ArReDia
Revista da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras / UFGD

# A INTERMIDIALIDADE EM 'LA CASA DE LOS ESPÍRITUS' (1982), DE ISABEL ALLENDE: LITERATURA, CINEMA & CIBERCULTURA

## *La intermedialidad en 'La Casa de los Espíritus' (1982), de Isabel Allende: literatura, cine y cibercultura*

*Adriana Felix de Figueiredo*[i]
*Leoné Astride Barzotto*[ii]
*Universidade Federal da Grande Dourados*

**Resumo:** Essa pesquisa objetiva fazer um estudo de intermidialidade a partir da obra 'La casa de los espíritus' (1982), da autora Isabel Allende. Primeiramente, a obra literária será investigada para congregar dados históricos, culturais, linguísticos e ideológicos a fim de, em seguida, permitir um estudo interartes de caráter comparativo à adaptação fílmica desse romance, feita em 1993. Por fim, essa pesquisa vislumbra fechar o ciclo intermidiático em torno da célebre narrativa de Allende com uma investigação da repercussão dessa obra e do filme homônimo no ambiente da cibercultura, buscando entender se o romance ou se a versão cinematográfica causou maior impacto e inspiração aos leitores dessa escritora.

**Palavras-chave:** Intermidialidade, Isabel Allende, *La Casa de los Espíritus.*

**Resumen:** Esta investigación tiene como objetivo hacer un estudio de intermedialidad de la obra 'La casa de los espíritus' (1982), de la autora Isabel Allende. En primer lugar, la obra literaria será investigada para recopilar datos históricos, culturales, linguísticos e ideológicos para luego permitir un estudio Interartes de carácter comparativo con la adaptación de la obra al cine, hecha en 1993. Por último, esta investigación prevé cerrar la discusión intermidiática en torno de la narrativa de Allende con una investigación sobre el impacto de esta obra y la película del mismo nombre en el entorno cibernético, buscando comprender si la novela o si la versión de la película causó impacto más grande e inspiración a los lectores de esta escritora.

**Palabras clave**: Intermedialidad, Isabel Allende, *La Casa de los Espíritus.*

**Introdução**

Para realizar uma investigação de estudos intermidiáticos, propusemos a obra literária de Isabel Allende *La casa de los espíritus* (1982), assim como sua adaptação fílmica homônima de 1993, de direção de Billie August, que é uma transposição "romântica" de uma obra literária altamente crítica à política vigente da época. Tendo em vista que adotamos o romance de Allende como ponto de partida para um trabalho de investigação entre Literatura e Cinema e, ainda, Cibercultura, cabe-nos igualmente fazer um estudo comparativo entre romance e filme. Também é de sumo interesse vislumbrar e entender qual, dentre as duas perspectivas, literária e fílmica, tem tido maior repercussão no espaço da cibercultura.

Izabel Allende como escritora, atuante e com consciência política, mostra-se voltada a exaltar o indivíduo contextualizado no panorama da América Latina. O romance *La casa de los espíritus* nos possibilita adentrar na vida social e política da família Trueba\Del Vale, que está contextualizada no Chile do início do século IX a meados do século XX. A escritora nos brinda com um romance que impressiona na clareza de detalhes dos personagens e de seus problemas existenciais e amorosos, relacionando-os aos acontecimentos históricos. Além disso, dá ênfase às ciências ocultas, que permeiam a vida das personalidades e das pessoas comuns, inseridas em um mundo real e conflitante. Muitas vezes, as personagens fazem ou fizeram parte da vida da escritora – conforme entrevistas ou dados biográficos da própria Allende; outras vezes são fictícias tão somente.



Nos empenharemos, portanto, em descobrir e divulgar qual a relevância de uma obra literária com um contexto histórico tão forte quanto em *La casa de los espíritus*, e como esta aproximação entre Literatura e História impacta o leitor\espectador; bem como procuraremos desvelar a importância e a influência de sua adaptação cinematográfica. Por conseguinte, abordaremos as concepções teóricas da intermidialidade e da cibercultura dentro dos estudos interartes, a fim de averiguar se há manifestações artísticas de outras naturezas cuja inspiração decorreu desta obra de Allende ou, ainda, de sua adaptação fílmica. Por fim, buscaremos considerar as identidades socioculturais inseridas na obra, como também, as questões e os temas que convergem ou divergem na formulação dos indivíduos dentro do panorama cinematográfico e no espaço da cibercultura.

Neste contexto, ambicionamos expor e esclarecer como a complexidade dos estudos intermidiáticos pode "transpor fronteiras" entre

o conhecimento científico e o conhecimento empírico. Logo, o intuito é atingir, também o público leigo, fazendo-o compreender como a Literatura e o Cinema podem informar, compartilhar saberes, divulgar culturas, além de entreter.

**A intermidialidade no texto literário**

Nas primeiras experiências de se fazer cinema, ainda no princípio do século XX, a literatura já era fonte de inspiração para a cinematografia. Desde os primórdios, cânones da literatura mundial eram transpostos para esta que era, então, uma nova forma de arte, o cinema. A relação cinema e literatura, que aqui iremos enfocar, pressupõe um amplo leque de estudos, o qual abordaremos no decorrer do trabalho. À luz dos conceitos de Klaus Clüver sobre intermidialidade, quando discorremos de sua teorização, devemos levar em conta que a intermidialidade abrange várias faces da "relação entre mídias". Primeiramente, em referência à palavra "mídia", focando o conceito de Clüver (2011), devemos considerá-la como nova palavra na língua portuguesa, posto que é normalmente utilizada para designar as mídias publicitárias, como: rádio, televisão, jornais, revistas, cinema. Já na língua inglesa, abrange também meios de expressões artística como o próprio corpo humano, uma pintura em tela e os apetrechos utilizados na sua composição, assim como os instrumentos musicais e o palco, o mármore e a escultura provinda do trabalho do escultor.



Neste sentido, Clüver (2011, p. 9) esclarece que "É esse significado de "mídia" como "mídia de comunicação" que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre a intermidialidade." Em segundo lugar, quando falamos de mídia como meio de comunicação e das relações entre as artes, devemos levar em conta os diferentes de gêneros textuais e signos que a mídia apresenta:

> Diferentes desses tipos de combinação de mídias são textos, ou gêneros de textos, que recorrem a dois ou mais sistemas de signos/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performáticos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis (CLÜVER, 2011, p. 12).

