas intertextuais – quantas vezes contestatárias –, como a citação, a alusão, a paródia ou a própria adaptação²⁰, após as teorias estruturalistas e pós-estruturalistas terem assinalado que, em qualquer texto, há dependências e confluências de outros prévios.

Por último, a atenção devida aos exercícios adaptativos justifica-se ainda pelas particularidades dessa forma de relacionamento entre a literatura e o cinema. Trata-se, aí, de

¹⁹ “O (...) aparecimento [do cinema] como espectáculo e a sua expansão como divertimento estão profundamente associados à vivência das camadas mais pobres e mais iletradas do espaço social urbano, em particular na sociedade norte-americana da viragem do século XIX para o [XX]” (Cardoso, 1995/96: 21). De facto, a proliferação, em inícios de novecentos, dos *nickelodeons*, pequenas salas de cinema que cobravam apenas um níquel pela entrada, está associada ao crescente número de imigrantes e à redução do horário laboral alcançada pelos movimentos sindicalistas (cf. Thompson e Bordwell, 2003: 12).

²⁰ Olhando às experiências do Modernismo e do Pós-Modernismo, também Timothy Corrigan considera a modernidade como “the gateway to the emerging centrality of adaptation as a cultural and epistemological perspective” (Corrigan, 2017: 27).

uma relação abertamente declarada entre textos (d)e meios distintos, ao contrário do que sucede com os textos literários que apenas importam algumas técnicas e procedimentos narrativos (ou monstrativos; cf. Gaudreault, 1999) de um certo tipo de filmes, cuja presença, muitas vezes, apenas um olhar atento e familiarizado com a gramática cinematográfica consegue detetar. Naturalmente, essa relação não é igualitária: a adaptação sempre conhece a forma acabada do texto adaptado, mas este dificilmente pode conhecer de antemão em que medida será transformado ou saber, sequer, se alguma vez virá a ser adaptado. E, ao anunciar a sua ligação, mesmo que apenas genésica, a um texto prévio, a adaptação oferece-se a receções, leituras e análises que a tomem – não só mas também – como adaptação, ou seja, na sua relação com aquele outro texto, assim instaurando condições peculiares quer de produção, quer de receção (potencialmente prazerosa²¹).

No que concerne a este último aspeto, é útil a distinção que Linda Hutcheon faz entre *knowing* e *unknowing audiences*, com base no contacto prévio que o público-espectador (neste caso) de uma adaptação teve ou não com o respetivo texto adaptado. Nesse sentido, a autora diferencia aqueles recetores que experienciam a adaptação após ler o texto adaptado e o têm mentalmente presente, deixando possivelmente que ele (ou a sua memória dele) os guie nos novos caminhos interpretativos, daqueles outros que, pelo contrário, não sabem que aquela obra constitui um trabalho adaptante e/ou não conhecem o texto prévio, recebendo-a, portanto, apenas como filme, sem nela identificarem mais relações com outros textos que as habitualmente latentes em qualquer objeto artístico histórico-culturalmente situado (cf. Hutcheon, 2006: 120-121). O importante aspeto que isso revela acerca das adaptações é que elas são dotadas de autonomia estética e podem, por isso, ser experienciadas artisticamente mesmo por quem não (re)conhece a sua dimensão adaptativa. Por outras palavras, uma adaptação, apesar de ser uma “extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art” (*ibidem*: 170), acaba sempre por adquirir a sua própria aura e presença (cf. *ibidem*: 4).

Deste modo, pesando e medindo o que está implicado num trabalho adaptativo, encontra-se nele, desde logo, uma ineludível natureza relacional que, sem esgotar as suas possibilidades de existência e experiência, sinaliza um regime de diálogo interartístico que ultrapassa as virtualidades das contaminações essencialmente semióticas atrás vistas.

Ainda que venha a ser transcendido, está evidentemente em causa na adaptação um processo de transcodificação (cf. Reis, 2018: 18), em virtude de o cinema e a literatura constituírem sistemas semióticos diversos cujo funcionamento é regulado por códigos próprios (cf. Silva, 2007: 76-77). Esse trabalho de reconfiguração não é específico do fenómeno adaptativo, como se viu, tal como não o é a porosidade intersemiótica. Aliás, na semiose literária – enquadrada na semiose artística, em geral, heterogénea por definição (cf. *ibidem*: 79-81) – encontram-se, com frequência, intrusões de elementos mais comumente associados às artes visuais ou à música, no quadro das possibilidades caucionadas pelos códigos fónico-rítmico e grafemático, correguladores do sistema semiótico da literatura (cf.

²¹ Hutcheon fala de um “pleasure [that] comes simply from repetition with variation, from the comfort of the ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of this pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change” (Hutcheon, 2006: 4).

ibidem: 101-102). Porém, a transcodificação em causa nas adaptações processa-se mormente ao nível do conteúdo diegético, permitindo que se equacione a existência mais ou menos autónoma da história em relação à forma através da qual ela é transmitida e à ambiência mediática que permite o contacto com ela (cf. Reis, 2018: 18-19).

Precisamente, na natureza dessa transcodificação – em concreto, na indagação da sua exclusividade, eficiência e prevalência relativamente a outros processos envolvidos no fenómeno em apreço – radicam muitos dos problemas teórico-críticos colocados pela adaptação: esse trabalho é capaz de definir, por si, uma adaptação? O que é concretamente adaptado (ou transcodificado)? Haverá nesse processo alguma margem de criação ou o respeito ao texto original deve ser total? É possível replicar num outro sistema semiótico e num outro meio o trabalho feito num sistema diferente, segundo códigos diversos e enquadrado num outro contexto mediático? A esses tópicos, acrescentam-se alguns igualmente relevantes: quais as motivações para adaptar? A adaptação, porque cronologicamente segunda, é inferior ao texto adaptado? Só a adaptação é influenciada pelo texto-fonte ou o contrário também sucede?

As tentativas respostas a essas questões têm sido variadas e cambiantes, mas poucas vezes excludentes entre si. Cumpre, pois, olhar para os estudos de adaptação e para as propostas mais significativas que nesse campo de pesquisa têm sido apresentadas.

Podem ser destrinchados, em traços gerais, quatro grandes momentos no percurso dos estudos de adaptação até hoje, sem que a delimitação de um novo implique a extinção das abordagens teórico-analíticas dominantes nos anteriores. No primeiro, iniciado com a obra pioneira de George Bluestone, *Novels into film* (1957), podem ser rastreadas algumas tendências que foram persistindo nas fases seguintes, embora com pesos diversos: a equação do dever de fidelidade (ou proximidade) da adaptação ao texto adaptado e da sua pertinência (ou não) para aquilatar o sucesso do trabalho adaptativo, dando início ao debate mais extenso, participado e, algo paradoxalmente, menos dissidente do campo de estudos; a categorização das adaptações de acordo com esse barómetro; e a consciência, ainda difusa, de diferenças mediáticas e semióticas entre o cinema e a literatura (cf. Leitch, 2017: 2-3).

Um segundo momento surge aquando da integração, em finais dos anos 70, de conceitos narratológicos de ascendente formalista, estruturalista e semiótico. A preocupação principal, então, foi a de encontrar equivalências entre os modos, os mecanismos e os processos narrativos de uma e outra artes, tomadas como similarmente capazes de contar uma história, não obstante as suas particularidades (cf. Murray, 2008: 6)²².

Num terceiro momento, de matriz vincadamente pós-estruturalista e, em particular, bakhtiniana, concebeu-se o texto adaptado apenas como um entre vários intertextos com que a

²² Thomas Leitch concebe a primeira e segunda fases que aqui identificamos como uma só, a que dá o nome de “Adaptation Studies 1.0”, e onde aponta uma preocupação transversal em identificar as afinidades e as lonjuras narrativas entre o cinema e a literatura em casos concretos de estudo (cf. Leitch, 2017: 2-3). Contudo, parece-nos que o advento da narratologia nos anos 70 aporta à análise das adaptações um rigor metodológico e conceptual que justifica a delimitação de um novo momento.

adaptação, tal como qualquer outra obra, dialoga, no quadro de complexas redes interrelacionais (cf. *ibidem*: 6-7; Leitch, 2017: 3-5).

Um quarto momento, mais recente, tem assumido uma configuração biforme, mas não necessariamente conflituante. Ora, por um lado, o reavivamento de questões mediáticas tem levado a alertar para os impactos do câmbio de meios num processo adaptativo, bem como para o surgimento e difusão de narrativas interativas e transmediáticas, as quais tornam evidente a renovação, também, das práticas adaptativas. Por outro lado, a crescente atenção às circunstâncias socioculturais e industriais em que se situa um trabalho adaptante tem exposto as eventuais limitações de análises exclusivamente centradas nos textos artísticos (cf. Murray, 2008: 7 ss.; Leitch, 2017: 5-6; Corrigan, 2017: 31-34).

Em síntese, a vitalidade do campo de estudos é reveladora dos antigos e dos novos desafios que a abordagem das adaptações instiga. O que se fará nos subpontos que se seguem é considerar o tópico premente que mais claramente caracteriza cada diferente momento – respetivamente, a fidelidade, a narratologia, a intertextualidade, e a intermedialidade²³. Em cada caso, procurar-se-ão identificar virtudes e limitações que justifiquem, por último, a apresentação de uma proposta teórico-analítica englobante e tentativamente conciliatória que venha a orientar a análise no capítulo seguinte.

3. A fidelidade: entre um critério possível e um caminho necessário

O tópico da fidelidade tem atraído a atenção de grande parte do discurso crítico sobre a adaptação. Fundada na aferição do grau de distanciamento ou proximidade entre um trabalho adaptante e o correspondente texto adaptado, a conformação mais problemática da fidelidade ressalta quando se pretende legitimá-la como critério definidor dos sucessos e malogros daquele trabalho, quase sempre atribuindo os primeiros a uma maior convergência com o texto-fonte e os segundos a um maior afastamento. Apesar de hoje haver um generalizado consenso no que respeita à sua recusa nesses moldes, prossegue sendo um constante tema de reflexão, mais do que de verdadeiro debate. De tal modo o número de detratores supera o de defensores que estes últimos se tornam realmente difíceis de rastrear com precisão – não só hoje, mas desde que a adaptação se tornou objeto de pesquisa²⁴.

Efetivamente, a fidelidade, quando elevada a critério avaliativo, torna-se uma fonte de efeitos perniciosos e falaciosos na análise das adaptações, assim desprovidas da sua autonomia estética. Afinal, insistir em vê-las tendo *sempre* como termo de comparação os textos adaptados equivale a negar a sua aptidão para serem compreendidas e fruídas,

²³ Por razões de clareza, antecipar-se-á a reflexão sobre as propostas intertextuais à das narratológicas, até certo ponto afins das intermediáticas.

²⁴ Como afirma Simone Murray: “In reading over several decades of adaptation criticism, the suspicion grows that, while fidelity models may remain prevalent in film and television reviewing, in broader journalistic discourse, and in everyday evaluations by the film-going public, in academic circles the ritual slaying of fidelity criticism at the outset of a work has ossified into a habitual gesture, devoid of any real intellectual challenge. After all, if no one in academe is actually advocating the antiquated notion of fidelity, what is there to overturn?” (Murray, 2008: 6).

independentemente de o recetor considerar os eventuais textos com que elas se relacionem. É esse o critério que se encontra implícito até em diálogos não académicos acerca da experiência de certos trabalhos adaptantes junto de *knowing audiences*, cujos membros tantas vezes expressam a sua preferência pelo texto-fonte, ao sentirem que a transposição frustrou as suas expectativas.

Tal obliteração da autossuficiência da adaptação como objeto estético-artístico em si mesma é, porém, apenas um dos muitos problemas da defesa daquele critério, que assenta numa clara secundarização do cinema relativamente à literatura, ao mesmo tempo que a prolonga. Por sua vez, essa hierarquização prejudicial à arte fílmica emerge de uma série de preconceitos: da já referida origem popular do cinema; da sua dinâmica de (re)produção industrial e massificante, com eventuais impactos nas experiências recetivas das obras²⁵; da influência de questões concernentes à rentabilidade comercial e financeira na produção de muitos filmes (cf. Hutcheon, 2006: 5), concebendo-se erroneamente a literatura como domínio etéreo que não se deixa submeter às leis do mercado (cf. Sousa, 2001: 37; Murray, 2008: 8); da promiscuidade fílmica com formas da cultura popular (cf. Hutcheon, 2006: 31-32); da concorrência que o cinema veio estabelecer com a literatura (cf. Leitch, 2003: 155), quer particularmente com o romance, antes o principal formato artístico-narrativo, quer com a poesia, na sua vocação para a sugestão imagética e para a organização rítmica do discurso; e, por fim, como apontou Robert Stam, da ancestralidade da literatura e de atitudes *iconofóbicas* e *logofílicas* de enraizamento religioso-cultural (cf. Stam, 2006: 21)²⁶.

Mas nem só da depreciação multiforme da sétima arte nasce a argumentação a favor do critério da fidelidade. Contrastante com o habitual diálogo com o cânone e os paradigmas artístico-culturais, pelo menos desde o Modernismo até aos dias de hoje, ora em jeito de refusa, ora de retoma (muitas vezes crítica), deteta-se ainda uma tendência para a sobrevalorização do *original* em detrimento da *cópia*. Naturalmente, adivinham-se nessa ideia outros tantos juízos desacertados, entre os quais a consideração da adaptação como *cópia*, no presente caso, é apenas o mais saliente. Independentemente disso, o prolongamento da valorização, de ascendência romântica (cf. Hutcheon, 2006: 3-4), da imaginação e do talento criadores de um sujeito autoral teima em ignorar as teorias que ao longo do séc. XX foram mostrando que nenhum texto é verdadeiramente original, no sentido em que sempre fica a dever algo aos que o precederam²⁷.

²⁵ São disso bem elucidativas as palavras de Jeanne-Marie Clerc, ao expor o sentimento do leitor quando “traído nas suas representações imaginárias pela leitura diferente de que é testemunha a adaptação, decepcionado pelo físico demasiado preciso deste ou daquele actor, amargurado com o mundo aparentemente convencional no qual vê encerrado, para consumo do grande público, o que ele tinha experimentado através das palavras como uma emoção exclusivamente individual” (Clerc, 2004: 296).

²⁶ Acerca do modo como, por exemplo, várias religiões monoteístas tendem a aceitar a representação dos seus deuses e/ou profetas por meio de discurso verbal mas não através de elaborações iconográficas, como se a palavra fosse mais pura ou inofensiva (talvez porque menos reveladora?) do que a imagem, leia-se o esclarecedor artigo de Ella Shohat (2004), sugestivamente intitulado “Sacred word, profane image: theologies of adaptation”.

²⁷ No quadro epistemológico do estruturalismo e do pós-estruturalismo, Robert Stam elenca as seguintes propostas teóricas e/ou conceptuais como preponderantes numa reconsideração das adaptações não como cópias que aspiram a ser fieis, mas antes como trabalhos autossuficientes: o dialogismo bakhtiniano; a intertextualidade de Kristeva e, depois, a de Genette; a nivelção relacional entre literatura e crítica literária, por Roland Barthes; o

A própria incerteza quanto a que aspeto(s) de um dado texto a respetiva adaptação deve, alegadamente, manter-se fiel não abona a favor de um hipotético e desejável rigor crítico-analítico. De facto, para além da história (ou dos eventos narrativos que a consubstanciam), tantas vezes apontada como o elemento cuja transferência define a adaptação (cf. *ibidem*: 9-15; Reis, 2018: 18), pode equacionar-se ainda, naquelas linhas teóricas, um eventual dever de fidelidade à configuração das personagens, às coordenadas espaciotemporais em que os acontecimentos decorrem, ao estilo da narração (cf. Bazin, 1948) ou, até, a elementos menos textualistas, como o contexto histórico das obras e a própria instituição literária, tratando o que se adapta como aquilo que era originariamente (isto é, um texto literário) (cf. Leitch, 2003: 164-165)²⁸. Essas hipóteses, autorizadas pela indefinição e dissenso quanto ao que deve permanecer *intacto* numa transposição para cinema, motivam indagações pertinentes sobre a adaptabilidade de propriedades e características que fogem ao domínio estritamente diegético e cuja transferência entre textos e meios parece revelar-se mais problemática.

Geralmente, são distinguidos dois tipos de fidelidade: à *letra* e ao *espírito* do texto (cf. McFarlane, 1996: 8-9). O primeiro afigura-se imediatamente mais falacioso, pela dificuldade de manter inalterado um qualquer elemento na sua transposição interartística (conforme revelam as abordagens narratológicas e intermediáticas, adiante tratadas). Todavia, também o segundo, por vezes advogado em aparente tentativa de pacificação entre os que defendem e os que se opõem àquela outra variante, não está isento de falibilidades, dados os contornos metafísicos e, por isso, subjetivos, especulativos e incertos daquilo a que se convencionou chamar *espírito*.

Em rigor, a consideração da fidelidade enquanto método para ajuizar o valor de uma adaptação parece contrariar uma valia fundamental de qualquer arte: a liberdade criativa. À luz desta ideia, pode-se indagar o que é isso de *ser fiel* em contexto artístico: é possível adaptar numa relação de estrita fidelidade? Podem as duas atitudes – uma de respeito reverencial do texto-fonte, outra de respeito do próprio objeto estético em gènesis – ser

desconstrucionismo de Derrida; o questionamento de um sujeito unificado, que a psicanálise lacaniana agudiza; a morte do autor, inferida (diversamente) por Barthes, Foucault e Derrida; a equalização da importância das várias práticas narrativas, pela narratologia; a valorização dos atos recetivos, pela teoria da receção; o reconhecimento do cinema como meio capaz de produzir pensamento, pela filosofia deleuziana; e a teorização das proferições performativas, pela teoria performativa (cf. Stam, 2006: 21-26). A conclusão a tirar é a de que “O impulso desconstrutivo, comum a muitas das correntes intelectuais citadas aqui, tendeu a desfazer hierarquias falsas ou logocêntricas (homem/mulher; mente/corpo; branco/negro; heterossexual/homossexual; falado/escrito), servindo, desta forma, mesmo que apenas por implicação, para enfraquecer igualmente as hierarquias da literatura sobre o cinema e da fonte sobre a adaptação” (*ibidem*: 26).

²⁸ Veja-se, por exemplo, a sequência inicial da adaptação de *Os Maias*, por João Botelho, em 2014. O filme principia com a leitura da célebre frase inicial (“A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875...”) por uma voz masculina que vai, em vários momentos, fazendo as vezes de um narrador, lendo (e por vezes transformando) outros passos do romance. Depois disso, filmam-se maquetes de cenários utilizados na rodagem, fotografias do elenco, esboços de figurinos, adereços cénicos, entre outros elementos intervenientes na pré-produção e na produção do filme, como que querendo enraizar a obra que agora surge na natureza literária de uma outra cujo *incipit* se começou por ler, talvez para convocar a memória cultural do leitor/espectador e tornar presente a narrativa queirosiana ao longo da receção do filme. De facto, as adaptações de Botelho tendem a um reconhecimento do passado literário da história que se conta, com frequentes encenações dos atos de escrita, como se a feitura do filme resultasse de uma produção literária simultânea. É o que ocorre, também, em *Filme do desassossego*, que transpõe o *Livro* de Bernardo Soares.

conciliáveis? Por outras palavras: é possível criar (ou mesmo transformar) e, ainda assim, manter-se fiel?

Com efeito, o critério da fidelidade, especialmente à *letra*, toma como peso e medida uma virtualidade utópica e fantasiosa: a da replicação integral de um trabalho num diferente sistema artístico. Ele olha apenas às afinidades entre a literatura e o cinema, ignorando as especificidades que justificam o seu tratamento como formas artísticas autónomas. Precisamente, são essas propriedades distintivas que, caso se insista em manter a fidelidade como barómetro avaliativo, exigem que “o confronto qualitativo entre a narrativa de origem e a narrativa de destino [seja] regido pelo princípio da homologia e não da analogia” (Reis, 2018: 25)²⁹.

Aliás, nem todo o texto tem de ser – e muito raramente é – foco de desejo de adaptação fiel (cf. Elleström, 2017: 519). Isto é, o adaptador pode escolher transpor apenas certas linhas narrativas, alguns eventos, determinadas personagens, dados tempos e espaços, sentidos precisos, deixando outras e outros de fora. Na verdade,

A fidelidade apenas é de considerar no âmbito da retoma, por parte do objecto fílmico, da estrutura elementar do significado do texto literário, condição *sine qua non* para se falar numa relação transtextual de transposição intersemiótica [i.e., numa adaptação]. (Sousa, 2001: 88-89)

Numa ponderação séria da eventualidade (altamente improvável, senão impossível) de um filme conseguir adaptar à *letra* um texto literário, uma outra questão surge: qual seria o interesse dessa obra? Decerto, tratar-se-ia de um exercício habilidoso de procura de equivalências fílmicas para os sucessos narrativos e, possivelmente, também para o estilo da escrita literária³⁰. Por essa razão, o resultado final diria muito das competências técnicas do adaptador. Mas onde residiria a inventividade ou a marca autoral desse trabalho? Isto é, qual o real valor que ele teria no contexto dos bens artístico-culturais existentes? Poderá argumentar-se que ele, tal como uma adaptação menos fiel, poderia ser apreciado sem que se conhecesse o texto-fonte; também ele, nessa medida, adquiriria a sua autonomia. Porém, se as *unknowing audiences* o poderiam prezar, uma *knowing audience* vê-lo-ia como uma mera – e, logo, desinteressante – repetição do original. Não se estimulariam novas remissões do leitor ao texto adaptado (tantas vezes lido, aliás, em virtude de um contacto primeiro com a adaptação), pois esta não poderia iluminar a leitura daquele de formas até então impensadas por si. E, no caso de motivar o conhecimento do livro por alguém que ainda não o conhecesse, provavelmente esse novo leitor desistiria da tarefa a meio, com a sensação de que todos os

²⁹ Como nota a argumentista Diane Lake: “Even if I put someone on screen reading the book word for word, the very act of having someone read the book to the viewer would change the nature of the book” (Lake, 2012: 408).

³⁰ Justamente, André Bazin defendia uma fidelidade ao estilo da obra literária, que deveria ser reconstruído por meio de equivalências fílmicas. Trata-se, nesse caso, de uma concepção de adaptação como exercício em que o cinema, relacionando-se com uma forma narrativa mais velha e desenvolta, segundo Bazin, só teria a ganhar: “Bien plus évolué, s’adressant aussi à un public relativement cultivé et exigeant, le roman propose au cinéma des personnages plus complexes et, dans les rapports entre la forme et le fond, une rigueur et une subtilité auxquelles l’écran n’est pas habitué” (Bazin, 1987: 94; cf. *idem*, 1948). Nesse sentido, a procura de fidelidade deveria ser colocada ao serviço do desenvolvimento do cinema.

aspectos daquela narrativa lhe eram demasiado familiares. Ver-se-ia negado, pois, o prazer simbiótico da revivência do conhecido e da experiência do incógnito³¹.

Como já ficou explícito, tal cenário apenas existe num plano francamente hipotético. Algo (apenas) aparentemente mais plausível é a possibilidade de uma adaptação ao *espírito*. Contudo, uma sua análise ajuda a dilucidar erros teóricos de base, para além da já apontada difusidade do conceito. É que, concedendo que se possa entender por *espírito* de uma obra algo próximo do seu significado literário, nesse critério vela-se, afinal, a pressuposição de “um monolitismo interpretativo” que concebe a leitura do texto como “inequívoca e unívoca” (Sousa, 2001: 32), quando a natureza estética, artística e verbal desse artefacto lhe outorga uma condição plurissignificante e o coloca ao dispor de “linhas diversas de leitura corrente” (Silva, 2007: 663), dependentes de interações multifatoriais (cf. *ibidem*: 654-663). Aliás, a variedade de interpretações assegurada pelos textos permite, em nome de um maior rigor, pluralizar o termo *fidelidade*, assim tornado “*fidelidades*” (ou, se preferirmos, [...] *plurifidelidade*)” (Sousa, 2001: 32; itálicos, negrito e sublinhado no original).

Convocando a memória do conceito ingardiano de *pontos de indeterminação*, Robert Stam explica: “The words of a novel, as countless commentators have pointed out, have a virtual, symbolic meaning; we as readers, or as directors, have to fill in their paradigmatic indeterminacies” (Stam, 2000: 55). Desse modo, e ainda que se aceite que há textos semanticamente mais indeterminados do que outros, é tão forte a improbabilidade de a leitura dos responsáveis pela adaptação coincidir com a nossa, quanto a de ela se identificar com as exegeses das várias comunidades interpretativas (cf. Fish, 1980). Tudo isso é complexificado ainda pelo facto de o cinema amiúde resultar de produções colaborativas, pelo que uma adaptação fílmica nasce, até certo ponto, da confluência de leituras provavelmente não coincidentes (pelo menos, não na sua totalidade) da parte dos participantes com um papel criativo mais preponderante na sua génese: o realizador e o argumentista³².

Subjacente a isso não se encontra a ideia de que um filme se abre necessariamente a menos possibilidades de leitura do que um texto literário, tal como uma novelização não implica forçosamente o oposto. Com efeito, o que se verifica é que, na medida em que se adapta uma história a partir de um seu certo entendimento (inter)peçoal³³, podem *afunilar-se* as interpretações que o texto-fonte consente. No entanto, é igualmente presumível que, ao criar-se um objeto com autonomia estética, quase sempre transformando o relato adaptado

³¹ Cf. nota 21.

³² Devido à natureza colaborativa da arte fílmica, Linda Hutcheon fala de um processo de crescente distanciamento relativamente ao texto adaptado: “There is an increasing distance from the adapted novel as the process moves from the writing of the screenplay to the actual shooting (when the designers, actors, cinematographer and director move in) and then to the editing when sound and music are added and the entire work as a whole is given a shape. The script itself is often changed through interaction with the directors and the actors, not to mention the editor. By the end the film may be very far from both the screenplay and the adapted text in focus and emphasis” (Hutcheon, 2006: 83). O papel do guião na equação da fidelidade de um filme ao livro que adapta será elucidado no subponto seguinte.

³³ Está aqui em causa, como se depreende, o tropo da adaptação como leitura – algo que inelutavelmente é, mas não de forma exclusiva.

(quando mais não seja, por omissão³⁴ e acrescento), se caucionem novas exegeses, derivadas ou não das que se reconheciam no formato primeiro.

Ora, se é evidente que o filme, em razão das suas características mediáticas, concretiza visualmente aspetos cuja fisicidade literariamente apenas se consegue descrever de forma lacunar, como as personagens e os espaços da ação – adquirindo as primeiras os contornos corporais e vocais dos atores e das atrizes que as interpretam e os segundos a configuração de cenários naturais ou construídos –, também é certo que, no tocante à produção de semiose, essa condição não permite imputar ao cinema menos (nem mais) potencialidades do que à literatura. Por exemplo, ver-se-á no próximo capítulo como, no caso de *Enemy*, o enraizamento da ação num ambiente urbano concreto, que no romance de Saramago nunca é particularizado, não retira à narrativa qualquer dimensão significativa sugerida pela sua incerta situação espacial.

Justamente, a possibilidade – quando não a necessidade – de concretizar em imagem e som certos aspetos que o discurso verbal não consegue representar integralmente constitui uma parte do terreno criativo que a adaptação oferece a quem se propõe realizá-la. Dito de outra forma:

(...) even the most deferential film adapters commonly approach such gaps not with trepidation but with a sense of opportunity to supply their own details because they assume that films will differ from their sources in myriad ways and are eager to invent details whenever the novel's discourse gives them leave to do so. Just as gaps are the engine of narrative engagement for the audience, they are the license for the kinds of filmmaking inventions that elevate adaptations above servile transcriptions. (Leitch, 2003: 161)

Nessa linha se compreende por que há em qualquer adaptação uma vertente criadora, cuja dimensão depende, mais do que de uma vontade de maior ou menor fidelidade ao texto adaptado, de um desejo de construção ou não sobre *vazios* nele existentes e, possivelmente, de impressão de novos trilhos de sentido ou de reestruturação de alguns já existentes³⁵. É sobretudo nestes casos, pois, que a adaptação vem a estabelecer com o texto prévio uma relação crítica – não necessariamente de oposição nem de recusa, mas antes de “reelaboração livre”, transformação, desvio deliberado da fonte a fim de produzir algo novo” (Clüver, 1997: 45). No dizer conciso de Hutcheon: “Despite being temporally second, [adaptation] is both an interpretive and a creative act; it is storytelling as both rereading and rereading” (Hutcheon, 2006: 111). E, por esse motivo, ela adquire um “sentido cultural próprio” (Reis, 2018: 19).

³⁴ A excisão de elementos de um texto adaptado, em especial de um romance, na sua transposição para cinema é um procedimento inevitável. Como nota Linda Hutcheon, existe “the pragmatic necessity of cutting a sprawling novel to make it fit the screen in terms of time and space, because it usually takes longer to perform an action than to read a written report of it” (Hutcheon, 2006: 37).

³⁵ Até mesmo uma adaptação consideravelmente próxima do texto adaptado como *Uma abelha na chuva* (1971), de Fernando Lopes, especialmente ao nível da sequência dos eventos e dos diálogos entre as personagens, acaba por introduzir um elemento disruptivo, ausente da novela de Carlos de Oliveira: uma cena em que Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres trocam argumentos e aquele acaba por agredir a mulher surge duplicada, sendo os diálogos audíveis na sua primeira ocorrência mas não na segunda. A reflexão sobre a pouca valia das palavras naquela relação – ou em casamentos por interesse como aquele –, induzida por essa estratégia narrativa, é um exemplo de construção sobre sentidos sugeridos pelo texto adaptado.

A inadequação da fidelidade para julgar as virtudes de um trabalho adaptante parece evidente. Porém, a consideração da fidelidade sem a tomar como critério crítico-avaliativo, ao invés encarando-a como bitola para definir a relação que uma adaptação estabelece com o texto adaptado, não é de todo descabida. Efetivamente, ela pode ser vista como uma inevitabilidade metodológica.

Pois note-se: já se viu que a adaptação tem de colher algo da fonte (geralmente, o conteúdo narrativo, alguns dos seus constituintes e/ou relevantes linhas semântico-pragmáticas), mas o grau de apropriação que estabelece com esse texto primeiro depende diretamente dos processos reconfiguradores a que submete o material dele extraído. A dimensão relacional na gênese de qualquer adaptação autoriza, portanto, que se aquilate o vínculo entre os dois textos. Mesmo quando não é esse o objetivo de uma análise, ele é quase sempre dedutível a partir da perspectiva comparativista que marca tantos estudos de caso.

Curiosamente, a proliferação deste tipo de pesquisa, centrado na comparação entre textos adaptado e adaptante, tem vindo a ser responsabilizada por alguns autores pela estagnação do campo de estudos e pela inexistência de uma teoria holística e agregadora da adaptação (cf. Leitch, 2003: 149-150; Murray, 2008: 4). Todavia, é custoso conceber um estudo de adaptações que não passe pelo seu cotejamento com as obras de que partiram, pelo menos em determinados aspetos (estrutura diegética, configuração das personagens, tratamento do tempo, alterações de sentido, etc.). Ainda que possa não ser esse o foco principal das investigações, ele parece ser um caminho inevitável para a consideração científica das adaptações como obras dotadas de uma dimensão iniludivelmente relacional. As próprias teorias genéricas do fenómeno, como a que Hutcheon (2006) desenvolve, precisam de assentar em estudos de caso, quer para deles as induzir, quer para com eles as justificar. Inclusivamente nos casos em que se queiram considerar fatores extratextuais da adaptação, como as dinâmicas industriais e comerciais que presidem à sua produção (cf. Murray, 2008), dificilmente se pode pesar o seu papel em determinado trabalho adaptante sem ter como termo de comparação o respetivo texto adaptado e, talvez, as suas próprias condições extratextuais e contextuais de gênese. A manutenção do comparativismo como método de análise não anula a superação do enfoque em aspetos exclusivamente imanentistas, textualistas ou estéticos.

A isso acresce todo um passado de trabalhos pouco consensuais quanto às conclusões, mas convergentes no que concerne à preocupação de categorizar as adaptações segundo a sua proximidade com os textos-fonte, ao mesmo tempo negando a fidelidade como critério judicativo. E, se a abundância das taxonomias propostas³⁶ não justifica por si a sua pertinência, o elenco de alguns dos méritos reais por elas alcançados pode ajudar a fazê-lo. Foram eles: o de darem conta da igual legitimidade entre adaptações muito e pouco fiéis; o de mostrarem estas últimas como tão ou mais frequentes do que as primeiras; o de reconhecerem que não é forçosa intenção dos adaptadores transpor uma obra integral e fielmente; o de dimensionarem a fidelidade como gradação, desmentindo a ideia de que um trabalho ou é fiel

³⁶ Para uma aturada síntese de muitas delas, veja-se Cardoso, 2016: 209-230.

ou infiel; e, em consequência, o de chamarem a atenção para a margem de criação (para além da de recriação) inerente a qualquer trabalho adaptante e amiudamente rentabilizada³⁷.

Em suma, a definição da fidelidade entre adaptação e texto adaptado não deve ser um fim em si mesmo, pois pouco revela acerca do fenómeno adaptativo em geral e é, seguramente, o tópico mais debatido no campo de estudos. Em vez disso, ela deve ser tomada como algo que apenas a custo se dissocia da indispensável metodologia comparativista utilizada nas análises mais pertinentes.

4. Propostas intertextuais: a adaptação em rede

As abordagens intertextuais da adaptação derivam sobretudo das considerações de Mikhail Bakhtin acerca da natureza dialógica dos textos. Apesar de ter sido Julia Kristeva a cunhar o termo *intertextualidade*, remetendo para “a interacção semiótica de um texto com outro(s) texto(s)” (Silva, 2007: 625), denominados *intertextos*, ela fê-lo a partir daquelas reflexões, que continuam a ser centrais para o estudo das relações *entre textos* (artísticos, grosso modo, e não exclusivamente literários). A Bakhtin, aliás, atribuiu Kristeva uma descoberta elementar para a conceptualização da intertextualidade: a de que “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte” (Kristeva, 1969: 146).

Dennis Cutchins sintetiza o modo como é rentável a aplicação do dialogismo textual bakhtiniano à análise das adaptações: ao conceber um vazio entre a linguagem e os referentes, devido às *interdeterminações* das palavras (isto é, às suas complexas e indesejadas redes de sentido), Bakhtin alerta para o facto de que os significados das palavras e dos textos são negociados com a língua e com o recetor, em virtude de aquelas e aqueles se situarem em complexas redes relacionais onde interagem com os demais textos e palavras de uma comunidade (cf. Cutchins, 2017: 71-75). Importando essas noções para os estudos de adaptação, demitem-se eventuais demandas de fidelidade ao texto original, uma vez que o significado que com ele negociamos provavelmente diferirá do que outros com ele ajustam. A análise das adaptações a essa luz atenta especialmente, como se depreende, na identificação dos vários intertextos que dialogam com a adaptação – e não apenas, portanto, nas relações estabelecidas com o texto adaptado, também ele seu intertexto –, distinguindo quais deles se rastreavam já no texto-fonte e quais não, bem como no modo como cada recetor negocia o seu significado, com base nos intertextos que detetou.

Em síntese, um entendimento de adaptação nesse quadro pode ser assim precisado:

First, adaptation is most often a way of looking at texts, rather than a specific kind of text, because all texts interdetermine (they function intertextually) and thus may be potentially

³⁷ Por forma a conceder maior destaque às virtualidades inovadoras da adaptação, alguns teóricos discordam da designação atribuída ao fenómeno adaptativo. Nesse sentido, a título de exemplo, Carlo Testa (2012) propõe substituir o uso do termo “adaptação” pelo de “recriação”, mais elucidativo da transformação a que se submete um texto adaptado num tal processo e instituidor, à partida, de uma relação ontológica mais igualitária entre os dois trabalhos, por não tomar o adaptante como produto secundário derivado daquele primeiro.

recognized as adaptations. Second, we recognize adaptations by their particular degree of interdeterminations, and by a perceived intentionality. (*ibidem*: 81)

Desse modo, uma abordagem intertextual, embora prevendo a existência de uma intencionalidade adaptativa por parte de quem transpõe, toma em particular consideração as experiências recetivas dos leitores/espectadores. Em vez de ser atribuível à adaptação qualquer característica distintiva no plano da sua imanência textual, para que ela seja experienciada como tal, o recetor tem de lhe reconhecer uma intenção efetiva de adaptar, assim como estabelecer a partir dela determinados diálogos intertextuais, sempre dependentes da própria bagagem cultural e literária que ele aporta à leitura e/ou ao visionamento.

Dessa circunstância faz eco a já mencionada definição hutcheoniana de *knowing audience*, o único público que pode efetivamente experienciar a adaptação como adaptação. Do ponto de vista desses espectadores, o novo objeto estético torna-se *palimpsestico* (cf. Hutcheon, 2006: 6), encarando-se os seus vários intertextos – e, em especial, o que mais diretamente se adapta – como

texto[s] absorvido[s] e apagado[s] por outro texto, (...) uma “camada” textual anterior que interfere na “estratificação” de outro texto e que aflora, sob forma latente ou sob forma explícita, na estrutura de superfície dessoutro texto. (Silva, 2007: 626)

Robert Stam, partindo igualmente do conceito de dialogismo bakhtiniano, nota a rentabilidade de uma outra proposta terminológica: a de Gérard Genette, a propósito dos cinco tipos de *transtextualidade*, mais concretamente do de *hipertextualidade* (cf. Stam, 2000: 65-66; 2006: 33-35). Aí enquadrada, uma adaptação torna-se um hipertexto que estabelece um determinado relacionamento com um hipotexto, que adapta. O impacto prático de um tal redimensionamento do fenómeno é o de perspetivar a adaptação

as a matter of a source novel hypotext’s being transformed by a complex series of operations: selection, amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, analogization, popularization, and reculturalization. The source novel, in this sense, can be seen as a situated utterance that is produced in a different context and in a different medium. The source text forms a dense informational network, a series of verbal cues that the adapting film text can then take up, amplify, ignore, subvert, or transform. The film adaptation of a novel performs these transformations according to the protocols of a distinct medium, absorbing and altering the genres and intertexts available through the grids of ambient discourses and ideologies, and as mediated by a series of filters: studio style, ideological fashion, political constraints, auteurist predilections, charismatic stars, economic advantage or disadvantage, and evolving technology. (Stam, 2000: 68-69)

São reconhecíveis várias valias às abordagens intertextuais da adaptação. A mais saliente será a de elas tomarem esse fenómeno, acima de tudo, como uma relação *entre textos*, assim contemplando tanto a natureza semiótica da relação adaptativa, quanto a construção estética inerente a qualquer objeto artístico. Com efeito, o entendimento das obras adaptante e adaptada como *textos* salvaguarda as eventuais transformações que a primeira opere sobre o que colhe da segunda de uma sobredeterminação em virtude de fatores essencialistas, como

alegados condicionalismos narratológicos ou mediáticos, antes vendo naqueles processos transfiguradores atos estéticos de produção de significado.

Precisamente, o leque diversificado de operações criadoras em potência sempre que um texto se propõe adaptar outro garante que quase nunca estejam em causa trabalhos meramente reprodutores de outros pré-existentes. Uma adaptação pode dialogar com intertextos já implicados no texto adaptado, ignorar outros e convocar novos, conscientemente ou não. Por isso, o significado que se negocia com a adaptação quase certamente não coincidirá, pelo menos em alguns aspetos, com o que se acordou com o texto adaptado.

