

A LITERATURA LATINA AMERICANA NO CINEMA NORTE AMERICANO: A TRANSPOSIÇÃO PARA A TELA DE *A CASA DOS ESPÍRITOS E DE AMOR E DE SOMBRAS* DE ISABEL ALLENDE.

Profa. Dra. Maria do Socorro Baptista Barbosa¹ (UESPI)

Resumo:

Este trabalho tenta estabelecer, a partir da análise de dois textos chilenos, A Casa dos Espíritos e De Amor e de Sombras e de suas representações cinematográficas com o mesmo título, de que forma a transposição para a tela reflete certos elementos da narrativa. Para alcançar esse objetivo, baseou-se principalmente nas teorias de ECO (1968), MARSÉ (1995) e MÍNGUEZ-ARRANZ (2002), a partir das quais fez-se uma análise de diferentes elementos, percebendo que as mudanças ocorridas durante a transposição podem ser de naturezas diversas, inclusive ideológicas.

Palavras-chave: cinema, literatura, narratividade

Introdução

É do conhecimento de todos que a literatura antecede o cinema em milhares de anos. A única possível adaptação de um texto literário fora do papel seria para o teatro, e mesmo assim não com muita frequência. Com exceção de textos escritos realmente para o teatro, como as peças de Shakespeare e Ésquilo, a maioria dos textos literários nunca haviam sido adaptados para a representação até o surgimento do cinematógrafo, pelos irmãos Louis e Auguste Lumière, em 1895.

O que leva um roteirista a adaptar um texto literário para a tela? Segundo Portanova (2001), a adaptação de um texto para a tela do cinema “pode ser entendido como uma necessidade do diretor em, visualmente, reproduzir o texto incorporado à sua imaginação” (PORTANOVA, 2001, p. 1). Entretanto, nem sempre a adaptação é aceita com bons olhos pela comunidade acadêmica, já que o cinema só adquiriu o *status* de arte após a década de 1970 do século XX, quando começam a surgir cursos universitários na área..

A história das relações entre a Literatura e o Cinema se faz, como diz Cardoso (2000) ora pela intersecção, ora pelo dissídio. Os cineastas, desde cedo, viram na Literatura um universo de temas e de estruturas narrativas que poderiam constituir uma verdadeira fonte de inspiração e de trabalho. No início da chamada “sétima arte”, D. W. Griffith, um dos pioneiros na arte cinematográfica, considerado por muitos o “pai do cinema”, não hesitou em reconhecer que colhera em Charles Dickens modelos narrativos, técnicas, uma concepção de ritmo e de suspense, articulando duas ações simultâneas e paralelas (BELLO, 1997, p. 106). Já em 1897, o francês George Méliès adaptava, da literatura, **Fausto e Margarida**, em 1898, **A Gata Borralheira**, para, em 1902, iniciar o seu percurso de versões de obras de Júlio Verne com **Viagem à Lua**.

O Cinema, pela sua complexidade artística, tem vindo a suscitar inúmeros estudos. Quer abordemos o domínio semiótico, na linha de Metz, Lotman, Garroni ou Chatman, quer o abordemos em termos estéticos ou históricos, na linha de Eisenstein, Bazin ou Mitry, o Cinema não deixa nunca de estabelecer relações com a Literatura. Uma delas é destacada por Reis (1987) quando afirma: “É, pois, teoreticamente ajustado postular o cinema como linguagem que no fílmico se articula e falar em linguagem cinematográfica em termos homólogos àqueles em que se fala em linguagem literária” (REIS, 1987, p. 56).

Assim, a proximidade narratológica entre a Literatura e o Cinema é um tema que merece a devida atenção, sempre que recordamos a contigüidade entre estes dois sistemas semióticos. Como bem evidencia Silva (1990):

O texto fílmico narra freqüentemente uma história, uma seqüência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado espaço e num determinado tempo, e por isso mesmo é tão freqüente e congenial a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais também se narra ou se representa uma história (SILVA, 1990, p. 178).

