

# A CONSTRUÇÃO NARRATIVA EM *O HOMEM DUPLICADO*, DE DENIS VILLENEUVE

Francisca Maria de Figuerêdo Lima<sup>1</sup>

Thaís Amélia Araújo Rodrigues<sup>2</sup>

José Wanderson Lima Torres<sup>3</sup>

## RESUMO

Este artigo objetiva analisar como se configura a narrativa fílmica de *O Homem Duplicado* (2014), de Denis Villeneuve, que é baseado no livro homônimo de José Saramago, de 2002. Destacamos neste artigo como o filme enquanto adaptação livre do romance é capaz de evocar diferentes interpretações. Trabalhamos a questão da intelecção baseada na denotação e na conotação dessa linguagem construída no filme, fazendo uso de alguns símbolos que vão além de sua conotação primária. Percebemos como o diretor se preocupou em criar uma atmosfera confusa e cinzenta condizente com o a personalidade do personagem principal, que é dupla por conta de um transtorno psiquiátrico. Concluímos que a duplicidade está, desse modo, não no sentido concreto, em duas pessoas diferentes, mas na mente do protagonista que é uma única pessoa. A intenção desta análise é esboçar um trabalho realizado através dos recursos que a arte cinematográfica dispõe, e como, assim como a literatura em que eventualmente se baseia, essa arte é polissêmica e bem elaborada. Como referencial teórico para a análise utilizamos Martin (2005), Vanoye e Goliot-Lété (2012) Metz (1972), Chion (1989) e outros autores que corroboram a tese aqui defendida.

**Palavras-chave:** Literatura. Cinema. Narrativa. *O Homem Duplicado*.

## ABSTRACT

This article aims to analyze the film narrative of *Enemy* (2014), by Denis Villeneuve, which is based on the book *O Homem Duplicado* (2002), by José Saramago. In this paper, we highlight how the film, as a free adaptation of the novel, is capable of evoking different interpretations. We work on the question of intellection based on the denotations and connotations of the way the language is constructed in this film, with the use of some symbols that go beyond their primary connotation. We noticed how the director was concerned with creating a confused and gray atmosphere consistent with the personality of the main character, who sees himself as a double because of a psychiatric disorder. We conclude that this duplicity is thus not in the concrete sense, in two different persons, but only in the protagonist's mind. The intention of this analysis is to sketch a work that uses the resources that the cinematographic art disposes, and to show how, just like the literature in which it is based, this art can have multiple meanings. As a theoretical reference for the analysis, we use Martin (2005), Vanoye and Goliot-Lété (2012) Metz (1972), Chion (1989) and other authors that corroborate this thesis.

**Keywords:** Literature. Film. Narrative. *Enemy* (movie).

1 Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e especialista em Ensino de Língua Inglesa e Portuguesa pelo Instituto de Ensino Superior Franciscano (IESF). Endereço eletrônico: franmflima@gmail.com.

2 Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Endereço eletrônico: thaisamelia76@hotmail.com.

3 Doutor em Estudos da Linguagem (UFRN) e professor do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste trabalho intencionamos analisar um texto fílmico a partir da premissa narratológica, ancorada em alguns elementos que constroem a narrativa cinematográfica em específico. Usamos como base o que discutem Metz (1972), Chion (1989), Martin (2005) e Vanoye e Goliot-Lété (2012) sobre a construção da narrativa, ou significação cinematográfica. A história em estudo – tanto no romance quanto no filme – aborda basicamente o confronto entre duas personalidades opostas, um professor de História e um ator figurante que, por um motivo implícito, são idênticos fisicamente. Em nenhum momento da narrativa são confirmadas as possíveis hipóteses de que se trata de gêmeos, ou clones, ou mesmo sócias; fato que permite ao espectador o exercício da interpretação para compreensão. O que trazemos neste trabalho é, então, uma análise baseada no que a construção da narrativa cinematográfica sugere sobre essa questão. Não objetivamos aqui simplesmente escolher uma dentre as divergentes interpretações possíveis e defendê-la, nosso objetivo maior é provar que o filme é estruturado de modo que seja o suporte possível para diversas interpretações.

