

A criatura política d' *O homem duplicado*

Enemy's political creature

La criatura política de *El hombre duplicado*

Paulo Custódio de Oliveira

Universidade Federal da Grande Dourados

Resumo

Propomos uma leitura do personagem central do filme *O homem duplicado* (2014), de Denis Velleneuve, uma adaptação do livro homônimo de José Saramago (2002). Embora exista um câmbio dramático do filme para o livro, tanto um quanto o outro recusam o esquema cronológico e o final explicativo/condensador das contradições que apresentam. Enquanto processo de adaptação (HUTCHEON, 2013), a obra fílmica se rearticula, tomando do livro apenas a questão da duplicidade como artifício narrativo para a questão da experiência temporal. A hipótese conclusiva é que o resultado estético pode ser capitalizado para a discussão da politização do espectador. Para vencer a impressão de alheamento causado pela trama, o artigo se vale dos trabalhos de Jacques Rancière (2005) para a relação da arte com a política e de Gilles Deleuze (2013) e Rodrigo Guéron (2011) para as questões especificamente cinematográficas.

Palavras-chave: Literatura, Cinema, *O homem duplicado*.

Abstract

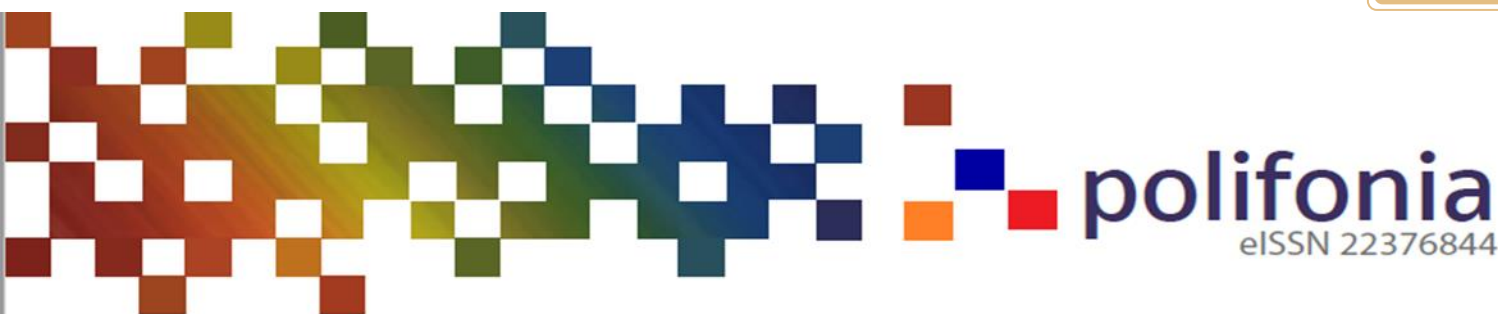
We proposed a reading of the central character of Denis Velleneuve's *Enemy* (2014), an adaptation of José Saramago's book named *O homem duplicado* (2002). Although there is a dramatic shift from the film to the book, both reject the chronological scheme and clear ending of the contradictions they present. As an adaptation process (HUTCHEON, 2013), the film work re-articulates, extracting from the book only the question of duplicity as a narrative artifice to the question of temporal experience. The concluding hypothesis is that the aesthetic result can be used to discuss the politicization of the spectator. In order to overcome the impression of alienation caused by the plot, the article uses the works of Jacques Rancière (2005) for the relationship between art and politics and Gilles Deleuze (2013) and Rodrigo Guéron (2011) for specifically cinematographic issues.

Keywords: Literature, Cinema, *Enemy*.

Resumen

Proponemos una lectura del personaje central de la película *El hombre duplicado* (2014) de Denis Velleneuve, una adaptación del libro de José Saramago también llamado *El hombre duplicado* (2002). Si bien hay un cambio dramático de la película al libro, ambos rechazan el esquema cronológico y el final claro de las contradicciones que presentan. En el proceso de adaptación (HUTCHEON, 2013), el trabajo cinematográfico se rearticula, tomando del libro solo la cuestión de la duplicidad como un artifício narrativo a la cuestión de la experiencia temporal. La hipótesis final es que el resultado estético puede usarse para discutir la politización del espectador. Para superar la impresión de alienación causada por la trama, el artículo utiliza las obras de Jacques Rancière (2005) para la relación entre arte y política y Gilles Deleuze (2013) y Rodrigo Guéron (2011) para temas específicamente cinematográficos.

Palabras clave: Literatura, Cine, *El hombre duplicado*.

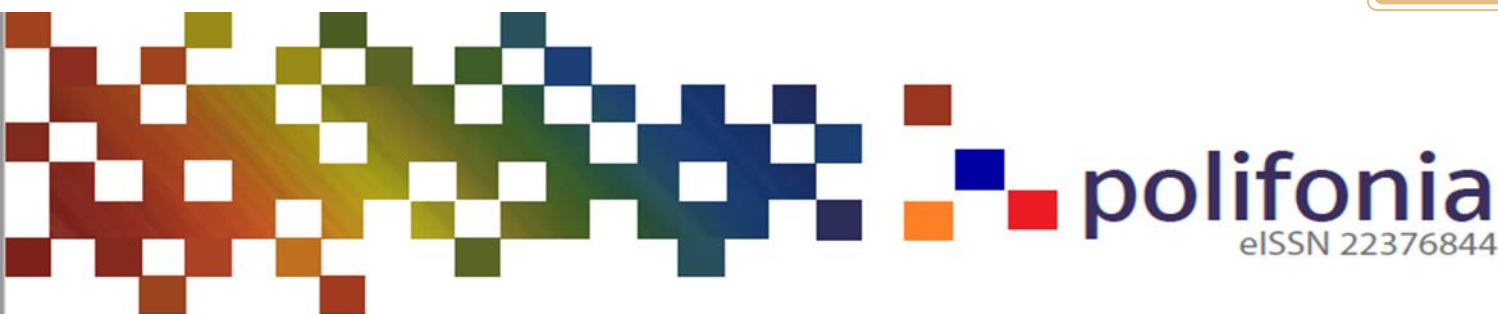


1 Introdução

Há duas possibilidades de se entender o desafio posto pela palavra criatura na análise que segue. Pode-se afrontar o seu sentido comum de personagem central do filme de Denis Villeneuve; ou desafiá-la como representação da condição do espectador depois de assistir ao filme. Esses dois clichês rondam a palavra, uma vez que apresentam a primeira como fruto do processo de criação e, a segunda, do de fruição.

