



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RAQUEL BARROS VERONESI

**A REESCRITURA DAS PERSONAGENS “WOMANISTAS” DE *THE COLOR*
PURPLE PARA O CINEMA**

FORTALEZA

2015

RAQUEL BARROS VERONESI

A REESCRITURA DAS PERSONAGENS “WOMANISTAS” DE *THE COLOR PURPLE*
PARA O CINEMA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- V631r Veronesi, Raquel Barros.
A reescritura das personagens “womanistas” de The color purple para o cinema / Raquel Barros Veronesi. – 2015.
158 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Literatura comparada.
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.
- 1.Walker,Alice,1944-.A cor púrpura – Crítica e interpretação. 2.Walker,Alice,1944- – Personagens – Mulheres. 3.Spielberg,Steven,1947-.A cor púrpura(Filme) – Adaptações para cinema. 4.Literatura – Adaptações – Traduções. 5.Cinema e literatura. 6.Teoria do feminismo(Sociologia). 7.Negras – Identidade racial. I.Título.

RAQUEL BARROS VERONESI

A REESCRITURA DAS PERSONAGENS “WOMANISTAS” DE *THE COLOR PURPLE*
PARA O CINEMA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 05/03/2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Vania Maria Ferreira Vasconcelos
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Para Mauro,

Luz nos dias cinzas, inspiração nas horas
tímidas, harmonia em tempos de “guerra” e
amor sempre.

AGRADECIMENTOS

A Deus, à estrela, à árvore, ao céu, à gente, a tudo, a Deus.

Aos meus pais, Luís e Célia, o amor e o apoio incondicional, sobretudo nas horas em que certas atitudes tomadas divergiram de suas opiniões.

Ao meu esposo, Mauro, a paciência em escutar e a empolgação em discutir questões referentes à pesquisa.

Aos meus irmãos, Rafael e Ray, a “co-orientação”, desde a escrita do projeto, e o suporte técnico com o computador, respectivamente.

A minha tia, Ana Elita, os longos diálogos e o incentivo.

A Arlene e Dariana, os cafés literários, através dos quais costuramos os retalhos que hoje constituem essa sólida amizade.

A Romário, amigo e irmão, com quem compartilhei (e divergi) ideias, almoços, congressos, leituras e dúvidas.

Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, os momentos, os eventos e os ensinamentos compartilhados.

À escritora, Alice Walker, os diálogos “womanistas” que me impulsionam, todos os dias, a se (re)conectar com o mundo e com o verdadeiro sentido de ser.

Às professoras Dr.^a Lola Aronovich e Dr.^a Edilene Ribeiro, as significativas sugestões, por ocasião do Exame de Qualificação.

Às professoras Dr.^a Ana Maria e Dr.^a Vânia Vasconcelos, que aceitaram o convite para compor a Banca de Defesa deste trabalho, tornando este dia mais alegre.

Ao meu orientador, professor Dr. Carlos Augusto, a confiança e a honra de sua excelente orientação.

A CAPES, o apoio financeiro com a manutenção da bolsa no período de 2013 a 2015, permitindo que eu me dedicasse, exclusivamente, ao curso de mestrado.

“O fato de uma mulher negra americana adulta emergir com uma personalidade extraordinária é frequentemente visto com espanto, repugnância e até beligerância. Raramente é aceito como um resultado inevitável da luta vencida pelos sobreviventes e merece respeito, se não aceitação entusiástica.”

(Maya Angelou)

RESUMO

A presente dissertação analisa a tradução do “womanismo” em *The Color Purple* (1982), da escritora Alice Walker, para o filme homônimo de 1985, dirigido por Steven Spielberg. O termo *womanism*, embora se refira também ao feminismo negro, diz respeito a um movimento que transcende o social; ele é, portanto, um movimento espiritual, comprometido com a sobrevivência e o bem-estar de todas as pessoas, independente de raça, sexo, religião, entre outros aspectos. O romance *The Color Purple* narra a história de Celie, uma adolescente negra semiletrada, que escreve cartas a Deus, contando sobre sua vida. Por meio da amizade com outras mulheres e, conseqüentemente, da descoberta de novas formas de ser e sentir, a personagem tenta superar os traumas causados pela separação da irmã e de seus filhos e pelos estupro físicos e psicológicos que sofreu. Nesta pesquisa, investigamos, especificamente, a reescritura de quatro personagens femininas – Celie, Nettie, Sofia e Shug – uma vez que as percebemos como as principais representantes do “womanismo” no romance. Partimos da hipótese de que alguns aspectos “womanistas”, tais como religião e homossexualidade, foram suavizados na tradução, devido a questões contextuais, enquanto outros foram enfatizados porque se adequavam à poética, tanto do diretor, quanto do cinema da década de oitenta. Como fundamentação teórica, recorreremos aos postulados de Even-Zohar (1990), sobre a teoria dos polissistemas, e aos pressupostos de Toury (2012), que entendem os estudos da tradução com ênfase no fator cultural, considerando a influência que a cultura de chegada exerce sobre o processo tradutório. Baseamo-nos também no conceito de reescritura, de Lefevere (2007), que enfatiza o caráter histórico e cultural dos textos traduzidos. Sobre as questões de tradução de obras literárias para o cinema, empregamos os estudos de Cattrysse (1992), e as considerações de autores, tais como Stam (2008; 2011) e Hutcheon (2013), que discutem sobre a relação entre os dois sistemas de linguagem. Por fim, no que se refere ao “womanismo”, as reflexões de Maparyan (2012), bem como da própria Walker (1983) são fundamentais na condução da análise. Os resultados mostraram que as estratégias de suavização e ênfase na tradução dos traços “womanistas” das personagens femininas dizem respeito à poética dos tradutores, bem como às especificidades do sistema cinematográfico. Por isso, na adaptação, elas refletem muito mais a poética do diretor e do cinema hollywoodiano dos anos oitenta, do que o “womanismo” observado na obra literária.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Tradução. Womanismo. Mulher Negra. Personagem.

ABSTRACT

The present dissertation analyses the translation of *womanism* in *The Color Purple* (1982), by Alice Walker, into its homonymous film adaptation in 1985, directed by Steven Spielberg. The term *womanism*, although it also refers to the black feminism, relates to a movement that transcends the social aspect; it is, therefore, a spiritual movement, committed to the survival and welfare of all people, independent on race, sex, religion, among others. The novel *The Color Purple* tells Celie's story, a semi-illiterate black teenager who writes letters to God, telling situations about her life. Through friendship with other women and, consequently, the discovery of new ways of being and feeling, the character tries to overcome the trauma caused by the separation of her sister and her children, and the physical and psychological rapes she had suffered. In this research, we investigate, specifically, the rewriting of four female characters – Celie, Nettie, Sofia and Shug – since we perceive them as the main representative of *womanism* in the novel. Our hypothesis is that some *womanist* aspects, such as religion and homosexuality, were softened in the translation, due to contextual issues, whereas others were emphasized because they were adapted into both the poetics of the cinema of the 80's, and of the director. As theoretical background, we take Even-Zohar's postulates (1990), about the polysystem theory, and Toury's assumptions (2012), which understand the studies of translation emphasizing the cultural factor, and considering the influence that the target culture has on the translation process. We also take Lefevere's concept of rewriting (2007), which emphasizes the historical and cultural nature of the translated texts. Concerning the translation of literary works into the cinema, we use the studies by Cattrysse (1992), and the considerations of authors, such as Stam (2008; 2011) and Hutcheon (2013), who discuss the relationship between the two language systems. Finally, about *womanism*, the reflections by Maparyan (2012) and Walker (1983) are critical in conducting the analysis. The results showed that the strategies of softening and emphasis on the translation of the female characters' *womanist* traits concern the translators' poetic, as well as the specificities of the cinematic system. Therefore, in the adaptation, they reflect much more the poetics of Hollywood cinema of the 80's, and of the director, than the *womanism* observed in the literary work.