Urrutia (1984), por sua vez, tem apontado a importância da intertextualidade nessa relação cinema / literatura, afirmando que “toda construção de textos começa com outros textos e vai contra elas, usando-os” (Urrutia, 1984, p. 119). Nesse mesmo sentido Andrew (1984) diz que toda produção cinematográfica existe, a priori, em relação a um inquestionável embasamento sobre um sistema público ou pessoal de experiência:

Nenhum produtor e nenhum filme (pelo menos no ponto de vista da representação) responde imediatamente à própria realidade, ou à sua própria visão interior. Cada filme representacional adapta uma concepção anterior. De fato, o próprio termo ‘representação’ sugere a existência de um modelo. Adaptação delimita a representação insistindo no status cultural do modelo, sobre sua existência no modo do texto ou já textualizado (ANDREW, 1984, 97).

Devido à complexidade de se entender de forma absoluta essa relação tão complexa entre cinema e literatura, alguns crítico tentam mapear esse território através da narratividade. Como diz Eco (1968):

Eu acredito que entre esses dois ‘gêneros’ é fácil encontrar pelo menos um tipo de homologação estrutural sobre a qual se possa refletir: eles são ambas artes da ação. Eu entendo ‘ação’ no sentido que lhe dá Aristóteles em sua *Poética*: um relacionamento que é estabelecido entre uma série de eventos, ocorrências reduzidas à sua estrutura básica. Embora no romance esta ação seja ‘recontada’ enquanto no cinema ela é ‘representada’ ..., isso não elimina o fato de que em ambos os casos uma ação está sendo estruturada (embora através de diferentes meios). (ECO, 1968, p. 201-202)

Para Rodrigues (2005), a narratividade é “caracterizada como fronteira entre os dois sistemas semióticos, a literatura e o cinema, a partir de seus elementos convencionais: personagens, espacialidade, sucessão dos eventos narrados e temporalidade.” (RODRIGUES, 2005, p. 8).

É levando em conta a ação a que se refere Eco e os elementos convencionais da narrativa, como aponta Rodrigues, que se parte para a análise dos dois romances de Isabel Allende, ambos transpostos para o cinema via produção estrangeira. O primeiro romance, **A Casa dos Espíritos**, primeiro romance da escritora, publicado em 1982, é um bestseller que já foi traduzido para mais de quinze idiomas, entre os quais o Inglês e o Português. Com essa publicação Allende ganhou renome internacional, principalmente por unir méritos artísticos à narração da história chilena a partir da saga de uma família, perpassando por três gerações. O texto retrata, de forma imaginativa e provocadora, um romance de personagens memoráveis e imagens tocantes. O filme baseado nesse texto, **A Casa dos Espíritos**, de 1993, é um filme de produção híbrida (Alemanha, Dinamarca, Estados Unidos e Portugal), com o som original em língua inglesa, dirigido por Billy August, que é também o roteirista, e produzido por Bernd Eichinger. Foi um filme de enorme sucesso de bilheteria.

O segundo texto, **De Amor e de Sombra**, segundo romance da autora chilena, é mais restrito a um determinado espaço de tempo, 1973, um aspecto da história do Chile, o golpe militar e a ditadura, e um espaço físico, a cidade de Santiago. Muito mais restrito que **A Casa dos Espíritos**, nem por isso menos marcante, esse segundo texto também retrata personagens memoráveis. O filme

De Amor e de Sombras, de 1994, é de produção estadunidense e argentina, com o som original em língua inglesa, dirigido por Betty Kaplan, produzido por Ernst Goldschmidt, com roteiro de Donald Freed.

Considerando que este artigo se propõe a discutir a questão da narratividade na relação cinema e literatura a partir dos textos de Allende, é importante situar cada texto literário para então mostrar de que forma esse mesmo texto passa para a tela a partir da indústria estadunidense.

Em se tratando de narratividade, muitos são os aspectos que podem ser abordados. Em virtude da complexidade que alguns desses aspectos trazem, optou-se aqui por tratar somente de três elementos da narrativa, comparando o texto escrito ao texto fílmico: o ponto de vista, o enredo e os personagens. O ponto de vista por ser, de acordo com Mínguez Arranz (2002), “um dos mecanismos básicos usado para criar um jogo completo de identificações tanto no cinema como no romance” (MÍNGUEZ ARRANZ, 2002, p. 66), identificando a forma como a narrativa se dá. O Enredo por ser a própria base narrativa, a história que é narrada. É justamente no enredo que se notam as maiores diferenças e / ou semelhanças entre o texto literário e o filme nele baseado. E os personagens porque é em torno deles que se dá a narrativa, e a omissão e / ou inclusão de personagens no texto fílmico pode trazer significativas alterações no sentido do texto.

