



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA**

**IARA MARIA CARNEIRO DE FREITAS**

**ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS FEMININOS**  
**NA TRANSMUTAÇÃO DO ROMANCE *LA CASA DE LOS***  
***ESPÍRITUS* PARA O CINEMA**

**FORALEZA-CEARÁ**

**2010**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ**  
**IARA MARIA CARNEIRO DE FREITAS**

**ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS FEMININOS  
NA TRANSMUTAÇÃO DO ROMANCE *LA CASA DE LOS  
ESPÍRITUS* PARA O CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Lingüística Aplicada. Área de concentração: Estudos da Linguagem. Linha de pesquisa: Tradução, Lexicologia e Processamento da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Soraya Ferreira

**FORTALEZA-CEARÁ**  
**2010**

F866a

FREITAS, Iara Maria Carneiro de  
Análise da construção de personagens de  
personagens femininos na transmutação do romance  
*La casa de los espíritus*  
para o cinema/Iara Maria Carneiro de Freitas-  
Fortaleza, 2010.  
80p.

Orientadora: Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves  
Dissertação (Mestrado Acadêmico em Linguística  
Aplicada)- Universidade Estadual do Ceará, Centro de  
Humanidades.

1. Literatura 2. Cinema 3.Tradução intersemiótica  
4.Personagem.

I.Universidade Estadual do Ceará, Centro de  
Humanidades.

IARA MARIA CARNEIRO DE FREITAS

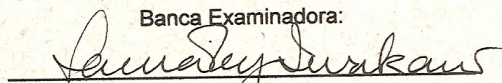
**ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS FEMININOS NA  
TRANSMUTAÇÃO DO ROMANCE LA CASA DE LOS ESPÍRITUS PARA O  
CINEMA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Linguística Aplicada.

Orientadora: Profa. Dra. Soraya Ferreira

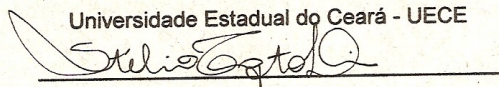
Aprovada em 30 de agosto de 2010

Banca Examinadora:



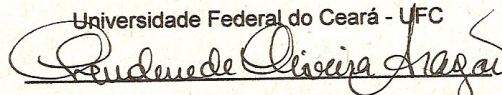
Profa. Dra. Laura Tey Wakami (Presidente)

Universidade Estadual do Ceará - UECE



Prof. Dr. Stélio Torquato Lima (1º examinador)

Universidade Federal do Ceará - UFC



Profa. Dra. Cleudene Aragão (2º examinador)

Universidade Estadual do Ceará - UECE

Me gusta mi vida, en realidad no quiero ser una diva ni cantar en La Scala con Plácido Domingo, prefiero mi mundo de espíritus literarios.

Isabel Allende

Para Maria Tereza

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pelo dom da vida e por ter me consolado e iluminado nos momentos difíceis, me dando a graça de chegar neste importante ponto da minha caminhada

À Professora Dra. Soraya Ferreira pela dedicação, infinita paciência e compreensão. Sem suas contribuições não teríamos chegado ao fim deste trabalho.

À UECE pela acolhida e por proporcionar condições adequadas para uma formação acadêmica e humana de qualidade.

À UERN por ter contribuído na realização deste sonho.

Aos professores Stélio Torquato e Cleudene Aragão por suas valiosas e pertinentes considerações durante o exame de qualificação.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada pela orientação e seriedade na condução de seus trabalhos.

Ao Grupo de Estudos Literatura e Mídia pelos esclarecimentos e motivação para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos colegas do Programa de Mestrado: Gerson Boaventura, Valdecy Pontes e Gleyda Cordeiro pela amizade e pela solidariedade ao longo deste árduo caminho.

Ao meu marido e amigo fiel, Francisco Vidal Filho, pela paciência e companheirismo nos momentos alegres e nos difíceis.

À minha filha Maria Tereza, razão da minha vida, que mesmo tão pequena me dá forças todos os dias para continuar lutando e vivendo.

A todos aqueles que me ajudaram direta ou indiretamente na confecção deste trabalho meus sinceros agradecimentos.

## RESUMO

A escritora chilena Isabel Allende é conhecida por suas contagiantes histórias onde o universo feminino, como a política são explorados e apresentados sob diversos pontos de vista. Esta abordagem de Allende se dá por sua proximidade com mulheres de temperamento e atitudes marcantes e pelo envolvimento de familiares seus na vida pública. Por isso, o presente trabalho tem como objetivo analisar a construção e a transmutação de personagens femininos, especificamente dois: Clara e Férula, do livro *La Casa de los Espíritus* de Isabel Allende para o cinema na versão *The House of the Spirits* (1998) dirigida por Bille August. Para isso, verificamos as estratégias utilizadas pelo diretor para reescrever tais personagens, ou seja, como transformar em imagem os sentimentos que nos transmitem as palavras. A análise se baseia na compreensão da adaptação cinematográfica como um processo tradutório e adota como elementos de interpretação e estudos da linguagem cinematográfica. Para a realização desta análise, inicialmente apresentamos considerações teóricas relevantes sobre tradução intersemiótica e construção de personagens e realismo mágico. Em seguida, fizemos um breve histórico sobre a condição feminina na contemporaneidade e literatura de autoria feminina na América Latina. Concluimos que tanto no livro como no filme, as mulheres adotam comportamentos diferenciados condizentes à geração a que pertencem, porém sem submissão. No filme, embora exista a figura do narrador em alguns momentos, são elementos tipicamente cinematográficos como cenografia, figurino e os modos de comportamento dos personagens que enfatizados demonstram algo da sua personalidade. Como referencial teórico deste trabalho tomamos por base teóricos como André Lefevere (1992), Jakobson (1995), Thais Flores (1998), Júlio Plaza (2001) Xavier (2003), Bazin (2000), Todorov (2007) e Chiampi (2008).

Palavras-chave: literatura, cinema, tradução intersemiótica, personagem.



## RESUMEN

La escritora chilena Isabel Allende es conocida por sus contagiantes historias donde el universo femenino, así como la política son explotados y presentados bajo diversos puntos de vista. Este abordaje de Allende ocurre a causa de su cercanía a mujeres de temperamento y actitudes marcantes y por la participación de familiares en la vida pública. Por eso, el presente trabajo tiene como objetivo analizar la construcción y la transmutación de personajes femeninos, especialmente tres: Clara, Blanca y Férula del libro *La Casa de los Espíritus* de Isabel Allende para el cine en la versión *House of the Spirits* (1993) dirigida por Bille August. Para eso, verificamos las estrategias utilizadas por el director para reescribir estos personajes, o sea, como transformar en imágenes los sentimientos que nos transmiten las palabras. El análisis se basa en la comprensión de adaptación cinematográfica como un proceso traductorio y adopta como elementos de interpretación y estudios del lenguaje cinematográfico. Para la realización de este análisis, inicialmente presentamos consideraciones teóricas relevantes sobre traducción intersemiótica y construcción de personajes. Después, hemos hecho un breve histórico sobre la condición femenina en la contemporaneidad y literatura de autoría femenina en América Latina. Concluimos que tanto en el libro como en la película, las mujeres adoptan comportamientos diferenciados condizentes a la generación a que pertenecen, pero sin sumisión. En la película, aunque exista la presencia del narrador en algunos momentos, son elementos típicamente cinematográficos como cenografía, ropaje y los modos de comportamiento de los personajes que enfatizados demuestran algo de su personalidad. Como referencial teórico de este trabajo cogimos por base teóricos como André Lefevere (1992), Jakobson (1995), Thais Flores (1998), Júlio Plaza (2001), Xavier (2003), Bazin (2000), Todorov (2007) e Chiampi (2008).

Palabras-llave: literatura, cine, traducción intersemiótica, personaje.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 01: Clara adentra a sala
- Figura 02: Clara se apresenta a Esteban Trueba
- Figura 03: Férula à espera de Clara
- Figura 04: Férula e Esteban durante café da manhã
- Figura 05: Férula encontra Clara
- Figura 06: Férula e Clara conversam
- Figura 07: Clara toca piano para a família
- Figura 08: Férula observa Clara
- Figura 09: Férula comendo
- Figura 10: Férula falando de boca cheia
- Figura 11: Clara e Esteban na cama
- Figura 12: Clara e Esteban em sintonia
- Figura 13: Férula observa Clara e Esteban na cama
- Figura 14: Férula se confessando
- Figura 15: Padre Antônio ouve confissão de Férula
- Figura 16: Clara move jarro com o olhar
- Figura 17: Esteban se impressiona com Clara
- Figura 18: Momento da concepção de Blanca
- Figura 19: Clara prevê a morte de seus pais
- Figura 20: Mortes dos pais de Clara
- Figura 21: Férula no confessionário

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1. A TAREFA DE TRADUZIR</b> .....	16
1.1 Adaptação fílmica como tradução intersemiótica .....	16
1.2 A relação entre literatura e cinema.....	21
1.3 A construção da personagem na literatura.....	24
1.4 A construção da personagem no cinema .....	26
1.5 Procedimentos Metodológicos.....	30
1.5.1 Constituição do corpus.....	30
1.5.1.1 La Casa de los Espíritus (livro).....	30
1.5.1.2 The House of the Spirits (filme).....	32
1.6 Análise dos dados.....	34
<b>2. ISABEL ALLENDE E SUA OBRA</b> .....	35
2.1 Realismo mágico.....	36
2.1.1 O Espaço realismo mágico X caracterização na obra.....	38
2.2 A trajetória de Isabel Allende.....	42
2.3 A condição feminina na contemporaneidade e literatura de autoria feminina na América Latina.....	45
2.4 O universo feminino na obra de Allende.....	50
2.4.1 Eva Luna de <i>Eva Luna</i> .....	51
2.4.2 Inés Suárez de <i>Inés del Alma Mía</i> .....	53
<b>3. ANALISANDO A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS CLARA E FÉRULA</b> .....	54
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	

<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	72
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	76
<b>ANEXOS</b> .....	77

## INTRODUÇÃO

Ao se tratar de pós-modernidade, costumamos escutar considerações sobre a inter-relação entre linguagens e sua importância, tendo como exemplo, a holografia, o advento do computador e as linguagens dele decorrentes. Convém lembrar que as combinações entre diferentes linguagens sempre existiram, um exemplo disso é a antiga relação entre literatura e cinema.

O cinema desenvolveu estreitas relações com a literatura inicialmente porque era comum serem filmadas peças de teatro e depois por ter sido a literatura uma fonte de inspiração para a utilização de uma linguagem difundida em ambientes mais populares, passando a ser conhecido como cinema de atração. Com o passar do tempo e devido a uma necessidade natural de inovação, o cinema necessitava de uma linguagem específica, foi então que se destacou a prática de se gravar espetáculos teatrais, sendo então adotado o uso da câmera com um ponto de vista fixo, situando-a “na clássica posição dos espectadores” (XAVIER, 1984: 14). No entanto, ao longo do tempo, o cinema passou a buscar o desenvolvimento de sua própria linguagem.

A relação entre literatura e cinema torna-se múltipla e complexa, caracterizada por forte intertextualidade, uma vez que inumeráveis filmes contêm, dialogicamente, alusões ou referências literárias, sejam elas breves ou extensas, implícitas ou explícitas. Tal relação não se perdeu no passado, pois, até hoje, pode ser percebida especialmente devido à recorrente realização de adaptações cinematográficas, tornando-se um ato de tão grande proporção que além de passar a ser objeto de discussão e análise de críticos passa também a ser observada pelo grande público. A esse respeito comenta Bazin (2000:22) que a adaptação se tornou uma forma de difundir a literatura para o público que não acessa a obra dos grandes escritores. E, exatamente por isso, ela passou a ser objeto de várias críticas negativas, afinal, a literatura tende a ser vista como uma arte por excelência, enquanto o cinema costuma ser visto como sendo uma arte meramente secundária que busca na literatura uma forma de tornar-se legítima.

Passado o momento em que o cinema atraía apenas como novidade técnica, deu-se início a um período de experimentações em que houve uma busca por uma linguagem específica que o identificasse e que criasse seus próprios referenciais de interpretação e análise. Posteriormente, foi na literatura do século XIX, mais especificamente no modelo narrativo do romance, no qual o cinema encontrou inspiração para desenvolver sua linguagem mais popular.

Quando visto como elemento derivado, o filme adaptado de uma obra literária tende a ser julgado pelo critério de fidelidade em relação à obra de partida. No entanto, este argumento não tem mais sustentabilidade no atual cenário de discussões.

Embora existam várias maneiras de se classificar uma obra fílmica adaptada como, por exemplo, reescrita ou diálogo entre textos, nesta pesquisa, consideramos a adaptação fílmica como uma tradução, dentro das novas abordagens adotadas pela teoria da tradução.

Lefevere (1992), Toury (apud VIEIRA, 1996) e Zohar (apud VIEIRA, 1996) contribuíram com os estudos de tradução ao considerarem o texto traduzido como parte do sistema literário de chegada. Além disso, Lefevere (1992) considera a tradução como reescrita, ou seja, o texto de chegada se adequa à sociedade e aos conceitos ideológicos do tradutor e da sociedade a que pertence.

Assim, investigaremos questões ligadas à adequação das linguagens literária e cinematográfica na transmutação de uma obra literária para a fílmica, suas diferenças, bem como as adaptações feitas pelo diretor/tradutor.

O interesse por analisar uma obra de Isabel Allende surgiu tempos atrás, quando nos deparamos inúmeras vezes estudando e lendo obras desta autora e se intensificou quando passamos ao magistério em língua e literatura espanhola. Constatamos, assim, a grande qualidade desta autora chilena no que diz respeito ao enredo e à sólida construção dos personagens.

Objetivamos, então, analisar como Allende constrói em sua obra *La Casa de los Espíritus* os personagens Clara e Férula e como se dá a tradução das mesmas para o cinema, atentando, especialmente, para os recursos utilizados na tradução e ressignificação das suas características, identificando

possíveis semelhanças ou diferenças entre elas e que estratégias o diretor da obra fílmica tomou para si a fim de reescrever estes personagens para o cinema. Buscaremos explicar, sob o ponto de vista da tradução intersemiótica, a caracterização dos personagens. Neste estudo não cabe julgar a qualidade desta tradução, mas sim identificar e entender quais saídas o diretor e sua equipe encontraram para nos apresentar através dos recursos cinematográficos personagens tão plurais. Entendemos a adaptação cinematográfica como uma leitura, ou melhor, uma reescritura de uma obra literária.

Esperamos que esta pesquisa contribua com os estudos da adaptação fílmica de obras literárias para o cinema e que possibilite reflexões pertinentes à obra e personagens de Isabel Allende.

Este trabalho está dividido em três partes. Em um primeiro momento trataremos das questões teóricas sobre a tradução, elegeremos os conceitos de tradução apresentados por Jakobson (1995), Plaza (2003) e Lefevere (2007) como norteadores desta pesquisa e dos conceitos de tradução aqui empregados e intensificando a tradução intersemiótica. Investigaremos as características da literatura em trânsito com o cinema. Ainda analisaremos a construção de personagens na literatura e no cinema e também apresentaremos os procedimentos metodológicos adotados na análise.

No segundo capítulo, enfocaremos o realismo mágico, o trabalho de Isabel Allende, a condição feminina na contemporaneidade e literatura de autoria feminina na América e o universo feminino de Allende.