E, se a isso se quisesse contrapor uma exigência de fidelidade, ela demonstrar-se-ia, de novo, descabida. Por um lado, a adaptação transcende, por meio daquelas virtualidades transformativas, um mero exercício interpretativo do texto adaptado, ainda que dele possa partir. Por outro, se o significado depende de processos negociais com vários recetores, impossibilita-se a conceção de que um texto tenha uma leitura única ou estável. Naturalmente, a confluência de múltiplas interpretações numa produção adaptativa, acima ponderada, torna-se fator de apropriada reflexão no quadro da intertextualidade.

Um ponto estimulante que essa moldura teórica permite equacionar é o trânsito bidirecional envolvido numa relação intertextual como a adaptação. Por outras palavras, não só a receção desta é condicionada pela leitura prévia do texto adaptado, como o inverso é de igual modo possível quando a este último se regressa (cf. Cutchins, 2017: 75). Tal processa-se ao nível dos sentidos das obras, mas talvez de modo mais flagrante ao nível dos espaços e das personagens visualmente concretizadas pela adaptação fílmica (cf. Reis, 2018: 22-23). De facto, quando se retorna ao texto adaptado após ver a adaptação, é quase inevitável projetar os contornos concretos dos cenários ou dos corpos e das vozes dos atores sobre as descrições verbais (indeterminadas, por definição) dos espaços ou das personagens romanescos. Nota-se, nessa situação de releitura, que “Our imaginations are permanently colonized by the visual and aural world of the films” (Hutcheon, 2006: 22).

Outro mérito daquelas propostas é o de permitirem considerar a importância do guião em qualquer processo adaptativo. Tomando-o como texto que invariavelmente se relaciona com a obra literária a adaptar, ele próprio torna-se um intertexto central com que o filme dialogará. A “estrutura singular [do argumento], situada a meio caminho entre a palavra escrita e a imagem, constituindo uma ponte de ligação entre ambas” (Benis, 2008: 25), legitima a sua consideração enquanto texto definidor de um primeiro modo de relacionamento com o que se quer adaptar, posteriormente sujeito, durante a rotação e a edição do filme (ou até antes, em eventuais processos de reescrita), a modelações que instaurem um novo regime relacional com o texto-fonte:

It is the screenplay, not the source text, that is the most direct foundation and fulcrum for any adapted film. As the film’s narrative springboard, it guides the screen choices for story structure, characterization, motifs, themes, and genre. It indicates what will or will not be used from the source, including what is to be altered or invented, and in what settings and tonal register. Because the modern adapted screenplay at the point of input from the director

includes so many key decisions relative to the source, it remains the essential conceptual and creative bible for the film's construction. (Boozer, 2008: 4)³⁸

A relevância do guião leva, inclusivamente, a repensar a tão debatida questão da autoria no cinema, que teve na *Nouvelle Vague* francesa³⁹ um momento-chave para declarar a prevalência do realizador sobre qualquer outro interveniente na impressão de uma marca autoral nos filmes. Cingindo-nos ao domínio das adaptações, e avaliada a importância do argumento na transição entre literatura e cinema, mormente numa primeira definição do tipo de relacionamento que a adaptação estabelecerá com o texto adaptado, é apropriado incluir não só o realizador, como também o argumentista na entidade autoral de um filme, numa coordenação de esforços e ideias (cf. *ibidem*: 23-24).

Por fim, destaque-se a abertura permitida pelas propostas intertextuais à apreciação de fatores extratextuais potencialmente definidores de algumas características das adaptações, não raras vezes lançando mão de contributos de outras disciplinas. Nessa linha, abre-se a rede de relações dialógicas intertextuais à integração de discursos não necessariamente estéticos ou artísticos, mas culturais, num sentido abrangente. A título de exemplo, Simone Murray propõe que se atente a subsídios teóricos vindos da economia política dos *media*, da teoria da cultura e da história do livro para refletir aturadamente acerca do impacto que determinadas condições industriais e comerciais podem ter sobre a produção e configuração de certas adaptações (cf. Murray, 2008: 10-20). Por seu turno, Linda Hutcheon alerta para a utilidade de conhecer as intenções políticas, estéticas e autobiográficas dos adaptadores, a sua obra, o contexto spatiotemporal de produção e receção, certas condições materiais e alguns mecanismos de publicitação utilizados a fim de melhor compreender certos trabalhos adaptantes (cf. Hutcheon, 2006: 105-107, 126, 141-167).

Todavia, numa reflexão de ascendente intertextual em torno da adaptação devem precaver-se dois riscos fundamentais. O primeiro é o de subsumir o texto adaptado num conjunto virtualmente infinito de intertextos com que a adaptação, enquanto objeto artístico, dialoga, assim destituindo-o da centralidade que ele ocupa na sua génese. Na medida em que esta, muitas vezes, colhe daquele a sua principal matéria narrativa, vê-lo apenas como mais um intertexto, dessa forma confundindo-o com os que apenas indiretamente contactam com ela, pode obliterar o carácter distintivo e definidor de uma relação adaptativa. O conceito de *hipotexto* parece, pois, refletir mais cabalmente a marcada ascendência do texto adaptado sobre o adaptante, ao mesmo tempo que cauciona a este uma relevante margem de criatividade.

Outro risco é o de entender os significados das adaptações (ou de qualquer texto), negociados por cada recetor, como exclusivamente determinados pelo conjunto de ligações intertextuais que ele é capaz de identificar. Embora aquelas propostas tenham o condão de situar a existência de qualquer obra artística num ecossistema cultural, fora do qual ela perde

³⁸ Olhando à sua “media-transformational function” e ao seu papel “[a]s the central narrative cog” (Boozer, 2008: 4), o estudo do guião mostra-se igualmente adequado em abordagens intermediáticas e narratológicas, embora estas tendam a considerá-lo com menos frequência.

³⁹ Movimento artístico, na transição entre os anos 50 e 60, protagonizado por uma série de jovens cineastas franceses, entre os quais Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, François Truffaut, Claude Chabrol e Éric Rohmer.

irremediavelmente certos vetores de sentido, continuam a existir linhas semânticas inerentes ao próprio texto. Para dar um exemplo: uma adaptação de *Os Maias*, independentemente dos intertextos que nela confluam, apenas com dificuldade poderá dispensar a história de uma família em várias gerações ou o tratamento do tema da decadência social. E isso vem ainda evidenciar que, não obstante a demissão de exigências estritas de fidelidade, os aspetos mais basilares da estrutura diegética e forçosamente, com eles, alguns dos seus sentidos semântico-pragmáticos mais salientes têm de ser mantidos para que se fale de uma efetiva relação adaptativa.

5. Propostas narratológicas: a adaptação entre mundos (d)e equivalências

A aplicabilidade de abordagens narratológicas ao estudo da adaptação prende-se, compreensivelmente, com a atenção dada, primeiro, pela narratologia clássica ou estruturalista ao fenómeno da narratividade (cf. Reis, 2018: 333-335) e, mais recentemente, pelos estudos narrativos (ou narratologia pós-clássica) a ocorrências transnarrativas (cf. *ibidem*: 119-120, 123). Sem que se concebesse a transversalidade da prática de *contar histórias* a diferentes artes e meios, princípio básico daquelas propostas, a adaptação entre literatura e cinema não poderia sequer ser equacionada.

A vaga narratológica foi particularmente sentida nos estudos de adaptação na década de 80, embora com repercussões significativas na seguinte. Tendo a narratologia como propósito a aferição e o estudo do que torna um determinado texto uma narrativa (isto é, a sua narratividade), a análise do fenómeno adaptativo serviu então de terreno propício à identificação das afinidades e das diferenças entre a literatura e o cinema – ou, dito de outro modo, das potencialidades comuns e específicas a uma e a outro – no processo de narrar (cf. Chatman, 1980: 121-123).

A alguns autores interessou, sobremaneira, detetar o que separa as duas artes. Nesse sentido, foram sendo apontadas divergências ao nível do tratamento do tempo (cf. Cardoso, 1995a: 1150-1152), da conformação do espaço (cf. *ibidem*: 1152-1154), da descrição e da focalização (cf. Chatman, 1980), ao mesmo tempo que se foi indagando a existência de uma entidade narradora no cinema (cf. McFarlane, 1996: 15-19). Para outros estudiosos, no entanto, importou entender como certas adaptações superam as particularidades do seu meio para contar a mesma história e, por vezes, do mesmo modo que o texto adaptado:

The story can be the same if the narrative units (characters, events, motivations, consequences, context, viewpoint, imagery, and so on) are produced equally in two works. (...) The analysis of adaptation then must point to the achievement of equivalent narrative units in the absolutely different semiotic systems of film and language. Narrative itself is a semiotic system available to both and derivable from both. (Andrew, 1984: 103)

Constatando as proximidades e as lonjuras entre as duas artes e partindo das pesquisas de Roland Barthes em torno das funções narrativas, Brian McFarlane, num dos mais relevantes estudos narratológicos da adaptação, propõe distinguir os elementos do texto

adaptado que se demonstram imediatamente *transferíveis* para um outro meio daqueles que requerem uma *adaptação apropriada*. Os primeiros englobariam as ações, os eventos diegéticos e determinado tipo de informação (“names, ages, and professions of characters, certain details of the physical setting”), os quais, por não existirem apenas sob a forma de linguagem, poderiam ser transpostos sem que a sua configuração alterasse significativamente; nos segundos caberiam “concepts, such as character and atmosphere” (McFarlane, 1996: 14), cuja transposição envolveria maior dose de inventividade da parte dos adaptadores, se disso tivessem intenção. Na base dessa necessária separação das águas estaria o facto de a *narrativa* ser o principal elemento de ligação entre literatura e cinema, enquanto a *enunciação*, pelo contrário, estando dependente do sistema semiótico em que é realizada, os afastaria (cf. *ibidem*: 13-30).

Como se vê, sobressaía já em algumas das reflexões de orientação narratológica sobre a adaptação o reconhecimento de como o formato mediático pode interferir, quase sempre em termos de condicionalismo, na narração (mais do que na narrativa)⁴⁰. Porém, é ainda difusamente e *en passant* que se contemplam esses eventuais impactos.

Mais atentos a matérias de transnarratividade, os estudos narrativos vieram elucidar quanto à modelação – e não total determinação – das histórias pelo meio em que são contadas (cf. Reis, 2018: 19). Situada a narratividade no centro da convergência dos meios (cf. Ryan e Thon, 2014: 2-3), o enfoque é agora colocado no talhe que cada relato adquire em resultado da sua existência num contexto mediático preciso: “the choice of a medium makes a difference as to what stories can be told, how they are told, and why they are told. By shaping narrative, media shape nothing less than human experience” (Ryan, 2014: 25). Está então em causa a afirmação de uma “media-conscious narratology” (Ryan e Thon, 2014), ou de uma narratologia transmediática (cf. Reis, 2018: 357-361), no quadro da qual faz sentido tratar os fenómenos adaptativos.

De singular interesse para o seu estudo pode revestir-se a noção de mundo narrativo (ou *storyworld*), que aponta para o trabalho imaginativo do recetor de uma narrativa ao construir mentalmente um mundo (por hábito) ficcional, povoado por objetos, cenários e personagens dotadas de interioridade, submetido a leis físicas, com regência de quadros normativos e de valores sociais e no qual sucedem eventos (cf. Ryan, 2014: 32-37). Tal vocação para equacionar os processos cognitivos dos leitores/espectadores(/jogadores), com consequências significativas também na análise das personagens (cf. Schneider, 2001), é capaz de proporcionar ao estudo das adaptações pistas de investigação estimulantes, que passem por indagar as particularidades do mundo narrativo adaptado e as daquele que a adaptação induz, talvez encontrando nas suas parecenças e distinções o reflexo do próprio relacionamento criativo que o trabalho segundo estabelece com o primeiro⁴¹.

⁴⁰ Justamente, Carlos Reis nota que, no que respeita à tríade *história/discurso/narração*, a narratologia clássica tendeu a descurar o primeiro termo (cf. Reis, 2018: 335).

⁴¹ Embora a teorização dos mundos narrativos permita ponderar a uma nova luz o fenómeno adaptativo, os estudos narrativos têm revelado uma predileção por práticas de *transmedial storytelling*, ou seja, narrativas originalmente concebidas para se desenvolverem em diferentes suportes mediáticos (cf. Ryan, 2013).

Dir-se-á que a legitimidade de análises narratológicas (de feição clássica ou pós-clássica) da adaptação reside, desde logo, como já se foi apontando, no facto de ser a história o constituinte que, na maioria dos casos, transita entre textos e meios num tal processo. Por essa razão, até uma abordagem de matriz distinta quase forçosamente refletirá sobre a transição, supressão ou transformação de, pelo menos, certo elemento narrativo, para isso beneficiando do rigor terminológico absorvido da narratologia. E isso mesmo em estudos cujo objetivo seja, por exemplo, o de apurar o posicionamento ideológico subjacente a uma tal operação e, talvez por extensão, a todo o trabalho adaptativo.

Efetivamente, a abertura dos estudos narrativos à contextualidade permite-lhes tomar em linha de conta “Temas ideológicos e identitários, feministas, pós-coloniais, étnicos e culturais” (Reis, 2018: 123) potencialmente influentes na produção narrativa, de modo geral – e das adaptações, em particular. Contempla-se, desse modo, algo semelhante ao que se viu ser garantido pelas propostas intertextuais: a ponderação do influxo de coordenadas extratextuais na definição relacional (de maior ou menor semelhança) com o texto adaptado.

Outra valia de estudos eminentemente narratológicos da adaptação é a sua propensão para o diagnóstico das especificidades artístico-mediáticas da literatura e do cinema. Como sugere Simone Murray, o entusiasmo dos estudos de adaptação com os alvares da narratologia teve o mérito de combater as hierarquizações que outorgavam à literatura potencialidades narrativas e semióticas maiores e mais densas do que ao cinema, mostrando que ambas as artes se influenciavam mutuamente na procura de correspondências para as técnicas e procedimentos narrativos que se julgavam específicos da outra (cf. Murray, 2008: 6).

Paradoxalmente, no entanto, aí reside um dos riscos das abordagens estritamente narratológicas: o de ver o estudo da adaptação como rota para o estabelecimento de analogias, homologias e equivalências absolutas entre determinados mecanismos narrativos literários e fílmicos. Sem dúvida, como já se notou, a análise da adaptação, enquanto fenómeno em que a literatura e o cinema se encontram numa relação abertamente anunciada, aclara com frequência o estudo dos seus complexos e multiformes diálogos. Contudo, e por razões manifestas, é a compreensão do próprio fenómeno adaptativo que mais sai esclarecida de tais exames. Além disso, ver neles a hipótese de aferir as paridades e as dissimilitudes entre os dois sistemas semióticos envolvidos pressupõe uma intenção de fidelidade à letra por parte dos adaptadores, assim forçados a apresentar fílmicamente uma narrativa e uma narração de acordo com a sua pré-existência literária, ao mesmo tempo que cancela o reconhecimento da margem de criação e transmutação inerente ao processo adaptativo.

Outro perigo de uma abordagem narratológica da adaptação, não totalmente alheio a esse, é o de ela poder resultar num inventário árido e fastidioso de supressões e adições, ou de correspondências bem ou mal sucedidas, relativamente ao texto adaptado, caso não sejam avaliados os significados produzidos por essas operações e se limite a justificá-las, de maneira determinista, com as potencialidades ou insuficiências narrativas de cada meio.

6. Propostas intermediáticas: a adaptação entre meios

Olhando à contemplação de questões mediáticas pela narratologia e, mais apuradamente, pelos atuais estudos narrativos, pode surpreender que se considere, num subponto separado, a utilidade de importar noções teóricas respeitantes à intermedialidade. Sucede que, sem negar os evidentes elos de ligação e a conseqüente complementaridade entre uns e outros contributos, em virtude de ambos nascerem de uma atenção concedida aos meios, não devem ser confundidos os estudos intermediáticos com o domínio da narratologia transmediática (cf. Rajewsky, 2010: 63). Por um lado, as abordagens acima vistas pesam as semelhanças e as diferenças entre os meios a partir dos seus reflexos (possíveis ou efetivos) na construção narrativa. Por outro, a elas interessam sobretudo questões de transmedialidade, observando a expansão de narrativas através de diferentes formatos mediáticos. Como tal, impõe-se uma distinção entre considerações intermediáticas e transmediáticas que tome em conta que as primeiras incluem mas transcendem as segundas:

(...) whereas intermediality broadly includes all sorts of relations among different kinds of media, transmediality more narrowly includes intermedial relations that are characterized by actual or potential transfers. (Elleström, 2017: 511)

Aliás, a importação de algumas noções desenvolvidas no âmbito dos estudos intermediáticos para o presente tema de pesquisa é epistemologicamente justificada, desde logo, pela precedência dos estudos interartes no tratamento de questões agora reenquadradas naquela disciplina (cf. Rajewsky, 2005: 44; Elleström, 2010: 11). Essa invocação teórica pode ser útil para clarificar conceitos utilizados com frequência, mas de modo algo difuso, nos estudos de adaptação, tal como o de *meio* – confundindo no uso dessa palavra, por exemplo, os materiais utilizados, enquanto objetos físicos, com toda a ambiência mediática, ela própria material, mas dotada também de códigos semióticos específicos (cf. Carroll, 2003: 6-9). Ela pode ainda auxiliar na compreensão do que permite o – e está implicado no – diálogo entre duas instâncias mediáticas com propriedades diversas, esquecendo momentaneamente que, no caso das adaptações, esse diálogo se traduz quase sempre em apropriação e criação narrativa.

Apesar de o nosso contacto com os meios artísticos redundar invariavelmente no convívio com objetos estéticos concretos (cf. Rajewsky, 2010: 53-54; Wolf, 2011: 2), têm sido empreendidos alguns esforços para definir a prolixa mas aparentemente incorpórea categoria de meio. Grosso modo, aceita-se a convencionalidade e a historicidade inerentes a uma sua conceção, visto que, para além de qualquer meio nascer e existir numa dada circunstância histórica e estar sujeito ao desaparecimento, a sua identificação como tal depende sempre, até certo ponto, do consenso tácito de uma cultura quanto às suas potencialidades estéticas (cf. Elleström, 2010: 25; Rajewsky, 2010: 60-62). Fundamentalmente, atribuem-se aos meios uma função semiótico-comunicacional, enquanto “intermediate entities that make connection between two or more minds possible” (Elleström, 2017: 510), e uma dimensão técnica, que compreende os seus modos de produção e suportes tecnológicos e materiais (cf. Ryan, 2014: 29-30). A partir desse ponto, vários autores propõem grelhas de caracterização mediática que permitam a distinção entre os vários formatos. Lars Elleström, por exemplo, fala em quatro *modalidades* – material, sensorial,

espaçiotemporal e semiótica – presentes em todos os meios, os quais se distinguem com base nos *modos*, isto é, nas variantes que aquelas assumem em cada um deles (cf. Elleström, 2010).

Ora, conforme se deduz, a intermedialidade diz respeito ao cruzar das fronteiras mediáticas convencionalmente estabelecidas (cf. *ibidem*: 27-28). Trata-se, pois, de uma noção ampla onde se abarcam fenómenos tão díspares quanto as referências intermediáticas, as combinações mediáticas (ou manifestações de plurimedialidade), a transmedialidade de certos elementos e, enfim, as adaptações (cf. Rajewsky, 2005: 51-53; Wolf, 2011: 4-6).

Assim situada no campo da intermedialidade, a adaptação – alternativamente designada por *transposição (inter)mediática* (cf. Rajewsky, 2005: 51; Wolf, 2005: 5) – caracteriza-se por uma operação de transferência, transformação ou representação, numa nova envolvência mediática, de materiais, características ou produtos previamente existentes num outro meio (cf. *ibidem*; Elleström, 2017: 511-512). Nesse caso, geralmente, a componente intermediática verifica-se apenas ao nível da génese do novo trabalho e não da sua significação, ao contrário do que ocorre com as referências intermediáticas (cf. Rajewsky, 2005: 51-52)⁴². Além disso, a transposição, inversamente ao que se constata na combinação mediática, não suscita incertezas com respeito à diluição das fronteiras entre os meios, na medida em que é sempre muito claro onde acaba o livro e onde começa o filme que o adapta⁴³. O mesmo é dizer: deteta-se o cruzamento das fronteiras entre literatura e cinema, mas a definição dos seus diferentes campos de ação não chega a tornar-se confusa.

Encarar a adaptação como transposição intermediática redireciona o enfoque analítico para a passagem *entre meios*, com os ajustes que consabidamente isso acarreta, em consequência das diversas características da literatura e do cinema, no caso que aqui importa. Tal permite salientar dois aspetos: primeiro, o facto de as diferentes propriedades dos meios não impedirem, em princípio, o estabelecimento de relações entre eles; segundo, a evidência de que, embora assim seja, não só haverá elementos (talvez todos eles) que, ao passarem para um novo contexto mediático, assumirão uma nova forma, como ainda outros haverá que se manifestarão mais relutantes a essa migração.

A isso se referem André Gaudreault e Philippe Marion, quando defendem que uma ideia encontra sempre resistência, em maior ou menor grau, por parte do meio em que pretende ser expressa. Eles falam, por isso, da *energética comunicacional* própria de cada meio, definível como a dinâmica de predisposição e/ou resistência mediáticas à representação de determinados conteúdos. Por outro lado, cada história possui também a sua *médiagenie* específica – isto é, parece mais propícia a ser expressa por um certo meio do que por outro(s) (cf. Gaudreault e Marion, 2004: 65-67). Transpondo essa hipótese para o caso da adaptação, um dado conteúdo que transite – ou, pelo menos, possa transitar – do texto adaptado para o adaptante encontrará uma resistência maior ou menor à sua expressão, conforme a energética

⁴² Não obstante, Irina O. Rajewsky prevê a possibilidade de uma adaptação se constituir igualmente como referência intermediática (cf. *ibidem*: 53). Exemplo disso é a já comentada sequência inicial de *Os Maias*, de João Botelho, que, ao mesmo tempo que adapta o romance queirosiano, o convoca explicitamente (cf. nota 28).

⁴³ Retomando, mais uma vez, a abertura da adaptação de *Os Maias*, em 2014 (cf. notas 28 e 42), não é suficiente que o filme encete um diálogo em regime aberto com o livro, ou especificamente com a sua memória literário-cultural, para que o espectador hesite em identificar se o que está a receber é o objeto literário ou o fílmico.

comunicacional do meio adaptativo (o cinema, no presente caso), ou pode ele próprio resistir a uma expressão nesse suporte, consoante a sua *médiagénie*. Não se pretende, com isso, classificar como “inadaptável”, à partida, algum tipo de elementos. Ao invés, em tais situações de contingência mediática deve identificar-se um incitamento à criatividade dos responsáveis pela adaptação (cf. *ibidem*: 60), nos casos em que não optam simplesmente pela excisão desses elementos.

Daí decorre que, tal como nas abordagens narratológicas, também neste contexto apenas até certo nível é possível pensar o conteúdo enquanto domínio independente da forma:

(...) represented objects are, in the end, cognitive entities in our minds, and these entities may be made present by different kinds of signs – although media differences will always ensure that they are not completely similar when represented again by another kind of medium. (Elleström, 2017: 523)

Torna-se visível, neste último ponto, a mútua corroboração entre as noções oriundas dos estudos intermediáticos e as problematizações transmediáticas em que os estudos narrativos têm atentado. Em rigor, é difícil aplicar umas ao estudo da adaptação sem convocar, de igual modo, as outras. O que não deve ocorrer, num caso ou noutro, é julgar-se a conformação final de um trabalho adaptante (ou, de resto, de qualquer objeto artístico) como o resultado das contingências ou das especificidades mediáticas. Ao fazer-se isso, envereda-se por caminhos de essencialismo ontológico (dos meios e dos objetos neles produzidos) e nega-se ao fenómeno da adaptação as suas virtualidades estéticas de criação e de transformação.

7. Breve balanço e pistas para uma análise

A análise levada a cabo nos próximos capítulos parte de muitas das considerações tecidas a respeito das propostas de estudo da adaptação que vêm sendo ponderadas. Conformemente, os pressupostos teóricos em que ela assentará são tributários das orientações identificadas, cuja complementaridade se procura sinalizar.

De facto, muito do que se viu caracterizar as propostas intertextuais, narratológicas e intermediáticas demonstra-se conciliável. Entender um trabalho adaptativo de literatura para cinema como uma relação entre textos pertencentes a meios distintos, por norma definida pelo trânsito de material narrativo, abre mais possibilidades teórico-metodológicas de exame do fenómeno do que aquelas que fecha. A análise que se segue procurará mostrar como a adaptação dialoga com o texto adaptado em regime de (re)criação transformadora do que dele colheu, tirando proveito da condição de ambos enquanto objetos artísticos e, por isso, produtores de sentido(s). A aceitação da autonomia estética do hipertexto adaptante, compaginável com a natureza relacional que preside à sua génese (e, em alguns casos, à sua receção), autoriza, pois, que se concebam as reconhecidas especificidades mediáticas e narratológicas dos dois meios envolvidos como circunstâncias que incitam a opções criativas e imaginativas da parte dos adaptadores, ao invés de condicionalismos limitativos da sua inventividade.

Na medida em que assentará, à semelhança de muitos outros trabalhos desenvolvidos no presente campo de estudos, numa abordagem comparativista entre adaptação e texto adaptado, da análise será dedutível o grau de fidelidade que aquela evidencia em relação a este. Mesmo não constituindo o objetivo da pesquisa, a sua aferição (indireta) poderá elucidar quanto ao relacionamento mais ou menos regenerador que se institui, de não somenos importância se se tiver em mente que a adaptação pode construir (e frequentemente fá-lo) sentidos novos ou renovados sobre linhas de significado já presentes no hipotexto adaptado.

Em especial, a análise passará por três momentos. Um primeiro olhará à transposição das personagens de romance para filme. Pretende-se, com isso, pensar a identidade ou a alteridade desses seres na sua vivência literária e cinematográfica, fazendo uso das aturadas pesquisas recentemente desenvolvidas pelos estudos narrativos em torno daquela categoria da narrativa e das suas derivas transmediáticas. Num segundo, avaliar-se-á o modo como certos elementos, porque associados a uma existência exclusivamente verbal, podem resistir a uma adaptação a outro meio que não o literário e, enfim, se a sua transposição é efetivamente conseguida ou não. Será aí indagada, em primeiro plano, a (in)adaptabilidade desses constituintes. E, por último, refletir-se-á sobre a passagem para a adaptação de linhas semântico-pragmáticas salientes no texto adaptado e, possivelmente, sobre a construção de algumas novas, afins ou não àquelas primeiras. Assim sendo, posto que em cada momento da análise ecoem noções tributárias das diferentes fileiras dos estudos de adaptação, no primeiro recorrer-se-á, sobretudo, às da narratologia, no segundo às da intermedialidade e no terceiro às da intertextualidade. No final, aferir-se-á, com maior propriedade, a rentabilidade de encarar a adaptação a partir de diferentes perspectivas teóricas.

PARTE II

A ADAPTAÇÃO EM QUESTÃO: O CASO DE *O HOMEM DUPLICADO* E DE *ENEMY*

1. A DUPLICAÇÃO DA DUPLICAÇÃO: PERSONAGENS EM TRÂNSITO

1. A personagem: questões existenciais e (re)figurativas

Perante a diversidade de propostas teóricas, analíticas e metodológicas em torno da personagem literária, várias têm sido as sistematizações avançadas com vista a colocar uma certa ordem no caos teórico-crítico. Uma das mais sucintas e elucidativas pertence a Uri Margolin.

Propõe o autor que se tomem dois grandes modelos teóricos da personagem: o mimético ou representacional e o não-mimético. O primeiro caracteriza-se por reconhecer na personagem uma entidade humana, ou próxima disso, enquanto o segundo diminui a sua percepção a um constructo textual ou funcional. No seio do modelo mimético, podem ainda ser distinguidos três paradigmas: o comunicativo, que faz coincidir a personagem com uma das instâncias participantes no processo de comunicação narrativa (o agente narrativo, o focalizador, o narrador ou o narratário); o semântico, que a situa num mundo alternativo, discursivamente instituído pela narração ficcional; e o cognitivo, que a perspetiva como modelo mental construído pelo leitor, a partir da informação textual e do seu conhecimento empírico e literário-cultural (cf. Margolin, 2005).

Numa conceção polarizada dessas abordagens, que oscilam entre a assunção da personagem como signo e como (quase-)pessoa, pode deduzir-se o seguinte: “The debate around ‘signs’ and ‘persons’ addresses the gap between *medial constructedness* of characters and the receptive processes that lead to the *mental construction* of character” (Heidbrink, 2010: 72-73; itálicos no original).

O dissenso conceptual em relação à personagem reflete-se, desde logo, na restrição da sua existência ora ao texto, ora à mente dos recetores. Como bem se depreende, à luz dessa dicotomia simplificadora, apenas a segunda hipótese prevê a potencialidade transtextual e transmediática da personagem. Por outras palavras: a redução da figura ficcional à sua textualidade limita, forçosamente, a sua existência ao trabalho que lhe dá origem, desse modo negando-lhe qualquer possibilidade de migração para outro texto e, talvez mais ainda, para outro meio (cf. Eder *et alii*, 2010: 9; Heidbrink, 2010: 67, 70-79).

Porém, essas duas conceções de personagem não se mostram irredutivelmente incompatíveis. Elas podem, com efeito, ser entendidas como planos de uma ambivalência latente em qualquer ser ficcional, não apenas literário. Afinal, quando o recetor de uma obra narrativa contacta com as personagens, fá-lo constatando, em simultâneo, a sua natureza

construída e a sua virtualidade representativa (por norma, de pessoas). A isso se refere Murray Smith, quando fala da *twofoldness* da personagem (cf. Smith, 2011), ou Carlos Reis, quando identifica a *dupla percepção* como um dos princípios basilares da figuração ficcional (cf. Reis, 2015b: 28). Trata-se de conceitos que abrangem, ainda, a vocação funcional da personagem no desenho narrativo global a que pertence, sem, contudo, a circunscreverem a essa finalidade⁴⁴. Parece ser essa a vantagem de tais noções: observar as personagens como seres multidimensionais, cujos aspetos, mais do que mutuamente excludentes, se articulam, com graus variáveis de preponderância.

Os estudos narrativos têm-se empenhado na reconceptualização dessa importante categoria da narrativa, depois do seu descuramento teórico aquando do estruturalismo dos anos 60 e da narratologia clássica de 70 e 80 (cf. Reis, 2018: 388-398). Nesse sentido, definições mais recentes tentam harmonizar conceções textualistas ou mediáticas, semânticas, comunicativas e cognitivas. Assim, a personagem pode ser agora entendida como “a text- or media-based figure in a storyworld, usually human or human-like” (Jannidis, 2012: § 2), ou como espécime de um conjunto de “*identifiable fictional beings with an inner life that exist as communicatively constructed artifacts*” (Eder, 2010: 18; *italicos no original*)⁴⁵.

Ora, a primeira aceção, embora não negue a génese mediática da personagem, aproxima-a claramente a um sujeito humano; na segunda, por sua vez, essa analogia está implicada na interioridade que lhe é outorgada. Esse entendimento e outros semelhantes têm predisposto a análise da personagem a admitir contributos oriundos, por um lado, das ciências cognitivas (cf. Schneider, 2001) e, por outro lado, de diversas áreas do saber “directly focused on the human-being like psychology, anthropology, but also sociology” (Heidbrink, 2010: 97). Efetivamente, o recetor de uma narrativa, com vista a um mais eficiente e completo contacto com as personagens que a povoam e fazem progredir, convoca e ativa, não raras vezes de modo inconsciente, esquemas derivados do seu conhecimento mediático, ficcional e genológico, do seu entendimento do mundo que habita e do mundo narrativo instaurado pela ficção (por vezes, dissidentes entre si), bem como da sua experiência social de interação com pessoas (cf. Eder *et alii*, 2010: 12-14; Jannidis, 2012: § 2, 3.2). A utilidade desta última na receção das personagens comprova, se dúvidas houvesse, a existência de relevantes afinidades entre os seres humanos e os seres ficcionais.

Ainda assim, sobressaem diferenças óbvias entre ambos, que em muito ultrapassam a ficcionalidade de uns e o regime de existência empírica de outros. Para além da evidente intervenção mediática na nossa relação com as personagens, o acesso que nos é permitido aos seus atributos, internos e externos, difere do que nos é facultado em situações de interação humana. Em particular, é possível aceder ao pensamento de uma personagem ficcional ou aceitar como verdadeiras e inquestionáveis as propriedades que um narrador (confiável) lhe atribui, algo que obviamente não se verifica em contexto não-ficcional. De mais a mais,

⁴⁴ A redução das personagens a funções foi operada pelo estruturalismo, sobretudo através dos trabalhos de Vladimir Propp e da gramática greimasiana (cf. Eder *et alii*, 2010: 20-21).

⁴⁵ Jens Eder refere-se especificamente à personagem cinematográfica. Porém, tanto essa definição como, mais significativamente, o modelo analítico que propõe no mesmo artigo, onde sintetiza as conclusões do seu estudo *Die Figur im Film* (2008), aplicam-se, sem necessidade de grandes ajustes, à ponderação da personagem narrativa de modo geral. Desde já se justifica a atenção adiante concedida às suas propostas.

conhecemo-las significativamente através dos seus relacionamentos, atitudes e proposições sobre o mundo (ficcional, nesse caso), já à semelhança do que ocorre com as pessoas com que lidamos (em relação ao mundo que com elas partilhamos). Em poucas palavras: “Life allows only intrinsic knowledge of self, contextual knowledge of others; fiction allows both intrinsic and contextual knowledge of others” (Harvey, 1970: 32).

Apesar de ser questionável o grau de conhecimento que é possível alcançar acerca de outro ser humano, não existem limites exatamente definíveis, *a priori*, para esse saber. Pelo menos em potência, um conhecimento maior do outro (mesmo que sempre incompleto) está disponível, desde que disponível e presente ele também esteja. No entanto, uma personagem está sempre destinada a uma certa incompletude e opacidade (cf. *ibidem*: 71): o que dela sabemos é *apenas* o que está no(s) texto(s) em que elas figuram e o que dele(s) podemos inferir⁴⁶. A indeterminação de alguns dos seus traços faz das personagens *seres esquemáticos* (Margolin, 1990: 461) e cria nelas vazios para os leitores preencherem:

If the medium that constitutes [characters in fictional worlds] provides no information on a certain property, this property is simply lacking in the fictional world – there is a gap, as it were, in that world. The recipient has no opportunity to fill this gap in a way that would allow him to consider it an item of reliable knowledge. We simply cannot know how many children Lady Macbeth had, or if Sherlock Holmes has a birthmark on his back – to mention two cases in point which have been discussed extensively. There is, of course, nothing that would stop the recipient from contributing such pieces of knowledge, and each individual reading, viewing, etc. is likely to differ from all other readings with regard to the unmentioned details the recipient *imagines* in the process, but on the level of the fictional universe the text creates, the information will remain unavailable. (Eder *et alii*, 2010: 11-12)

Como se adivinha, também na sequência do que ficou exposto no capítulo anterior, o preenchimento desses espaços vazios e indeterminados, em contexto de transposição intermediática, torna-se um lugar privilegiado de intervenção criativa por parte dos adaptadores.

Todavia, o papel ativo do recetor em convívio com as personagens não se confina a esse completamento de vazios. A sua cabal compreensão exige um contínuo processo inferencial, em estreita observância do que é autorizado naquele – e por aquele – mundo ficcional, tarefa ainda mais complexificada pela disseminação da personagem (ou dos seus atributos) ao longo do texto (cf. Vieira, 2008: 22-23). A leitura converte-se, assim, numa constante atividade (re)construtora das figuras ficcionais⁴⁷.

⁴⁶ Naturalmente, como nota Maria E. Reicher (2010: 119), há propriedades que as personagens têm de ter (como uma data de nascimento), mesmo quando o texto não as refere. Tal omissão não retira esses atributos às personagens; apenas os relega para o campo do desconhecido (e, em princípio, do irrelevante).

⁴⁷ Em especial, as teorias cognitivas da personagem dão conta, entre outros aspetos, de como a memória do leitor vai armazenando informação acerca das personagens: “At the moment a person is mentioned, described in terms of a social role, or referred to by a name or a personal pronoun, the reader must establish a mental token that remains in working memory as long as the text provides information on this entity, or, indeed, as long as the reader chooses to think about it. After that, depending on the stage of memory to which it has been relegated [short-term or long-term working memory], it can be reactivated later for subsequent updating” (Schneider, 2001: 610).

Um dos planos mais reveladores das características de uma personagem é o da sua inserção, juntamente com os demais participantes narrativos, numa teia – ou *constelação* (Eder, 2010: 30) – relacional. Além de permitir entender a sua função no quadro global do relato, a ponderação desses relacionamentos ajuda, com frequência, a associar determinados vetores temáticos às várias personagens:

The human context, then, is primarily a web of relationships; the characters do not develop along single and linear roads of destiny but are, so to speak, human cross-roads. It is within this pattern, this meshing together of individualities, that they preserve their autonomy, yet through our perception of the pattern their significance extends beyond themselves into a general comment on the world. (Harvey, 1970: 69)

Justamente, as personagens adquirem um especial peso no texto em que surgem em virtude de uma importante dualidade: ora nelas se projetam, ora elas próprias veiculam os principais sentidos da narrativa. Estes podem ser tão variados quanto

thematic statements or questions; human properties, problems, virtues and vices (e.g., the evil); abstract ideas or intangible phenomena (e.g., personifications of death); latent meanings in a psychoanalytical sense (suppressed wishes or fears); membership in social groups and roles, as well as archetypes; references to real persons (in the case of key characters) or to characters of the artistic tradition (in the case of intertextual characters). (Eder *et alii*, 2010: 46)

São a “relevância funcional e semântica” das personagens e a sua qualidade de “eixo em torno do qual gira a ação” (Reis, 2018: 389, 390) que justificam uma merecida detenção no estudo do seu processo adaptativo e, sobretudo, do impacto que certas transformações operadas sobre elas podem surtir na economia significativa da adaptação.

Para tal, duas propostas teóricas afiguram-se particularmente pertinentes: a de Jens Eder (2010), devido à sua aplicabilidade analítica, e a de Carlos Reis (2015b, 2015c), posta a relativa autonomia que concede aos seres ficcionais.

Segundo Eder, a personagem pode ser perspectivada a partir das suas quatro componentes: enquanto artefacto, ser ficcional, símbolo e sintoma. A primeira remete para o trabalho estético, textual, estilístico e compositivo inerente à sua conformação. A segunda foca as suas propriedades corporais, mentais, sociais e actanciais no contexto do mundo ficcional. A terceira toma-a nos seus significados indiretos, até certo ponto dedutíveis a partir das componentes anteriores. Por fim, a quarta concebe-a no contexto do processo comunicativo-narrativo, descortinando intenções autorais por trás da sua configuração e eventuais efeitos sobre os recetores⁴⁸.

O potencial simbólico e sintomático das personagens, concretamente, ajuda a clarificar o seu papel na projeção e veiculação dos sentidos semântico-pragmáticos das respetivas

⁴⁸ Nesta proposta, ecoa a de James Phelan, que detetou na personagem três dimensões distintas: a sintética, a mimética e a temática (cf. Phelan, 1989). Grosso modo, elas podem ser identificadas, respetivamente, com as três primeiras componentes de Eder. Porém – e aí reside uma importante valia desta última taxonomia –, o vetor sintomático da personagem, com tudo o que ele implica, não é contemplado por Phelan.

obras: enquanto símbolos, elas permitem inferir significados e temas e, enquanto sintomas, provocam certos efeitos, mais ou menos duradouros, sobre quem as recebe.

