



O DUPLO COMO IMAGEM TÉCNICA: REFLEXOS DA ARTE CINEMATOGRAFICA NO ROMANCE O HOMEM DUPLICADO

Thaís Feitosa de Almeida (UERJ)¹

Resumo: *O homem duplicado* (SARAMAGO, 2002) se apresenta em termos formais como um exemplo de texto literário que dialoga com a arte cinematográfica. A investigação rumo a descoberta da verdadeira identidade do duplo e ao seu encontro desdobra-se em pesquisa elaborada pelo protagonista com problema e hipótese referente ao possível controle exercido pelo cinema de “série bê” em seus espectadores. Os atravessamentos entre os aspectos estruturais do cinema e a crítica do romancista português direcionada a forma fílmica que visa menos a qualidade artística que o alcance do mercado serão analisados neste artigo a partir do que é apresentado nos estudos do comparativista Robert Stam. Em Times New Roman tamanho 11 e com espaçamento simples, escreva aqui o resumo da sua comunicação. Os resumos devem ter entre 5 a 8 linhas. O texto deve estar justificado. Em seguida, insira as palavras-chave (no mínimo 3, no máximo 5, separadas por ponto e vírgula).

Palavras-chave: José Saramago; Cinema; Literatura; *O homem duplicado*.

A imagem técnica e a literatura de José Saramago


O problema das imagens tecnicamente reproduzidas – imagens que não são produzidas diretamente pelo homem, mas sim através de um aparelho, sendo ele máquina fotográfica, computador ou outros (FLUSSER, 2009) – constituiu uma preocupação pessoal do escritor português, conforme aponta em depoimento, ao documentário *Janela da Alma*, de 2001, anterior à publicação de *O homem duplicado*:

O que eu acho é que nós nunca vivemos tanto na caverna de Platão como hoje. Hoje é que estamos a viver de fato na caverna de Platão. Porque *as próprias imagens que nos mostram a realidade, de alguma maneira substituem a realidade. Nós estamos num mundo que chamamos de mundo audiovisual*. Nós estamos efectivamente a repetir a situação das pessoas aprisionadas ou atadas na caverna de Platão, olhando em frente, vendo sombras e acreditando que essas sombras são a realidade. Foi preciso passarem todos estes séculos para que a caverna de Platão aparecesse finalmente num momento da história da humanidade que é hoje e vai ser e vai ser cada vez mais (SARAMAGO, 2001, 00:56:44-00:57:44 – grifos nossos).

O resultado da profusão dessas imagens é, segundo o romancista, a perda de um mundo referencial que pode se confirmar até mesmo na perda de identidade e de sentido da existência:

Vivemos todos em uma espécie de mundo à parte, mundo à parte audiovisual, onde os sons se multiplicam, onde as imagens se multiplicam e onde nós mais ou menos, creio eu que isso vai

¹ Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa, Língua Francesa e suas Literaturas (UERJ), Mestre em Teoria da Literatura & Literatura Comparada (UERJ). Contato: thais.feitosa0@gmail.com.




acontecer, e nós vamos escrever mais a sentidos perdidos. Perdidos, em primeiro lugar, de nós próprios, e em segundo lugar, perdidos na relação com o mundo. E acabamos a circular aí, sem saber muito bem nem o que somos, nem pra quê servimos, nem que sentido tem a existência (SARAMAGO, 2001, 01:00:59- 01:01:38).

A partir desse depoimento do autor, consideramos prudente formular a hipótese de que José Saramago, na escrita de *O homem duplicado* procura problematizar a existência humana confundida pelo dito “mundo audiovisual”. Nesse sentido, a análise da narrativa nos apresenta dois caminhos possíveis: o da ameaça que as imagens técnicas podem representar e o da possibilidade de libertação dessas mesmas ameaças, caminho este pelo qual optamos, partindo de uma leitura que inverte a imagem que o texto nos apresenta de modo a penetrar no infinito significativo do qual ela se constitui.