E finalmente no terceiro capítulo, analisaremos a tradução dos personagens Clara e Férula para o cinema, através do filme *The house of the Spirits*, de Bille August .

## **1. A TAREFA DE TRADUZIR**

Este capítulo tratará de questões relacionadas ao ato tradutório, bem como sua importância em relação à adaptação de obras literárias para o cinema. Além disso, abordaremos o conceito de tradução intersemiótica e teceremos considerações sobre as relações entre literatura e cinema, construção do personagem no cinema e na ficção.

### **1.1 Adaptação Fílmica como Tradução Intersemiótica**

Na abordagem da presente pesquisa, trabalharemos a adaptação fílmica sob o ponto de vista da tradução intersemiótica, mais especificamente.

Para que a compreensão deste trabalho fique mais clara, faz-se necessário definir que tipo de tradução é esta e em que contexto ele pode ser empregado. Para isto, nos serviremos dos escritos de Jakobson (1995), Peirce (2005) e Santaella (2002).

Segundo Jakobson (1995), podemos classificar os tipos de tradução em três categorias:

1. tradução intralingüística ou reformulação: é uma interpretação de signos verbais mediante outros signos do mesmo idioma;
2. tradução interlingüística ou tradução propriamente dita é uma interpretação de signos verbais mediante outro idioma;
3. tradução intersemiótica ou transmutação é uma interpretação de signos verbais mediante signos de sistemas de signos não verbais;

Partindo desses conceitos, podemos considerar as adaptações literárias para o cinema como sendo uma tradução intersemiótica, tendo em vista que o texto verbal foi traduzido para um não-verbal, daí o fato de considerarmos tradução e adaptação como termos sinônimos.

Apesar do desejo de nos mantermos afastados das questões relacionadas à idéia de fidelidade tão comumente relacionada ao universo das



adaptações, não podemos deixar de expor algumas considerações que cremos serem pertinentes para a realização desta pesquisa.

Os conceitos referentes à tradução, entre eles o de fidelidade e equivalência (aqui retratados como sinônimos), estão ligados à idéia que as mais diversas correntes desse âmbito de estudo fazem relação à própria tradução.

Alguns teóricos têm grande dificuldade para conceituar a fidelidade, embora seja um termo muito empregado e considerado importante. Como forma de superar o entrave, chegam a fragmentar o conceito em várias noções, porém não esclarecem a própria “fidelidade”, que pode ser vista sob diversos aspectos, o que leva a muitas tipologias diferentes.

Algumas vezes o significado de fidelidade deixa perceber uma tendência para atingir a igualdade e esclarece também a maneira pela qual muitos, ao considerarem que a tradução busca atingir o nível do original, entendem a tradução como inferior e secundária (BRILHANTE, 2007:23).

A noção de fidelidade está associada à concepção que considera que a tradução deve reproduzir o texto de partida e, conseqüentemente, ter o seu valor, pois sua utilidade remete à busca da unidade, da semelhança existente entre o texto traduzido e o original.

Ainda que a noção de fidelidade ao original como obra única, sagrada e inalterável continue a perturbar os tradutores atuais, “cada vez mais as traduções vêm sendo tomadas não como produtos emanados do original, mas como frutos de leituras diversas, que passam a ser vistas como signos icônicos umas das outras” (BRILHANTE, 2007:23).

Arrojo (2007) esclarece que ao desejar que uma tradução mantenha a transferência de significados estáveis nos depararíamos com uma tradução teórica (como ocorre hoje com as traduções eletrônicas) e inverossímil. Ela defende o pensamento de Derrida quando ele define a tradução como: “uma transformação: uma transformação de uma língua em outra, de um texto em outro”. (apud ARROJO, 2007, p. 42). Ou seja, se pensarmos a tradução como um processo de recriação ou transformação, como postula Derrida e outros

autores que veremos a seguir, o conceito de fidelidade deve ser descartado no presente estudo.

Autores como Lefevere (2007) e Bassnett (2003), não defendem o conceito de equivalência. As idéias defendidas pelos autores estão inseridas nos princípios dos Estudos de Tradução. Estes autores “consideram que o futuro dos estudos da tradução está na análise de imagens, tanto a de uma determinada literatura quanto aos trabalhos que a constituem, no estudo da reescritura”. (RODRIGUES, 1999, p. 109).

Acreditamos que, após este breve apanhado sobre as questões que envolvem a fidelidade ao original, tenhamos podido demonstrar a inadequação da noção de fidelidade, como condição para se proceder a uma tradução. Esta noção é incompatível com a percepção do texto como detentor de várias possibilidades semânticas e interpretativas. Por isso, escolhemos como teoria norteadora para a nossa análise os estudos descritivos, principalmente a noção de tradução em sentido mais amplo, com ênfase no texto de chegada, na necessidade da identificação da importância histórica, política e ideológica do processo tradutório.

Conforme exploramos em nossas considerações, a noção de fidelidade há muito já não é considerada relevante nos estudos de tradução. Esta noção é ainda mais difícil de ser aceita na tradução intersemiótica, pois o objeto de trabalho dentro desta concepção une sistemas semióticos distintos.

Na tradução intersemiótica, como já apresentamos, signos de um determinado sistema (o verbal, por exemplo), serão traduzidos por outro sistema (imagético, por exemplo) (JAKOBSON, 1995:65), visto que nos filmes a imagem, o som e a música são formas pelas quais a narrativa fílmica nos é apresentada.

Na década de 70, estudos sobre tradução recebem um novo fôlego, o que vem a despertar interesse de muitos sobre ela, expandindo a sua abordagem para diversos setores que não somente como objeto decodificador entre signos verbais.

Entre as traduções desse tipo, encontra-se a das artes plásticas e visuais para a linguagem verbal e vice-versa. “as novas propostas de análise

levam em conta a tradução numa dimensão muito maior, ou seja, propõe-se a um diálogo permanente do texto traduzido com todas as estruturas sociais do sistema de chegada.” (SILVA, 2002:25)

O termo tradução intersemiótica foi primeiramente identificado e definido por Jakobson, que a explica: “tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não-verbais” Jakobson (1995:64-65). Jakobson, no entanto, não trabalha com esse tipo de tradução, nem nos oferece uma análise para os textos transmutados.

Coube a Catrysse (1992) a tarefa de apresentar um método de análise para textos traduzidos de obras literárias para o cinema. Catrysse reforça que, numa adaptação, a cultura de chegada deve ser considerada. No entanto, enquanto Catrysse prevê em sua metodologia a análise de um *corpus* amplo, levando em conta o caráter sistêmico, o *corpus* do nosso trabalho, com uma única obra, não se enquadra neste perfil para a análise das estratégias de tradução utilizadas pelo diretor Bille August.

Inserida nos Estudos de Tradução está a escola dos Estudos Descritivos da qual fazem parte estudiosos como Toury e Lefevere.

Toury (1980:85) verifica em seus estudos padrões regulares de traduções por meio de um *corpus* de traduções autênticas e introduz o conceito de norma nos estudos de tradução que consiste na procura de certas regularidades em várias traduções, procurando estabelecer o que certo ou errado, adequado ou inadequado em determinadas situações tradutórias, sem, no entanto, existir a imposição de lei ou ser totalmente subjetiva.

De acordo com Lefevere (apud SILVA, 2002:27) “a tradução é, sem dúvida, a reescritura de um texto de partida”. Através de tão importante afirmação, Lefevere aponta a importância da preservação dos valores da cultura de chegada.

Vale salientar, a partir da afirmação acima citada, que a escola dos Estudos Descritivos apóia-se na Teoria dos Polissistemas ou escola de Telavive desenvolvida por Even-Zohar (1990) na qual o contexto histórico e social no qual o texto de chegada está inserido tem relevante valor em relação ao texto de partida.

A teoria de Pierce, como afirma Santaella (2002:05), “nos permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engrenadas, nos procedimentos e recursos nelas utilizados”.

A partir dos conceitos da semiótica de Peirce (2005), podem-se retirar estratégias e métodos para a leitura e conseqüente análise dos processos pelos quais os signos são construídos, em música, publicidade, literatura, hipermídia, cinema, etc.

Das três divisões da semiótica peirciana (gramática especulativa, lógica crítica e retórica especulativa ou metodêutica), a *gramática especulativa* é a que se tornou mais conhecida durante o século XX, pois é através dela e de suas classificações que se dá o estudo das mais diversas linguagens, tais como a verbal ou a visual. Assim, esta gramática possui as ferramentas a serem utilizadas na descrição, análise e avaliação de “todo e qualquer processo existente de signos verbais, não-verbais e naturais: fala, escrita, gestos, sons, imagens fixas e em movimento, audiovisuais, etc” (Santaella, 2002:4).

Dessa forma, a análise semiótica poderia possibilitar o estudo do poder de referência dos signos, o que transmitem, como se estruturam, como são utilizados e os efeitos que provocam no receptor. Diante do exposto, decidimos utilizar para nossa análise a gramática especulativa.

Outro importante teórico é Júlio Plaza (2001), o primeiro a sistematizar um método de estudo para a tradução intersemiótica. Plaza estabelece uma tipologia que distingue três tipos de tradução intersemiótica: icônica, indicial e simbólica. Esta tipologia está intimamente ligada às noções de ícone, índice e símbolo da Teoria Geral dos Signos de Charles S. Pierce.

Dentre as maneiras existentes para se analisar um signo, vamos utilizar em nossa pesquisa aquela do signo em relação ao objeto. Plaza (2001) estabelece uma tipologia de traduções intersemióticas com base na relação do signo com o objeto. São as traduções: icônica “se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura” (2001:89), a indicial, que “se pauta pelo contato entre original e tradução” (2001:91) e a simbólica que relacionaria signo e objeto a

partir de uma convenção. Vale salientar que estas classificações algumas vezes podem coexistir.

No entanto, nos parece importante afirmar que nossa intenção não é utilizar as classificações dos signos e das traduções como objetivo final, mas como um meio que nos ajudará a construir e formular interpretações.

Baseados nos teóricos acima citados, além de trabalhos realizados na área, como por exemplo: Alves (2004) com seu trabalho sobre tradução intersemiótica, Diniz (1998) que trabalha a adaptação do texto para a tela e Santana (2005) com as técnicas de adaptação ; e que abordam questões dos estudos descritivos, da teoria semiótica peirciana e da tradução intersemiótica de Plaza.

Prosseguiremos nossa pesquisa com o objetivo de mostrar como a tradução intersemiótica é realizada no meio cinematográfico e como os tradutores (diretor, roteirista e sua equipe) desenvolvem seu trabalho na ficção.

## **1.2 A Relação entre Literatura e Cinema**

Desde seus princípios o cinema desenvolveu uma vinculação com a literatura, o que inclui não somente os romances, mas também outros gêneros. A relação entre as artes não se dá apenas em mão única, dá-se, ao contrário, de várias maneiras. A comparação entre a literatura e o cinema pode mostrar a intertextualidade entre as artes.

A influência que a literatura exerceu no cinema é notória, em especial no que diz respeito ao desenvolvimento de sua linguagem. Entre os cineastas que contribuíram para a criação da linguagem cinematográfica, podemos destacar Eisenstein, figura essencial para a história do cinema, pois juntamente com outros nomes, fez parte de um movimento estético-político iniciado na Rússia, a partir de 1914, conhecido como construtivismo. O movimento estava ligado à ideologia marxista e negava a “arte pura” e propunha a inserção da arte em uma realidade concreta e revolucionária. A arte deveria, assim, servir a objetivos sociais e a construção de um mundo socialista.

Eisenstein propõe um cinema vinculado às idéias do poeta Maiakovski que, segundo Xavier (1984:108), dizia que “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, por isso, a oposição ao cinema americano de Griffith, que propunha um cinema representativo, narrativo e ficcional.

Ao falar-se sobre as idéias de Sergei Eisenstein, outro ponto fundamental não pode deixar de ser mencionado: o referente à montagem cinematográfica. De acordo com Aumont ET al. (2003: 195-196)

A definição técnica de montagem é simples: trata-se de colar uns após os outros, e uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão. (...) Os primeiros filmes, chamados de ‘vistas’, só eram compostos por um único plano; a passagem a vários planos pelo filme foi progressiva e bastante rápida (antes de 1905), mas os planos eram ‘vistas’ ou ‘quadros’ semi-autônomos, simplesmente colados de ponta a ponta. Só em 1910 começaram a ser aperfeiçoados os modos de relações formais e semânticas, entre planos sucessivos, notadamente na forma do *raccord*, mas também por utilização de princípios de alternância.

Eisenstein usou também a literatura “como um material de vida para se integrar e iluminar o filme” (AVELLAR, 2007: 277) chegando a revelar em um questionário proposto pela Revista *Na literaturnom postu* que, antes de iniciar uma filmagem procurava ler um livro, cujo teor ele acreditava ter relação com o projeto que iria iniciar. Desta forma, antes de *A greve*, leu *Germinal* de Zola; antes de *A linha geral* ou *O velho e o novo*, leu novamente uma obra de Zola, *La Terre*; antes de *Outubro*, outra vez Zola, com um pouco de *La Débâche*, um pouco de *Au Bonheur des femmes*.

Os exemplos que Eisenstein nos dá das inter-relações entre o cinema e literatura, e entre as demais artes não se restringem aos que ora expusemos. O repertório dessas intermediações é bastante vasto na obra do cineasta.

É interessante comentar que ao falar de inter-relações entre a literatura e o cinema, Bazin não se restringe ao caso dos filmes que se dizem baseados diretamente em uma obra literária específica. Para o crítico, certos episódios de *Paísa*, por exemplo, não são adaptações de um gênero romance propriamente, mas devem muito a Hemingway (os pântanos) ou a Saroyan (Nápoles).

Ao defender o processo da adaptação, Bazin (1992: 98) se posiciona contra a concepção de um cinema puro, ou seja, de um cinema livre de qualquer influência de outras artes. Durante vários momentos do ensaio ele descarta ou ironiza a possibilidade de um cinema puro: “Longe de a multiplicação das adaptações de obras literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso”.

Consideramos relevante afirmar que as idéias desenvolvidas por Bazin em seu ensaio corroboram com a perspectiva que adotamos em nosso trabalho, mas somente no que diz respeito à sua defesa da inter-relação entre as artes e, por conseguinte, entre literatura e cinema. No entanto, fazemos algumas ressalvas às idéias de Bazin quando este faz menção, em vários momentos de seu texto, às concepções de equivalência, fidelidade e infidelidade.

O cinema pode também incorporar outras formas artísticas como a pintura, a dança e a escultura, ocorrendo uma pluralidade de significados. Foi a partir dos estudos de Genette (1980), Stam (2000) que se aponta para a intertextualidade decorrente da prática de adaptação no cinema como uma prática de transformação de um “hipotexto” (o texto original) que, em sua forma adaptada, pode ser transformado através de uma série de operações como seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica e recontextualização. Ao contrário de análises centradas na fidelidade do filme à obra literária, na relação intertextual não se prevê uma hierarquização de valores, podendo o filme ser analisado em todas as suas modificações ideológicas, técnicas, críticas e interpretativas, partes integrantes de qualquer processo de adaptação.