A Literatura, segundo Clüver, é apenas "uma classe com muitos gêneros ao lado de muitos outros gêneros não literários" (2011, p. 12). A letra de uma música, por exemplo, se sua enunciação for uma interpretação falada do texto, é entendida como texto verbal; porém, se musicada, o texto transforma-se em outra mídia: a música. Portanto, seus "signos/e ou mídias", não podem ser desassociados ou separados. Quando se define

mídia, também devemos pensar nos "transmissores", ou seja, o tipo de signo utilizado para ser transmitido o texto, que pode ser por via oral, escrito ou por outros códigos. Sendo assim, a intermidialidade implica em um "cruzamento de fronteira", ou mais ainda "uma mistura de gêneros". Tal "mistura de gêneros" nos proporciona um manancial de possibilidade de estudos intermidiáticos, analisando, comparando e sobrepondo cenas, diálogos e conceitos abordados.

Isabel Allende e sua literatura fantástica instigam-nos à imaginação e colocam-nos diante da realidade vivida pelo Chile em um período da história onde reina a ditadura militar. Na perspectiva do romance e do filme abordados, ao cruzar a fronteira entre literatura e cinema, percebemos que ambas divergem e ao mesmo tempo se completam, visto que os aspectos tratados no romance, como a opressão, a política ditatorial e a luta de gênero, pouco vemos no filme; por outro lado, completam-se, já que podemos apreciar outro fluxo do tema tratado, mais romanesco, menos político. Diante disso, enfatiza Cunha ao dizer:

> Livro e filme podem ser lidos, em conjunto, como textos complementares, numa intersecção em que um ilumina o outro; ainda que, em sua essência formal, constituam-se como objetos midiáticos autônomos, intransferíveis que são em suas especificidades estéticas. (2011, p. 335)



Quando articulamos sobre transposição midiática, falamos de um texto que pertence a uma mídia e que pode ser transformado em outra, ocorrendo então um procedimento chamado "adaptação". Como exemplo, podemos tomar um romance que pode ser adaptado para o cinema, assim como uma peça teatral para a ópera, ou ainda um conto de fadas para o balé ou para o cinema, visto que, neste processo, o novo texto pode conter dados do "texto fonte", como expõe Clüver:

> O novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situação, ponto de vista [...]. Uma comparação dos dois textos vai mostrar como o tradutor interpretou o original e quais características do texto-fonte foram preservados ou (necessária ou completamente modificadas). (2011, p. 18)

Com efeito, quando consideramos o texto literário e a sua "transposição midiática" e toda sua complexidade dentro do conceito de intermidialidade, podemos perceber que há um forte marca de textos inseridos dentro do próprio texto do autor que, de acordo com Claus Clüver (2011), é identificado como "intertextualidade". Em outras palavras, averiguamos um conjunto de possiblidades e de variações textuais que

correspondem aquilo vivenciado pelo criador e que este deixa transparecer em sua própria criação. Já os "paratextos": título, nome do autor, epígrafe, bem como notas de rodapé, imagens e ilustrações, têm o poder de tornar o leitor idealizador daquilo que se absorve do texto e das imagens que a obra literária lhe oferece, dando a oportunidade e o suporte para o leitor fazer sua própria interpretação textual.

Sendo assim, considerando os princípios de Clüver a respeito da intertextualidade, podemos afirmar que dentro de um texto há muitas possibilidades de diálogo entre textos que podem ser comprovados por meio de citações ou passagens, deixando margens às várias interpretações. No entanto, ao observarmos um filme, o intertexto pode ser reconhecido em um enquadramento que, por sua vez, pode ter o mesmo efeito de uma citação. Segundo Clüver, "Trata-se do contato passível de comprovação e às vezes hipotético entre textos, ou mais precisamente, do contato de autores, enquanto leitores, com textos, que deixava seus vestígios concretos na própria criação" (2006, p. 14).

No princípio dos estudos cinematográficos, a adaptação cinematográfica tinha como objetivo abordar a transposição, assim como se abordava uma tradução. Portanto se esperava "que a adaptação fosse tão "fiel" quanto possível ao texto-fonte" (CLÜVER, l977 p. 45). Hoje, a questão da fidelidade em uma adaptação cinematográfica é encarada de uma forma distinta. Sob este prisma, podemos averiguar que, muitas vezes, a adaptação leva o mesmo nome do texto-fonte, os mesmos personagens, passagens e falas idênticas, porém, a "reelaboração livre" e deliberada proporciona a criação de algo novo. Por consequência, esta nova história que a literatura proporcionou à sua transposição para o cinema, como já observado antes, diverge e ao mesmo tempo se complementa, proporcionando ao leitor\espectador o contato com dois "textos", assim como duas histórias que se assemelham; porém, esse novo texto, muitas vezes, é constituído de um novo paradigma. Com efeito, a este respeito, Clüver articula que:



> Frequentemente, questões sobre fidelidade para com texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui à original. Mas, independente da maneira como nós olhamos a relação entre o texto-fonte e o texto-alvo e interpretamos a forma e as funções do novo texto, nós também nos indagamos de que maneira a intermidialidade influencia nossa recepção do texto-fonte. (2006, p. 17)

O "texto-fonte" aqui analisado nos permite observar como a "reelaboração livre" proporciona ao leitor\espectador notar que a fidelidade não é o mais importante e sim o poder de avaliar sob forma de crítica, ao mesmo tempo em que nos permite fazer um contraste entre o texto-fonte e o texto-alvo, assim como também conseguimos vislumbrar a extensão do alcance da intermidialidade no novo texto. De fato, podemos observar que no nosso objeto de estudo, a obra de Allende, *La casa de los espíritus,* o tempo é marcado por constantes *flashbacks*. No filme, a narrativa segue uma sequência cronológica, que norteia o acontecimento da vida de Esteban Trueba; todavia, na obra literária, a narração se destaca por ser extremamente feminina, iniciando por Clara, em seguida por Blanca, sua filha, e, finalmente, por Alba, filha de Blanca.