Keywords: Literature. Cinema. Translation. Womanism. Black Woman. Character.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Analogia entre Celie/Nettie e Sombra/Luz	126
Figura 2 – A separação das irmãs	127
Figura 3 – A decepção/raiva de Sofia	129
Figura 4 – O arrependimento não verbalizado de Celie	130
Figura 5 – A submissão de Sofia	132
Figura 6 – Celie ajuda Sofia nas compras	134
Figura 7 – Celie pede a Sofia para reerguer a cabeça	134
Figura 8 – O beijo	136
Figura 9 – A libertação de Celie com Shug (I)	137
Figura 10 – A libertação de Celie com Shug (II)	137
Figura 11 – O beijo sororal (I)	138
Figura 12 – O beijo sororal (II)	138
Figura 13 – Celie no assento de burburinho	139
Figura 14 – Shug tenta se reconciliar com o pai	140
Figura 15 – A festa do perdão de Shug	141
Figura 16 – O olhar “orgulhoso” de Albert	142
Figura 17 – O pedido de perdão não verbalizado de Albert	142
Figura 18 – O perdão não verbalizado de Celie	143

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O DIÁLOGO ENTRE TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO.....	15
2.1. A Teoria dos Polissistemas para uma análise descritiva da tradução	15
2.2 Lefevere e o conceito de reescritura	27
2.3 A adaptação fílmica como tradução: relações entre literatura e cinema.....	35
3. THE COLOR PURPLE E AS PERSONAGENS “WOMANISTAS” DE ALICE WALKER.....	47
3.1 Produção literária afro-americana: a expressão de uma literatura de resistência	47
3.2 A escrita de Walker e o romance <i>The Color Purple</i>	57
3.3 A personagem de ficção: as mulheres “womanistas” do romance	71
4. O “WOMANISMO” DE WALKER ATRAVÉS DO OLHAR DE SPIELBERG.....	87
4.1 Imagens do povo negro no cinema hollywoodiano: um breve panorama	87
4.2 Steven Spielberg e a (des)construção de sua poética fílmica	99
4.3 A personagem de ficção: a reescritura de Celie, Shug, Nettie e Sofia nas telas.....	118
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	148
7. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	155

1. INTRODUÇÃO

Embora os estudos sobre a adaptação de obras literárias para outras linguagens sejam recentes, sobretudo à luz da nova concepção de tradução, o diálogo entre a literatura e outros sistemas de comunicação não data de hoje. As relações com o cinema, por exemplo, podem ser observadas ainda no século XIX (AUMONT et al., 1995), quando os produtores cinematográficos comprovaram o potencial narrativo do produto fílmico. Pois, a princípio, a elaboração de filmes que contassem uma história não era o objetivo central do cinema. Pelo contrário, ele fora idealizado como um meio de registro que, diferente da pintura e da fotografia, podia mostrar a realidade em seu funcionamento, devido à impressão de movimento que a imagem na tela possibilita. Entre outras razões, o desenvolvimento de habilidades narrativas nas produções cinematográficas deve-se à aspiração do reconhecimento como obra de arte. Nesse sentido, ao se envolver com a literatura, e também com o teatro, o cinema buscou se legitimar através da elaboração de filmes narrativos.

Desde o momento que o cinema descobriu sua capacidade narratológica, o número de adaptações de textos literários tem aumentado. Atualmente, este fenômeno, embora considerado uma prática bastante comum, inclusive entre outros meios de linguagem, como a televisão e o rádio, ainda causa eventuais embates, sobretudo devido às naturais diferenças entre os modos de expressão. Verifica-se que, tanto a crítica acadêmica quanto as resenhas jornalísticas enfatizam, em muitos casos de modo negativo, as “perdas” que uma obra literária sofre ao ser adaptada nas telas. Certamente, tal pensamento está ligado não apenas à questão da equivalência e à noção de essência do texto, mas, principalmente, à ideia de impossibilidade do cinema de adaptar uma obra literária, já que muitos o consideram uma diversão ordinária e de fácil compreensão. Por isso, o filme é, muitas vezes, avaliado como secundário, simplificado e culturalmente inferior.

Com as novas propostas de análises do fenômeno tradutório, a questão de fidelidade ao original deixa de ser o principal aspecto na formulação de críticas, permitindo que a liberdade de interpretação e a criação do tradutor não sejam interpretadas como vulgarização do texto literário. Por isso, nos estudos atuais de tradução, a adaptação de obras literárias para o cinema é analisada como uma reescritura, isto é, como um produto traduzido. Vale ressaltar que o significado de tradução, nesse caso, não se relaciona a uma “transposição” fiel de valores e ideias, mas sim a uma criação humana que envolve diversos agentes, tais como tradutores – cineasta, roteirista –, crítica e público alvo.

A compreensão de adaptação cinematográfica como um fenômeno tradutório resulta do novo conceito de tradução e do surgimento de novas abordagens teóricas sobre o processo de transmutação de linguagens. Com os Estudos Descritivos da Tradução, por exemplo, as análises passam a considerar não somente o produto, mas também o processo, no qual fatores como espaço, tempo e cultura são fundamentais na produção de reescrituras. Nessa perspectiva, o produto traduzido, ainda que mantenha relações com a cultura de partida, apresenta características contextuais do sistema receptor. Logo, ele é, necessariamente, diferente da obra de partida e reflete não somente a cultura que irá recebê-lo, mas também as percepções do próprio tradutor.

Visto que a reescritura de um romance para o cinema representa um diálogo entre mídias, as modificações suscitadas no processo de tradução se referem às diferentes compreensões, assimilações e novas definições de sentido que tal diálogo permite. Por isso, não podemos avaliar o filme a partir de uma relação “fiel” com o texto, pois, como observa Xavier (2003, p. 62), ele deve ter sua forma e dialogar com o seu próprio contexto.

Por meio das teorias que defendem as análises de reescrituras de obras literárias para o cinema, salienta-se a importância dos Estudos de Tradução, assinalando as influências sofridas no processo de tradução e recepção, tanto da obra de partida, quanto a de chegada. Logo, reconhece-se que a relação entre texto-alvo e texto-fonte é bidirecional. Pois, se, por um lado, a reescritura de um romance para o cinema é influenciada pelo polo receptor, cujas características moldam o produto final, por outro, não se pode negar que uma adaptação exerça influência dentro de um sistema literário, já que, dependendo do prestígio adquirido, contribui para divulgação, possível reedição e revenda da obra de partida.

Para ilustrar princípios de um estudo nessa perspectiva mais descritiva da tradução, investigamos, nesta pesquisa, o processo tradutório do romance *The Color Purple* (1982), da escritora afro-americana, Alice Walker, para o filme homônimo dirigido por Steven Spielberg, com roteiro de Menno Meyjes, lançado em 1985. Especificamente, analisamos a reescritura das principais personagens femininas, Celie, Nettie, Sofia e Shug, considerando como o “womanismo” (entre outros significados, uma perspectiva espiritual para a mudança social, nascida das experiências das mulheres negras) – que acreditamos estar presente na caracterização dos seres fictícios supracitados – foi traduzido pelo universo cinematográfico.

As obras de Alice Walker, bem como outros romances escritos por mulheres afrodescendentes, evidenciam e valorizam a cultura africana, sobretudo, nas ações de mulheres negras protagonistas. *The Color Purple*, possivelmente o primeiro romance epistolar

da literatura afro-americana (GATES JR., 2000), é permeado por diversas temáticas, tais como a discriminação gênero-racial, a violência doméstica, o incesto, a tentativa de uma reconstrução identitária multicultural, entre outros. Ao longo da narrativa, acompanhamos a história de Celie, uma adolescente negra semiletrada, que escreve cartas a Deus, contando sobre sua vida. Por meio da amizade com outras mulheres e, conseqüentemente, da descoberta de novas formas de ser e sentir, a personagem tenta superar os traumas causados pela separação da irmã e de seus filhos e pelos estupros físicos e psicológicos, cometidos, inicialmente, por quem ela acreditava ser seu pai e, depois, pelo marido.

Ao apresentar a reconstrução da personagem Celie na luta contra o sexismo e contra outros tipos de discriminação, observamos que o romance *The Color Purple* ilustra a necessidade do florescimento da consciência “womanista”¹. Definido por Walker, pela primeira vez no conto “Coming Apart” (1979), o “womanismo” é comumente usado na especificação do feminismo para mulheres negras. Entretanto, mais do que um movimento social, ele é, segundo Maparyan (2012), um movimento espiritual, comprometido com a sobrevivência e o bem-estar de todas as pessoas, independente de raça, sexo, religião, entre outros aspectos. Não obstante a complexa definição, que dificulta sua compreensão, o “womanismo” é visto por algumas escritoras negras como meio de libertação das diversas formas de violência. Nesse sentido, sua manifestação nas personagens femininas, de *The Color Purple*, enfatiza a urgência de uma sociedade livre de preconceitos, na qual as pessoas promovam a integridade física, psicológica e espiritual de todos os seres vivos.