O cinema, por ter uma linguagem específica, que inclui tanto uma diversidade de gêneros narrativos como o uso de certas técnicas vinculadas à montagem, som e fotografia, pode dispor de relações intertextuais que são próprias ao cinema. Diversos filmes conseguem remeter a outros filmes, quando parodiam gêneros cinematográficos, como o do *western*, o filme de *gangster*, ou de qualquer outro gênero do cinema.

É nesse processo intersemiótico que a adaptação necessita ser vista, não como obra segunda, necessariamente fidedigna a um romance ou a um texto histórico, mas como obra independente, capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado.

### **1.3 A Construção da Personagem na Literatura**

Segundo Pellegrini (2003:74), o personagem literário não existe fora das palavras. Ela é construída através de sua descrição física e de suas ações. Assim como é na apresentação de suas falas que sua identidade nos é apresentada. Ela é composta de ações e signos.

Personagem é a representação ficcional da realidade, de pessoas reais. A personagem é ao mesmo tempo um ser físico, psicológico e social e que se constitui através de suas ações. Essas ações são movidas pela busca de um objetivo, que muitas vezes, encontra obstáculos para sua realização. É isso que caracteriza o conflito, outro componente essencial para a trama, pois sem conflito não há ação. É este elemento que fornece a força dramática à personagem e que é desenvolvido nos relacionamentos com os outros personagens.

A estrutura dramática é um conjunto de elementos que formam um enredo, e é através do personagem que essa seqüência temporal de ações vai se desenvolvendo.

Para Aristóteles (1992) toda história se divide em três atos: antes, durante e depois do ponto de partida. O ponto de partida seria um acontecimento qualquer em que muda algo na vida do personagem, dando início à narrativa (seja ela uma perda ou um ganho). Ou seja, não existe história sem conflito. O antes, era a vida que ele tinha, o durante, o desenrolar do processo ocorrido e o depois, a nova vida após a resolução do ato.

Ainda segundo pensador grego, o personagem tem que ser bom, convincente, semelhante, coerente e necessário. Bom, neste caso, significa ser bem construído.



São muitos os aspectos de uma personagem que se pode verificar em uma história e a presença ou ausência de tais aspectos podem ser igualmente significativos.

Por exemplo, a simples nomeação que um personagem recebe em uma narrativa pode resultar extremamente relevante. Um nome, em determinados momentos, pode ser o começo para a criação de uma identidade para esses personagens na história, corroborando como um ponto de referência na coesão das qualidades e/ou defeitos que se acumulam na confecção de um ser ficcional. Este tópico é bem relevante na obra aqui analisada.

Porém, a ausência de nome em um personagem pode também ter interpretação significativa. Se uma narrativa aparece sustentada por protagonistas denominados geralmente por homem, mulher, menino, etc., sugere-se a universalização das personagens sem, no entanto, diminuí-las.

O fato de ter um nome próprio ou comum ou mesmo a ausência de nome contribui para que uma personagem apareça em uma narrativa de maneiras diversas, sendo apenas mencionado ou sugerido ou no contrário, obtendo uma ampla trajetória. São estes últimos, obviamente, os que mais interessam a partir do ponto de vista da análise crítico didático.

Existem outras personagens cujas características de personalidade as individualizam de forma apurada, ultrapassando o poder que sua nomeação lhe concede, como, por exemplo, Dom Quixote.

O físico de um personagem pode resultar extraordinariamente significativo quando suas características aparecem deformadas em um determinado sentido chegando a sugerir a criação de uma caricatura.

Os traços psicológicos que se percebe de um personagem constituem o que se chama etopéia, o mesmo de retrato moral. A forma mais direta de se perceber estes traços depende da facilitação do personagem em mostrá-los, seja em forma de confissão ou declaração a uma terceira pessoa, em um monólogo interior, ou sob a forma epistolar. Bom exemplo deste tópico seria a personagem Férula nos momentos em que vai ao confessionário.

Além da introspecção também se pode obter ocasionalmente a etopéia de uma personagem através das observações de suas atitudes e falas, fatores que as revelam a quem as observa.

Segundo E. Souriou e W. Prop (apud BRAIT, 2004) o personagem enquanto agente da ação pode ser dividido em seis categorias, a saber:

- condutor da ação: é ele quem dá o primeiro impulso à ação, ele traz consigo a força temática;

- oponente: é o personagem que dá sentido ao conflito, representa a força opositora ao protagonista;

- objeto desejado: ele é o objeto do desejo e da carência, ele é o objetivo a ser atingido pelo(s) protagonista(s);

- destinatário: é o personagem que se beneficia da ação, o que consegue atingir o objetivo desejado e que não é necessariamente o condutor da ação;

- adjuvante: é um personagem secundário, que pode ajudar ou impulsionar a ação e o personagem principal;

- árbitro, juiz: é o personagem que intervém em uma ação de conflito com o objetivo de resolvê-la.

É através da interação destes personagens que o enredo cria vida, com suas intrigas, competições, traições e encontros.

Pretendemos em nosso trabalho analisar a construção do personagem, focalizando, sobretudo, Clara e Férula. É através do entrecruzamento das relações estabelecidas pelas protagonistas com os demais personagens que poderemos analisar sua construção e encontrar pistas sobre o conflito nesta obra.

#### **1.4 A Construção do Personagem no Cinema**

Diante da sacralização do texto literário, há quem considere o personagem fílmico como uma criação pertencente a uma categoria inferior. Nós, estudiosos da Tradução, e que não trabalhamos com o conceito de fidelidade e tampouco com a hierarquização da arte, não entramos neste

debate com o propósito de tomar partido de uma ou de outra categoria. Nosso trabalho consiste em fazer uma análise da construção do personagem nos dois meios semióticos, observando as particularidades que cada um apresenta dentro do seu universo de criação.

Um dos primeiros aspectos a ser observado é que se na literatura, o personagem é fruto da criatividade e do talento do escritor que o criou através de sua experiência pessoal, de seu instinto de observação aguçado e da influência de outros meios, no cinema ele é essencialmente um trabalho coletivo.

A questão da especificidade cinematográfica pode ser abordada assim: a) *tecnologicamente*, em termos do dispositivo necessário à sua produção; b) *linguisticamente*, em termos dos “materiais de expressão do cinema”; c) *historicamente*, em termos de suas origens (por exemplo, dos daguerreotipos, dioramas e cinetoscópios); d) *institucionalmente*, em termos de seus processos de produção (coletivos em lugar de individuais, industriais em lugar de artesanais); e e) em termos de seus *processos de recepção* (leitor individual versus recepção gregária na sala de cinema). Enquanto os poetas e romancistas (geralmente) trabalham solitariamente, os cineastas (geralmente) trabalham em conjunto com fotógrafos, diretores de arte, atores, técnicos etc. Enquanto os romances possuem personagens, os filmes possuem personagens e intérpretes, algo bastante distinto. (STAM, 2006: 27)

Partindo dessas afirmações de Stam, é possível inferir que a construção do personagem fílmico se dá através do trabalho:

- do roteirista que cria o personagem no papel, que lhe dá voz;
  - do figurinista que mediante as instruções do diretor seleciona um figurino de acordo com o caráter do personagem, suas condições financeiras e, sobretudo, da época retratada na obra;
  - do ator\atriz que interpreta o papel dando a ele vida, movimento e principalmente, um rosto (muitas vezes diferente daquele imaginado pelo público quando se trata de uma adaptação);
  - do diretor que orchestra o trabalho de toda a equipe, enfatizando determinados aspectos do personagem e pormenorizando outros.

Apesar de estes serem os “ingredientes” para a construção de um personagem no cinema, dependendo do diretor e do roteiro, o personagem pode ser apresentado ao público de uma maneira completamente diferente. Como observa Salles Gomes (apud CANDIDO et al, 2007: 110):

Há personagens cinematográficas feitas exclusivamente de palavras, à primeira vista pelo menos. O exemplo que logo ocorre é evidentemente a versão cinematográfica de Rebeca. Quando a fita começa, Rebeca já morreu e, como não há nenhuma visualização de fatos ocorridos anteriormente, só ficamos conhecendo-a graças aos diálogos das personagens que temos diante dos olhos. Mas seria absurdo pretender que se deve ao exclusivo poder da palavra a extraordinária presença da personagem. A dimensão adquirida pelas palavras trocadas entre as personagens presentes acerca da ausente fica sempre condicionada ao contexto visual onde se inserem. Ficamos conhecendo, tal qual, o ambiente da casa onde Rebeca viveu, pelo menos um vestido seu, e sobretudo contemplamos o tom particular que adquire não só a voz, mas a fisionomia das pessoas, cada vez que a ela se referem.

Fica evidente, portanto, que o personagem cinematográfico pode ser apresentado de diversas maneiras, além de sua própria apresentação, ele pode ser conhecido através de sua própria voz e ou da voz do outro.

Syd Field é um dos teóricos de cinema, cujo livro *Manual do roteiro* (2001) nos oferece instruções para a construção do personagem cinematográfico. Ele acredita que, ao criarmos um personagem para o cinema, devemos atentar para vários planos, a saber: pessoal, profissional e privado. Isso irá nos permitir conhecê-lo melhor, pois só assim teremos controle do que ele faz e por quê. Devemos também dividi-lo em características interiores e exteriores.

Ainda segundo o autor, o aspecto interior é o que ele é a sua vida desde o nascimento, é o processo de conhecimento, onde ele ganha vida. E o exterior é o que o revela para o público. A revelação desses “eus” se dá através de três formas de interação com o mundo: vivenciando o conflito, interagindo com outros personagens e interagindo consigo mesmo.

Para tornar o personagem mais complexo ou multidimensional, Syd Field, debruça-se sobre cada uma dessas etapas de conhecimento. Esses elementos fornecidos pelo autor irão compor um dos pilares que nos ajudarão a obter uma melhor compreensão acerca da personagem analisada em nosso trabalho.

Obviamente, existem outros recursos específicos do cinema como ângulos e movimento de câmera que auxiliam na caracterização dos personagens, como veremos a seguir.

Martin (2003) também menciona alguns recursos específicos do cinema. A iluminação é um deles, pois é um fator decisivo para a criação da expressividade da imagem (MARTIN, 2003:36). O vestuário, de igual modo, é para o autor um elemento fundamental de expressividade, pois coloca em evidência gestos e atitudes da personagem, conforme sua postura e expressão (MARTIN, 2003:61).

A cor também é um elemento imprescindível, pois complementa o vestuário, ajudando na expressão de sentimentos e emoções, e o cenário, por ter mais importância no cinema do que no teatro pelo fato de já que neste último a personagem é realçada, podendo acontecer muitas peças sem cenário (MARTIN, 2003).

De igual modo, a música auxilia na construção da personagem no cinema. A audição é um veículo mais sensível que a visão (ROUBINE, 1982:134). De acordo com o autor, há muito tempo os encenadores teatrais já tiveram proveito dos aperfeiçoamentos das técnicas de reprodução e propagação do som. Segundo o autor,

Os naturalistas foram os primeiros a se interrogarem sobre a sonoridade do espaço cênico. E se a tradicional música de cena habitualmente usada para manter certo clima durante as pausas impostas pelas mudanças de cenários lhes aparecia como um artifício parasitário do qual era necessário se livrar, a sonoplastia, pelo contrário, era capaz de intervir com eficiência e reforçar a ilusão visual através de sua verdadeira paisagem sonora (ROUBINE, 1982:134).

Assim como Roubine (1982), Martin faz considerações importantes sobre o papel da audição, ao afirmar que a música tem um papel sensorial e lírico ao mesmo tempo, o que reforça o poder de penetração da imagem. Assim, o nosso campo auditivo engloba a todo o momento a totalidade do espaço ambiental, enquanto nosso olhar não consegue perceber mais de sessenta graus de uma só vez (MARTIN, 2003:22).

Assim sendo, podemos indagar se a música ou o som podem ajudar na caracterização de uma personagem cinematográfica. Pode sim e de diversas formas. A música pode nos revelar as emoções da personagem. Em tom lírico, a música reforça a densidade dramática do momento, uma alegre, sugere a alegria de espírito da personagem, enquanto que uma música triste e lenta pode denotar um momento de fragilidade ou tristeza (MARTIN, 2003:25).

Na pesquisa que propomos desenvolver, o papel da música será de grande importância na caracterização da personagem Clara na sua tradução para a ficção como modo de expor a importância de determinadas situações também muito relevantes na obra escrita de Allende.

É a partir das questões teóricas levantadas que pretendemos desenvolver uma análise das traduções intersemióticas (livro-filme) de alguns aspectos dos personagens Clara e Blanca de Allende. A seguir, exporemos os procedimentos metodológicos desenvolvidos nesta análise.

## **1.5 Procedimentos Metodológicos**

### **1.5.1 Constituição do *Corpus***

O corpus da presente pesquisa é composto pelo livro *La Casa de los Espíritus* (1982) da escritora Isabel Allende e por sua adaptação para o cinema *The House of the Spirits (A Casa dos Espíritos, 1998)* do diretor Bille August. Acerca do livro de filme faremos um breve comentário.

#### **1.5.1.1 *La Casa de los Espíritus* (livro)**

O livro *La Casa de los Espíritus* narra a saga de uma família envolvida por fortes emoções, na qual elementos sobrenaturais, principalmente espíritos, permeiam o ambiente e, de certo modo, influenciam os acontecimentos. São três personagens protagonistas, representando três gerações de mulheres com

vidas marcantes: Clara, a “clarividente”, sua filha Blanca e sua neta Alba. Essas mulheres femininas e fortes enfrentam com coragem as paixões, os dramas familiares e os acontecimentos turbulentos da época. O romance se passa no Chile — país identificável pelo leitor por coincidências com os acontecimentos políticos que o livro revela.

Esteban Trueba, um jovem ambicioso, dispõe-se a trabalhar arduamente em uma mina, durante dois anos, para fazer fortuna e assim poder casar-se com Rosa. Mas ela morre subitamente, depois de uma premonição da irmã Clara. Esteban, desgostoso, abandona a mina e passa a viver só, numa velha fazenda abandonada. Torna-se um latifundiário rico, poderoso, cruel e reacionário.

Vários anos depois da morte de Rosa, Esteban se casa com Clara, que era dotada de poderes sobrenaturais. Levam para a casa da fazenda a irmã dele, Férula. Nasce Blanca que, na infância, brinca com Pedro, filho do capataz, o que leva o pai a mandá-la para o internato, com medo de que ela se “misturasse” com os nativos. O casal tem mais dois filhos — os gêmeos Jaime e Nicolás. Esteban tem ciúmes da amizade de Clara com Férula e expulsa a irmã de casa. Quando Blanca volta do internato torna-se amante de Pedro, então líder da rebelião dos empregados e futuro ativista político. O jovem é banido da fazenda pelo patrão. Trueba teve ainda um filho ilegítimo com uma camponesa, um jovem estranho, que sempre reaparece misteriosamente para pedir dinheiro ao pai rico e que cumprirá depois um papel importante na história.

Informado pela mulher de que Blanca estava grávida, Esteban, que tinha ambições políticas e não queria “manchas” na família, a obriga a casar-se com um pretense conde francês. Pedro e Blanca lutam por justiça social e depois saem do país. Alba segue o caminho dos pais e é presa e torturada.

Como pano de fundo desta saga familiar, está a história do Chile em boa parte do século XX, culminando com o golpe militar de 1973.