A imagem que duplica: literatura e cinema

Mergulhando na narrativa nos deparamos com os duplos: Tertuliano Máximo Afonso é o protagonista da narrativa. Daniel Santa-Clara, seu duplo imagem. No enredo, o professor de história Tertuliano sente-se fortemente perturbado ao descobrir que há alguém idêntico a si que é ator de cinema. Tal fato o confunde duplamente. Por um lado considera que sendo um ator, Daniel Santa-Clara suplantar sua existência de professor de história, por se constituir um “Tertuliano” midiático a história da duplicação chegaria à imprensa aniquilando sua existência pacata e reclusa, fazendo com que o professor vivesse sobre a sombra do ator. Por outro lado, o professor de história percebe desde o primeiro filme que assiste que a atuação de Daniel é totalmente acessória e os filmes dos quais participa tem qualidade tem qualidade facilmente contestável, o que provoca em Tertuliano um asco ao ver sua imagem veiculada num produto midiático deste tipo.

Partindo de diferentes perspectivas de leitura, podemos nos aventurar a ler *O homem duplicado* como uma narrativa insólita de sócias, inferir que o enredo apresenta uma reflexão crítica ao tema da clonagem humana ou ainda um questionamento à formação da identidade na contemporaneidade. Qualquer que seja a hipótese de análise é indiscutível que a construção de *O homem duplicado*, conduzida por um narrador onisciente, apresenta uma trama que constantemente se autorreferencia, se espelha, constituindo-se assim numa narrativa complexa e palimpséstica.



Considerando que a teoria crítica a respeito do romance tenta definir as características deste gênero e estudá-lo, Bakhtin (1988) pondera que tal tarefa é arriscada porque o romance é híbrido e plurilinguístico. Acolhendo o conselho de Bakhtin, recorreremos à Robert Stam que aproxima e compara tais características do romance àquelas encontradas no cinema:

O romance, em seu início, valeu-se dos materiais mais diversos: ficções de corte, literatura de viagem, alegoria, livro de piadas. Prosseguiu invadindo o território de outras artes para criar os romances poéticos, dramáticos, cinemáticos e jornalísticos. E o que é verdade em relação ao romance, é mais verdadeiro ainda em relação ao cinema, pois enquanto as palavras e apenas elas, são a matéria de expressão do romance, o cinema é uma linguagem composta (STAM, 1981, p. 56).


Nessa perspectiva, não surpreende, portanto, que *O homem duplicado* contenha traços de outros gêneros literários, tais como as histórias de detetive e o fantástico.

Cumprir lembrar que a análise de um romance não é dificultada somente pela relações que este estabelece com outros gêneros, mas com a reflexão crítica interna a escrita romancista. A esta característica nomeia-se autocrítica (BAKHTIN, 1988), podendo ser realçada por procedimentos sofisticados de construção da estrutura narrativa denominados por Robert Stam de “anti-ilusionistas”. No romance, tal vertente tem como precursor Cervantes e, no cinema, como expoentes Godard e Pasolini. A arte anti-ilusionista, segundo Stam, explora

a mistura dos gêneros a tal ponto que o significado do trabalho passa a surgir da tensão criativa gerada por sua interação. As tensões nos forçam a refletir sobre a natureza do gênero em si, e nos tornam conscientes dos meios pelos quais a realidade é mediatizada através da arte (STAM, 1981, p. 56).

Como já explicitado, fica evidente em *O homem duplicado* essa mistura de gêneros. Em contrapartida, a própria escrita saramagueana já revela um diálogo ou um jogo de espelhos entre a escrita e a fala. Essa estrutura, conforme entendemos nesse trabalho, sustenta a escritura do romance sem dar a ele forma e linguagem comum a este gênero, ao mesmo tempo em que o apresenta, não como uma realidade bem definida e explicada, mas como um caos organizado à medida que apresentado. Nesse sentido, Saramago explica que a melhor maneira de ler suas obras não é silenciosamente, mas em voz alta para que se perceba sua música e seu ritmo.