Além de contestar interesses e convicções dos grupos de poder dentro das universidades, ao tratar de questões de gênero e raça, é provável que o “womanismo” não receba um tratamento acadêmico sistemático, também, devido à complexidade do conceito e às múltiplas significações que objetivam a promoção de uma visão de mundo ousada e, talvez, utópica. Por isso, compreendemos que sua importância na caracterização das personagens femininas, de *The Color Purple*, não seja claramente perceptível. Logo, nos questionamos como a reescritura do romance para as telas lidou com tal aspecto, considerando os padrões hollywoodianos da época e o contexto sociocultural norte-americano, de modo específico, a situação do povo negro, sobretudo, das mulheres nos anos 80. Perguntamos, então, quais as estratégias utilizadas no processo tradutório do “womanismo”, a partir das personagens femininas, e de que modo as modificações feitas no filme colaboram e/ou interferem na

¹ Ter uma consciência “womanista” é se responsabilizar com a integridade física, espiritual e psicológica de todos os seres humanos. É, nesse sentido, a capacidade de desenvolver uma forte espiritualidade, conectando-se com a natureza, a fim de compreender que “[...] ferir proposadamente qualquer um de nós significa prejudicar a todos nós” (WALKER, 2011a, p. 85).

proposta da escritora, Alice Walker, quanto a evidenciar a consciência “womanista”, através da mulher negra e de sua trajetória de luta contra a discriminação gênero-racial.

O objetivo da pesquisa é analisar os discursos e as atitudes das principais personagens femininas, inscritas no romance, e de suas representações no cinema, percebendo como/se o “womanismo” foi considerado no processo tradutório. Assim, observamos as interferências de sentido acarretadas pelas alterações e a visão que a adaptação cria da obra de partida. Considerando que a difusão e o consumo do meio audiovisual são mais rápidos e atingem maior público do que o da literatura, partimos da hipótese de que alguns aspectos do “womanismo” não puderam ser claramente traduzidos para o produto fílmico. Nesse sentido, acreditamos que, influenciada pelo público alvo, pelo período de lançamento e pelo possível desconhecimento dos tradutores da ideia “womanista”, a reescritura do romance para as telas suaviza algumas questões consideradas polêmicas, tais como religião e homossexualidade. Além disso, é provável que, na década de oitenta, o cinema hollywoodiano dificultasse a veiculação de imagens que mostrassem a emancipação de mulheres negras. Destacamos, portanto, a complexidade em traduzir os aspectos “womanistas” das personagens femininas.

Uma pesquisa acerca do romance *The Color Purple*, inserida na chamada literatura negra, e de sua tradução fílmica mostra-se relevante, uma vez que a reflexão sobre a história da mulher negra, vítima da violência e da marginalização desde o período da escravidão, ainda carece de apropriada e sistemática atenção em pesquisas acadêmicas. Evidência disso são as escassas publicações, ou talvez, a pouca valorização das obras publicadas, e o número reduzido de traduções de trabalhos escritos por mulheres negras, se compararmos a outros escritores. Para o desenvolvimento desta pesquisa, por exemplo, ressaltamos a dificuldade de acessar materiais autênticos, sobretudo aqueles referentes ao “womanismo”, em sua maioria, escritos em língua inglesa. Nessa perspectiva, destacamos a importância deste trabalho, defendendo que a exclusão das mulheres negras, evidenciada na invisibilidade de sua história, revela a opressão de gênero na interface étnico/racial.

Outro motivo que impulsionou à pesquisa da reescritura de *The Color Purple* para o cinema foi a curiosidade de entender o porquê das modificações suscitadas no filme. A partir da investigação da questão do “womanismo” no romance de Walker, feita na graduação, surgiram questionamentos a respeito da tradução fílmica, de como a escritora havia permitido determinadas adições e supressões, visto que ela acompanhou todo o processo de filmagem. Nesse sentido, minha avaliação, inicialmente, era baseada em pré-julgamentos e nas ideias de fidelidade e de essência do texto literário. Com a leitura e o consequente conhecimento sobre as novas propostas de análise do fenômeno tradutório, a curiosidade inicial passou a ter um

novo enfoque. Assim, percebo a importância de investigar não somente as razões das necessárias mudanças nas reescrituras, e os efeitos por elas causados, mas, sobretudo, a ideia “womanista”, observando o papel da literatura e do cinema na expansão deste movimento espiritual entre todos os seres humanos.

Considerando que a procura por textos reescritos, sobretudo como uma forma de complemento do texto literário, se torna cada dia mais constante, enfatizamos a relevância de um estudo sobre a tradução, à luz das novas abordagens. As adaptações cinematográficas, de modo específico, não somente contribuem na compreensão dos textos literários, como podem levar os espectadores a procurar as obras de partida. Ou seja, permite que a literatura se dissemine entre o público de cinema, formando, assim, novos leitores.

No desenvolvimento da pesquisa, descrevemos algumas passagens do romance que demonstram aspectos “womanistas” para, em seguida, analisá-las no filme, apontando as estratégias utilizadas e a representação de tais aspectos pela linguagem cinematográfica. A fim de compreender o processo tradutório, fundamentamos nossa pesquisa nos Estudos Descritivos da Tradução. Assim, recorremos aos postulados de Even-Zohar (1990), sobre a teoria dos polissistemas, e aos pressupostos de Toury (2012), que desenvolve os estudos da tradução com ênfase no fator cultural e no polo receptor, considerando a influência que a cultura de chegada mantém sobre o processo tradutório. Baseamo-nos também no conceito de reescritura, de Lefevere (2007), que enfatiza o caráter histórico e cultural dos textos traduzidos. Sobre as questões de tradução de obras literárias para o cinema, empregamos os estudos de Cattrysse (1992), e as considerações de autores, tais como Stam (2008; 2011) e Hutcheon (2013), que discutem sobre a relação entre os dois sistemas de linguagem. Por fim, no que se refere ao “womanismo”, as reflexões de Maparyan (2012), bem como da própria Walker (1983) são fundamentais na condução da análise.

O trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, abordamos questões teóricas relacionadas aos fenômenos da tradução e da adaptação. No segundo capítulo, discutimos sobre o contexto de produção e recepção do romance, *The Color Purple*, observando como o “womanismo” se manifesta nas principais personagens femininas. O terceiro capítulo apresenta a análise do *corpus*. Primeiramente, traçamos um perfil da poética de Spielberg para, depois, investigar como ele e os demais tradutores envolvidos no processo de adaptação lidaram com a construção das personagens de Walker no cinema.

2. O DIÁLOGO ENTRE TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

Neste capítulo, abordaremos questões teóricas relacionadas aos fenômenos da tradução e da adaptação. Para tal, propomos uma análise crítica da disciplina Estudos da Tradução², destacando as reflexões inovadoras, surgidas a partir da década de sessenta, que impulsionaram novos paradigmas na investigação do fenômeno tradutório. Levaremos em conta, portanto, as contribuições das novas abordagens teóricas, cujas reflexões e modelos metodológicos nos interessam, pois abordam a tradução como um processo, ressaltando sua dimensão sociocultural.

O capítulo está dividido em três seções, nas quais apresentamos, sucessivamente, os princípios teóricos dos Estudos Descritivos da Tradução, ancorados na Teoria dos Polissistemas; a contribuição do conceito de reescritura na ampliação dos estudos tradutórios e, por fim, algumas reflexões sobre o constante diálogo entre literatura e cinema.

2.1. A Teoria dos Polissistemas para uma análise descritiva da tradução

Em meados da década de sessenta do século passado, o surgimento de novas formulações na teoria literária, na teoria crítica e na semiótica assinalou um período de transformações em diversas áreas do conhecimento. Com a necessidade de se inserir outros elementos contextuais no entendimento do fenômeno literário, instigada pelas novas perspectivas teóricas, irrompe-se um novo campo de discussão. Entre os estudos desenvolvidos nessa época, podemos mencionar a Teoria da Recepção, que enfatiza o papel do leitor como agente essencial no processo de interpretação do texto, e as pesquisas promovidas pelos Estudos Culturais, através das quais se passa a considerar o contexto histórico e sociocultural em que uma obra literária era produzida. Assim, acentua-se a importância da cultura, resultado “[...] de toda a experiência histórica das gerações anteriores [que] limita ou estimula a ação criativa do indivíduo” (DINIZ, 1999, p. 35). Desse modo, elementos tais como a poética de um período, a constituição política de um tipo de sociedade, as condições sociais, econômicas e religiosas de autores e de leitores, que influenciam, respectivamente, na produção literária e na leitura do texto, tornaram-se também importantes para as análises.