Destacamos, para início de discussão, a existência de três títulos diferentes para a mesma história. O filme é uma adaptação livre para o cinema do romance *O Homem Duplicado* (2002), do português José Saramago. O romance, que na edição em língua inglesa possui o título de *The Double* (O Duplo), foi adaptado para o cinema pelo diretor canadense Denis Villeneuve e tem como título original em inglês *Enemy* (Inimigo). Considerando que geralmente o título de uma obra traz algo relacionado a um aspecto em destaque na história, o leitor ou espectador cria expectativas para o que vai ler ou assistir. No caso dessa obra, consideramos que tanto o título original do romance, quanto sua versão em inglês (*O Homem Duplicado* e *The Double*) são mais sugestivos com relação ao que é abordado na história, que em todo o seu desenvolvimento trabalha a relação entre dois homens idênticos, porém sem revelar a fonte dessa “duplicação”. Já o título do filme em inglês (*Enemy*) sugerindo aos espectadores que, nessa relação, os duplos são inimigos; não sugere a questão da duplicidade em si, mas sim a dinâmica causada por isso.

## A INTELIGIBILIDADE DA NARRATIVA FÍLMICA

Por conta da grande carga subjetiva da história em estudo, é possível haver interpretações divergentes. Tanto autor quanto diretor construíram a narrativa de uma forma que não se pode afirmar, arbitrariamente, que se trata de um caso de clonagem, ou de parentesco. Nesta análise, trabalhamos com a ideia de que a duplicidade está na personalidade de uma mesma pessoa; motivada, possivelmente, por um distúrbio psicológico resultante de um contexto a ser discutido mais adiante. O fato é que o filme possui uma carga de complexidade considerável, que requer certo trabalho de inteligência.

Sobre filmes que se mostram difíceis de compreender, tanto para o espectador comum quanto o especialista, Metz (1972) fala que a inteligibilidade do enredo depende do modo que

sua linguagem foi desenvolvida, e pode ser comprometida por seu nível de complexidade, mas que ele de alguma forma será entendido.

Um filme é sempre mais ou menos entendido. [...] Evidentemente, o filme enigmático, como a palavra enigmática, o filme extraordinário, como o livro extraordinário, o filme rico demais, como o enunciado rico ou novo demais, podem perfeitamente se tornar ininteligíveis. Mas o filme enquanto “linguagem” é sempre entendido [...], mas sempre *mais* ou *menos*, e tanto esse *mais* como esse *menos* são difíceis de quantificar, pois os graus discretos, as unidades de significação fáceis de discriminar estão aqui mais do que ausentes (METZ, 1972, p. 90)

Entendemos que não se pode descartar o produto das primeiras impressões mesmo de um espectador comum, pois ele é importante para o desenvolvimento da inteligência, visto que é a partir dessas impressões que se levantam hipóteses a serem comprovadas ou negadas no processo de análise. A análise, portanto, se integra nem que seja inicialmente ao processo de recepção da obra.

O modo como o filme é realizado pode permitir também uma interpretação simples, livre de conotações simbólicas, como descrevem Vanoye e Goliot-Lét (p. 57, 2012), há toda uma classe de filmes que “*a priori* não exigem leitura simbólica, mas oferecem-se, ao contrário, a uma apreensão “simples”, literal. Nesse caso, seria a intenção do leitor, do analista, que geraria significações simbólicas”; assim como há a classe de filmes que deliberadamente exigem leitura simbólica, e outra classe de filmes que apresentam uma realidade plausível, cuja leitura literal é esperada, mas que não seguem um encadeamento na construção das ações e do caráter psicológico das personagens, convidando, assim, para uma leitura simbólica.

Assim, é possível que os elementos que encontramos em nossa análise não sejam percebidos na leitura de outro espectador, sendo a linguagem cinematográfica subjetiva e polissêmica assim como a linguagem literária. O que muda de uma para a outra é o modo como essa subjetividade é construída. É relevante ter em mente que “a significação cinematográfica é sempre mais ou menos motivada, nunca arbitrária” (METZ, 1972, p. 130), desse modo, os diferentes níveis de compreensão e interpretação são válidos.

