

Um olhar comparado em Clara, de *A casa dos espíritos*: uma análise entre o livro de Isabel Allende e o filme homônimo de Bille August

Laís Gerotto de Freitas Valentim¹

Introdução

Isabel Allende Llona², mais conhecida como Isabel Allende, é uma escritora chilena com obras de grande sucesso dentre elas: *De amor e de sombra* (1984), *Cartas a Paula* (1985), *Eva Luna* (1987), *Contos de Eva Luna* (1989) e, a mais famosa (e já citada): *A casa dos espíritos*. Lançado em 1983, este foi o seu romance de estreia e com o qual já obteve grande sucesso e reconhecimento internacional. Filha do diplomata Tomás Allende, é prima do presidente deposto pelos militares, Salvador Allende, o qual era primo direto de seu pai. Isabel é a escritora de língua espanhola mais lida no mundo segundo divulgado pela mídia recentemente, iniciando sua carreira no período do “Pós-boom” latino-americano e, desde então, ganhando muitos prêmios por conta das suas obras, as quais são compostas por contos, romances, livros de memórias e peças de teatro, sendo grande parte delas traduzidas para vários idiomas.

O enredo de *A casa dos espíritos* (2017) retrata um país sul-americano - não é citado, porém tudo indica ser o Chile devido a elementos narrativos como a citação do “poeta”, apelido de Pablo Neruda, e do “presidente”, Salvador Allende, além da coincidência de fatos ocorridos com a realidade chilena - cujo cenário político e econômico encontrava-se instável e que, meses depois, culminaria no golpe militar sucedido por uma ditadura. Como principais personagens temos três gerações de mulheres feministas da família Trueba – Clara, Blanca e Alba. As três mulheres lutam, cada uma a sua maneira, para sobreviver, sendo que Alba, de todas, é a mais engajada politicamente – sendo contra a ditadura militar - e aquela pela qual também a família, inclusive o avô, Esteban Trueba, tem amor, respeito e admiração apesar das divergências ideológico-políticas com a neta. Nívea, mãe de Clara, também era uma feminista: ela

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, bolsista por mérito acadêmico. É Mestra em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), foi bolsista, nesse período, CAPES/PROEX. É especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela UPM (2016). É graduada em Letras - Português/inglês, habilitação Tradutor/Intérprete - pelo Centro Universitário Anhanguera de São Paulo - Unidade Brigadeiro (2013). Suas vertentes de pesquisa são literatura latino-americana de autoria feminina, literatura comparada e teoria literária.

² As informações a respeito de Isabel Allende foram retiradas de seu site oficial, que consta nas referências bibliográficas.

pretendia fazer com que o voto feminino fosse instaurado no país antes do golpe. O que se vê na obra após o golpe é uma “guerra” entre os que são contra e a favor da ditadura, sendo que Alba fica ao lado do namorado contra o regime opressor e almeja um futuro melhor para ela, sua família e seu país: uma jovem da época – revolucionária – e que acaba sendo torturada na prisão.

É importante dizer que Clara era clarividente – há um trocadilho aqui inclusive: previa acontecimentos, tinha o poder de mover objetos com a sua mente, entrava em contato com o mundo espiritual e podia também ler cartas. Tudo isso configura o romance como realismo mágico e maravilhoso – a ser explorado no parágrafo seguinte - e a personagem tinha seus acontecimentos naturalizados dentro da obra, tanto por parte das demais personagens quanto por parte do leitor. Sendo assim, “Não podemos negar que há um encantamento do leitor com Clara, e a passagem da cabeça, mesmo sendo estranha, é aceita naturalmente também por conta do relato que não causa medo no leitor.” (VALENTIM, 2021, p. 94)

O realismo mágico e maravilhoso são vertentes da literatura que têm como elementos em suas obras: surrealismo, elementos sobrenaturais, fatos insólitos que ocorrem ao longo das narrativas, mas que são naturalizados dentro dela e apresentam ao leitor magia, elementos místicos e que contêm maravilha, no caso do segundo, como Carpentier e tantos outros teóricos, como Alicia Llena, definiram. Sendo assim, a literatura latino-americana insólita é “de cunho mais imaginativo, de caráter menos mimético e mais plural, cujas vertentes dialogavam diretamente com as distintas facetas do insólito ficcional.” (ZARATIN, 2019, p. 30)