² Disciplina surgida no final dos anos 1970, de caráter interdisciplinar, que considera os aspectos culturais da tradução e o contexto no qual ela acontece.

Nesse contexto de transformações, a partir do final da década de setenta, especificamente, os Estudos da Tradução se amplificam e se consolidam como uma disciplina. Além de deslocá-los da dependência à abordagem linguística, que os situavam em posição secundária, as novas teorias de tradução renunciam as ideias fundamentadas nas noções de fidelidade e equivalência ao texto “original”, até então defendidas nas análises tradicionais. Logo, os trabalhos produzidos, sob a luz das novas teorias, passam a valorizar a atividade tradutória, não mais julgada como uma prática marginal, incapaz de transmitir a “totalidade” ou a “essência” do texto literário. Com a introdução de aspectos, que antes eram ignorados, como a cultura (tanto na qual a obra é produzida, como para a qual é direcionado o texto traduzido) e o papel do leitor, “[...] a tradução começa a ser vista como um ato fundamental de troca humana” (BASSNETT, 2002, p. 1).³ Se, na abordagem tradicional, ela era analisada sob a luz da obra de partida, com a qual devia manter traços de fidedignidade, nessa nova perspectiva, a partir da ideia de correspondência entre indivíduos, e, principalmente, entre culturas, a tradução assume um caráter congênere ao texto-fonte.

Considerada a dimensão sociocultural, a tradução passa a ser investigada como um processo, que leva em conta todos os elementos, desde as escolhas do objeto a ser traduzido até as implicações de sua recepção na cultura de chegada. Isso quer dizer que as análises, ao invés de se limitarem ao estudo prescritivo, cuja finalidade é a sistematização da atividade tradutória a partir das possibilidades de equivalência, devem abordar e descrever todos os aspectos envolvidos no processo tradutório. Conseqüentemente, o estabelecimento de uma definição única e “correta” para a tradução, ou seja, a prescrição de regras que sirvam em toda e qualquer circunstância, não pode ser aceita. Pelo contrário, com o aumento de pesquisas nos Estudos da Tradução, questões de maior importância passaram a ser levantadas,

[...] sobre o papel da tradução na formação de um cânone literário, as estratégias empregadas por tradutores e as normas operacionais em um dado momento, o discurso dos tradutores, os problemas em calcular o impacto das traduções e, mais recentemente, os problemas em determinar uma ética da tradução (BASSNETT, 2002, p. 4).⁴

Assim sendo, o fenômeno tradutório não é mais visto, somente, como a transferência de significados de uma língua para outra, mas como um processo que envolve

³ Todas as traduções sem referências, ao longo desse trabalho, são da autora.

[...] translation began to be seen as a fundamental act of human exchange.

⁴ [...] about the role of translation in shaping a literary canon, the strategies employed by translators and the norms in operation at a given point in time, the discourse of translators, the problems of measuring the impact of translations and, most recently, the problems of determining an ethics of translation.

negociações entre aspectos históricos, sociais e culturais dos sistemas envolvidos, a partir da mediação do tradutor.

Pode-se dizer que os teóricos das chamadas teorias linguísticas pretendiam estipular um significado inalterável que servisse para definir a tradução. Todavia, essa proposta, fragmentariamente fundamentada, limitava sua área de desempenho. Em outras palavras, a ideia de que a tradução pudesse ser empregada tal qual uma fórmula algébrica “funcionava” somente com uma parte dos textos traduzidos.

De acordo com Cristina Rodrigues (2000), John C. Catford, por exemplo, demonstra não contemplar os textos literários em suas propostas para uma teoria da tradução. Ele defende a sistematização e o estabelecimento de regras, a partir das probabilidades de equivalência, porém insere neste modelo apenas os textos que tenham uma provável linguagem comum, em que os sentidos expressos na língua-fonte encontram seus equivalentes na língua-alvo. Assim,

Nesse quadro de enfoque linguístico, a tradução literária não encontra espaço, porque o que Catford considera como característica da linguagem literária é exibir o que chama de “associações insólitas”, ou seja, desvios das associações feitas no uso cotidiano na linguagem. Percebe-se o movimento de exclusão da tradução literária pelos próprios exemplos dados pelo autor (RODRIGUES, 2000, p. 61).

Por meio deste posicionamento, percebemos que, para as teorias linguísticas da tradução, o texto literário não tem muito espaço, uma vez que é concebido como detentor de uma “essência”, impossível de ser recriada em outra língua. Com efeito, não negamos a complexidade da tradução literária, mas também, não concordamos que o processo tradutório de outros textos seja regulado por normas, que desconsideram o contexto sociocultural. Afinal, nenhuma tradução é feita, de maneira automática, fora do ambiente que a engloba.

Diferentemente de Catford, Eugene Nida utiliza a linguística “[...] como um instrumental para análise e solução de problemas de tradução [...]” (RODRIGUES, 2000, p. 62). Todavia, apesar de propor um estudo descritivo, o teórico recorre a certos vocábulos, que sugerem uma análise prescritiva. Ele também trata da equivalência, mas a divide em dois tipos diferentes, uma equivalência formal e outra essencialmente dinâmica. Esta última é baseada no princípio do efeito de equivalência, cujo argumento é de “[...] que a relação entre receptor e mensagem deveria ser substancialmente a mesma que aquela existente entre receptores originais e a mensagem” (NIDA, 1964, p. 159).⁵ Apesar de apresentar algumas diferenças quando comparada à teoria de Catford, como o foco que dá ao polo receptor, por

⁵ [...] that the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message.

exemplo, o objetivo de Nida é também a fidelidade de ideias entre um texto-fonte e um texto-alvo⁶. Desse modo, a tradução é concebida como uma transferência, em que os significados de um texto devem ser honestamente reconstruídos em outra língua.

Diante desse argumento, a questão de como um tradutor consegue renunciar toda sua bagagem sociocultural durante o processo tradutório fica suspensa. Por conseguinte, questionamentos como este, entre outras insuficiências das teorias linguísticas da tradução, impulsionaram o surgimento de novas abordagens que consideram a complexidade da atividade tradutória. A partir de então, reconhece-se a relação bidirecional entre texto-alvo e texto traduzido, bem como a conexão deste com o sistema receptor.

O trabalho de Gideon Toury (2012), que defende o método descritivo aos estudos da tradução, está relacionado a essa nova perspectiva. Segundo o autor, a partir de um estudo descritivo, pode-se refletir sobre a real posição que uma determinada tradução assume na cultura receptora, confrontando com a posição pretendida e buscando explicações para as diferenças verificadas. O desenvolvimento de seus postulados teóricos foi impulsionado pela convicção de que:

[...] a posição e as funções que as traduções (como entidades) e a prática tradutória (como atividade) projetadas em uma cultura alvo em potencial, a forma que uma tradução teria (e, portanto, as relações que ligariam a seus originais), e as estratégias empregadas durante a sua produção constituem um conjunto ordenado em vez de um mero amontoado de fatos desconexos (TOURY, 2012, p. 18).⁷

Nesse sentido, o estudo da tradução se propõe a examinar o direcionamento dado a ela, a sua posição no sistema receptor e as possíveis coerções que influenciaram o trabalho. Portanto, a finalidade não é mais a formulação de princípios vinculados à ideia de equivalência, nem a identificação de falhas no texto alvo. Importa, ao contrário, a descrição de estratégias utilizadas pelos tradutores no processo tradutório, considerando o contexto sociocultural no qual estão inseridos, para que se compreenda como a transformação de um texto-fonte em um texto-alvo é realizada.

A ideia de tradução como um processo, e não como um produto acabado, é basilar para compreendermos a razão de um único texto, ao ser transmutado diversas vezes, ainda que para o mesmo meio linguístico, suscitar múltiplos resultados. Visto que “[...] o *sistema*

⁶ Ao longo da pesquisa, utilizamos os termos “texto-fonte” e “texto (ou obra) de partida” para indicar o produto que será traduzido, no caso específico deste trabalho, a obra literária; por outro lado, os termos “texto-alvo”, “texto (ou obra) de chegada” e “texto traduzido” indicam o produto resultante, por exemplo, o filme.