Falando sobre construções evasivas nas narrativas, Metz (1972) ainda defende que, como elaborações secundárias que enriquecem a narração, o discurso imagético projeta a informação imaginativa do espectador, e não trabalha com a simples materialidade dos análogos. A linguagem cinematográfica é construída a partir da montagem de imagens e estas, como defende o autor, são em princípio invenções daquele que “fala” (no caso em estudo, o cineasta).

Essa capacidade de evocação através de meias palavras, ou imagens, é um dos segredos do poder de sugestão do cinema; poder este que a princípio está nas mãos do realizador do filme. Muitas vezes a narrativa cinematográfica brinca com o espectador, manipula as informações implícitas que podem conduzi-lo a uma interpretação superficial. Na narrativa enigmática, as intenções e os desejos do personagem não são falados ou explícitos, eles são manifestados em suas ações e em imagens.

A significação imagética pode ocorrer tanto no nível denotativo, quanto no conotativo (METZ, 1972). No nível denotativo a motivação da significação é feita por analogias, mesmo que haja diferenças entre o objeto e sua imagem representada, a semelhança perceptiva é suficiente para o trabalho de compreensão do espectador. No nível conotativo, que é o mais desenvolvido na obra em estudo, além da analogia, há também a utilização de simbolismos que podem derivar de escolhas (parcialmente) arbitrárias e, eventualmente, serem entendidos de acordo com o tema que é destacado na narrativa.

Em *O Homem Duplicado*, há o destaque para a figura da aranha, que é evidentemente o símbolo de algo além da sua conotação primária. “A conotação cinematográfica é sempre de natureza simbólica: o significado motiva o significante, mas o supera” (METZ, 1972, p. 131), isso acontece porque, no filme, as conotações se baseiam em motivos visuais ou sonoros que, estando em seu lugar exato na narrativa construída, valem mais do que seu significado primeiro, no contexto do que está sendo contado, ele adquire uma maior significação, neste caso, simbólica. Compreenderemos melhor essa questão ao analisarmos com mais detalhes a narrativa, no tópico seguinte.

Percebemos que durante todo o seu desenvolvimento são dadas informações bastante limitadas, que vão se acumulando ao longo dos acontecimentos. São pequenas pistas que o realizador dá para que, mediante observação precisa, atenta a detalhes, possamos estabelecer uma ligação e entender não só o que querem dizer, como também o modo como elas se associam, para assim compreender o todo significante (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012).

Esses vestígios deixados ao longo do texto narrativo são analisados a partir da construção de significados proporcionada pela montagem das imagens. A montagem, que é um elemento primordial, o mais específico dessa linguagem, segundo Martin (2005), e está diretamente relacionada ao efeito que o filme produz no espectador, liga as imagens umas às outras interiormente, criando uma corrente de significação, de modo a fazer com que o espectador entenda o que ele supõe que ela intenciona.

Na montagem da narrativa clássica “o encadeamento das cenas e das sequências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva”, isso traz “respostas às questões (e, eventualmente, enigmas) colocadas pelo filme” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, p. 23, 2012). No filme em estudo há a presença de narrativas consideradas enigmáticas, ambíguas, por conta do modo como são encadeadas, e também confusas no que diz respeito ao que é subjetivo e objetivo. “Sonhos, alucinações, fantasias, lembranças mostradas sem transição com imagens do ‘presente objetivo’ [...]; manipulações temporais que produzem no espectador efeitos de confusão entre presente, passado e tempo imaginário” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, p. 33, 2012) são recursos da linguagem cinematográfica que conseguimos identificar ao longo de toda a narrativa fílmica de *O Homem Duplicado*.

Quanto ao tempo da narrativa – outro elemento importante na construção narrativa deste filme – é comum ao espectador considerar que a sequência de cenas vistas é referente a uma ordem cronológica, linear, de acontecimentos no tempo de ocorrência da narrativa; de imediato, não se considera a possibilidade de haver um *flashback*, ou um *flashforward*, por exemplo, inseridos sem uma indicação direta.