Entretanto, é importante lembrar que realismo mágico é a vertente europeia e pode vir a ser um desdobramento do fantástico, mas não necessariamente o é; já o realismo maravilhoso, é a vertente latino-americana, a qual “preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas.” (CHIAMPI, 1980, p. 48). Essa denominação entre o real e a sua expressão literária é consequência da vanguarda dos anos 20 e da ideia de que a América foi criada a partir das experiências dos jovens escritores latino-americanos, sendo, portanto, considerada “ ‘jovem’, portadora de intensa reivindicação social e cultural nesse sentido (FERNANDÉZ, 2001); em que era preciso “apreciar as diferenças e respeitá-las: erudição x natureza e a razão x espontaneidade” (FERNANDÉZ, 2001) e assim tinha de “Deixar de ser lugar exótico” (LLARENA, 1996, p.11).

No próximo item, antes de partirmos para a análise do *corpus*, traremos breves considerações acerca de adaptação cinematográfica, que também pode vir a ser uma tradução intersemiótica ou literatura comparada. Como referenciais teóricos para isso, utilizaremos Roman Jakobson (1969), Linda Hutcheon (2013), Cristine Mattos; Helena Bonito (2021) e Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi (2022).

A adaptação cinematográfica: um elemento de transposição intersemiótica a partir da literatura³

Falando sobre a questão da transposição intersemiótica, de Roman Jakobson (1969), sob a perspectiva da adaptação, podemos dizer que, atualmente, os críticos preferem utilizar o vocábulo adaptação, seguido por literatura comparada, porém, pode ser que alguns linguistas da mesma linhagem de Roman Jakobson usem tradução intersemiótica/transmutação, que nada mais é do que “a interpretação de signos verbais por signos não-verbais” (JAKOBSON, 1969). Ou seja, a literatura “transformada” em cinema ou teatro.

Segundo Diniz (1998), a tradução intersemiótica é um elemento social com dramas sociais que tem o objetivo de envolver o espectador, trazendo a ele reflexões e discussões. Sendo assim, a obra literária não apenas dialoga com a obra traduzida, mas recria-se a partir dela segundo Soggia (2015, p. 101). Essa definição de Jakobson e utilizada por Diniz e Soggia faz sentido, está correta e adequada, porém, optamos nesse trabalho por usar aqueles sintagmas mais comumente usados.

A adaptação é um ramo da intermedialidade, portanto, Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi (2022) diz que a intermedialidade é um estudo recente e um termo amplo que abrange as várias áreas do conhecimento, dentre elas, a de adaptação audiovisual. Mas também há aqueles que a relacionem com as ciências humanas, como a história da arte, a filologia, a sociologia, etc.

Intermedialidade, inclusive, é um termo que gera discussões, pois cada crítico adota uma nomenclatura derivada dele, porém, não vemos problema em adotá-lo nesse estudo, já que é amplamente usado pela maioria. Existem, de acordo com Rajewsky *apud* Ramazzina-Ghirardi (p. 45), três subcategorias individuais de intermedialidade, são elas: transposição midiática, que tem relação entre duas ou mais mídias; combinação de mídias

³ Item retirado de trabalho produzido anteriormente pela mesma pesquisadora e adaptado.

mais referências intermediáticas, que têm uma mídia e cujo enfoque é nas manifestações midiáticas que ocorrem em seu interior semiótico. Além dessas, existe a transposição intermediática, que é a transferência do conteúdo ou das características formais de uma mídia-fonte para uma mídia de destino.

Ainda segundo Ramazzina-Ghirardi (2022, p. 81), a adaptação, que faz parte do campo da intermedialidade, significa “transformação de uma obra fonte em uma obra derivada”, logo, torna-se um processo. A adaptação de um texto literário para um texto cinematográfico, por exemplo, resulta em outro texto segundo ela.

Ramazzina-Ghirardi corrobora em seu estudo o que diz Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2011), em que afirma que as adaptações são maneiras antigas de diálogo entre as artes. Adaptar um livro para uma mídia audiovisual não é fácil, mas é, ao mesmo tempo, algo muito interessante, pois são criadas várias formas de entretenimento da obra original. Entretanto, a adaptação não pode ser vista como inferior à obra de origem, pois são apenas correlações feitas entre um meio e outro. Existe também uma dificuldade de definição entre adaptação enquanto produto ou processo: “enquanto produto, dá-se a ela uma definição formal; enquanto processo de criação e de recepção, consideramos outros aspectos.” (HUTCHEON, 2011, p. 39), algo explicado também por Ramazzina-Ghirardi.