⁷ [...] the position and functions that translations (as entities) and translating (as an activity) are designed to have in a prospective target culture, the form a translation would have (and hence the relationships that would tie to its originals), and the strategies resorted to during its production constitute an ordered set rather than a mere congeries of disconnected facts.

alvo, ou uma determinada seção dele, serve como *iniciador* do processo de tradução na semiótica, se não sempre no sentido factual” (TOURY, 1982, p. 25, grifo do autor),⁸ o produto resultante manifestará características contextuais da cultura de chegada, ainda que mantenha relação com o sistema de partida. Por isso, Toury argumenta que a tradução deve se concentrar no polo receptor, cujos objetivos norteiam o processo, influenciando a composição do texto traduzido. Sua premissa é de que:

[...] **as traduções sejam consideradas como fatos da cultura que irá recebê-las**, com o concomitante pressuposto de que qualquer que seja sua função e seu estado sistemático, estes são constituídos dentro da cultura alvo e refletem sua própria constelação sistêmica (TOURY, 2012, p. 18, grifo do autor).⁹

O ponto de vista supracitado ilustra o posicionamento de Toury quanto ao tratamento que a tradução deve receber com as novas abordagens. Assim, a ênfase à cultura receptora se refere, não apenas à recepção da obra e às interpretações que ela pode suscitar em uma cultura diferente, mas também, às estratégias escolhidas e às soluções adotadas na produção de um texto que atenda as necessidades do público-alvo.

Segundo Rodrigues (2000, p. 132), Toury defende ainda “[...] que o sistema receptor não tem apenas impacto na produção final, ou na ‘recomposição’, mas também influi na ‘decomposição’ do ‘texto-fonte’ [...]”. Portanto, as modificações suscitadas em uma tradução, a partir dos objetivos definidos pelo polo receptor, também “transformam” o texto de partida, já que lançam sobre este um olhar diferente, promovendo uma nova relação entre autor, texto e leitor.

Apesar de admitir a bidirecionalidade da prática tradutória, o destaque da teoria de Toury é, sem dúvida, o polo receptor. Ele concebe as “traduções [como] fatos das culturas alvo [...] em qualquer evento” (TOURY, 2012, p. 23).¹⁰ Deste modo, o texto traduzido, como produto do sistema que o recebe, é analisado, primeiramente, a partir de sua autonomia, sem considerar as relações com o produto de origem. Tal assertiva se refere a uma das duas concepções principais implícitas à teoria de Toury, a de teleologia. Para ele, “[...] traduzir, como qualquer outra atividade comunicativa, é teleológico, por sua própria natureza [...]” (TOURY, 2012, p. 8).¹¹ Assim, um estudo descritivo da tradução evidenciará a funcionalidade

⁸ [...] the *target system*, or a certain section of it, serves as the *initiator* of the translation process in the semiotic, if not always in the factual sense.

⁹ [...] **translations be regarded as facts of the culture that would host them**, with the concomitant assumption that whatever their function and systematic status, these are constituted within the target culture and reflect its own systemic constellation.

¹⁰ translations[are] facts of target cultures [...] in any event.

¹¹ [...] translating, like any other communicational activity, is *teleological* by its very nature [...].

do texto traduzido no sistema de chegada, visto ser ele o promotor da tradução e responsável pela definição dos objetivos que norteiam o processo.

Para Else Vieira (1996), entretanto, a atitude em privilegiar o polo receptor corre o risco de ser interpretada como radical e problemática, porque, se tomada literalmente, pode implicar a eliminação da fonte. Nessa circunstância, uma vez que não se admite a presença de uma origem, compreendemos que a ideia de “invariante”, postulada por Toury, como uma característica definidora das traduções, também deixaria de existir. Essa característica é a conexão entre texto-fonte e texto-alvo, pois, de acordo com o autor, apesar de o produto final ser diferente do de partida, eles devem possuir algo em comum. Deste modo, percebe-se que não é possível desconsiderar, de modo absoluto, o sistema de partida nas análises. A proposta de Toury, ao contrário de sugerir a supressão da fonte, objetiva, principalmente, uma modificação no modo como a tradução era investigada nas abordagens linguísticas. Nesse sentido, o autor está muito mais interessado no produto final e na posição que ele assume na cultura receptora, do que na ideia de “reconstrução de um original”.

No caso dessa pesquisa, os princípios dos estudos descritivos da tradução, propostos por Toury, nos permite analisar o filme *The Color Purple* como um produto independente, possibilitando a investigação das estratégias utilizadas no processo tradutório, sem considerar questões de fidelidade e equivalência. Por meio dessa percepção, observamos como a tradução do romance, de Alice Walker, funciona no sistema receptor, isto é, no meio cinematográfico. Admitindo o caráter de alcance mais rápido ao público do que a literatura, discutimos ainda sobre a influência do filme de Steven Spielberg na divulgação do texto da autora afro-americana.

Ao adotarmos uma postura metodológica formulada nas teorias de Toury, evidenciamos sua percepção dos estudos da tradução como uma ciência empírica. Tal pensamento é explicado a partir da definição do seu objeto, que são “[...] fatos (quer, efetivamente, observáveis ou, pelo menos, reconstruíveis) da vida real, ao invés de entidades meramente especulativas resultantes de hipóteses preconcebidas e modelos teóricos” (TOURY, 2012, p. xi).¹² Com esse postulado, os textos traduzidos e seus elementos constitutivos são reconhecidos como realidades observáveis, inteiramente visíveis, enquanto o processo tradutório é apenas indiretamente estudado (TOURY, 1982, p. 25).

¹² [...] (whether actually observable or at least reconstructable) facts of real life rather than merely speculative entities resulting from preconceived hypothesis and theoretical models.

Segundo Sérgio Romanelli (2003), essa diferenciação é fundamental para definir e encaminhar as pesquisas no campo da tradução. Além disso, ele expõe uma ordem de análise que justifica a proposta de Toury por um estudo “*target oriented*” (orientado para a fonte):

Parece razoável que se deva sempre partir das entidades reais observáveis, isto é, dos enunciados traduzidos e dos seus vários elementos constitutivos, procedendo dessa forma para com a reconstituição das realidades não observáveis diretamente, excluindo *a priori* qualquer outro tipo de percurso (ROMANELLI, 2003, p. 34).

Portanto, é a investigação do texto traduzido que norteia a tentativa de reconstrução da estrutura interna do processo tradutório. Como não se pode reconstituir, de modo efetivo, uma operação da qual não se participa, ou seja, o processo, Toury estabelece leis operacionais que ele chama de “normas de tradução”. O autor as compreende como instruções, baseadas em valores ou ideias partilhadas por uma comunidade, que especificam o que é permitido e o que é proibido em certa dimensão comportamental. Logo, sendo a tradução uma atividade cultural, estas normas influenciam no desenvolvimento de sua composição.

Considerando esse aparato teórico, o pesquisador deverá observar as normas de cada sistema envolvido na tradução, procurando regularidades de comportamentos e estabelecendo padrões, a fim de descrever e explicar as estratégias utilizadas no processo. Ou seja, ele “[...] olha para trás, a partir do final do processo, em direção a tudo o que fez com que ele se tornasse o que é” (TOURY, 2012, p. 65).¹³ Apesar de não ser possível identificá-las diretamente, as normas representam um conceito chave na análise de estratégias e na verificação de recorrências comportamentais, fato que contribui, conseqüentemente, no desenvolvimento de uma investigação descritiva da tradução.

O método de análise, que Toury procura sistematizar para fortalecer o diálogo entre o texto traduzido e a cultura receptora, se baseia na Teoria dos Polissistemas desenvolvida por Itamar Even-Zohar, pesquisador israelense da escola de Telavive. A proposta por um modelo polissistêmico de análise surgiu, pela primeira vez, em seus trabalhos sobre literatura judia, desenvolvidos em 1969 e 1970. Desde então, o autor sugeriu reformulações a fim de expandir a teoria, que aos poucos, foi compartilhada e experimentada por estudiosos de outros países.

Apesar de ter surgido, nos trabalhos de Even-Zohar, a partir da necessidade em solucionar certos problemas específicos aos estudos da tradução, a teoria dos polissistemas não se restringe às pesquisas sobre literatura (traduzida), apenas. Como discute José Lambert

¹³ [...] looks back from the end of the process towards all that caused it to become what it did.