Compaginável com essa multivalência da personagem e capaz de a elevar a patamares ontológico-existenciais é a conceptualização da *figuração*, da *refiguração* e da *sobrevida* das figuras ficcionais, por Carlos Reis. A primeira é um “conceito-síntese”, de índole processual e discursiva, que transcende a descrição e a caracterização para englobar “quase tudo o que determina [o] *fazer personagem*” (Reis, 2015c: 121). Os “atos de semiotização” em que a *figuração* se consubstancia, através dos quais “produz sentidos” e “gera comunicação, com efeitos pragmáticos” (*ibidem*: 123), consentem, em última instância, uma autonomização da personagem face ao seu criador e ao seu universo ficcional de origem. Em suma, ela pode vir a adquirir uma *sobrevida* que, conquanto possa ter um importante alcance metaléptico, se torna “especialmente evidente na *figuração* ficcional por transcodificação” (Reis, 2015b: 34). É nesse sentido, pois, que a adaptação se constitui como uma das manifestações mais expressivas de *refiguração*.

Tanto a proposta de Eder como a de Reis aceitam a configuração mediática das personagens e a sua dimensão funcional. Contudo, elas ultrapassam os paradigmas formalista e estruturalista, que restringiam o seu entendimento a esses planos, e contemplam também relevantes virtualidades miméticas e pragmáticas. Nomeadamente, enquanto Carlos Reis idealiza os processos adaptativos como uma nova vida outorgada aos seres ficcionais, o modelo de Eder oferece parâmetros comparativos para aferir as proximidades e distâncias entre a sua existência no texto adaptado e na adaptação.

Antes de passar ao caso de estudo, devem ser feitas algumas observações que visem, por um lado, situar o tema na tradição das pesquisas sobre adaptação e, por outro, conjecturar preliminarmente algumas conclusões expectáveis (que, em todo o caso, carecem para já de confirmação).

Desde logo, deve notar-se que, quando as pesquisas sobre adaptação se focam no tratamento das personagens, fazem-no preferencialmente identificando as semelhanças e diferenças entre as dos textos adaptante e adaptado, por vezes fazendo uso de taxonomias adequadas mas porventura redutoras, caso não sejam pesados os sentidos por trás dessas operações transformativas⁴⁹. Em contrapartida, não se tem indagado suficientemente o estatuto ontológico da personagem adaptante em relação à adaptada, isto é, não se tem pensado muito – ou, pelo menos, não conclusivamente – sobre a identidade ou alteridade dessas personagens.

Esse é, precisamente, o tópico fundamental que se pretende debater neste capítulo, tomando como pontos de partida as presentes considerações e a análise que se segue. Por exemplo, na sua existência enquanto artefacto, as personagens serão forçosamente outras quando são adaptadas em textos e, de forma ainda mais notória, em meios distintos. Mas o

⁴⁹ A título de exemplo, Robert Stam concebe três operações possíveis relativamente à adaptação de personagens: a condensação e supressão, a adição e a alteração subtil (cf. Stam, 2000: 71). Se se recorrer a uma tal terminologia sem que se procurem entender as causas e os efeitos desses procedimentos, a pesquisa redundará num inventário estéril de convergências e divergências.

que ocorre com as suas outras dimensões e que eventual impacto essa diferença mediática e compositiva terá nelas? Afinal, “it is often not easy to distinguish between the character and the way it is presented” (Jannidis, 2012: § 3.9).

Tendo-se já refletido anteriormente acerca da natureza criativa na base da adaptação, é legítimo indagar, de igual modo, se ela pode deixar inalteradas as personagens, atendendo à sua preponderância na arquitetura significativa das narrativas. Como se viu, a natureza lacunar da caracterização dos seres ficcionais (não apenas, mas também) literários leva a que, numa sua sobrevida adaptativa em meios diferentes, caiba aos adaptadores preencher alguns desses vazios⁵⁰. Apesar de a consequência mais direta dessa necessidade, em meios audiovisuais como o cinema, ser a escolha de um dado ator ou atriz para encarnar uma personagem (cf. Eder *et alii*, 2010: 37-38; Reis, 2015b: 16), o processo exegético, assim tornado criativo, pode ir além disso e acrescentar atributos a essa mesma figura, como habitualmente sucede. Estes, numa posterior releitura do texto adaptado, podem vir a revelar-se coadunáveis com a configuração primeira da personagem e, talvez ainda, sugestivamente explicativos de algumas das suas motivações e condutas. Nesses casos, confirma-se que, de facto, a “refiguração é, em simultâneo, uma releitura de um texto verbal e uma descoberta de aspectos insuspeitados das ditas personagens” (Reis, 2015b: 15-16).

Decorrente destas questões, uma outra, mais ampla, emerge: a da autonomia (ou não) da personagem ficcional, traduzível na possibilidade (ou não) de uma vivência fora ou para além do texto que a cria. Aceitando-se essa virtualidade, aceita-se, de igual modo, o estatuto ambivalente das figuras ficcionais:

(...) On the one hand [fictional characters] are seamlessly integrated into the work they appear in; on the other hand they seem to be easily unhinged from their medial context and therefore possess a certain autonomy. Characters are suited to be seen as *quasi-autonomous phenomena*: not whole works, not single signs but mostly showing sufficient cohesion to be considered as somewhat independent fictional entities. (Heidbrink, 2010: 67)

Sem pretensões de resolver, em definitivo, o complexo problema, espera-se que o exame comparativo das personagens de *O homem duplicado* e de *Enemy* e as conclusões que dele possam ser extraídas venham a iluminar alguns caminhos de resposta. Para tal, atente-se, em primeiro lugar e mais longamente, na adaptação da personagem principal (Tertuliano Máximo Afonso no romance, Adam Bell no filme, onde é interpretado por Jake Gyllenhaal) e do seu duplo (António Claro e Anthony Claire, respetivamente); depois, na das personagens femininas (a namorada de Tertuliano, Maria da Paz, ou Mary na sua transposição fílmica, representada por Sarah Gadon; a mãe do protagonista, Carolina Máximo, não nomeada no filme, onde é interpretada por Isabella Rossellini; e Helena, mulher de António Claro, cujo

⁵⁰ Aproveite-se para fazer uma distinção importante entre o papel dos adaptadores e o dos leitores mediante os vazios de um texto. É claro que os adaptadores também são, necessariamente, leitores. Porém, os recetores que *apenas* leem um texto, sem pretensão de criar um novo a partir dele, têm de preencher os seus espaços “em branco” com informação compatível com os restantes dados que a narrativa fornece. Já do lado dos adaptadores, o preenchimento pode assumir-se como ato criativo de maior alcance, não obrigando a uma estreita coerência com o que vem postulado no resto do texto; ao invés, ele pode forçar um ajuste das demais informações, no momento de adaptação.

papel na obra cinematográfica é desempenhado por Mélanie Laurent); por fim, na redução e supressão de algumas outras personagens, aquando da passagem para o ecrã.

2. Os duplos dos duplos: Tertuliano Máximo Afonso e Adam Bell

Podemos entender *O homem duplicado* e *Enemy* como um romance e um filme sobre relações e identidades, ou sobre a dificuldade de manter umas e de afirmar outras, no contexto atual da nossa civilização. O tratamento destas temáticas conflui, ainda que não se esgote, na figuração da respetiva personagem principal. Com isso em mente, a análise dos protagonistas será feita em quatro pontos afins: quanto às suas propriedades gerais e mais salientes; no que respeita aos seus relacionamentos; no que concerne à sua situação espaciotemporal; e olhando aos eventuais sentidos que ajudam a construir. A metodologia comparativista beneficiará da conservação, no trabalho adaptante, das traves-mestras do enredo do texto adaptado. Assim, encontramos em ambos a narrativa de um professor de História que, certo dia, identificando num filme um ator exatamente igual a si, decide ir, transtornado e perturbado, em busca desse outro.

Começando pelo texto saramaguiano, a personagem principal é apresentada desta maneira:

Na verdade, Tertuliano Máximo Afonso anda muito necessitado de estímulos que o distraiam, vive só e aborrece-se, ou, para falar com a exactidão clínica que a actualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão. Para se ter uma ideia do seu caso, basta dizer que esteve casado e não se lembra do que o levou ao matrimónio, divorciou-se e agora não quer nem lembrar-se dos motivos por que se separou. Em troca não ficaram da mal sucedida união filhos que andassem agora a exigir-lhe grátis o mundo numa bandeja de prata, mas à doce História, a séria e educativa cadeira de História para cujo ensino o chamaram e que poderia ser seu embalador refúgio, vê-a ele desde há muito tempo como uma fadiga sem sentido e um começo sem fim. (Saramago, 2003: 11-12)

Nesta descrição inicial, condensam-se os atributos mais relevantes da personagem, depois comprovados – e pouco alterados – no decorrer da ação. Este homem de trinta e oito anos é identificado como vivendo só, sofrendo de depressão, tida como doença própria dos tempos atuais (os da narrativa, que coincidem com os nossos), sendo divorciado, não tendo filhos e manifestando um cansaço e uma saturação que se estendem à – mas ultrapassam a – sua profissão: o ensino de História numa escola secundária. A solidão, o marasmo e a fadiga são os ingredientes que ditam “esta maldita rotina, esta repetição, este marcar passo” (*ibidem*: 15) em que redonda a sua vida.

Na transposição de Villeneuve e Gullón, a monotonia e, em especial, a sua experiência são transmitidas numa sequência⁵¹ de cerca de quatro minutos, inserida numa fase ainda inicial do filme, em que se resumem três dias da vida de Adam. Em todos eles, é manifesta a

⁵¹ “A sequência é uma unidade de acção, um fragmento do filme que conta em vários planos uma série de acontecimentos isolável na construção narrativa” (Journot, 2009: 135).

repetição de atividades em que a personagem incorre: ela leciona uma aula, ensinando a mesma matéria com palavras semelhantes nos vários dias⁵²; viaja para casa, fazendo parte do caminho de transporte público e outra a pé; passa algum tempo sozinho; e recebe em casa a sua namorada, com quem, após uma curta troca de palavras, se relaciona quase apenas por via sexual. Se a inalterabilidade quotidiana das tarefas é sublinhada pela música que acompanha a sequência, da autoria dos compositores Danny Bensi e Saunder Jurriaans, num andamento lento e com uma sonoridade também ela iterativa, o estado depressivo da personagem, por seu lado, é sobretudo transmitido pelo trabalho performativo de Gyllenhaal. Através da sua postura corcovada e da sua expressão facial, de que o filme tira grande proveito através de planos aproximados, de grandes planos e de *close-ups*⁵³, o ator exprime o alheamento, o tédio e o cansaço que caracterizam o protagonista (v. anexo I).

Deslocando-nos para o plano dos seus relacionamentos e lembrando que, na leitura aqui perfilhada, esse é um dos temas-chave das duas obras, diz-se no romance que Tertuliano Máximo Afonso “fraqueja pelo lado dos sentimentos, que em toda a sua vida nunca foram fortes nem duradouros”. Por exemplo, o seu divórcio, de que muito pouco se chega a saber, foi “o remate de um processo de definhamento contínuo do seu próprio sentimento amoroso” (*ibidem*: 65). De mais a mais, Tertuliano revela-se pouco empenhado na manutenção dos seus vínculos amorosos, amigáveis e familiares. No momento da ação, ele mantém com Maria da Paz uma relação de seis meses, da qual, no entanto, se diz que “está para acabar mais dia menos dia” (*ibidem*: 121). Ele sente que as horas na companhia da namorada se traduzem em “Tanto tempo perdido” e, confessa, “não se quer deixar prender demasiado” a ela, assustado pela “possibilidade de falhar outra vez” (*ibidem*: 112, 128, 263). Efetivamente, o que o parece unir a Maria da Paz, numa relação também atingida pela repetitividade (cf. *ibidem*: 97), mais do que um forte sentimento amoroso, é a necessidade, ou um afeto mínimo no quadro relacional frio da contemporaneidade:

A meio da tarde telefonou a Maria da Paz e perguntou-lhe se queria passar por ali quando saísse do banco, ela disse que sim, mas que não poderia demorar-se porque a mãe não se encontrava bem de saúde, e então ele disse-lhe que não viesse, que em primeiro lugar estava a obrigação familiar, e ela insistiu, Ao menos para te ver, e ele concordou, disse, Ao menos para nos vermos, como se ela fosse a mulher amada, e sabemos que não o é, ou talvez o seja e ele não saiba, ou talvez, parou nesta palavra por não saber como poderia terminar honestamente a frase, que mentira ou que fingida verdade iria dizer a si mesmo, é certo que a comoção lhe havia roçado de leve os olhos, ela queria vê-lo, sim, às vezes é bom haver alguém que nos quer ver e o diz, mas a lágrima denunciadora, já enxugada pelas costas da mão, se apareceu foi por ele estar sozinho e porque a solidão, de repente, lhe pesou mais do que nas piores horas. (*ibidem*: 201-202)

⁵² Ao contrário de Tertuliano Máximo Afonso, Adam Bell é professor numa universidade. Trata-se de uma diferença que concede ao espaço onde decorre a ação um maior cosmopolitismo, importante para a construção da economia significativa do filme, conforme se verá adiante.

⁵³ Tipos de planos definíveis quanto à sua escala (cf. nota 9). O plano aproximado enquadra as personagens “à altura da cintura ou do peito” e “o grande plano à altura do pescoço” (Journot, 2009: 55). Acerca do *close-up*, ver nota 10.

Já em conversa com a mãe, Tertuliano Máximo Afonso chega a admitir acerca de Maria da Paz:

(...) É verdade que gosto dela e preciso dela (...), mas percebo que a necessidade é apenas coisa de um momento, nada mais que isso, se amanhã deixar de a sentir, que faço (...), [o] gostar é o natural em um homem que vivia só e teve a sorte de conhecer uma mulher simpática, de aspecto agradável, com boa figura e, como é costume dizer-se, de bons sentimentos (...), [n]ão digo que seja pouco, digo que não é bastante (...). (*ibidem*: 210)

Por sua vez, o único amigo de Tertuliano a que é feita referência na obra, sem que se possa sequer falar de uma amizade profunda, é o professor de Matemática, que lhe recomenda o filme *Quem porfia mata caça*, onde ele pela primeira vez vê Daniel Santa-Clara, nome artístico do ator António Claro. Já a relação com a mãe, Carolina Máximo, descrita como uma “Pobre mulher, lá tão longe, sem notícias, e tão discreta e respeitadora da vida do filho” (*ibidem*: 137), é de um distanciamento não apenas geográfico.

Curiosamente, o desapego que marca a relação da personagem quer com Maria da Paz, quer com a mãe, é acentuada – ou, pelo menos, não é mitigada – pelas novas tecnologias de comunicação. É o caso do telefone, que armazena as mensagens de voz de uma e de outra, oferecendo ao destinatário a cómoda possibilidade de as ouvir em diferido e de estabelecer contacto imediato com as remetentes, ou, como mais frequentemente faz, de ignorar as gravações e adiar por tempo indeterminado as chamadas que sente dever-lhes (cf. *ibidem*: 56, 59, 69, 130, 177). Daí “a incurável perplexidade” de Tertuliano Máximo Afonso “perante os autênticos labirintos cretenses que são as relações humanas” (*ibidem*: 205-206):

O que de todo em todo não compreende, por muito que tenha posto a cabeça a trabalhar, é que, desenvolvendo-se em autêntica progressão geométrica, de melhoria em melhoria, as tecnologias de comunicação, a outra comunicação, a propriamente dita, a real, a de mim a ti, a de nós a vós, continue a ser esta confusão cruzada de becos sem saída, tão enganosa de ilusórias esplanadas, tão dissimulada quando expressa como quando trata de ocultar. (*ibidem*: 206)

Não por acaso, pois, ouvimos nos momentos iniciais de *Enemy* uma gravação de voz deixada pela mãe de Adam no atendedor de chamadas do filho, pedindo-lhe que devolva a chamada, o que ele escuta com evidente alheamento. No que toca à relação de Adam com Mary, cumpre notar que a distância entre os dois é visualmente construída através de planos em que ambos se encontram afastados um do outro, notando-se apenas uma união quando têm relações sexuais, cujo término, enfim, viabiliza uma nova separação. Tão merecedora de destaque a esse propósito é a escassa troca de palavras entre si. Similarmente, na cena em que um colega de Adam (interpretado por Joshua Peace) – cuja matéria de ensino não é especificada, mas que se entende ser a adaptação do professor de Matemática – lhe recomenda o filme *Where there's a will, there's a way*, é notória a lonjura física entre as personagens e a pouca desenvoltura com que se processa o seu diálogo (v. anexo II).

Ora, a escassez de falas entre Adam e essas duas personagens aponta ainda para outro importante tema da narrativa saramaguiana, contíguo ao que agora se viu e também ele

transposto para filme: o da incomunicabilidade humana, com os impactos que se adivinham (e confirmam) nas relações representadas nas duas obras. Tudo isto parece articular-se numa lógica circular em que os vários elementos são causa e efeito uns dos outros: o distanciamento, marca indelével de todas as interações de Tertuliano Máximo Afonso e de Adam, bem como de António Claro com Helena, é provocado pela incomunicabilidade, consentido pelas tecnologias e traduzido num desconhecimento do outro, ele próprio conducente ao autodesconhecimento das personagens. Disso faz eco, por um lado, Maria da Paz, quando lamenta que o namorado não a coloque a par da sua vida pessoal (cf. *ibidem*: 125) e lhe diz, num amargo lamento: “No fundo de mim mesma, sei que nada sabes de mim” (*ibidem*: 229). Por outro lado, também Helena refere algo semelhante, quando acusa António Claro de não reparar muito nela (cf. *ibidem*: 229). Exemplo máximo será, aliás, o de ambos calarem algo que os dois fizeram, por convicção de que o outro não o entenderia (cf. *ibidem*: 195). Sinais, em síntese, de que, como disse Saramago, justamente a propósito de *O homem duplicado*, “estamos fechados em nós próprios” (*apud* Vasconcelos, 2010: 60)⁵⁴.

“[M]odelo perfeito das modernas dificuldades de comunicação” (Saramago, 2003: 206) é, de acordo com o narrador romanesco, a cidade que as personagens habitam: “um imenso formigueiro de cinco milhões de habitantes irrequietos” (*ibidem*, 303), “uma gigantesca metrópole que se estende pelo que antigamente haviam sido montes, vales e planícies, e agora é uma sucessiva duplicação horizontal e vertical de um labirinto”, orquestradora de uma “caótica malha urbana” onde impera o “instinto de sobrevivência” (*ibidem*: 73).

Sobre a cidade e a sua adaptação, façam-se três considerações. Em primeiro lugar, no romance ela é apenas descrita nesses moldes, sem que se especifique o seu nome. Dessa forma, fica sugerido que qualquer cidade com aquelas características pode ser o palco da ação. Já a definição visual que está na base do meio cinematográfico torna possível reconhecê-la, na adaptação, como a canadiana Toronto.

Em segundo lugar, note-se que a primeira descrição urbana pormenorizada é feita pelo narrador saramaguiano num momento não inicial da narrativa (cf. *ibidem*: 73), enquanto o primeiro plano de *Enemy* não só já situa a ação num grande centro urbano, como permite mesmo, para quem tem familiaridade com o desenho paisagístico de Toronto, identificá-la prontamente como o espaço em que a história se desenvolverá (v. anexo III). De facto, o filme parece conceder uma importância maior à situação espacial – e em consequência, como se argumentará, temporal – das personagens, no processo da sua caracterização. Nesse sentido se compreendem os vários planos gerais⁵⁵ da cidade a intercalar as diferentes cenas, nos quais,

⁵⁴ Vale a pena atentar nas palavras de Saramago que antecedem e ajudam a situar esse dito. Em entrevista a José Carlos de Vasconcelos, para a revista *Visão*, em 2003, diz o autor: “Paul Ricoeur tem uma frase que parece banal mas não é. Mais ou menos assim, se a memória me não falha: «O outro é como eu e tem o direito de dizer eu». O que acontece é que demasiadas vezes, mesmo inconscientemente, por acções ou omissões, negamos ao outro o direito de dizer «eu». Isto não é directamente transponível para o *Homem [duplicado]*, mas põe a questão sobre o outro, sobretudo se igual a nós. (...) / Quem é o outro? Tu és o J.C.V., conheço-te há muitos anos, somos velhos amigos. Sim senhor: mas quem és tu, efectivamente? E quem sou eu para ti? Nós dizemos, com razão, que a amizade, e ainda mais o amor, é a ponte que liga as pessoas. Mas é uma ponte frágil, como todas as pontes: de qualquer maneira estamos fechados em nós próprios” (*apud* Vasconcelos, 2010: 60).

⁵⁵ O plano geral caracteriza-se por “apresenta[r] um espaço natural muito vasto” (Journot, 2009: 55).

para além da tonalidade sépia que perpassa quase todo o filme, potencialmente sugestiva de insalubridade (moral e humana), os edifícios surgem envoltos por uma neblina, cujo adensamento acompanha a progressão narrativa e cria uma sensação de desconhecimento e mistério (v. anexo IV). A isso acresce a filmagem de muitos desses planos em *travelling*⁵⁶, lateral ou vertical, desse modo desnudando a vastidão da metrópole.

Em terceiro lugar, e concomitantemente, as representações literária e fílmica do espaço da narrativa e, em particular, a quase obsessiva preocupação em *Enemy* de se lembrar ao espectador o local onde os eventos de desenrolam mostram como a cidade é o cenário ideal – se não mesmo *necessário* – para tratar de temas como a identidade, as relações e a incomunicabilidade humanas. Com efeito, elas permitem depreender que um questionamento identitário, como aquele que a duplicação dos sujeitos sinaliza e instiga, adquire maior pertinência e sentidos peculiares num contexto urbano. E é, finalmente, por ambos os trabalhos tratarem dos temas já apontados, perfeitamente situáveis e reconhecíveis nos nossos tempos, e por as suas personagens se movimentarem em contextos citadinos que também (re)conhecemos, que podem tomar-se Tertuliano Máximo Afonso e Adam, personagens no olho do furacão temático das respetivas obras, como paradigmas do indivíduo contemporâneo.

Veja-se, por exemplo, como fazem sentido as considerações de Zygmunt Bauman (2003, 2005) acerca de alguns vetores próprios dos tempos atuais, a que chamou *modernidade líquida*, quando aplicadas a esses protagonistas. Sem se ambicionar uma leitura baumaniana de *O homem duplicado* ou de *Enemy*, certamente proveitosa, pode observar-se que os problemas relacionais e comunicacionais de ambas as personagens se compaginam, afinal, com o atual receio de compromisso interpessoal. Este conduz a uma transformação (não meramente terminológica) dos *relacionamentos* em *conexões*, de natureza mais efémera e leve. A articulação destas em rede possibilita estabelecimentos e cortes relacionais fáceis e rápidos (cf. Bauman, 2003: 9-15) – bem ao estilo, verifica-se, da “ligação sentimental de temporada” (Saramago, 2003: 204) entre Tertuliano Máximo Afonso e Maria da Paz.

No concernente à cidade, defende Bauman que nela a vida é marcada pela “furiosa actividade de traçar e alterar fronteiras entre as pessoas” (Bauman, 2005: 71). Podemos ver numa tal empresa, tornada “obsessão” (*ibidem*: 73), a latência de um individualismo que está bem patente nas narrativas sob escrutínio. Nessa linha se pode entender o cruel plano que António Claro engendra e cumpre, igualmente transposto para filme, quando se faz passar por Tertuliano para poder dormir com Maria da Paz e, dessa forma, “retirar da parecença, da semelhança, da igualdade absoluta (...), alguma vantagem de ordem pessoal” (Saramago: 2003: 190). No mesmo prisma podem ser perspetivadas, ainda, as comparações de estilo e qualidade de vida que o narrador estabelece entre as personagens – ou não residissem elas numa cidade cuja população evidencia “diferenças importantes de bem-estar e outras sem a menor possibilidade de mútuas comparações” (*ibidem*: 73). Assim, no romance, o automóvel de António Claro é superior ao de Tertuliano (cf. *ibidem*: 215) e a carreira do primeiro está em promissora ascensão (cf. *ibidem*: 174, 180, 194, 229), enquanto o segundo, como se viu,

⁵⁶ “O *travelling* constitui uma deslocação da câmara de filmar no espaço” (Journot, 2009: 147).

encara o seu emprego com tédio. No filme, por seu lado, é evidente a desigualdade de conforto entre o apartamento de Adam e o de Anthony, que leva este último a perguntar, quando visita a casa do seu duplo: “What the fuck is this place, man? You live here?” (Villeneuve, 2014: 01:01:01-01:01:05; v. anexo V). Já Maria da Paz, por seu lado, sente-se socialmente inferior a Tertuliano, pois, como nota o narrador, “afinal ele é um habilitado professor de História (...), ao passo que ela não passa de uma simples empregada bancária de nível médio” (Saramago, 2003: 102).

Por último, releve-se a mudança de nome do protagonista na transposição fílmica. De um inusual Tertuliano Máximo Afonso, “nome nada comum, de um sabor clássico que o tempo veio a tornar rançoso”, que pesa à personagem “como uma lousa” e que motiva reflexões alheias “sobre a concomitância entre a raridade de um nome e o estranhíssimo comportamento de quem o usa” (*ibidem*: 11, 12, 50), passa-se a um comum Adam Bell. Ora, esta vulgaridade onomástica, aliada ao facto de Adam, o equivalente inglês de Adão, ser na narrativa genésica da *Bíblia* o nome do primeiro homem, parece favorecer precisamente a leitura de que se trata de uma personagem com um papel simbólico-arquetípico: no presente caso, o de sujeito contemporâneo em situação urbana. Nessa linha, afigura-se justo reconhecer a alteração de nomes como uma opção criativa de construir sobre sentidos já sugeridos pelo texto literário, perante uma contingência linguística, imposta pela dificuldade de tradução do nome da personagem saramaguiana para Inglês⁵⁷. Além disso, a parecença entre os nomes Adam e Anthony, obviamente maior que entre Tertuliano e António, pode traduzir-se em mais uma semelhança entre os duplicados⁵⁸.

3. Da proximidade “das coisas elementares e essenciais”: a adaptação das personagens femininas

A atenção que ora se presta ao processo adaptativo das personagens femininas é tanto mais pertinente quanto se tenha em conta a importância que lhes é concedida no universo saramaguiano. As mulheres são, aí, personagens dotadas de uma clarividência geralmente superior à das masculinas, exercendo sobre elas um ascendente positivo de influência e renovação⁵⁹. Constituem-se, em suma, como

⁵⁷ A relevância dessa transformação deve-se à importância que os nomes podem ter no processo de figuração ficcional. Como nota Carlos Reis: “O nome é, muitas vezes, um fator importante na *caracterização* das personagens, sobretudo quando surge como um signo motivado. Essa motivação pode resultar da exploração poética da materialidade do significante (através, por exemplo, do simbolismo fonético), das conotações socioculturais que rodeiam certos nomes ou da explicação dada para a denominação” (Reis, 2018: 371; *italico no original*). No caso em apreço, são mormente as duas primeiras circunstâncias que ajudam a explicar o significado dos nomes dos protagonistas. E, com maior detalhe, pode atribuir-se a abstrusidade do de Tertuliano Máximo Afonso principalmente à primeira e a simbologia do de Adam à segunda.

⁵⁸ Sobre as outras semelhanças, v. *infra* Parte II, Cap. 3: “Tecendo as teias dos sentidos: algumas leituras possíveis”.

⁵⁹ José Saramago observa que a atribuição de valores positivos de conduta e de percepção à mulher começa em *Manuel de pintura e caligrafia* (1977) – romance que, não sendo o seu primeiro, é o que inicia o tratamento de temas posteriormente (e insistentemente) revisitados. A propósito dele, diz: “A história é contada na primeira pessoa, e aí, tal como logo sucederia noutros romances posteriores, a figura da mulher aparece como um forte elemento de transformação, porque sem ela, sem o «outro» que ela é, sem essa mulher que é citada apenas com a

as grandes responsáveis (cada uma à sua maneira) quer pelo desenvolvimento afectivo, intelectual e ideológico do protagonista masculino quer pela afirmação de valores que os tempos coetâneos parecem ter esquecido ou, simplesmente, substituído. (Arnaut, 2006: 40)

É o que se verifica, sem exceção, em *O homem duplicado*. As duas mulheres que mais proeminentemente intervêm nos acontecimentos narrativos – Maria da Paz e Helena – são as principais vítimas do autêntico “jogo de xadrez” (Saramago, 2003: 201) travado entre os duplos, não poucas vezes alimentado por motivos de “desforra, desforço, despique, desagravo, desafronta, represália, rancor, vindicta (...), ódio” (*ibidem*: 253). Em simultâneo, são elas os símbolos de um último reduto afetivo e, por isso, potencialmente redentor para os protagonistas, num mundo que lhes é inóspito, impessoal e alheio. De modo similar, uma outra importante personagem feminina – Carolina Máximo –, embora não tão diretamente afetada pelo curso dos eventos, evidencia uma grande densidade psicológica, alertando para os iminentes perigos da desenfreada busca de Tertuliano pelo seu duplo.

Um predicado comum a todas elas, talvez por serem “mulher[es], portanto mais próxima[s] das coisas elementares e essenciais” (*ibidem*: 110), é o da perspicácia de pensamento sobre a realidade. Cabe a Maria da Paz, afinal, a afirmação aforística de que “O caos é uma ordem por decifrar” (*ibidem*: 105), que serve de epígrafe tanto ao livro quanto ao filme e cuja descoberta surpreende Tertuliano⁶⁰. Sobre Helena, por seu lado, pensa António Claro:

(...) o que ela tem é o dom das frases curtas, condensadas, demonstrativas, empregar quatro palavras para dizer o que outros não seriam capazes de expressar nem em quarenta, e mesmo assim ficando a meio do caminho. (*ibidem*: 189)

Já no tocante a Carolina Máximo, que ora roga ao filho que cesse de procurar António Claro, ora lhe apela para que reconheça as virtudes da namorada antes que ela o abandone, é o próprio Tertuliano quem reconhece os seus dons premonitórios. Ele atribui-lhe, pois, a alcunha de “cassandra”, à semelhança daquela que, no episódio mitológico da guerra de Tróia, sem que tenha sido ouvida, avisou os troianos de que os gregos se preparavam para invadir o seu território (cf. *ibidem*: 139, 262, 268, 308)⁶¹.

Não obstante a prudência e sagacidade das personagens femininas, estas vêm a ser arrastadas pelas masculinas para a contenda de afirmação individualista que obstinadamente prosseguem. Acaba por ser a incapacidade de franqueza de Tertuliano Máximo Afonso com Maria da Paz – cujo “esperançoso e doce nome” (*ibidem*: 64) espelha a sua inocência – que a

inicial M., o pintor H. não chegaria a descobrir que os caminhos pelos quais transitava não o conduziriam ao conhecimento de si mesmo como homem e como artista. A descoberta do próprio chegará através do conhecimento do outro, a mulher será a guia desse percurso (...).” E explica ainda: “Não é que os homens não sejam pessoas boas, que o são e podem sê-lo, mas ao lado [das mulheres] aparecem sempre como pequenos aprendizes” (Saramago, 2013: 21, 35).

⁶⁰ Sobre os possíveis significados dessa epígrafe, v. *infra* Parte II, Cap. 3: “Tecendo as teias dos sentidos: algumas leituras possíveis”.

⁶¹ Cumprindo esta analogia com o mito clássico, ganha particular significado o nome de Helena – denominação, também, da mulher por quem se trava a dita contenda entre gregos e troianos, sendo disputada por Menelau e Páris. Para uma leitura da personagem Helena (e de Helen) em mais estreita conexão com a eventual simbologia do seu nome, v. *infra* Parte II, Cap. 3: “Tecendo as teias dos sentidos: algumas leituras possíveis”.

conduz a ser ludibriada pelo seu duplo e, em última instância, à morte. Por esse motivo, ele sente: “matou-a ele [próprio], matou-a uma vontade que o tornou cego para tudo quanto não fosse a desforra” (*ibidem*: 299). Por sua vez, menos contrito e com maior dose de hipocrisia, António Claro chega até a justificar o seu plano de dormir com Maria da Paz com uma suposta vingança da honra da mulher (cf. *ibidem*: 253-254).

Ora, passando à transposição fílmica dessas personagens, claras disparidades emergem. Desde logo, é evidente a redução da densidade psicológica de Mary quando comparada a Maria da Paz: não lhe cabem ditos aforísticos (em rigor, cabem-lhe muito poucas falas) e parece surgir, sobretudo, como mais um elemento caracterizador da rotina de Adam.

Por outro lado, Helen parece manter a complexidade que caracteriza a sua equivalente romanesca. Em ambas as obras, é ela quem sente mais diretamente, para além dos próprios envolvidos, as consequências psicológicas da duplicação do marido (cf. *ibidem*: 185-188). Aliás, é mesmo ela a principal responsável pelo “nascimento de um *novo* Tertuliano Máximo Afonso” (Arnaut, 2008: 22; *italico no original*), finalmente consumado, tal como sucede no filme, quando ambos se unem sexualmente e, na mesma noite, Maria da Paz e António Claro morrem num acidente de carro⁶².

No caso da mãe de Adam Bell, não se falará tanto em termos de redução ou de manutenção, mas antes de alteração. É que, não sendo rastreáveis indícios de eventuais dotes de adivinhação, ela exhibe uma clarividência análoga à de Carolina Máximo, nomeadamente quando aconselha o filho a desistir da fantasia de ser um ator de terceira categoria, atribuindo, de modo implícito, a essa razão os recentes sucessos na sua vida. A expressão facial com que Adam responde é ambivalente: por um lado, pode expressar incredulidade por a mãe não o compreender; por outro, pode assinalar uma epifania – ou seja, neste caso, uma súbita percepção da causa de se ver duplicado, então revelada pela mãe (v. anexo VI). Por essa razão e, principalmente, por a única cena em que Isabella Rossellini participa surgir numa fase adiantada da narrativa, antes da derradeira proposta de Anthony e do conseqüente precipitar de eventos resolutórios, aquele conselho da personagem pode constituir um prolongamento dos dons de “cassandra” que a sua correspondente romanesca manifesta.

Por fim, parece possível ler a presença dos motivos aracnídeos no filme em associação com as mulheres que povoam aquele universo narrativo. Com efeito, a aranha figura em vários passos de *Enemy*, com proporções cada vez mais exacerbadas e (mais ou menos diretamente) relacionada com essas personagens: aparece na cena de masturbação feminina, nos minutos iniciais, antes de ser pisada por uma mulher; surge em substituição do rosto de um corpo feminino nu, imediatamente antes do primeiro encontro entre Adam e Anthony; vagueia, em proporções gigantescas, pelas ruas da cidade, logo após Adam ter visitado a sua mãe; e, no final, surge como uma espécie de metamorfose de Helen, quando Adam (tornado Anthony) resolve ceder à tentação do *voyeurismo* erótico (v. anexo VII). A natureza disruptiva dos motivos aracnídeos, inexistentes no texto saramaguiano e motivadores de leituras diversas e estimulantes – de que a associação ao feminino é apenas um exemplo –,

⁶² Sobre o eventual significado desse (re)nascimento do protagonista, v. *infra* Parte II, Cap. 3: “Tecendo as teias dos sentidos: algumas leituras possíveis”.

justifica uma ponderação mais extensa em altura própria (v. *infra* Parte II, cap. 3: “Tecendo as teias dos sentidos: algumas leituras possíveis”).

4. A constelação elidida: a redução e supressão de personagens

Além da tríade feminina, outras personagens romanescas há que, mesmo sem uma participação tão saliente no decurso da ação, ajudam a construir alguns dos sentidos da obra, principalmente quando tomadas em relação à personagem principal, centro da *constelação* em que todas elas gravitam. Estão em causa o professor de Matemática, algumas outras colegas e o diretor da escola, o cão Tomarctus, a vizinha do andar de cima e o senso comum. Todas elas, podendo vir a servir outras funções mais específicas, devem ser vistas, antes de mais, enquanto sinais da natureza circunstancial de muitas das relações de Tertuliano Máximo Afonso, assim determinadas ora pela sua situação profissional, ora pela sua residência num prédio, ora pela sua inserção numa determinada comunidade.

Entre aquelas personagens, o professor de Matemática é a que mais intervém na história e aquela com quem Tertuliano Máximo Afonso mais interage. Na verdade, é (não só mas também) nos diálogos que ambos travam que se desenvolve um importante veio temático da obra: o da reflexão sobre a História. Mais especificamente, resultam daí interessantes discussões acerca das lonjuras entre as ciências sociais e humanas e as exatas, de que são representativas as matérias de ensino das duas personagens⁶³. Na sua passagem ao ecrã, todavia, o colega de Tertuliano é reduzido à sua função mais elementar com respeito à progressão dos acontecimentos: a de dar a conhecer ao protagonista o filme onde identificará o seu duplo.

Embora mais esporadicamente mencionados, com Tertuliano relacionam-se ainda outros colegas: é o caso das professoras de Inglês e de Literatura, por exemplo, ou mesmo, numa posição hierarquicamente superior, do diretor. Também a eles tenta Tertuliano Máximo Afonso explicar as razões para a sua proposta de ensino cronologicamente inverso da História. Por isso, os diálogos que nesse contexto trava, ainda que escassos, constituem, igualmente, ocasiões privilegiadas para desenvolver cogitações sobre a própria disciplina de ensino. Mas se, na sua adaptação, a personagem do professor de Matemática é grandemente reduzida nas suas funções, estes outros colegas não figuram sequer na narrativa. Tais transformações redutivas poderiam significar a supressão da temática histórica no processo adaptativo. Ainda assim, são encontradas outras formas inventivas, distintas das que se utilizam no romance, para a tratar filmicamente, conforme se verificará no próximo capítulo.

Precisamente de supressão se fala, também, quanto ao cão Tomarctus, de Carolina Máximo, que não é transposto para filme. No universo saramaguiano, a figura canídea

⁶³ É Saramago quem o diz, instigado a comentar a escolha do emprego de professor de História para o protagonista de *O homem duplicado*: “No fundo, ele prolonga a minha preocupação com a História. Do que resulta uma série de reflexões sobre a História e o confronto entre a ciência não exacta que ela é e a ciência exacta que é a Matemática. O que faço através dos diálogos entre os dois professores amigos, o Tertuliano e o outro, que não tem nome (...)” (*apud* Vasconcelos, 2010: 58).

reveste-se de uma simbologia bastas vezes positiva, associada a valores que parecem rarear entre os homens (mais do que entre as mulheres). Sendo verdade que Tomarctus não adquire a importância de que alguns cães se revestem noutros romances de Saramago (cf. Arnaut, 2008: 195-196), é justo reconhecer nele um significado que, em grande parte, deriva do contraste: ele parece afirmar-se como contraponto afetivo à frieza do mundo humano. A propósito dele, diz-se que “é isso o que os cães mais prezam na vida, que ninguém se vá embora” (Saramago, 2003: 232) – algo oposto, compreende-se, aos sentimentos retaliativos e destrutivos que marcam a relação entre os duplos e às atitudes através das quais Tertuliano se furta a contactos com a mãe ou com a namorada, que faz por manter distantes.

Por seu turno, a vizinha do andar de cima, também ela sem correspondência em *Enemy*, surge como (mais) um exemplo das várias “pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão” (*ibidem*: 12), a quem até o barulho da máquina de escrever de Tertuliano Máximo Afonso serve de companhia (cf. *ibidem*: 142). Nesse sentido, ela ajuda a compor o meio humano circundante à personagem principal, ao mesmo tempo que sinaliza o isolamento que caracteriza os habitantes da(s) cidade(s).