É por isso que certos filmes podem jogar com o espectador, levando-lhe *flashbacks* não assinalados como tais. Até compreender que se voltou atrás, ele se sente confuso, surpreso, porque automaticamente já se situava num “depois”. (CHION, 1989, p. 131)

Isso acontece quando o diretor cria intencionalmente a dúvida a respeito do *flashback*. Há diversos tipos de *flashback*, como aponta CHION (1989), que variam de acordo com o estilo de narrativa que o diretor quer construir. Nos baseamos na definição dada pelo autor do que seria um *flashback*-trauma para corroborar a tese de que o protagonista da história em questão sofre de um distúrbio de personalidade. O *flashback*-trauma, deste modo:

Corresponde a uma lembrança reprimida – em geral de um momento traumático -, que aflora cada vez mais precisamente na consciência de um dos heróis. Esse procedimento foi empregado com frequência, portanto, nos filmes ditos “psicanalíticos” (CHION, 1989, p. 203).

Sendo *O Homem Duplicado* um thriller psicológico, esse recurso do *flashback* não assinalado é um dos pontos principais para a divergência entre as interpretações da história. Acreditamos que há evidências de que o tempo da narrativa é uma construção entre passado e presente em confronto. O que não é mostrado de forma explícita faz parte das chamadas elipses de conteúdo (MARTIN, 2005), que contribuem para a sugestão imagética.

Chion (1989) fala sobre a importância da elipse na narração citando o filme *Psicose*, de Hitchcock, sendo este também baseado em um romance que já continha certos meios de enganar o leitor através da narração para que se acreditasse no óbvio.

Se contarmos linearmente uma história como *Psicose*, de Alfred Hitchcock, desvendando a cada momento o que acontece [...], o filme não tem mais sentido. O modo da narrativa – e nesse caso, a maneira como são aplicados os procedimentos de dissimulação e de semi-revelação próprios da narração cinematográfica (fora de campo) – constitui toda a força da obra. (CHION, 1989, p. 88-89).

A montagem é responsável por fazer as elipses ou paralipses perceptíveis ou imperceptíveis. As paralipses são o que Genette (1983) define como uma dissimulação do narrador sobre algum fato importante do personagem em foco, algo que é escondido até o fim, ou sobre o que são fornecidas menos informações. E como Martin (2005, p. 95) reforça, o cineasta pode e deve “recorrer à ilusão e fazer-se compreender por meias palavras”, sejam elas elipses ou paralipses.

Uma distinção capital é a distinção entre a *história propriamente dita* (isto é, simplesmente “o que acontece” quando se coloca o roteiro na ordem cronológica) e um outro nível que podemos chamar de narração – chamada por outros de relato, discurso, construção dramática, etc. –, que diz respeito à *maneira como a história é contada*, ou seja, a maneira como os acontecimentos e os dados da história são levados ao conhecimento do público (modos

de narrativa, informações ocultas depois reveladas, utilização dos tempos, das elipses, das insistências, etc.). (CHION, 1989, p. 87-88)

Tendo essas considerações em mente, adiante fazemos uma análise da construção realizada pelo diretor a partir de algumas sequências selecionadas, e discorreremos sobre como essa história pode ser interpretada para além do sentido denotativo, óbvio, que ela transmite.

## CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA FÍLMICA

Com roteiro adaptado por Javier Gullón, baseado no livro de José Saramago, o filme *Enemy* (2014), do diretor canadense Denis Villeneuve, é o objeto de análise selecionado para se destacar como a narrativa fílmica se constrói, com elementos que vão além do romance que serviu de base para sua construção. É importante lembrar que o filme é, antes de mais nada, uma arte visual diferente da obra literária de Saramago, *O Homem Duplicado* (2002).