Catorze capítulos e um epílogo integram o romance, que é narrado por três personagens: Esteban Trueba, Clara, em seus cadernos de anotar a vida, e a neta deles — Alba. Verifica-se um desdobramento do narrador-

personagem, alternando com um narrador onisciente — multiplicidade que se aponta como apropriada à narrativa fantástica.

O livro começa e termina com a mesma frase: *Barrabás llegó a casa de la familia por via marítima* (ALLENDE, 1982:, 453), — estrutura circular que dá idéia de místico, ou seja, de algo que não tem começo nem fim.

#### 1.5.1.2 *The House of the Spirits* (filme)

A história é narrada por Alba, que faz parte da terceira geração da família Trueba e que, ao descobrir os diários de sua avó materna, Clara, resolve contar esta história por crer que a avó tinha deixado para ela, Alba, a missão de resgatar as coisas do passado e espantar-se ao mesmo tempo.

O filme foi realizado em 1993 pelo dinamarquês Bille August, que acumulou as funções de diretor e roteirista.

As filmagens foram tomadas com locações em Portugal (exteriores) e Dinamarca (interiores). Os intérpretes são: americanos, ingleses e um espanhol, Antonio Banderas — o único latino entre os principais membros do elenco. O produtor é alemão, o diretor de fotografia é sueco.

Trata-se, pois, de produção híbrida na qual a latinidade, ou melhor, o contexto sociocultural latino-americano se acha quase ausente.

Indagado por um repórter sobre o porquê de um diretor dinamarquês filmando um livro sul-americano numa produção alemã, usar a língua inglesa, Bille August justifica: o filme está orçado em 25 milhões de dólares e ninguém no mundo financiaria esta cifra para um filme espanhol. Acrescenta que “Hamlet” é uma história dinamarquesa e foi filmado em inglês. Pondera ainda o premiado diretor: Quem assistiria a “O Último Imperador” se fosse rodado em chinês?.

O diretor bem que se esforçou por penetrar num universo sul-americano de amores proibidos, vingança, misticismo, opressores e oprimidos e de golpes militares, entretanto, o filme não contém o “sabor latino” do livro.



Esta circunstância levou alguns integrantes de origem hispânica, residentes nos Estados Unidos, a organizarem um protesto contra a ausência de profissionais desse grupo étnico no elenco técnico e artístico de *La Casa de los Espíritus*. Eles então pediram à considerável parcela latina do público norte-americano que não assistisse ao filme.

Quando o filme foi lançado no Brasil e nos Estados Unidos, a crítica especializada considerou a parte técnica de primeira qualidade: o desenho de produção, o guarda-roupa, a fotografia e a música. Por outro lado, julgou que o elenco, apesar de grandes nomes, não é coeso, considerando a superioridade das atrizes sobre os atores.

A censura maior recaiu sobre o roteirista-diretor, considerado despreparado para trabalhar sobre um texto que aborda o contexto latino-americano. Em entrevista à imprensa concedida por ocasião do lançamento do filme, em Santiago do Chile, Isabel Allende, depois de afirmar que gostou da adaptação, embora a achasse impregnada de um tom melancólico escandinavo pediu que não se comparasse livro e filme pois eram coisas diferentes.

O filme começa e termina com a mesma cena: Esteban Trueba já velho chega a casa da fazenda “Las Tres Marías” com a filha Blanca e a neta Alba pela mão — a mesma estrutura circular do livro. Alba começa a narrativa e não a interrompe em nenhum momento.

Bille August disse que quando leu o livro teve o mesmo encantamento de um menino diante de uma sala cheia de brinquedos. Pensou em fazer o filme, mas não sabia por onde começar. Entendeu que a mensagem do livro era a habilidade em perdoar e a recusa à vingança. Direcionou o seu trabalho neste sentido e omitiu muitos elementos importantes da obra-tema. Podou personagens (Rosa, a linda jovem de cabelos verdes, os dois irmãos de Clara, o Tio Marcos, o cão que depois se transformou em tapete).

Condensou ou misturou papéis (no filme quem é presa e torturada é Blanca e não Alba, como no livro), não destacou a força das mulheres das várias gerações: Blanca e Alba se dedicaram à ação política por convicção e não apenas por amor aos seus respectivos parceiros, Clara não se conformava

com as atitudes machistas do marido e as injustiças praticadas por ele contra os camponeses. Nívea, avó de Blanca, — primeira feminista do país — lutava pelo voto das mulheres.

A omissão mais surpreendente é a da Casa da Esquina — a verdadeira casa dos espíritos da incrível invenção de Isabel Allende. Foi mandada construir por Esteban para ser a residência do casal. Tinha todo o luxo e riqueza imagináveis. Transformou-se, depois que Esteban ficou na fazenda e Clara com os filhos na casa, em um mundo encantado onde tudo ocorria. Clara acolhia pessoas, dirigia reuniões com rosa cruces, espiritualistas, adventistas do sétimo dia, grupos de tarô. Os filhos punham em prática suas excentricidades: aulas de artesanato para as crianças com necessidades especiais, repetidas tentativas frustradas de imitar a mãe em seus poderes, no estudo e na prática de crenças estranhas.

O roteirista acentuou o drama e omitiu o humor (tão próximo do fantástico) de muitas passagens do livro que surpreendem e seduzem o leitor. Assim, Clara, quando foi agredida pelo marido, perdeu alguns dentes e como a prótese que mandara fazer a importunava, ela pendurou-a em uma fita no pescoço e só a colocava para comer ou nas festas.

## **1.6 Análise dos Dados**

Nossa pesquisa tem caráter analítico-descritivo, visto que trabalha com a análise e discussão da obra literária de Isabel Allende *La Casa de los Espíritus* e sua adaptação para o cinema, tendo como foco de análise a construção dos personagens Clara e Férula. Assim sendo, partiu do levantamento bibliográfico acerca do tema proposto. Este material é composto por estudos de tradução, tradução intersemiótica e adaptação cinematográfica, análise fílmica e teoria literária, incluindo a construção de personagem. Complementando este arcabouço teórico, nos debruçamos sobre a vida e obra de Isabel Allende.

A análise será feita na perspectiva da tradução intersemiótica fundamentando-se em alguns princípios dos estudos descritivos de Jakobson,

a qual foi sistematizada por Catrysse (1992) no que diz respeito à adaptação fílmica como tradução intersemiótica. Também utilizaremos o conceito de tradução como reescritura defendido por Lefevere como norteador de nossa pesquisa.

A partir do pensamento de Jakobson, nos deparamos com vários tipos de tradução, surgindo aí o conceito de tradução intersemiótica, que tempos mais tarde foi trabalhado com maior detalhamento por Plaza (outra importante referência teórica desta pesquisa). Tendo como ponto de partida os textos sobre tradução intersemiótica, partimos para textos que tratassem do diálogo entre literatura e cinema e as particularidades do meio visual. Aumont (1993), Martin (2003), Salles Gomes (2008), Stam (2006), Xavier (1984, 2003 ) foram autores fundamentais para a compreensão das técnicas e especificidades do cinema.

Através dessas leituras, fica claro compreender que por se tratar de meios semióticos distintos não cabe esperar fidelidade numa adaptação cinematográfica de um livro.

Aliás, fidelidade não é um conceito levado em consideração nos nossos estudos. Para o público leigo, é natural que ao assistir um filme baseado em uma obra literária, ele compare as diferenças entre os dois meios e que, em alguns casos, se frustre ao perceber que o diretor e sua equipe optaram por outras soluções para seus personagens, sejam eles de aspecto narrativo ou de caracterização.

## **2. ISABEL ALLENDE E SUA OBRA**

Este capítulo pretende traçar um breve panorama da vida e obra de Isabel Allende. Não pretendemos especificamente escrever uma biografia completa da autora (trabalho este já feito com bastante precisão por autores como Célia Zapata (1998)), fonte bibliográficas deste capítulo, e sim citar

passagens pertinentes de sua trajetória na tentativa de facilitar a compreensão de sua trajetória e temas recorrentes da mesma.

Num segundo momento faremos também uma breve explanação sobre a construção do feminino ao longo do tempo e por fim uma análise do universo feminino na obra de Allende, apresentando alguns personagens.

Vale ressaltar que por uma questão metodológica, optamos por analisar apenas as personagens de romances, pois estes nos fornecem maiores elementos que nos permitirão observar a construção das personagens de Allende.

## 2.1 Realismo Mágico

*Não há povo e não há homem que possa viver sem ela [a literatura], isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado [...] a literatura é o sonho acordado das civilizações.*

Antonio Cândido, 1979

O realismo mágico é uma escola literária surgida no início do século XX. Também é conhecido por realismo fantástico, ou realismo maravilhoso, principalmente em espanhol.

É considerada a resposta latino-americana à literatura fantástica do início do século XX. Entre seus principais expoentes estão o colombiano Gabriel García Márquez, Premio Nobel de Literatura, e o argentino Julio Cortázar, mas muitos chamam o venezuelano Arturo Uslar Pietri de pai do realismo mágico. No Brasil, um representante destacado desta corrente literária foi José J. Veiga.

Outro grande mestre do realismo mágico foi o argentino Jorge Luis Borges. O cubano Alejo Carpentier, no prólogo de seu livro *Reino deste mundo* (1968), define seu trabalho sob o “*realismo maravilhoso*, que apesar de

semelhante ao realismo mágico de Garcia Marques, não se confunde com ele” (CHIAMPI, 2008:45).

O realismo mágico se desenvolveu fortemente nas décadas de 60 e 70, como produto de duas visões que conviviam na América hispânica e também no Brasil: a cultura da tecnologia e a cultura da superstição. Surgiu também pode ser definido como a preocupação estilística e o interesse de mostrar o irreal ou estranho como algo cotidiano e comum. Não é uma expressão literária mágica: sua finalidade não é a de suscitar emoções, mas sim de melhor expressá-las e é, sobretudo, uma atitude frente a realidade. Segundo Chiampi (2008:43)

Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a “atitude do narrador”), ora de ordem conteudística (a magia como tema).

Uma das obras mais representativas deste estilo é *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez.

Apesar de aparentemente desatento à realidade, o realismo mágico compartilha algumas características com o realismo épico, como a pretensão de dar verossimilhança interna ao fantástico e ao irreal, diferenciando-se assim da atitude niilista assumida originalmente pelas vanguardas do início do século XX, como o Surrealismo.

A obra por nós escolhida como instrumento de estudo deste trabalho, *La Casa de los Espíritus*, faz parte da narrativa hispano-americana e está inserida no *realismo mágico*.

Desse modo, a expressão “realismo mágico” refere-se a uma variedade da literatura, ou como se diz habitualmente, um gênero literário. Segundo Todorov (2007), podemos definir o fantástico como a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário. Todorov (2007) nos apresenta outras

versões sobre este tipo de literatura formuladas diferentemente, já no século XIX. Inicialmente, ele nos apresenta o filósofo e místico russo Vladimir Soloviov que nos apresenta a literatura fantástica como a possibilidade de hesitação de fenômenos estranhos entre o natural e o sobrenatural.

Anos mais tarde, surge um autor inglês especializado em histórias de fantasmas, Montague Rhodes James, e um exemplo alemão mais recente que afirma que herói sente contínua e distintamente a contradição entre os dois mundos, o do real e o do fantástico, deixando o herói espantado diante das coisas extraordinárias que o cercam. A seguir veremos um pouco mais sobre os espaços ocupados pelo realismo mágico e como se manifesta em alguns trechos da obra *La Casa de los Espíritus*.

### **2.1.10 Espaço do Realismo Mágico na Obra**

Os autores de obras sobre a arte e o realismo mágico julgam temerária qualquer tentativa de delimitar o território da magia em relação a domínios vizinhos como os do estranho, os da tragédia, os da poesia.

Já se disse que o realismo mágico é filho de credulidade. Todorov (2007:31) afirma que o que define o gênero é o caráter duvidoso dos acontecimentos sobrenaturais. Já para Chiampi (2008:26), invocar o realismo mágico é invocar o impossível realizado, é normatizar a “naturalização do irreal”, como as conquistas obtidas através do telefone, dos vôos espaciais, da televisão, do fax, computador, etc.

Não se pode falar de textos do realismo mágico sem relacioná-los com o contexto sociocultural em que são produzidos. As crenças dos homens não costumam serem as mesmas em tempo e espaço diferentes.

Os contos modernos apresentam os mesmos temas das narrativas tradicionais que as pessoas do campo ouviam dos mais velhos. Aparecimentos de mortos, lobisomens, vampiros, homens maléficos, o mau olhado, retratos que cobram vida, estátuas viventes, bonecas ou manequins animados, as partes do corpo separadas com vida independente, as perturbações da

personalidade — o mistério “feminino” que expressa a confusão do homem diante da companheira que não o compreende —, homens que atravessam muros, são alguns dos muitos temas mágicos enumerados por Todorov (2007:36). O aparecimento de um elemento sobrenatural em um mundo sujeito à razão pode definir a literatura fantástica.

Para mostrar a inserção de *La Casa de los Espíritus* no espaço da literatura fantástica, torna-se pertinente aludir-se à configuração de alguns de seus personagens. Barrabás era um cão de raça desconhecida, que foi levado à casa dos pais de Clara — Severo e Nívea del Valle — junto com os pertences e o cadáver do tio Marcos. Chegou esquelético, coberto com os próprios excrementos. Um ano depois tinha a dimensão e o focinho de um potro. As pessoas supunham que ele era filho do cruzamento de um cão com uma égua, e que podiam aparecer-lhe asas, cornos e bafo de um dragão. Tinha a cabeça quadrada e as patas de crocodilo. Inspirava medo apesar de sua mansidão de donzela. A imaginação popular lhe atribuía características mitológicas. Acreditava-se que ele cresceria indefinidamente. Rosa, a filha mais velha do casal del Valle tinha os cabelos verdes e a beleza de fundo de mar. Várias partes de seu corpo se assemelhavam às de outros seres. As pernas eram tão brancas e juntas que, se tivessem escamas, pareceriam a cauda de uma sereia. Ao contrário de Penélope, que tecia e destecia enquanto aguardava a volta do amado Ulisses, Rosa continuava bordando a mesma toalha — a maior do mundo — e cada vez ampliava mais as figuras que desenhava sobre o pano. Rosa morreu envenenada e foi necropsiada na cozinha da casa, sobre a mesa onde Ana preparava os alimentos.

O tio Marcos tinha dentes de tubarão, passava a noite fazendo movimentos incompreensíveis, fazia experiências de alquimia na cozinha. A mãe de Esteban — Ester Trueba — tinha os dedos em garfo e os pés descomunais.

Quando estava para morrer, as pernas se cobriam de chagas, “onde as larvas de moscas e os vermes faziam ninhos e cavavam túneis” (ALLENDE, 1982: 98). Pedro García, o avô do namorado de Blanca praticava fórmulas de

encantamento e certa vez dizimou o formigueiro que invadiu a casa de Las Tres Marías, com um estratagema curioso. Como um novo Tirésias, depois de cego, conseguiu reduzir as inúmeras fraturas do corpo de Esteban, acidentado sob os escombros da casa da fazenda, depois de terrível terremoto que destruiu tudo: casa, plantações, animais.