Por último, merece ser apreciada a excisão de um ser ficcional com características muito peculiares. O senso comum, passível de ser classificado como personagem não natural⁶⁴, intervém com frequência na narrativa (cf. *ibidem*: 32-34, 60-61, 111, 123-124, 156-159, 224-226, 287-288), em regime de “diálogo todo ele silencioso, todo ele mental” (*ibidem*: 61), com Tertuliano Máximo Afonso. De facto, as suas intromissões propiciam o discurso da personagem principal, pois, nos moldes em que se processam, elas impelem à explicitação das motivações psicológicas desta última e, por extensão, permitem ao leitor um mais cabal conhecimento da sua vida interior. De mais a mais, podendo o senso comum ser visto enquanto representante de um pensamento convencional, socialmente aceite e partilhado, ele afirma-se como mais uma voz, ao lado da de Carolina Máximo, a recomendar prudência e precaução. Como ele próprio admite, em conversa com Tertuliano:

(...) o papel do senso comum na história da vossa espécie nunca foi além de aconselhar cautela e caldos de galinha, principalmente nos casos em que a estupidez já tomou a palavra e ameaça tomar as rédeas da acção (...). (*ibidem*: 158)

Por esse motivo – isto é, por representar a forma corrente de pensamento (mas talvez não tanto de acção) no quadro de uma comunidade –, o senso comum é descrito pelo professor de Matemática como “demasiado comum para ser realmente senso, no fundo não passa de um capítulo da estatística, e o mais vulgarizado de todos” (*ibidem*: 68). As suas intrusões tentativamente pacificadoras podem, por ângulo análogo, ser interpretadas como explicitação de um diálogo que é, por norma, apenas implicitamente travado no seio de cada indivíduo: um

⁶⁴ Se bem que se trate de uma personagem não natural inserida numa narrativa não necessariamente não natural, a definição desta última ajuda a compreender a noção daquela: “Unnatural narratives can be identified as those texts that violate mimetic conventions by providing wildly improbable or strikingly impossible events; they are narratives that are not simply nonrealistic but antirealistic” (Richardson, 2012: 95).

diálogo entre as vontades impulsivas do sujeito e a instância censória e repressora de tais desejos⁶⁵.

Ficam, deste modo, apontadas as operações transformativas sobre as personagens de *O homem duplicado* aquando da sua adaptação para *Enemy*. Em particular, aferiu-se a manutenção dos atributos essenciais de Tertuliano Máximo Afonso em Adam; evidenciou-se o diferente modo de lidar com as personagens femininas, reduzindo as funções e a densidade psicológica de uma e mantendo ou alterando pontualmente as de outras; e, por fim, notou-se a redução de uma personagem, em simultâneo refletiva e instigadora de reflexão, e a não transposição de outras. Tendo em mente estas constatações, parecem poder ser extraídas algumas ilações.

5. A adaptação de personagens como adaptação de sentidos: algumas conclusões

A ponderação do processo adaptativo das personagens permite, desde logo, confirmar duas premissas anteriormente expostas. Em primeiro lugar, atesta o lugar intermediário do guião no referido processo, revelando a provisoriedade (de algumas) das transformações que ele efetua sobre o texto adaptado. No argumento a que tivemos acesso, a título de exemplo, quatro diferenças relativas aos seres ficcionais sobressaem, por comparação ao filme enquanto produto acabado: o protagonista recebe aí o nome de Abundie Bell, o qual, mesmo sendo diverso do de Tertuliano Máximo Afonso, suscita similar estranheza; o professor de Matemática, embora também não motive cogitações sobre a História, participa em várias cenas; o mesmo fazem duas outras colegas de Abundie e o diretor da escola; e o senso comum, sempre em *voz-off*, constitui uma personagem regularmente interventiva mas com a qual o protagonista não dialoga. Como tal, observa-se que a intercessão do realizador⁶⁶ no guião que o (primeiro) argumentista esboçou tem, realmente, efeitos criativos e transformativos: serão da sua particular responsabilidade, enfim, a mudança de nome do protagonista, com o que se viu estar semanticamente implicado nessa opção, e a redução ou supressão das restantes personagens referidas⁶⁷.

Em segundo lugar, a equação comparativa das personagens adaptadas e adaptantes comprova, ainda, a complementaridade entre várias perspetivas teóricas sobre a adaptação. No caso em apreço, as intertextuais ajudam a entender a dinâmica transmutativa inerente à migração de personagens entre textos diversos; as narratológicas conseguem dar conta de como, num processo adaptativo, a adição, a supressão, a alteração ou a manutenção de certas figuras pode ora influenciar o, ora ser influenciada pelo, relato e, em especial, a (ou pela) sua economia significativa; e as intermediáticas, dando conta das propriedades comuns e próprias aos vários meios, problematizam a eventual necessidade e, mais frequentemente, a

⁶⁵ Para uma exegese psicanalítica do senso comum (aqui apenas sugerida) e, mais latamente, de *O homem duplicado* e de *Enemy*, v. *infra* Parte II, Cap. 3: “Tecendo as teias dos sentidos: algumas leituras possíveis”.

⁶⁶ Reiteramos a nossa incerteza quanto à interferência ou não de Villeneuve na versão do argumento a que tivemos acesso.

⁶⁷ O próprio Denis Villeneuve admitiu, em entrevista, que um dos fatores mais atrativos para realizar a adaptação de *O homem duplicado* foi a possibilidade de trabalhar com poucos atores (cf. Villeneuve, 2015: “Interviews”).

possibilidade de alterar algumas das qualidades das personagens, tanto por meio de excisão ou redução quanto de adição.

Efetivamente, a análise empreendida teve uma base comparativa, de cotejamento entre as personagens do texto adaptado e as da adaptação, para aquilatar as operações levadas a cabo. No entanto, indo além de um tal inventário, deve ser calculado em que medida os dados por ele fornecidos podem informar sobre o que está em causa em muitos processos adaptativos.

Aceitando as personagens como importantes focos de concentração e irradiação dos sentidos de uma narrativa, as transformações que elas sofrem dizem muito acerca da relação que uma adaptação vem a estabelecer com o texto adaptado. Aliás, tanto assim é que o debate acerca da identidade ou alteridade das personagens adaptada e adaptante se revela, pelo menos até certo ponto, análogo ao da identidade ou alteridade das respetivas obras.

Não se pretende, com essa discussão, confundir as fronteiras entre um trabalho e outro, sempre claramente distintos, conforme já ficou visto. É que, para além das óbvias diferenciações mediáticas, o autor do texto adaptado muito raramente vem a ser o do trabalho adaptante e, as mais das vezes, há um intervalo temporal relativamente considerável entre as duas produções. A tal acresce que ver ambas como uma única negaria a autonomia estética outorgada à adaptação. Naturalmente, quando aqui se fala, de modo pragmático, da hipótese de uma coincidência identitária entre as duas obras, não se o faz em moldes absolutos – o mesmo é dizer: não se pondera o cenário de vir a entender ambas como uma só. Ao invés, está em causa o maior peso das convergências ou das divergências de uma transposição face ao texto que adapta, embora aceitando que, tratando-se de adaptação, sempre haverá umas e outras. Mais concretamente, pensa-se na possibilidade de um leitor/espectador que seja membro de uma *knowing audience* (cf. Hutcheon, 2006: 120-121) poder vir a entender o que vê como coincidente ou, no mínimo, compatível com o que leu.

O mesmo se pode aplicar à personagem. Sem dúvida, a que resulta da adaptação nunca chega a ser a que é adaptada. Afinal, a matéria semiótica e mediática de que uma e outra são feitas é invariavelmente distinta:

Although the novelistic character is a verbal artifact, constructed quite literally out of words, the cinematic character is an uncanny amalgam of photogenic, body movement, acting style, and grain of voice, all amplified and molded by lighting, mise-en-scène, and music. (Stam, 2000: 60)

Por conseguinte, retomando a terminologia de Jens Eder (2010), as duas figuras sempre divergirão, pelo menos enquanto artefactos: não só devido a essa diferença material, como ainda às inevitáveis diferenças estilístico-compositivas entre o criador do texto adaptado e os da adaptação.

Pelo contrário, as respostas não podem ser tão claramente dadas no que respeita às demais componentes da personagem em contexto adaptativo. Por exemplo:

Characters can be presented across the media, and in principle, any character can appear in any medium. Their appearances in various media products may differ according to their qualities as artefact, symbol or symptom (i.e., their crafted-ness, their meaning, and their references to reality), but it will still be the same character as long as the core features of the fictional being remain the same. (Eder *et alii*, 2010: 19)

Tal parece aplicar-se, sem grandes impedimentos, a casos de *transmedial storytelling*⁶⁸, onde o elo de ligação entre os vários trabalhos é a partilha do mesmo mundo narrativo, que geralmente se vê, dessa forma, expandido (cf. Ryan, 2013: 369). Contudo, no tocante às adaptações, transitam do texto adaptado não apenas as personagens e o mundo ficcional, como ainda a própria narrativa. Esse facto tem implicações relevantes, se se tiver em conta que a componente simbólica da personagem, dependendo, em certa medida, da sua dimensão ficcional ou mimética, é ainda definida em função dos próprios eventos em que ela participa. Uma vez que, na adaptação, estes são os mesmos do texto adaptado – pelo menos em porção razoável, podendo ser retirados uns e acrescentados outros, como também sucede em *Enemy* –, justifica-se considerar que, para a personagem adaptante ser reconhecida como idêntica à ou, pelo menos, próxima da adaptada, ela tem de manter não só as suas principais componentes miméticas (de interioridade, exterioridade e socialidade), como ainda, consequentemente, a sua componente simbólica.

De facto, em *O homem duplicado*, não parece custoso enumerar as características fundamentais, por exemplo, de Tertuliano Máximo Afonso, mantidas em Adam Bell: a solidão, a sua situação etária (adulto em idade ativa), a monotonia da sua rotina e os poucos laços afectivos que estabelece. A conservação destes atributos autoriza que se fale de personagens idênticas, conquanto não totalmente coincidentes: não só têm nomes diferentes, como Adam é professor universitário, enquanto Tertuliano ensina numa escola secundária. Essas pequenas disparidades, todavia, não bastam para alterar a sua situação de proximidade. Aliás, viu-se como a alteração onomástica reforça um simbolismo já sugerido no texto saramaguiano, enquanto a mudança do local de trabalho situa a personagem numa cidade mais cosmopolita, logo mais propícia a questionamentos identitários profundos. Em rigor, muito dificilmente uma personagem adaptante exhibirá propriedades que coincidam por inteiro com as da adaptada, em virtude da natureza (re)criativa das transposições.

Ora, é, em grande parte, porque a personagem principal da adaptação assume características muito semelhantes e participa numa ação grandemente similar às que se encontram no texto adaptado, que os principais sentidos semântico-pragmáticos de um e outro trabalhos são, também eles, paralelos, apenas com pontuais inflexões. Exemplificando: se Adam Bell vivesse um casamento feliz, fosse um adolescente, tivesse uma vida empolgante ou tivesse uma forte e sólida rede de amigos e familiares, o questionamento identitário, podendo ainda assim processar-se, tomaria necessariamente outra direção e adquiriria outro significado.

Um parêntesis, não obstante, deve ser feito no que concerne à dimensão sintomática da personagem. Serve ele para assinalar que, dependendo os efeitos provocados sobre o recetor,

⁶⁸ Cf. nota 41.

em grau apreciável, dos mecanismos e estratégias narrativos, compositivos e estéticos utilizados para apresentar a personagem, e sendo a natureza artificial da personagem adaptante automaticamente diversa, como se viu, da adaptada, a sua dimensão de sintoma poderá, também, divergir. No que ao tratamento das figuras diz respeito, o trabalho adaptante pode começar por diferir do adaptado em termos do modo como vai disseminando a informação passível de as caracterizar. Para dar um exemplo concreto, é o que se verifica na pronta situação espacial do protagonista em *Enemy*, quando em *O homem duplicado* ela é dada a conhecer ao leitor num momento mais adiantado da narrativa, já posterior ao reconhecimento do duplo. Operações como essa podem surtir efeitos significativos na receção das personagens, mais particularmente na progressiva construção mental que o leitor/espectador vai fazendo delas – talvez, desde logo, por ele ser (inconscientemente) conduzido a valorizar, sobremaneira, as propriedades que primeiro lhe são apresentadas⁶⁹. Simultaneamente, atendendo ao inter-relacionamento entre as personagens e à sua definição também a partir dos laços que as unem, a supressão de umas acaba por afetar, de modo indireto e sempre em comparação com o texto adaptado, a conformação – e, logo, a receção – daquelas que são mantidas, assim privadas do contacto com seres que, na sua existência primeira, lhes eram variavelmente familiares.

Decorrente do exposto, e ainda a partir da proposta metodológico-analítica de Eder (2010), pode avançar-se uma tentativa de descrição dos parâmetros que caucionam uma certa identidade – sempre em termos de proximidade e nunca de coincidência absoluta – entre personagens adaptada e adaptante. Aceita-se que, enquanto artefactos, elas serão sempre entidades de natureza mediática autónoma e, portanto, claramente distinguíveis (artefacto: ≠). Essa circunstância poderá, eventualmente, levar a reações diversas por parte dos seus recetores (sintoma: ≠/≈). Será, então, na partilha das suas características interiores, exteriores, sociais e relacionais mais relevantes que se institui uma ligação de proximidade entre ambas (ser ficcional: ≈). Graças a isso, torna-se possível identificar nelas vetores semânticos e temáticos afins ou até sobrepostos, a despeito das divergências miméticas (símbolo: ≈/=) (v. anexo VIII).

Cumpre fazer uma advertência quanto a esta proposta descritiva: não se deve encontrar nela um critério para ajuizar os sucessos ou os fracassos de uma adaptação, tomando a identidade entre personagens como meta que qualquer trabalho adaptante se deve esforçar por atingir. Rejeitou-se essa normatividade quando se falou de fidelidade e torna-se a rejeitá-la agora, pois negaria as virtualidades artístico-criativas que fazem das adaptações obras esteticamente autónomas e, pode acrescentar-se, dignas de interesse. A presente proposta, de pendor explicativo, serve apenas como método de medição da maior proximidade ou distância entre as personagens adaptadas e adaptantes, capaz de elucidar, em jeito de correspondência, relativamente à maior proximidade ou distância entre texto adaptado e adaptante. Ao mesmo tempo, ela ajuda a sinalizar que, mesmo existindo uma apreciável proximidade entre os dois trabalhos, esta nunca chega a adquirir os contornos de igualdade completa, visto que algumas mudanças (no caso, atinentes aos seres ficcionais) são inevitáveis.

⁶⁹ Também aí, portanto, considerações de ordem cognitivista podem auxiliar a uma melhor compreensão das divergências recetivas.

No seguimento desta nota, uma derradeira conclusão merece ser feita. Verificou-se, a partir do caso de estudo, que são múltiplas as relações que se podem estabelecer entre as personagens de um texto primeiro e as do trabalho que a adapta: há personagens transpostas sem modificações significativas, outras com alterações evidentes, embora de importância variável, e outras ainda que são simplesmente elididas. Com efeito, é pertinente conceber como gradativas, e não em termos binários (de semelhança ou contraste), as virtualidades de relacionamento entre personagens e, daí decorrendo, entre trabalhos. Por essa via se explica a maior aproximação, por exemplo, da Helen de *Enemy* à Helena de *O homem duplicado* e o maior dissenso entre Mary e Maria da Paz, sem esquecer a posição algo dúbia que a mãe de Adam ocupa relativamente à de Tertuliano Máximo Afonso.

Não deterministicamente devem, ainda, ser perspetivadas as operações de excisão de personagens. Referiu-se a importância de algumas figuras de *O homem duplicado* no estabelecimento de diálogos com o protagonista, nos quais ele expõe a sua visão do mundo e, muito concretamente, da História. Se a sua supressão pode fazer esperar que os sentidos por elas sugeridos e amparados no texto adaptado não estarão presentes no adaptante, é igualmente certo que outras formas há, caso os adaptadores assim o queiram, de transmitir esses mesmos sentidos ou outros afins. É o que sucede no caso da História – e é isso que se procurará expor no próximo capítulo.

2. A ADAPTABILIDADE DO INADAPTÁVEL: A HISTÓRIA E A (META)LINGUAGEM

1. Da inadaptabilidade: as reflexões sobre a História e a linguagem entre meios

Embora José Saramago tenha recusado insistentemente o epíteto de “romancista histórico” que alguns lhe atribuíam (e atribuem) (cf. Saramago, 2013: 18-19, 24-25), a tematização da História acabou por se tornar uma das características mais reconhecíveis da sua obra. Enquadrada na *praxis* pós-modernista, a revisitação artística e ficcional do passado acaba por desembocar numa questionação da História oficial e dos discursos que a consolidaram, em virtude de uma suspeita mais ampla acerca da *representação* e do conhecimento que esta pode facultar do real. Visto que qualquer representação é texto e que qualquer texto é trabalhado com o auxílio de estratégias retórico-narrativas, também o registo histórico, não raras vezes averbado em consonância com os discursos ideológicos dominantes à época (cf. Ornelas, 2007: 218, 226), merece ser criticamente indagado:

History (...) is (...) being rethought – as a human construct. And in arguing that *history* does not exist except as text, it does not stupidly and “gleefully” deny that the *past* existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality. We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts*. Even the institutions of the past, its social structures and practices, could be seen, in one sense, as social texts. (Hutcheon, 2004: 16; itálicos no original)

Na literatura portuguesa, a questionação pós-moderna da História foi especialmente impelida pela Revolução de Abril (cf. Reis, 1986: 92). O derrube de um regime opressivo e censório, limitador da expressão de ideias contrárias às do poder instituído e cristizador de uma visão gloriosa da *raça* portuguesa, criou, enfim, as condições para uma fecunda reflexão coletiva acerca do passado – ou das versões que dele subsistiram até ao presente.

É, então, nesse plano que pode ser entendido o primeiro ciclo de produção romanesca de Saramago (cf. Arnaut, 2008: 18-41)⁷⁰, isto é, como uma laboriosa navegação, para utilizar as palavras do autor, na “grande zona de obscuridade” da História – aquela que é ocultada ou marginalizada pelo historiador, no seu esforço de seleção e concatenação de factos e informações. É nela que o romancista “tem o seu campo de trabalho”, aí introduzindo

pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido[,] (...) quiçá tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu. (Saramago, 1990: 19)

⁷⁰ Incluem-se neste ciclo os romances publicados entre 1977 e 1991: *Manual de pintura e caligrafia*, *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *A jangada de pedra*, *História do cerco de Lisboa* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

Sucedee, no entanto, que *O homem duplicado*, pertencendo a um segundo ciclo temático-formal da produção saramaguiana (cf. Arnaut, 2008: 40-49)⁷¹, prolonga uma tematização histórica, agora em clave distinta. Com efeito, já não se encontra aí a recuperação de uma época do passado nacional (ou ocidental, como em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991), documentada e facilmente reconhecível pela comunidade leitora, feita coordenada temporal de um mundo narrativo povoado por personagens com existência histórico-empírica, lado a lado com outras estritamente ficcionais. O que se identifica nesse e nos demais romances daquele segundo ciclo é a adoção de um “registo de teor universalizante” (*ibidem*: 42), sempre sem identificar referencialmente o espaço da ação (como já se notou em relação a *O homem duplicado*) ou o seu tempo (embora ele seja facilmente reconhecido como o da contemporaneidade, como também ficou patente), e bastas vezes sem atribuir às personagens, ou a muitas delas, um nome particular (no romance em análise, apenas cinco das personagens intervenientes recebem nome próprio)⁷².

Numa imagem conceptual que viria a tornar-se célebre, e que ajuda a compreender melhor o desenraizamento espaciotemporal e individual das narrativas publicadas nesse período, Saramago falou da transição entre ciclos como se de uma passagem da estátua à pedra se tratasse:

É como se desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, durante catorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua. O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de tirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até agora. Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar. (Saramago, 2013: 33-34)

Interessado, a partir do primeiro *Ensaio*, em perguntar “o quê e quem somos” e “para quê” (*ibidem*: 34), ao mesmo tempo que opera, confessadamente, uma “espécie de ressimplificação” formal, em resposta “a uma necessidade maior de clareza” (*apud* Reis, 2015a: 45, 46), Saramago reporta-se doravante a questões mais latas e complexas, com toda a probabilidade irrespondíveis, respeitantes à humanidade, de modo geral, e não apenas a uma sua franja⁷³. Em consequência, a recriação epocal é abandonada, por já não ser necessária ao tratamento de temas que, em rigor, se demonstram atemporais.

⁷¹ Por sua vez, figuram neste segundo grupo as narrativas longas publicadas entre 1995 e 2004: *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes*, *A caverna*, *O homem duplicado* e *Ensaio sobre a lucidez*.

⁷² Precisamente a propósito de *O homem duplicado*, Saramago declarou que “sempre que posso não dou nome às personagens, porque não é preciso, não tem importância nenhuma: elas são aquilo que fazem, não os nomes que têm” (*apud* Vasconcelos, 2010: 58).

⁷³ Dada a componente humana, humanista e humanizante (também) presente neste segundo ciclo, e prevenindo a aplicação ao caso das associações habitualmente feitas entre superfícies pedrais e frieza ou austeridade, Luciana Stegagno Picchio fala, sugestivamente, de uma “pedra capaz de chorar” (Picchio, 1999: 19).

Nesta segunda fase da obra romanesca, não está mais em causa, pois, um rearranjo da História, com cujos dados factuais se misturem os “cartuchos” da ficção, visando projetar uma realidade possível ou uma *outra* História. Por isso, não se pode continuar a falar da metaficção historiográfica⁷⁴ que se reconhecia num primeiro momento. Mas tal não obsta a que, num romance como *O homem duplicado*, a História se mantenha como tema de reflexão, ainda que de forma não tão saliente quanto antes.

Afinal, aí tem-se um protagonista cuja profissão prontamente indicia o tratamento de questões relacionadas com a disciplina que ensina. É o que ocorre, sobretudo, em intervenções do senso comum, em diálogos que Tertuliano trava com o professor de Matemática, Maria da Paz e a mãe ou, ainda, em comentários do narrador, em registo digressivo.

Adivinha-se, desde já, por que merece ser ponderada a adaptabilidade fílmica das cogitações sobre a História: por um lado, devido à supressão da personagem do senso comum e à redução operada com respeito ao professor de Matemática e a Maria da Paz, no trânsito para *Enemy*; por outro, mediante o expectável esbatimento (senão total anulação) da figura do narrador no meio cinematográfico; e, além disso, por causa da tendência genérica para outorgar à linguagem verbal maiores potencialidades refletivas (e reflexivas) do que à imagem.

Atendendo a esta última nota, cabe reparar que, como se sabe, o cinema, enquanto meio composto, não é *apenas* imagem, embora esta configure um importante elemento da sua caracterização mediática. Ele contempla, igualmente, uma banda-som que, permitindo a gravação das falas das personagens ou de uma figura narradora em *voz-off*, possibilita, por defeito, a inclusão no filme de reflexões verbais mais ou menos longas e complexas sobre qualquer tema. Dir-se-ia, portanto, que a suposta superioridade cogitativa e propositiva da linguagem em relação à imagem – para além de discutível, em virtude da hierarquização das artes a que poderia conduzir, de acordo com o alcance semântico-pragmático de cada uma ou dos meios de expressão por si utilizados – é um falso problema no tocante à possibilidade de transição de conteúdos entre suportes distintos.

Maior atenção merece a presença ou ausência de um narrador num qualquer filme. Tratando-se de um tópico crítico que suscita um amplo debate teórico nos estudos fílmicos e narrativos, a equação da existência de um narrador fílmico – isto é, de uma entidade ficcional orquestradora do tecido narrativo, responsável por contar (e, no caso do cinema, mostrar) os eventos diegéticos de determinada maneira em detrimento de outra – acaba por interessar, também, aos estudos de adaptação, porquanto a identificação de uma tal figura abriria novas e estimulantes janelas de análise⁷⁵. A mais importante seria, decerto, a ponderação da possibilidade de adaptar a própria instância narradora literária e, com ela, o seu estilo de narração e, mais latamente, o estilo do autor do texto adaptado.

⁷⁴ Termo cunhado por Linda Hutcheon para se referir a “those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also claim to historical events and personages” (Hutcheon, 2004: 5).

⁷⁵ No final do presente capítulo, dar-se-á conta de algumas posições dissidentes relativamente a essa matéria.

Tomada como virtualidade, a transposição do narrador saramaguiano acarretaria, pelas suas especificidades, problemas acrescidos – ou, tal como todos os problemas no quadro da criação artística, hipóteses de intervenção inventiva por parte dos adaptadores. Prendem-se as peculiaridades da narração em romances de Saramago principalmente com dois aspetos relacionáveis entre si: em primeiro lugar, a multiplicidade de vozes que parecem confluir numa só, formando uma malha polifónica em que se entrecruzam visões amiúde dissonantes e conflituantes, ora contestatórias, ora apologéticas dos discursos e práticas dominantes; e em segundo lugar, a ironia que perpassa grande parte das intervenções de um narrador intrusivo, a qual ajuda a instaurar o distanciamento crítico na base daquela oscilação (apenas aparente) de pontos de vista⁷⁶. Complexificando ainda mais a situação, o reconhecimento da identidade que Saramago advogava entre si, como autor, e o(s) seu(s) narrador(es), ao defender que “o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor” (Saramago, 1997: 41), levaria a identificar também, forçosamente, o estilo do narrador com o estilo do escritor, fazendo com que a adaptação da primeira figura fosse a adaptação, pelo menos até certo ponto, da segunda.

Porém, atendendo à autonomia estética da obra adaptante e ao estilo próprio dos adaptadores, sem deixar de recuperar a habitual cadeia de colaboração coletiva na produção de um filme e a confluência de estilos virtualmente diversos que ela implica, a adaptação da instância narradora como ela surge no texto adaptado – aceitando para já, em hipótese, que isso é possível – permanece, as mais das vezes, como uma opção não tomada, sem prejuízo de não poucas adaptações bem-sucedidas⁷⁷.

Por fim, o facto, à partida, causador de maiores dificuldades no que concerne à transposição da temática histórica de *O homem duplicado* para *Enemy* radica nas operações de redução e excisão de algumas personagens fundamentais para o seu desenvolvimento no texto literário. Contudo, procurar-se-á expor, de seguida, como os adaptadores seguiram caminhos criativos alternativos para tornar presente no ecrã a reflexão sobre a História, a despeito das transformações a que quase inevitavelmente (como se vem compreendendo) a tiveram de submeter.

⁷⁶ É esclarecedora a distinção que José Saramago faz, a propósito da escrita ficcional sobre a História, entre os dois tipos de narrador possíveis, sendo notória a sua predileção pelo segundo modelo: “Conhecemos o narrador que se comporta de um modo imparcial, que vai dizendo escrupulosamente o que acontece, conservando sempre a sua própria subjectividade fora dos conflitos de que é espectador. Mas há um outro tipo de narrador, mais complexo, que não tem uma voz única: é um narrador substituível, um narrador que o leitor vai reconhecendo como constante ao longo da narrativa, mas que algumas vezes lhe causará a estranha impressão de ser outro. Digo **outro** porque ele se colocou num diferente ponto de vista, a partir do qual pode mesmo criticar o ponto de vista do primeiro narrador. O narrador será também, inesperadamente, um narrador que se assume como pessoa colectiva. Será igualmente uma voz que não se sabe donde vem e que se recusa a dizer quem é, ou usa duma arte maquiavélica que leve o leitor a sentir-se identificado com ele, a ser, de algum modo, ele” (Saramago, 1990: 19; negrito no original).

⁷⁷ Por exemplo, Fernando Meirelles, quando transpôs *Ensaio sobre a cegueira* para cinema, afastou liminarmente a hipótese de adaptar o estilo saramaguiano: “Na verdade, não tentei transpor o estilo do livro para o filme, as frases, a pontuação... Se tentasse inventar uma maneira de o fazer não iria funcionar, e talvez parecesse ridículo. Tentei entender a história, as várias camadas de leitura e, na medida do possível, encaixá-las no filme” (*apud* Halpern, 2008).

Após isso, e com maior brevidade, ter-se-á oportunidade de atentar na adaptação de um outro aspeto do romance saramaguiano, o qual, embora não tão saliente quanto o anterior, contribui decisivamente para a afirmação de alguns sentidos importantes da obra. Fala-se das reflexões metalinguísticas. Nesse caso, talvez o questionamento da sua adaptabilidade se torne ainda mais premente, pois, não sendo transpostas sob a forma de discurso verbal, elas perdem de imediato o seu caráter autorreferencial, característico da linguagem humana. Como tal, a consideração do seu processo transpositivo deve ter em conta particularidades que não se equacionam relativamente ao da História.

Antes de se avançar, urge ressaltar algo que, tendo já sido referido anteriormente, pode vir a ser esquecido, por força da atenção aqui prestada ao tópico da adaptabilidade (ou não) de certos conteúdos. É ele o de que a presença de uma dada matéria narrativa no texto adaptado não obriga à sua transposição. A estipulação rígida de uma tal compulsoriedade, além de impossível em termos abstratos (isto é, sem olhar caso a caso e sem aferir o que em cada relato é indispensável ao seu funcionamento), colocaria em risco o autotelismo do trabalho adaptante e a liberdade artístico-criativa dos seus responsáveis. Ao invés, casos, como o presente, em que na adaptação transparecem sinais de uma intenção de transpor alguns conteúdos que, pelo menos à primeira vista, se mostram mais resistentes a esse trânsito intermediário – ora por culpa da energética comunicacional dos meios, ora por culpa da *médiagenie* daqueles conteúdos (cf. Gaudreault e Marion, 2004)⁷⁸ – oferecem ocasiões de avaliação e, porventura, de redefinição do que se pode entender por adaptabilidade. E, por esse motivo, eles interessam aos estudos de adaptação.

2. Um “majestoso fluxo circular” com “rabos de fora”: a adaptação das reflexões sobre a História

Não obstante o que vem sendo dito, seria erróneo afirmar que a História constitui um dos principais veios temáticos ou semânticos de *O homem duplicado*. Efetivamente, dela não depende o tratamento dado aos temas maiores da identidade, da incomunicabilidade e das relações humanas. Portanto, no limite, se a diegese do romance tivesse sido adaptada para filme sem que se transpusesse a componente histórica, os sentidos principais da obra continuariam a sobressair. Todavia, a tematização da História em segundo plano faz com que eles, sem perderem o seu enraizamento temporal *também* na atualidade, adquiram uma dimensão trans-histórica importante, capaz de lhes renovar o alcance. Por aí se compreende que ambas as obras trabalhem a circularidade do tempo ou, talvez mais corretamente, das ações humanas ao longo dele.

Isso mesmo está implícito, à escala da vivência quotidiana dos protagonistas, na vida marasmática que eles conduzem, prontamente representada tanto em *O homem duplicado* quanto em *Enemy*, quase como condição *sine qua non* para que venha a impor-se um questionamento identitário. Ora, no romance, essa iteratividade da rotina, onde se inclui o

⁷⁸ No último ponto deste capítulo, aprofundar-se-á o que se pode entender por *inadaptabilidade*, no contexto dessa dinâmica de resistência entre meio e conteúdo.

trabalho, faz germinar em Tertuliano Máximo Afonso uma vontade de “Abandonar qualquer coisa”, como fuga ao “tempero de sempre nos pratos do costume” (Saramago, 2003: 85). Dessa aspiração advêm duas consequências.

Uma delas, mais evidente, é a entrada, “por sua única e exclusiva vontade”, naquela “que é já, a todos os títulos, uma nova fase da sua vida” (*ibidem*: 135, 118): a da busca do seu duplo. Nesse sentido, esta empresa, para além de um inegável processo autognóstico potencialmente libertador, pode constituir um escape à mesmidade quotidiana que a personagem vinha experienciando, então substituída por um estimulante jogo de xadrez (cf. *ibidem*: 118, 201, 225, 281)⁷⁹.

Outro resultado do desejo de introduzir mudanças no seu dia a dia é a proposta que Tertuliano Máximo Afonso endereça ao diretor da escola para que se comece a ensinar a História “de diante para trás” (*ibidem*: 48). Está nela em causa uma ponderada visão da História – e, similarmente, da sua própria vida, numa analogia permitida pela ideia de que “também as vidas das pessoas poderiam ser contadas de diante para trás” (*ibidem*: 201) – não como progresso ou evolução linear, ao jeito do registo histórico positivista, mas antes como um “majestoso fluxo circular do eterno retorno” (*ibidem*: 81). É que, repetindo-se “As acções dos seres humanos (...) com tão assombrosa regularidade”, acaba por se constatar que é “precisamente na História que a força de inércia se nota mais” (*ibidem*: 191, 225).

Elucidativo de como estas considerações aparentemente periféricas se ligam, enfim, ao tratamento central das identidades e das alteridades é o seguinte excerto:

Também em tempos que já lá vão, houve na terra um rei considerado de grande sabedoria que, em um momento de inspiração filosófica fácil, afirmou, supõe-se que com a solenidade inerente ao trono, que debaixo do sol não havia nada de novo. A estas frases não convém tomá-las nunca demasiado a sério, não se dê o caso de as continuarmos a dizer quando tudo à nossa volta já mudou e o próprio sol já não é o que era. Em compensação, não variaram muito os movimentos e os gestos das pessoas, não só desde o terceiro rei de Israel como também desde aquele dia imemorial em que um rosto humano se apercebeu pela primeira vez de si mesmo na superfície lisa de um charco e pensou, Este sou eu. Agora, onde estamos, aqui, onde somos, decorridos que foram quatro ou cinco milhões de anos, os gestos primevos continuam a repetir-se monotonamente, alheios às mudanças do sol e do mundo por ele iluminado, e se de algo ainda necessitássemos para ter a certeza de que assim é, bastar-nos-ia observar como, diante da lisa superfície do espelho da sua casa de banho, António Claro ajusta a barba que havia sido de Tertuliano Máximo Afonso com os mesmos cuidados, a mesma concentração de espírito, e talvez um temor semelhante àqueles com que ainda não há muitas semanas Tertuliano Máximo Afonso, noutra casa de banho e diante de outro espelho, havia desenhado o bigode de António Claro na sua própria cara. Menos seguros porém de si mesmos que o seu

⁷⁹ É nesse plano que podem entender-se, de igual forma, os escusos e custosos caminhos que Tertuliano decide trilhar até chegar ao seu duplo: “(...) o caminho mais fácil ainda seria telefonar ou ir pessoalmente à empresa produtora e perguntar, assim, com toda a naturalidade, o nome do actor que nos filmes tais e tais fez os papéis de empregado da recepção, caixa de banco, auxiliar de enfermagem e porteiro de buate (...). Nebulosamente, já com as primeiras maranhas do sono a envolvê-lo, Tertuliano Máximo Afonso respondeu que a ideia não tinha nenhuma graça, era demasiado simples, ao alcance de qualquer, Não foi para isso que estudei História, rematou” (Saramago, 2003: 92).

bruto antepassado comum, não caíram na ingénua tentação de dizer, Este sou eu, é que desde então os medos mudaram muito e as dúvidas ainda mais, agora, aqui, em vez de uma afirmação confiante, o único que nos sai da boca é a pergunta, Este quem é, e a ela nem mais quatro ou cinco milhões de anos conseguirão provavelmente dar resposta. (*ibidem*: 248)

Como se lê, embora mantendo-se os “gestos primevos”, mudaram os “medos” e as “dúvidas”: a segurança identitária que outrora o sujeito humano sentia foi substituída por uma inquietante incerteza de quem é. De novo retomando a proposta de ensino da História às avessas – qual *cartucho explosivo* nos meandros do que se supõe saber sobre o passado –, talvez o seu genuíno intento seja o de encontrar no método didático inverso o que o convencional não logrou oferecer: o cabal entendimento “de um presente que a cada minuto nos rebenta na cara” (*ibidem*: 82).

Tanto em *O homem duplicado* quanto em *Enemy*, é a condição profissional do protagonista que permite encaixar no fio relativamente linear da narrativa vários desvios refletivos. No entanto, sobressai uma importante diferença no que respeita à adaptação fílmica dessas apreciações: em *Enemy*, elas são verbalmente tecidas nas aulas lecionadas por Adam Bell e não em diálogo com outras figuras, decerto como modo de compensar a redução de funções e de densidade psicológica das personagens secundárias com que Tertuliano interage no romance.

Regressando, com isso em mente, ao tópico da repetição individual dos gestos e das ações, ele acha-se plasmado, em *Enemy*, na sequência inicial já mencionada, que permite um primeiro contacto do espectador com a vivência quotidiana e, em certa medida, interior de Adam. Por sua vez, o carácter circular e repetitivo da História, que vem sendo exposto, é sugerido pela própria personagem, quando explica numa aula aos seus alunos:

Control, all about control. Every dictatorship has one obsession and that's it. So, in ancient Rome they gave the people bread and circuses. They kept the *populus* busy with entertainment. But other dictatorships use other strategies to control ideas, the knowledge... how do they do that? Lower education, they limit culture, censor information – they censor any means of individual expression. And it's important to remember this: that this is a pattern that repeats itself throughout history. (Villeneuve, 2014: 05:33-06:26)

A esta natureza padronizada dos regimes ditatoriais e totalitários, que se têm sucedido historicamente, junta-se, num momento posterior e a partir do que a personagem diz numa outra aula, a ideia hegeliana de que os grandes acontecimentos da História ocorrem duas vezes, complementada por Karl Marx com a afirmação de que, na sua primeira ocorrência, eles são uma tragédia e, na segunda, uma farsa.

Não por acaso, esta exposição de Adam ocorre no dia seguinte a ter visto pela primeira vez o seu duplo, pelo que se torna possível transpor para a sua vida pessoal a preocupação, mais evidentemente revelada no romance, de se saber quem é a farsa ou, por outras palavras, quem é “uma simples e antecipadamente desvalorizada repetição” do “original” (Saramago, 2003: 176). Efetivamente, parece ser a insuportável condição de igualdade – ora porque ela constitui uma afronta aos projetos de afirmação individualista do ser humano, ora porque ela é

verdadeiramente inconcebível – que desencadeia a busca de Tertuliano Máximo Afonso por António Claro, motiva a derradeira proposta que este lhe apresenta e faz o relato progredir até um desfecho trágico e apenas ilusoriamente solucionador do conflito.

Tornando a convocar a citada exposição de Adam aos seus alunos, nela deteta-se, ainda embrionária, uma linha de sentido que o filme vai depois expandindo, com base em algumas pistas dispersamente presentes no texto literário. É ela a de que a personagem vive alineada e oprimida e, particularmente em *Enemy*, sob um regime ditatorial. Desta questão é indissociável uma outra na urdidura narrativa das duas obras: a da situação espacial das personagens e do enredo.

Retoma-se aqui, pois, uma matéria sobre a qual já se dissertou no capítulo anterior. Começou-se por dar conta, então, da dimensão opressiva e quase carcerária outorgada ao espaço urbano nas duas obras. Ela demonstra-se determinante, aliás, no estabelecimento das relações de frieza, distanciamento e rivalidade entre os seus habitantes, desse modo associando-se intimamente à construção dos principais vetores semânticos de ambas as narrativas. Em particular, destacou-se a presença assídua, na adaptação, de planos gerais da cidade, denunciando a sua vasta extensão. Ao lado desses, podem colocar-se os planos contrapicados⁸⁰ com que se exibem os edifícios, conferindo-lhes contornos de monstruosidade e uma dimensão ainda mais exacerbada do que aquela que já lhes é natural (v. anexo IX).