O livro de Saramago narra a história de Tertuliano Máximo Afonso, professor de história, depressivo, que está em processo de superação do divórcio e namora uma mulher chamada Maria da Paz. Por influência de um colega, professor de matemática, ele aluga um filme para se distrair de seus problemas. É nesse momento que tudo muda na vida de Tertuliano, quando, ao assistir ao filme alugado, percebe uma semelhança entre ele e um dos atores do filme, Antonio Claro. Após a descoberta de que há um homem idêntico a si, Tertuliano fica obcecado com a ideia de encontrar este ator, investigando até descobrir onde ele mora, onde trabalha, com quem se relaciona etc. O encontro enfim se consolida e as vidas dos dois começam a se entrelaçar. Em um determinado momento, Antonio propõe ter relações sexuais com Maria da Paz, a namorada de Tertuliano, que acaba cedendo. Maria da Paz descobre a suposta farsa, e tem uma briga com Antonio no caminho de volta para casa, dentro do carro; nesse momento de exaltação, os dois sofrem um acidente fatal na estrada, fazendo acreditarem que Tertuliano (quem é de fato seu namorado) faleceu. Ele, então, acaba assumindo a personalidade de Antonio.

Já o filme retrata a situação de Adam Bell, também professor de história de uma Universidade, que vive uma rotina bem monótona, resumida em a ir ao trabalho, pelo qual, aparentemente, ele não demonstra paixão alguma, e a encontros com a namorada Mary em seu apartamento. Tudo muda drasticamente quando um professor de matemática lhe indica um filme para assistir. Neste filme sugerido, Adam identifica a presença de um ator que é sua cópia fiel, como se fosse seu irmão gêmeo, o que torna tudo mais confuso, sendo que Adam não tem irmão.

A partir desse momento Adam entra em conflito, tentando descobrir a identidade do ator, descobre que se trata de Antony Claire, um ator coadjuvante, ou figurante, que possui uma bela casa e esposa. O professor marca, finalmente, um encontro com o ator. Ambos se surpreendem com tamanha semelhança.

Nesse ponto, convém destacar aqui o que é discutido no livro de Chion (1989) sobre

o conflito na narrativa. Acontece o que se chama de perturbação, que é o que dá movimento à história, e possui quatro etapas fundamentais no processo narrativo: o estado não perturbado, a perturbação, o conflito ou luta e o reajustamento. É exatamente isso que vemos nessa história, na qual a perturbação se inicia quando há a coexistência, forçada, entre essas duas partes totalmente diferentes que se repulsam: o ser ousado, adúltero e o pacato e fiel. O conflito reside no desejo reprimido que o protagonista tem de trair a esposa, que gera então essa personalidade dupla que passa a fantasiar sua duplicidade.

A inibição mútua das duas forças conflitantes produz uma necessidade de descarga a fim de reduzir a tensão predominante, a isto ser atribuída a razão para a realização de atos obsessivos. No caso de uma neurose, estas são ações nitidamente de concessão, de um ponto de vista são provas de remorso, tentativas de expiação e assim por diante, enquanto, por outro lado, são ao mesmo tempo atos substitutivos destinados a compensar o instinto pelo que foi proibido. (FREUD, 1950, p. 27)

Nesse ponto de conflito, de início, o espectador não atento às sugestões do realizador, e que assiste sem ambição de pesquisa, chega a achar que realmente são irmãos que formam separados na infância, ou algo relacionado a isso que faça sentido. O diretor faz questão de explicitar o ponto de vista de Adam, como se ele realmente fosse verídico. A ideia que o protagonista passa é que realmente são pessoas diferentes. No entanto, a medida que o filme vai se desenrolando, percebe-se que é algo muito mais complexo.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, destacam essa questão, da maturidade no espectador no livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (2012). Muitas vezes o enredo, o enquadramento do filme, ou as ações rápidas e simultâneas acabam prejudicando essa questão de problematizar e encontrar as peculiaridades do filme. O filme traz algumas informações que podem ser ignoradas pelo espectador, vejamos porque isso ocorre.