(1995, p. 106), ainda que a história de sua constituição não ressalte esse aspecto, o modelo polissistêmico demonstra características interdisciplinares, podendo ser usado, inclusive, em outras disciplinas. Aceitando a hipótese de que a teoria de Even-Zohar se aplica ao mundo acadêmico e ao comportamento daqueles que o integram, ele não concorda, portanto, que sua relevância seja reduzida, unicamente, à literatura e/ou à tradução. Pois, no que se refere ao comportamento acadêmico, “essa teoria, em particular, pode oferecer modelos e soluções para a observação do comportamento social, e não, apenas e exclusivamente, dos fenômenos literário e tradutório” (LAMBERT, 1995, p. 112).¹⁴

Segundo Even-Zohar (1990), as pesquisas e os trabalhos teóricos desenvolvidos pelo Formalismo Russo são as bases para a teoria dos polissistemas, não obstante as divergências entre ambos. Seu argumento por um estudo polissistêmico se justifica na desaprovação de uma abordagem “sincronística”,¹⁵ que considera os sistemas semióticos como estáticos e homogêneos. Pois, concebidos desta maneira, a ideia de interação entre os elementos que compõem o sistema, defendida por Even-Zohar, não é reconhecida. Dessa forma, o estudioso ressalta o termo “polissistema”, demonstrando que, mais do que uma simples convenção terminológica, ele enfatiza a multiplicidade de intersecções, ao mesmo tempo em que manifesta a heterogeneidade e dinamicidade do sistema.

Assim, ele é raramente um uni-sistema, mas necessariamente um polissistema – um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se interceptam e se sobrepõe, utilizando simultaneamente diferentes opções, mas funcionando como um todo estruturado cujos membros são interdependentes (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11).¹⁶

Com essa definição, Even-Zohar demonstra que, para um sistema funcionar e se estruturar, não é necessário exigir sua uniformidade. A partir de sua teoria, os fenômenos semióticos são percebidos como agregados dinâmicos, integrantes de um sistema que, além de sincrônico e diacrônico, é heterogêneo. Assim, para compreendermos como funciona um sistema literário específico, por exemplo, é necessário identificar as relações que ele mantém com os outros componentes – sociocultural, ideológico, religioso, etc. –, possibilitando reconhecer, na literatura, seu caráter interacional.

¹⁴ [...] this particular theory may offer models and solutions the observation of social behaviour, and not at all exclusively of literary or translational phenomena.

¹⁵ Even-Zohar prefere usar a palavra “*synchronistic*” ao invés de “*synchronic*”, porque parece ser mais apropriado, uma vez que, na sua concepção teórica, o termo “*synchronic*” não significa, necessariamente, algo estático (1990, p. 11).

¹⁶ It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem – a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.

A ênfase à diversidade cultural e à complexidade de relações é basilar para que a literatura passe a ser entendida, não como uma atividade isolada, regida por leis específicas, que a diferencia das demais atividades humanas, mas como parte integral, geralmente influente e central, do polissistema (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 2). A partir dessa perspectiva, Even-Zohar objetiva “libertar” a literatura das concepções tradicionais que a reduzia a uma simples compilação de textos (impressos). A ideia de polissistema, portanto, ressalta a complexidade do fenômeno semiótico, possibilitando a integração de seus elementos, condição esta indispensável para uma adequada compreensão do funcionamento de um sistema (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 13).

Como considera a heterogeneidade um elemento fundamental na dinâmica da cultura, Even-Zohar recusa, em sua teoria, os julgamentos de valor e as seleções elitistas. Seu pensamento é de que “nenhum campo de estudo, quer levemente ou rigorosamente ‘científico’, pode selecionar seus objetos de acordo com normas de bom gosto” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 13).¹⁷ Assim, ele não concorda que as análises literárias sejam voltadas somente aos textos declarados “canônicos”, mesmo porque a questão do cânone, tanto na sua compreensão quanto à vista dos estudos contemporâneos em geral, envolve uma discussão subversiva. Por esta razão, Even-Zohar prefere usar o termo “*canonized*” (canonizado), ao invés de “*canonical*” (canônico), uma vez que este parece sugerir a imanência de certas características ao texto e, conseqüentemente, a imutabilidade de sua posição dentro do sistema literário. Destarte, o reconhecimento de algumas obras como “canônicas” depende das normas literárias vigentes em certo período, legitimadas por grupos dominantes em uma específica dimensão espaço-temporal.

Apesar de não defender a ideia de autoridade de uma obra sobre outras, o pesquisador israelense reconhece a existência de hierarquias culturais. Desse modo, as obras assumem determinadas posições em um polissistema literário a partir de diferentes valores que lhe são atribuídos. Todavia, sendo o sistema dinâmico, essas posições estão expostas a deslocamentos. Nesse sentido, Even-Zohar corrobora a sugestão de Yuri Tynianov de que é a disputa permanente entre os vários estratos que constituem a condição sincrônica do sistema, enquanto no eixo diacrônico, por sua vez, as modificações acontecem quando há vitória de um estrato sobre outro (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 14). Em outras palavras, para que um polissistema evolua, sincrônico e diacronicamente, é necessário essa constante competição entre os estratos que o compõem. No que se refere ao sistema literário, por exemplo, os

¹⁷ No field of study, whether mildly or more rigorously “scientific”, can select its objects according to norms of taste.

diferentes tipos de textos, desde aqueles considerados “canônicos” até os mais marginais, se encontram em um contínuo estado de competitividade, a fim de alcançar a posição central. Por isso, Even-Zohar acredita na existência de uma relação dinâmica entre centro e periferia, que permite as literaturas se movimentarem constantemente de um estado para outro, trocando de posições entre si. Tais episódios, Even-Zohar chamou de “conversões”.

Para nossa análise, é necessário investigar a posição que o romance *The Color Purple* ocupou no âmbito de seu lançamento, sua receptividade, as interpretações e as críticas que ele suscitou. A partir da compreensão dos princípios polissistêmicos, podemos indagar sobre as possíveis conversões ocorridas nos polissistemas literário e cinematográfico, após a repercussão do produto fílmico. Considerando que o filme foi lançado três anos depois do livro, compreendemos que sua produção se deu em um contexto histórico e sociológico não muito diferente do da obra de Walker. Entretanto, as transformações que o produto de chegada apresenta, especificamente aquelas relacionadas aos traços do “womanismo” das personagens femininas, devem ser consideradas na análise como um fator fundamental para as novas interpretações surgidas no contexto pós-filme.

No que se refere aos Estudos da Tradução, especificamente, a teoria dos polissistemas contribuiu para o desenvolvimento de uma pesquisa sistemática sobre o fenômeno tradutório, visto considerá-lo a partir de uma contextualização histórica e sociocultural. Nessa perspectiva, Even-Zohar (1990, p. 46) concebe a literatura traduzida “[...] não apenas como um sistema constituinte de qualquer polissistema literário, mas como um dos mais ativos sistemas dentro dele”.¹⁸ Ainda que, em geral, as traduções assumam posições periféricas na cultura de chegada, o pesquisador israelense as percebe como importantes impulsoras das inter-relações¹⁹ entre polissistemas culturais. Ou seja, é através dos textos traduzidos que a literatura de uma comunidade pode dialogar com a de outra, possibilitando, portanto, transferências, interferências e recriações. No caso desse estudo, ainda que não lidemos, particularmente, com questões referentes à inter-relação, analisamos as correlações do produto traduzido com o texto de partida, bem como, as destes com os demais fenômenos semióticos – sociedade, política, ideologia, etc. – que compõem o polissistema cultural norte-americano no final do século XX. Logo, nossa análise privilegia as intrarrelações.

¹⁸ [...] not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it.

¹⁹ Even-Zohar distingue dois tipos de relação: a intrarrelação (*intra-relation*) que se refere às relações que os vários fenômenos semióticos mantem dentro de um único polissistemas cultural; e a inter-relação (*inter-relation*), referente às correlações que poli(sistemas) mantem com poli(sistemas) controlados por outras comunidades (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 22-25).