Já no romance, a alienação – enquanto extorsão do indivíduo a si mesmo, sem plena consciência do seu papel no mundo e, por isso, tornado vulnerável a manipulações várias (cf. Petrović, 1991) – insinua-se a respeito da descrição do espaço urbano por meio da seguinte fala de António Claro:

(...) Sabe bem como são estas cidades, primeiro que se saia delas leva o seu tempo, quando se acabam as ruas, principiam as fábricas, e quando as fábricas se acabam, principiam as barracas, sem falar daquelas povoações que já estão metidas dentro da cidade e ainda não o sabem. (Saramago, 2003: 198)

Esse movimento expansivo e integrador da cidade, sem que os seus habitantes disso se apercebam, encontra paralelo na imagem fílmica, de modo especialmente sugestivo, no *travelling* lateral com que se exibem os créditos finais. Aí, uma longa deslocação da câmara sobre o seu eixo, da direita para a esquerda, regista uma sucessão de gruas e de prédios em construção, justamente sinalizando o imparável alargamento da metrópole (v. anexo X).

A ideia de alienação, porém, não se restringe aos contornos da cidade em que aqueles seres ficcionais se movimentam. Ela adquire um outro valor quando associada à carreira profissional dos protagonistas. Por exemplo, Tertuliano Máximo Afonso constata, com um misto de desalento e resignação, que “É a carreira e o trabalho que me têm a mim, não eu a eles”, ao que o professor de Matemática responde que “Desse mal, na suposição de que realmente o seja, todos nos queixamos” (*ibidem*: 16). Por sua vez, em *Enemy*, a alienação pelo

⁸⁰ O plano contrapicado define-se pelo ângulo de filmagem adotado, ou seja, pela “posição da objectiva relativamente ao campo”. Concretamente, esse tipo de plano resulta da colocação da câmara “em baixo, seja para sugerir um olhar para cima (...), ou para deformar a perspectiva” (Journot, 2009: 12).

trabalho, tida por Marx e Engels como inerente às engrenagens do capitalismo e da geração de lucro⁸¹, é sugerida por umas pinturas visíveis nas paredes de um túnel por onde Adam passa, com a sua mala de trabalho (v. anexo XI). Essas gravuras representam um conjunto de homens indistinguíveis, também eles com as suas malas de trabalho numa mão e fazendo a saudação fascista com a outra, e um homem que deles se destaca por estar pintado a vermelho. A alusão à diluição das diferenças individuais levada a cabo pelos regimes ditatoriais – os tais que limitam, como referiu Adam, quaisquer meios de expressão individual –, associada ao facto de esta ser uma narrativa que coloca as identidades em questão, autoriza a leitura, até mais do que em *O homem duplicado*, de que o contexto em que a ação fílmica se desenvolve é o de um regime totalitário, opressivo e alienante.

Um outro indício da alienação da personagem principal, desta feita no romance, está latente no seguinte trecho:

Tertuliano Máximo Afonso passará horas fazendo experiências diante do espelho da casa de banho, pegando e despegando a finíssima película em que os pêlos se encontram implantados (...). Quando pela primeira vez olhou a sua nova fisionomia sentiu um fortíssimo impacto interior, aquela íntima e insistente palpitação nervosa do plexo solar que tão bem conhece, porém, o choque não tinha sido o resultado, simplesmente, de se ver distinto do que era antes, mas sim, e isso é muito mais interessante se tivermos em conta a peculiar situação em que tem vivido nos últimos tempos, uma consciência também distinta de si mesmo, como se, finalmente, tivesse acabado de encontrar-se com a sua própria e autêntica identidade. Era como se, por aparecer diferente, se tivesse tornado mais ele mesmo. Tão intensa foi a impressão do choque, tão extrema a sensação de força que dele se apoderou, tão exaltada a incompreensível alegria que o invadiu, que uma necessidade angustiosa de conservar a imagem o fez sair de casa, usando de todas as cautelas para não ser visto, e dirigir-se a um estabelecimento fotográfico longe do bairro onde vivia, para que lhe tirassem o retrato. (...) queria um retrato cuidado, (...) uma imagem de que pudesse dizer a si mesmo, Este sou eu. (...) Quando saiu levava consigo meia dúzia de retratos de formato médio, que já tinha decidido destruir para não ter de ver-se multiplicado, e a respectiva ampliação. (...) Quando chegou a casa começou por queimar no lava-louças os seis duplicados menores da fotografia ampliada, fez correr a água que arrastou as cinzas para o ralo do desaguadouro, e, depois de contemplar complacente a sua nova e clandestina imagem, restituiu-a ao sobrescrito, que foi esconder numa prateleira da estante, por trás de uma História da Revolução Industrial que ele próprio nunca havia lido. (*ibidem*: 166-168; sublinhados nossos)

Três aspetos merecem ser destacados, a partir dos passos sublinhados. Em primeiro lugar, note-se como a diferença surge como predicado necessário à individualização, fazendo depender a afirmação identitária do(s) sujeito(s) da posse de uma qualquer característica distintiva, mesmo que meramente física e, no caso, postiça. O segundo, ainda no âmbito da problemática das identidades, tem a ver com a reiteração do incómodo sentido por Tertuliano

⁸¹ Segundo Marx e Engels, a sociedade natural – aquela em que se vive (ou vivia, à época), em que vigora a separação entre interesse particular e comum – impõe a cada indivíduo, através da divisão do trabalho, um determinado círculo de atividade a que ele não pode escapar, sob pena de perder os seus meios de subsistência. Tal “fixação da actividade social” coincide com a “consolidação do nosso produto como força objectiva acima de nós que escapa ao nosso controlo” (Marx e Engels, 1982: 26). Precisamente, a lonjura entre o trabalhador e o produto do seu trabalho é um dos aspetos definidores do conceito marxista de alienação.

(ou, pode inferir-se, por qualquer um) quanto à duplicação, ou, em sentido mais lato, à igualdade. Por último, com uma ligação mais íntima às referências históricas e, por isso, com maior relevância para o argumento que vem sendo apresentado, são inferíveis duas conclusões a partir do momento final do excerto. Ora, sendo a Revolução Industrial apontada como um momento determinante na configuração da modernidade⁸², não só o facto de Tertuliano nunca ter lido a sua história o torna membro de um mundo cujas engrenagens não pode compreender, como ainda o facto de ter escondido atrás dela o seu retrato relega, simbolicamente, para um tempo anterior ao seu – anterior ao nosso – a possibilidade de assumir uma identidade definida.

Por fim, devem ainda ser mencionados dois outros modos encontrados pelos adaptadores para concretizar as referências à História. Um deles é a filmagem, em segundo plano, do quadro da sala de aula onde Adam lecciona (v. anexo XII). Nele é visível um esquema, presumivelmente da autoria da própria personagem, no qual são identificáveis alguns prolongamentos quer das considerações que ela tece nessa e noutras aulas, quer de uma certa conceção da História manifestada em *O homem duplicado*, compaginável com a que subjaz à obra saramaguiana na sua globalidade. Entre outros pensadores e estudiosos cujos nomes surgem grafados no quadro de giz, releve-se, como mormente significativa, a referência a Leopold von Ranke, historiador que valorizava o recurso às fontes primárias no processo de fixação histórica, e ao seu empirismo. Não despendida é, também, a rejeição da História como verdade, graficamente representada no dito esquema, e, em alternativa, a sua correspondência com a realidade.

De facto, a ideia dessa disciplina enquanto constructo humano, textual, falível, e não como garante fiel de acesso ao que verdadeiramente ocorreu em tempos idos, é aventada por diversas figuras romanescas. Uma delas é Carolina Máximo, que entende os “sucessos do passado” como “imaginações” e “livres fantasias” (*ibidem*: 137); outra é Tertuliano Máximo Afonso, que reconhece a sua matéria de ensino “como um bonsai a que de vez em quando se aparam as raízes para que não cresça”, descobrindo-se-lhe “uma enorme quantidade de rabos de fora” (*ibidem*: 18); outra, ainda, é o professor de Matemática, que, idealizando o hipotético cenário de a História ser “o retrato da vida”, deduz que ela “não seria a vida, apenas um dos possíveis retratos dela, parecidos, sim, mas nunca iguais” (*ibidem*: 148); e outra é, finalmente, o narrador, que alerta aforisticamente para o seguinte: “Que a história não registre um facto não significa que esse facto não tenha ocorrido” (*ibidem*: 35).

Outro modo utilizado em *Enemy* para induzir considerações históricas é a filmagem das prateleiras na sala de Anthony Claire. Nesse momento, através de uma paragem de

⁸² Aliás, para além do que a Revolução Industrial aportou, em termos materiais, à modernidade, lado a lado com o significado intelectual e político da Revolução Francesa, considerada o evento iniciático da modernidade (cf. Kumar, 1997: 92-93), a industrialização viria a marcar definitivamente o imaginário do que é *moderno*: “Nossa própria imagem de modernidade é formada em um bom grau por elementos industriais. É difícil pensar no mundo moderno sem nos lembrarmos de aço, vapor e velocidade. (...) As grandes cidades da modernidade, especialmente cidades norte-americanas como Nova York e Chicago, são inconcebíveis sem tecnologia industrial. Arranha-céus majestosos, pontes enormes, túneis de trinta quilômetros sob montanhas e mares, viagens aéreas supersônicas, satélites no espaço, tudo isso entra em nossa ideia de modernidade e tudo isso é fruto do industrialismo” (*ibidem*: 95).

imagem e de uma sequente ampliação, podem encontrar-se livros com títulos sugestivos: um deles, *History in reverse*, parece aludir à proposta pedagógica de Tertuliano Máximo Afonso (que não tem correspondência na adaptação), e outro, *The second world war*, é relacionável com a teoria hegeliana da duplicação dos grandes eventos históricos e, por extensão, com a ideação do “majestoso fluxo circular do eterno retorno” (v. anexo XIII).

Em poucas palavras, portanto, a tematização da História é transposta de *O homem duplicado* para a sua adaptação fílmica, ainda que se reconheçam diferenças importantes entre o modo como ela é desenvolvida numa e noutra obra. Com efeito, em *Enemy*, mais do que referida de forma explícita por meio de discurso verbal, como naturalmente sucede no romance, a reflexão histórica é sugerida através de determinados planos ou sequências. São estes e estas, por sua vez, que vão caucionando certas exegeses do filme onde o tema da História, não sendo central, acaba por se relacionar com o da(s) identidade(s) e, numa conjugação de sentidos, redefinir-lhe os contornos.

3. “Estranha relação é a que temos com as palavras”: a adaptação das reflexões (meta)linguísticas

De acordo com o que já foi antecipado, as reflexões linguísticas – ou, mais amplamente, comunicacionais – desenvolvidas em *O homem duplicado* não são adaptadas sob a forma de discurso verbal. Por essa razão, abandonam, no trânsito intermediático, a autorreferencialidade atribuída à metalinguagem, isto é, à linguagem utilizada para refletir sobre si própria.

Justamente, não se descobrem em *Enemy*, por exemplo, as apreciações tecidas em contexto romanesco a propósito dos *subgestos* e dos *subtons*, termos integrados numa “incipiente teoria” que o narrador avança sobre as “variações, não só segundas e terceiras, mas também quartas e quintas, da comunicação, tanto a gestual como a oral” (*ibidem*: 49,50). Também não se vislumbram no filme divagações sobre os “filtros que com o tempo e a continuação de ouvir se vão tecendo em nós”, “como uma espécie de coadores de voz” que peneiram as palavras, separando-as das suas “borras” (*ibidem*: 241). E tampouco se rastreiam aí comentários acerca das palavras de circunstância com que se iniciam as conversas, sancionadas pelo uso, as quais equivalem aos “rápidos toques de reconhecimento que as formigas fazem umas às outras com as antenas quando se topam no carreiro, como se dissessem, És dos meus, já podemos começar a tratar de coisas sérias” (*ibidem*: 210)⁸³.

⁸³ De todas essas ideações metalinguísticas, a que é mais vezes retomada e alvo de uma teorização mais extensa e cuidada é a primeira, relativa aos subgestos, inicialmente, e depois, também, aos subtons. Leia-se, a título de exemplo, a sua exposição, como se de uma nova área do saber se tratasse: “(...) aproveitemos para desenvolver um pouco, pouquíssimo para o que a complexidade da matéria necessitaria, a questão dos subgestos, que aqui, pelo menos tanto quanto é do nosso conhecimento, pela primeira vez se levanta. (...) a verdade inteira, se realmente a quisermos conhecer, se não nos contentarmos com as letras gordas da comunicação, reclama que estejamos atentos à cintilação múltipla dos subgestos que vão atrás do gesto como a poeira cósmica vai atrás da cauda do cometa, porque esses subgestos, para recorrermos a uma comparação ao alcance de todas as idades e compreensões, são como as letrinhas pequenas do contrato, que dão trabalho a decifrar, mas estão lá” (Saramago, 2003: 48-49).

Tanto uns conceitos quanto outros apontam para as subtilezas inerentes ao processo comunicativo, que o complexificam (dir-se-ia, sem necessidade), com o agravo de conduzirem irreparavelmente a um esvaziamento da linguagem:

(...) as palavras (...) vieram ao mundo com um destino nevoento, difuso, o de serem organizações fonéticas e morfológicas de carácter eminentemente provisório, ainda que, graças, porventura, à auréola herdada da sua auroral criação, teimem em querer passar, não tanto por si próprias, mas por aquilo que de modo variável vão significando e representando, por imortais, imorredouras, ou eternas, segundo os gostos do classificador. Esta tendência congénita, a que não saberiam nem poderiam resistir, tornou-se, com o decorrer do tempo, em um gravíssimo e se calhar insolúvel problema de comunicação, quer a colectiva de todos, quer a particular de tu a tu, que foi o de acabarem por confundir-se os alhos e os bugalhos, as tornas e as deixas, usurpando as palavras o lugar daquilo que antes, melhor ou pior, pretendiam expressar, do que resultou, finalmente, bem te conheço ó máscara, esta atroadora algazarra de latas vazias, este cortejo carnavalesco de latões com rótulo mas sem nada dentro, ou apenas, já desvanecendo-se, o cheiro evocativo dos alimentos para o corpo e para o espírito que algum dia contiveram e guardavam. (*ibidem*: 64)

A linguagem verbal torna-se, pois, um sistema falho e, em certos momentos, uma criatura que se vira contra o criador e lhe usurpa o poder, numa relação que se poderia julgar estável mas que o passar do tempo (uma vez mais) veio a demonstrar ser enigmática e insondável:

(...) As palavras são o diabo, nós a crer que só deixamos sair da boca para fora aquelas que nos convêm, e de repente aparece uma que se mete pelo meio, não vimos de onde surgiu, não era para ali chamada, e, por causa dela, que não é raro termos depois dificuldade em recordar, o rumo da conversa muda bruscamente de quadrante, passamos a afirmar o que antes negávamos, ou vice-versa (...). (*ibidem*: 211)

Em *O homem duplicado*, a linguagem torna-se, inclusivamente, arma de defesa – e, sem se saber, de ataque silencioso – nos autênticos jogos de poder em que as interações humanas se transformam. Tal sucede, em especial, na ótica de Tertuliano Máximo Afonso, que incorre em mentiras intrincadas para esconder de Maria da Paz a busca pelo seu duplo (cf. *ibidem*: 125, 128). Os efeitos dessa ocultação, como se sabe, vêm a conhecer-se de maneira trágica.

De todos esses entraves comunicacionais decorre que, independentemente das palavras empregadas, “sempre acabamos por nos encontrar do lado de fora dos sentimentos que ingenuamente tínhamos querido descrever” (*ibidem*: 104). Como tal, torna-se evidente que “Todos os dicionários juntos não contêm nem metade dos termos de que precisaríamos para nos entendermos uns aos outros” (*ibidem*: 127). E, se é justo reconhecer que parte das falhas da linguagem humana são consequência da sua própria opacidade, cabe também salientar que a incomunicabilidade a que essa situação conduz é, desde o início, desejada por Tertuliano Máximo Afonso. A existência de uma qualquer possibilidade de genuína compreensão do outro – e de si por via do outro, como o romance sugere – fica derradeiramente ameaçada

perante a constatação, perto do final da narrativa, de que, apesar de todas as suas insuficiências, “As palavras são tudo quanto temos” (*ibidem*: 315).

Deste modo, as reflexões metalinguísticas surgem enquadradas no abrangente tema das relações humanas. Aceitando, como parece justo, que essas observações sobre a linguagem em muito concorrem para a tematização da imperscrutabilidade entre os indivíduos, pode pensar-se que a sua não transposição verbal para filme é, em grande parte, compensada pela exploração que nele se faz, de forma diversa e mais subtil, das linhas temáticas da comunicação (ou da sua escassez) e dos relacionamentos (ou da sua fragilidade). Assim, os obstáculos interlocutórios de que no texto literário se trata são adaptados com importantes transformações, mas sem que se perca o seu alcance semântico-pragmático.

Veja-se, pois, como o desconhecimento entre as personagens, resultado dessa dinâmica de encerramento em si mesmas (sempre, como se sabe, mais aplicável às figuras masculinas do que às femininas), é visualmente materializado em *Enemy* por meio da distância que as separa em várias cenas (v. anexo II). Além disso, e à semelhança do que já se realçou acima, o número relativamente reduzido de falas ao longo do filme – menos do que no guião, por exemplo – ajuda a dotar o relato de uma ambiência sombria e pesada, em sinal do ensimesmamento das personagens e da sua dificuldade de abertura ao próximo.

Mas ainda mais revelador do prolongamento dessas questões temáticas, que as reflexões linguísticas ajudam a desenvolver no romance, é, em rigor, a transposição das várias opções de silenciamento e auto-isolamento que o protagonista adota, nunca contando à namorada a história da duplicação. Também aí, por fim, será a ignorância em que o seu silêncio mantém Mary que possibilitará a já mencionada proposta de Anthony e, conseqüentemente, acelerará o trágico desenlace.

4. Sobre adaptabilidade e narradores: algumas pistas e conclusões

Depois de analisadas as operações transpositivas de conteúdos de natureza essencialmente cogitativa, cumpre atentar no modo como elas podem elucidar em relação a aspetos mais gerais do fenómeno adaptativo. Essa ponderação far-se-á em duas etapas fundamentais: primeiro, recuperando a questão da inadaptabilidade, e, de seguida, a da eventual existência de uma instância narradora no cinema.

No início do presente capítulo, foi tacitamente tomado como evidente, sem necessidade de esmiuçamento profundo, o conceito de *inadaptabilidade*, enquanto condição daquilo que não é adaptável ou daquilo que, no contexto das transposições intermediáticas, não pode (ou não deve?) transitar de um meio para outro. Todavia, a discussão em torno da operatividade virtual desse conceito ganha ao discernirem-se, com maior pormenor, as ideias que lhe subjazem.

Desde logo, a ponderação da inadaptabilidade convoca, de forma implícita, uma questão transversal a toda à prática artística. Na indagação da possibilidade de determinados conteúdos migrarem entre meios diversos, são rastreáveis problemas mais diretamente ligados

à aptidão que determinadas formas artísticas têm para apresentar certos materiais (narrativos e não só) em detrimento de outros. Para a discussão, são pertinentes as noções de transparência e opacidade, referentes tanto ao meio (designando a sua habilidade ou não para representar um conteúdo de maneira tangível e perceptível) quanto ao próprio material (ajuizando a sua predisposição para a clareza ou não). São elas, aliás, que estão na base dos conceitos de *energética comunicacional* e *médiagenie*, de Gaudreault e Marion (2004), já oportunamente explicitados.

No caso da adaptação de literatura para cinema, decretar qualquer aspeto do texto literário como inadaptável equivalerá a considerá-lo já idealmente representado no meio de origem, numa espécie de estado sumo de configuração a que o outro meio não poderá aspirar. Dois juízos podem seguir-se: o da incapacidade do cinema para representar aquele material de modo *tão acabado*, ou o da incapacidade do cinema para o representar *de todo*. Com efeito, o conceito de inadaptabilidade oscila ambigualmente entre esses dois polos (diferentes, mas não opostos): entre a indesejabilidade e a impossibilidade da adaptação.

Num caso e no outro, a noção mostra-se falível, porquanto assenta numa visão essencialista dos meios artísticos, aos quais atribui competências distintas e, em função delas, demarca o alcance representacional de conteúdos e, por conseguinte, formulador de sentidos. De facto, a imposição de limites às potencialidades artístico-criativas de qualquer meio oblitera a margem de inovação e criatividade com que os seus autores – os adaptadores, no caso que aqui importa – podem lidar com o desafio de verter numa dada configuração mediática um material que aparentemente lhe é avesso. Aceitando que certas ideias pareçam, num primeiro momento, mais facilmente transmissíveis através de dados suportes do que de outros, a sua representação nestes últimos – ou seja, em ambiências supostamente *inóspitas* – pode constituir um repto mudo para que os respetivos autores intervenham criativamente:

Any means of expression, and especially any means of artistic expression, then, has to be framed in relation to the constraints of the chosen materials of expression. That is the sense in which expression is always a quasi-physical encounter, a “*corps à corps*”. At the same time, a constraint is not a limit, because a constraint is also the source, and even the condition, of creativity. (Gaudreault e Marion, 2004: 60)

Terá sido assim que Javier Gullón e Denis Villeneuve encararam a transposição para cinema – não obrigatória, já se sabe, mas opcional – das reflexões sobre a História e sobre a linguagem. As decisões de supressão e redução de personagens como o senso comum e o professor de Matemática, por exemplo, poderiam indiciar que os próprios sentidos semântico-pragmáticos que elas ajudam a construir no romance seriam, também eles, suprimidos ou reduzidos⁸⁴. Não foi o que aconteceu. No que concerne à temática histórica, os adaptadores compensaram aquelas operações com a filmagem de algumas das aulas da personagem principal, das quais pouco se dá conta no romance. Através dessa e de outras estratégias,

⁸⁴ Cumpre notar que, em compensação, a mera escolha de manutenção das personagens ou do seu grau de intervenção no ecrã não determinaria, forçosamente, que se mantivessem os respetivos sentidos. É o que comprova o facto de, no guião, o professor de Matemática (aí chamado Carl) participar em diversas cenas, dialogando com o protagonista em variadas ocasiões, mas sem incorrer em quaisquer divagações sobre a História, conforme já se apontou.

foram sugerindo alguns dos significados já implícitos nas digressões romanescas em torno do tema, ao mesmo tempo que os dotaram de novos matizes. No que toca às considerações linguísticas, os moldes em que se processou o trânsito intermediático, substituindo o discurso verbal acerca dos motivos da incomunicabilidade pela representação visual das suas manifestações efetivas, determinaram a perda da sua reflexividade, mas não da sua refletividade.

Com o que ficou dito na análise empreendida, torna-se manifesto que em *Enemy* não se transpôs o estilo de narração saramaguiano nem, mais restritamente, o de *O homem duplicado*. Aliás, a ironia com o que o relato literário é comunicado, na qual se imiscuem laivos humorísticos perturbadores, que quase não fazem prever a fatalidade dos eventos resolutórios, chega a contrastar com a soturnidade que caracteriza a narração fílmica, em muito instituída pela tonalidade sépia que atravessa a imagem da obra e pela música que gravemente marca o passo a que a ação vai progredindo.

Ora, precisamente porque se fala da narração das duas obras em termos comparativos, urge retomar aqui, para aprofundar, a problemática em torno da entidade responsável pelo relato fílmico, crendo-se que o entendimento do fenómeno adaptativo tanto pode ajudar a, quanto beneficiar de, uma sua dilucidação.

Duas contradições latentes justificam essa retoma. Uma, de carácter mais genérico, ultrapassando o campo das análises adaptativas, deteta-se no pacífico reconhecimento de competências narrativas ao cinema e, em contrapartida, na vacilação em atribuir as subsequentes realizações ficcionais a uma entidade concreta, de existência não empírica, à semelhança do que se faz com o narrador literário (cf. Carroll, 2009: 196; Schmidt, 2009: 212). Outra, decorrente daquela e tornada especialmente notória em pesquisas no âmbito dos estudos de adaptação, prende-se com a possibilidade de outorgar ao *narrador* romanesco determinados atributos a partir do que dele se revela no seu discurso narrativo, mas, no tocante ao cinema, tender-se a falar apenas de *narração*, em termos genéricos e pouco individualizados, como se ela diferisse da literária por provir de uma fonte abstrata, ignota, insondável, inominável ou, talvez, inexistente.

Para posteriores considerações, veja-se o que se entende por narrador literário:

Narrators are first and foremost logicolinguistic functions or communicative positions: abstract reporting instances, serving as sources of information about the narrated. As originators of the telling, they must be endowed with certain information and views (knowledge and belief sets) about the told, as well as in general. Initially they are strictly narrating voices or textual perspectives on the narrated universe. The question is accordingly under what conditions can such abstract, disembodied textual voices or communicative positions turn into images of possible individuals with properties above and beyond those which can be ascribed to the narrational text itself. (...) If we choose to proceed with this endeavor, we must remember that the narrator is by definition nothing but a locutionary agent, so the only source of information about him is his current speech activity or narrative act. (Margolin, 1990: 457-458; sublinhados nossos)

Ora, se se identifica o narrador literário como fonte de informação narrativa e se é possível partir da sua produção discursiva para uma respetiva caracterização, parece natural poder-se fazer o mesmo relativamente a um eventual narrador fílmico – isto é, reconhecê-lo como fonte de informação acerca do que se processa na ficção de que ele dá conta e vislumbrar no modo como o faz traços distintivos que o permitam descrever.

Tal operação por analogia não implica o apagamento das diferenças mediáticas entre literatura e cinema (cf. Hutcheon, 2006: 35-46). Naturalmente, uma das dificuldades primeiras na descrição de uma tal instância narradora cinematográfica está relacionada com a pluri- ou multimodalidade do meio em causa (cf. Schmidt, 2009: 212; Reis, 2018: 291), no qual a produção narrativa resulta de uma conjugação de elementos semióticos de natureza diversa (sons e imagens), articulados sintaticamente no processo de edição, com vista à produção de uma história com sentido global⁸⁵.

Nesse sentido, postular a existência de um narrador fílmico, procurando encontrar nele um equivalente do narrador literário, resulta em defini-lo como “the composite of a large and complex variety of communicating devices” (Chatman, 1990: 134). Enveredando por terminologias diversas, mas convergindo na identificação de um responsável pelo relato cinematográfico, André Gaudreault propõe a distinção entre as duas funções dessa figura, assim dotada de uma natureza dupla: a de *mostrador*, interveniente no processo de filmagem e encarregue do registo audiovisual dos eventos diegéticos, e a de *narrador*, cujo campo privilegiado de intervenção é a montagem, através da qual estrutura os dados sonoros e visuais previamente recolhidos (cf. Gaudreault, 1999: 99-108).

O dissenso que a presente questão instiga, nomeadamente no quadro dos estudos fílmicos e narrativos, prende-se menos com a aceitação “[of] the existence of some overall control of visual and sonic registers where the camera functions as an intermediary of visual and acoustic information” (Schmidt, 2009: 221) do que, em verdade, com a figura em que se delega a tarefa de *construção* do sentido narrativo das obras fílmicas. Assim, se Chatman fala de um *narrador cinematográfico*, não deixa de conceder ao espectador o dever de processar as informações semióticas por ele veiculadas e sintaticamente dispostas (cf. Chatman, 1990: 135). Por outro lado, David Bordwell, um dos refutadores da presença de uma entidade narradora no cinema, considera que cabe somente ao espectador fazer sentido do que o filme lhe oferece e, a partir daí, construir por si a narrativa (cf. Bordwell, 2007: 85-134). Numa posição intermédia, preterindo a figura do narrador cinematográfico em favor da do *cinesta implícito*, Jan Alber propõe um entendimento da narração fílmica “as the interaction between the film’s inventers, its viewers, and the film’s narrative designs” (Alber, 2010: 169)⁸⁶.

⁸⁵ “Editing is one of the decisive cinematographic processes for the narrative organization of a film: it connects montage (e.g. the splitting, combining and reassembling of visual segments) with the mix of sound elements and the choice of strategic points in space (angle, perspective).” (Schmidt, 2009: 217)

⁸⁶ Evidentemente, subjazem a essas propostas – apenas exemplificativas da variedade de visões em torno do tópico – diferentes paradigmas conceptuais: o narratológico de Chatman, o construtivista de Bordwell e o comunicacional de Alber. As divergências entre as suas teorizações transcendem, portanto, a questão particular da narração fílmica, radicando, antes disso, na orientação teórico-crítica de cada proponente.

Não se ambiciona propor aqui uma resolução do presente tópico. O que, contudo, se afigura justo notar é que, a ser aceite a existência de um narrador fílmico (sob essa ou outra designação), o estudo comparativo entre texto adaptado e texto adaptante sai clarificado, particularmente no que à análise do estilo de um e de outro diz respeito. É que, com efeito, como se viu no estudo de *Enemy* ao longo deste capítulo, há notórias e relevantes operações de seleção do que é mostrado e de como é mostrado, bem como de concatenação dos vários elementos audiovisuais, de modo a sugerir determinados sentidos de captação mais mediata. É o caso, crê-se, da adaptação das reflexões sobre a História, que o narrador fílmico de *Enemy*, compensando a supressão e redução de algumas personagens, se demonstrou capaz de insinuar – algo diversamente, é certo, do modo como o fizera o narrador literário, mas sem prejuízo do respetivo alcance semântico. Por outro lado, se não se hesitou em atribuir a autoria de várias das reflexões históricas e metalinguísticas de *O homem duplicado* ao seu narrador, não se vê por que razão se deve hesitar em reconhecer na filmagem de elementos visuais relevantes ou no seu arranjo dispositivo manifestações de uma entidade organizadora e mediadora, que, à maneira de um narrador romanesco heterodiegético, não precisa de dizer “eu” para que possa vir a ser identificado e caracterizado.

Qual, então, a importância da deteção de uma entidade narradora no cinema para os estudos de adaptação? É a de que ela possibilitaria uma comparação mais objetiva e fundada entre as estratégias narrativas empregadas no texto adaptado e no adaptante. Em suma, deixar-se-ia de caracterizar o narrador do primeiro para, de seguida, caracterizar a narração do segundo – o mesmo é dizer: deixar-se-ia de colocar lado a lado um agente e o produto da ação de um outro. É certo que é esse produto que permite definir os contornos do agente, mas o rigor aconselhará a que se reconheça também que, em narrativa, um não existe sem o outro.

3. TECENDO AS TEIAS DOS SENTIDOS: ALGUMAS LEITURAS POSSÍVEIS

1. Ler a adaptação e o texto adaptado: coordenadas de um processo exegético

Crê-se que, por esta altura, recordar a autossuficiência do trabalho adaptante surja como evidência bastas vezes reiterada e confirmada. Se algo em comum pode ser inferido tanto da análise empreendida acerca das personagens, quanto da que se deteve nos conteúdos narrativos mais resistentes a uma transposição, é justamente a ideia de que a uma adaptação subjaz um processo que assenta, ainda que com graus de preponderância variáveis, ora na retoma do texto adaptado, ora na criação a partir e para além dele. Num exame mais atento, aliás, e invocando considerações expostas no enquadramento teórico inicial, pode igualmente deduzir-se que mesmo a recuperação de alguns aspetos do texto adaptado é já regulada pela transformação que sobre eles e para além deles se prevê operar. Esta, por sua vez, não é necessariamente disruptiva em relação ao que é resgatado daquele texto ou até ao que dele se ignora no trânsito intertextual e intermediático. Com efeito, do que ficou visto, não obstante as notórias diferenças entre a configuração que certos signos narrativos assumem em *O homem duplicado* e em *Enemy*, dificilmente se reconhece nalgum deles uma incompatibilidade semântico-pragmática com o seu correlato literário ou fílmico. O que aquela transformação quase sempre institui ou autoriza, ao invés, é um novo espectro interpretativo, o qual, as mais das vezes, coincide em parte mais ou menos substancial com o do texto adaptado e, também com oscilações várias, transcende as suas fronteiras.

No que ora se propõe atentar é, pois, nos impactos que os aspetos já observados e outros, ainda por considerar, vêm a produzir na economia significativa das duas obras. Em poucas palavras, procurar-se-á mostrar como o fenómeno da adaptação também no plano exegético arroga particularidades que o distinguem de outras formas de relacionamento interartístico.

Nesse esforço analítico, regressa-se à noção de adaptação como processo e produto (re)criativo, no quadro daquela dinâmica de retoma e inovação. É ela que tem norteado a abordagem, até ao momento, das proximidades e das distâncias entre as obras adaptada e adaptante, permitindo aceitá-las como decorrentes tanto da natureza do processo adaptativo, quanto do encontro de subjetividades autorais que a ele preside. Mas recupera-se mais proeminentemente, agora, a aceção de adaptação enquanto *leitura* (cf. Hutcheon, 2006: 8, 111) – ou, talvez mais acertadamente, enquanto *leituras*. Como se depreende a partir do que ficou dito, estas leituras são, por um lado, (algumas das) que o texto adaptado já estimulava, e com base nas quais – ou na qual, no caso de predileção por um determinado trilho interpretativo em detrimento dos demais – os adaptadores se propõem construir uma nova obra; mas elas são ainda, por outro lado, as que esta vem, por si só, instigar, em potencial divergência (ou, simplesmente, superação), nalguns pontos, das que o texto adaptado permite.

A *revisitação* que Linda Hutcheon faz coincidir com a adaptação (cf. *ibidem*: xiv, 170) torna-se, nesse sentido, não só mas também interpretativa. E é, então, comparando as leituras caucionadas pelos trabalhos adaptado e adaptante, na medida em que esse labor obriga a privilegiar um enfoque sobre a receção das obras, que se torna especialmente rentável perspetivar a adaptação num plano intertextual, sobretudo nos moldes propostos por Robert Stam: a obra adaptante como hipertexto que intervém criativamente sobre o texto adaptado, feito hipotexto (cf. Stam, 2006: 33-35).

Disposta esta moldura teórico-conceitual, vários aspetos parecem poder influir sobre a receção e sequente entendimento de uma adaptação por parte de um público familiarizado com o texto adaptado – o mesmo é dizer, por parte de uma *knowing audience* (cf. Hutcheon, 2006: 120-121). Desde logo, a prévia leitura dessa obra primeira, bem como a presumível formulação de exegeses a seu propósito, conduz à formação de um horizonte de expectativas capaz de orientar a receção da adaptação, pelo menos enquanto nesta não surgirem pistas que frustrem aquele ideário. Além disso, o conhecimento que se possa ter dos adaptadores não só propicia que se aporte ao ato recetivo um outro feixe de expectativas, como pode mesmo conduzir o espectador por determinados caminhos interpretativos, alumiados pelo relacionamento que ele vai estabelecendo entre aquele trabalho e outros (de algum) dos seus adaptadores (cf. *ibidem*: 122-126). A esse fator se acrescenta um análogo: o da possibilidade – ou, até mesmo, probabilidade – de a assimilação que o leitor/espectador fez do texto adaptado ter sido sugestionada, em parte, por conexões que este pode entretecer com outras obras do mesmo autor, as quais, por extensão, talvez venham a influenciar a experiência da adaptação e os exercícios interpretativos por ela requeridos.

Similarmente, a captação de sentidos novos numa adaptação, quando comparados com os que haviam sido apreendidos no contacto prévio com o texto adaptado, pode, por seu lado, iluminar novas possibilidades interpretativas quando a este se retorna. Está em causa, nesse ponto, o que pode ser designado por *sugestão exegética retroativa*, ou seja, a possibilidade de a adaptação ou as leituras por ela caucionadas predispor a uma certa releitura do texto adaptado, apesar de cronologicamente anterior a ela, ao tornarem o leitor/espectador atento a determinadas pistas que, em última instância, podem ou não estar presentes na obra primeira.

Sem prejuízo do que fica dito, os atos recetivos que aqui merecem especial atenção, à luz do que se vem expondo, são possibilitados por decisões criativas que derivam do contacto entre duas esferas autorais autónomas e inconfundíveis: a do escritor literário e a dos adaptadores fílmicos – eles próprios *autores*, com toda a carga simbólica de que esse termo se reveste no meio do cinema. Tratando-se de uma questão já esboçada no capítulo anterior, importa aqui somente salientar que são a subjetividade, o estilo e os temas de eleição de cada adaptador que, com frequência, vêm a determinar as operações (re)criadoras empreendidas e, através delas, a manutenção, a supressão e/ou a adição de sentidos na adaptação, em relação aos que já se rastreavam no texto adaptado. Parece ser precisamente esse o entendimento de Denis Villeneuve, quando afirma:

I think that the best way to respect an author is to be very honest about the way you adapt [his/her work] and totally destroy the original and make it your own. That is the only way you

can make an adaptation – a real adaptation, I think. So, in a way, the movie [*Enemy*] has nothing to do with the book and, from another point of view, it is very close to it. (Villeneuve, 2015: ‘Interviews’, 09:26-09:54).

Relativizando embora a *destruição* que Villeneuve refere, tomando-a antes como metáfora para expressar a necessidade de imprimir uma marca autoral sobre a adaptação que se realiza, está implícita nesta sua visão do fenómeno a *apropriação* a que usualmente se procede, ao filtrar e modelar o material transposto de acordo com a subjetividade, o estilo e os interesses do próprio adaptador (cf. Hutcheon, 2006: 18, 84). É essa apropriação, implicada em processos de adaptação que visam não só recriar, mas também criar – isto é, produzir em vez de reproduzir (cf. Cobb, 2012: 108) –, que torna pertinentes as reflexões que aqui se desenvolverão, atendendo aos sentidos próprios que um trabalho transpositivo pode vir a adquirir, independentemente do texto que adapta.

É com isso em mente que de seguida se averiguará como *Enemy* retoma alguns dos vetores semânticos de *O homem duplicado* e os reformula. Em primeiro lugar, privilegiar-se-á a análise de três elementos, dois dos quais paratextuais, que tiveram sortes diversas na passagem de romance a filme: o título, que foi modificado, a epígrafe, mantida, e a aranha, adicionada. De seguida, ponderar-se-á como a leitura das obras pode beneficiar de considerações intertextuais de amplitude vária, olhando quer à tematização do duplo desde a literatura da Antiguidade Clássica à contemporânea (de modo forçosamente lacunar), quer à possível ligação das duas obras sob escrutínio com outras dos respetivos autores. No momento seguinte, procurar-se-á entender as duas narrativas à luz de teorias psicanalíticas e sociológicas, em exemplo da diversidade e complementaridade de leituras a que se prestam. Por fim, extrair-se-ão algumas conclusões desse esforço exegético, na esperança de se revelarem esclarecedoras de traços mais gerais do fenómeno adaptativo.

2. Turbulência adaptativa: operações de transformação, manutenção e adição

À semelhança do que os capítulos anteriores direta e indiretamente pretenderam demonstrar, a excisão, a mutação e o aditamento dos mais variados componentes num processo de adaptação – sejam eles personagens, trechos refletivos, ou, como agora importa, paratextos e elementos simbólicos – configuram intervenções criativas com alcance mais ou menos determinante, consoante os casos, na produção dos sentidos latentes na nova obra. Começar-se-á aqui por examinar, em particular, como mesmo as operações que versam sobre constituintes aparentemente pouco significativos, tais como os títulos (por norma mantidos nas transposições) ou as epígrafes (amiúde dispensadas), ajudam a direcionar as leituras que da adaptação se fazem ou podem fazer.