1 A Casa dos Espíritos

1.1 Ponto de Vista

O livro é narrado quase sempre na terceira pessoa onisciente, sendo Alba a narradora que não assume papel participativo a não ser no final do texto. Em alguns momentos percebe-se a voz de Esteban Trueba, mostrando sua trajetória de crescimento, de caminhada em direção a um melhor entendimento sobre si mesmo e com sua família, entendimento esse que se completa ao resgatar Alba com a ajuda de Transito Soto. Nesse aspecto, o texto de Allende, que é centrado no feminino, acaba também por mostrar a busca da identidade do masculino, que só se realiza ao ajustar-se com o lado feminino da família.

No filme, o ponto de vista é sempre de Blanca, que narra a história a partir da leitura dos diários da mãe. Embora também mostre a trajetória de Esteban e das mulheres da família, a força da narrativa se perde pela mudança dos personagens que a contam. Para Marsé (1994), entretanto, a escolha do ponto de vista pelo diretor nunca deve ser a mesma do romance, uma vez que o filme é uma reconstrução, não uma cópia exata do texto. Para Marsé (1994),

Não apenas novas técnicas e instrumentos devem ser usados, mas, na minha opinião, outra história deve ser relatada tanto quanto deve ser baseada no texto original... De fato, o filme será conveniente não por sua fidelidade ao enredo ou ao espírito do romance que foi adaptado, mas pelo seu sucesso na criação de um mundo único, específico e auto-suficiente com suas próprias leis narrativas (MARSÉ, 1994, p. 34).

Ao mudar o ponto de vista no filme o diretor opta por mudar o foco central do texto, que de extremamente político e engajado com a história chilena se transforma em um drama centrado nos conflitos familiares, embora mantendo estreita relação com os conflitos externos.

1.2 Enredo

A Casa dos Espíritos começa e termina com a mesma frase, em um círculo que se fecha e se reinicia. A frase *Barrabás llegó a casa de la familia por via marítima* (ALLENDE, 2006, p. 11 e p. 454), que marca o início e o fim da narrativa, marca também uma estrutura circular que dá idéia de divindade, ou seja, de algo que não tem começo nem fim. Trata-se da história de três gerações da família Trueba, cujo patriarca, Esteban Trueba, é um dos narradores. O texto, entretanto, vai além da história da família: mostra, de fato, a trajetória das personagens femininas, que se inicia bem

antes do casamento de Trueba e Clara, e percorre toda a narrativa pela voz de Alba, a neta que já carrega em seu ventre a próxima figura feminina.

No dia que o padre a acusou de estar possuída pelo demônio e no qual o corpo de seu tio Marcos foi levado para casa acompanhado por um cachorrinho, de nome Barrabás, Clara del Valle começou a redigir seu diário. Cinquenta anos mais tarde, seu marido Esteban e sua neta Alba se referem a esse diário quando tentam juntar as peças que formam a história da família. É na leitura desse diário que Alba narra a trajetória de sua família, que se inicia muito antes de seu avô casar-se com sua avô, começa com a chegada do cão Barrabás, passa pela morte de Rosa, a Bela, sereia de cabelos verdes, chega então ao casamento, narra o nascimento de Blanca, Jaime e Nicolas, o amor de Blanca e Pedro Tercero, chega ao próprio nascimento de Alba, o golpe militar no Chile, seu seqüestro pelo também neto de seu avô, Esteban Garcia, filho de um filho bastardo, e se fecha com sua ida a Três Marias com Esteban Trueba, seu avô, que morre e lhe deixa a ler o diário.

O filme também tem estrutura circular: começa e termina com Esteban Trueba, alquebrado, chegando a Três Marias com Blanca e Alba. Blanca inicia a narrativa e não a interrompe em nenhum momento.