A palavra “política”, porém, é tomada aqui no seu sentido tradicional, qual seja: a capacidade de autonomia do sujeito, sua habilidade de gerenciamento dos problemas que vêm ao seu encontro na realidade. No modo de pensar da maioria das pessoas, é politizado aquele indivíduo que decide com determinação onde vai aplicar maior empenho. O enfrentamento acontece na discussão de “como a arte contribui para a construção dessa atitude positiva”. Uma arte política milita em favor de uma equidade porque apreende que alguns indivíduos entendem melhor do que outros como suas atitudes determinam o corpo social. De alguma forma, esses indivíduos menos ativos politicamente são entendidos como menos livres e a democracia, de uma forma geral, perderia um pouco de sua qualidade. Nesse sentido, uma arte politizada preocupa-se em denunciar todas as formas de sujeição (econômica, estatal e ideológica) que mitiguem a liberdade desse sujeito.

A nenhum dos casos, portanto, cabe muito bem o sentido comum da palavra criatura e será grande desafio mostrar a propriedade desse título. Porque criatura se opõe semanticamente a criador e a lógica causal que subjaz a esse binômio é a de sujeição daquela aos desígnios deste. Para o processo de criação, a sujeição significaria que a obra de arte só existe para realizar o ideal de significado do seu criador. Esta obra perderia em liberdade – e, conseqüentemente, em potencial de politização – porque carece da autonomia que deseja inspirar. A questão, deslocada para a fruição, também se mostra desoladora: o “sujeito político” produzido por uma apreciação estética só poderia agir socialmente segundo a inspiração que lhe veio do artefato artístico. Portanto, tem pouca liberdade, pois só poderia ver o que o outro – no caso, a obra de arte – tornaria visível. Dessa



condição nasceria uma primeira pergunta: pode o criador investir habilidade e talento na tarefa de construir um objeto que tenha o mesmo padrão de autonomia que ele desfruta? E em contínuo indagar também: pode um artefato estético criteriosamente elaborado arrancar o sujeito de sua inércia original para a participação política sem se assenhorar de suas decisões? Sem condicionar os encaminhamentos efetivos das atitudes que dele se espera?

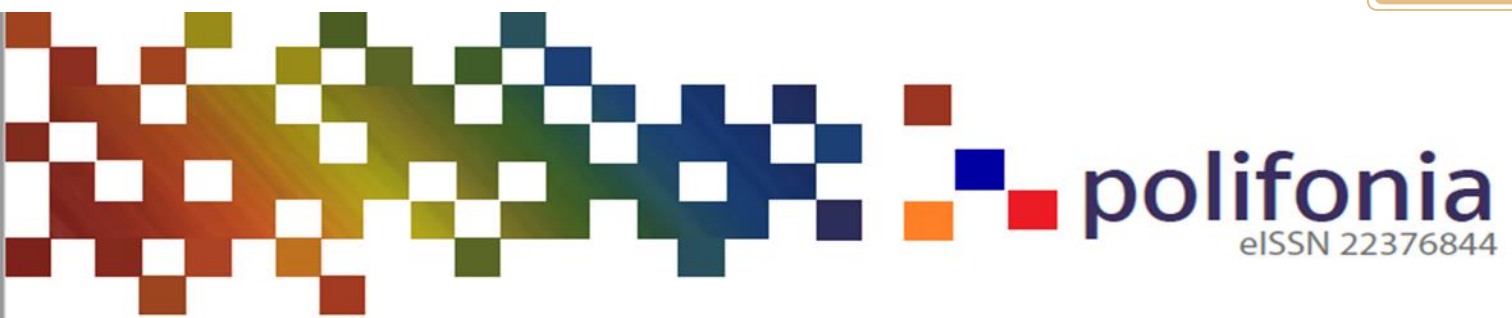
O que se espera desse sujeito politizado? Enquanto animal político que é, segundo o dito de Aristóteles, deve ele assumir o problema da *pólis* como um problema de todos, e, conseqüentemente, seu. É desejável, ainda, que esse sujeito tenha a capacidade de tomar decisões frente aos desafios da vida pública, engajando-se nas causas que demandarem participação individual ou coletiva. Enfim, o ideal é que suas ações corporifiquem a superação da singularidade por meio da assunção radical dela, tornando-se digno exemplo do empenho nas lutas coletivas.

Cinema e Literatura devem ser entendidos como operadores da passagem de um sujeito indiferente a esse convite político, para outro, mais condizente com o dito aristotélico. Esse rumo terá sido fruto de sua capacidade de acessar, interpretar e responder aos dilemas da comunidade à qual o sujeito fruidor pertence. Em outras palavras, implica aceitar a natureza precípua da arte, como um acontecimento libertário e, por extensão, a origem de uma sociedade mais justa.

2 A nova estética

Essa força coercitiva foi bem pensada pelo filósofo francês Jacques Rancière (2005). A reflexão começa com a afirmação de que há um *ethos* político presente em todo objeto artístico. Para pensá-lo no formato proposto por ele, a palavra “estética” deixou de significar a ocupação dos cinco sentidos e o julgamento das realidades sensoriais para tornar-se observadora atenta das pressões de toda sorte que fomentam e direcionam a atividade criadora.

A estética, na teoria de Jacques Rancière, reúne os aspectos desenhados pelos jogos de poder nos quais a obra de arte está imersa, constituindo-se um ambiente mais amplo que a autoridade dos criadores pode alcançar. Os processos criativos recebem combustível das mais variadas forças que circulam na sociedade e, por isso, a estética não estaria circunscrita ao que a obra de arte representa,



no sentido direto de substituir uma ideia política por palavras de ordem, mas sim funcionaria como síntese das pressões que sobre ela pesam. O equívoco que provoca esse “estrabismo conceitual” está em considerar a arte como portadora de uma mensagem a ser decodificada pelo povo para que este, então, esteja habilitado a dar continuidade à resistência que ela representaria. Em vez disso, o objeto estético deveria, segundo ele, ser tratado como elemento catalisador das tensões e energias que, dispersas pelo tecido social, imprimem-lhe movimento. Nesse último sentido, a arte não seria um depósito de conceitos ou abstrações coletadas no tempo, mas um elemento materializador dos preceitos que se alimentam das forças de seu entorno.