A necessidade de alteração do título de *O homem duplicado* aquando da sua passagem para cinema pode, na verdade, ser facilmente explicada: também em 2013, um outro filme foi lançado justamente com o mesmo nome que o romance saramaguiano recebera na sua

tradução para inglês (*The double*)⁸⁷. Porém, se tal circunstância esclarece a conveniência da mudança, ela está longe de explicar a razão pela qual “Enemy” foi a alternativa escolhida⁸⁸.

Na linha do que já se procurou mostrar acima, as contingências em contexto de adaptação (ou, mais amplamente, de produção artística), sejam elas de que natureza forem, surgem como oportunidades de intervenção engenhosa e, porventura, geradora de significados relevantes. A eleição do título de *Enemy*, sem exceção, pode ser perspectivada nesse prisma: ela não só acentua a rivalidade que caracteriza a relação entre os duplos, como também, em concomitância, destaca o individualismo enquanto temática saliente da narrativa. Em rigor, esses dois traços não são inovadores relativamente ao que se lê no livro; mas é a sua presença na própria designação do filme que os diferencia e que, desde o início, pode condicionar a compreensão da diegese.

Pelo contrário, o título do romance de Saramago é meramente descritivo do nó que desencadeará a ação. As referências aí feitas aos duplos como inimigos mútuos são esporádicas (cf. Saramago, 2003: 164, 228, 230, 260, 283) e resultam da crescente tensão relacional entre as personagens. Em suma, a rivalidade entre os duplos em *O homem duplicado* vai sendo instituída – e percebida por quem lê – à medida que os eventos se vão precipitando, enquanto em *Enemy* ela é indiciada – e antecipada por quem vê – ainda antes do início da obra.

Uma outra diferença não despicienda verifica-se entre a designação provisória do filme, patente no guião (“An Enemy”), e a que ele adquiriu em definitivo⁸⁹. A perda do determinante artigo indefinido singular, aparentemente inócua, parece colocar-se ao serviço de uma leitura transindividual das relações humanas representadas na obra, no contexto do mundo urbano contemporâneo, em consonância com o que também já se apontou (v. *supra* Parte II, cap. 1: “A duplicação da duplicação: personagens em trânsito”).

O outro paratexto que merece atenção, e que poucas vezes transita para o ecrã, é a epígrafe – mais concretamente, uma das duas que surgem no livro, atendendo a que à outra, da autoria de Laurence Sterne⁹⁰, não se faz menção em *Enemy*. Desse modo, o aforismo “O

⁸⁷ Tratou-se, curiosamente, de uma outra adaptação, desta feita do romance *O duplo* (1846), de Fiódor Dostoiévski, realizada pelo inglês Richard Ayoade e coescrita por ele e por Avi Korine. Esse romance será adiante discutido, a propósito dos intertextos de *O homem duplicado* e de *Enemy*.

⁸⁸ É igualmente possível especular que, não sendo *O homem duplicado*, mesmo no quadro dos países de língua portuguesa, um dos romances mais célebres de Saramago (quando comparado, por exemplo, com *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* ou *Ensaio sobre a cegueira*), menos ainda o será no mundo de língua inglesa. Como tal, sendo expectável que poucos espectadores fossem ver a adaptação motivados pela leitura da narrativa saramaguiana – o mesmo é dizer, antevendo-se que a maioria do público-espectador de *Enemy* constituísse uma *unknowing audience* –, a mudança de título poderá ter sido vista como procedimento pouco arriscado em termos do sucesso comercial que o filme poderia obter. Pelo contrário, prevê-se que a adaptação de uma obra canónica e nacional ou, até, internacionalmente conhecida suportaria com maior dificuldade essa mudança denominativa, pois grande parte dos espectadores que a viessem a ver fá-lo-ia, em princípio, porque conhecia a obra, quer através da respetiva leitura, quer por meio de relatos travessos.

⁸⁹ “Um título provisório [ou *working title*] pode ser utilizado durante a produção de um filme, sendo o título definitivo escolhido no momento da saída” (Aumont e Marie, 2009: 252).

⁹⁰ Assim reza essa epígrafe de Sterne: “Acredito sinceramente ter interceptado muitos pensamentos que os céus destinavam a outros homens” (*apud* Saramago, 2003: 9). Aceitando embora que se navega em especulações, talvez a supressão dessa epígrafe na obra de Villeneuve e Gullón se deva ao facto de ela favorecer uma leitura

caos é uma ordem por decifrar” (*ibidem*: 9), que Saramago atribui ao imaginário *Livro dos contrários* mas que, no decorrer do relato, faz sair da boca de Maria da Paz, encontra correspondência num dos primeiros planos do filme, quando se lê “Chaos is order yet undeciphered”, e num momento já mais adiantado da narrativa, quando o conteúdo dessa frase surge graficamente representado no quadro da sala de aula de Adam (v. anexo XIV). A rentabilidade da leitura das duas obras à luz da ideia epigrafada exige, quase inelutavelmente, um desvio rumo à chamada teoria do caos.

Desenvolvida nos anos 70 do século transato, no âmbito da matemática, a teoria do caos revela hoje aplicabilidades interdisciplinares, inclusivamente no vasto campo das ciências sociais⁹¹. Colocando em causa o paradigma newtoniano do universo, enquanto um todo estável, ordenado e previsível, ela parte da constatação da turbulência e da desordem subjacentes à organização de vários fenómenos naturais para descortinar, por meio de raciocínios lógicos, o sentido por detrás desse aparente acaso – ou seja, para encontrar a ordem que se esconde no caos (cf. Ruelle, 1994: 14; Slethaug, 2000: xii-xiii). Essa teoria estende-se, então, a manifestações fenoménicas que se prolongam por um determinado período de tempo, propondo o seu estudo diacrónico para que se identifiquem as mudanças aí verificadas, as quais, por sua vez, se crê poderem elucidar quanto ao sistema que lhes está subjacente. À ordem que rege tal sistema dá-se o nome de *atrator* (cf. Kiel e Elliott, 1997: 6-7).

Seguindo essa lógica, o caos, cujo sentido se tende vulgarmente a negar, é, na verdade, *determinado* por uma espécie de padrão oculto: “Nos fenómenos caóticos, a ordem determinista cria pois a desordem do acaso” (Ruelle, 1994: 81). Em virtude da denominada *sensibilidade* desse tipo de eventos *às condições iniciais* (cf. Kiel e Elliott, 1997: 5-6), pequenas variações nestas podem surtir grandes efeitos naqueles. Contudo, a incidência do caos sobre sistemas não-lineares e dinâmicos faz com que os resultados de uma sequência caótica a longo prazo se tornem imprevisíveis. De tal modo que,

In chaology, the initial conditions are likely to be out of all proportion to the consequences; indeed, origins are much more random, unpredictable, and unknowable and seemingly much less directly causal than in orderly systems. The sensitive dependence upon initial conditions means that similar phenomena or systems will never be wholly identical and that the results of those small initial changes may be radically different. (...) Nonlinear systems are, then, extremely sensitive to initial conditions; each iteration of the system increases the magnitude of the initial perturbation; and there are certain parameters or boundaries to the phenomena and certain ways in which one pattern unpredictably follows another. (Slethaug, 2000: xxiii-xxiv)

Ora, assim delineada, a teoria do caos – e, com ela, o sentido da epígrafe – parece aplicável, nas obras em apreço, sobretudo à questão da História, enquanto ciência social que

dos dois duplos como homens distintos e *Enemy*, conforme se verá, preferir trabalhar a identidade de ambos como facetas diversas de um único indivíduo.

⁹¹ Douglas L. Kiel e Euel Elliott justificam a aplicação dessa teoria às ciências sociais, entre outras razões, com a constatação de que o objeto de estudo destas – os aspetos sociais (e, por isso, especialmente mutáveis) da vivência humana – é, pelo menos à primeira vista, caótico e desorganizado (cf. Kiel e Elliott, 1997: 3).

é. Aliás, essa ponte é permitida, em contexto fílmico, pela tal representação gráfica do aforismo no quadro da sala de aula de Adam Bell. Mas também no romance é possível entender o caos epigraficamente referido como reportando-se ao momento atual da ação, exemplificativo, conforme se razoou, da atual conjuntura civilizacional. A contemporaneidade surge marcada pela incompreensão do sujeito não só quanto a si, não só quanto ao outro, mas também quanto ao próprio tempo e espaço em que vive. Afinal, a cidade é uma “caótica malha urbana” (Saramago, 2003: 73; sublinhado nosso).

Porque a estrita lógica de causa-efeito do registo histórico positivista se mostra desadequada à compreensão dos fenómenos coevos, cujas causas não fariam prever, de acordo com a teoria do caos, os efeitos surtidos, torna-se inútil continuar a estudar a História na direção de ontem para hoje, conforme é habitual. É nesse sentido, pois, que pode entender-se a proposta de Tertuliano Máximo Afonso relativa ao ensino da matéria histórica da frente para trás, ou de hoje para ontem:

(...) Compreende-se, senhor director, falar do passado é o mais fácil que há, está tudo escrito, é só repetir, papaguear, conferir pelos livros o que os alunos escrevam nos exercícios ou digam nas chamadas orais, ao passo que falar de um presente que a cada minuto nos rebenta na cara, falar dele todos os dias do ano ao mesmo tempo que se vai navegando pelo rio da História acima até às origens, ou lá perto, esforçar-nos por entender cada vez melhor a cadeia de acontecimentos que nos trouxe aonde estamos agora, isso é outro cantar, dá muito trabalho, exige constância na aplicação, há que manter sempre a corda tensa, sem quebra (...). (*ibidem*: 82)

Nesse labor lento e minucioso, igualmente válido para o estudo de uma vida, haveria que,

pouco a pouco, ir remontando a corrente até ao brotar da fonte, identificando de caminho os cursos afluentes e navegar por eles acima, compreender que cada um, até os mais acanhados e pobres de fluxo, era, por sua vez, e para si mesmo, um rio principal, e, desta maneira vagarosa, pausada, atenta a cada cintilação da água, a cada borbulhar subido do fundo, a cada aceleração de declive, a cada pantanosa suspensão, para alcançar o termo da narrativa e colocar no primeiro de todos os instantes o último ponto final (...). (*ibidem*: 201)

Seriam essas turbulências pontuais no curso fluvial – sob a forma de “cintilação”, de “borbulhar”, de “declive” ou de “suspensão” –, em cuja observação haveria mister de se demorar, que talvez viessem a esclarecer mais inteiramente as coordenadas presentes e, com base nisso, a fazer prever com maior nitidez o futuro imperscrutável.

A contradição que acaso se entreveja entre a dita imprevisibilidade da História e o que se viu ser o “majestoso fluxo circular do eterno retorno” (*ibidem*: 81), que marca o panorama diacrónico das ações humanas, é apenas aparente. Afinal, notou-se, no excerto já citado a propósito da máxima de que “debaixo do sol não [há] nada de novo” (*ibidem*: 248), que, apesar da repetição obsidante dos mesmos gestos, algo mais íntimo – os medos e as dúvidas – mudou. Tanto assim é que o narrador propõe mesmo a aceitação “de um novo tipo de instinto, supomos que sociocultural será a palavra adequada, (...) induzido por variantes

adquiridas de tropismos repetitivos” (*ibidem*: 191), responsável por aquela constância na variação ou por aquela variação na constância. Algo semelhante, bem entendido, à defesa feita por Hegel da duplicação dos grandes eventos históricos, numa linha iterativa, e ao retoque marxista, numa linha diferenciadora, de que o original é uma tragédia e o duplicado uma farsa. Alteradas as condições iniciais (civilizacionais, sociológicas ou epistemológicas) das vidas humanas ao longo do tempo, as respetivas consequências são imponderáveis.

Há ainda um outro tópico que se presta a ser entendido segundo a teoria do caos, particularmente no romance, onde é mais intensamente explorado: a linguagem. Com efeito,

On a less scientific level, language itself provides another window to look at this complex relationship between freedom and predisposition. (...) language itself is a strange attractor, which impels the human being toward it and which delineates a certain set of parameters and patterns. There are, of course, many languages, and individual usage within each one is original, idiosyncratic, and random, and no one knows for sure what motivates it, but at the same time that usage conforms to the broader structures and possibilities inherent in the language system, and actually maintains and furthers the language. Language, then, may seem to predispose or even determine the speakers. (Slethaug, 2000: xxiv-xxv)

Entra-se aí na questão da natureza arbitrária e construída da linguagem verbal, enquanto produto humano, e da impossibilidade (aparentemente paradoxal) de previsão dos seus impactos – qual sistema caótico, dinâmico, não-linear. Para isso aponta o narrador saramaguiano, quando comenta:

Houve um tempo em que as palavras eram tão poucas que nem sequer as tínhamos para expressar algo tão simples como Esta boca é minha, ou Essa boca é tua, e muito menos para perguntar Por que é que temos as bocas juntas. Às pessoas de agora não lhes passa pela cabeça o trabalho que deram a criar estes vocábulos, em primeiro lugar, e quem sabe se não terá sido, de tudo, o mais difícil, foi preciso perceber que havia necessidade deles, depois houve que chegar a um consenso sobre o significado dos seus efeitos imediatos, e finalmente, tarefa que nunca viria a concluir-se por completo, imaginar as consequências que poderiam advir, a médio e a longo prazo, dos ditos efeitos e dos ditos vocábulos. (Saramago, 2003: 64)

Posto que seja um instrumento criado para servir o desígnio humano de transmitir ideias ou pensamentos a outra pessoa, a linguagem acaba muitas vezes por conduzir os próprios indivíduos (ou os seus pensamentos e ideias) por trilhos imprevistos. Há nela uma certa ordem ou padrão que, fugindo à compreensão dos seus criadores, não permite conhecer de antemão os efeitos produzidos. É essa lógica oculta, ainda, que faz com que diálogos calculados e inicialmente guiados num certo sentido adotem, entretanto, uma rota diferente, não raras vezes inversa à intendida (cf. *ibidem*: 128, 211). Daí que se constate:

Estranha relação é a que temos com as palavras. Aprendemos de pequenos umas quantas, ao longo da existência vamos recolhendo outras que vêm até nós pela instrução, pela conversação, pelo trato com os livros, e, no entanto, em comparação, são pouquíssimas aquelas sobre cujas significações, acepções e sentidos não teríamos nenhuma dúvida se algum dia nos perguntássemos seriamente se as temos. Assim afirmamos e negamos, assim convencemos e somos convencidos, assim argumentamos, deduzimos e concluímos,

discorrendo impávidos à superfície de conceitos sobre os quais só temos ideias muito vagas, e, apesar da falsa segurança que em geral aparentamos quando tacteamos o caminho no meio da cerração verbal, melhor ou pior lá nos vamos entendendo, e às vezes, até, encontrando. (*ibidem*: 89-90)

Em síntese, o caos, quando perspectivado no quadro da linguagem – o qual, já se sabe, se subsume no quadro mais lato das relações interpessoais –, assume a forma simultânea de uma comunicação humana babélica e de uma incomunicabilidade que resulta danosa.

Dotado de maior potencial disruptivo do que o título ou a epígrafe, no que à decifração dos seus sentidos diz respeito, é a inclusão da aranha na narrativa fílmica, ausente tanto do romance quanto do guião analisado (v. anexo VII). À resistência interpretativa que ela provoca não ajuda o secretismo instaurado em seu torno⁹². Por exemplo, acerca da sua simbologia, Denis Villeneuve é parco em palavras:

I was looking for a perfect image, for a while, that would say something specific about sexuality and the subconscious of a man. And for me it was a perfect image. Now, I won't explain it. It is more fun to not explain, I think – by far. (Villeneuve, 2015: 'Interviews', 10:08-10:29)

Sem embargo da relativização com que se deve encarar o discurso autoral sobre uma obra própria, sob risco de se incorrer em falácias intencionais, as três leituras possíveis de que aqui se dará conta compaginam-se efetivamente, embora de modos diversos, com questões de sexualidade e/ou de subconsciência. Todas elas associam a aranha às personagens femininas, tendo em conta os momentos em que ela surge no filme (v. *supra* Parte II, cap. 1: “A duplicação da duplicação: personagens em trânsito”).

Um primeiro entendimento, de explanação mais simples, passa por ver a aranha como símbolo de medo e repulsa, sentimentos que habitualmente esse inseto suscita nas pessoas que o encontram. Atendendo à dificuldade ou incapacidade de relacionamento que os duplos manifestam ter com as suas parceiras, poderiam entender-se as frequentes ocorrências visuais da aranha como aproximações do feminino à monstruosidade e à insondabilidade.

De outro ponto de vista, pode encarar-se o animal, principalmente, na sua “capacidade criadora (...), ao tecer a sua teia” (Cirlos, 2000: 74), ligando-o, como tal, a tarefas minudentes de construção, criação e urdição de estruturas equilibradas, convergentes num dado centro. Essas tarefas repetem-se incessantemente, num constante labor de destruição seguida de reconstrução, desejavelmente aperfeiçoada. Nessa condição, e recordando a preponderância da personagem feminina no processo regenerativo quer de Tertuliano Máximo Afonso, quer de Adam, a aranha pode surgir como símbolo da transformação. Não por acaso, além da própria aranha, vão surgindo nalguns planos de *Enemy* motivos alusivos a teias, tais como os fios elétricos dos transportes urbanos, os diagramas concêntricos nos quadros da sala de aula ou, mais significativamente para o presente argumento, o vidro estilhaçado do carro de Adam, após o acidente que vitima Anthony e Mary e cria as condições necessárias para que Adam se

⁹² Rumores há dando conta de um eventual acordo assinado pelos atores de *Enemy* que os impede de falar sobre o significado da aranha (cf. Maitland, 2017).

transforme, em definitivo, no seu duplo (v. anexo XV). Aliás, já segundo a mitologia greco-latina o ofício da tecelagem se ligava ao enredamento do próprio destino humano, cabendo às Moiras (na mitologia grega) ou às Parcas (na romana) fiá-lo e, dessa forma, decidir da vida e da morte das pessoas (cf. Hall, 1996: 47, 205). Essa interpretação da presença aracnídea, cuja dimensão aumenta à medida que progride a ação, acentua o papel decisivo das mulheres – Mary, Helen e a mãe de Adam – na (ilusória) resolução do conflito identitário com que o protagonista se depara. Além disso, conforme adiante se tornará mais evidente, trata-se de uma leitura que não só contribui para aumentar as ligações da obra a temas clássicos, como ainda pode atribuir às personagens femininas a causa do questionamento das identidades, enquanto tecedoras do destino.

Uma terceira exegese que pode ser desenvolvida a propósito da aranha passa pela sua conexão com a escultura *Maman* (1999), da artista plástica franco-americana Louise Bourgeois, graças à configuração física que lhe é atribuída no plano de *Enemy* em que surge vagueando pela cidade, com dimensões exageradas (v. anexo XVI e, comparativamente, a terceira imagem do anexo VII). A ligação da artista e da escultura ao Surrealismo permite, ainda, uma associação mais sólida tanto da aranha de *Maman* quanto da que figura em *Enemy* com o quadro *La tentación de San Antonio* (1946), de Salvador Dalí, cujos elefantes caminham, similarmente, sobre pernas altas e frágeis (v. anexo XVII).

A escultura de Bourgeois foi originalmente criada para o museu Tate Modern, em Londres⁹³. No sítio *web* da rede de museus Tate, pode ler-se a seguinte descrição da obra:

Maman is a monumental steel spider, so large that it can only be installed out of doors, or inside a building of industrial scale. Supported on eight slender, knobbly legs, its body is suspended high above the ground, allowing the viewer to walk around and underneath it. Each ribbed leg ending in a sharp-tipped point is made of two pieces of steel, and attached to a collar above which an irregularly ribbed spiralling body rises, balanced by a similar sized egg sac below. The meshed sac contains seventeen white and grey marble eggs that hang above the viewer's head, gleaming in the darkness of their under-body cavity.⁹⁴

Nessa linha de raciocínio, e numa analogia apoiada no título da escultura e no que a própria autora disse sobre ela⁹⁵, a aranha de *Enemy* relaciona-se, em especial, com a mãe de Adam. De facto, é imediatamente depois de a personagem principal se encontrar com ela que se vê o plano da aranha gigante deslocando-se por Toronto. No âmbito dessa hipótese, não se trata apenas de conceber a personagem interpretada por Isabella Rossellini como responsável

⁹³ Atualmente, várias edições da escultura estão expostas em permanência em vários museus para além do Tate Modern: no Centro de Convenções Nacional do Qatar, em Doha; no Crystal Bridges Museum of American Art, em Bentonville, no estado do Arkansas; no Mori Art Museum, em Tóquio; no Museo Guggenheim Bilbao; no Museu Leeum, em Seul; e na National Gallery of Canada, em Ottawa.

⁹⁴ Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-maman-t12625> (consultado em 25.04.2019).

⁹⁵ Ainda no sítio *web* dos museus britânicos Tate, mas através de outro endereço (<https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-acquires-louise-bourgeois-giant-spider-maman>; consultado em 25.04.2019), cita-se Louise Bourgeois, reportando-se às suas várias esculturas de aranhas: “The Spider is an ode to my mother. She was my best friend. Like a spider, my mother was a weaver. My family was in the business of tapestry restoration, and my mother was in charge of the workshop. Like spiders, my mother was very clever. Spiders are friendly presences that eat mosquitoes. We know that mosquitoes spread diseases and are therefore unwanted. So, spiders are helpful and protective, just like my mother”.

pelos destinos do filho. Esse cenário implica, de igual forma, concebê-la como sua protetora, à semelhança do zelo com que a aranha de *Maman* aloja os seus ovos. A essa luz se pode entender, então, o facto de ela, com lucidez e determinação, excluir a única explicação lógica para o caso da duplicação – a de que os dois duplos seriam, afinal de contas, gémeos –, recordando a Adam que ele é o seu único filho e ela a sua única mãe. No tocante a esse ponto, a personagem parece exercer sobre Adam uma influência determinante – superior, até, à que Carolina Máximo tem sobre Tertuliano, a quem fundamentalmente aconselha prudência. Para compreender melhor essa relação, a importação de noções psicanalíticas, adiante, revelar-se-á proveitosa.

3. Teias intertextuais: a tradição do duplo e as marcas autorais

Antes de serem considerados tópicos que a psicanálise privilegia, cumprirá atentar em eventuais veios de ligação (mormente temática) que *O homem duplicado* e *Enemy* estabeleçam com variados intertextos, num exercício que, segundo se espera, faça sobressair aspetos das duas obras até agora subapreciados. Em concreto, tentar-se-á expor como o questionamento identitário desenvolvido nos dois trabalhos por meio do evento nodal da duplicação (física), à partida propenso a ser pensado sob a égide da psicanálise, pode ver os seus sentidos aclarados pela respetiva inserção dessas narrativas numa já extensa e multissecular ficcionalização literária da mesma premissa.

Tendo em mente o que foi exposto acerca da intertextualidade e da sua aplicabilidade ao estudo das adaptações artísticas (v. *supra* Parte I, cap. 1: “Literatura e cinema: a adaptação como duplicação?”), perspetivar-se-ão aqui os objetos adaptado e adaptante na sua vasta e imensurável rede de relações com outros intertextos, anteriores e posteriores a eles. Visto que essa rede é virtualmente infinda, não se aspira, de todo, a esgotar nestas linhas a reflexão sobre a tradição artístico-literária dos duplos. Nem tal, em rigor, é necessário ao argumento que se pretende defender: o de que não só a criação de narrativas em torno de um dado tema é, até certo ponto, tributária do que sobre ele já se produziu, como também a leitura daquelas obras *novas* – em termos de receção e não necessariamente de produção – pode ser ricamente contaminada pela leitura ou conhecimento dessas outras (e vice-versa).

Além disso, outra característica dos textos adaptado e adaptante (e de tantos mais trabalhos) confere-lhes um vínculo – em princípio, até, mais óbvio do que aquele – a um grupo mais restrito e, por isso, mais *domável* de intertextos: eles são apenas espécimes no quadro de obras autorais mais extensas⁹⁶. Desse modo, não raras vezes estabelecem laços de vária ordem com aquela a que pertencem, ou com outros congéneres específicos, participando na arquitetura maior do – ou de um – conjunto de trabalhos de um mesmo criador artístico.

⁹⁶ Conhecem-se de José Saramago dezasseis romances acabados, mais de uma dezena de contos, cinco compilações cronísticas, três livros de poesia, seis diários, quatro peças dramáticas e uma narrativa de viagens, para além de outros escritos, de teor autobiográfico e político. Denis Villeneuve, por seu turno, realizou, até à data, dez longas-metragens (uma delas em colaboração com outros realizadores) e cinco curtas.

As conexões intertextuais aqui observadas serão, pois, tanto *hetero* quanto *homoautorais*, ora fugindo, ora confinando-se à produção dos respectivos autores (cf. Silva, 2007: 630-631). Serão exclusivamente tidos em conta textos literários, sem prejuízo dos eventuais diálogos que *Enemy* com eles estabeleça, mesmo tratando-se de uma obra fílmica. Nessa lógica, a intertextualidade ponderada será tanto *endoliterária* – no caso da que se divise entre *O homem duplicado* e demais textos literários – quanto *exoliterária* – no quadro da que se identifique entre *Enemy* e essas obras, por meio ou não da que ele, por natureza, estabelece com o romance saramaguiano (cf. *ibidem*: 629-630).

A primeira conexão que aqui se destaca remonta à literatura da Grécia Antiga, mais precisamente à tragédia *Helena*, de Eurípides, que terá sido apresentada no ano 412 a.C. A protagonista da peça é Helena de Tróia, a qual, de acordo com a mitologia grega, estaria envolvida no deflagrar da guerra entre gregos e troianos. Ela teria sido prometida pela deusa Afrodite a Páris, príncipe de Tróia, por este tê-la elegido como a mais bela entre três divindades (Afrodite, Hera e Atena). Para resgatar a recompensa, Páris rapta Helena ao seu esposo, Menelau, rei de Esparta, o qual, lutando por recuperá-la, decide cercar a cidade troiana durante uma década. A peça de Eurípides, que não é a primeira a abordar esse evento mitológico nem a personagem em causa, redime, no entanto, a mal-afamada Helena, vista por certos autores como diretamente responsável por aquela guerra sanguinária, em virtude de se ter deixado apaixonar por Páris. E o trágico fá-lo desenvolvendo uma versão já existente do mito, segundo a qual Hera, despeitada pela escolha que o troiano fizera a favor de Afrodite, decide iludi-lo, criando um *eidolon* (isto é, uma imagem espiritual, fantasmagórica) de Helena, que é o que Páris efetivamente rapta (cf. Oliveira, 2015: 12-13). Em síntese: uma guerra pretensamente travada para obter Helena acaba sendo travada em razão de um embuste. O sofrimento sentido pela personagem feminina, que se culpabiliza pelo conflito bélico, mesmo que a peça a procure apresentar como “vítima inocente de uma ilusão” (*ibidem*: 12) – o mesmo é dizer, de uma *duplicação* –, torna-se evidente quando declara: “Por minha causa, muitas vidas se perderam nas margens do Escamandro [rio que banha Tróia]. E eu, que tudo isso sofri, sou agora amaldiçoada e todos acreditam que, por haver traído o meu esposo, desencadeei uma guerra terrível para os Helenos” (Eurípides, 2015: vv. 50-54).

Essa versão reabilitadora da personagem é, então, acompanhada por um incitamento à reflexão em torno de aspetos que se atêm ao tema dos duplos:

No fundo, resultado de uma síntese perfeita dos traços recolhidos tanto na poesia épica como na lírica, na tragédia como na retórica sofística, é a densidade psicológica da protagonista que começa por distingui-la de uma vastíssima galeria literária de Helenas, ora culpadas mas penitentes, ora insidiosas e adúlteras, que o próprio Eurípides explorara já amplamente. E de forma quase paradoxal, ao mesmo tempo que modela a psicologia da sua personagem, insuflando no modelo mítico realismo e humanidade, Eurípides não só conserva como reforça a sua função simbólica. À mulher dos espelhos, tal como surge frequentemente representada na literatura e nas artes plásticas, é dado agora reflectir a dualidade do(s) ser(es) e demonstrar o carácter ilusório dos bens aparentes. (Oliveira, 2015: 25-26)

Ora, se a mera tematização da duplicação assegura, por si só, que se equacione a tragédia euripídiana enquanto intertexto de *O homem duplicado* e de *Enemy*, outros nexos parecem também legitimar essa possibilidade. Basta recordar, no caso do romance de Saramago, as assíduas comparações, feitas por Tertuliano e pelo narrador, entre Carolina Máximo e a cassandra que teria alertado para os efeitos destrutivos e fatídicos da guerra de Tróia. Essas referências analógicas à mãe do protagonista podem sugerir uma leitura do confronto entre os duplos – que, tal como um conflito bélico, passa por variadas fases de tensão e termina em mortes – como se de uma pequena guerra de Tróia se tratasse. Nesse sentido, a própria Helena saramaguiana (e, depois, a Helen de Villeneuve e Gullón) pode ser vista como uma Helena de Tróia, em especial pelo nome que recebe, mas ainda pelo facto de ser a personagem que, sem estar diretamente envolvida no conflito entre Tertuliano Máximo Afonso e António Claro, mais sofre os impactos psicológicos por ele causados.

Em *Enemy*, essa leitura simbólica da personagem pode ser feita, mas de forma menos direta. Faz-se esta ressalva não porque Helen não mantenha a densa psicologia e o nome (traduzido) da sua equivalente romanesca, mas antes porque não são feitas quaisquer comparações entre a mãe de Adam e a mitológica cassandra, nem quaisquer outras referências a esse mito. Todavia, um aspeto emerge que, no que toca ao estabelecimento daquela analogia, pode compensar, embora com menos solidez, a supressão dessas menções de cariz mitológico. Prende-se ele com a reconhecível aparência física entre as personagens Mary e Helen, o que, para quem tenha conhecimento da história da Guerra de Tróia, permite a interpretação da primeira como *eidolon* da segunda, assim introduzindo-se na narrativa um segundo par de duplos (v. anexo XVIII). Conforme se perceberá, esta é uma hipótese de entendimento que uma leitura psicanalítica da obra favorece.

O tópico dos duplos haveria de transitar da literatura greco-antiga para a latina. Assim, Plauto retomou-o na sua comédia *Anfitrião*, apresentada algures na transição entre os séculos III e II a.C.. Nessa obra, dá-se conta de uma operação de disfarce levada a cabo pelo deus Júpiter, que adota um corpo idêntico ao de Anfitrião, um mortal que se encontrava a pelejar no conflito contra os Teléboas, por forma a fazer-se passar por ele e conseguir, desse modo, desfrutar de uma noite com a sua esposa, Alcmena. Acompanhando o pai nesse plano, vai Mercúrio, então transformado no servo de Anfitrião, Sósia, que com ele partira para a guerra⁹⁷.

As relações com as narrativas que constituem o foco deste estudo parecem evidentes. Afinal, também António Claro (e Anthony) engendra uma forma de dormir com Maria da Paz (ou Mary), que é assim vítima de uma duplicação que desconhece quase até ao último instante – tal como Júpiter, tal como Alcmena. Porém, é também significativo o agudizar das dúvidas identitárias e autagnósicas que se deteta em *Anfitrião*, quando comparadas com as que *Helena* (não) suscitava. De facto, disso dá mostras o verdadeiro e mortal Sósia. Regressando a casa, justamente na noite em que Júpiter e Mercúrio operam o disfarce, para anunciar a Alcmena os sucessos de Anfitrião na guerra que ora findava, depara-se com a sua exata réplica. Diante

⁹⁷ A esta peça se deve a fixação corrente do significado dos substantivos *anfitrião* e *sósia* como, respetivamente, aquele que recebe visitantes em sua casa e aquele que se assemelha grandemente a outro (cf. Fonseca, 2006: 49-50).

dela e das evidências que esta lhe dá de uma similitude completa, embora começando por tentar assegurar a si próprio que, “quando me ponho a pensar, tenho a certeza de ser o mesmo que sempre fui” (Plauto, 2006: v. 447), não consegue evitar cair num discurso indagatório da sua própria identidade:

Que o Céu me valha! Mas onde é que me perdi? Onde é que eu mudei de pele? Onde é que deixei a minha figura? Será que eu me fiquei por lá, sem me ter dado conta disso? Do que não há dúvida é de que este, aqui, é senhor de todos os traços que até agora me pertenciam. Cabe-me a honra de um retrato em vida, que ninguém me fará de morto! (*ibidem*: vv. 455-459)

As perguntas que Sósia fez, cerca de 200 anos a.C., viriam a ser repetidas, com palavras algo díspares na forma mas não no conteúdo, proferidas em voz alta ou pensadas em silêncio, por um outro sósia, de nome Tertuliano Máximo Afonso. Pois, confrontado com a derradeira inevitabilidade de se assumir como António Claro no final da narrativa, pondera o professor de História:

(...) será preciso descobrir um qualquer ponto de equilíbrio que exista entre ter sido e continuar a ser, sem dúvida é reconfortante que a nossa consciência nos diga, Sei quem és, mas ela própria poderá começar a duvidar de nós e do que diz se perceber, ao redor, que as pessoas andam a passar umas às outras a incómoda pergunta, E este, quem é. (Saramago, 2003: 301-302)

Ou seja: mesmo quando (um)a pessoa duplicada resiste a duvidar da sua individualidade, as provas exteriores, físicas, e, sobretudo, a pressão de um coletivo social que, exógeno ao caso, friamente sentencie a igualdade dos duplos tenderão a abalar as convicções primeiras daquela.

Porventura por aí se explique que em narrativas como *O duplo* (1846), de Dostoievski, ou *O outro que era eu* (1966), de Ruben A., o coletivo, de maneiras diversas, constitua uma força determinante no processo de duplicação dos respetivos protagonistas.

O romance dostoievskiano conta a história do senhor Goliádkin, um funcionário público, com a categoria de conselheiro titular, na cidade russa de São Petersburgo, enredado numa complexa vivência profissional e social pautada pela burocracia e pela hierarquia, que obrigam a uma conduta postiça e exageradamente cordata. No seu tremendo esforço de não desagradar aos seus superiores, o senhor Goliádkin – como é sempre referido pelo narrador – incorre facilmente num discurso iterativo, redundante e vazio. E, apesar daquele seu cuidado no tratamento dos demais, são estes que o submetem a situações socialmente aviltantes, de que é exemplo a sua expulsão da festa de aniversário da filha do seu chefe, perante todos os convidados, vários dos quais seus colegas de trabalho. É, então, frustrado e humilhado por uma sociedade onde apenas se tentava integrar, que o senhor Goliádkin deseja “não só (...) fugir de si mesmo, mas até destruir-se por completo. Não existir, transformar-se em pó” (Dostoievski, 2017: 52). Em pó não se transforma; antes, ver-se-á *outro*. E não um outro qualquer, mas sim um outro que, não obstante a total similitude de aparência, é também o seu exato oposto – naturalmente bem-falante e granjeador da estima dos seus superiores:

Aquele que estava agora sentado em frente do senhor Goliádkin era o horror do senhor Goliádkin, era a vergonha do senhor Goliádkin, era o pesadelo da véspera do senhor Goliádkin, em suma, era o próprio senhor Goliádkin – não aquele senhor Goliádkin que estava agora sentado na sua cadeira de boca aberta e com a pena parada na mão; não aquele que servia como assistente do seu chefe; não aquele que gostava de se misturar e de se perder na multidão; não aquele, finalmente, cujo andar anunciava claramente: «Não me toquem, porque eu também não lhes toco» –, não, aquele outro senhor Goliádkin, inteiramente outro, mas ao mesmo tempo totalmente idêntico ao primeiro – a mesma estatura, a mesma compleição, vestido da mesma maneira, com a mesma calva – numa palavra, nada, absolutamente nada tinha sido omitido, para a completa semelhança, de tal modo que se os colocassem lado a lado ninguém, absolutamente ninguém seria capaz de determinar qual deles era o verdadeiro senhor Goliádkin e qual era o falso, quem era o velho e quem era o novo, quem era o original e quem era a cópia. (*ibidem*: 65)

Da influência do coletivo no desencadeamento da duplicação é ainda mais explicitamente reveladora a novela de Ruben A.. Pela voz de um narrador autodiegético que se sente – mais do que se vê – duplicado, são desde logo admitidas as suas dificuldades de inserção numa sociedade com a qual não se identifica e cujos membros, nos seus afazeres rotineiros e maquinais, irremediavelmente caem na massificação e no anonimato. Assim o explica:

Desintegro-me. Custou-me sempre participar do colectivo. Apoquento-me a minha narrativa, sobretudo pela veracidade mordaz de que se revestem todos os meus actos. Tento disfarçar com imagens. Puxo as sarjetas da alma, guindastro pelas roldanas do meu vaivém um peso de sentimentos misturados com banalidades do dia a dia. Não vou à praça fazer compras. Recuso-me terminantemente a tomar uma laranja, ou um eléctrico. Deixo que as pessoas olhem para mim, de caras, com a minha imagem estampada, bem visível à vista desarmada. Mesmo na loja que na Baixa me queria vender um binóculo por tuta-e-meia, eu recusei em absoluto essa alavanca trancada no rosto. Fui sempre pelo que é natural, tanto em animais, como na cama. (A., 1991: 11)

Há meses – e quantos! – que vinha assistindo impávido e sereno (...) a esta extremamente delicada história da partida quase diária de parte do meu espírito, junto a um corpo perfeitamente idêntico ao meu, para umas viagens que me deixavam suspenso. Não que estivesse na minha natureza levantar qualquer escândalo. As cidades com ranço são insensíveis, dejectam-se periodicamente, ficam alheias aos movimentos faciais das pessoas que as cruzam em calvário e continuam pelas épocas dos tempos sem tomar consciência de quem as habitou ou de quem as sentiu, isto tudo para além da reunião mensal para os vereadores, com sessão pública e discursos bem feitos em defesa dos interesses cívicos. Creio que me desintegrava. (*ibidem*: 13)

Como características dessa cidade – referida constantemente dessa forma, sem individuação onomástica, e progressivamente erigida a personagem coletiva com papel decisivo no desenrolar dos eventos – sobressaem o gosto pela polémica e pelo escândalo, a rapidez de juízo opinativo, a bisbilhotice, o provincianismo e o passadismo (cf. *ibidem*: 30-33). Em suma, e com significância para o questionamento identitário que, também nesta obra,

a duplicação suscita, ela é uma dessas “Cidades que tiram aos seus ocupantes a realidade de quem é um ser individual” (*ibidem*: 31), asfixiando-os numa vivência monótona e bafienta.