Os filhos gêmeos de Clara e Esteban, Jaime e Nicolás eram diferentes entre si mas espantavam por suas excentricidades. Ainda jovens, resolveram passar fome, Jaime, por solidariedade com os pobres, Nicolás, para purificar a alma. Nicolas passava de um projeto fantástico a outro. Em certa época teve a ilusão de cruzar, em um balão, uma cordilheira, como muito antes havia tentado o tio-avô Marcos.

Causam também espanto a força, a excessiva energia, a violência, o vozeirão, o ar taciturno de Esteban Trueba. Acrescente-se sua transformação de jovem fogoso em velho rabugento. As suas bengalas espantavam a natureza. Parecia uma reedição do lendário rei Átila, pois os animais domésticos e as plantas murchavam à sua passagem.

Certa vez, Jaime definiu a família como uma quantidade de loucos e extravagantes dos quais até os fantasmas riam.

Deve-se realçar o valor simbólico, sugestivo, contextual ou etimológico dos nomes de alguns personagens na condução de ambas as narrativas, a partir do pressuposto que os nomes têm um significado, podem conter uma mensagem. Conhecido refrão castelhano assevera: detrás del nombre hay un hombre.

Começando pelos nomes: Clara – Blanca – Alba, pode-se identificar uma gradação ascendente de significado, todos apontando para luz, claridade. Foi por amor a elas, sobretudo à neta Alba — a mais clara de todas — indicando também o começar de um novo dia, que Esteban Trueba conseguiu ver bem a realidade. Elas iluminaram o cérebro e a consciência do patriarca. Acrescente-se que a mãe de Clara se chamava Nívea.



A prostituta que teve um papel importante na vida de Esteban e que conseguiu através de suas ligações com militares e pessoas importantes ajudá-lo em momento difícil, chamava-se Trânsito — nome que pode ser associado com transigir, circular, alcançar. Na verdade, Trânsito foi o personagem que mais conscientemente percebeu a mudança dos tempos e soube acompanhá-la, percorrendo, em sua profissão, um caminho vitorioso.

Rosa — nome que evoca a flor identificada comumente com o efêmero, pode simbolizar perfeição, mulher amada, emblema de Vênus. A primeira noiva de Esteban — Rosa — era dotada de beleza admirável e teve vida breve.

A coragem e a determinação de Pedro Terceiro García, a firmeza de seu pai de igual nome, bem como a força da ação do avô, também Pedro — mostram o acerto da escolha deste nome. Pedro vem do grego Cefas, em aramaico Kefa que quer dizer rocha .

O antropônimo Esteban origina-se do grego Sthephanós, coroado de laurel vitorioso. No plano material, Esteban foi um vitorioso, o mesmo não aconteceu no plano sentimental, pois sua agressividade e um natural bloqueio para expressar sua afetividade o levaram à solidão. Entretanto, no plano humano, Esteban é um vitorioso, ao vencer-se a si mesmo, abandonando suas velhas convicções, quando reconhece que tinha se equivocado (ALLENDE, 1982:409).

Saindo um pouco do livro, entraremos no universo cinematográfico para fazermos a nossa análise e apresentarmos elementos que embasem a teoria acima citada e por nós defendida.

O tempo de duração de um filme não permite serem abarcados todos os acontecimentos narrados em um livro de quase quinhentas páginas. Por outro lado, a linguagem do cinema ser apropriada de outras linguagens já consolidadas e as articula em uma linguagem original e muito rica. Usa materiais expressivos visuais, como o jogo de luzes e sombra, as imagens em movimento, signos escritos e os sonoros, ou seja, as palavras, os ruídos e a música.

Valendo-se da clássica distinção de Peirce no que se refere aos níveis dos signos, indicam a co-existência no filme de ícones, índices e símbolos, esclarecendo que “las imágenes son inmediatamente íconos, mientras que la música y las palabras son símbolos y los ruidos índices” (ECO, 1971: 69).

A linguagem fílmica é a um tempo, complexa e sedutora já que ela comunica da maneira mais abrangente.

Os gestos constituem o espaço onde a linguagem não-verbal encontra sua melhor prerrogativa. A simples doçura ou a dureza de um olhar pode indiciar situações descritas no livro e realizadas no filme na bela performance da atriz Meryl Streep. Clara movia os objetos com o olhar, sempre que desejava desviar a atenção dos presentes em relação a um assunto que lhe desagradava. O seu olhar substituía muitas palavras de ternura, bondade, indiferença ou desprezo.

Podemos observar que objetos usados por personagens podem simbolizar o caráter, a disposição ou sua forma de viver. Assim, a bengala usada por Esteban pode ser vista como símbolo do poder e da dominação que ele queria exercer sobre todos. As chaves que Férula usava penduradas na cintura e seu tilintar permanente podem ser vistos como seu desejo de presença, nem sempre pertinente, nos quatro cantos da casa, bem como, de entrada livre em todos.

Este suporte teórico nos servirá para nossa análise das personagens Clara e Férula no último capítulo dessa pesquisa.

## **2.2 A Trajetória de Isabel Allende**

Isabel Allende provém de uma família vasca da parte dos Llona, gente trabalhadora, austera, reservada; de espanhóis e portugueses por parte dos Barros Moreira, sobrenome da avó materna, Isabel. Esta avó, cujo nome também é Isabel, se revela através da inefável Clara clarividente de *La Casa de los Espíritus*. Entre seus irmãos houve poetas e escritores, o pai de Isabel

foi ministro da Justiça no Chile durante a guerra do Pacífico, a finais do século XIX, quando os chilenos derrotaram o Peru e a Bolívia. Por parte de seu pai, Tomás Allende, tem descendência castelhana e francesa.

Aos três anos de idade, Isabel Allende chega ao Chile. Vem a bordo do *Aconcagua*, procedente de Lima no Peru, junto a sua mãe e a seu irmão Juan que se encontra enfermo e não tem mais de dois meses de vida, enquanto que Margara, a criada carrega a Pancho de um ano e meio.

Sem que Isabel soubesse, sua mãe veio fugindo do abandono e do desamor de seu esposo, Tomás Allende, secretario da embaixada do Chile em Lima, cujo misterioso desaparecimento parece estar ligada a rumores de um escândalo entre funcionários diplomáticos do alto escalão. A mãe de Isabel, Francisca LLona Barros, conhecida por todos por Panchita, mulher de grande beleza e dotes artísticos, se casou com Allende contra a vontade de seu pai. A menina contará depois em *Paula* os primeiros sentimentos de responsabilidade que se despertam nela como meio de apaziguar a dor de sua mãe. Nessa época entre ambas um laço estreito de compreensão que os anos só conseguem juntá-las mais, aumentando o amor e o respeito quase sagrado pelo escrito, e a necessidade de compartilhar a obra criadora de Isabel em todas suas etapas, uma secreta cumplicidade para compartilharem juntas os momentos felizes e tristes.

Passado algum tempo, Panchita se casa novamente, agora com Ramón Huidobro, diplomático de carreira e carinhosamente chamado por Allende de tio Ramón de Paula. Panchita passou a viajar pelo mundo na condição de esposa de diplomata e consulesa, por isso, o meio de comunicação mais usado entre ela e Isabel era a carta.

As cartas que Isabel escreveu a mãe que estava na Europa foram providenciais, pois Delia Vergara, amiga de Panchita e futura editora da revista feminina *Paula*, as leu por casualidade e ficou impressionada com o senso de humor da autora. Anos mais tarde, Isabel se inicia como redatora da coluna de humor da revista *Paula*.

Após o golpe militar de 1973 que derrubou Salvador Allende, tio de Isabel, do poder no Chile, toda a família foi obrigada a exilar-se em outros países. O exílio na Venezuela na década de setenta reuniu as duas famílias chilenas no mesmo edifício de apartamentos: Isabel já casada com Miguel e seus filhos Paula e Nicolás em um andar; Panchita e o tio Ramón em outro.

Neste período, Allende já havia começado a escrever sua obra mestre *La Casa de los Espíritus*. Ao ler o manuscrito pela primeira vez, se deu conta de que havia nascido uma grande obra. Ali não havia material para somente uma obra, mas para três. Depois de tentar sem êxito que as editoras da Venezuela se interessassem pelo livro, Panchita escreveu a Editora Javier Vergara em Buenos Aires, cujo editor e sua esposa, amigos seus desde muito tempo, rejeitaram o romance, porém recomendaram a uma agência literária de Carmen Balcells em Barcelona, porém as dificuldades financeiras impediam Isabel de mandar os manuscritos para Espanha, sobre isso nos relata Panchita:

Buscamos um despachante, como chamo a um mensageiro, para mandar o manuscrito a Espanha, e entre mim e Isabel não chegávamos a juntar o dinheiro suficiente para o correio. (Tradução nossa) (PANCHITA apud ZAPATA, 1998:19) <sup>1</sup>

Porém, Isabel teve a idéia de telefonar para Carmem e, para surpresa de todos, a editora mandou buscar os manuscritos para averiguá-los. A editora resolveu publicar a obra e as edições que foram feitas no ano de 1982 bastaram para cobrir os custos desta edição e das posteriores.

Depois de vários anos de casada, Isabel se divorcia amigavelmente de seu marido Miguel. Anos depois, a convite de uma amiga, vai aos Estados Unidos promover o seu novo livro *De Amor e de Sombras*. Lá conhece Willie, que meses depois em 1987, viria a ser seu marido. Isabel deixa tudo na Venezuela e vai morar com seu esposo na Califórnia, como ela mesma descreve em uma conversa com uma amiga:

---

<sup>1</sup> “Buscamos un chisqui, como le llamo yo a un mensajero para mandar el manuscrito a España, y entre Isabel y yo no llegábamos a juntar el dinero suficiente para el correo.”

Abandonei tudo na Venezuela para ficar junto a Willie, esse gringo com pinta de irlandês, e ao fim de seis meses consegui convecer-lhe de nos casarmos. (Tradução nossa) (ISABEL apud ZAPATA, 1998:14) <sup>2</sup>

A casa de Isabel e Willie - La Casa de los Espíritus- como está escrito no letreiro sobre a porta de entrada, está situada no outro lado da baía de São Francisco. Ao verem a casa, o casal ficou emocionado, a pesar de seu estado de conservação não ser bom, como nos relata Isabel:

Ao vê-la pela primeira vez nos pareceu que estava nos esperando, melhor dizendo, nos estava chamando. Tinha um aspecto cansado, porém tinha uma vista espetacular da baía e uma alma benevolente. (Tradução nossa) (ISABEL apud ZAPATA, 1998:21) <sup>3</sup>

Em 1992, Isabel sofreu um grande golpe da vida que foi a morte de sua filha Paula, após um ano em coma profundo acometida de porfíria, doença genética herdada da família de seu pai. O ato de escrever foi o único remédio que conseguiu fazer Allende sair da depressão, como nos informa neste trecho:

Depois da morte de Paula, quando achei que nunca deixaria de chorar e que não voltaria a pegar papel e lápiz, minha mãe me trouxe a idéia salvadora de escrever. (Tradução nossa) (ISABEL apud ZAPATA, 1998:121) <sup>4</sup>

Atualmente Allende vive na cidade de San Rafael, ao norte de São Francisco com seu marido, trabalha em seu escritório escrevendo e preparando suas conferências, além de cuidar dos netos Alejandro, Andrea e Nicole.

---

<sup>2</sup> “Abandoné todo en Venezuela para quedarme junto a ese gringo, con pinta de irlandês, y al cabo de seis meses logre convecerlo de que nos casáramos.”

<sup>3</sup> “Al verla por primera vez nos pareció que nos estaba esperando, mejor dicho, nos estaba llamando. Tenía un aspecto cansado, pero tenía una vista espectacular de la bahía y una alma benevolente.”

<sup>4</sup> “Después de la muerte de Paula, cuando creí que nunca dejaría de llorar y que no volvería a tomar papel y lápiz, mi madre me trajo la idea salvadora de escribir.”

### **2.3 A CONDIÇÃO FEMININA NA CONTEMPORANEIDADE E LITEATURA DE AUTORIA FEMININA NA AMÉRICA LATINA**

Para melhor compreendermos a construção de dois personagens tão importantes na obra de Isabel Allende, cremos que se faz necessário em um primeiro momento abordarmos a condição feminina na contemporaneidade revelando como a condição histórico-social da mulher influencia em seu comportamento, visto que essas duas personagens terão sua personalidade e a maneira como a impõe no contexto social da época evidenciados tanto na obra escrita como no filme. Posteriormente falaremos rapidamente sobre a literatura de autoria feminina na América Latina.

Fazendo um breve histórico do papel da mulher durante os séculos, primeiramente abordaremos algumas informações sobre conquistas e retrocessos no decorrer do tempo.

Começando pela Idade Média, a mulher ocidental teve uma parcela de participação social um tanto significativa, algo que não existia na maioria das sociedades anteriores. No campo da educação, há registros de mulheres freqüentando universidades (ALVES, 2003: 18), inclusive medicina. Nesse período medieval, existiu também o direito da propriedade para as mulheres e de sucessão, além de atuação política em assembléias.

Na sociedade renascentista, há um considerado retrocesso relacionado ao seu papel na sociedade. As mulheres não freqüentavam mais universidades, não tinham mais acesso ao trabalho, etc. Desse modo, a partir deste período a mulher vai perdendo os direitos de adquirir bens por herança, de reger seus próprios bens e representar-se na justiça, passando então a ser afastada do cenário social, político e econômico até o século XVIII, o século das revoluções.

No século XVIII, com a Revolução Francesa, houve um grande questionamento sobre a condição da mulher. Apesar do acesso da mulher à esfera pública ter sido fechado por meio das idéias de Rosseau, é desde esse período, pelas lutas das mulheres unidas aos ideais liberais, que há a legislação do casamento civil e do divórcio.

No século XIX, a mulher volta ao mercado de trabalho devido à grande oferta de mão-de-obra influenciada pela Revolução Francesa. Segundo Alves (2003),

compartindo com o homem as terríveis condições de trabalho vigentes naquele período, como jornadas de 14,16 a 18 horas, as mulheres sofrem ainda uma superexploração advinda das diferenças salariais. (...) A justificativa ideológica para esta superexploração era de que as mulheres necessitavam de menos trabalho e menos salários do que os homens porque, supostamente tinham ou deveriam ter quem as sustentassem.

Partem desse contexto as primeiras uniões das mulheres aos movimentos operários, num século marcado pela estruturação das bases da teoria socialista. Ainda segundo a autora, a partir da análise das relações de produção do sistema capitalista, entende-se a condição da mulher como parte das relações de produção do sistema capitalista, entende-se a condição da mulher como parte das relações de exploração na sociedade de classes (ALVES, 2003:40).

No século XX, principalmente no final da década de 20, os movimentos feministas ganham mais espaço. Há a chamada “primeira onda feminista”, que, de modo geral, caracterizou-se pela busca do reconhecimento legal da igualdade de direitos. Durante este período, a mulher está no mercado de trabalho novamente, porém, neste momento, ocupando cargos antes masculinos, pois, devido ao contexto de guerras civis da época muitos homens serviam a seus países, tendo que se afastar de seus cargos.

Os anos 30 e 40 representam, ainda de acordo com Alves (2003), um período em que formalmente as reivindicações femininas haviam sido atendidas, pois elas já poderiam votar e ser votadas, ingressar nas instituições escolares e participar do mercado de trabalho. No entanto, chegando o final da guerra, a ideologia da condição feminina ligada ao espaço doméstico é reativada.