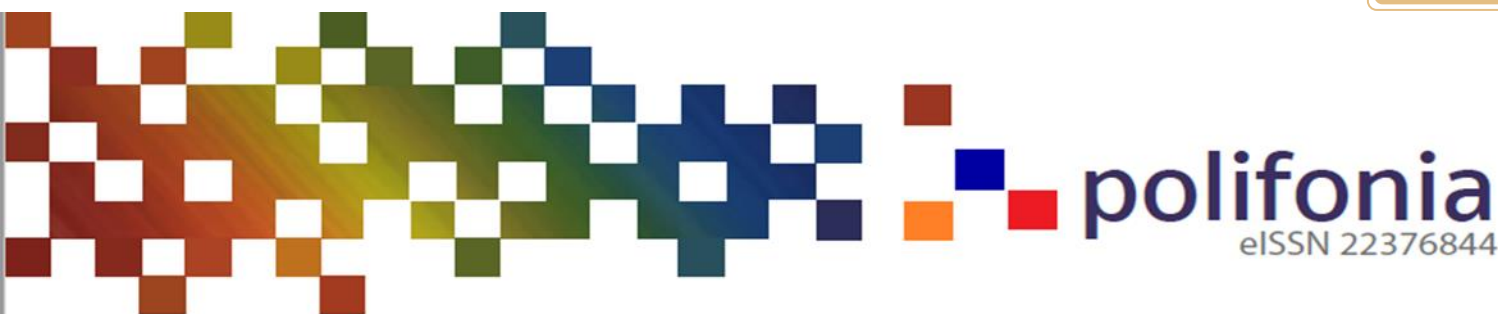
Um modelo crítico baseado nessas premissas deve procurar compreender esse fenômeno abordando-o segundo uma ótica específica:

[...] não uma teoria da que remeteria aos seus efeitos sobre a sensibilidade, mas de um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento. (RANCIÈRE, 2005, p. 13)

Não se trata de um pensamento que trate a questão da fruição, mas uma reflexão que considera o *modus essendi* de um discurso que dela se apropria. Como novo formato crítico-analítico, afasta-se de um pensamento sobre a natureza política da obra de arte considerada a partir de um sistema de criação pautado pelo pressuposto mimético, que sempre direcionou as reflexões acerca da arte. Rancière afirma que o nascimento, a vida e a morte de um artefato estético estão inscritos em um sistema que o extrapola e lhe determina um lugar na hierarquia dos objetos civilizadores. Esse poder que monitora e determina o lugar da obra de arte constitui-se, no dizer de Rancière, um ponto cego da crítica. É neste ambiente novo que se desenvolve a estética enquanto política.

3 Um cinema político

Há obstáculos para encontrar o político na arte cinematográfica, no sentido democrático que aqui lhe é dado. O mais evidente deles decorre do “assujeitamento” anteriormente descrito. O

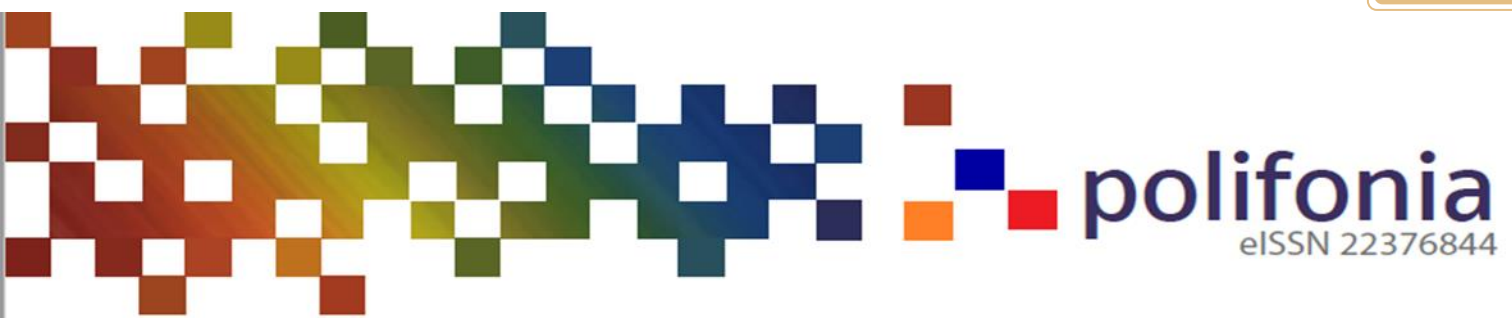


caráter de exibição lhe imprime uma dicotomia simplificadora: há um objeto apresentado como espetáculo e um espectador pacificado, imobilizado na inércia da contemplação. O “cavalo de Troia” dessa condição é a eficiência que sua forma alcançou (ou construiu): o filme se tornou um dos maiores contadores de histórias de nosso tempo e conseguiu desenvolver mecanismos de captura dos sentidos e desenvolvimento de significados que não é raro falharem no objetivo de politizar o cidadão. Sua condição de *constructo*, de objeto de invejável coesão interna, captura tiranicamente a percepção e sua matéria, quando criteriosamente organizada segundo o significado que deseja obter/expor envolve de tal maneira a percepção que o resultado é outro tipo de alienação (RANCIÈRE, 2012, p. 12). Esse fruto indesejado da árvore da criação, com efeito, sabota o principal objetivo da arte democrática, pois a organização interna do sentido é diretamente proporcional à capacidade de direcionar a percepção. A arte política está associada, com frequência, aos objetos que mostram os estigmas da dominação dos fortes sobre os fracos, declarando abertamente o desejo de despertar revolta naqueles que alcança expondo-os a cenas e acontecimentos revoltantes (RANCIÈRE, 2010, p. 46).

A leitura que segue, ao se deter na obra *O homem duplicado*, procura entender como essa adaptação cinematográfica insere-se na questão até aqui apresentada: de que maneira o filme instala algumas reflexões sobre política na obra de arte. Ao cabo, não foge à preocupação de outras análises que procuram compreender os impactos da arte na atitude dos seus consumidores. Nesse sentido, o paradigma da ação politizadora não muda.

4 O véu da adaptação

O homem duplicado tem uma trama simples. Um professor de história taciturno e recluso descobre que possui como sócia um ator figurante de filmes de baixa qualidade. Essa descoberta o incomoda: sua vida de marasmos adquire uma tensão que lhe anima o dia a dia, estimulando-o a iniciar uma busca por esse outro que ameaça sua originalidade. Tanto no livro quanto no filme esse *ethos* político de que fala Rancière não parece contemplado à primeira vista. Pelo contrário, os dois possuem uma configuração cronotópica abstrata e parecem discutir temas clássicos e “universais”



como a solidão e a identidade, deixando de lado as denúncias sobre as desigualdades sociais, tão ao gosto da arte engajada.