Uma das formas de entender o processo duplicador que os protagonistas dos textos de Dostoievski e Ruben A. sofrem, a partir dessa influência negativa que uma força sociocoletiva exerce implacavelmente sobre eles, pode ser a de tomar isso como consequência dos diversos papéis ou facetas sociais que as personagens – como todos nós, de forma mais ou menos divergente – têm de adotar conforme as situações advindas da vivência em comunidade. Uma tal solicitação, assim incessante, poderá conduzir as personagens ao esgotamento das suas faculdades camaleónicas e, em compensação, à projeção escapista numa outra pessoa (real ou imaginada) da personalidade que elas próprias ambicionam ter. Por aí se compreende, enfim, que os duplos quer do senhor Goliádkin, quer do *Eu* de Ruben A. sejam “tudo o que [neles] não era [eles]” (*ibidem*: 29). No limite, esse processo de duplicação, prolongando-se no tempo, pode propiciar no sujeito uma confusão em torno da sua própria identidade – ao jeito, pois, do que confessa (e lamenta) Álvaro de Campos, em “Tabacaria”:

Fiz de mim o que não soube,
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido. (Pessoa, 2013: 324)

Ora, numa outra narrativa, mais recente, em que se problematiza a replicação humana, surpreendem-se alguns aspetos semelhantes aos que vêm sendo notados. Está em causa, em *O ano sabático* (2013), de João Tordo, a história de Hugo, um contraabaixista na casa dos quarenta anos, que após uma vida boémia e desregrada em Montreal, no Canadá, marcada pelo alcoolismo, pela acumulação de dívidas e pela angústia, decide voltar temporariamente (segundo planeava) a Lisboa. Aí descobre o seu duplo, Luís Stockman, que (não surpreendentemente, pois) estabelece com ele notórios contrastes, desta feita não tanto em termos de personalidade, mas mais no que respeita ao plano profissional: Stockman é um músico bem-sucedido, com uma carreira ainda curta mas promissora, e que, num concerto a que Hugo assiste, interpreta uma composição, alegadamente da sua própria autoria, que se revela em tudo semelhante à melodia *in fieri* que o protagonista vinha mentalmente compondendo.

A oposição de traços – de conduta, de caráter ou de sucesso profissional – surge, como tal, enquanto constante no tratamento da relação entre os duplos. Algo, aliás, a que *O homem duplicado* e *Enemy* não se furtam: ficou já notado como os cursos (ascendente ou descendente) das carreiras de Tertuliano Máximo Afonso e António Claro são diferentemente perspetivados e como, por sua vez, o porte físico e o tipo de discurso de Adam e de Anthony servem, igualmente, para os distinguir e até opor (v. *supra* Parte II, cap. 1: “A duplicação da duplicação: personagens em trânsito”).

Por último, no atinente à consideração de múltiplos intertextos heteroautorais, cumpre salientar um aspeto que, por demais evidenciado na análise que se vem empreendendo a propósito das obras de Saramago e de Villeneuve e Gullón, é rastreável, também, em *O duplo* e em *O ano sabático*. Prende-se ele com a reação biforme dos protagonistas: primeiro, mostrando-se incrédulos com a descoberta dos respetivos duplos, e depois, quando conformados com essa situação, sentindo-se atemorizados pela igualdade absoluta.

Assim, confrontado com a sua réplica humana, o senhor Goliádkin parece resistir a aceitar a sua existência:

(...) o senhor Goliádkin conhecia muito bem aquele homem; até sabia o nome e o apelido daquele homem; e no entanto por nada deste mundo, nem por todas as riquezas, queria nomeá-lo, nem reconhecer que ele tinha esse nome, esse patronímico e esse apelido. (Dostoievski, 2017: 57)

Encarando de forma ainda mais pessimista o caso, ao Hugo de João Tordo assola a sensação, já identificada em *O homem duplicado* e latente em *Enemy*, de que “um [dos duplos] está a mais neste mundo e é pena que não se possa dizer isto com maiúsculas” (Saramago, 2003: 280):

Como se dera aquele infortúnio não era capaz de dizer; também pouco lhe interessava. Mas a existência de um anulava a existência do outro: sabia agora que, por mais que fizesse, por mais que tentasse, por mais que a sua criatividade ou instinto lhe quisessem apontar o caminho, esse caminho estaria tomado por outrem, a sua outra metade que julgara, desde sempre, defunta: a metade mais forte, mais viçosa. A metade que nascera sem o cancro da dúvida. (Tordo, 2013: 101-102)

Destes trechos emerge o sentimento individualista que dificulta a aquiescência de uma real igualdade absoluta, mesmo quando esta se afigura inegável. É a semelhante recusa de uma paridade completa, provavelmente por receio de que a conformidade física implique ou sinalize uma conformidade psicológica, que, no caso de *O homem duplicado* e de *Enemy*, provoca o encontro inicial entre os duplos e, a partir daí, uma catastrófica e desenfreada cadeia de eventos perturbadores.

No âmbito mais circunscrito da intertextualidade homoautorais – mas, também aqui, sem pretensões de explorar todas as relações possíveis –, podem ser referenciados alguns nexos primeiros, no respeitante à inserção de *O homem duplicado* no conjunto da obra saramaguiana. Desde logo, a busca do *outro*, que naquele romance se processa de forma mais saliente, é um tópico transversal à produção literária de José Saramago⁹⁸. Depois, em virtude

⁹⁸ Curiosamente, o próprio autor nota uma tal recorrência na sua obra ainda antes da escrita de *O homem duplicado*. Logo em 1997, não só faz sobressair essa constante, como ainda a atribui a uma preocupação que talvez exceda as fronteiras do estritamente literário para entrar na metafísica: “*O Ano da Morte de Ricardo Reis* levanta questões: por exemplo, uma que tem que ver com o *Manual de Pintura e Caligrafia*, ou seja, o que é a verdade, quem é o outro? É esta indagação, que aliás vai aparecer agora no romance que eu estou a escrever, o tal *Todos os Nomes*, é ela que é em tudo (de uma forma metafórica, claro está) a procura do outro, ainda por cima a busca do outro que não se encontra lá nunca. E como é que isto aparece, esse outro ser, essa outra possibilidade de ser que está n’*A Jangada de Pedra*? Julgo que há aqui matéria para abordar aquilo que tenho

da sua pertença a um ciclo romanesco mais preciso, já acima identificado e caracterizado (v. *supra* Parte II, cap. 2: “A adaptabilidade do inadaptável: a História e a (meta)linguagem”), *O homem duplicado* estabelece relações temáticas (e estilísticas) mais vincadas com os outros trabalhos daquele período. E, mais restritamente, é com dois romances específicos que aquele parece estabelecer as ligações mais relevantes: *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000).

As três obras – que já foram exegeticamente agrupadas numa *trilogia ontológica* (cf. Silveira, 2007), apesar de Saramago preferir um outro movimento agregador⁹⁹ – tematizam, ainda que de feição diversa, a questão da identidade, quer na sua dimensão pessoal e individual, quer na relacional e coletiva, numa contemporaneidade em rápida e drástica mutação, em tantos pontos negativa. E, sem prejuízo do seu enraizamento temporal na atualidade, aquelas narrativas, publicadas de forma consecutiva entre si, surgem ainda conectadas pela presença que neles se identifica de motivos clássicos: em *Todos os nomes*, o Sr. José que o protagoniza faz uso de um fio de Ariadne na sua incursão pelos labirínticos caminhos¹⁰⁰ do arquivo dos vivos e dos mortos, na Conservatória Geral do Registo Civil, onde trabalha; em *A caverna*, a epígrafe, que cita a alegoria da caverna, presente na *República* de Platão, antecipa a utilização desse texto e dos seus significados para discutir a atual configuração do sistema económico capitalista; e *O homem duplicado*, como já se expôs, apresenta (pelo menos) duas personagens femininas passíveis de serem lidas, simbolicamente, à luz do episódio mitológico da guerra de Tróia.

Olhando a veios conectores mais sólidos entre as narrativas, destaque-se a descrição que é feita da cidade em *A caverna*, logo nas páginas iniciais. A propósito da que se encontra em *O homem duplicado*, relevou-se o movimento expansivo e potencialmente alienante daquela urbe. Essas características, e outras de pendor também ameaçador, encontram-se no romance de 2000, no contexto de uma mais profusa, detalhada e concentrada descrição de toda uma região metropolitana, também ela inominada. Divide-se esta em cinco grandes partes sucessivas, do ponto de vista de quem avança dos limites para o centro da cidade: em primeiro, a Cintura Agrícola ou Verde, que dessa cor pouco tem, pois toda ela é composta por uma longa extensão de estufas; depois, a Cintura Industrial, aparecendo como ruidoso, tóxico, pardo e poluente intrincado de materiais e de estruturas fabris; de seguida, “um lugar assustador” (Saramago, 2014: 13), formado por barracas desordenadamente dispostas; após isso, “uma terra de ninguém separando duas fações enfrentadas” (*ibidem*: 14), assim opondo a cidade e os subúrbios; e, enfim, o centro urbano, como meta derradeira após uma extensa travessia por cenários inóspitos (cf. *ibidem*: 10-15).

feito, não apenas do ponto de vista dos estudos literários, mas também de um outro ponto de vista que eu não saberia como chamar, mas que tem que ver com investigações de outra espécie. Vale a pena meter aqui a filosofia ou uma busca desse tipo?” (*apud* Reis, 2015a: 49).

⁹⁹ Disse ele: “(...) se há uma trilogia ela é formado pelo *Ensaio [sobre a Cegueira]*, por *Todos os Nomes* e por *O Homem Duplicado*. *A Caverna* pertence a outra família” (*apud* Vasconcelos, 2010: 60).

¹⁰⁰ Acerca de uma eventual (e, para o caso, especialmente sugestiva) conexão entre o labirinto e a dialética ordem/caos, presente em *O homem duplicado*, tenha-se em conta a simbologia de que aquela construção se reveste: “(...) el labirinto (...) según el mito clásico del Minotauro, simboliza también la inventiva humana (Dédalo, su constructor, era el prototipo del creador y del arquitecto) y el deseo de instaurar un orden aprehensible, puesto que es fruto de la mente humana, frente a ese otro labirinto incognoscible y, por tanto, caótico, que es el universo” (Huici, 1999: 456).

Por outro lado, os laços que ligam *O homem duplicado* a *Todos os nomes* são mais numerosos. Entre esses, bastará elencar os mais prementes, tendo em conta o que aqui se pretende. Desde logo, depara-se com um protagonista que, embora onomasticamente bem menos insólito, visto que dá apenas pela designação de Sr. José, leva uma “insignificante vida” (Saramago, 2007: 36), aparentemente desprovida de sentido e tão anónima e rotineira quanto a de Tertuliano Máximo Afonso. Tal como este último, aliás, mostra-se propenso à melancolia (cf. *ibidem*: 141), aborrecido pela repetitividade do seu trabalho (cf. *ibidem*: 190), vivendo só, numa “casa triste” (*ibidem*: 246).

Na tentativa de ocupar os seus dias, o Sr. José desenvolve nos tempos livres uma “importante colecção de notícias acerca de pessoas do país que, tanto por boas como por más razões, se haviam tornado famosas” (*ibidem*: 23). É nesse âmbito, deslocando-se à Conservatória (literalmente construída a paredes meias com a sua casa) para lá procurar os verbetes de várias celebridades, que se operará uma mudança na sua vida: agarrado a esses registos, leva para casa o de uma mulher desconhecida. Talvez por encontrar nele apenas datas e informações burocráticas, logo ocas, e por assim perceber que, ao contrário do que até então ingenuamente pensava, fixar nomes e números não bastava para se ficar a conhecer tudo acerca da vida de alguém (cf. *ibidem*: 27), o protagonista decide encetar uma busca por aquela mulher.

Portanto, tal como em *O homem duplicado*, a procura do outro é o motor que faz progredir a ação. Porém, aqui, o outro não é um duplo, mas antes alguém do sexo oposto, por quem o protagonista progressivamente desenvolve um sentimento amoroso. Nesse sentido, a busca não se traduz em inimizade nem desemboca em afirmações individualistas.

No entanto, a tentativa de descoberta do outro, também aí, resulta, pelo caminho, numa (re)descoberta de si. É nesse processo de procura, definitivamente frustrado no seu propósito último devido à morte do objeto demandado, que o Sr. José se aperceberá que, colocados a mulher desconhecida e os famosos sobre os quais pesquisava em diferentes “pratos duma balança, cem neste lado, um no outro, (...) todos aqueles juntos não pesavam mais do que este, (...) cem eram iguais a um, (...) um valia tanto como cem” (*ibidem*: 38). A valorização de uma vida dita vulgar e anónima, tal como a sua, será a chave para que ele próprio venha a deslocar a sua atenção, até essa etapa exclusivamente dedicada às celebridades, para pessoas de quem ninguém falaria mas que nem por isso deixavam de ter uma identidade própria por detrás dos seus nomes, dos seus estados civis e das suas datas de nascimento e de morte, de cujo registo a Conservatória se ocupava¹⁰¹.

A busca, assim transformada em processo autogénico com alcance regenerador, torna-se, à semelhança de *O homem duplicado*, um projeto desafiante que, para além de

¹⁰¹ No assalto que faz ao colégio onde a mulher desconhecida estudara, procurando no arquivo o verbeo respeitante a ela, o Sr. José dá já sinais dessa mudança: “Ao princípio, quando lhe aparecia um maço de verbetes ia imediatamente ao que lhe interessava, depois começou a demorar-se em nomes, em imagens, por nada, só porque ali estavam e mais ninguém voltaria a entrar neste sótão para afastar a poeira que os cobria, centenas, milhares de rostos de rapazes e raparigas, olhando de frente a objectiva, o outro lado do mundo, à espera não sabiam de quê. Na Conservatória Geral não era assim, na Conservatória Geral só existiam palavras, na Conservatória Geral não se podia ver como tinham mudado e iam mudando as caras, quando o mais importante era precisamente isso, o que o tempo faz mudar, e não o nome, que nunca varia” (Saramago, 2007: 112).

quebrar a iteratividade vivencial do Sr. José, constitui um teste, por vezes quase lúdico, às suas capacidades e competências cognitivas (cf. *ibidem*: 153-154). Daí que, tal como Tertuliano Máximo Afonso, ele opte por seguir caminhos tortuosos, difíceis e morosos até chegar à mulher desconhecida – de que são exemplo o facto de resistir a procurar na lista telefónica o seu contacto (cf. *ibidem* 67-69) e a decisão de assaltar o colégio em que ela havia estudado (cf. *ibidem*: 85-113). É então, em pleno assalto e, paralelamente, em plena demanda de um objeto ignoto, que o Sr. José, fazendo lembrar Tertuliano Máximo Afonso, sente que, “por aparecer diferente, se [tornara] mais ele mesmo” (Saramago, 2003: 166):

Antes de descer à cozinha, o Sr. José entrou na casa de banho do director para lavar as mãos, ficou assombrado quando se viu ao espelho, não imaginara que pudesse ter a cara naquele estado, sujíssima, sulcada de riscos de suor, Este não pareço eu, pensou, e provavelmente nunca o havia sido tanto. (Saramago, 2007: 112)

A leitura conjunta das duas obras, quase como se de um díptico não oficial se tratasse¹⁰², sem perturbar a exegese individual de cada uma, torna-se sugestiva da complementaridade dos seus sentidos. É que, afinal, o outro através do qual o eu se descobre tanto pode ser uma mulher, diferente, quanto um homem, semelhante. A sua demanda revela-se necessária para combater o apagamento da identidade do outro – o desejo de conhecimento que o Sr. José manifesta em relação à mulher contrasta com o tratamento burocrático, estatístico e pouco revelador que a Conservatória faz dos dados puramente objetivos dos vivos e dos mortos – e o apagamento da identidade própria – num espaço urbano em que a diluição dos seus habitantes em massas humanas anónimas ameaça conduzir à perda da individualidade. Enfim, em ambos os casos, a mulher, admitido objeto de busca ou interveniente não intencional nesse processo, torna-se preponderante na regeneração dos agentes da procura.

No que concerne às ligações tectónicas entre *Enemy* e outros filmes de Villeneuve, cumpre salientar uma que, sugestivamente, pode ajudar a compreender os significados

¹⁰² Para além das ligações temáticas apontadas, *O homem duplicado* parece mesmo *solicitar* essa relação com *Todos os nomes*, nomeadamente através de duas importantes referências intertextuais. Uma delas, logo nas primeiras páginas, relembra os protagonistas masculinos de outros romances saramaguianos que, tal como Tertuliano, viviam sozinhos. Entre eles, pois, é referido o Sr. José, “aquele funcionário subalterno do registo civil que fazia desaparecer certidões de óbito” (Saramago, 2003: 12). Uma outra solicitação desse exercício intertextual ocorre, de maneira mais velada, quando Tertuliano Máximo Afonso se desloca ao gabinete do diretor da escola. A descrição dessa sala coincide com a que se faz do gabinete do diretor do colégio, em *Todos os nomes* (“O chão estava alcatifado, a janela tinha um cortinado de grossos panos, a secretária era ampla, de estilo antigo, moderno o cadeirão de pele negra...”, *ibidem*: 80-81; “O chão estava alcatifado, a janela tinha um cortinado de grossos panos, agora fechados, a secretária, de estilo antigo, era ampla, o cadeirão de pele negra, moderno...”, Saramago, 2007: 98). E, o que também não é despiciendo, o narrador faz notar que “Tertuliano Máximo Afonso conhecia estes móveis, este cortinado, esta alcatifa, ou julgava conhecê-los, possivelmente o que lhe aconteceu foi ter lido um dia num romance ou num conto a lacónica descrição de um outro gabinete de um outro director de uma outra escola, o que, assim sendo, e no caso de vir a ser demonstrado com o texto à vista, o obrigará a substituir por uma banalidade ao alcance de qualquer pessoa de razoável memória o que até hoje tinha pensado ser uma intersecção entre a sua rotineira vida e o majestoso fluxo circular do eterno retorno” (Saramago, 2003: 81). Por sinal, no guião consultado encontram-se previstas duas outras referências intertextuais a textos saramaguianos que acabaram por não ser transpostas para filme. Aí, Abundie Bell escreve a epígrafe de *Todos os nomes* (“Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens”; Saramago, 2007: 9) no quadro da sua sala de aula e, nas paredes interiores do prédio em que Anthony vive, ele lê a epígrafe de *A viagem do elefante* (“Sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam”; Saramago, 2008: 11).

subjacentes à inclusão da aranha naquela narrativa. Fala-se de *Arrival* (2016), ele próprio uma adaptação de *Story of your life* (1998), uma novela de ficção científica da autoria do norte-americano Ted Chiang. A história do filme centra-se nos esforços empreendidos por uma linguista, Louise Banks (interpretada por Amy Adams), para dialogar com os seres alienígenas que aterraram na Terra, a bordo de doze naves espaciais dispersas pelo planeta. Procurando entender e descodificar o sistema de comunicação sofisticado e não-linear – poder-se-ia dizer, *caótico* – daqueles extraterrestres, Louise vê-se forçada a reformular o entendimento da sua (e nossa) própria linguagem e, através disso, do seu (e nosso) próprio modo de pensar e fazer sentido do mundo.

Dessa forma, *Arrival* é um filme em que, num primeiro momento, se desenvolve a tentativa de compreensão de um outro com formas de vida, de pensamento e de comunicação alternativas às nossas. Mas, justamente porque o outro sempre se define num contexto relacional em que há um *eu* ou um *nós* como referência, a obra torna-se uma análise, discreta e profunda (num paradoxo que é apenas aparente), sobre a nossa vida e a nossa comunicação, a qual, ainda que complexa e milenarmente desenvolvida, falha na fundamental tarefa de permitir compreendermo-nos mutuamente. Ou, infere-se, falhamos nós no seu exercício. Por essa razão, a protagonista, antes de procurar conhecer um outro mais distante, depara-se com a necessidade de entender um outro mais próximo: o seu (e nosso) semelhante.

Como se deduz, nesse filme, tal como em *Enemy*, é tematizada a dialética eu/outro, mostrando-se que ela, mais do que em oposição, se resolve em complementaridade. De novo, são também objeto de reflexão as relações humanas e, em particular, a dificuldade de compreender os seus obscuros meandros – os quais equivalem, pois, aos meandros da identidade e da alteridade.

A essas conexões entre as duas obras junta-se uma outra, de natureza imagética, ao que parece mais relevante para o estudo de *Enemy*. É ela o da presença, também em *Arrival*, de motivos aracnídeos, aí associados à representação dos alienígenas, semelhantes a aranhas gigantes (v. anexo XIX). Ora, o recurso a essa imagem, especialmente para representar aqueles que nessa narrativa ocupam o lugar da alteridade, tem uma capacidade sugestiva, em retroação, de eventuais sentidos que o mesmo motivo imagético assuma em *Enemy*. Com efeito, e tendo presente a conexão temática entre as duas obras, empenhadas (não só mas também) na questão da incomunicabilidade, de igual modo a aranha vai aí ocupando o lugar do outro (humano, nesse caso), pontualmente sobrepondo-se a partes do seu corpo – como a cabeça, numa das suas primeiras ocorrências – até que, por fim, o substitui por completo. Como tal, entendida também à luz de *Arrival*, mas numa leitura já (e necessariamente) garantida pelas pistas interpretativas presentes em *Enemy*, a aranha pode ser vista enquanto símbolo do desconhecido, do imperscrutável e do impenetrável. Em síntese, símbolo da impossibilidade de aceder ao outro e de um sequente e definitivo auto-isolamento, de que o ser humano, sobretudo o masculino, é o maior culpado.

4. Entre a psicanálise e a sociologia: algumas leituras

Tenciona-se, agora, apresentar duas propostas exegéticas de *O homem duplicado* e de *Enemy*, orientadas por noções e teorizações tributárias de duas áreas distintas do conhecimento: da psicanálise, primeiro, e da sociologia, com maior brevidade, depois. Naturalmente, não se julga que essas sejam as únicas leituras possíveis daquelas obras, nem que o exercício interpretativo que ora se empreenderá esgote o que sobre elas se possa dizer. O seu único intento é exemplificar a pluralidade de leituras que elas permitem, reconhecendo entre as duas exegeses não uma conflitualidade latente, mas antes proveitosos pontos de convergência. Não obstante isso, como ficará demonstrado, cada uma dessas leituras, sendo possibilitada por ambos os trabalhos, parece ser mais solicitada por um do que por outro – o que, no caso, equivale a dizer que a adaptação parece expandir uma leitura que, estando já presente no texto adaptado, talvez não fosse a que dele mais sobressaísse.

Por defeito, as histórias em torno da duplicação prestam-se, pelo menos até certo nível, a leituras psicanalíticas, por norma expondo um *eu* que se descobre múltiplo e divisivo. A psicanálise procurou, justamente, desnudar as fraturas (psíquicas) dos sujeitos. Nesse sentido, Sigmund Freud, depois de inicialmente conceber o *eu* como abrangendo o consciente, o inconsciente e o pré-consciente (cf. Roudinesco e Plon, 1998: 755), formulou uma outra tripartição, mais complexa e mais célebre. De acordo com ela, o sujeito seria formado por três instâncias psíquicas: o *id*, enquanto “reservatório pulsional desorganizado, assimilado a um verdadeiro caos” (*ibidem*: 399-400), onde latejariam as pulsões de vida (*eros*), associada à sexualidade, e de morte (*tanatos*); o *superego*, instância proibitiva e repressiva, atinente às exigências da cultura e encarregue de substituir o controlo parental após a infância; e o *ego*, influenciado pelo mundo externo, pelas energias pulsionais do *id* e pela censura exercida pelo *superego* (cf. *ibidem*: 213, 744-746).

Com base apenas nessa teorização, podem entender-se a uma nova luz, por exemplo, as intervenções do senso comum ou das mães de Tertuliano e de Adam nas respetivas narrativas. Tendo definido aquela primeira personagem como figurativa de um conhecimento e de modos de pensar, sentir e agir comunitariamente partilhados (pelo menos em abstrato), faz sentido encarar a censura que ela exerce a respeito das ações do protagonista como uma manifestação do seu *superego*. Similarmente, a cautela aconselhada por Carolina Máximo e, mais expressivamente, a liminar desvalorização do caso da duplicação pela mãe de Adam, atribuindo-o ao desejo que o filho teria de ser ator, surgem como exercícios de um controlo pulsional parental que, ou se prolongou para lá do complexo de Édipo – o qual, de acordo com a psicanálise, marca o tempo da infância –, ou se perpetua pela vida adulta.

Em grau diverso, as obras parecem desenvolver uma linha de sentido conexas: a de que Adam e Tertuliano Máximo Afonso – ou, posta a confusão identitária, Anthony e António Claro – são homens a passar por um tenso processo de recalque, isto é, de repressão de “idéias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora de prazer, afectaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em fonte de desprazer” (*ibidem*: 647).

Todavia, seguindo essa compreensão das histórias, a pulsão que resiste a ser reprimida parece não ser a mesma nos dois relatos. É que, em *O homem duplicado*, o *superego* de Tertuliano, assim constituído pelo senso comum e pela sua mãe, pretende evitar, acima de tudo, a destruição do sujeito, perante a espiral de eventos ameaçadores em que ele se vai vendo envolvido, por culpa própria. Ou seja: está em causa a tentativa contenção da emergência da pulsão de morte, autodestrutiva por definição.

Em *Enemy*, por seu lado, algumas adições narrativas em relação ao que se encontra no romance de Saramago parecem encaminhar a leitura num outro sentido. No filme, vem-se a saber que Helen está grávida há seis meses, o mesmo lapso temporal decorrente desde a última ida de Anthony à agência de atores que o representa. O mesmo Anthony, sabe-se desde o início, frequenta um clube sexual secreto, com atividades voyeurísticas. Aliando esses dois factos, ausentes de *O homem duplicado*, parece ganhar consistência um certo entendimento da narrativa fílmica: Anthony, que se percebe já ter sido infiel a Helen no passado, terá imergido numa vivência marcada pelo descontrolo da sua pulsão sexual (ou de vida), quando descobriu que viria a ser pai e se assustou com o compromisso que tal papel implicaria. Daí que, seguindo essa linha de sentido, na cena de voyeurismo inicial, uma das mulheres em palco pise a aranha (a primeira que aparece no filme): aquele clube sexual é o espaço onde os medos, as dificuldades de compreensão e o confronto relacional com o outro se diluem e extinguem. Em suma, é um espaço de escape. A duplicação pode ser vista, então, tanto como consequência quanto como projeção externa ou física de um eu com vários *eus* psíquicos em confronto. O estilo de vida de Adam – descomprometido e com uma namorada com quem pouco dialoga (e, por sinal, parecida com Helen) – surge como alternativo ao de Anthony, que dessa forma, duplicando-se, procura descobrir por qual deve optar em definitivo.

Ora, de modo geral, e sem prejuízo das pistas já elencadas que podem convidar a uma leitura psicanalítica de *O homem duplicado*, esta parece ser mais destacadamente solicitada em *Enemy*. Dois aspetos concorrem para isso.

Um deles atém-se ao motivo da aranha, cuja presença e representação visual, relembrando o que sobre elas acima se notou, introduzem na narrativa uma tónica surrealista, de feição onírica. Entre outros aspetos, a ponte estabelecida entre o Surrealismo e as teorias psicanalíticas funda-se nessa comum valorização do sonho enquanto via de acesso ao inconsciente, com potencialidades reveladoras de traços insuspeitados do sujeito e do real¹⁰³.

Um outro fator determinante para que se consubstancie uma leitura psicanalítica de *Enemy* assenta na diversidade de pistas que, ao longo do relato, vão legitimando a inferência, bem mais sólida do que a que o texto adaptado possibilita, da identidade entre Adam e Anthony, entendendo-os, dessa maneira, como distintas facetas ou *personas* de um mesmo sujeito. Para essa leitura contribui, de novo, a adição de dados narrativos ausentes do romance. Vários são já conhecidos. A saber: a conversa entre Adam e a mãe, bem como a

¹⁰³ Fernando Guimarães explica que, ambicionando as práticas surrealistas o acesso ao inconsciente, que a psicanálise freudiana procurava compreender, exercícios criativos como a escrita automática ou as associações livres buscavam, enfim, a “liberdade da linguagem” (Guimarães, 2004: 141) que aquela já ambicionava. Numa tal liberdade linguística se baseava, aliás, o método catártico da terapia psicanalítica, por meio do qual se tentava interpretar o inconsciente de cada paciente (cf. Roudinesco e Plon, 1998: 107-108).

reação ambivalente daquele, ora chocado com a frieza da progenitora, ora surpreendido com a plausibilidade da explicação que ela propõe; a coincidência entre o tempo de gravidez de Helen e o tempo durante o qual Anthony deixou de aparecer na sua agência – ou seja, durante o qual terá deixado de trabalhar; e, ainda, os livros presentes em casa de Anthony e Helen, alguns dos quais sobre História, disciplina lecionada por Adam. A essas informações juntam-se duas outras: o facto de Adam se ter mudado para o seu novo apartamento há pouco tempo (talvez há seis meses...) e a coincidência total entre a fotografia de Anthony e Helen, presente na sua sala de estar, e a que Adam tem de si próprio, rasgada ao meio (v. anexo XX).

Nos dois relatos, o solucionamento (temporário) do dissídio identitário processa-se em tom pessimista, pois a ele não corresponde a dissolução do individualismo que tinha acelerado a progressão diegética. Note-se que a insuportabilidade da duplicação se mantém, em *O homem duplicado*, quando o protagonista, então tornado António Claro, replica – e, em certa medida, agrava – a conduta do seu defunto duplo, que havia levado uma arma descarregada para o primeiro encontro entre ambos. É que, recebendo o telefonema de alguém que alega ser exatamente igual a si, Tertuliano Máximo Afonso coloca um cartucho na câmara da pistola, guarda-a no cinto e sai de casa, para se encontrar com o terceiro duplo e, presumivelmente, assassiná-lo (cf. Saramago, 2003: 318). Em *Enemy*, por seu turno, a adoção da identidade de Anthony por Adam é evidenciada na última cena, quando a personagem manifesta que enveredará pelos lascivos caminhos antes trilhados pelo seu duplo. Isso se depreende do facto de Adam (feito Anthony) guardar no casaco a chave do clube de espetáculos voyeurísticos e anunciar a Helen que irá sair de casa por uns momentos. A reação desta é já conhecida: transforma-se numa imensa aranha, assinalando o retorno de ambos aos mesmos medos e às mesmas incapacidades de relacionamento.

Ora, uma leitura sociológica das narrativas requer que se observe a questionação identitária aí desenvolvida na sua relação com um coletivo social mais ou menos vasto. As considerações de Zygmunt Bauman (2003, 2005) a propósito das dificuldades de relacionamento na contemporaneidade permitiram aclarar alguns veios de sentido que, enquadráveis numa exegese sociológica, convergiam, em última instância, na perceção dos protagonistas de *O homem duplicado* e de *Enemy* como paradigmas do sujeito pós-moderno (v. *supra* Parte II, cap.1: “A duplicação da duplicação: personagens em trânsito”). Para uma interpretação desse tipo, concorreu determinantemente a configuração adquirida pelo espaço urbano nas duas obras. E, como se viu no ponto anterior, a ocorrência da duplicação em cidades, em contexto ficcional, assoma amiúde enquanto consequência da vida nesse ambiente, tido em várias obras – e naquelas de que aqui se ocupa – como opressivo e alienante.

Numa interpretação à luz da sociologia, principalmente se se tiver em mente que essa disciplina se propõe estudar o comportamento humano na sua interação com o meio social, caberá a possibilidade de entender a duplicação, à semelhança do que se referiu a propósito de *O outro que era eu*, de Ruben A., como expressão extrema das múltiplas identidades que cada indivíduo assume, dependendo do contexto social e relacional em que se acha. O narrador de *O homem duplicado* aponta precisamente para isso, quando observa que, “assim como Tertuliano Máximo Afonso é, a todas as luzes, o outro do actor Daniel Santa-Clara, assim

também o actor Daniel Santa-Clara, embora por outra ordem de razões, é o outro de António Claro” (*ibidem*: 192).

Uma compreensão das narrativas mais sustentada pelo que vem sendo dito, porém, é sugerida pelas conceptualizações do sociólogo jamaicano Stuart Hall, que estudou, entre vários assuntos, as conformações identitárias na pós-modernidade. Fala ele, então, de um sujeito pós-moderno “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (Hall, 2006: 12), num processo de fragmentação contrastante com as várias conceções identitárias prévias – nomeadamente, com as do sujeito do Iluminismo e do sujeito sociológico, dotadas de maior estabilidade (cf. *ibidem*: 10-11). A identidade, nos tempos correntes, não é mais vista como inata ao indivíduo e imutável ao longo do seu percurso vivencial; ela depende antes do seu enraizamento histórico-cultural, revelando-se absolutamente tensional, no quadro da constituição fragmentária e dispersa em que se resolve (cf. *ibidem*: 13). Nesse sentido, tornando a olhar às obras sob escrutínio, poder-se-iam ler a duplicação e as dúvidas dos sujeitos acerca da sua própria individualidade como decorrentes do fracionamento identitário, o qual lhes advém da movimentação na contemporaneidade e, em especial, num espaço que prototipicamente a define.

Portanto, conforme se verifica, as leituras psicanalítica e sociológica – abordada esta mais sinteticamente, porque já encetada desde o início desta análise – não se mostram conflituantes nem mutuamente excludentes. Em rigor, são mais os pontos de contacto do que os de divergência, sobretudo tratando-se de relatos que, tendo uma natureza artística, não aspiram a constituir estudos sociais ou psíquicos cientificamente rigorosos nem se entrincheiram em estreitas fileiras epistemológicas. A duplicação no romance ou no filme presta-se, de facto, a ser entendida como expressão de um dissídio identitário tanto de natureza social – processando-se na relação do indivíduo com o coletivo – quanto psíquica – manifestando-se na relação do indivíduo consigo próprio. Essa duplicidade interpretativa, ainda assim, não obsta a que, como parece suceder, *O homem duplicado* favoreça, em primeiro plano, uma leitura sociológica e *Enemy*, por sua vez, uma psicanalítica, que expande em vários parâmetros. Trata-se, fundamentalmente, da concessão de maior primazia, na arquitetura de cada relato, às pistas que encaminham para uma ou outra interpretação, conquanto elas se complementem.

5. Teias entre teias: a adaptação como (re)criação de sentidos

A partir do que ficou exposto neste capítulo, e em jeito semelhante ao que se fez nos dois capítulos anteriores, podem ser inferidas algumas conclusões capazes de elucidar acerca do fenómeno adaptativo, de modo geral. Em concreto, essas ilações dirão maior respeito à receção das obras adaptadas e adaptantes, enquanto momento de produção de sentidos por parte dos leitores/espectadores, dentro dos limites consentidos por aqueles trabalhos.

Começou-se aqui por atentar em três operações, de cariz diverso, efetivadas pelos adaptadores de *O homem duplicado* em relação àquilo que nesse texto se encontra. Foram elas a transformação do título, a manutenção da epígrafe e a adição de um motivo imagético.

Constatou-se que o novo título prepara uma certa leitura do filme, tanto para quem conhece o texto que ele adapta, quanto para quem, mesmo desconhecendo-o, rapidamente se apercebe, aquando do visionamento, do nó narrativo que faz desencadear a ação. Não se trata, bem entendido, da indução de um sentido que de outra forma não seria detetável na narrativa; porém, a sua antecipação pode ter impactos significativos na experiência da obra, fazendo com que desde cedo se entendam os duplos em termos antagónicos.

A conservação da epígrafe, por seu lado, permite manter como possibilidade – ao mesmo tempo que parece orientar os recetores para – uma exegese da história (e da História) fundada na teoria do caos e, com ela, na crença de que os comportamentos humanos se processam numa relação tensional entre a repetição e a variação. Ao mesmo tempo, pode aludir ao intento humano (dos leitores/espectadores?) de querer atribuir sentido a algo que, tal como a ocorrência da duplicação, aparentemente não o tem.

Já os motivos aracnídeos aditados, ao oferecerem maior resistência à descodificação dos seus significados, abrem-se a várias leituras e, desse modo, perturbam uma receção estável do relato. Não obstante isso, nessa operação de acrescento pode reconhecer-se a representação visual de sentidos já presentes no texto adaptado – entre os quais, a influência das mulheres sobre os protagonistas masculinos, assim tidas como responsáveis no processo de busca e (auto)gnose por que estes enveredam, ou a incompreensão do outro, em que se traduz o auto-isolamento individual.

Num momento posterior, consideraram-se alguns (dos muitos) intertextos com que o romance saramaguiano e a sua adaptação dialogam, por si próprios e em conjunto, intencionalmente ou não. Tendo-se definido o escopo da análise de acordo com critérios de ligação temática, serviu esse exercício para aferir eventuais recorrências narrativas de outra natureza: de estrutura, de eventos, de imagens, de representações, de sentidos, entre outros aspetos. Os diálogos entretecidos por *O homem duplicado* e *Enemy* com os respetivos intertextos foram situados, primeiro, no circuito mais genérico e aberto do conjunto de trabalhos a que se ligam em razão da sua situação numa dada cultura e, depois, no domínio mais circunscrito do conjunto das produções artísticas dos seus autores. Num caso e noutro, tendo em mente o trânsito bidirecional que caracteriza as relações intertextuais, procurou-se ponderar a eventualidade de a receção do texto adaptado e/ou da adaptação ser influenciada ou sugestionada – mas nunca sobredeterminada – pelos atos recetivos daquelas outras obras. Olhando, ainda, à conceção intertextual dos vários objetos estéticos e discursivos de uma cultura como interagindo entre si e em rede – fazendo com que os intertextos do texto adaptado venham a ser, também, os do trabalho adaptante, mesmo quando este julgue que está em diálogo exclusivo com aquele –, a maior atenção aqui prestada à relação estabelecida entre *O homem duplicado*, *Todos os nomes* e *A caverna* não prejudica que esses textos venham a interatuar com *Enemy*.

Por último, ao expor duas leituras possíveis das obras em apreço, sem de todo esgotar a sua rentabilidade exegética, pretendeu-se compreender como o filme cauciona, de forma mais evidente, uma das possibilidades interpretativas já permitidas pelo romance – a

psicanalítica –, acrescentando pistas e signos narrativos que a reforçam, ao mesmo tempo que consente uma outra que naquele também (e mais notadamente) se rastreia – a sociológica.

Em decorrência de todos esses aspetos, justifica-se retomar, para dilucidar, o conceito de *sugestão exegética retroativa*, exposto na abertura deste capítulo. Com ele, quer-se fazer notar uma dinâmica envolvida, mas nem sempre reconhecida, nos fenómenos de adaptação ou, mais especificamente, nos seus atos recetivos. Se é pacificamente aceite que a leitura prévia do texto adaptado venha a influenciar a receção do adaptante – tanto que, por vezes e de forma abusiva, essa antecipação de sentidos se transforma em exigência de fidelidade ao texto primeiro, erigida a intransigente critério avaliativo que toma o trabalho novo apenas em termos de reprodução ou recriação –, o contrário deve também ser admitido. Trata-se, afinal, de uma hipótese contemplada, por definição, no trânsito bidirecional em que qualquer relação intertextual, como a de adaptação, se processa. E essa circunstância não prejudica o autotelismo nem do texto adaptado, nem da adaptação: nenhum destes trabalhos acrescenta signos e, por isso, nova carga semântica ao outro; apenas lhe pode *descobrir* sentidos que tenham passado despercebidos nos atos recetivos individuais anteriores. Afinal, a noção apresentada resolve-se em termos de *sugestão* e não de *implicação*, por aí lembrando e garantindo que as duas obras são autónomas e, em virtude disso, a leitura que delas se faça, mesmo que sugestionada pela experienciação de outros textos, tem de embasar-se no que em cada uma efetivamente se encontra.

Como, pois, é que a leitura de *O homem duplicado* pode iluminar a de *Enemy*, e vice-versa? Deem-se dois exemplos, a partir do que ficou dito. A aparente exploração mais intensiva, no filme, dos contornos psicanalíticos da duplicação pode fazer com que um contacto posterior com *O homem duplicado*, independentemente de o texto já ser ou não conhecido, se processe por meio de uma maior atenção a pistas romanescas que caucionem uma exegese daquele jaez. Nesse exercício, pode ser reinterpretada, sob a égide de conceptualizações tributárias da psicanálise, a relação que Tertuliano tem com a mãe, por exemplo. Paralelamente, pode o leitor preparar-se para um entendimento da replicação como exteriorização física de um dissídio interior e psíquico do protagonista. No entanto, que tal busca ou tais premissas venham a encontrar correspondência real (isto é, textual), depende sempre, em última instância, do que o romance apresenta.