Nos primórdios da arte mais jovem, o cinema era incapaz de transmitir sons; até então o cinema se expressava através da imagem como única forma de comunicação. Por consequência, a imagem exibida na grande tela é entendida como linguagem cinematográfica, de modo que proporcionou ao cinema a oportunidade de ser o primeiro veículo de comunicação de massa globalizado. Por conseguinte, a incapacidade de transmitir sons, em seus primórdios, forçou o cinema a desenvolver a narrativa visual como única forma de comunicação. Neste sentido, Cunha expõe que:



> Muito críticos afirmam que o cinema mudo foi a forma embrionária de uma expressão cujo progresso levou ao desenvolvimento.[...] Na verdade, o cinema silencioso foi uma forma completa em si mesma, que se estabeleceu, como toda forma de arte, a partir de suas próprias "faltas". (2011, p.31)

Para Metz (1977, p. 339), cinema é a forma mais recente de linguagem, logo, define-o como "sistema de signos destinados à comunicação". Porém, ele ressalta que cinema não é em si apenas um sistema de signos, mas também contém vários outros aspectos de significação. Além disso, divide os códigos cinematográficos em "gerais" e "particulares". Isto é, os códigos são gerais quando se referem a todo e qualquer filme, já os particulares se restringem a um determinado tipo de filme. Contudo, esses códigos estão interligados por um "tronco comum" por fazerem parte de "um sistema" que tem um mesmo objetivo: a comunicação. Metz procura não enumerar os signos da linguagem no cinema, pois ele crê que "as pesquisas cinematográficas não estão suficientemente desenvolvidas para que se possa adiantar, com seriedade, uma lista explícita de todos os códigos e subcódigos.

Vejamos como no filme *La casa de los espíritus* a linguagem cinematográfica está inserida. Na casa da família Del Valle, podemos observar que a iluminação é sempre clara como se tudo transcorresse durante o dia, o ângulo da câmera, que pode ser entendido como parte dos "códigos gerais", está sempre aberto e podemos perceber a elegância e o luxo que os cercam. Já, quando falamos em "códigos particulares", tomamos Rosa e sua beleza como exemplo, no seu velório e também em outros momentos de tristeza em que se pressupõe a escuridão, a luz está presente. Além disso, as cenas em que ela aparece ou em que se fala dela, sempre aparecem rosas ou flores como menção ao seu nome. Até mesmo no momento em que ela vai beber o veneno que a levará à morte por acidente, já que este era para seu pai, surgem próximo a ela flores roxas - essa mudança na cor das rosas representa sua própria morte. Em alusão ao seu nome, Clara, surge sempre em ambientes claros, iluminados, aludindo ao seu nome, à sua maneira de ver a vida e, principalmente, à sua espiritualidade. Interessante ressaltar que até mesmo no momento de sua morte, Clara está consciente, resignada porque vê sua morte como uma etapa a mais a ser cumprida. O silêncio de Clara é outro ponto a ser abordado, pois ele sempre surge como um divisor de águas entre uma etapa e outra de sua vida, tanto no filme como no livro. Em seus últimos instantes de vida, que acontecem em seu quarto, mesmo na penumbra, surge um feixe de luz que permanece em sua face.



Por sua vez, a casa de Esteban Trueba surge sempre mal iluminada. Logo, a linguagem cinematográfica, como recurso utilizado pelo diretor, expõe ao espectador o estado de espírito dos personagens e a situação da família vivida no momento. Constatamos também que Esteban Trueba representa o poder, a imponência e a arrogância. Suas roupas, sua bengala, seu bigode e a maneira como gesticula levam o espectador a crer em sua condição. Até mesmo os espaços físicos, onde as cenas acontecem com ele, são sempre tristes, com mobílias antigas. Acrescenta-se, ainda, que seus diálogos são sempre com subalternos ou com pessoas de hierarquia inferiores. Por fim, a cena de sua morte ocorre na sua fazenda "Tres Marias", que está abandonada e pressupõe, portanto, uma alusão aos últimos anos de sua vida, solitária e repleta de acontecimentos trágicos.

Ao propor este trabalho, no qual discorremos sobre literatura e cinema, não poderíamos deixar de incluir o Ciberespaço, "lugar" virtual, onde está inserido a Cibercultura. Uma vez que já ponderamos sobre a "linguagem cinematográfica", cabe agora refletir acerca da "linguagem virtual", visto que muito do que se comenta acerca da literatura e do cinema

acaba refletindo na constituição daquilo que se entende por cibercultura. Segundo Pierre Lévy:

> Ora, o ciberespaço abriga milhares de grupos de discussão (os News groups). O conjunto desses fóruns, eletrônicos constitui a paisagem movediça das competências e de paixões permitindo assim atingir outras pessoas, não com base no nome, no endereço geográfico ou filiação institucional, mas segundo um mapa semântico ou subjetivo dos centros de interesse. (1999, p. 207)

Neste espaço virtual, então, o poder de comunicação atinge um vasto público internacional e muitas vezes em tempo real – situação síncrona. Esta tecnologia permite um processo de "leitura-redação" grupal, ou seja, um mesmo texto pode ser lido por muitos e, ao mesmo tempo, pode ser editado por outras milhares de pessoas. Este mundo virtual povoa a nossa vida diária, chegando até mesmo desbancar as "mídias", como o rádio, a imprensa e a televisão. De acordo com Lévy, estas mídias trabalham com um traçado de "um para todos", ou seja "um centro emissor envia mensagens na direção de receptores passivos e, sobretudo, isolados uns dos outros". Enquanto que os correios e telefones, que são outras categorias de comunicação em massa, desenham um esquema em rede, ponto a ponto, "um para um", onde as mensagens são dirigidas e trocadas com muita exatidão. Em contrapartida, o ciberespaço engloba todas essas vantagens. "De fato, permite, ao mesmo tempo, a reciprocidade na comunicação e a partilha de um contexto. Trata-se de comunicação conforme um dispositivo "todos para todos" (Lévy, 1999, p. 206).