A questão da duplicidade do personagem é apresentada na Literatura por meio de um discurso agressivo, cujos parágrafos são do tamanho de páginas inteiras. Segue abaixo um exemplo de como se realiza com vigor iconoclasta o encontro do personagem “Senso comum” com o personagem central, e como aquele oferece contraponto aos dilemas deste.

Foi durante a espera num sinal vermelho, enquanto Tertuliano Máximo Afonso acompanhava com toque ritmados dos dedos no aro do volante uma canção sem palavras, que o senso comum entrou no carro. Boas tardes, disse, Não te chamei cá, respondeu o condutor, Realmente não me lembro de que algum dia me tenhas pedido para vir, Até o faria se não conhecesse de antemão os teus discursos. Como hoje, Sim, vais dizer-me que pense bem, que não me meta nisso, que é imprudência de todo tamanho, que me garante que o diabo não esteja atrás da porta, a conversa de sempre, pois desta vez enganas-te, o que vais fazer não é uma imprudência, é uma estupidez (SARAMAGO, 2002, p. 154-155).

Observa-se que o personagem “Senso comum” apresenta-se como juiz/profeta das atitudes de Tertuliano Máximo Afonso. Não há dúvida de que são adversários e estão atropelados por um encontro indesejado para ambos. Estão em situação de diálogo à revelia das próprias vontades. Do ponto de vista narrativo, estamos diante de um personagem psicologicamente cindido que discute consigo mesmo sobre a necessidade de procurar um terceiro que seja seu sócia. Entende-se que esta cena dos personagens em inócua e irônica batalha de opiniões é decisiva para o processo criativo, pois o dilema está justamente em tomar o binômio eu/outro como cimento para o drama que o romance desenvolve.

A conhecida técnica de Saramago no uso arbitrário das letras maiúsculas, na recusa tácita ao travessão, aparece nessa pequena citação. Ela cria uma dificuldade material para estabilizar a perspectiva do diálogo. Isso se repete na forma dos capítulos, que são massas compactas de palavras que se transformam em um amálgama verbi-voco-visual, como a declarar, tanto pela forma, quanto pelo conteúdo que ali se encontra, uma unidade, um monólito expressivo. Essa citação pretende apenas demonstrar quão vigorosa é a imersão do autor no ambiente labiríntico das palavras, cuja ordenação, pela falta da moldura isolante do discurso direto, termina por promover uma relação



quase simbiótica entre essa forma literária e o impasse existencial causado pela descoberta do sócia de Tertuliano Máximo Afonso.

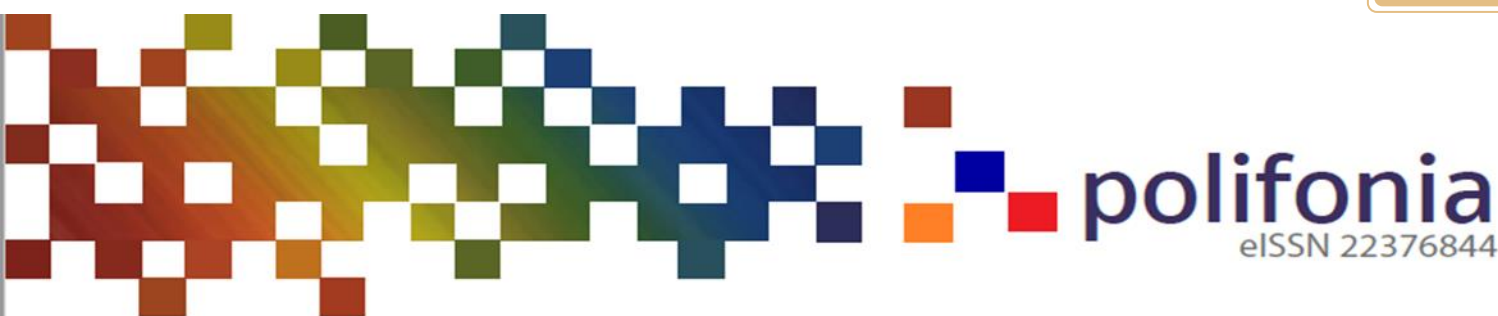
5 O estigma da dúvida

A trama altera-se pouco na adaptação. O diretor respeitou quase todos os dêiticos do livro. Uma pequena mudança aconteceu em um nome: Tertuliano Máximo Afonso tornou-se o professor Adam Bell e o ator recebeu o nome de Anthony St. Claire (os dois interpretados brilhantemente por Jack Gylenhaal). Especula-se que o motivo seria buscar nomes mais palatáveis à língua inglesa.

O fenômeno da clivagem (mecanismo psicótico de defesa que permite ao sujeito ter sentimentos díspares acerca de uma mesma realidade) foi um árduo desafio aceito pelo diretor canadense. Se para a Literatura a liberdade de ir e vir no discurso pode receber acompanhamento mais tranquilo, o Cinema, por articular os sentidos a partir de uma singularidade visual, exige grande competência para manipular os desvios semióticos necessários. O personagem que se apresenta na tela não pode ser desdobrado em um outro idêntico sem desterritorializar o “observador implicado” e jogá-lo em um labirinto imagético. Como um personagem pode se multiplicar sem deixar de ser único?

O Cinema apropria-se da questão de um modo diferente do romancista. Em primeiro lugar, vale-se do mesmo ator, do qual exige exercícios performáticos peculiares a cada personagem: o professor é mais contido, fala baixo, anda um pouco encurvado e com mansidão; o ator é impulsivo, tem a voz mais resoluta e apresenta-se sempre ereto. A par com isso, criou-se uma série de estratégias visuais e sonoras para servirem de “corta luz” ao raciocínio imediato: impede-se, por exemplo, a concomitância das duas personagens em lugares públicos (a única vez que se encontraram foi em um quarto escuro de hotel). Nas vezes em que um sócia conversa com outro ao telefone, há sempre uma parede a interromper o contato visual com algum deles.