Tenho a necessidade de que o que estou a escrever possa ser dito. É isto que recomendo aos leitores quando dizem: mas eu não entendo,



eu não entendo. Então eu respondo que talvez possam entender melhor lendo em voz alta duas ou três páginas, pois são eles que vão encontrar o ritmo, a música que está ali (SARAMAGO, 2004, p. 75).

Assim, para a compreensão dos romances de Saramago é necessário que o leitor desconstrua as concepções tradicionais referentes a esse gênero. Talvez, aproximá-los à ideia de uma narrativa quase cinematográfica seja uma maneira de torná-los mais legíveis para um leitor imerso num mundo audiovisual, especialmente no que se refere aos planos longos, usados, por exemplo, para descrever ambientes fundamentais como a casa na qual os duplos se encontram, o gabinete do diretor e a sala de aula, ou em diversas passagens, na quais, como uma câmera objetiva, o autor chega a construir imagens semelhantes às observadas a partir do orifício de uma fechadura, forma de convidar-nos a olhar em direção ao interior da condição humana na contemporaneidade.

A partir dessa perspectiva, destacaremos abaixo os espelhamentos do cinema no romance e a crítica à indústria cultural. Desse modo, esperamos demonstrar que assim como Tertuliano se vê duplicado e ressignificado por seu duplo, também o cinema encontra-se duplicado e ressignificado pelo romance saramagueano.

As sequências na narrativa: o cinematográfico de *O homem duplicado*


A desconfiança de José Saramago em relação ao “mundo audiovisual” se encontra presente na narrativa e fica evidente, por exemplo, na rejeição do protagonista por produções cinematográficas de ficção, como se percebe nesse trecho:

Aqui o nosso colega é pouco apreciador de cinema, aparteou o de Matemática para os outros, Nunca afirmei redondamente que não gosto, o que disse e repito é que o cinema não faz parte dos meus afectos culturais, prefiro os livros (SARAMAGO, 2002, p. 144).

Sendo motivo de preocupação do autor, a crítica ao cinema aparece de diversas formas na narrativa, especialmente nas impressões de Tertuliano e em suas opiniões sobre a atividade exercida por seu duplo, que era ator.

Quanto às impressões do protagonista, verificando a repulsa do professor de história pelo cinema, o colega de matemática tenta sondá-lo para sugerir algo que lhe possa agradar, Tertuliano então fala de seus gostos:

Tenho uns quantos vídeos, uns documentários científicos, ciências da natureza, arqueologia, antropologia, artes em geral, também me interessa a astronomia, assuntos deste tipo, Tudo isso está bem, mas precisa de se distrair com histórias que não ocupem demasiado espaço



na cabeça, por exemplo, uma vez que a astronomia lhe interessa, imagino que igualmente lhe poderia interessar a ficção científica (SARAMAGO, 2002, p. 13).

Essas histórias que não ocupam demasiado tempo na cabeça correspondem ao estilo de filmes nos quais Daniel Santa-Clara atua e que, segundo o narrador, “pertencem à denominada série bê, produtos rápidos para consumo rápido que não aspiram a mais que entreter o tempo sem perturbar o espírito” (SARAMAGO, 2002, p. 88). Terminada a sondagem, o colega de matemática sugere *Quem porfia mata a caça*, mas ao contrário das expectativas dele, o filme não sai da cabeça de Tertuliano:


a imagem fixa do empregado da recepção olhando de frente quem o olhava a ele. Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lho permitia a visão, Sou eu, disse, e outra vez sentiu que se lhe eriçavam os pêlos do corpo, o que ali estava não era verdade, não podia ser verdade, qualquer pessoa equilibrada por acaso ali presente o tranquilizaria (SARAMAGO, 2002, p. 23).

O professor de história não conseguia digerir bem aquelas imagens cinematográficas e, como a personagem de Godard em *Les Carabiners* (1963)², aproxima-se da tela, mas, contrariamente à expectativa de sentir-se mais perto de sua imagem espelhada, não consegue diminuir o estranhamento que declara o abismo entre ele e a imagem.