No sentido inverso – do livro para o filme –, a analogia possível entre Helena de Tróia e a Helen de *Enemy* não é tão sólida quanto a que pode ser feita entre aquela e a Helena saramaguiana, visto que não se detetam no filme quaisquer referências explícitas àquele episódio mitológico. Porém, quem já tenha feito essa analogia quando leu *O homem duplicado* pode, de modo mais imediato, fazer a leitura de Mary como *eidolon* de Helen, com base nas suas semelhanças físicas – sem prejuízo, claro está, de que uma *unknowing audience* o possa também vir a fazer, por caminhos previsivelmente mais escusos.

Em suma, como bem notou Linda Hutcheon, grande parte do prazer advindo da experienciação de adaptações após um anterior contacto com o texto adaptado (ou, pode acrescentar-se, também o do caso contrário) consiste na experiência dupla em que essa circunstância se traduz: a de um confronto intermitente ora com o antigo, ora com o novo (cf.

Hutcheon, 2006: 4, 114-117). Com efeito, é nesse constante processo de rememoração e descoberta, de reencontro com o conhecido e de apresentação ao ignoto, que radica um dos aspetos mais cativantes quer da receção das adaptações e dos textos adaptados, quer do seu estudo. E é ele que faz, ainda, com que uma adaptação seja sempre, entre tanto mais, uma (re)criação de sentidos.

CONCLUSÃO

Iniciou-se esta dissertação com as palavras que em 1997 Saramago utilizou para justificar a sua relutância em permitir adaptações fílmicas das suas obras. Os equívocos que ecoam nessa resposta dada a Carlos Reis, prontamente assinalados, podem agora beneficiar de uma mais justa dilucidação. Com efeito, decorrendo do que se expôs nestas páginas, espera-se que avulte agora como evidente que um filme, quando se propõe adaptar um texto literário, não “[quer] ser a mesma coisa” nem “entra em competição com o romance” (*apud* Reis, 2015a: 111). Sendo certo que os une um eixo narrativo comum, que a nova obra colhe da que a precede, fazendo com que a relação que estas venham a estabelecer seja, a esse respeito, de *recriação*, o trabalho adaptante adquire a sua própria autonomia quanto ao adaptado, em virtude das operações transformativas e construtivas que sobre e para além deste opera, tornando a relação, também, de *criação*. O autotelismo da adaptação comprova-se ainda pelo facto de esta poder ser experienciada por recetores que nunca contactaram com o texto adaptado e que, no limite, podem desconhecer a natureza transpositiva da obra. Além disso, que uma personagem (como Blimunda Sete-Luas ou Baltasar Sete-Sóis) seja parcamente descrita no texto literário que lhes confere uma primeira vida não obsta a que ela venha a ser transposta para filme e, nesse processo, visualmente concretizada em som e imagem. Aliás, essa é, com frequência, uma privilegiada ocasião de intervenção criativa por parte dos adaptadores, que assim preenchem os vazios que qualquer leitor, numa receção individual do texto literário adaptado, completaria de forma previsivelmente distinta.

Ora, o título do primeiro capítulo da parte inicial desta dissertação, aludindo ao evento nodal que faz progredir a ação nas duas narrativas aqui analisadas, questionou a possibilidade de se ver a adaptação como duplicação. De facto, em resultado dos preconceitos que tantas vezes regem a secundarização do cinema relativamente à literatura e, por extensão, da adaptação fílmica face ao texto literário transposto, também ao trabalho adaptante, tal como a Tertuliano Máximo Afonso, pode vir a “desassosseg[á-lo] (...) a possibilidade [ou a factualidade, neste caso] de ser ele o mais novo dos dois, que o original seja o outro e ele não passe de uma simples e antecipadamente desvalorizada repetição” (Saramago, 2003: 176). Porém, essa é uma preocupação que, sem necessidade de se elevar a temor existencial, em verdade se resolve não pela comparação das horas de nascimento de um e de outro, como fizeram Tertuliano e António Claro – visto que é óbvia a precedência cronológica do texto adaptado sobre o adaptante –, mas antes pela aceitação de que a nova obra é distinta da primeira e as suas fronteiras claramente delimitáveis. Assim, se o tema da duplicação parte da constatação de uma similitude física entre duas pessoas para indagar a sua mesmidade psicológica ou identitária, aqui, no caso da adaptação, não só já se reiterou a identidade própria que esta vem a adquirir, como mesmo fisicamente – isto é, materialmente, mediaticamente – ela não chega nunca a confundir-se com o texto de que parte.

Nessa primeira etapa da dissertação, procurou mostrar-se como o fenómeno adaptativo se caracteriza pelo trânsito de material narrativo de um texto para outro. No caso da adaptação de literatura para cinema, esses textos pertencem a meios diferentes. Assim, a adaptação

processa-se aí entre narrativas, entre textos e entre meios. É esse facto que, por um lado, autoriza a mobilização para o estudo das adaptações de noções e de conceitos tributários dos estudos narrativos, da intertextualidade e da intermedialidade. E é ele ainda que, por outro lado, solicita uma perspectiva comparatista que, apesar de não ter como fim ajuizar a fidelidade ou infidelidade ao texto adaptado, por norma permite uma aferição dessa maior proximidade ou afastamento.

Precisamente em termos de afastamento e proximidade se falou das personagens que figuram no texto adaptado e das que transitam para a adaptação. A análise da transposição fílmica de *O homem duplicado* começou por esse ponto, dado que ele configura uma das expressões mais claras da pluralidade de operações a que uma adaptação pode submeter o material narrativo que colhe de outro texto. Descartando umas figuras e recuperando outras, quase sempre para as alterar, forma-se uma nova *constelação* de seres ficcionais, em certos parâmetros divergente da que se encontrava no texto adaptado. Quando comparadas as personagens adaptadas e adaptantes, reconhece-se, com facilidade, a filiação destas últimas naquelas primeiras a partir da deteção de características afins, mesmo que não inteiramente coincidentes, e de significados próximos ou até idênticos. Mas identificam-se, também, diferenças notórias: distintos são os materiais de que elas agora são feitas e diversas as estratégias narrativo-compositivas pelas quais se dão a conhecer. Deste contraste resulta que a receção das figuras adaptantes será forçosamente diferente da das figuras adaptadas, fazendo com que aquelas, embora derivando destas, venham a alcançar um grau de autonomia apreciável. Em suma: até personagens adaptantes próximas daquelas que adaptam acabam por divergir delas em pontos importantes da sua existência, considerando a migração intertextual e intermediática a que têm de se submeter. Por fim, e porque nas personagens se concentra muita da carga semântico-pragmática de uma narrativa, a aferição da maior ou menor paridade entre os seres ficcionais de um e de outro trabalhos pode constituir, ainda, um importante dado para começar a entender as lonjuras e as contiguidades entre adaptação e texto adaptado.

Num momento posterior, dissertou-se sobre o conceito de inadaptabilidade, em grande parte resultante de teses essencialistas que adjudicam aos diferentes meios artísticos limites de atuação e de intervenção, consoante as especificidades que lhes reconhecem e que, segundo advogam, os distinguem ontologicamente dos demais. Nesse sentido, identificando a literatura como meio verbal e o cinema como meio essencialmente audiovisual, podem afigurar-se inadaptaíveis os conteúdos de feição mais cogitativa e refletiva, cujo pleno desenvolvimento parece sobretudo atribuível às potencialidades da linguagem verbal. Contudo, no confronto intermediático que caracteriza a adaptação literário-fílmica, as resistências que os adaptadores podem encontrar na transposição de certos conteúdos configuram, as mais das vezes, novas oportunidades para agirem inventivamente sobre e para além deles. Daí que, como se notou, as reflexões sobre a História e sobre a linguagem – por sinal, ausentes do guião consultado – se transmutem na passagem de *O homem duplicado* para *Enemy*, divergindo especialmente na forma com que aí se apresentam e insinuam, mas também em alguns dos seus sentidos imediatos.

Por último, atentou-se nas leituras que podem ser feitas da adaptação e do texto adaptado: primeiro, a partir do seu diálogo com outros intertextos – com os que também tratam do tema da duplicação e com os que ajudam a compor a obra artística dos seus autores – e, depois, a partir do vínculo mais forte que une esses dois trabalhos, assegurando as virtualidades de uma *sugestão exegética retroativa*, quando a experiência do trabalho mais recente vem a influenciar a do mais antigo. Naturalmente, as considerações aí tecidas, tendo por base o cotejamento entre texto adaptado e adaptação, não ficam prejudicadas pela autonomia estética das duas obras. Ao invés, pretendeu realçar-se que elas, para além de constituírem obras com valor em si próprias, se predispõem também a formas de receção particulares, que apenas podem ser cabalmente experienciadas por parte de *knowing audiences*. Aí, pois, entra em ponderação uma importante valia do fenómeno adaptativo: não é só o trabalho adaptante que se liga ao adaptado; este último, por sua vez, pode vir a ter a sua receção orientada, de início, pelo conhecimento prévio que determinados leitores/espectadores tenham da respetiva adaptação. Ao subsumir-se o texto adaptado no conjunto de intertextos com que o adaptante dialoga, não se deve, todavia, retirar-lhe a proeminência que lhe é devida: afinal, é com aquele, mais do que com qualquer outro, que este interatua.

Com a análise empreendida, procurou-se salientar alguns dos mais relevantes debates teórico-críticos no campo dos estudos de adaptação e, ao mesmo tempo, sinalizar-se o cabimento e a rentabilidade de diferentes perspetivas teórico-metodológicas que marcam a área de pesquisa. Mais do que resolver os problemas e os dissensos apontados, tentou-se promover uma visão da adaptação como fenómeno interartístico singular, particularmente no que respeita aos regimes de relacionamento que institui entre narrativas, textos e meios diversos e autónomos. Como tal, nesse diálogo estético não cabe pesar a maior pertinência de uma das obras em comparação com a outra. Ao inverso do que sucede com os duplos de *O homem duplicado*, não circula pelos meandros relacionais desses dois trabalhos a ideia de que “um [deles] está a mais neste mundo” (*ibidem*: 280). Pelo contrário, não obstante as suas ascendências e afluências, também neste caso “cada um (...) [é], por sua vez, e para si mesmo, um rio principal” (*ibidem*: 201).

BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS

- A., Ruben (1991). *O outro que era eu*. 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim [1966].
- ALBER, Jan (2010). “Hypothetical intentionalism: cinematic narration reconsidered”, in ALBER, Jan e FLUDERNIK, Monika (eds.), *Postclassical narratology: approaches and analyses*. Ohio: The Ohio State University Press/Columbus, pp. 163-185.
- ANDREW, Dudley (1984). “Adaptation”, in *Concepts in film theory*. Oxford/New York/Toronto/Melbourne: Oxford University Press, pp. 96-106.
- ARNAUT, Ana Paula (2006). “O outro lado da personagem: a (re)criação de Blimunda”, in REIS, Carlos (coord.), *Figuras da ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa/Imprensa de Coimbra, pp. 39-53.
- ARNAUT, Ana Paula (2008). *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel (2009). *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Trad. Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia [2001].
- BAUMAN, Zygmunt (2003). *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Lisboa: Relógio D’Água.
- BAUMAN, Zygmunt (2005). “Viver com estranhos”, in *Confiança e medo na cidade*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água, pp. 71-87.
- BAZIN, André (1948). “L’adaptation ou le cinéma comme Digeste”, in *Esprit*, vol. 16, n.º 146, pp. 32-40. Disponível em <[https:// esprit.presse.fr/article/andre-bazin/l-adaptation-ou-le-cinema-comme-digeste-28222](https://esprit.presse.fr/article/andre-bazin/l-adaptation-ou-le-cinema-comme-digeste-28222)> (consultado em 09.12.2018).
- BAZIN, André (1987). “Pour un cinéma impur: défense de l’adaptation”, in *Qu’est-ce que le cinéma?*. Paris: Éditions du Cerf, pp. 81-106.
- BENIS, Rita de Brito (2008). “Fanny Owen, da literatura ao cinema: o argumento como estrutura de ligação entre a literatura e o cinema”, in TORRES, Mário Jorge (org.), *Não vi o livro, mas li o filme*. Lisboa: Húmus, pp. 21-36.
- BLUESTONE, George (1957). *Novels into film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BOOZER, Jack (2008). “Introduction: the screenplay and authorship in adaptation”, in BOOZER, Jack (ed.), *Authorship in film adaptation*. Austin: University of Texas Press, pp. 1-30.
- BORDWELL, David (2007). *Poetics of cinema*. New York/Oxon: Routledge.
- CARDOSO, Abílio Hernandez (1995a). “Cinema e literatura”, in *Biblos: Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 1. Lisboa: Verbo, pp. 1147-1154.

- CARDOSO, Abílio Hernandez (1995b). “Narrativas: da letra no filme à imagem no texto”, in *Senso: revista de estudos fílmicos*, n.º 1, out., Coimbra, Sala de Estudos Cinematográficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 15-32.
- CARDOSO, Abílio Hernandez (1995/1996). “A letra e a imagem: o ensino da literatura e o cinema”, in *Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa*, n.ºs 11-12, out.-fev., pp. 15-35.
- CARDOSO, Luís Miguel (2016). *Literatura e cinema: Vergílio Ferreira e o espaço do indizível*. Lisboa: Edições 70.
- CARROLL, Noël (2003). “Forget the medium!”, in *Engaging the moving image*. New Haven/London: Yale University Press, pp. 1-9.
- CARROLL, Noël (2009). “Narration”, in LIVINGSTON, Paisley e PLANTINGA, Carl (eds.), *The Routledge companion to philosophy and film*. London/New York: Routledge, pp. 196-206.
- CHATMAN, Seymour (1980). “What novels can do that films can’t (and vice versa)”, in *Critical inquiry*, vol. 7, n.º 1, Autumn, pp. 121-140.
- CHATMAN, Seymour (1990). *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- CIRLOS, Juan Eduardo (2000). *Dicionário de símbolos*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote [1958].
- CLERC, Jeanne-Marie (2004). “A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia, televisão”, in BRUNEL, Pierre e CHEVREL, Yves (orgs.), *Compêndio de literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 283-323.
- CLÜVER, Claus (1997). “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”, in *Literatura e sociedade*, n.º 2, pp. 37-55.
- COBB, Shelley (2012). “Film authorship and adaptation”, in CARTMELL, Deborah (ed.), *A companion to literature, film, and adaptation*. Oxford: Blackwell, pp. 105-121.
- CORRIGAN, Timothy (2012). *Film and literature: an introduction and reader*. 2.ª ed. New Jersey: Prentice Hall [1999].
- CORRIGAN, Timothy (2017). “Defining adaptation”, in LEITCH, Thomas (ed.), *The Oxford handbook of adaptation studies*. New York: Oxford University Press, pp. 23-35.
- CUTCHINS, Dennis (2017). “Bakhtin, intertextuality, and adaptation”, in LEITCH, Thomas (ed.), *The Oxford handbook of adaptation studies*. New York: Oxford University Press, pp. 71-86.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor (2017). *O duplo*. Trad. António Pescada. Lisboa: Relógio D’Água [1846].

- EDER, Jens (2010). “Understanding characters”, in *Projections*, vol. 4, n.º 1, Summer, pp. 16-40.
- EDER, Jens *et alii* (2010). “Characters in fictional worlds: an introduction”, in EDER, Jens *et alii* (eds.), *Characters in fictional worlds*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp. 3-64.
- EISENSTEIN, Sergei (1977). “Dickens, Griffith, and the film today”, in *Film form: essays in film theory*. Trad. Jay Leyda. New York/London: Hartcourt, Inc., pp. 195-255 [1944].
- ELLESTRÖM, Lars (2010). “The modalities of media: a model for understanding intermedial relations”, in ELLESTRÖM, Lars (ed.), *Media borders, multimodality and intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 11-48.
- ELLESTRÖM, Lars (2017). “Adaptation and intermediality”, in LEITCH, Thomas (ed.), *The Oxford handbook of adaptation studies*. New York: Oxford University Press, pp. 509-526.
- EURÍPIDES (2015). *Helena*. Trad. Alessandra Oliveira. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume.
- FISH, Stanley (1980). *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- FONSECA, Carlos A. L. (2006). “Introdução [a *Anfitrião*]”, in PLAUTO, *Comédias*, vol. I. Trad. Carlos A. L. Fonseca. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 39-54.
- GAUDREULT, André (1999). *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Nota bene/Armand Colin.
- GAUDREULT, André e MARION, Philippe (2004). “Transécriture and narrative mediatics: the stakes of intermediality”, in STAM, Robert e RAENGO, Alessandra (eds.), *A companion to literature and film*. Oxford: Blackwell, pp. 58-70.
- GUIMARÃES, Fernando (2004). *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HALL, James (1996). *Illustrated dictionary of symbols in eastern and western art*. Colorado: Westview Press [1994].
- HALL, Stuart (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11.ª ed. Rio de Janeiro: DP&A [1992].
- HALPERN, Manuel (2008). ‘A gente gosta de ser cega’ [Entrevista a Fernando Meirelles], in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 5-nov. Disponível em <<http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/bloguesjl/josesaramago/a-gente-gosta-de-ser-cega=f562773>> (consultado em 22.03.2019).
- HARVEY, W. J. (1970). *Character and the novel*. London: Chatto & Windus [1965].

- HEIDBRINK, Henriette (2010). “Fictional characters in literary and media studies: a survey of the research”, in EDER, Jens *et alii* (eds.), *Characters in fictional worlds*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp. 67-110.
- HUICI, Adrián (1999). “Perdidos en el labirinto: el camino del héroe en «Todos los nombres»”, in *Colóquio/Letras*, n.^{os} 151-152, jan.-jun., pp. 325-334.
- HUTCHEON, Linda (2004). *A poetics of Postmodernism: History, theory, fiction*. New York/London: Taylor & Francis e-Library.
- HUTCHEON, Linda (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- JANNIDIS, Fotis (2012). “Character”, in HÜHN, Peter *et al.* (eds.), *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Disponível em <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>> (consultado em 25.01.2019).
- JOURNOT, Marie-Thérèse (2009). *Vocabulário de cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70 [2002].
- KIEL, Douglas L. e ELLIOTT, Euel (1997). “Introduction”, in KIEL, Douglas L. e ELLIOTT, Euel (eds.), *Chaos theory in the social sciences: foundations and applications*. Michigan: The University of Michigan Press, pp. 1-15.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- KUHN, Annette e WESTWELL, Guy (2012). *A dictionary of film studies*. Oxford: Oxford University Press. Disponível em <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199587261.001.0001/acref-9780199587261>> (consultado em 23.07.2018).
- KUMAR, Krishan (1997). *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar [1995].
- LAKE, Diane (2012). “Adapting the unadaptable: the screenwriter’s perspective”, in CARTMELL, Deborah (ed.), *A companion to literature, film, and adaptation*. Oxford: Blackwell, pp. 408-415.
- LEITCH, Thomas (2003). “Twelve fallacies in contemporary adaptation theory”, in *Criticism*, vol. 45, n.º 2, pp. 149-171.
- LEITCH, Thomas (2017). “Introduction”, in LEITCH, Thomas (ed.), *The Oxford handbook of adaptation studies*. New York: Oxford University Press, pp. 1-20.
- MAIOR, Dionísio Vila (1995/1996). “Literatura e cinema: discursos da descontinuidade”, in *Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa*, n.^{os} 11-12, out.-fev., pp. 53-103.
- MAITLAND, Cam (2017). “*Enemy*: a creepy (Canadian!) doppelgänger film”, in *Hollywood Suite*, 6-jun. Disponível em <<https://hollywoodsuite.ca/connect/enemy/>> (consultado em 25.04.2019).

- MARGOLIN, Uri (1990). “The what, the when, and the how of being a character in literary narrative”, in *Style*, vol. 24, n.º 3, Fall, pp. 453-468.
- MARGOLIN, Uri (2005). “Character”, in HERMAN, David *et alii* (eds.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London: Routledge, pp. 52-57.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich (1982). *Obras escolhidas*, tomo I. Lisboa/Moscovo: “Avante!”/Progresso.
- MCFARLANE, Brian (1996). *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- MCFARLANE, Brian (2007). “Reading film and literature”, in CARTMELL, Deborah e WHELEHAN, Imelda (eds.), *The Cambridge companion to literature on screen*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 15-28.
- MURRAY, Simone (2008). “Materializing adaptation theory: the adaptation industry”, in *Literature/Film Quarterly*, vol. 36, n.º 1, pp. 4-20.
- OLIVEIRA, Alessandra C. J. N. (2015). “Estudo introdutório”, in EURÍPIDES, *Helena*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, pp. 11-105.
- ORNELAS, José N. (2007). “Articulações da História na obra de José Saramago”, in MEDEIROS, Paulo de e ORNELAS, José N. (eds.), *Da possibilidade do impossível: leituras de Saramago*. Utrecht: Portuguese Studies Center/Universiteit Utrecht, pp. 211-230.
- PESSOA, Fernando (2013). *Poesia de Álvaro de Campos*. Ed. Teresa Rita Lopes. 2.ª ed. Porto: Assírio & Alvim.
- PETROVIĆ, Gajo (1991). “Alienation”, in BOTTOMORE, Tom (ed.), *A dictionary of marxist thought*. Oxford/Malden, MA: Blackwell, pp. 11-16 [1983].
- PHELAN, James (1989). *Reading people, reading plots: character, progression, and the interpretation of narrative*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1999). “José Saramago: a lição da pedra”, in *Colóquio/Letras*, n.ºs 151-152, jan.-jul., pp. 13-19.
- PLAUTO (2006). *Anfitrião*, in *Comédias*, vol. I. Trad. Carlos A. L. Fonseca. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 37-140.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005). “Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality”, in *Intermedialités*, n.º 6, pp. 43-64.
- RAJEWSKY, Irina O. (2010). “Border talks: the problematic status of media borders in the current debate about intermediality”, in ELLESTRÖM, Lars (ed.), *Media borders, multimodality and intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 51-68.

- REICHER, Maria E. (2010). “The ontology of fictional characters”, in EDER, Jens *et alii* (eds.), *Characters in fictional worlds*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp. 111-133.
- REIS, Carlos (1986). “*Memorial do Convento* ou a emergência da História”, in *Revista crítica de ciências sociais*, n.ºs 18-20, pp. 91-103.
- REIS, Carlos (2015a). *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora [1998].
- REIS, Carlos (2015b). “Estudos narrativos: a questão da personagem ou a personagem em questão”, in *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 13-41.
- REIS, Carlos (2015c). “Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem”, in *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 119-143.
- REIS, Carlos (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina.
- RICHARDSON, Brian (2010). “Transtextual characters”, in EDER, Jens *et alii* (eds.), *Characters in fictional worlds*. Berlin/New York: Walter De Gruyter, pp. 527-541.
- RICHARDSON, Brian (2012). “Unnatural narratology: basic concepts and recent work”, in *Diegesis*, vol. 1, n.º 1, pp. 95-103.
- ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel (1998). *Dicionário de Psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar [1997].
- RUELLE, David (1994). *O acaso e o caos*. Trad. Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D’Água [1991].
- RYAN, Marie-Laure (2013). “Transmedial storytelling and transfictionality”, in *Poetics today*, vol. 34, n.º 3, pp. 361-388.
- RYAN, Marie-Laure (2014). “Story/Worlds/Media: tuning the instruments of a media-conscious narratology”, in RYAN, Marie-Laure e THON, Jan-Noël (eds.), *Storyworlds across media: toward a media-conscious narratology*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, pp. 25-48.
- RYAN, Marie-Laure e THON, Jan-Noël (2014). “Storyworlds across media: introduction”, in RYAN, Marie-Laure e THON, Jan-Noël (eds.), *Storyworlds across media: toward a media-conscious narratology*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, pp. 1-21.
- SARAMAGO, José (1990). “História e ficção”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 400, pp. 17-20.
- SARAMAGO, José (1997). “O autor como narrador”, in *Ler*, n.º 38, primavera-verão, pp. 38-41.
- SARAMAGO, José (2003). *O homem duplicado*. 2.ª ed. Lisboa: Caminho [2002].

- SARAMAGO, José (2007). *Todos os nomes*. 9.^a ed. Lisboa: Caminho [1997].
- SARAMAGO, José (2008). *A viagem do elefante*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (2013). *A estátua e a pedra: o autor explica-se*. [S.l.]: Fundação José Saramago.
- SARAMAGO, José (2014). *A caverna*. Porto: Porto Editora [2000].
- SCHMIDT, Johann N. (2009). "Narration in film", in HÜHN, Peter *et alii* (eds.), *Handbook of narratology*. Berlin/New York: Walter De Gruyter, pp. 212-227.
- SCHNEIDER, Ralf (2001). "Toward a cognitive theory of literary character: the dynamics of mental-model construction", in *Style*, vol. 35, n.º 4, pp. 607-640.
- SEMINARA, Graziella (1999). "The literary works of José Saramago in the musical theatre of Azio Corghi", in *Colóquio/Letras*, n.ºs 151-152, jan.-jun., pp. 163-179.
- SHOHAT, Ella (2004). "Sacred word, profane image: theologies of adaptation", in STAM, Robert e RAENGO, Alessandra (eds.), *A companion to literature and film*. Oxford: Blackwell, pp. 23-45.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2007). *Teoria da literatura*. 8.^a ed. Coimbra: Almedina [1967].
- SILVEIRA, Francisco Maciel (2007). *Saramago: eu-próprio, o outro?* Aveiro: Universidade de Aveiro.
- SLETHAUG, Gordon (2000). *Beautiful chaos: chaos theory and metachaotics in recent american fiction*. Albany: State University of New York Press.
- SMITH, Murray (2011). "On the twofoldness of character", in *New literary history*, vol. 42, n.º 2, Spring, pp. 277-294.
- SOUSA, Sérgio Guimarães de (2001). *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho.
- SOUSA, Sérgio Guimarães de (2014). "Escritas cinematográficas: a influência do cinema nalguns autores portugueses", in CARELLI, Fabiana *et alii* (orgs.), *Texto e tela: ensaios sobre literatura e cinema*. São Paulo: FFLCH/USP, pp. 67-85.
- STAM, Robert (2000). "Beyond fidelity: the dialogics of adaptation", in NAREMORE, James (ed.), *Film adaptation*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, pp. 54-76.
- STAM, Robert (2005). *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*. Malden, MA: Blackwell.
- STAM, Robert (2006). "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade", in *Ilha do desterro*, n.º 51, jul.-dez., pp. 19-53.

- TESTA, Carlo (2012). “From ‘adaptation’ to re-creation: literature and cinema coping with the complexity of human recollection”, in *Between*, vol. II, n.º 4, nov., pp. 1-36. Disponível em <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/815/628>> (consultado em 24.04.2019).
- THOMPSON, Kristin e BORDWELL, David (2003). *Film history: an introduction*. 2.^a ed. New York: McGraw-Hill Higher Education [1994].
- TORDO, João (2013). *O ano sabático*. Lisboa: Dom Quixote.
- URRUTIA, Jorge (1995/1996). “El cine filológico”, in *Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa*, n.ºs 11-12, out.-fev., pp. 37-52.
- VASCONCELOS, José Carlos de (2010). *Conversas com Saramago: os livros, a escrita, a política, o país, a vida*. [S.l.]: Jornal de Letras, Artes e Ideias, D.L.
- VIEIRA, Cristina da Costa (2008). *A construção da personagem romanesca: processos definidores*. Lisboa: Colibri.
- VILLENEUVE, Denis (realizador) (2014). *O homem duplicado* [DVD]. Lisboa: NOS Audiovisuais [2013].
- VILLENEUVE, Denis (realizador) (2015). *Enemy* [Blu-Ray]. Québec: Curzon Film World [2013].
- VILLENEUVE, Denis (realizador) (2017). *O primeiro encontro* [DVD]. Santa Maria da Feira: Pris Audiovisuais [2016].
- WOLF, Werner (2011). “(Inter)mediality and the study of literature”, in *CCLWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, n.º 3. Disponível em <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>> (consultado em 03.07.2018).

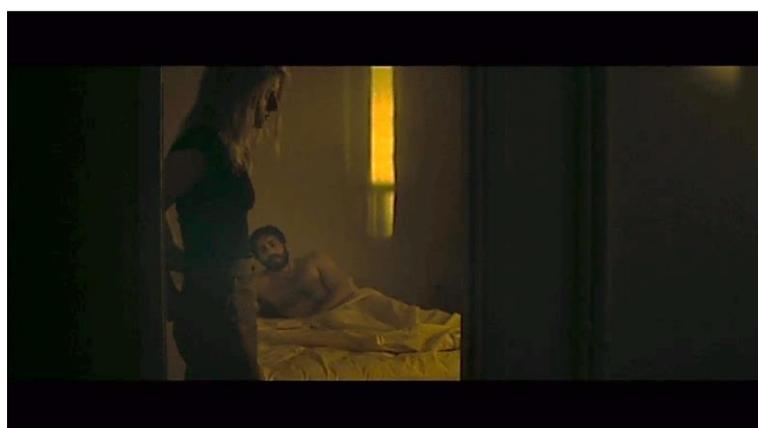
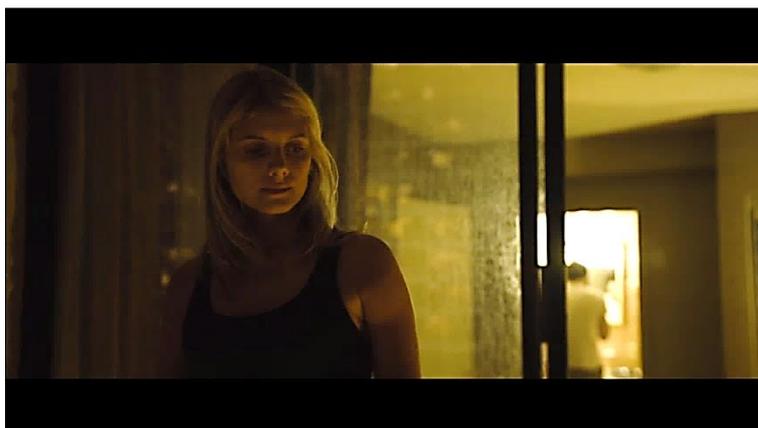
ANEXOS¹⁰⁴

Anexo I: planos aproximados (05:32; 06:47) e grande plano de Adam (09:57).



¹⁰⁴ Todos os planos de *Enemy* que aqui se anexam foram extraídos da edição portuguesa do filme em DVD, distribuída pela NOS Audiovisuais (Villeneuve, 2014). Como tal, indica-se apenas, entre parênteses, o momento temporal em que surgem na obra. No caso de anexos com fonte distinta, faz-se a referência completa.

Anexo II: evidências de distanciamento (físico e afetivo) entre Adam e Mary (09:33; 08:24) e Adam e o seu colega (10:22).



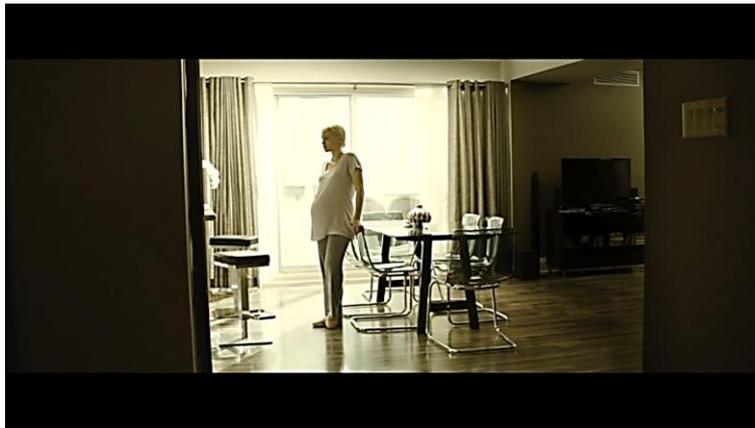
Anexo III: plano geral de Toronto, em *travelling*, com que *Enemy* inicia (00:43).



Anexo IV: planos gerais da cidade, envolta numa névoa crescente (05:23; 01:19:07).



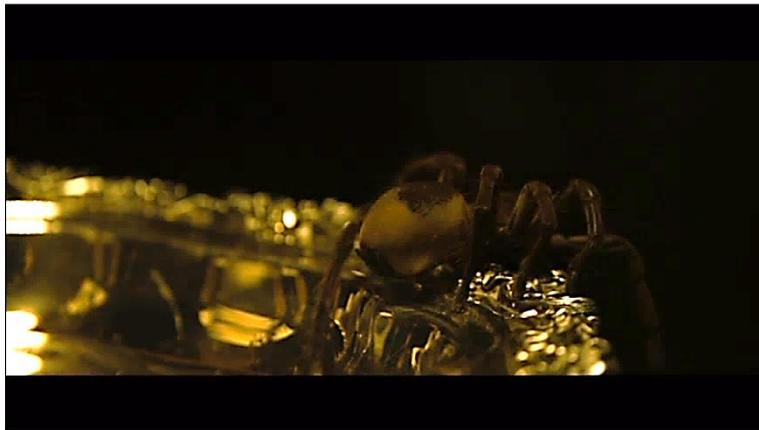
Anexo V: os apartamentos de Anthony (36:20) e de Adam (01:01:07).



Anexo VI: a reação de Adam ao conselho dado pela mãe (59:34).



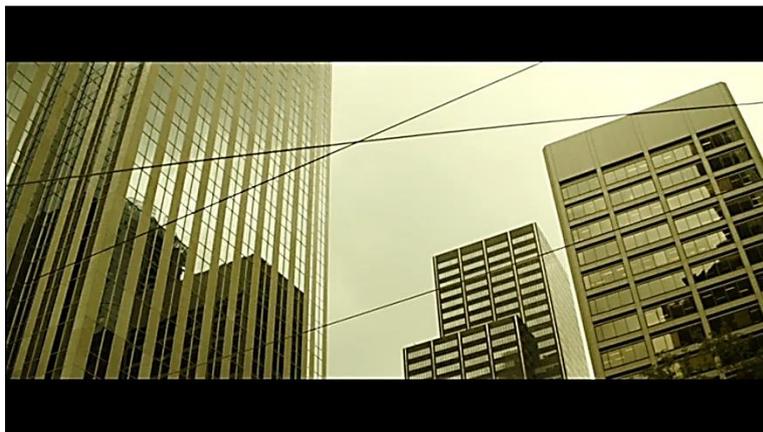
Anexo VII: a presença fílmica da aranha (04:36; 46:57; 59:43; 01:21:43).



Anexo VIII: proposta descritiva da (possível) identidade entre personagens adaptadas e adaptantes, com base nas suas relações de convergência e de divergência a propósito das várias componentes que as conformam.

	Componentes da personagem (Eder, 2010)			
	Artefacto	Ser ficcional	Símbolo	Sintoma
Parâmetros descritivos de uma relação de identidade (modalidades de relacionamento entre personagens adaptadas e adaptantes no que respeita às suas várias componentes):	\neq	\approx	$\approx / =$	\neq / \approx

Anexo IX: planos contrapicados de edifícios urbanos (25:06; 28:31; 28:52).





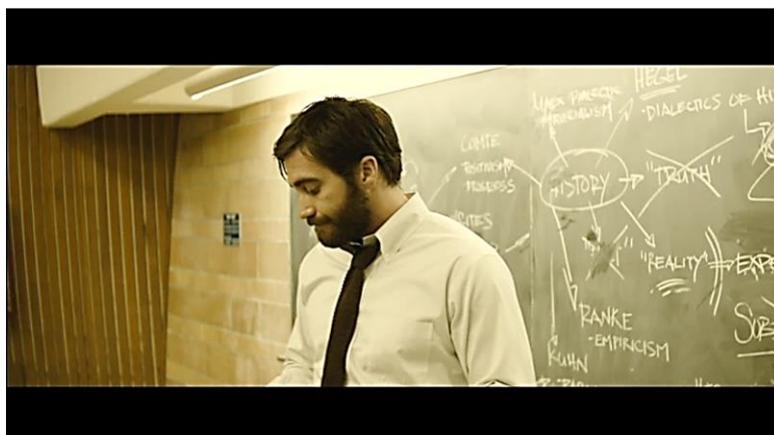
Anexo X: planos do *travelling* final (01:23:15; 01:23:39).



Anexo XI: o túnel por onde Adam passa, a caminho de casa (07:19).



Anexo XII: o quadro da sala de aula de Adam, em segundo plano (06:29).



Anexo XIII: plano das prateleiras na sala de estar de Anthony e Helen (01:09:38).



Anexo XIV: a presença fílmica da epígrafe saramaguiana, primeiro, traduzida (01:03) e, depois, através da representação gráfica das relações entre caos e ordem (39:25).



Anexo XV: os fios elétricos que fazem funcionar os transportes urbanos (06:51) e o vidro estilhaçado do carro onde seguiam Anthony e Mary (1:19:06), ambos alusivos a teias de aranha.



Anexo XVI: fotografia da escultura *Maman*, de Louise Bourgeois (1911-2010), junto à National Gallery of Canada¹⁰⁵.



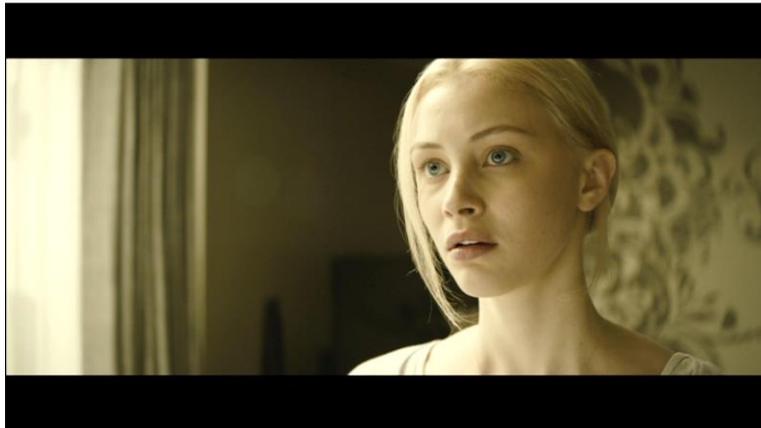
Anexo XVII: fotografia da pintura a óleo *La tentación de San Antonio*, de Salvador Dalí (1904-1984), atualmente no Musée Royaux des Beaux-Arts, em Bruxelas¹⁰⁶.



¹⁰⁵ Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Maman_\(sculpture\)#/media/File:Giant_spider_strikes_again!.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Maman_(sculpture)#/media/File:Giant_spider_strikes_again!.jpg) (consultado em 29.04.2019).

¹⁰⁶ Fonte: [https://www.ecured.cu/La_tentaci%C3%B3n_de_San_Antonio_\(Dal%C3%AD\)#/media/File:Dali.temptation-of-saint-anthony.jpg](https://www.ecured.cu/La_tentaci%C3%B3n_de_San_Antonio_(Dal%C3%AD)#/media/File:Dali.temptation-of-saint-anthony.jpg) (consultado em 29.04.2019).

Anexo XVIII: grandes planos de Helen (35:48) e de Mary (56:57), reveladores da sua aparência (mas não total identidade).



Anexo XIX: os alienígenas de *Arrival*, em segundo plano (Villeneuve, 2017: 36:46).



Anexo XX: Adam a segurar uma fotografia de Anthony e Helen, em casa destes (01:09:51), e uma fotografia sua, idêntica àquela mas rasgada ao meio (23:33).