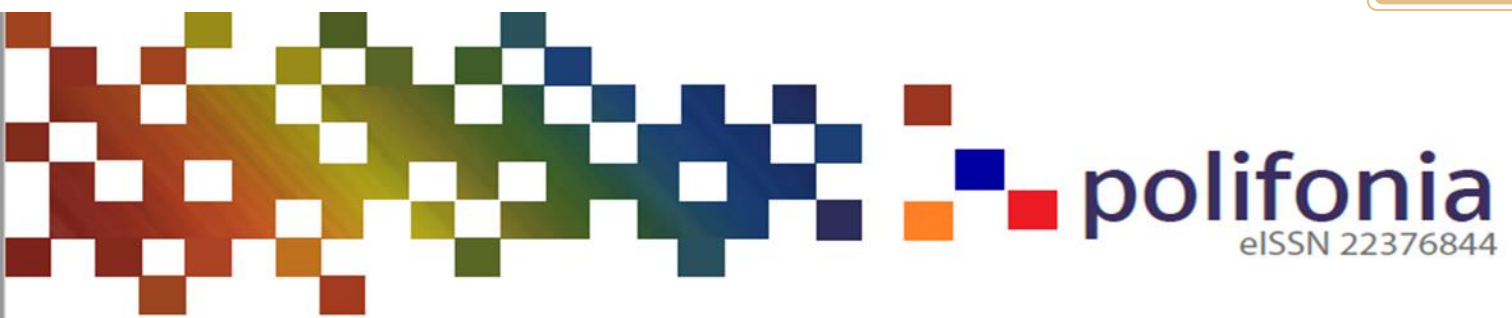
A ordem de aparição das imagens produz dêiticos controversos que vão sendo amontoados desorganizadamente na interpretação. O significado está sempre dilacerado por equívocos. O primeiro personagem a surgir é o professor, o que leva a crer que este seja o original (do qual o outro



seria uma cópia). Condiz com uma expectativa inicial de que existam dois. *Essa ilusão dura pouco*. A reclusão e o alheamento do professor, logo nos primeiros instantes do filme, sugerem um forte traço de esquizofrenia, sendo possível admitir-se pela agudeza e intensidade dos sintomas que uma personalidade “se impede” de reconhecer a existência da outra. *Essa ilusão dura pouco*. A tempo curto, chega a informação da existência física de outro homem: um colega professor sugere um filme, no qual o professor descobrirá seu sócia. A surpresa do professor ao ver a imagem do outro leva a concluir que existem dois. *Essa ilusão dura pouco*. O professor é censurado pela mãe por não ter foco na carreira de magistério. A mãe sugere, em uma reprimenda, que ele deveria abandonar suas aventuras como ator. Portanto, existe apenas um. *Essa ilusão dura pouco*. A possível singularidade do protagonista é novamente abalroada: o carro do professor sofre grave acidente no qual morre a namorada, mas quem estava na direção era o ator. A cena do acidente começa quando a moça se descontrola depois de descobrir uma marca de aliança no dedo do namorado. A discussão atrapalhou a atenção do motorista e o carro capotou. Conclui-se que eles jamais poderiam ser um só, pois o professor tinha cedido à pressão do ator e autorizara, com seu silêncio, o encontro deste com a moça. O próprio professor dirigira-se para a casa do ator e por ele se fizera passar, conversando demoradamente com a esposa deste, no momento mesmo do acidente. A namorada, que ajudara o professor a encontrar seu sócia ator, morre em um instante adiantado da narrativa. Como eles poderiam ser um só, vividos em tempos diferentes, se o acidente que fora fatal para a moça ocorreu com “o outro”? Conclui-se que existem dois. Porém, a certeza agoniza, mortalmente ferida pela dúvida.

6 O tempo retro-cedido

O caso extraconjugal ocorreu no passado? O filme registra as reverberações dele no presente? Se sim, conclui-se que não é um corpo que se organiza para realizar o projeto de uma mente, mas um comportamento mental que se vale de um corpo para se atualizar. Isso torna meandrosa a rede de imagens presentes na película. Não seriam imaginárias, porque ocorreram. E sua realidade concreta está no fato de se constituírem um acontecimento mental. Um paroxismo do



qual Denis Villeneuve extrai as últimas consequências, pois sua conduta imagética torna-se visionária e alucinatória, mas preenche de uma atualidade muito fértil.

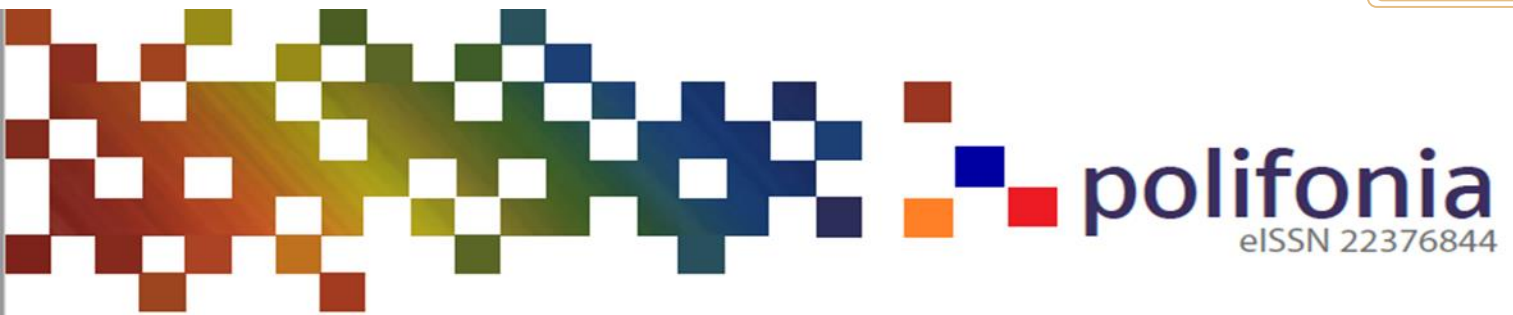
O tempo parece ser o de um eterno retorno. Um elemento desconstrói o outro e esse “replica a um primeiro”. As relações são reversíveis, mas não ordinariamente conjugadas. A narrativa é feita de modo a impedir que as informações sigam alinhadas. Em face dessas idas e vindas das interpretações, o cérebro vai procurando organizar no tempo cada evento que presencia.

O que está tranquilo para saber, não está simples para reconhecer. A situação incômoda que se afigura é a de que as respostas certas e objetivas são inatingíveis. Há, por assim dizer, uma eloquência do indiscernível, do indeterminável. Todos os devires interpretativos redundam em ilusões e equívocos. Porque, como diria Paul Ricoeur (1994), a sistemática da apreensão do sentido do texto requer uma ordenação dos eventos, uma temporalidade linear que entregue ao observador os dêiticos que orientam sua percepção.