Quanto à temática, portanto, identificamos as referências intermidiáticas, porém estas vão além, compõem também a estrutura da narrativa. Essa última não cessa de apresentar passagens nas quais podemos vislumbrar a aproximação da câmera, seu distanciamento, sequências e mudança de planos.

Desse modo, na passagem a seguir, verificamos uma mudança de planos que compõem uma mesma sequência: “esboçara um plano no refeitório enquanto, sozinho, almoçava, aperfeiçoara-o sob o escudo protector das soporíferas intervenções dos colegas, e agora tinha na sua frente o empregado da loja de vídeos” (SARAMAGO, 2002, p. 48). É como se a câmera tivesse passado rapidamente por duas cenas – 1. “esboçara um plano no refeitório enquanto, sozinho, almoçava” e 2. “aperfeiçoara-o

2 A cena do filme de Godard a qual nos referimos recebe uma descrição precisa de Robert Stam, transcrita a seguir: “O obtuso Michelangelo vai ao cinema e confunde a imagem na tela com a realidade em carne e osso. Começa o filme ‘*Le Bain de la Femme du Monde*’. Michelangelo pula de sua cadeira. A mulher sai de quadro e ele tenta espiar por detrás da tela. Em vão. Ela retorna para banhar-se e Michelangelo salta para ver seu corpo por cima da banheira. Novamente em vão. Frustrado, começa a acariciar a imagem sobre a tela. Desconcertado com a plenitude estéril da proximidade empírica que a imagem filmica oferece, Michelangelo cai e arrasta consigo a tela” (STAM, 1981, p. 24).



sob o escudo protector das soporíferas intervenções dos colegas” – até concentrar-se na última, consequência das anteriores – “e agora tinha na sua frente o empregado da loja de vídeos” –, a qual terá uma duração estendida.

Em outro fragmento, Saramago, em mais um de seus propositais desvios metalinguísticos, relata a escrita de romances como quem explica as colagens/edições que montam uma narrativa cinematográfica:


Como uma máquina manipuladora do tempo, mormente no caso de o escrúpulo profissional não ter permitido a invenção de uma zaragata de rua ou de um acidente de trânsito com a única finalidade de encher os vazios da intriga, aquelas três palavras, *Não Teve História, empregam-se quando há urgência em passar ao episódio seguinte ou quando, por exemplo, não se sabe muito bem que fazer com os pensamentos que a personagem está a ter por sua própria conta, sobretudo se não têm qualquer relação com as circunstâncias vivenciais em cujo quadro supostamente se determina e actua.* (SARAMAGO, 2002, p. 52, grifos nossos).

O escritor português proporciona-nos também passagens nas quais, além de realizar a narração como quem descreve as imagens com uma câmera objetiva que acompanha a personagem, acrescenta uma pequena observação a respeito da indústria cinematográfica:

Tertuliano Máximo Afonso acabou de arrumar o carro, percorre a pequena distância que o separa de casa, numa das mãos leva a sua pasta de professor, na outra o saco de plástico, que pensamentos haveria de ter agora se não deitar contas a quantos vídeos irá conseguir visionar, bicudo verbo, antes de ir para a cama, *é o resultado de interessar-se por secundários, fosse este uma estrela e tê-lo-íamos aí logo às primeiras imagens* (SARAMAGO, 2002, p. 53, grifos nossos).

Mas Daniel Santa-Clara não era uma estrela, apesar de ter tido um papel de destaque no filme mais recente assistido por Tertuliano, ele não era sucesso de bilheteria. Tal papel de ator secundário orienta-nos a um movimento de inversão da arte cinematográfica, rumo àquilo que antecede o próprio filme, os mecanismos que possibilitam sua produção. Esse é um convite colocado pela narrativa, o qual será esmiuçado na próxima subseção: um passo para trás do ecrã que nos permita ver melhor ao que se propõem as imagens.