Dessa forma, somente na década de 60, influenciado pelos livros O

*Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, e *A Mística Feminina* (1963), de Betty Friedan, o movimento feminista ganha força.

De acordo com Smith (1994), uma gama de movimentos sociais surgira na década de 60 e 70, incluindo os movimentos contra a opressão da mulher. Esse movimento feminista, por exemplo, que cresceu nesse período nos EUA, influenciou vários outros movimentos sociais.

Neste período, ocorre a ruptura com o stalinismo, o que gera o “feminismo separatista” (SMITH, 1994). A principal teoria dessa vertente é que a opressão, além de fazer parte do sistema capitalista, está ligada à teoria do patriarcado. A luta contra o patriarcado e a opressão feminina estava entrando no nível dos relacionamentos pessoais, ao pregar uma ruptura permanente entre os sexos.

Partindo para o tópico, pretendemos mesmo que sucintamente, abordar um pouco a mulher na América Latina como autora feminista. Aqui, utilizaremos as considerações de Navarro (1995,1998).

Tecnicamente, não se poderia falar em literatura “feminista” antes que o termo fosse cunhado na década de 60 do século passado. O termo “feminino” vem sendo associado a um ponto de vista e uma temática retrógrados, o termo “feminista”, de cunho político mais amplo em geral é visto de forma reducionista, só no plano das ciências sociais. No entanto, deveria ser aplicado a uma perspectiva de mudança no campo da literatura.

A acepção de literatura “feminista” vem carregada de conotações políticas e sociológicas, sendo em geral associada à luta pelo trabalho, pelo direito de agremiação, às conquistas de uma legislação igualitária ao homem no que diz respeito à direitos, deveres, trabalho, casamento, etc. Entretanto, segundo Navarro (1998), o texto literário feminista é o que apresenta um ponto de vista da narrativa, experiência de vida, e portanto um sujeito de enunciação consciente de seu papel social. É a consciência que o eu da autora coloca, seja na voz da personagem, narrador, ou na sua *persona* na narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão. Neste sentido, sempre houve autoras “feministas” dentro do contexto de suas épocas,



tornando-se o termo impróprio apenas por uma questão cronológica. Como exemplo, Safo, Sórora Juana Inés de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda mostraram uma consciência política ou esclarecida de sua existência em face das histórias excepcionais para o seu tempo, e poderiam ser eventualmente identificadas com o “feminismo”.

Ainda, de acordo com Navarro (1995), a alteridade da literatura feminina tornou-se assim a base da abordagem feminista na literatura. Ser o outro, o excluído, o estranho, é próprio da mulher que quer penetrar no “sério” mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos a mulher foi excluída do mundo escrito – só podendo introduzir seu nome na história européia, por assim dizer, através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos. Por exemplo, na Alemanha, a freira Hildegard de Bingen (1098-?). Na Colômbia, a Madre Francisca Josefa del Castillo (1671-1742). No México, a freira Sórora Juana Inés de la Cruz (1648?-1695). Esta, apesar de sua inteligência privilegiada (além da beleza), precisou declinar da possibilidade de um casamento ou do trabalho de dama de companhia na Corte do Vice-Reinado, só para ter a liberdade de escrever e estudar na sua cela no Convento das Dominicanas.

A prática e o estudo da literatura sempre foram feitos por homens que estabeleceram os conceitos teóricos a respeito da posição da mulher na sociedade. Na Antiguidade, passando pela organização das primeiras sociedades não-nômades, a força física era importante na guerra, na caça e nos trabalhos pesados, enquanto o trabalho exercido pela mulher na fabricação dos bens de consumo (tecidos, culinária e trabalhos domésticos e com a prole em geral) pode ser substituído pelo trabalho de escravos. Assim, surgem nos escritos da filosofia platônica e aristotélica, opiniões altamente negativas sobre as mulheres, que depois vão fundamentar o cristianismo e o pensamento ocidental, e os preconceitos patriarcalistas até hoje repetidos pelas mulheres.

Para Navarro (1995), o reconhecimento da literatura de autoria feminina, a partir da consciência feminista, que revolucionou a cultura através da história, ainda não terminou, e a literatura, hoje, não só atinge o novo público produtor e leitor feminino, como também incorpora outras visões de alteridade. Hoje esta

noção inclui o continente africano, asiático e da América Latina, que rarissimamente obtiveram voz nas histórias literárias canônicas do passado

De acordo com o que vimos, percebemos que a luta por uma afirmação na sociedade pelas mulheres vem desde os tempos remotos, fato este que nos leva a reconhecer nas nossas personagens femininas em análise traços da força e determinação inerentes às mulheres de todos os tempos.

## **2.4 O UNIVERSO FEMININO NA OBRA DE ALLENDE**

Os perfis femininos traçados nas obras de Isabel Allende retratam mulheres fortes que traçam seu próprio destino. Geralmente essas obras correspondem a uma etapa da vida da autora ou a um momento político-social.

A América Latina era sua fonte inspiradora no que diz respeito aos aspectos políticos-sociais explorado em suas obras, por isso, cremos ser relevante traçarmos um breve panorama sobre a literatura de autoria feminina na América Latina.

A seguir, por uma questão metodológica, resolvemos desenvolver uma pequena análise das personagens principais de alguns de seus romances para que fosse possível melhor observar como Isabel Allende construía tais personagens.

A literatura de autoria feminina, do ponto de vista teórico, a literatura de autoria feminina precisa criar, politicamente, um espaço próprio dentro do universo da literatura mundial mais ampla, em que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, que sempre constituem um olhar da diferença. A temática que daí surge será tanto mais afetiva, delicada, sutil, reservada, frágil ou doméstica quanto retratará as vivências da mulher no seu dia-a-dia, se for esta sua vivência. Mas as leis que regem a literatura de autoria feminina se modificarão muito se a mulher retratar vivências resultantes não de reclusão ou repressão,

mas sim a partir de uma vida de sua livre escolha, com uma temática, por exemplo, que se afaste das atividades tradicionalmente consideradas “domésticas” e “femininas” e ainda de outros estereótipos do “feminino” herdados pela história, voltando-se para outros assuntos habitualmente não associados à mulher até hoje.

Segundo Lobo (1993), desde fins do século XIX e principalmente no século XX, a principal transformação por que passou a literatura de autoria feminina é a conscientização da escritora quanto a sua liberdade e autonomia e a possibilidade de trabalhar e criar sua dependência financeira – através, basicamente, do trabalho jornalístico, diplomático (na América Hispânica, principalmente na Argentina e México). Ocorreu assim uma paulatina mudança da condição “feminina” para a condição “feminista”.

É dentro deste contexto que apresentaremos Isabel e algumas de suas personagens.

#### **2.4.1 EVA LUNA DE EVA LUNA**

“Eva Luna”, romance escrito em 1987 por Isabel Allende é uma atribulada biografia, narrada em 1ª pessoa, onde a tragédia converte-se em tragicomédia. Eva é filha do subdesenvolvimento, do analfabetismo, da pobreza e de uma História que alterna golpes e ditaduras militares com breves períodos democráticos. Neste cenário horrendo, Eva constrói seu próprio mundo com habilidade de artesã, mas como contadora de histórias. Esse talento conquista a todos ao seu redor, e a pequena Eva, analfabeta e sem grandes perspectivas, vai conseguir, depois de adulta, alfabetizar-se e tornar-se escritora.

O livro está salpicado de observações sobre o ofício de escrever autobiografias. Existem também questionamentos e respostas para interrogações como: de onde vem a inspiração, como a escrita transforma a

própria vida, como transformar um assunto banal em tema de romance. Sobre tudo isso trata o livro *Eva Luna*.

A partir deste livro, Allende trata mais abertamente a condição feminismo, como nos revela:

O feminismo é uma revolução em andamento, com altos e baixos, mas não se pode deixá-lo para trás. Quando escrevi *Eva Luna*, esse tema já estava maduro em mim. Aproveitei este livro para explorá-lo. (Tradução nossa) (ISABEL apud ZAPATA, 1998:97) <sup>5</sup>

*Eva Luna*, a personagem principal do romance, busca sua identidade entre a memória da infância e a vida adulta. A ação concentra-se na experiência interior da protagonista, não identificamos com precisão o enredo e as lembranças fundem-se com percepções momentâneas. O conflito é marcado pela oposição de *Eva Luna* aos outros personagens.

Neste romance, a mulher vive a cidadania assim como o homem, sendo sujeito histórico nos processos sociais. No decorrer da narrativa, há sempre a busca da construção da identidade latino-americana, como mescla de várias culturas e de vários povos.

Consciência em crise, a introspecção é o fadário de *Eva Luna*. Por uma espécie de necessidade inelutável, quanto mais ela observa, mais se leva distancia do seu próprio ser. A reflexão contínua a que se entrega corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura e simples da vida. As palavras mesmas que se esforça por dominar agravam esse distanciamento que a torna espectadora de si mesma e das coisas.

Essa luta com as palavras, essa busca pelo âmago das coisas, é uma constante na obra de Allende, como observaremos ao longo deste trabalho. O sentimento de estranhamento, de não fazer parte do meio, também já está presente nesta obra. A inquietação, a busca por um sentido de vida e o despertar de desejos obscuros marcam profundamente a existência dessa

---

<sup>5</sup> “El feminismo es una revolución en marcha tiene altibajos, pero ya no puede echarse para atrás. Cuando escribí *Eva Luna*, ese tema ya estaba maduro en mí. Aproveché este libro para explorarlo.”

personagem, e nesse processo, Eva Luna deixa-se levar por suas percepções e sensações por eles provocadas.

Mesmo com uma série de descrições sobre os acontecimentos e os personagens, que são tantos, tão diversos e tão vivos em suas fantásticas histórias, não há como recriar a incrível atmosfera que mistura mágico e o real na narrativa doce, quente, intensa, envolvente e erótica de Isabel Allende. Trata-se de um livro de toda uma vida, a de Eva e a daqueles que lêem e vivem junto dela, pra quem às vezes, como pra mim, torna-se o livro de sempre e pra sempre.

#### **2.4.2 INÉS SUÁREZ DE *INÉS DEL ALMA MÍA***

“Supongo que pondrán estatuas de mi persona en las plazas, y habrá calles y ciudades con mi nombre, como las habrá de Pedro de Valdivia y otros conquistadores, pero cientos de esforzadas mujeres que fundaron los pueblos, mientras sus hombres peleaban, serán olvidadas”.

Inés Suárez

O livro que segue tem o título de *Inés del Alma Mía é lançado em 2006*. Nesta obra, Isabel nos apresenta a história de Inés Suárez uma jovem humilde e costureira que, a pesar de viver num clima de isolamento e silêncio, deseja levar uma vida de aventuras vetada a mulheres na pacata sociedade do século XVI. Seu objetivo é encontrar um marido que a leve embora da pequena cidade e vida monótona, acreditando que assim poderá viver plenamente.

A obra tira praticamente do anonimato a uma personagem incrível da história: Inés Soares, que foi companheira de Pedro Valdivia na conquista do Chile. E o faz através de seus próprios cadernos da protagonista reelaborados de um modo mágico por Isabel Allende.

Tais escritos estão destinados a serem lidos por sua filha adotiva Isabel. É uma espécie de diário de vida que ela deixa por temer que suas memórias sejam esquecidas.

Allende mostra Dona Inés como uma mulher com extrema coragem, disposta a fazer todo pelo homem que ama, mas sem deixar de lado seus propósitos nem sua honra, nem suas ansias de conquistar as terras sem dono.

Esta novela está baseada na vida de Inés Suárez, uma mulher extremista cujo esposo, Juan de Málaga, viaja al Novo Mundo, no século XVI em busca do El Dorado. Anos depois ela decide ir em sua busca, quando recebe a notícia de que seu esposo havia morrido, se une a um grupo de conquistadores que pretendem chegar ao Chile. A força de Inés aliada às suas habilidades femininas e ao seu espírito masculino ajuda seus companheiros a sobreviver diante de todas as dificuldades.

Durante a viagem ao Chile, se apaixona por Pedro de Valdivia: um homem ambicioso que Inés consegue dominar e compartilhar com ele a conquista do Chile. Com o passar do tempo, as aspirações políticas de Valdivia acaba por separá-los. Esta separação em nada abala as ideias desta destemida mulher que vive a frente do seu tempo.

Como os índios não aceitam que os conquistadores espanhóis se firmem em suas terras, atacam e saqueiam Santiago. Inés não se dá por vencida e junto a Rodrigo de Quiroga reconstroem a cidade. Nasce entre eles um amor adulto, que não se pode comparar a relação de Inés e Pedro, mas se traduz em estabilidade e confiança.

### **3. ANALISANDO A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS CLARA E FÉRULA**

O presente capítulo se propõe a apresentar algumas reflexões sobre a construção das personagens Clara e Férula na obra de Isabel Allende *La Casa de los Espíritus*. Veremos como essas mulheres que vivem em uma mesma sociedade se comportam diante dela mesma dando ênfase ao antagonismo de ambas e como esse antagonismo foi explorado. A seguir analisaremos como a tradução cinematográfica da referida obra literária tratou e redimensionou a

abordagem dessas características, enfatizando as estratégias utilizadas pelo diretor do filme Bille August.

Por se tratar de dois meios semióticos distintos, tendo ambos suas particularidades com seus recursos e limitações específicos, optamos por analisar livro e filme concomitantemente, elencando como categoria de análise descrição do personagem, vivência da sexualidade e espiritualidade. Partamos, finalmente, para a análise da tradução das personagens Clara e Férula de *La Casa de los Espíritus*.

No livro, a personagem Clara nos é apresentada como um ser humano muito especial. Dotada de um carisma cativante e ao mesmo tempo de uma fragilidade notável desde o nascimento fato que fazia com que as pessoas se aproximassem dela ao invés de excluí-la. Todos os membros da família sabiam dos poderes mentais de Claras, mas tratavam o assunto de maneira natural, apesar da reprovação de algumas pessoas da cidade, inclusive do padre local que via tais manifestações como influência do demônio. Esta segurança passada a Clara fazia com que a mesma também visse tais fenômenos como parte comum de sua vida, como vemos neste trecho:

Clara clarividente conhecia o significado das adivinhações.  
Esta habilidade era natural para ela. (ALLENDE, 1982:87)<sup>6</sup>

A adolescência de Clara transcorreu suavemente na grande casa de seus pais, mimada por seus irmãos, por Nívea e por sua babá Nana que continuava cuidando de Clara como se esta ainda fosse uma criança. Quase todos os seus irmãos já tinham casado ou saído de casa, uns para fazer turismo, outros a trabalho. Clara passava seus dias lendo, movendo os objetos sem tocá-los, praticar jogos de adivinhações e aprendendo às tarefas domésticas.

Esta foi uma breve apresentação da personagem Clara na obra literária. Passamos agora para Férula. Desde já poderemos ver que esta última personagem não é tão descrita quanto à primeira, porém tem suma importância na obra.

---

<sup>6</sup> “Clara clarividente conocía el significado de las adivinanzas. Esta habilidad era natural en Ella.”