Efetivamente, assim como a literatura e o cinema e todas as "mídias" que permeiam a vida concreta da nossa sociedade, tiveram seu tempo na história da humanidade de descoberta e ascensão e, claro, de contínuo processo de aquisição e aperfeiçoamento. A cibercultura, igualmente, dentro do espaço virtual, "deve ser inscrita na duração longa da história das comunicações." Portanto, com o "poder virtual" (grifo meu) de ser um "escritor", crítico ou concernente, posso também opinar até mesmo traduzir dentro do meu contexto o que leio, o que vejo e falo ou o que outros falam, para um sem fim de pessoas vinculadas ao ciberespaço.

**Isabel Allende: vida e obra**

Isabel Allende é escritora de origem chilena, mas que tem como país de nascimento o Peru. Nasceu em Lima, em dois de agosto de 1942. Seus pais Thomas Allende, primo-irmão de Salvador Allende e Francisca Lona,

conhecida como "Doña Panchita" se separam no ano de 1945. Neste mesmo ano, a mãe de Allende volta ao Chile com seus três filhos e passam a viver com o avô.

Em 1953, "Doña Panchita" se casa com o diplomata Ramón Huidobro, que foi transferido à Bolívia e Beirute, onde Isabel Allende estudou em escola inglesa e norte-americana. No ano de 1958, a família regressa ao Chile e Isabel conhece um estudante de Engenharia, Miguel Friás que será seu primeiro marido. Salvador Allende é eleito o primeiro presidente socialista no ano de 1970. No ano de 1973, este é deposto com o golpe militar liderado por Augusto Pinochet, e, ao que tudo indica, suicida-se. Neste mesmo ano, em Santiago, é encenada a peça teatral de Isabel Allende *El embajador*, escrita em 1973. Em 1973, escreveu *La balada del médio pelo* e, em 1974, *Los siete espejos*. Devido à ditadura em seu país, a família passa a viver na Venezuela por treze anos. Com a notícia de que seu avô está morrendo aos 99 anos, Isabel Allende começa a escrever-lhe uma carta que se converterá, surpreendentemente, no livro *La casa de los espíritus*. Em 1982, a editora Círculo de Lectores o publica e se alavanca sua carreira como escritora. Posteriormente, em 1984, ela escreve contos de sucesso como *La gorda de porcelana* e *Contos de Eva Luna*. Seu livro *De amor y de sombra*, de 1985, é traduzido para o Inglês. Ao se divorciar em 1987, divulga *Eva Luna* em Espanhol e em Inglês. Conhece Willie Gordon no ano seguinte e se casam na cidade de São Francisco, Califórnia.



Depois de quinze anos fora de seu país, Allende volta para receber o prêmio "Gabriela Mistral", diretamente das mãos do então presidente do Chile, eleito pelo voto popular, Patricio Aylwin. Posteriormente, no ano de 1991, Paula, sua filha, sofre um ataque de porfiria, em Madri, e entra em coma. Neste mesmo período, Allende anuncia seu romance *El plan infinito*. No ano seguinte, Paula falece. Em consequência desta perda, Allende fundou "Isabel Allende Foundation", entidade sem fins lucrativos que auxilia mulheres em situação de vulnerabilidade social. O ano de 1993 foi de grandes realizações profissionais para Allende: *El plan infinito* é publicado em Inglês e começa a ser gravado um filme, baseado em sua obra *La casa de los espírutus,* em Londres. Este filme foi produzido por Berne Deichinger, dirigido por Billie August e estreou em 22 de outubro em Madri com grande êxito. Com a morte de sua filha, em 1993, vem-lhe inspiração para escrever *Paula*, obra de amplo sucesso, seguindo a linha autobiográfica de *La casa de los espíritus*. *De amor e de Sombra* passa para a grande tela dirigida por Betty Caplan. Em 1997, nasce *Afrodite*, o sucesso de suas publicações segue com *Hija de la fortuna,* em 1999, assim como, *Retrato en sépia,* no ano de 2000. Desde então, Isabel Allende se propõe a começar um

novo livro a cada ano, na sequência nos brinda com *La ciudad de las bestia* (2002); *El reino del dragón de oro* (2003); *Mi pais inventado* (2003); *El bosque de los pigmeos* (2004); *El zorro*: *comienza la leyenda* (2005); *Inês del alma mía* (2006); *La suma de los dias (*2007); *La islã bajo el mar* (2009) e, seu último livro publicado, *El cuaderno maia* (2011).

Seus prêmios se acumulam em mais de cinquenta; uns dos mais importantes foi o de honra ao mérito de Gabriela Mistral, em 1994, sendo a primeira mulher a recebê-lo. Em 2010, foi contemplada com o prêmio Nacional de Literatura do Chile e, em 2011, com o prêmio Hans Chistian Andersen de Literatura. O último foi "Ciudad de Alcalá de las artes y Letras", na Espanha. Suas publicações foram traduzidas para mais de trinta e cinco idiomas, com mais de cinquenta e sete milhões de exemplares vendidos, e suas obras foram adaptadas para o cinema, teatro, ópera, balé, rádio e musicais. Além disso, recentemente, em fevereiro de 2012, Isabel Allende disponibilizou doze títulos de sua autoria para publicação em e-book pela editora digital Leer.

### *La casa de los espíritus*: romance e filme



Na obra *La casa de los espíritus* (1982), a autora Isabel Allende entrelaça história, ficção e ciências ocultas. A presença feminina está em toda a narrativa. Mulher como Nívea, feminista atuante, que no princípio do século XX, com seus 15 filhos, onze vivos, luta incansavelmente pelo direito ao voto feminino, é casada com Severo Del Vale, político influente, o qual chega ao Senado. Já seu irmão Marcos, garante o espírito aventureiro da trama familiar. Clara e Rosa são filhas do casal Del Vale; a primeira traz consigo todo o aspecto mágico da obra, pois movia objetos com o poder da mente, predizia desde assuntos corriqueiros até grandes catástrofes. "Ella anunciaba los temblores com alguna antecipación, lo que resultaba muy conveniente em ese país de catástrofes, porque daba tempo de poner a salvo lavajilla..." (ALLENDE, 1982, p. 14). Já, Rosa, "La bela", chamava atenção pelo tom verde de seus cabelos e pela sua beleza que deixou completamente apaixonado a Esteban Trueba. Após a morte inesperada de Rosa, que foi supostamente envenenada por adversário político de seu pai, Esteban se muda para 'Tres Marias', fazenda de sua família, que estava em ruínas. Porém, deixa na cidade sua mãe moribunda, 'Doña Ester' e sua irmã 'Férula'.