Ainda segundo Hutcheon (2011, p. 40), a tradução não deixa de ser uma adaptação denominada transmutação ou transcodificação, a exemplo da tradução intersemiótica, que envolve diferentes signos. Hutcheon afirma ainda que há três tipos dicotômicos de adaptações em que ela cita tais termos, que são: historicizar/desistoricizar; racializar/desracializar e incorporar/desincorporar.

Sendo assim, como dissemos, adaptação e intermedialidade estão interligadas e uma é decorrente da outra. Com elas, é possível abranger um público maior de pessoas, inclusive tornando-os leitores da obra literária em questão. Por se tratar de uma adaptação, alguns elementos podem ou não sofrer alterações, pois não é obrigatório haver uma fidelidade total à obra original. Além disso, sempre há perdas e ganhos em uma adaptação, pois uma arte pode se valer da outra sem que haja total fidelidade:

Ao comparar um romance com a sua adaptação cinematográfica, pressupõe-se a necessidade de encontrar elementos comuns às duas obras. A maneira como se configuram, no entanto, estará imersa nas linguagens próprias de cada meio, subordinadas às suas possibilidades de expressão e às suas limitações. (MATTOS; PEREIRA, 2021, p. 42)

Clara: uma comparação entre a personagem do livro e a do filme

Clara é uma personagem feminista, tem o poder da clarividência e desperta curiosidade em alguns por causa disso. Por ser naturalizado, conforme dito anteriormente, era capaz de mover objetos com a mente, vejamos um excerto em que esses acontecimentos surgem:

Os poderes mentais de Clara não perturbavam ninguém e não provocavam maiores transtornos; manifestavam-se quase sempre em assuntos de pouca importância e na estrita intimidade do lar. Algumas vezes, à hora da refeição, quando estavam todos reunidos na grande sala de jantar da casa, sentados em absoluta ordem de autoridade e poder, o saleiro começava a vibrar e logo se deslocava sobre a mesa, contornando copos e pratos, sem mediação de qualquer fonte de energia conhecida nem truque de ilusionismo. (ALLENDE, 2017, p.16)

Muito comum nesse tipo de romance, o insólito emerge das narrativas do realismo maravilhoso, com *A casa dos espíritos*, não é diferente. Esses acontecimentos sobrenaturais trazem magia à obra, a exemplo de outras do mesmo gênero, conforme vemos abaixo:

Um romance tão ancorado no realismo tradicional como *Doña Bárbara* apresenta personagens dotados de poderes mágicos, como a própria protagonista, sem que tal predicação seja assimilada pelo relato. Se neste caso o elemento mágico não chega a contaminar o texto como um todo, em romances como *El reino de este mundo* ou *Cien años de soledad*, os componentes atributivos de Mackandal ou Melquíades são absorvidos pela narrativa, mas, ainda assim quando os acontecimentos envolvem a prática mágica, a espécie “magia” subsuma-se à categoria do maravilhoso. (CHIAMPI, 1980, p. 47)

Preservado no filme, o qual tem Meryl Streep no papel de Clara, o poder de mexer objetos aparece e isso faz com que possamos ter contato como espectadores com tal característica peculiar da personagem (AUGUST, 1993, 4’21’’). Isso nada mais é do que uma recriação do objeto e que depende muito da sensibilidade de quem o recria, no caso o diretor Bille August, que faz uma boa interpretação da obra original, consegue transpô-la para o cinema sem que perca a sua essência, é o que afirma Hutcheon (2011, p. 123):

O texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia. É o que um teórico chama de reservatório de instruções - diegéticas, narrativas e axiológicas -, que podem ser utilizadas ou ignoradas (GARDIES, 1998, p. 68-

71), pois o adaptador é um intérprete antes de tornar-se um criador. Mas a transposição criativa da história de uma obra adaptada e seu heterocosmo está sujeita não apenas às necessidades de gênero e mídia, conforme explorado no segundo capítulo, mas também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados.