Um professor crítico de cinema: a indústria cultural no espelho do romance




Conforme enredo da narrativa analisada, Tertuliano está imerso na solidão da massa, na melancolia, quando, de repente, descobre um sócio idêntico a si nas imagens de uma fita de vídeo. Empenha-se então em descobrir de quem se trata, qual seu nome, o endereço do duplo, pensando em encontrar-se com ele. No entanto, em se tratando de um ator secundário, Tertuliano não tem subsídios para identificá-lo a partir da tal fita, de modo que decide alugar, em uma locadora próxima, diversos títulos da mesma produtora na esperança de fazer suas descobertas.

O protagonista empreende uma corrida desesperada por assistir a todos os filmes o mais rápido possível, para tomar conhecimento da identidade de seu Outro. Como consequência, durante sua obstinada busca, sentiu-se, algumas vezes, na obrigação de explicar o sentido do aluguel e compra de tantos filmes, como na passagem abaixo, na qual ele dá explicações ao empregado da locadora:

A razão do meu interesse por ver outros filmes desta produtora relaciona-se com o facto de ter actualmente em fase bastante adiantada de preparação um estudo sobre as tendências, as inclinações, os propósitos, as mensagens, tanto as explícitas como as implícitas e subliminares, em suma, os sinais ideológicos que uma determinada empresa produtora de cinema, descontando o grau efectivo de consciência com que o faça, vai, passo a passo, metro a metro, fotograma a fotograma, difundindo entre os consumidores. À medida que Tertuliano Máximo Afonso havia desenrolado o seu discurso, o empregado, de puro assombro, de pura admiração, ia arregalando mais e mais os olhos, definitivamente conquistado por um cliente que não só sabia o que queria como também dava as melhores razões para querê-lo (SARAMAGO, 2002, p. 50).

Como se verifica, Tertuliano desenvolve verdadeira teoria a respeito dos mecanismos de manipulação da indústria cultural. A justificativa para o aluguel dos filmes serve de subterfúgio para esconder as reais intenções do protagonista. Por outro lado, realizando a leitura dos “subgestos” ao longo da narrativa, de suas entrelinhas, observamos o traço irônico do autor, que através de uma mentira do protagonista, apresenta o que, segundo nossa análise, é um dos objetivos de sua obra, a saber, promover a crítica à cultura de massa que se reforça através das mídias audiovisuais.

Nesse sentido, mesmo não fazendo parte da trama principal de *O homem duplicado* (o que Tertuliano procura de fato é seu duplo), a questão dos sinais ideológicos disseminados pela indústria cinematográfica reaparece diversas vezes, como se verifica na passagem abaixo, em explicação dada pelo professor a Maria da Paz, sua namorada:




O meu interesse por ver uns quantos filmes desta produtora, escolhida ao acaso, como poderás verificar são todos da mesma empresa cinematográfica, nasceu de uma ideia que me ocorreu há tempos, a de fazer um estudo sobre as tendências, as inclinações, os propósitos, as mensagens, tanto as explícitas como as implícitas e subliminares, ou, para ser mais preciso, os sinais ideológicos que um determinado fabricante de filmes vai disseminando, imagem a imagem, entre os consumidores deles (SARAMAGO, 2002, p. 99).

Para Flusser, o cinema é, na realidade, “um entre os numerosos transmissores de um aparelho *anfiteatral*, o da indústria cultural” (2011, p. 83-4, grifo do autor), de forma que os sinais ideológicos dos quais fala Tertuliano são ativamente recebidos pela massa. Nesse contexto, o filósofo tcheco afirma que “não é, pois, correto afirmar-se do cinema que é instrumento alienante. O cinema, como todos os nossos *media*, mitificam graças a um conluio consciente entre os emissores e os receptores de suas mensagens. Não há nada a 'des-mistificar' no caso” (p. 86).