Anos depois, já um latifundiário respeitado e rico, retorna à cidade em ocasião da morte de sua mãe e pede a mão de Clara, irmã de Rosa, em casamento. Clara havia completado dezoito anos e tinha voltado a falar.

Calara-se devido ao trauma da morte de Rosa. Como personagem inusitado não poderíamos deixar de comentar a respeito de "Barrabás", este que é o cão de estimação de Clara, posto que morre no mesmo dia de seu casamento. Personagem fictício, está presente em momentos cruciais do romance e acompanha as gerações seguintes, mesmo com seus restos mortais esquecidos no canto da casa.

Após o nascimento de Blanca, a segunda geração dos Trueba/Del Vale, a família se muda para a "Tres Marias". Ao chegar, a então menina conhece o homem que será o amor de sua vida, Pedro Tercero García, filho do administrador da fazenda, o calado e serviçal, Pedro Segundo. Sua irmã, Pancha, fora violentada quando jovem por Esteban e desta violência surgirá Esteban Garcia, o algoz da neta de Esteban Trueba no futuro. Tránsito Soto, prostituta do 'farolito rojo', contrai uma dívida com o 'Patron'. Anos depois, como forma de pagamento, salvaria esta mesma neta da agonia da morte. Ainda na fazenda, Clara engravida dos gêmeos e então, volta à cidade. "No es uno, son dos – replicó Clara -. Los mellizos se llamarán Jaime y Nicolás..." (ALLENDE, 1982, p. 102)

A gravidez de Blanca e seu amor por Pedro Tercero Garcia, descobertos por seu pai com a ajuda do 'conde', acarretou várias mudanças para a família Trueba/Del Vale. Para amenizar a vergonha de ter uma filha sem marido e grávida, Esteban lhe consegue um esposo, Jean de Satingy. O casamento por interesse, tanto por parte do pai da noiva como do próprio noivo, não se prolongou por muito tempo. Blanca regressa à 'gran casa de la esquina' e nasce Alba. Depois de alguns anos, Clara morre. A jovem Alba conhece Miguel, estudante de engenharia que a leva a conhecer os caminhos do amor e das ideias revolucionárias. Com o golpe militar, o presidente supostamente se suicida e Alba transforma 'la gran casa de la esquina' e seus muitos cômodos em esconderijo para os perseguidos pela ditadura, até o momento em que seu destino a coloca na presença de Esteban Garcia, o filho 'bastardo' do patrón, e começa seu tormento. Todo ódio acumulado durante duas gerações desprezadas tomba sobre Alba. Novamente, surge Tránsito Soto, aquela que ficou devendo um favor ao 'Patrón'. Paga sua dívida e Alba retorna à casa para passar com o avô seus últimos dias. Esta obra é composta de dezesseis capítulos e um epílogo que termina, ou, quem sabe, recomeça com a frase: "Barrabás llegó a la familia por vía marítima..." (ALLENDE, 1982, p. 363)



O filme *The house of the spirits* (1993), (A casa dos espíritos), do diretor Billie August, que é baseado no livro *La Casa de los Espíritus,* de Isabel Allende, mostra em sua adaptação o mesmo enredo encontrado no livro, com o acréscimo de alguns personagens e supressão de outros. Na

adaptação fílmica, a história se desenvolve somente até a segunda geração dos Trueba, ou seja, da personagem Alba somente a infância é mostrada, diferentemente do livro. Há, aí, uma inversão de papeis, pois quem sofre o flagelo da tortura durante a repressão política, no livro, é Alba, a neta de Esteban. Enquanto que, na adaptação fílmica, Blanca, sua filha, vive esse drama. Igualmente, a ambientação onde a maior parte da trama se desenvolve sofre alteração, pois, no livro, a história se desenvolve na zona urbana de uma cidade da América Latina cujo nome não é citado. Já, no filme, o desenrolar dos acontecimentos se dá mais na zona rural de uma cidade do Chile, mais propriamente na fazenda "Tres Marías". O livro e o filme convergem na maneira de relatar a vida de Esteban Trueba, família e descendentes legítimos e ilegítimos, transportando-nos numa narrativa contagiante ambientada no Chile do século XX, acompanhando a evolução social e política deste país.

**O mágico, o real e a intermidialidade**

Primeiramente, devemos enfatizar o teor místico que a obra literária em estudo trata, mas que a reprodução cinematográfica pouco o explora. O título, *La casa de los espíritus*, já nos remete ao conteúdo emblemático da obra de Allende, por conseguinte, notamos que este, o título, carrega todo um simbolismo fantástico está explicitado durante a narrativa literária. O poder que Clara apresenta de comunicar-se com os "espíritos" e prever o futuro está marcado no começo da reprodução fílmica, pois, quando criança, antevê a morte de sua irmã, Rosa.



Esta atmosfera mágica da "gran casa de la esquina", que marca a infância de Clara, está presente na maior parte do romance, cujas principais ações acontecem na casa da família Trueba\Del Vale. O patriarca, Esteban Trueba, ao casar-se, a constrói com o objetivo de convertê-la em um espaço acolhedor, onde crescerá sua estirpe: "decidió que su casa debía ser construída como los nuevos palacetes de Europa y Norte américa, com toda comodidade aunque guardando um estilo clássico." (ALLENDE, 1982, p. 85). Porém, graças a transbordante imaginação de Clara, a casa da família, com o passar dos anos, vai se transformando e começa a aparecer "protuberancias y adherencias, de multiples escaleras torcidas que conducian a lugares vagos, de torreones, de ventanucos que não se abrian, de puertas suspendidas en elvacio, de corredores torcidos" (ALLENDE, 1982, p. 88). Toda essa transformação tinha o objetivo de acolher os convidados de Clara, artistas pobres, fabricantes de chuva, até espíritos fantasmagóricos. Paulatinamente, a casa patriarcal dá lugar ao imaginário,

onde o sobrenatural se confunde com os fatos cotidianos. Clara, tem na "gran casa de la esquina", seu espaço feminino, onde além de aperfeiçoar seus dotes telepáticos que apresenta desde criança, move saleros com o pensamento e anuncia catástrofes. De modo que, observamos no decorrer do filme, que esse discurso, marcado no próprio título, se submerge. Na narrativa literária, a casa que Esteban Trueba constrói com todo luxo possível, para a época, e que abriga sua família, não é mencionada como referência das experiências de Clara, deixando então, certa lacuna entre a relação título e a narrativa fílmica.