Em outra passagem do livro, Clara invoca seus poderes de vidente para “ver o invisível” e até mesmo visualizar coisas do passado de Esteban Trueba, seu esposo:

[...] a própria Clara invocara inutilmente seus dotes de vidente. [...] Não a impressionaram as casas de tijolo, a escola e a abundância de comida, porque sua capacidade de ver o invisível detectou o receio, o medo e o rancor dos trabalhadores, e o imperceptível rumor que se calava quando virava o rosto, que lhe permitiram adivinhar algumas coisas sobre o caráter e o passado de seu marido.” (ALLENDE, 2017, p.117)

Sendo assim, surgido tão naturalmente, não existe uma explicação racional para o evento insólito que acontece com Clara:

O acontecimento insólito, privado de qualquer probabilidade interna (patente, mas sem causa), superpõe duas probabilidades externas, uma racional e empírica (lei física, sonho, delírio, ilusão visual) e outra irracional e meta-empírica (mitologia, teologia, milagres, prodígios, ocultismo) [cf. RF, 32] (CHIAMPI, 1980, p. 56)

No filme, a vidência de Clara também acontece e, assim como no livro, ela consegue ler cartas (AUGUST, 1993, 5’51’’). August está então, segundo Ramazzina-Ghirardi (2022, p. 82), viabilizando a obra de Allende para um público maior, que terá conhecimento da escritora e de suas produções por meio do filme:

Além de viabilizar o conhecimento da obra original por um público expandido, a adaptação realiza, também, um processo de ampliação da irradiação da narrativa adaptada e das expectativas do receptor. Um bom exemplo desse processo é o da adaptação de romances ao longo do século XIX.

Tendo fé em acontecimentos sobrenaturais e trazendo o encantamento do realismo maravilhoso, Allende traz na sua obra um acontecimento incomum e estranho ao leitor, que é quando Clara prevê a morte dos pais e vê o acidente que ocorre com eles antes mesmo de comentarem com ela qualquer coisa sobre o assunto. Além disso, vê que a cabeça de sua mãe foi arremessada ao longe e ajuda os policiais na busca por ela, gerando certo estranhamento entre eles, porém não medo nem perplexidade:

-Senhor, faça-me a gentileza de entrar ali e pegar uma cabeça de senhora que vai encontrar – pediu ao motorista.

Ele se arrastou sob os espinhos e encontrou a cabeça de Nívea, que parecia um melão solitário. Pegou-a pelo cabelo e saiu com ela, engatinhando. Enquanto o homem vomitava, apoiado numa árvore próxima, Fécula e Clara limpavam Nívea da terra e dos seixos que havia em suas orelhas, seu nariz e sua boca, e ajeitaram-lhe o cabelo, que se despenteara um pouco, mas não lhe puderam fechar os olhos. Envolveram-na num xale e regressaram ao coche. ” (ALLENDE, 2017, p. 135-136)

O acontecimento insólito, como diz Irlemar Chiampi no excerto abaixo, está de acordo com a obra e explica-se por meio da fé em eventos sobrenaturais, sendo esta o motivo do encantamento das obras:

O encantamento do realismo maravilhoso é conceitual; é sério e revisionista da perda da imagem do mundo que o fantástico atestava. Isto talvez queira dizer que o jogo se radicalizou (Borges fala da fé poética que substitui a dúvida suspendida). Em todo caso, ao leitor desamparado e aterrorizado pela fuga do sentido no fantástico, é restituído o sentido: a fé na transcendência de um estado extranatural, nas leis meta-empíricas. (CHIAMPI, 1980, p. 61)

No filme, Clara também faz a previsão da morte dos seus pais e sabe onde está a cabeça da mãe, reproduzindo a mesma cena (AUGUST, 1993, 38’43’’-41’02’’). O modo como Bille August conduz essa cena especificamente permite que vejamos que existem modos de narrar uma história de acordo com cada mídia; no caso do cinema, a tela vai mostrar imagens para nós espectadores, fazendo com que tenhamos reações positivas ou não, enquanto que no livro imaginaremos a cena na nossa cabeça. Para isso, August tem recursos a seu favor conforme Hutcheon (2011, p. 52) afirma:

Há, em poucas palavras, um contexto comunicativo mais amplo que deve ser considerado por qualquer teoria da adaptação. Esse contexto mudará com o modo de apresentação ou engajamento: o modo contar pode usar uma variedade de mídias materiais, e o mesmo pode ser dito do modo mostrar ao vivo ou mediado, pois cada mídia pode apresentar uma variedade de gêneros. As distinções de mídia isoladamente, contudo, não assinalarão necessariamente os tipos de diferenciações para os quais as adaptações chamam a nossa atenção.