Comparando aspectos dessa narrativa com o filme, percebe-se, a princípio, uma mudança de foco: enquanto o texto é centrado na história das mulheres, o filme tem toda sua força na presença masculina de Esteban, representado por Jeremy Irons. O texto de Allende tem nas mulheres sua maior força. Iniciando com Nívea del Valle, a mãe, considerada pelos seus com a “primeira feminista do país”, passando por Rosa, a Bela, chegando a Clara, a clarividente, que conversava com os espíritos, depois Blanca, artesã, eternamente apaixonada, e por fim Alba, política, socialista. Há um caminho traçado em direção à luminosidade, a partir dos nomes das personagens: Nívea (cor da neve), Clara, Blanca (a branca) e Alba (alva). Esse caminho se perde no filme, já que a trajetória feminista de Nívea não é mencionada e o que acontece com Alba no texto acontece a Blanca no filme, a neta de Esteban permanecendo criança ao final da película. Essas transformações fazem com que a força das mulheres se perca, e o texto como um todo se prenda à trajetória de Esteban, que passa, certamente, por uma grande transformação, deixando de ser o ser rude do início para tornar-se mais humano ao final.

São várias as omissões no filme que transformam a narrativa de Allende, fazendo-a perder a força e a magia. Uma das principais características do romance é o realismo fantástico, que faz com que muitos críticos comparem a escritora chilena a Gabriel Garcia Márquez. Essa característica não aparece na versão cinematográfica, que tem uma única cena ligada ao sobrenatural quando da morte de Férula. A maldição desta, também um detalhe importante no livro, já que ela diz que Esteban encolherá, não é mencionada no filme. No texto o latifundiário chega a diminuir dez centímetros, algo certamente intrigante para um homem como o senador Trueba, que se considerava superior à maioria das pessoas e de repente se vê fisicamente menor.

O filme privilegia o drama e esquece cenas marcantes de humor e fantasia no texto, como quando Esteban bate em Clara e a mesma perde os dentes: ao mandar fazer uma dentadura, a clarividente não a usa, pendura-a no pescoço, só usando-a para as refeições ou em aparições públicas. O momento em que o senador bate na esposa aparece no filme, mas a comicidade que advém do ato é suprimido.

A omissão sem dúvida marcante é a da Casa da Esquina, que no filme é apenas uma grande casa, enquanto que no livro ela representa todo um universo: é nela onde nascem Blanca, os irmãos gêmeos e Alba, é nela que Blanca dá aula de artesanato para crianças com Síndrome de Down, é nela onde Esteban guarda as armas que compra para ajudar o partido conservador por ocasião do golpe, e é nela que Alba rouba as mesmas armas para ajudar os rebeldes. É uma casa que cresce para acomodar visitantes, e que tem quartos secretos que nem o próprio dono se atreve a visitar. E é nessa casa, imensa, que parece crescer por conta própria, e que fica assombrada após a morte de

Clara e a quase ruína da família depois do golpe militar, que se esconde Pedro Tercero antes de fugir para o Canadá com Blanca. É também para essa casa que Alba retorna após sua prisão e violação. É a própria Casa dos Espíritos, onde Clara reúne Espíritas, Rosacruz, faz leitura de tarô, e várias outras manifestações e denominações espiritualistas, sempre em busca de entender o próprio dom de ver, sentir e comunicar-se com o outro mundo. De acordo com Venâncio (2007, p. 3), esta é uma omissão “surpreendente”, pois tira a própria razão de ser do título do texto.

Pode-se elaborar o seguinte quadro comparativo entre o romance e o filme:

LIVRO	FILME
O livro retrata uma forte luta de classes entre burguesia contra miseráveis, com um claro desconhecimento da existência de uma classe média.	A luta de classes é polarizada na disputa entre Esteban Trueba e Pedro Tercero, como se não houvesse essa luta de fato, como algo bem mais pessoal.
As Mulheres são, a partir de suas falas, silêncios e ações, as figuras que de fato constroem a narrativa.	Embora as mulheres sejam também muito importantes, a ausência de Alba enquanto adulta e atuante transforma a narrativa, que perde parte de seu impacto.
A Genealogia é crucial no texto, já que a história é narrada a partir dos nascimentos e mortes dos membros da família de Clara, que inicia a narrativa.	Embora marcante, a genealogia perde um pouco de seu peso, sendo substituída pelas imagens fortes de ação, beleza e violência.
A presença do gótico e do sobrenatural, enquanto elemento inerente às mulheres da família, é presença constante no livro.	Poucos são os momentos em que a presença do sobrenatural é sentida, sendo o momento mais forte quando da morte de Férula.
Percebe-se um caminho da escuridão para a Luz, a partir dos nomes das personagens femininas: Nívea, Clara, Blanca e Alba	A trajetória de Trueba não se faz perceber da mesma forma, já que, embora criando um forte relacionamento com a neta, é a filha que o faz ver a realidade.

1.3. Personagens

Muito já foi dito sobre os personagens, já que falar de enredo pressupõe narrar suas histórias. Entretanto, cabem mais algumas colocações importantes: a omissão de alguns personagens importantes faz com que o texto fílmico perca parte de sua força e magia. Além da omissão, a troca de alguns personagens e de situações transforma o filme em um excelente drama, mas com pouca força política. Segundo Venâncio (2007, p. 2), “o contexto sociocultural latino-americano se acha totalmente ausente” no filme, já que o mesmo é uma produção híbrida que pouco ou nada tem a ver com o mundo latino, em especial o chileno.

O que também desaparece no filme são os filhos gêmeos do casal Trueba, figuras muito importantes na narrativa, além de não aparecerem também o Tio Marcos e Barrabás, o cachorro que virou tapete, e cuja aparição na história introduz e termina o livro.

A grande diferença recai na troca de Alba, a narradora do livro, por Blanca, que narra o filme. A própria caminhada de Esteban se confunde, pois é com a mais alva de todas, cujo nome significa também alvorada, amanhecer, que o rude e ignorante fazendeiro se percebe com ser humano, pai e avô. No filme, embora fique claro que ele ama a neta, essa relação não é tão intensa, já que ela é apenas uma criança quando ele morre.

2 De Amor e de Sombras

2.1. Ponto de Vista

O livro é narrado na terceira pessoa onisciente, sem que haja um personagem narrador. Percebe-se, entretanto, uma forte conotação política na fala desse narrador, principalmente ao citar a alienação da mãe de Irene, a cegueira de Irene e Gustavo, e o homossexualismo de Mário. O filme é narrado por Irene, que começa falando da ditadura, do estado de emergência, e afirma: “minha vida era segura até que eu começasse a despertar”. Essa mudança no foco narrativo dá muita força ao filme, mas a representação das mesmas personagens se faz de forma bem semelhante à do livro, com exceção de Irene, que parece ser mais lúcida desde o início.

2.2. Enredo

Quanto ao texto **De Amor e de Sombras**, publicado em 1984, pode-se dizer que é um texto mais leve e também de enredo mais simples, mas não menos intenso. A história se inicia em 1973, tendo origem num encontro de trabalho entre Irene, uma jovem da aristocracia chilena, jornalista, e Francisco, filho de um professor anarquista, psicólogo, forçado a trabalhar como fotógrafo por não conseguir clientes. A jornalista o contrata para fotografar suas reportagens para a revista de moda para a qual escreve. A partir de uma reportagem rotineira, na qual deveriam entrevistar uma suposta santa, um mundo estranho, oculto pela história oficial, vai se revelando, fazendo-os sentir responsáveis perante os fatos cruéis que se sucedem. A “santa” é seqüestrada pelo exército por haver socado um oficial enquanto em transe, e desaparece. Seu irmão adotivo, também militar, entra em desespero e decide encontra-la de uma forma ou de outra. Irene e Francisco descobrem uma mina na qual haviam vários corpos, e alertam a imprensa, que não apenas se nega a publicar, mas também exorta o povo a acreditar que são apenas boatos para desmoralizar o recém imposto governo militar. O irmão de Francisco, que tivera seu emprego tirado pelo golpe, não resiste à vergonha de não poder mais sustentar a família e se suicida. Outro irmão do fotógrafo, que é padre, junto com um cabeleireiro, que é homossexual, ajuda pessoas a fugirem do regime ditatorial do General Pinochet. Depois de exporem o que haviam descoberto, Irene sofre um atentado e ela e Francisco são obrigados a fugir do país. Ela conta ao ex-noivo, Gustavo, a verdade que descobrira sobre o regime que defendiam, e o mesmo, que é militar, reúne-se a outros que pensam como ele e tentam reagir à situação, mas são descobertos e mortos. Irene e Francisco conseguem fugir e vão se refugiar na Espanha, terra de onde os pais de Francisco saíram anos antes fugindo da ditadura de Franco. A história se repete ao inverso, e se fecha em um semi-círculo, encerrando-se com a esperança de que um dia possam voltar ao país sem perseguições ou dor.