A solução possível é considerar que os dois personagens tiveram experiências em tempos distintos, mas, no momento, essas vivências estão sendo apresentadas ao mesmo tempo para o espectador. O homem não estaria duplicado na matéria, mas no espírito, isto é, no tempo. A duplicidade seria um artifício narrativo com o propósito de reverter a subordinação “normal” do tempo ao movimento.

O que chamamos de normalidade é a existência de centros: centros de revolução do próprio movimento, de equilíbrio de forças, de gravidade dos móveis, e de observação para um espectador capaz de conhecer e perceber o móvel, e de determinar o movimento. Um movimento que se furta à centragem, de uma maneira ou de outra é como tal anormal, aberrante. [...] longe de o próprio tempo ficar abalado, ele encontra nisso a ocasião de surgir diretamente, e de livrar-se da subordinação ao movimento, de reverter essa subordinação. (DELEUZE, 2013, p. 50)

Deleuze explana com clareza como, ao se quebrar a perspectiva que orienta a percepção do espectador, é produzida uma sensação incômoda de desterritorialização do olhar. Este “estranhamento” contracena com a normalidade de uma narrativa organizada segundo os centros definidores da posição do narrador. Capturado por esses dêiticos, o espectador comum não percebe que a narrativa fílmica tradicional mimetiza um tempo inexistente. É “criado” um tempo artificial, organizado com vistas ao propósito de modular seu contato com a realidade. Esses filmes parecem Polifonia, Cuiabá-MT, v. 26, n.42, p. 01-187, abril-junho, 2019.



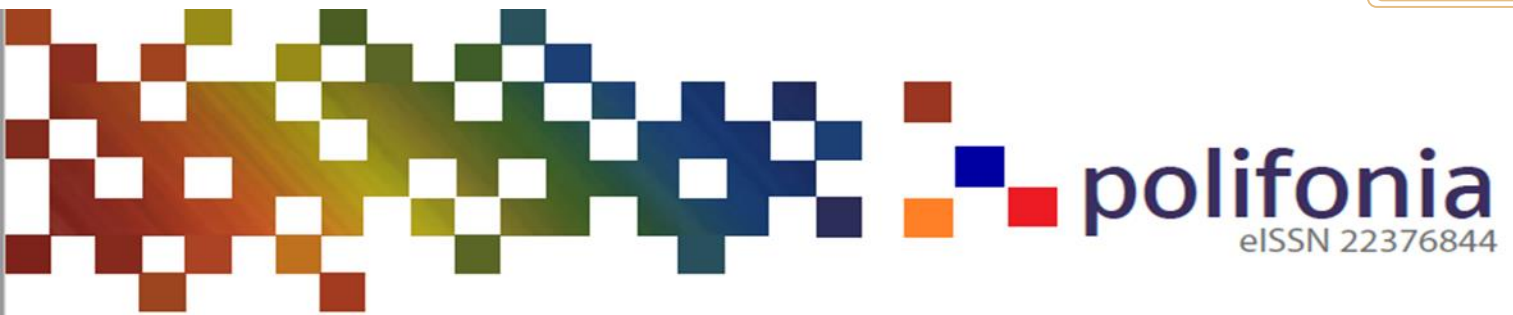
“normais” porque encenam a percepção para o receptor. Desse modo, o olhar diletante, aprisionado pelo dispositivo estético, não consegue se livrar do abraço da imagem e alcançar o verdadeiro tempo.

O que se deseja pontuar aqui é essa “nova visualidade” de planos teóricos mais flexíveis que os do passado. As novas relações da arte com o público têm força para solicitar uma conduta crítica distinta justamente porque, de certa forma, massificou a experiência sensível. Não se pode negar que existem grandes diferenças e, diante dessas novas condições, a superposição dos tempos adaptada ao ambiente semiótico do audiovisual criou um tipo “anormal” de fruição, o que abre um espaço distinto de potencialização política da experiência estética.

7 A redenção da arte

Um trocadilho interessante que resumiria o propósito político de uma estética rancieriana aplicada ao filme: *O homem duplicado* aspira a liberdade e deseja inspirá-la. A criatura deseja libertar-se do criador e uma das formas que encontrou para quebrar os grilhões que mitigam sua liberdade é questionar a superexposição das mazelas sociais feitas pela arte panfletária. O trabalho de Denis Velleneuve pode ser entendido como discussão de um pressuposto implícito na criatura que revela claramente as enfermidades do corpo social: a representação da matéria asquerosa pode produzir a repugnância do espectador? Segundo Rancière, “O problema está na própria fórmula, na pressuposição de um continuum sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores” (RANCIÈRE, 2012, p. 56).

A bem-intencionada luta que a arte faz por dar visibilidade aos problemas que afligem o corpo social tem pouca eficácia na tarefa de arrancar certos sujeitos da indiferença para com os rumos das políticas públicas. A situação, portanto, não pode ser entendida pelo viés sensorio-motor que presume uma direção bem acabada entre uma causa e um efeito no âmbito da relação arte/espectador. O processo de desterritorialização do olhar acima descrito é, a um só tempo, resultante e resultado de uma crítica ferrenha à captura do sentido e submissão da obra de arte a um