A percepção multifacetada que a tradução adquire com a teoria dos polissistemas, possibilitando-a sair da condição de estrato negligenciado nos estudos literários, se deve a esse caráter interacional, dinâmico e heterogêneo, que Even-Zohar salienta. Por esta razão, Lambert (1995) diferencia a maneira como o pesquisador israelense desenvolve e defende suas teses de outras que abordam os mesmos fenômenos semióticos, enfatizando a existência de um diálogo entre povos e culturas. Ele afirma que,

Ao contrário da maioria das teorias sobre linguagem, literatura e cultura, além de outras teorias sistêmicas, as discussões de Even-Zohar começaram com base em considerações gerais sobre a interação entre línguas, literaturas, sociedades e culturas, observando a heterogeneidade – e a dinâmica – da comunicação traduzida como, mais ou menos, um tipo particular de comunicação sobre e entre sociedades e culturas (LAMBERT, 1995, p. 113-114).²⁰

Nesse sentido, Lambert destaca a relevância da tradução no desenvolvimento da teoria polissistêmica, ao mesmo tempo que aponta a interdisciplinaridade do método concebido por Even-Zohar. Consequentemente, o texto traduzido não é mais analisado como uma simples reprodução de significados de um sistema para outro, mas como um meio de comunicação entre diversas culturas e de conhecimento dessas mesmas culturas.

Opondo-se à concepção de traduções como produtos acabados, Even-Zohar defende que a literatura traduzida é um sistema dentre os vários outros que integram o polissistema literário. Sendo um sistema, ele é, portanto, complexo, dinâmico e, também, partícipe da história do polissistema. À vista disso, a compreensão do fenômeno tradutório não pode se basear somente em um conjunto de textos impressos. Igualmente, essas reflexões levaram à constatação de que a literatura traduzida, ao invés de um produto concebido/situado no limbo, faz parte da cultura receptora, que determina normas e políticas específicas para sua produção. Por conseguinte, Even-Zohar indaga sobre as relações que ela mantém com o sistema receptor, cujas mudanças podem ou não sofrer sua influência. Desse modo, ele afirma:

Meu argumento é de que as traduções se correlacionam em pelo menos duas maneiras: (a) na forma como os textos fontes são selecionados pela literatura alvo, os princípios de seleção nunca estando isolados de outros co-sistemas da literatura alvo [...]; e (b) na forma que elas adotam normas, comportamentos e políticas específicas – ou seja, no seu uso do repertório literário – que resulta das suas relações com outros co-sistemas (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46).²¹

²⁰ Unlike most other theories on language, literature and culture, including other systemic ones, Even-Zohar's discussions started on the basis of general considerations on the interaction between languages, literatures, societies and cultures while considering the heterogeneity – and the dynamics – of translated communication as a more or less particular kind of communication in and between societies and cultures.

²¹ My argument is that translated works do correlate in at least two ways: (a) in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems

A partir dessas considerações, Even-Zohar demonstra que, para a compreensão do funcionamento de um polissistema literário, o estudo da literatura traduzida não é somente justificado, mas se torna imprescindível. Afinal, a seleção de textos não diz respeito somente à literatura. Ao contrário, ela envolve os demais sistemas integrantes, com os quais o texto-fonte e o texto-alvo se correlacionam. Além disso, as estratégias utilizadas no processo tradutório são também resultados dessas correlações e, portanto, expressam as características deste polissistema específico.

Uma vez que, nesta pesquisa, consideramos a adaptação cinematográfica como tradução, a argumentação de Even-Zohar, supracitada, pode ser aplicada em nossa análise. Nesse sentido, indagamos sobre os motivos que impulsionaram a adaptação do romance *The Color Purple* na década de oitenta do século passado, considerando o contexto sociocultural norte-americano e, especificamente, os padrões hollywoodianos desta época. Outro ponto importante de indagação diz respeito à descrição de comportamentos e políticas específicas do sistema cinematográfico, que incidem sobre o texto, a fim de que a narrativa do romance de Walker pudesse se transmutar em filme.

Com essa discussão, percebemos que os postulados de Even-Zohar e seus desdobramentos, a partir das formulações de Toury, permitiram a mudança de perspectiva de análise do fenômeno tradutório. Assim, a partir deste novo enfoque, a literatura traduzida é percebida como membro constituinte da história literária de um sistema. Por isso, a relevância dos estudos desenvolvidos pelos mencionados teóricos:

Distinguindo entre muitas perspectivas possíveis (a do tradutor, a do leitor, a do estudioso, a do crítico) e posicionando todas elas na história, Toury e Even-Zohar corrigiram o ponto de vista unilateral sobre a tradução, indo muito além do inevitável ponto de vista prescritivo do tradutor (LAMBERT, 1995, p. 119).²²

Desse modo, Lambert ilustra a pluralidade de panoramas que os estudos descritivos da tradução, baseados na teoria dos polissistemas, proporcionaram às pesquisas sobre a literatura traduzida. Além dos vários fenômenos semióticos, que passaram a ser considerados no processo tradutório, percebemos, atualmente, o surgimento de inúmeras expressões que buscam enfatizar a heterogeneidade da tradução, aqui discutida, tais como a

of the target literature [...]; and (b) in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies – in short, in their use of the literary repertoire – which results from their relations with the other home co-systems

²² Distinguishing between many possible perspectives (the translator's, the reader's, the scholar's, the critic's) and locating them all in history, Toury and Even-Zohar have corrected the unilateral view on translation and go far beyond the translator's inevitably prescriptive point of view.

transmutação, a transtextualização e a transcrição²³. Mencionamos, também, o termo “reescritura”, cunhado por André Lefevere a partir das teses polissistêmicas de Even-Zohar, cujo conceito e reforço teórico às novas perspectivas de análises serão discutidos adiante.

2.2 Lefevere e o conceito de reescritura

A partir do conceito de reescritura, apresentado como uma forma de tradução, André Lefevere enfatiza o caráter histórico e cultural dos textos traduzidos. Tal como Even-Zohar e Toury, ele percebe as traduções como constituintes de um complexo sistema, que interage com os demais sistemas semióticos do polo receptor. Contudo, como constata Vieira (1996), Lefevere acrescenta às ideias, compartilhadas com os teóricos citados, novas direções e novas dimensões, que serão discutidas mais adiante. Ademais, ele expande o conceito de reescritura para além das traduções, incluindo também as antologias, a historiografia, a crítica e a edição. Tal expansão remete à importância da reescritura “como força motriz por trás da evolução literária” (LEFEVERE, 2007, p. 14).

Como observamos na seção anterior, a ideia de que as traduções fizessem parte do sistema literário, contribuindo no seu funcionamento e na sua evolução, foi, por muito tempo, ignorada. Em um de seus artigos, intitulado *Literary Theory and Translated Literature*, de 1982, Lefevere aponta dois motivos que explicam o desinteresse sobre o estudo da tradução literária por tantos anos: a noção de gênio e a noção de sacralização do texto literário, duas definições essencialmente românticas. Sendo o texto-fonte “[...] um trabalho de um gênio, ele é, por definição, único. Se é único, não pode ser traduzido” (LEFEVERE, 1982, p. 9).²⁴ Diante desse pensamento, a prática tradutória era vista como uma ameaça à superioridade e à beleza do texto literário. Os estudos desenvolvidos sob essa óptica representavam a vertente de análise nos estudos literários que Lefevere chamou de *corpus approach*:

A maioria dos escritos sobre tradução desenvolvida na base do conceito de literatura como um *corpus* geralmente tenta fornecer aos tradutores algumas orientações sobre o que fazer e o que não fazer. Ele aborda todos os tipos de problemas, prováveis e improváveis, que podem surgir no decurso do processo de tradução, e sugere, ou mesmo prescreve formas de resolver este problema (LEFEVERE, 1982, p. 7).²⁵

²³ Transtextualização e transcrição são conceitos desenvolvidos por Haroldo de Campos para demonstrar a tradução como transformação. De acordo com Diniz (1999, p. 37), “enquanto transcrição ou transtextualização, a tradução desmistifica a ideologia da fidelidade, abolindo a superioridade da fonte e valorizando a tradução e a cultura receptora”.

²⁴ [...] if the original is a work of genius it is, per definition, unique. If it is unique, it cannot be translated.

²⁵ Most writing on translation which is done on the basis of the concept of literature as a corpus usually attempts to provide translators with certain guidelines, do’s and don’t’s. It discusses all kinds of problems likely or

Observamos, portanto, que o método consistia em estabelecer permissões e restrições para o tradutor, além de sugerir soluções para possíveis problemas, como se toda e qualquer tradução fosse concebida à luz de um único regulamento. Nesse sentido, os estudos apresentavam características essencialmente normativas.