O filme tenta manter a mesma força política do texto, mas muda personagens como as duas Evangelinas, trocadas na maternidade, uma das quais é morta e a outra se torna ativista política; a família de Francisco não é explorada de forma clara; o pai de Irene é muito pouco citado; o irmão de uma das Evangelinas trocadas, que se desespera ao buscar pela irmã adotiva, é mencionado como sendo irmão legítimo, já que a outra Evangelina não é citada. Ao omitir a troca das crianças, o filme se omite de explicar as razões das crises da moça que passa a ser vista como santa pela comunidade, enquanto que no texto ela entra em crise por apaixonar-se pelo irmão adotivo e entender esse amor como proibido.

Apesar disso, o filme, embora dando muita ênfase às cenas de amor e sexo, coloca fatos importantes, como o ativismo político de Francisco e seu irmão padre, bem como as verdadeiras razões do suicídio de seu irmão mais velho, e a vida de luta de seus familiares, em evidência. Embora profundo nas discussões sobre o regime de Pinochet, o filme não mostra, entretanto, a relação entre o amor que acaba por envolver os personagens centrais e as sombras que permeiam suas vidas.

É possível montar o seguinte quadro comparativo entre o romance e o filme:

LIVRO	FILME
O livro dá uma maior ênfase na questão política, e na alienação de algumas pessoas que se recusam a enxergar a realidade.	Embora trabalhando a questão política, há uma grande ênfase no erotismo, principalmente nas cenas de amor entre Connelly e Banderas.
É possível perceber uma trajetória da escuridão para a luz a partir das descobertas de Irene, que, ao ser quase morta, faz com que Gustavo também venha a enxergar.	Irene e Gustavo também passam a enxergar, tendo ambos o personagem de Banderas (Francisco) como mediador para alcançar o conhecimento. A frase inicial do filme comprova essa trajetória.
O livro termina quando o casal foge do país e promete voltar.	O filme acrescenta a volta, na fala de Irene, com uma visita ao túmulo do capitão Gustavo. Isso cria um anacronismo entre o texto literário e o texto fílmico, já que tal volta não seria possível durante a data de publicação do romance, sendo, porém, possível durante a data da filmagem.

2.3. Personagens

A omissão da história das Evangelinas trocadas é crucial para o desenrolar do livro, pois é a partir daí que Irene se insere no contexto da realidade da qual sua mãe a aliena. O pai de Irene, homem importante para a formação de seu caráter, também não é muito mencionado no filme. Embora personagens secundários, sua omissão no filme modifica o contexto no qual se insere a narrativa, pois muita coisa parece surgir de forma aleatória, sem uma explicação lógica, como é o caso da santa.

A forma como se dá a relação dos personagens masculinos no filme é muito semelhante ao livro, em especial Francisco, José e Mario, três figuras importantes ao atuarem de um modo às claras e de outro modo nas sombras. Mario aliás é um personagem muito rico: sua homossexualidade esconde sua inteligência privilegiada, seu gosto requintado, e sua vontade por justiça. Seus maneirismos afeminados ajudam a disfarçar suas atividades políticas.

Conclusão

Em ambos os livros, há uma forte conotação política. O filme **A Casa dos Espíritos** não tem a mesma conotação, até pelo fato de que o nome do país nunca é citado. Talvez o fato de ter sido filmado fora da realidade local, e com atores estrangeiros, com diretores também ausentes da realidade chilena, tenha feito com que o filme perdesse essa conotação. Entretanto, isto não significa dizer que seja um filme ruim, apenas que, ao compará-lo com o texto que lhe deu origem, fica muito clara a noção de que são textos diferentes, com técnicas e características diferentes.