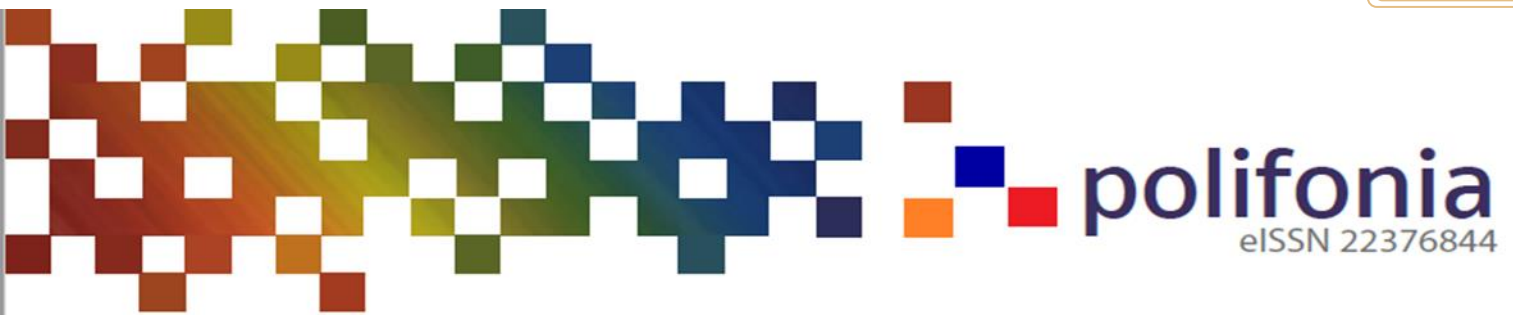
significado previamente elaborado e doutrinador. Trata-se de uma recusa ao “ clichê [que] se instala na tela antes mesmo destas desenvolverem o enredo” (GUÉRON, 2011, p. 12). Denunciar este estado de coisas seria o mais nobre e democrático dos trabalhos da arte: reconstituir à imagem o caráter dinâmico que ela perdeu ao ser apreendida e modelizada pelo sujeito. Não porque as reações desse sujeito sejam equivocadas e indesejáveis (a provocação estética tem o objetivo de fazê-lo reagir). A meta é demonstrar que as ações são perpetuamente resultantes de informações precárias e que os agentes não controlam as forças que as impulsionam.

Para entendermos como esse processo de captura torna-se elemento de sentido n’*O homem duplicado*, precisamos compreender o que disse Bergson a respeito da natureza das imagens.

[...] nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. (BERGSON, 1999 apud DELEUZE, 2013, p. 30)

A intencionalidade que se assenhora do modo de ser da percepção coloca os significados sob custódia. Uma vez capturada pelo olho, a imagem recebe uma aplicação completamente distinta da sua natureza original e é “remasterizada” pelos clichês que compõem nossas prerrogativas. Ou seja, a imagem outrora livre é transformada em um elemento do raciocínio e passa a ser administrada pelo cérebro com vistas a uma ação. Dessa forma, a imagem perde sua liberdade. Seus encaminhamentos são monitorados pelo projeto moral do sujeito que as hospeda. Como o raciocínio opera segundo a ordem de causa e efeito, o devir do significado já nasce subordinado à ordem sensório-motora.

As imagens d’*O homem duplicado*, ao que tudo indica, demonstram e criticam esse estado de coisas, pois quebram os prolongamentos sensório-motores do significado, interrompem o seu fluxo impulsionado pelo clichê fazendo surgir uma imagem ótico-sonora pura, difícil de ser cooptada pela narrativa. Isso oportuniza o aparecimento de si-mesma enquanto imagem simples e direta, não mais justificada como “bem” ou como “mal” e, por isso mesmo, indiferente aos projetos que a narrativa tem para ela. Se torna impossível considerar os sentidos do filme a partir de uma



sequencialidade que lança mão de uma temporalidade artificial, que organiza “de fora” a apresentação dos esquetes.

Sintetizando, a personagem central d’*O homem duplicado* não representa uma vida moralmente organizada pelas intenções de significado desde sempre inscritas nas narrativas em geral. O filme não diz respeito a uma vida cujos eventos foram justapostos com o fito de reportarem-se a um sentido. Produzem, ao contrário, o que disse Rancière, quando tratou da escrita de Virgínia Woolf: “[a escritora procura] registrar os átomos como eles caem sobre o espírito na ordem na qual eles caem”, seguir “a trama, tão desordenada e incoerente em sua aparência como em cada espetáculo ou cada incidente inscrito na consciência” (RANCIÈRE, 2017, p. 39)

Essa teatralidade dos eventos é, em todos os sentidos, estéril enquanto modelo de existência justamente porque não oferece julgamentos morais. O que importa é o poder que esse ensaio mental, esse embate de duas forças dramáticas – e ao mesmo tempo, recuadas da consciência – tem de imprimir movimento à vida. Que história poderia se retirar dali? Dificilmente se encontraria uma resposta consensual, irretorquível, porque a revolução no modo de apreensão do filme, com base em uma política da estética, propõe um corpo enquanto vivência complexa do tempo (GUÉRON, 2011; DELEUZE, 2013). Só a partir dessa imagem-pura se pode pensar uma narrativa. E não o contrário.

O filme libera as imagens para o dever incondicional de sua viagem, o que altera os resultados da intervenção humana em seu fluxo. A arte se redime do eterno e inevitável movimento interruptor da liberdade da imagem causada pela ação humana nos rumos do significado.

8 Conclusão

O filme não tem um “fim”. Seu caráter de mímese de uma continuidade perpétua do fluxo ininterrupto das imagens assemelha-se aos demais eventos da vida. Anthony St. Claire/Adam Bell haverão de se realizar, isto é, forjar atitudes concretas. Mas isso não é da competência desse filme. Uma nova narrativa, talvez agora com os tempos ordenados, poderá contar essa história. No momento, eles se debatem nesse limbo que os encerra, sobrevivendo nas imagens puras.



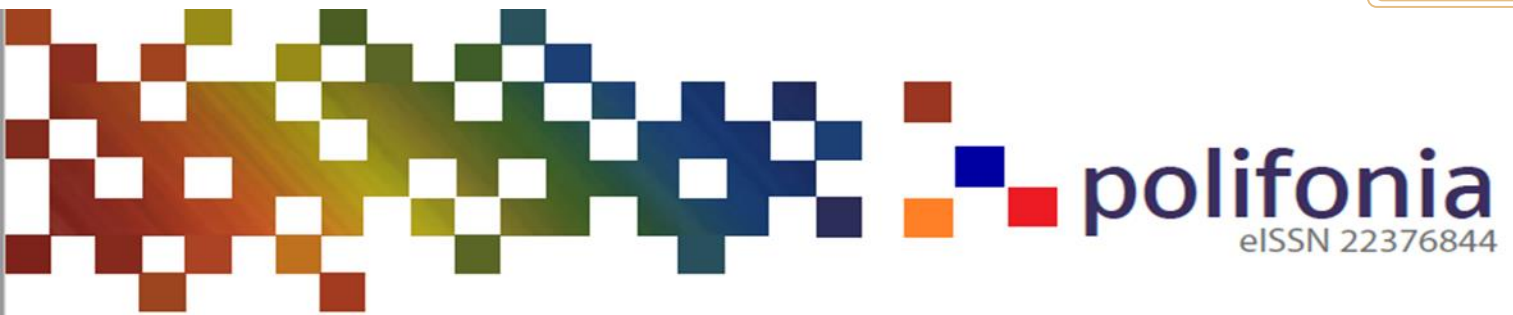
Já não interessa muito como as imagens se associam. Estas aparências contracenam com o que não está sendo dito, ou seja, ao que se irmana, de modo coligado, amalgamante ao cenário que se descortina na tela. Os possíveis sentidos contam com o que se esconde entre um quadro e outro. À medida que o espectador dá conta de que as imagens não constituirão um todo harmônico sua atitude muda. Ele desenvolve um esforço para “se desvencilhar” dos projetos de sentido previamente inscritos nas imagens e se abre para as possibilidades inscritas neles. O ponto mais alto do seu processo de politização é esse drible mental que solicita sua capacidade de invenção do inominado.