Conhecemos o poder hipnótico da imagem, quer esteja impressa na tela da sala escura, quer seja televisual. Sabemos com que facilidade somos capazes de abolir a distância entre nós e a tela para entrar até engolfarmo-nos no mundo ficcional do filme. A analogia, muito relativa, mas nem por isso menos poderosa, entre a imagem fílmica e o mundo reformado essa proximidade que não facilita a reflexão “científica” e a produção de um discurso sobre o filme. (VANOYNE; GOLIOT-LETÉ, 2012. P.17-18)

Realmente, com o poder hipnótico da imagem, o espectador muitas vezes ofuscado por tal poder esquece de atentar para algumas peculiaridades da obra, se baseando em fatos superficiais da narrativa fílmica. No caso de *O Homem Duplicado*, é difícil elencar tais peculiaridades de interpretação do filme visto que não temos uma temporalidade fixa. Aparentemente tudo está em ordem, parece até bem simples, pois a transição entre passado e presente não está assinalada, conforme discussão teórica vista no tópico anterior.

Antony Claire tem uma vida independente, uma esposa e uma personalidade totalmente diferente da de Adam. Existem alguns pontos que merecem destaque no filme, como esse

conflito de personalidades que aparece sublimado pela visão de dois homens. O que filme destaca é justamente o conflito entre essas personalidades. Mas por que não acreditar que se trata realmente de pessoas diferentes, irmãos ou sócias, ou clones? Porque não comungar da opinião de Adam, quando cogita a possibilidade de serem irmãos gêmeos? O primeiro elemento que devemos observar na construção da narrativa é justamente o tempo, pois os recortes temporais do filme nos dão algumas pistas da falta de linearidade na narrativa.

Não existem *flashbacks* assinalados no filme, isso faz toda diferença, pois ao contrário de muitos filmes, o diretor prefere não acentuar os fatos que constroem a narrativa e algumas simbologias importantes. Vemos no decorrer da narrativa uma transição entre a vida de Adam e a de Anthony como se estivessem acontecendo ao mesmo tempo, no presente.

Relembrando alguns fatos da narrativa, e a importância de alguns personagens, percebemos o nível de transtorno do protagonista. Quando Adam e Antony se encontram, comprovamos que se trata de uma única pessoa, primeiro porque nunca há uma testemunha quando os dois estão juntos, segundo porque eles são exatamente iguais fisicamente, não há nada que os diferencie, até mesmo possuem uma cicatriz idêntica no peito. Essa cicatriz também é um elemento que nos leva à ideia de que ela é decorrente de um acidente sofrido no passado, o mesmo acidente automobilístico sofrido por Anthony e Mary (no livro, por Antonio Claro e Maria da Paz) quando estes voltam discutindo após a revelação de que ele é casado (ou de que seria outra pessoa, segundo a sugestão da interpretação literal).

Sobre a questão sexual no filme, vemos que Adam, o pacato professor, esquece seus problemas existenciais em ardentes relações sexuais com sua suposta namorada, Mary, jovem loira e de olhos claros. Enquanto Antony é participante de uma seita de homens, na qual mulheres realizam diversas fantasias sexuais dos participantes. No início do filme vemos Antony neste local de encontro dos homens, sentado à espera da realização de sua fantasia, uma aranha sendo esmagada pelo salto fino do sapato de uma mulher seminua. Neste momento a figura da aranha aparece nitidamente.

Essa fantasia de Antony, de uma mulher nua esmagando uma aranha com o salto agulha é bastante significativa no nível simbólico. No nível conotativo, a aranha tem dupla representação na narrativa. Representa o papel feminino na vida de Adam/Antony, de mãe, esposa e suposta namorada, e se personificam na figura da aranha. É como se o protagonista estivesse sufocado pelo controle exercido pelas mulheres em sua vida. Como Martin (2005) fala, a composição simbólica da imagem é feita a partir do confronto entre dois fragmentos de realidade que, interligados, vão gerar significados mais profundos do que a sua simples materialidade.