Verificamos que nosso objeto de estudo, a obra literária *La casa de los espíritus*, leva em sua capa a imagem fotográfica de uma cena da adaptação cinematográfica. Esta imagem fotográfica é muito conveniente para a primeira impressão, pois nos mostra Meryl Streep (Clara) e Glenn Close (Férula), duas mulheres da família Trueba\Del Vale. A primeira, irmã de Esteban e, a segunda, esposa e grande amor de sua vida. Talvez estejam em destaque na capa por serem estas protagonistas que abarcam grande peso emocional, tanto no filme quanto no livro. Por conseguinte, Esteban nutre ciúmes doentio da amizade entre as duas, chegando a expulsar sua irmã Férula de casa. No filme, esta imagem fotográfica corresponde a um dos momentos de zelo de Esteban e, logo, Clara tenta consolar sua cunhada com um abraço. Este fato, e outros que mostram o carinho entre as duas, dentro do contexto fílmico, deixa o leitor/espectador imaginado se o que Férula sentia por Clara era amor carnal ou pura amizade. Portanto, a foto da capa, remete-nos imediatamente ao texto literário e ao mesmo tempo ao texto fílmico.



Férula representa, tanto no filme quanto no livro, um lado sombrio de Esteban. A presença de sua irmã o faz recordar a infância pobre proporcionada pelo pai alcóolatra e sua mãe moribunda. Férula está sempre vestida de negro, como se estivesse eternamente de luto. Há apenas uma ocasião no filme que a vemos romper o negro total em sua vestimenta. Durante um jogo, observamos que ela veste um vestido com pequenas estampas brancas. Esteban também traja roupas mais claras, deixando, por alguns instantes, seu lado austero; contudo, o ciúmes doentio que nutre por Clara, o faz ameaçar a irmã: "Se mamãe fosse viva, mandaria você para ela!". (AUGUST, 1993). Esta proposta de cores, que representa o estado de espírito e a personalidade dos personagens, só muda depois da separação do casal, quando Clara aparece usando tons mais escuros, porém nunca o negro.

A supressão, no filme, dos "mellizos" Jaime e Nicolás, filhos de Clara, é intrigante. Na obra literária, o primeiro representa o altruísmo e a

consciência política de sua mãe Clara, enquanto o segundo, de sua genitora herdará o lado místico. Do pai Estevan Trueba, nada herdam. Em observação já feita, o diretor Billie August pouco deixa transparecer o lado místico e o forte tom político do livro. Talvez, esteja aí o motivo de ambos os filhos serem suprimidos, pois, representam justamente esses dois paradigmas:

> ...especialmente a Jaime, que se burlaba de la família real britânica y a los doce años, estaba interessado em leer a Marx, um judío que provocaba revoluciones em todo el mundo. Nicóla heredó el espíritu aventureiro del tío abuelo Marcos y la propensión de fabricar horóscopos y descifrar el futuro de su madre… (ALLENDE, 1982, p. 119)

Na adaptação fílmica de *La casa de los espiritus,* observamos que Clara leva consigo uma caixa redonda de cor escura com uma estrela ao meio. É nesta caixa que ela guarda suas anotações e está sempre presente em momentos decisivos de sua vida: logo no começa do filme, quando Esteban vai à casa dos Del Vale para pedir a mão de Rosa; quando Clara, ainda criança, vê Estaban pela primeira vez, o observa de longe sentada em uma mesa e ao seu lado está a referida caixa. Passados alguns anos, ele retorna a casa dos Del Vale, agora para pedir a mão de Clara em casamento, e é quando ela aparece na sala com a mesma caixa. Também a leva para a fazenda "Tres Marias" quando se casa. Além disso, em outros momentos, a vemos escrevendo em seu diário e o guardando na caixa. Clara tem por esse objeto e por seu conteúdo um apego quase espiritual, por isso poderíamos classificá-lo como um objeto místico que o diretor quis incluir no filme para suprir a omissão de outros objetos que permearam na sua vida na obra literária. No leito de morte, que mais parece o próprio céu, ela recomenda a Alba para que entregue à sua mãe Blanca o conteúdo de sua caixa. Porém, esta já não é mais a mesma, agora é maior, visto que, além seus escritos, guarda as joias que seu marido lhe presenteava: "Por favor, dê estes a sua mãe, eles vão ajudá-la a resgatar o passado, talvez, eles possam ajudá-la a ver mais claramente a relação entre os acontecimentos. E talvez algum dia ela precise disto para algo que não sejam adorno." (AUGUST, l993)



A partir de um olhar mais atento à caixa que poderia ser quadrada, contudo, é redonda pode-se inferir, dentro do contexto místico do filme, a representação de um elo. Um eterno recomeço, que está submetido aos atos dos personagens como em um vai e vem de fatos interligados. Podemos notar este subterfúgio ao observar que o filme inicia e termina com a mesma cena. Além disso, percebemos que o romance começa e termina com a

mesma frase: "Barrabás llegó a la familia por vía marítima..." (Allende, 1982, p.9; p. 363)

Isabel Allende tem como princípio, para suas histórias, mesclar o mágico com o real. O mistério, as premunições, as coincidências, fazem parte do cotidiano de seus personagens. Adepta ao gênero literário Realismo Mágico, Allende empresta da história de seu país personagens e fatos, que permeiam a memória de uma nação que viveu um longo período de ditadura militar. De acordo com João Manuel Cunha, a literatura tem o poder de recuperar fatos históricos:

> Os fatos que ela recupera não são os fatos lembrados pela memória, mas fatos que são própria memória, como registro para o não esquecimento. Comparada com a prosa memorialista, essa literatura da urgência coloca, para os estudos literários, outros problemas tão instigantes quanto aqueles criados pelo texto testemunhal. (2008, p. 3)

Allende, em sua obra literária, nos fala da "mesa de três patas", este objeto também místico da "gran casa de la esquina" está presente na vida de Clara e de seus amigos espirituais. A mesa era utilizada para comunicar-se com os espíritos que perambulavam pela casa e para escrever em seu diário:



> En esa época empezaram sus primeros intentos sérios para comunicar-se com los extraterrestre y, como ella anotó, tuvo sus primeras dudas respecto al origen de los mensajes espirituales que recebiá a través del péndulo o de la mesa de três patas." (ALLENDE, 1982, p. 180)

A mesa de "tres patas" é mencionada como suporte para tudo que se relaciona à espiritualidade de Clara e está sempre ligada a membros de sua família. Não obstante, podemos considerar que Allende, por sua vez, como mulher politicamente consciente e atuante, quis fazer menção em sua obra, ao que ClaudioVeliz afirma quando se refere à "mesa de tres patas":

> Durante los cien años en que gran parte del mundo entró con passo firme al caminho del progreso industrial acelerado, Chile vivió dominado por três grupos de présion cuyos interesses económicos eram absolutamente incompatibles com el tipo de política necessária para la industrialización del país. *La mesa de festín chileno tuvo tres patas.* (1963, p. 1, grifo nosso)

Claudio Veliz, em seu texto, *La mesa de tres patas*, argumenta sobre a não industrialização do Chile citando três grupos de pressão que controlam a política econômica: "...los exportadores mineros del norte de país; los exportadores agropecuários del sur y las grandes firmas importadoras

generalmente localizadas en el centro, em Santiago y Valparaíso. Esta poderosa coalción de interesse dominó la política económica del Chile durante todo el siglo passado y parte del atual." (VELIZ, 1963, p. 18).

Segundo Veliz, a falta de crescimento econômico e industrial não se pode relacionar com miscigenação entre índios e Chilenos, tampouco ao clima, à geografia ou à cultura do país. Por trás deste não desenvolvimento econômico, há muitos anos de especulação, complôs, massacres e torturas, que estão documentados pela literatura, de modo que Eduardo Galeano nos relata:

> Em geral, os mineiros chilenos vivem em quartos estreitos e sórdidos, separados de suas famílias, que moravam em casebres miseráveis nos subúrbios; separados também, é claro, do pessoal estrangeiro, [...] A produtividade operária foi aumentando, no Chile, a medida que as empresas mecanizavam seu meios de exportação. (1978, p. 159)

Na transposição para o cinema de *La casa de los espirutus*, assim como na obra literária, Esteban Trueba é um respeitado candidato ao senado pelo partido conservador. Antes da morte de Clara, em uma conversa com a filha, ele faz um comentário à greve que paralisou o país depois que Salvador Allende foi eleito pelo voto popular em 1970. "Não há comida, roupas, sapatos, peças sobressalentes, nada! - É um mau perdedor, sabe quem está por trás desta greve, todos sabem. - É sabotagem". (AUGUST, 1993)



Já, na obra literária, Allende faz várias referências ao golpe militar e ao período de governo de Salvador: "El Presidente aparecia en la televisión casi todas las noches para denunciar la guerra sin cuartel de la oposición. [...] Advirtió que los camioneros en huelga recibían cincuenta dólares diários del extranjero para mantener el país parado." (ALLENDE, 1982, p. 307)

Este fato, a greve, foi o propulsor do golpe militar de 11 de setembro de 1973, tendo grande repercussão nos meios literários. Por consequência, Guido Vicário em seu livro, *Militares e Políticos na América Latina* articula: "...a paralização de numerosos e pequenos proprietários de caminhão [...] e de grande parte dos motoristas não poderia ser explicada sem se levar em conta a compensação financeira regular que os compensasse pelas pesadas e prolongadas perdas..." (1979, p. 141)

Ao considerarmos as duas formas de arte, literatura e cinema, notamos que depois do golpe militar temos mudanças que ocorrem em ambas as narrativas. Na "transposição midiática" de *La casa de los espíritus*

há uma cena em que vemos uma rua, quase vazia, com apenas uma pessoa correndo e fugindo de algo e, em seguida, um carro do exército que, abruptamente surge e logo depois se junta com outros, de onde descem vários homens uniformizados. A partir desta cena, o colorido da tela se esvanece e começa a predominar tons cinzas.

Este enquadramento marca uma mudança que acontece depois da morte de Clara e nos remete à tomada do governo popular pelo exército comandado pelo General Augusto Pinochet, em 1973. Esse fato marcante da história do povo chileno e o suicídio de Salvador Allende é ricamente narrado por Allende em sua obra e é marcado pelo epílogo "El Terror".

> Entonces oyeron el rugido de los aviones y comenzó el bombardeo. Jaime se tiro al suelo com los demás, sin poder crer lo que estava vivendo, porque hasta el día anterior estaba convencido que em su país nunca pasaba nada y hasta los militares respetaban la ley...El bonbardeo fue breve, pero dejó el Palacio em ruinas [...] El Presidente estrechó la mano a cada uno. 'Yo bajaré al final", dijo. No volvieron a verlo com vida" (ALLENDE, 1982, p. 311)

Além disso, este é o momento que Alba reencontra Esteban Garcia, filho bastardo de Esteban Trueba, que a leva ao cativeiro e a tortura com a acusação de ser mulher de um revolucionário. Por outro lado, no filme, quem é presa e torturada é Blanca. Compondo-se, então, um novo papel para ela, igualmente podemos averiguar que as cenas deste episódio se assemelham muito com a narrativa literária. O ódio, o desprezo e a miséria passados por Esteban Garcia recaem sobre sua vítima, Alba, sua parente por parte de pai. Contudo, no momento em que a descendente de Esteban está agonizando, de forma espiritual, surge Clara sua avó:



> Clara trajo la idea salvadora de escribir con el pensamento, sin lápis nin papel, para mantener la mente ocupada, evadirse de laperera e vivir. Le sugirió, además, que escribiera um testemonio que algún día podría servir para sacar a luz el terrible secreto que acaba vivendo, para que el mundo se enterara de lorror que ocurría paralelamente a la exitencia ... (ALLENDE, 1982, p. 348)

Em sua obra literária, notamos que a autora Isabel Allende deixa transparecer através de Alba, neta de Esteban, um 'sentimento' por ter deixado a sua terra natal, que, diga-se de passagem, este 'sentimento' permanece para sempre no coração de todo ser humano, quando se propõe a uma mudança de país: "Esse mismo día el abuelo quiso que nos fuêramos del país. Tenía miedo por mí. Pero yo le explique que no podia irme, porque lejos de esta tierra sería como los árboles que cortan para Navidad, esos

pobres pinos sin raíces que duran um tempo y después se mueren." (ALLENDE, 1982, p. 356)

Tais adaptações levam-nos a crer em um 'poder' que o produtor tem de apropriar-se e reinterpretar certa obra. Mesmo que no filme, ao reinterpretar, o elaborador se mantenha praticamente intacto ao contexto, às intrigas, ao drama e aos personagens da obra original, há uma mudança de perspectiva em que estão comprometidas as visões estéticas e o contexto ideológico do momento de cada produção, tanto no livro quanto no filme.

Como já dito, Allende busca desenvolver em sua obra literária, a questão política que envolvia o Chile no princípio do século XX a meados do século XXI. Com veemência, ela levanta o tema dos direitos trabalhistas também. Observamos que Pedro, namorado de Blanca e empregado de Esteban Trueba, da "fazenda Tres Marias", no livro é considerado um revolucionário, pois incita os funcionários da fazenda a exigirem seus direitos, promovendo reuniões no próprio local de trabalho e também nas fazendas vizinhas. Em suas reuniões cantarolava canções que falavam de empregados massacrados por seus patrões. Usando a metáfora da "raposa e a galinha", por meio de canções, Pedro convidava à luta pelo direito ao descanso semanal e a um ganho justo pelas horas trabalhadas. Mais tarde, torna-se um importante membro do governo, eleito pelo voto popular: "La unión hace la fuerza, como disse el padre José Dulce María. Si las gallinas puedem hacerle frente al zorro, qué queda para los humanos?" (ALLENDE, 1982, p. 134).



Por consequência, podemos concluir que Allende utiliza de sua "literatura da urgência" para expor ao público acontecimentos históricos de seu país mesclando-os com personagens ricamente humanos com suas perdas e vitórias, amores e desamores que, como na vida real, persistem em recuperar o passado para saber do presente.

Por conseguinte, o contemporâneo nos traz o advento da tecnologia que deixa este passado histórico bem mais presente e accessível, de modo que podemos contemplar o trabalho de Isabel Allede no ciberespaço, pois lá encontramos sua biografia completa e suas obras. No google acadêmico temos vários artigos, teses de doutorados e de mestrado relacionados às suas obras. O filme, *The house of the spirits*, encontramos no banco de dados do **you tube**, completo e legendado. Allende também marca presença nas redes sociais, possui uma página no **facebook**, onde suas fotos e comentários têm, no momento, 451. 905 (quatrocentos e cinquenta e um mil, novecentos e cinco) 'curtidas'. Também possui um **blog** com o nome de **My Invented Isabel** (Minha Isabel inventada). Segundo Sarah, sua blogueira: "Existen otros, pero quédense tranquilos, que realmente la conozco y ella

más o menos apruebalo que escribo. Digo más o menos porque a veces no estoy segura de lo que está diciendo cuando me regaña en español." (2013). Todas suas postagens estão em inglês e espanhol, e é claro que Allende não poderia estar fora do **Twitter,** onde seus seguidores chegam a 37.214 (trinta e sete mil duzentos e quatorze). Dados encontrados até o momento da pesquisa, visto que suas páginas, na internet, tendem a ter novos visitantes a casa dia. Com efeito, ainda encontramos alguns de seus livros disponíveis em **e-books**.

**Considerações finais**

Como já vimos, a obra literária de Allende, *La casa de los espíritus*, foi editada pela primeira vez em 1982, já o filme homônimo, em 1993. Portanto, este clássico da literatura latino-americana está há 31 anos propagando uma parte da história do Chile e, em virtude disso, sua última edição foi em 2004, pela Editora De Bolsillo, da Argentina. Portanto, ao compor um traçado no intuito de averiguar qual tivera maior efeito diante do leitor\espectador, notamos que ambas as obras (literária e fílmica) tiveram, desde suas criações, uma notável repercussão tanto para o público leigo, que lê para simples deleite, quanto para o público acadêmico, que as utiliza para suas pesquisas. Assim sendo, a literatura de Allende está presente no ciberespaço seja em forma textos, livros, artigos, imagens, ou comentários nas redes sociais fazendo-nos concluir que Isabel Allende faz parte do mundo concreto e virtual que nos cerca, sendo que ela e suas obras são muito representativas para a cultura latino-americana e para a intermidialidade.



**Referências**

ALLENDE, Isabel. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Ed. Círculo de Lectores, 1982.

AUGUST, Billie. *The house of the spirits*. Dinamarca, Lisboa e Alemanha. Paris Filme, 1993.

CLÜVER,Claus. Intermidialidade. *Revista Aletria*. Belo Horizonte, UFMG, v. 1, n. 2, p.8-23, nov. 2011.

_____. Intertextus/interartes/intermedia. *Revista Aletria*. Belo Horizonte, UFMG, p.11– 41, dez. 2006.

_____. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo, p. 36–55, n. 2, 1997.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *A Lição bem aproveitada* – Modernismo em Mário de Andrade, Ed. Atelie, 2011.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Trad. de Galeno Freitas. Ed., Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1978.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura.* Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 3ª ed., 2010.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

VELIZ, Claudio. *La mesa de tres patas.* Desarrollo Económico, vol. III, n. 1-2, 1963. Disponível em: www.edu.ar. Acesso: 10 jun. 2013.

[i] E-mail do autor: drika-felix@hotmail.com
[ii] E-mail do autor: leonebarzotto@ibest.com.br