O aparelho da indústria cinematográfica, bem como qualquer outro aparelho, consagra-se como brinquedo que promove jogo absurdo. Nesse jogo, na perspectiva analisada, somos suas peças, operamos como funcionários que, em diálogos em rede, alimentam o sistema (*feedback*) para que ele aperfeiçoe suas técnicas, a fim de nos programar melhor para seu jogo. São peças do jogo, não só quem assiste, mas também quem realiza a produção cinematográfica, quando, por exemplo, tentam conseguir financiamento para seus filmes – no caso dos produtores –, obter papéis de destaque – no caso dos atores –, transmitindo mensagens que em geral reforçam o sistema. Nesse contexto, todos os envolvidos dialogam em rede, conforme concorda Tertuliano quando afirma:

o cinema, repito, participa, com muito maior rapidez e não menor intencionalidade, na propagação generalizada de toda uma rede desses sinais ideológicos, em regra interessadamente orientados (SARAMAGO, 2002, p. 100).

As produções cinematográficas das quais nos fala a narrativa de *O homem duplicado* propõem-se a promover o divertimento de seus expectadores. Segundo Flusser, o divertimento “não é nem tentativa de encontrar-se, nem de encontrar o mundo, mas tentativa de quebrar a consciência infeliz, a consciência ‘*tout court*’, pelo método de derramar-se pelo mundo”, de modo que “a oposição dialética entre eu e o mundo é desviada para terreno intermediário. O das sensações imediatas” (2011, p.



130). Caso sejamos totalmente programados e reprogramados, não haverá espaço para a vivência concreta já tão rarefeita.

O divertimento é distração e, como podemos constatar, não foi esse o efeito que *Quem porfia mata a caça* causou no professor de história. O filme sugerido pelo colega de matemática acarretou efeito contrário, o de concentração dos pensamentos de Tertuliano e não de dispersão. A narrativa mostra que o efeito indesejado do filme foi causado pela descoberta de alguém que, idêntico ao protagonista, representaria sua morte. No entanto, o romance também aponta, segundo nossa análise, para o fato de que Tertuliano fica perturbado ao se enxergar imagem, *pixels*, em uma produção de série bê que tem como objetivo o entretenimento.

Dito entretenimento, segundo Flusser (2011), “é acúmulo de sensações a serem eliminadas indigeridas”, característico do divertimento que tem como consequência a ascensão da “sociedade de consumo”. O filósofo tcheco ressalta que seus efeitos apontam para a perpetuação de nossa perigosa programação:


isto tem consequência curiosa. Nada é tomado a sério, tudo nos diverte. Não apenas os programas destinados explicitamente ao divertimento. Devoramos tudo com atitude sensacionalista. Arte, filosofia, ciência, política, inclusive os eventos que nos dizem respeito em nossa vida concreta: fome, doença, opressão. O nosso trabalho nos diverte. As nossas relações humanas nos divertem. Somos incapazes de seriedade, porque o que queremos é a sensação concreta, contrapartida dos jogos simbólicos dos quais participamos. Já que tais jogos não significam a sensação concreta, esta não tem mais significado. Vivemos absurdamente (2011, p.135-6).

No entanto, Vilém Flusser destaca que existe uma forma eficaz de driblar esse processo: assumir a posição de jogador e jogar contra o programa, de modo criativo, exatamente o que, acreditamos, José Saramago realiza na obra em estudo.

Referências

BAKTHIN, M. Epos e romance. In **Questões de literatura e estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et All. São Paulo: Hucitec / UNESP, 1988.

_____. **Pós-história** – vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011.



SARAMAGO, José. **José Saramago**: o amor possível [entrevista]. Trad. Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2004. Entrevista a Juan Arias.

_____ Depoimento de José Saramago. In: **JANELA da Alma**. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Fotografia: Walter Carvalho. Brasil/França: Duetto Filmes & Estúdios Mega e Tibet Filmes, 2001. 73 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s>. Acessado em: 19/01/2017

_____ **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia de Letras, 2002.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmitificação. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.