Justamente nesse momento, precisamos destacar a função da aranha na narrativa. Ela consiste em uma ideia do diretor, já que não aparece nenhuma aranha no livro de Saramago. Segundo o diretor do filme, a aranha representa a dualidade feminina anjo/demônio, e o poder sobre o homem. Wilson Roberto Vieira (2014) publicou a entrevista do diretor em seu blog de cinema *Cinegnose*, na qual o diretor diz o seguinte: “para mim a aranha é a perfeita imagem para traduzir algumas ideias do livro. Estava em busca de uma besta que inspirasse um sentimento cuja principal ideia fosse a inteligência. Então percebi que a aranha era a melhor imagem de uma besta que alia uma forte inteligência com elegância”. A aranha é assim um símbolo paradoxal de

simultaneamente ser considerada a grande mãe cósmica (a teia, a tecelã do destino) e também o perigo, a ameaça como um predador. Psicanaliticamente a figura da aranha remete à dualidade da mulher no psiquismo masculino: mãe e, por outro lado, prostituta; a proteção da grande nutriz e o objeto do desejo. Em síntese, teríamos a trama edipiana da culpa e do desejo.

Após o encontro de Adam e Antony, a esposa Hellen vai à universidade, e encontra Adam, em uma cena em que fica evidente a perturbação do protagonista. É interessante perceber como Adam anula sua vida de professor bem-sucedido, que vive em uma casa confortável, quando, no momento do encontro com Hellen, ele realmente não reconhece que ela é sua esposa. Esta, por sua vez, fica transtornada com o nível de neurose do esposo. Após essa cena, Adam encontra sua mãe e a questiona sobre a existência de um suposto irmão, alegando que o ator de cinema só pode ser o seu irmão gêmeo. A mãe, de uma forma aparentemente tranquila em relação ao transtorno do filho, afirma veementemente que não tem outro filho, e ainda acrescenta que ele deve esquecer essa “fantasia” de ser um ator de terceira.

Quando Adam termina de falar com sua mãe, há um enquadramento da cidade, nebulosa, como se a nebulosidade da cidade representasse a mente confusa do protagonista. Novamente, a imagem de uma aranha aparece, andando pela cidade. Ela surge justamente depois que Adam foi visto pela esposa e conversou com a mãe, fortalecendo a imagem dominante das mulheres em sua vida, como se ambas não deixassem o lado mais primitivo dele aflorar. Segundo Martin (2005), essas questões de ordem psicológicas, como percebidas nesse plano, surgem por analogia.

A analogia que justifica a aproximação não parece de maneira direta no conteúdo da imagem e é o pensamento do espectador que efetua a ligação. Pertencem a este tipo, em primeiro lugar, as transições mais elementares, quer dizer, as mudanças de planos baseados no olhar, esta técnica é evidente no campo-contra-campo, mas justifica também a maioria das ligações de planos que a semelhança de uma personagem que olha, faz suceder a imagem daquilo que ela vê ou aquilo que procura ver, neste último caso, é o pensamento que está na base da ligação do plano, ou mais exatamente, a tensão mental. Trata-se de certa maneira, de um campo-contra-campo mental. (MARTIN, 2005, p. 113)

É justamente esse fato que encontramos no filme, um plano de campo-contra-campo, quando percebemos a ligação entre a mente de Adam e a figura da aranha; como se naquele momento ele percebesse como é a influência feminina em sua vida.

Existe um distúrbio de identidade no protagonista, duas personalidades em um único ser. A maneira como Adam/ Antony lida com esses conflitos internos é o que dá sustentabilidade à narrativa, o que torna a narrativa ainda mais interessante. Fica evidente que a sagacidade do diretor é ímpar. Ao retratar esses conflitos de maneira sutil, sob a perspectiva do protagonista transtornado, o diretor cumpre sua missão, ao fazer com que alguns espectadores cogitem a possibilidade de que realmente existem dois personagens.