A construção refinada da adaptação expõe a natureza ontológica do tempo. É possível inferir-se daí que a vida supera as intenções organizadas de qualquer tipo de ficção. A rasura no sensível, causada pela indecidibilidade desse personagem, é uma atividade estético-criativa que apresenta uma proposição “em aberto”, cujo desejo mais evidente é tomar a existência como devir. O interessante disso é que a indecidibilidade cria rotas de interpretação que convidam o observador a identificar o conjunto de forças que atuam nas diretrizes que regem os projetos existenciais. A flutuação da cronologia instaura espaços lacunares, terreno fértil para as sementes criativas.

O filme é um pensamento à deriva. Seus cortes, suas interrupções e desvios são o que há de mais puro e original para ser associado a um corpo com mente. Digamos, pois, que o filme “funciona” no mesmo formato que o pensamento humano, ou seja, o Cinema revela que a mente é cinematográfica (GUÉRON, 2011, p. 14-15).

Essa perspectiva recentraliza o viés representativo que tanto recusamos? De certa forma, sim. O filme está para um aspecto do funcionamento da mente que parece não intentar um final. O personagem ainda palmilha de forma amoral as possibilidades desenhadas pelo acaso ou pela graça, como – de resto – faz a mente humana nesse universo aquém da racionalidade. Os benefícios críticos desse circuito imagético que desarticula o conceito de mente como projeto traz legitimidade à rasura enquanto refinamento do sensível e desvela o Cinema enquanto potência criadora nos moldes da própria existência.

Com isso, o filme alcança uma dimensão impressionista e atualiza seu intento. Assim como as imagens dos pintores desejavam intervir o mínimo possível na organização das cores que eram “impressas” na retina, também o diretor mirou na produção de imagens que mitigassem a influência Polifonia, Cuiabá-MT, v. 26, n.42, p. 01-187, abril-junho, 2019.



da articulação cerebral. As imagens puras estão afastando o despotismo automático do diretor. Não é uma estrutura temporal criada por ele para ser preenchida por uma sucessão calculada de eventos, mas, esdruxulamente, um corpo, ou melhor, uma mente que, ao se realizar imagem impõe um ritmo especial à representação.

Expulsar as formas convenientes da narrativa tradicional se constitui um ato político? Sim, porque essa desterritorialização serve de crítica à imagem-clichê, que está sempre subserviente às regras que detalham o comportamento que os sujeitos têm que obedecer. Vislumbrar o caos oferece a eles a oportunidade de perceberem o modo como o pensamento gerencia o mundo.

Não há o privilégio de umas imagens sobre outras. Não são os cortes e montagens que estruturam o espetáculo, mas o espetáculo que se vale destes para seguir o seu curso. Em outras palavras, é a vida inteira que se tornou espetáculo subordinando o resultado cênico às exigências de suas imagens. Insatisfeita com as sequências que vão adulterando esse *constructo*, cuja organização não se submete aos ditames de uma temporalidade clássica, o Cinema fornece uma sequência única, uma unidade cinematográfica de impossível redutibilidade, libertando o sujeito para a criação. É político porque implica, em tese, um elevado grau de democracia tanto no seu movimento criativo quanto na esfera de sua reverberação fruidora.

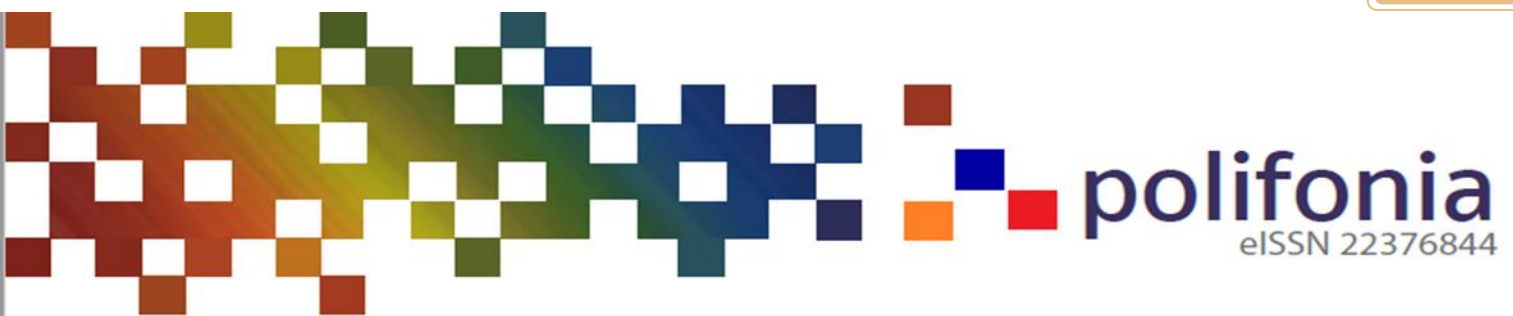
Referências

BERGSON, H. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

GUÉRON, R. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem – Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

O *HOMEM* duplicado. Direção: Denis Villeneuve. Intérpretes: Jake Gyllenhaal, Mélanie Laurent, Isabella Rossellini, Sarah Gadon, Stephen R. Hart, Jane Moffat, Joshua Peace, Tim Post. Roteiro:



Javier Guillon. Produção: Rhombus media e Roxbury pictures. Canadá e Espanha. 2014. 90 min. Son, NTSC, colorido.

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

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org., 2005.

RANCIÈRE, J. *Política da arte*. Urdimento Revista de Estudo de Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 45-60, out. 2010.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. *O fio partido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RICOUER, P. *Tempo e Narrativa (tomo 1)*. Campinas: Papirus, 1994.

SARAMAGO, J. *O homem duplicado*. Companhia das Letras, 2002.