O filme **De Amor e de Sombras** chega mais próximo da realidade chilena. Provavelmente por ter sido co-produção argentina, algumas características latinas do texto puderam ser preservadas. Dessa forma, não se afasta muito do contexto cultural no qual o texto literário se insere.

Por essa breve análise pode-se perceber que a forma de adaptar-se um texto literário para o cinema não é somente uma forma inserir o texto em um outro meio de comunicação, mas também uma maneira de se criar diferentes textos e contextos. O filme jamais poderia ser a cópia, com imagem, som e movimento, do texto literário, mas um outro texto com características próprias e sua

própria narratividade. Como diz Moravia:

Não há regras gerais. Isto é o que acontece: o escritor é um artista; o diretor de cinema é outro artista que expressa a si mesmo (a) através de um diferente meio, assim não se pode esperar que ele (ela) seja fiel ao romance. Se o (a) diretor (a) é um bom (boa) artista, ele (ela) será original, e se é original, será infiel. Há apenas uma coisa que podemos dizer: vamos esperar que faça um bom filme (MORAVIA, *apud* MÍNGUEZ-ARRANZ, 2002, p. 10)

Para finalizar: tanto **A Casa dos Espíritos** como **De Amor e de Sombra** (s), sejam enquanto literatura, sejam enquanto cinema, são textos que levam o leitor / espectador a refletir sobre si mesmo e o mundo em que vive, pois mostram diferentes trajetórias que levam ao despertar da consciência humana contra a injustiça e a violência. Embora **A Casa dos Espíritos**, enquanto filme, esteja dissociado da realidade na qual o romance se insere, está certamente relacionado ao mundo no qual foi produzido, pois o diretor, assim como o escritor, coloca sua própria ideologia no filme que produz. Talvez afastado do Chile, mas não tão afastado da realidade das guerras civis que têm assolado esse planeta em todos os lugares, o filme, embora não tão engajado quanto o livro, também mostra com relacionamentos familiares podem levar ao despertar de um homem, e leva-lo a se reconciliar consigo mesmo e com o mundo.

Referências Bibliográficas

- [1] ANDREW, Dudley. 1984. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- [2] ALLENDE, Isabel. *La Casa de los Espíritus*. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.
- [3] _____. *De Amor e de Sombra*. 15 ed. Trad. Suely Bastos. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2005.
- [4] CARDOSO, Luís Miguel Oliveira de Barros. “Literatura e Cinema: Convergência e Divergência em Cântico Final de Vergílio Ferreira”. *Revist@ do Curso de Comunicação Social da ESEV*. N. 1. Instituto Superior Politécnico de Viseu. 2000.
<http://www.ipv.pt/forumedia/ec_6.htm> [31/05/2006]
- [5] ECO, Umberto. “Cinema e Letteratura: La Struttura dell'Intreccio.” *La Definizione dell'Arte*. Milano: Mursia, 1968
- [6] MARSE, Juan. “El Paladar Exquisito de la Cabra. La Literatura en la Gran Pantalla.” *El País* 13 Nov.: 34. 1994.
- [7] MÍNGUEZ-ARRANZ, Norberto. *Spanish Film and the Postwar Novel: Reading and Watching Narrative Texts*. Westport, CT: Praeger, 2002.
- [8] REIS, Carlos. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.
- [9] SILVA, Vítor M. Aguiar e. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- [10] URRUTIA, Jorge. *Imago Litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar, 1984.
- [11] VENÂNCIO, Maria Thereza da Silva. “A casa dos Espíritos: Narrativa Literária e Narrativa Fílmica”. *HISPANISTA – Revista eletrônica dos Hispanistas do Brasil*. - Vol VII - nº 28 - janeiro - fevereiro - março – 2007. Disponível em:
<<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo73.htm>> . Acesso em: 26/06/2007.

¹ **Autora**

Maria do Socorro Baptista BARBOSA, Profa. Dra.
Universidade Estadual do Piauí (UESPI)
E-mail: nellce@uespi.br