E, assim, a narrativa se configura, com várias vertentes de interpretação, mas sendo basicamente um homem com um transtorno de personalidade que busca uma fuga para suas limitações em tórridas relações sexuais. Por fim, percebemos que Antony Claire não passa de

uma criação de Adam para justificar sua traição, anulando toda culpa em sua cabeça, passa a viver a fantasia de se ver em outro homem com uma rotina totalmente diferente. No romance de Saramago, um dos dois, o ator infiel, supostamente morre no acidente de carro, desaparecendo assim da vida do professor, figura do homem fiel. Na narrativa podemos inferir que esse acidente não mata a pessoa em si, mas sim a personalidade alternativa do protagonista, que vivia livre da dominação feminina, das “aranhas” que o prendem em suas teias.

No fim da narrativa há um grande jogo com a imagem simbólica da aranha que deixa evidente, para aquele espectador atento e crítico, que tudo o que foi visto foi motivado pela repressão dos desejos do protagonista. No momento em que ele, novamente em uma só personalidade/pessoa – o professor Adam, aquele que é o real desde o começo – depois de ter se livrado a ilusão de que tem um duplo, decide cair novamente na tentação do adultério, por meio da nova chave que dá acesso ao clube da seita sexual. Mesmo após sua esposa Hellen dizer que prefere que “ele” (Adam) fique e ele mesmo se livrar da personalidade dupla, seu instinto sexual fala mais alto. É exatamente nesse momento, no final da narrativa, que sua esposa Hellen se transforma simbolicamente em uma aranha, como se estivesse prestes a prendê-lo mais uma vez. Assim termina o filme, nos dando múltiplas possibilidades de interpretação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, o presente trabalho destaca as vicissitudes da narrativa fílmica do filme *O Homem Duplicado* (2014), em toda a complexidade de sua inteligência. Na história do cinema, é comum vermos filmes baseados em obras literárias, tendo essa relação entre literatura e cinema rendido já grandes obras fílmicas, além de valorizar a disseminação da literatura. Uma vez que o cinema tem todo o poder visual que acaba muito vezes encantando o espectador mais rápido que a linguagem escrita da literatura.

No entanto, esta análise destaca justamente a independência do filme. É como se o filme tivesse vida própria, quase como se o diretor tivesse escrito um roteiro original, pois a narrativa fílmica traz elementos que em si bastam. Trata-se de simbologias e alegorias que fazem toda a diferença para a singularidade da obra. Filme e livro narram a mesma história ocorrida na vida desse personagem, porém no filme, com todo o poder evocativo e criador da imagem, fica clara a possibilidade de que o personagem sofre com um distúrbio psicológico, além de que podemos ainda perceber o nível e os limites desse distúrbio.

É preciso compreender que essa obra permite inúmeras abordagens analíticas, e muitos outros detalhes que não chegamos a abordar anteriormente, mas que são importantes para a construção da atmosfera de toda a narrativa. Poderíamos ainda analisar a escolha da paleta de cores da película, combinando com os tons nebulosos da cidade de Toronto, representando a personalidade nebulosa e dúbia do protagonista; também a maneira em que a figura da mulher é apresentada, em uma mistura de sedução e proteção, sendo ela aquela que detém o poder de arrancar o sujeito da sua perturbação, ou de perturbá-lo ainda mais; ou a frustração do

protagonista representada de maneira mais impactante e destacada na questão da depressão, por exemplo; também há a trilha sonora neutra, que não influencia na atmosfera da história; e o final enigmático. Tudo isso que comprova que a construção da narrativa fílmica é digna de uma apreciação cautelosa, não apenas quando se trata de de uma adaptação de uma obra literária, mas pela natureza da realização criativa do diretor do filme, que faz uso dos elementos próprios do cinema para instigar e intrigar seu espectador, tirando-o do lugar comum e da interpretação superficial.

## REFERÊNCIAS

- CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Londres: Imago, 1950.
- GENETTE, Gerard. *Narrative Discourse: an essay in method*. New York: Cornell University Press, 1983.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 2012.
- VIEIRA, Wilson R. *Aranhas, morte e identidade no filme O Home Duplicado*. Disponível em: <http://cinegnose.blogspot.com.br/2014/10/aranhas-morte-e-identidade-no-filme-o.html> Acesso em: 13/03/2017.