Férula era a irmã única de Esteban Trueba. Vivia com sua mãe e uma empregada de sempre na mesma casa em que havia nascido. Antes de ir tentar a vida em uma mina de ouro, Esteban também vivia com elas. A vida não lhe parecia nada atrativa, pois a mesma havia sido “condenada” a cuidar de sua mãe até a morte, seguindo um preceito da época, em que a filha mais nova não se casaria antes que a mãe morresse. Por este sacrifício achava que ganharia o céu. Não era mulher de gestos nobres, carinhosos ou convidativos devido à criação que teve de sua mãe e a aproximação com seu irmão que era homem de gestos rudes e grosseiros.

Férula tinha se acostumado a viver uma rotina diária sem nenhuma mudança em todos os dias da semana, inclusive na alimentação. Como podemos ver:

Esteban jantava com sua irmã Férula a mesma sopa gordurosa de todos os dias e o mesmo peixe de todas as sextas-feiras. (ALLENDE, 1982:51)<sup>7</sup>

A partir de agora, já podemos comentar algumas indicações claras das diferenças entre essas duas personagens, a começar pela descrição física das mesmas. Em relação à aparência, uma forma de demonstrar a contraposição dos personagens é através do figurino. No livro, Allende faz menção aos modos como os personagens devem ser e como se vestem. Referindo-se à Clara, diz: “Clara tinha uma aparência angelical e formosa que passeava pelos pátios envolta em aromas de flores, um ruído de anáguas brancas engomadas com um cinto”<sup>8</sup> (1982:94). Férula, por sua vez é descrita como “uma mulher de trajes antiquados e escuros, chapéus que não se usam a muito tempo, onde se juntava a poeira de anos”<sup>9</sup> (1982:53). Obviamente, quando do filme, é possível que o diretor e sua equipe tenham feito algumas modificações acentuando ou

---

<sup>7</sup> “Esteban cenaba con su hermana Férula la misma sopa grasienta de todos los días y el mismo pescado de todos los viernes.”

<sup>8</sup> “Clara tenía una apariencia angélico y hermoso que paseaba por los pátios envuelta en aromas de flores, un rumor de enaguas blancas almidonadas con una cinta.”

<sup>9</sup> “una mujer de trajes anticuados y oscuros, sombreros que habían dejado de usarse hacía medio siglo, donde anidaba el polvo de años.”



atenuando algumas dessas características. A seguir, passaremos para a análise do figurino no filme.

No quesito caracterização física, o diretor usa alguns artifícios para garantir a diferenciação das personagens, criando em suas aparências uma extensão de suas dimensões psicológicas. No vestuário, por exemplo, a diferenciação é bastante significativa. Para explicitar tais afirmações usaremos algumas imagens da obra fílmica.

A distinção do figurino dos personagens fica clara em algumas cenas em que as duas personagens aparecem na mesma cena, porém vamos começar a mostrar cenas em que as duas aparecem separadamente.

A primeira cena refere-se ao momento em que Esteban Trueba vai pedir a mão de Clara em casamento aos seus pais. A jovem adentra a sala onde seu pai, sua mãe e Esteban a esperam. Neste instante podemos observar a adequação da personalidade de Clara a sua vestimenta. De início podemos notar a cor de sua roupa, em tom claro, com um cinto na cintura bem próximo a descrição feita na obra literária. Observemos as figuras:



FIGURA 01

FIGURA 02

A cena que segue, refere-se ao instante em que Férula vai ao encontro de Clara em um restaurante da cidade para pedir-lhe que a mesma não deixe que Esteban Trueba a abandone depois do casamento.



FIGURA 03

FIGURA 04

Podemos perceber que nos dois momentos mostrados nestas cenas, Férula se veste com roupas da mesma cor, talvez o mesmo modelo, revelando com isso sua personalidade austera e pouca feminilidade. Revela também seu luto diante da vida que leva sendo exclusivamente cuidadora de sua mãe, sem perspectiva de um futuro diferente, ou seja, sua vida parece não lhe trazer novidades, o futuro será igual ao presente e ao passado, como sua vestimenta que nunca muda.

A seguir compararemos através de duas figuras a evidente diferença de trajes entre Clara e Férula. Continuaremos mostrando a cena em que ambas estão em um café, porém agora as duas farão parte do mesmo bloco:



FIGURA 05

FIGURA 06

Nestas cenas a contraposição entre as duas é visível, tanto por sua indumentária como por sua expressão facial. A roupa de Clara tanto tem leveza na cor como no tecido utilizado e sua expressão facial é sempre de ternura e alegria. No entanto, Férula carrega uma roupa preta que nos passa uma idéia de peso e cabelos presos.

Mas, não é somente na forma de vestir onde encontramos diferenças entre essas duas personagens. Também seu comportamento e seus modos denotam esta diferenciação, como boa educação de Clara que a acompanha em todos os momentos e a má educação de Férula uma de suas características que a distingue de Clara. Vamos ver primeiramente no livro como a autora tratou este assunto.

Sobre Clara, percebemos os modos elegantes, o discurso sempre adequado à situação e eloqüente, ou seja, a perfeita adequação aos padrões da sociedade em que vive e à posição social que sua família ocupa. Podemos ter uma demonstração de seus modos refinados no momento em que a jovem recebe Esteban em sua casa para pedir sua mão em casamento: “Esteban não cansava de admirar Clara. Sua simpatia e bons modos, o deixava mais seduzido por ela”<sup>10</sup> (1982:101).

Já a descrição dos modos de Férula aponta para a posição periférica que a mesma ocupa na sociedade, mostra reflexos de sua criação e até mesmo seu estado de espírito, como podemos neste trecho: “Férula tinha

<sup>10</sup> “Esteban no se cansaba en admirar Clara. Su simpatía, buenos modos lo dejaba más seducido por ella.”

dispensado dois noivos com o pretexto da intimidade de sua mãe, porém o motivo real era seus gestos bruscos e grosseiros com o mesmo mau caráter do irmão”<sup>11</sup> (1982:53).

Mudando de meio semiótico, agora vamos conferir a maneira como os modos dessas duas personagens foram descritos por Bille August. Poderemos averiguar que a imagem consegue transmitir-nos uma concretização do que lemos no romance, deixando a história ainda mais contagiante.

A maneira de se comportar de Clara é simples e elegante. Ela anda sempre ereta, faz poucas expressões faciais, o sorriso surge sempre de forma discreta e sua voz é suave. Nunca perde a compostura mesmo quando é ofendida ou agredida fisicamente. São inúmeros os exemplos de polidez de seus modos. Um deles é a cena em que Clara recebe em sua casa Sitagny, o homem que Esteban arranjou para casar-se com Blanca, sua filha, na intenção de separá-la de Pedro, rapaz que ele não aceitava para namorá-la. Mesmo tendo não gostado de Sitagny desde o primeiro momento que o viu, Clara o recebe educadamente e ainda toca piano para a família, sinal de refinamento.



**FIGURA 07**

Passemos agora para a tradução da personagem Férula para o cinema. Apesar de ser notável a descrição na obra escrita da rudeza e dos maus de Férula, na obra fílmica esta característica da mesma é pouco ou quase nada explorada. Um dos poucos momentos, no filme, onde vemos Férula exercendo sua inabilidade social é quando ela se encontra com Clara para tomar um chá.

<sup>11</sup> “Férula había rechazado dos novios con el pretexto de la enfermedad de su madre, pero el real motivo era gestos bruscos y torpes, con el mismo mal carácter de su hermano.”

Clara a leva a um restaurante sofisticado e bonito, condizente a sua condição social. Clara se comporta como uma verdadeira dama, com gestos leves e voz ténue, porém Férula se comporta mal, começando pela roupa que veste e pela maneira que come. Ingere grande quantidade de alimento de uma vez só, além de falar com a boca cheia.

Aproveitaremos tais cenas para promover a contraposição entre essas duas personagens.



FIGURA 08

FIGURA 09



FIGURA 10

Podemos concluir, pela descrição das personagens no meio literário e fílmico, que Clara possui uma elegância sóbria, enquanto Férula através de suas vestimentas e modos uma grande inabilidade e inadequação social.

Outra característica que traz oposição entre as personagens da nossa análise é a vivência x repressão da sexualidade.

Começando por analisar Clara na obra literária, notamos que está representa a vivência da sexualidade e não a repressão.

Apesar de Clara viver em um mundo mágico, quase particular desde sua infância, sem se preocupar em entender ou viver em sua totalidade as idéias e as convenções humanas.

Depois de seu casamento, Clara cumpre seu papel de esposa no que diz respeito a ter uma vida sexual com seu marido. Ela não via o sexo como uma imoralidade ou tema impuro, mas como um quesito matrimonial. Clara não chega a falar sobre este assunto abertamente, porém vive sua sexualidade sem pudores, como nos revela Allende: “Clara tinha uma despreocupada e impudica sensualidade”<sup>12</sup> (1982:108). Ou ainda o que ela revela sobre seu desejo por Esteban: “Clara desejava muito mais que seu corpo, queria apoderar-se dessa matéria imprecisa e luminosa ainda nos momentos em que ela parecia agonizar de prazer”<sup>13</sup> (1982:108).

Seguindo para Férula, esta personagem representa a repressão da sexualidade. Cremos que devido a sua criação rígida e ao fato de ter sido obrigada a resignar-se como enfermeira de sua mãe até a morte, Férula murchou para os prazeres da vida e sua doçura se transformou em fel. Por não ter sido amada, não aprendeu a amar. Com isso, sexo passa a fazer parte da área impura da vida, do pecado, ou seja, desdenhava do que não podia ter.

No livro *La Casa de los Espíritus*, a autora assim descreve Férula em relação à sexualidade, principalmente entre Esteban e Clara: “Cada noite, no momento em que os esposos se retiravam a seus quartos, se sentia invadida por um ódio desconhecido, que não podia explicar e que enchia sua alma de funestos sentimentos”<sup>14</sup> (1982:111).

Concluimos que a vivência ou repressão da sexualidade está diretamente relacionada ao estado de espírito e a maneira de ver e viver a vida.

No filme, o diretor explorou em uma única cena a maneira como Clara e Férula viam a vivência da sexualidade, estando em plena sintonia com a obra literária, não confundamos sintonia com fidelidade, pois cada um usou os

---

<sup>12</sup> “Clara tenía una despreocupada e impudica sensualidade.”

<sup>13</sup> “Clara deseaba mucho más que su cuerpo, quería apoderarse de esa materia imprecisa y luminosa aun en los momentos en que ella parecía agonizar de placer.”

<sup>14</sup> “Cada noche, em el momento en que los esposos se retiraban a sus habitaciones, se sentia invadida por un odio desconocido, que no podía explicar y que llenaba su alma de funestos sentimientos.”



recursos que tinham ao seu alcance para nos revelar este tema. Verifiquemos estas figuras:

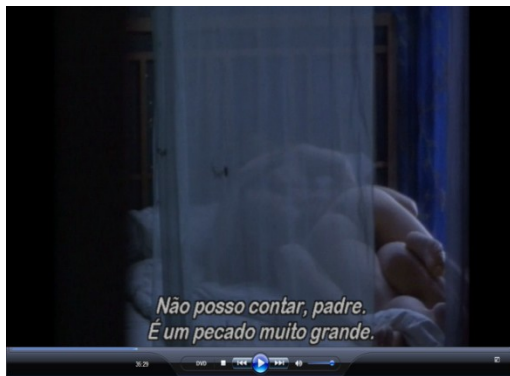


FIGURA 11



FIGURA 12



FIGURA 13



FIGURA 14



FIGURA 15

Podemos concluir que Clara vive a sexualidade em sua totalidade, sem medos ou reticências. No entanto, Férula vai se confessar, pois apesar de ver o ato sexual como um pecado, ela crê, no seu íntimo, que pecado maior é desejar o que repudia.

Finalmente o último elemento que, em nosso entender, colabora para caracterizar as diferenças entre Clara e Férula é a maneira como vive e reconhecem a espiritualidade.

Seguindo a ordem que estabelecemos desde o início desta análise, a primeira personagem a ser analisada no quesito espiritualidade será Clara no contexto da obra literária.

Como o próprio título do livro sugere e segundo a própria autora: “Esta obra está cheia de espíritos e magia” (ISABEL apud ZAPATA, 1998:73) <sup>15</sup>.

Isabel Allende se tomou o realismo mágico como referencial teórico para administrar corretamente os elementos sobrenaturais que permeiam toda a obra, já que no realismo mágico, como abordamos anteriormente, “Ele pode ser definido como a preocupação estilística e o interesse de mostrar o irreal ou estranho como algo cotidiano e comum” (CHIAMPI, 2008:43).

A personagem Clara é a personagem que mais caracteriza esta observação. Desde sua infância ela vive rodeada de acontecimentos espiritualizados que lhes parece tão comuns quanto ações corriqueiras do cotidiano.

No início, tais habilidades desgostavam a seus pais que chegaram a levá-la a um médico para ver se não se tratava de uma doença, porém no decorrer do tempo eles se acostumaram às excentricidades de Clara e aos acontecimentos mágicos que rodeava sua casa.

São vários os exemplos dado na obra, assim sendo, vamos mostrá-los respeitando as três etapas da vida de Clara para facilitar nosso entendimento. Essas etapas são: infância, juventude e fase adulta.

Após a morte de sua irmã Rosa, por quem se sentia culpada, Clara com dez anos de idade decidiu não mais falar. Desde então, passou a ler muito, em especial livros mágicos dos baús encantados de seu tio Marcos e os

---

<sup>15</sup> “Esta obra está llena de espíritus y magia.”



documentos do Partido Liberal. Enchia incontáveis cadernos com suas anotações privadas, onde ficaram registradas as memórias desse tempo.

Dentre os acontecimentos mágicos da infância de Clara, podemos citar como exemplos da obra literária: “Os sonhos não eram a única coisa que Clara adivinhava. Ela também via o futuro e conhecia as intenções das pessoas”<sup>16</sup> (1982:88); como também: “A menina previu a hérnia de seu pai, tremores de terra e outras alterações da natureza”<sup>17</sup> (1982:88).

A adolescência de Clara transcorreu tranquilamente na grande casa de seus pais, mimada pelos irmãos e pelos pais, que acreditavam que com o tempo aqueles poderes a menina tinha iam terminar. No entanto, como diz Allende: “A habilidade de Clara para mover objetos sem tocar-lhes não passou com a menstruação, pelo contrário, foi se acentuando até Clara conseguir mover as teclas do piano com a tampa fechada”<sup>18</sup> (1982:89).

Na idade adulta, depois do nascimento de Blanca, Clara para de uma hora para outra de prevê acontecimentos ou mover móveis sem tocá-los e passou a ter uma vida normal, cuidando da casa e afazeres domésticos. Porém, foi também de uma hora a outra que ela voltou a adivinhar acontecimentos, para tristeza de Esteban. Uma dessas adivinhações foi sobre a sua gestação de gêmeos. Quando todos pensavam que ela estava engordando demasiadamente e que seu parto seria problemático, Clara adentrou silenciosamente a sala onde se encontrava Esteban, Férula e doutor Cuevas.

CLARA: Tudo sairá bem, não se preocupem.

ESTEBAN: Espero que esta vez seja homem, para que leve meu nome.

CLARA: Não é um, são dois e se chamarão Jaime e Nicolás respectivamente.

ESTEBAN: Isso é demais para mim. Não agüento mais”<sup>19</sup> (Allende, 1982:127).