Conclusões

Clara é uma personagem marcante, cativante, histórica e seus eventos são incorporados ao leitor. Ela cumpre o papel da mulher para a época, que é o de prover o bem-estar do lar, mas, tanto no livro quanto no filme, apesar de ser boa dona de casa,

demonstra ser feminista ao fazer o que tem vontade e não ser submissa ao marido, com quem tem desavenças muitas vezes, ajuda os demais e mostra ser uma pessoa de bom coração. A comparação entre as personagens do livro e do filme não tem grandes diferenças.

Existe uma identificação do leitor com ela e com os seus acontecimentos, é uma personagem unânime na obra, sendo que todos a admiram e nutrem carinho e ternura por ela. Os seus poderes sobrenaturais fazem sentido para ela, para as demais personagens e para a narrativa devido à presença do realismo mágico e maravilhoso, os quais proporcionam um enriquecimento literário. O referencial teórico utilizado serviu para enriquecer o trabalho, dando um bom suporte às discussões teórico-analíticas.

Quanto à adaptação, o diretor optou por utilizar uma atriz consagrada em seu papel; poucas diferenças, como tempo de duração do filme, algumas ações que são retiradas na obra adaptada e redução de algumas personagens secundárias são percebidas entre uma obra e outra – a literária e a audiovisual. Não se pode haver fidelidade entre as obras, porém, o enredo foi preservado de maneira geral e o filme é muito interessante e bem feito.

REFERÊNCIAS

A CASA DOS ESPÍRITOS. Bille August (rot./dir.). Alemanha/Dinamarca/Portugal/EUA/França. Costa do Castelo Filmes/Neue Constantin Film. Paris Filmes, 1993, 2h 26m.

ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*. Tradução Carlos Martins Pereira. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2017. Coleção Folha Mulheres na Literatura. 464 p.

ALLENDE, Isabel. Biografia. Disponível em: <https://www.isabelallende.com/> Acesso em 29 jul. 2023.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispanoamericano*. São Paulo: Perspectiva, 1980 (Debates 160).

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*, v. 1 n. 3 (1998): Edição regular. p. 313-338. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390>. Acesso em 21 dez. 2022.

FERNANDÉZ, Teodosio. O realismo maravilloso. In: ROAS, David. (Comp.). *Teorias de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 283-297.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. 2. ed. - Florianópolis: Ed. UFSC, 2011. 280 p.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e Comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

LLARENA GONZÁLEZ, Alicia. Lo Real Maravilloso americano: una propuesta de integración. *Revista Espejo de Paciencia*, Las Palmas de Gran Canaria, vol. 1, p. 20-30, 1996. Disponível em: <http://www.aliciallarena.com/downloads/lorealmaravillosoamericano.unapropuestadeinteg.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2020.

MATTOS, Cristine Fickelscherer de. PEREIRA, Helena Bonito Couto. *Conceitos e práticas de literatura comparada*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2021. 180 p. Coleção Conexão inicial.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. *Intermedialidade: uma introdução*. São Paulo: Contexto, 2022. 128 p.

SOGGIA, Janaína Santos Silva. Olhos desnudos: uma tradução intersemiótica da canção buarquiiana Olhos nos olhos. *Revista Leitura*. V.2 nº 56, p. 88-102. jul/dez 2015—Número regular. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/2427/2034>. Acesso em 21 dez. 2022.

VALENTIM, Laís Gerotto de Freitas. Clara, a clarividente: o insólito ficcional na personagem. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 21, n. 1, p. 85-97, jan./abr. 2021. Disponível em: doi: 10.5935/cadernosletras.v21n1p85-97. Acesso em 21 dez. 2022.

ZARATIN, Daniele A. P. O insólito ficcional no contexto hispano-americano. In: *Perspectivas do insólito ficcional: uma análise dos romances de Gioconda Belli e Maria Amparo Escandón*. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3975>. Acesso em 15 nov. 2020. p. 22-55.