<sup>16</sup> “Los sueños no eran lo único que Clara adivinaba. Ella también veía el futuro y conocía las intenciones de la gente.”

<sup>17</sup> “La niña predijo la hernia de su padre, temblores de tierra y otras alteraciones de la naturaleza.”

<sup>18</sup> “La habilidad de Clara para mover objetos sin tocarlos no se pasó con la menstruación, sino que se fue acentuando hasta Clara conseguir mover las teclas del piano con la tapa cerrada.”

<sup>19</sup> “CLARA: Todo saldrá bien, no se preocupen.

ESTEBAN: Espero que esta vez sea hombre, para que lleve mi nombre.

CLARA: No es uno, son dos y se llamarán Jaime y Nicolás respectivamente.

ESTEBAN: Eso es demasiado para mí. No aguanto más”.

Passando para a análise de Férula, no que diz respeito à espiritualidade notamos que em nada se assemelha a Clara. Sua espiritualidade consiste somente na percepção de Deus e nunca em envolver-se com acontecimentos sobrenaturais. O Deus de Férula é o da religião institucionalizada, percebido logicamente e que existe primeiramente para castigar antes de abençoar e para ouvir os pecados dos outros. São poucas as passagens em que se menciona fé de Férula.

A passagem mais pertinente a nosso ver e que confirma nossa visão descrita acima é esta: “Cada noite, no momento em que os esposos se retiravam a seus quartos, se sentia invadida por um ódio desconhecido, que não podia explicar e que enchia sua alma de funestos sentimentos. Para se distrair retomava o vício de rezar o rosário nos conventos e de se confessar com o Padre Antônio”<sup>20</sup> (1982:111).

Seguindo para a análise da espiritualidade no filme, seguiremos a ordem de análise que trouxemos até aqui. Primeiro mostraremos figuras que retratam a espiritualidade na vida de Clara, para depois seguirmos para Férula.



FIGURA 16

FIGURA 17

Essas duas imagens retratam Clara na sua infância movendo objetos sem tocá-los. Na obra literária, isto só acontece em sua juventude, porém como o livro é muito extenso e repleto de momentos dessa natureza, o diretor optou por demonstrar somente alguns momentos da espiritualidade na vida de Clara.

<sup>20</sup> “Cada noche, en el momento en que los esposos se retiraban a sus habitaciones, se sentía invadida por un odio desconocido, que no podía explicar y que llenaba su alma de funestos sentimientos. Para distraerse retomaba el vicio de rezar el rosario en los conventos y de confesarse con el padre Antonio..”

Na sua juventude não existe relato de acontecimentos sobrenaturais na vida de Clara e na fase adulta esses relatos no momento em que Clara prevê a gestação de uma menina no momento de sua concepção e o anúncio da morte dos pais. Ilustraremos com algumas figuras, apesar de vermos que o desenrolar de cada cena é o que nos permite visualizar a totalidade desses fatos.

**FIGURA 18****FIGURA 19****FIGURA 20**

Assim como no livro, a única passagem em que reconhecemos a espiritualidade de Férula é no instante em que a mesma vai confessar-se, não primordialmente para falar de seu pecado, mas para descrever em detalhes os sentimentos que a invade no momento em que viu Clara e Esteban mantendo relação sexual. Como vemos a seguir:



**FIGURA 21**

Com base nos elementos apresentados que traduziram para as telas a obra de Allende, acreditamos que, de forma geral, as características tanto de Clara como de Férula sofreram em alguns momentos acréscimos e decréscimos em relação à obra literária.

Por fim, dos elementos postos em análise, quanto aos recursos do cinema, o figurino e as interpretações das personagens em questão foram bastante destacados e se constituíram em aspectos essenciais na definição dos personagens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve por objetivo analisar como se processou a tradução cinematográfica de duas personagens do livro *La Casa de los Espíritus* de Isabel Allende: Clara e Férula. Para isso, fez-se necessário um breve estudo sobre o feminino na obra de Allende. Vimos o quanto suas personagens, mesmo divergentes, possuem características que lhes confere destaque na obra, cada uma defendendo suas ideologias e maneira de ver e viver a vida.

Sentimos também a necessidade de esboçar um histórico sobre o papel da mulher ao longo do tempo. Vimos que o conceito de mulher submissa a valores patriarcais e machistas ainda existiam na América Latina na ocasião em que se passa o enredo. Somente na geração pós-feminista, a mulher parece se libertar e ser sujeito de si mesma. No entanto, Allende constrói nesta obra personagens díspares, onde a liberdade e submissão são colocadas lado a lado, cada uma vivenciando seu destino.

É próprio da obra artística despertar inúmeras interpretações, muitas vezes opostas umas das outras. Uma mesma obra pode suscitar diferentes leituras e interpretações também subordinadas a fatores de tempo e espaço. A tradução para o cinema não foge a esta constatação. Por isso, neste trabalho não coube atribuir nenhum julgamento de valor em relação à adaptação da obra literária para os cinemas. Nossa preocupação foi interpretar e mostrar que recursos cada meio semiótico utilizou para construir as personagens Clara e Férula.

As convicções feministas e a aproximação de assuntos espiritualizados que permeiam quase toda obra de Allende tem aqui o seu começo, pois este livro é o primeiro de uma série de premiadas obras bibliográficas.

Sob esse viés, analisamos como o diretor Bille August construiu sua Clara e sua Férula e como ele fez ecoar suas vozes feministas, distinta uma da outra no modo de se manifestar.

Como o livro usava de vários artefatos além de palavras para caracterizar e dar voz e vida a suas personagens, no que tange à tradução do livro *La Casa*

*de los Espíritus*, podemos perceber que o diretor utilizou uma série de recursos do cinematográficos para enfatizar as características das personagens como o figurino, comportamento, sexualidade e espiritualidade.

Na caracterização física, optamos em analisar o figurino e os modos de comportamento das personagens. Concluímos que o diretor usa o contraste claro e escuro e o próprio modelo das roupas e os bons ou maus modos de comportamento em âmbito social não somente para expor as diferenças entre as personalidades de Clara e Férua, mas também para exemplificar seus níveis de espiritualidade e a maneira que vivem em uma sociedade patriarcal e de opressão feminina. Como exemplos dessas duas categorias de análise e do contraste de ambas tanto na maneira de vestir-se, como de comportar-se.

Com relação à espiritualidade, são os acontecimentos sobrenaturais que evidenciam o grau e modo que Clara vive sua fé. Para ilustrar tais acontecimentos, o uso do realismo mágico que torna o inacreditável em crível, é mais explorada na obra literária do que na obra cinematográfica. No tangente a Férua, sua fé é sistematizada, ou seja, ela só cumpre os preceitos oficiais da Igreja Católica sem deixar que isso abrande a amargura de sua alma.

O tópico vivência x repressão da sexualidade serve como um reflexo da visão das personagens analisadas em relação ao seu papel na sociedade, ou seja, Clara vive sua sexualidade sem pudores e livremente com Esteban refletindo a sua liberdade ante uma sociedade machista e opressora da época. Férua, ao contrário, reprime seus desejos sexuais rotulando-os como impureza e pecado, extensão da maneira contida e conformada, ao menos para aqueles que a rodeiam, com os valores sociais de seu tempo, onde não cabia a mulher sentir prazer, mas somente satisfazer seu esposo.

Em *La Casa de los Espíritus*, de todos os artifícios utilizados para enfatizar as características das personagens em análise, o figurino é o mais contundente, pois o mesmo é notadamente diferente entre ambas, funcionando como extensão de suas características psicológicas e espirituais.

Dessa maneira, entendo que na tradução da obra literária, os realizadores fizeram uso de vários elementos do cinema que ajudaram a realçar a natureza

dos personagens, reforçando, e até mesmo ampliando, as características dos mesmos em relação a obra literária.

A partir dessa pesquisa e de outras que apresentam o mesmo objeto de estudo, ou seja, a adaptação literária para o cinema, esperamos contribuir para as reflexões sobre adaptação fílmica em uma perspectiva mais ampla, como a adaptação sendo tradução entre meios semióticos diferentes. Estamos conscientes de que essa discussão é apenas um ponto de partida para reflexões futuras.

## BIBLIOGRAFIA

ALLENDE, Isabel. **La Casa de los Espíritus**. Barcelona: Palza Janés, 1982.

\_\_\_\_\_. **Eva Luna**. Barcelona: Plaza Janés, 1987.

\_\_\_\_\_. **Ines del Alma Mía**. Barcelona: Plaza Janés, 2006.

ALVES, Branca Moreira & PINTNGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

ARAGÃO, Gleyda Lúcia Cordeiro Costa. **Do livro à tela: Identidade E Representação em A Hora da Estrela de Clarice Lispector**. Fortaleza, UECE, dissertação de mestrado não-publicada, 2009.

ARISTÓTELES. **POÉTICA**. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. 3 ed. Lisboa: **Imprensa nacional** – Casa da moeda, 1992.

AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Claudio Cesar Santoro. Campinas: Papyrus, 1993.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAZIN, A. **Adaptation or the cinema as digest**. In: NAREMORE, J (ed) **Film adaptation**. London: The Athlone Press, 1991. 19-27.

\_\_\_\_\_. **O cinema: Ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.



BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2004.

BRILHANTE, Lucyana. **Eqquus e Amadeus: a tradução dos personagens apolíneos e dionisíacos de Peter Shaffer para o cinema**. Fortaleza, UECE, tradução de mestrado não-publicada, 2007.

CATTRYSSE, P. **Film adaptation as translation: some methodological purposes**. Target 4:1, 53-70, 1992.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DINIZ, Thaís Flores. **Tradução intersemiótica: do texto para a tela**. Florianópolis: Cadernos de Tradução no 3, GT de Tradução, 1998.

EINSENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002.

EVEN-ZOHAR, I. **Polysystem studies**. "Special issues of poetics today" The Porter Institute for poetics and semiotics, Tel Aviv, 1990.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GENETTE, G. **Narrative discourse: an essay in method**. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

GOMES, Agne Sales. **Reescrevendo Shakespeare no Cinema: de A megera domada a 10 coisas que eu odeio em você**. Fortaleza, UECE, dissertação de mestrado não-publicada, 2008.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix (trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes), 1995.

LEFEVERE, André. **Translation, rewriting & manipulation of literary fame**. London and New York: Routledge, 1992.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo, Editora Brasiliense, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Romance na América Latina**. 1 ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1988

NAVARRO, Márcia Hoppe. (Org). **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações**. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. p 15-36.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ROUBINE, Jean-Jaques. **A linguagem da Encenação Teatral (1880-1980)**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

SANTANA, S. R. L. **Olhares sobre a adaptação cinematográfica de O jogo de Ripley em O amigo americano**. Salvador: UFBA, dissertação de mestrado não publicada, 2005.

SILVA, C. A. V. **Transmutando Virginia Woolf: uma análise da tradução cinematográfica de Mrs. Dalloway**. Fortaleza, 2002. 111p. Dissertação de Mestrado, UECE.

SMITH, Sharon. **Mistaken identity—or can identity politics liberate the oppressed?** Issue 62 of INTERNATIONAL SOCIALISM JOURNAL. Published Spring, 1994 Copyright © Internactional Socialism.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2006.

\_\_\_\_\_. R. **Beyond fidelity: the dialogics of adaptation**. In: NAREMORE, J (ed) **Film adaptation**. London: The Athlone Press, 2000. 54-76.

TODOROV, Tzevetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1980.

VIEIRA, E.R.P. **A interação do texto traduzido como sistema receptor: a teoria dos polisistemas**. In: VIEIRA, E.R.P. (org.) Teorizando e contextualizando a tradução. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996, 124-137.

XAVIER, Ismail. **A opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac &Naif, 1984.

ZAPATA, Célia Correias. **Isabel Allende. Vida e espíritus**. Barcelona: Plaza Janés, 1998.

## FILMOGRAFIA

**The House of the Spirits** ( A Casa dos Espíritos). Direção: Bille August. Roteiro: Bille August. Estados Unidos. Neue Constantin Film, 1993. Color1 DVD. 145 MIN. Alfredo Oroz. que acumulou as funções de diretor e roteirista.

**Rebecca**. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Robert Sherwood. Estados Unidos.

# ANEXOS

## **TRECHOS DA ENTREVISTA COM CÉLIA ZAPATA, POR CÉLIA ZAPATA**

Fonte: Livro **Isabel Allende. Vida e espíritus**. Barcelona: Plaza Janés, 1998.

### **La Casa de los Espíritus de lugar algum para lugar nenhum**

Isabel Allende fala de sua obra prima” *La Casa de los Espíritus*”

**Me interesa conocer la conexión entre los personajes de la novela y los seres de carne y hueso que vivían contigo. ¿Se parece tu tío Marcos de *La Casa de los Espíritus*?**

**Allende:** Hay dos personajes de *La Casa de los Espíritus* basados en el tío Marcos. Era en la vida real un tío inefable.

**Tu infancia difere en algunos aspectos de la de Alba, pero cronologicamente y por el carácter es el personaje al que más te pareces.**

**Allende:** Ninguno de los personajes de *La Casa de los Espíritus* es exactamente como los miembros de mi familia, excepto tal vez Clara. Ella era como la abuela que recuerdo y que me han contado, aunque está levemente exagerada. No es cierto que pudiera tocar el piano con la tapa cerrada; nunca aprendió a tocar el piano con la tapa cerrada; nunca aprendió a tocar el piano. Esteban Trueba está basado en mi abuelo, pero cambié su biografía y exagere sus defectos. El Candidato – más tarde llamado Presidente – es, por supuesto, Salvador Allende; el Poeta es Pablo Neruda y la inspiración para Pedro Tercero García es Víctor Jara, el cantante de protesta torturado y asesinado en el Estadio Nacional, convertido en prisión durante los primeros días del golpe militar de 1973.

**Cuando presentas a Nivea, en *La Casa de los Espíritus*, aunque nunca das una clave cronológica discernible, la haces ducha en los primeros pasos del feminismo en Chile y la invistes de una conciencia social que, en realidad, después no aparece en las otras protagonistas hasta Alba. ¿Es a comienzos del XX?**

**Allende:** Nivea debió existir a fines del siglo pasado y comienzos del siglo XX, cuando las sufragistas andaban todavía con corsé, faldas y cabellos largos,

encadenándose en las rejas del Congreso, ante el estupor de sus propios maridos. En Europa y Norteamérica peleaban por el voto femenino, convencidas que una vez obtenido, todo lo demás se conseguía fácil. En Chile las sufragistas se dieron por lo general entre las clases sociales altas, donde algunas mujeres eran educadas y tenían acceso a la información. En esa novela Clara también tiene conciencia social ¿recuerdas sus arengas entre los campesinos?

**¿ Tú tenías un guión, un plan para escribir?**

**Allende:** No hice guión, escribía a borbotones. La verdad es que siempre escribo a tuestas, no soy capaz de seguir un plan. Cuando terminé el libro habían personajes que nunca habían envejecido.

***La Casa de los Espíritus* es tu libro más extenso. Vamos al proceso de su creación.**

**Allende:** Tardé un año, escribiendo sólo de noche. Trabajaba doce horas diarias en un colegio. No tenía ni media hora libre para almorzar. Por la noche regresaba a casa, cenaba con mi familia y después me daba una ducha y me ponía a escribir hasta que me vencía el sueño.

**Capa do livro e do filme**