Distinguindo desta abordagem prescritiva, que restringia a posição da tradução no estudo da literatura, Lefevere apresenta outra vertente, baseada no conceito de sistema. Igualmente a Even-Zohar, ele reconheceu nas primeiras publicações do Formalismo Russo um ponto de partida para os estudos teóricos, que concederiam à tradução um maior espaço de desempenho na teoria literária. Adotando essas novas perspectivas de análises, ele desenvolve a metáfora da refração, que viria a ser substituída, posteriormente, pelo conceito de reescritura. Segundo o autor, “textos refratores são textos que foram processados para uma determinada audiência – crianças, por exemplo –, ou adaptados para uma certa poética ou uma certa ideologia” (LEFEVERE, 1982, p. 13).²⁶ Sendo fatos observáveis e, portanto, incontestáveis, as refrações esclarecem a posição de Lefevere em discordar das ideias românticas supracitadas, que “santificavam” o texto literário.

Sendo admitidas como um produto novo, devido às transformações exigidas para se adaptar ao polo receptor, as refrações podem representar o “original” para muitas pessoas, que não têm contato direto com a literatura de partida. Exemplo disso são as adaptações fílmicas de textos literários que, geralmente, levam o espectador a buscar, pela primeira vez, as obras de um determinado escritor. Nesse caso, o texto de partida é o filme, cujo enredo, personagens e foco narrativo nortearão a leitura do livro. Por isso, as refrações influenciam no desenvolvimento de um sistema literário, podendo corroborar ou controverter os elementos culturais – poetológicos e ideológicos – que o compõem. Além disso, é através dos textos refratores que o público de uma nação passa a conhecer as obras literárias produzidas em outras culturas e em outros sistemas.

Ao empregar a ideia de sistema, Lefevere corrobora a tese de Even-Zohar, e consequentemente a dos formalistas russos, de que a literatura é um agregado dinâmico, ao invés de um simples conglomerado de elementos isolados. Nesse sentido, ele admite a existência de outros sistemas que interferem na formação do polissistema literário. Todavia, Lefevere acrescenta à sua formulação o conceito de crescimento, que resulta da interação

unlikely to arise in the course of the translation process, and it suggests, or even prescribes ways of solving these problems.

²⁶ Refracted texts are texts that have been processed for certain audiences, children, e.g., or adapted to a certain poetics or a certain ideology

entre fatores intrínsecos e extrínsecos (VIEIRA, 1996, p. 143). Assim, uma literatura, identificada como um sistema “artificial”, pode se constituir “[...] tanto de textos (objetos) quanto de agentes humanos que leem, escrevem e reescrevem textos” (LEFEVERE, 2007, p. 31).

No que concerne à tradução, o reconhecimento desses agentes representa uma das novas perspectivas que Lefevere outorgou a teoria dos polissistemas. Ou seja, ao considerar o papel dos agentes envolvidos no processo de elaboração e recepção da literatura traduzida, tais como revisores, editores, críticos, entre outros, o autor contempla a dimensão humana que, de acordo com Vieira (1996, p. 130), faltava na teoria de Even-Zohar.

Segundo Lefevere (2007), os agentes são responsáveis pelo controle do sistema literário, podendo pertencê-lo ou não. Como considera os que são externos ao sistema mais controladores do que os internos, o autor introduz a dimensão de “poder” em sua teoria. Assim, após substituir refração por reescritura em meados da década de oitenta, ele afirma: “Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade” (LEFEVERE, 2007, p. 11). Nesse sentido, ela pode introduzir novos conceitos, novos gêneros, entre outros elementos inovadores na cultura de chegada, especificamente, no sistema literário.

Distinguidos entre intrínsecos e extrínsecos ao sistema, Lefevere identifica os agentes a partir de sua relação com esses dois fatores de controle, responsáveis por manter o sistema literário em consonância com os demais subsistemas da sociedade. O primeiro, de natureza interna, controla o sistema literário de dentro, a partir dos fundamentos instituídos pelo segundo fator. Ele é representado por “profissionais” da literatura, tais como críticos, resenhistas, tradutores, professores e outros. Seus critérios de escolha por certas obras literárias estão relacionados à poética e à ideologia de um determinado tempo e lugar. Os tradutores, por exemplo, reescrevem obras literárias de acordo com as concepções vigentes do que é a literatura e do que é a sociedade. O segundo fator de controle é denominado, por Lefevere, de “mecenato”. De caráter externo, ele é representado pelo “poder” e está mais preocupado com a ideologia, do que com a poética de uma literatura. Pode ser exercido por instituições sociais, pela igreja, pela mídia, pelas editoras, entre outras organizações/pessoas (LEFEVERE, 2007, p. 35).

O mecenato é formado por três elementos, que podem interagir de diferentes formas: a ideologia, a economia e o *status*. O componente ideológico atua, de acordo com Lefevere (2007, p. 35), “[...] restringindo a escolha e o desenvolvimento tanto da forma quanto do conteúdo”. No que se refere às traduções, ele limita o modo como questões

políticas, convenções e crenças são transpostas para o texto de chegada. O elemento econômico, por sua vez, diz respeito aos lucros que os mecenas recebem com as produções, além de garantir que re(escritores) se mantenham financeiramente com esta atividade. Por último, o *status* versa sobre aceitar o mecenato e, conseqüentemente, adotar um determinado estilo de vida, ainda que este não corresponda realmente com a postura do re(escritor). Portanto, admitir o mecenato significa “[...] que escritores ou reescretores trabalhem dentro dos parâmetros estabelecidos por seus mecenas e que [...] sejam capazes de legitimar tanto o *status* quanto o poder de seus mecenas [...]” (LEFEVERE, 2007, p. 39).

Na nossa pesquisa, a questão do mecenato, exposto por Lefevere, oferece subsídios para entendermos o processo de produção cinematográfica de *The Color Purple*. Tratando-se de uma produção hollywoodiana que aborda aspectos polêmicos, tais como a ascensão da mulher afro-americana na década de oitenta e o relacionamento homoafetivo entre duas mulheres negras, percebemos a importância de destacar as instituições e as pessoas envolvidas, que podem ter influenciado na construção do filme. Considerando que o sistema cinematográfico, mais do que o literário, requer o investimento de patrocinadores e produtores (mecenas), o diretor (reescritor) é impedido de decidir sozinho o que enfatizar ou não para as telas. Logo, é indispensável perceber como Spielberg lidou com essas questões, transgredindo e, ao mesmo tempo, legitimando os parâmetros de seus mecenas.

Como admite as ideias de manipulação e de poder, Lefevere discorda da existência de um “valor intrínseco” à obra literária. Desse modo, a aceitação ou a rejeição de trabalhos literários, assim como sua canonização ou não, depende de questões bem mais complexas do que a noção controversa de “essência”. Para exemplificar seu pensamento, o autor afirma que as inúmeras republicações e reescrituras de clássicos feministas, que acompanhamos atualmente, não podem ser explicadas com base em uma pressuposição de que somente agora se constatou a qualidade desses textos. Na verdade, “[...] eles estão sendo editados sobre o pano de fundo de um impressionante conjunto de crítica feminista, que os anuncia, os incorpora e os suporta” (LEFEVERE, 2007, p. 14). Logo, a importância de uma obra e de seu conteúdo não se refere ao valor que ela adquire ou perde de acordo com a moda. Conforme Lefevere,

[...] o processo que resulta na aceitação ou rejeição, canonização ou não-canonização de trabalhos literários não é dominado pela moda, mas por fatores bastante concretos que são relativamente fáceis de discernir assim que se decide procurar por eles, isto é, assim que se evita a interpretação como o fundamento dos estudos literários e se começa a enfrentar questões como o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação (LEFEVERE, 2007, p. 14).

A partir desse posicionamento, podemos mencionar também o gradativo aumento de produções fílmicas retratando a situação de sofrimento e opressão do povo negro após o fim do Movimento pelos Direitos Civis, na década de sessenta. *The Color Purple*, por exemplo, pode ser analisado como um dos primeiros filmes hollywoodianos que valoriza a tradição e a cultura afro-americana. Até então, a indústria cinematográfica, quando apresentava atores negros, os colocava em papéis subalternos, de pouca importância, com características cômicas ou agressivas. Pois, “[...] a questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupos historicamente marginalizados não tem controle sobre sua própria representação” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 270). Logo, a produção e o reconhecimento de filmes que demonstrassem a luta da comunidade negra em busca de igualdade racial, aconteceriam quando, entre outros fatores, essa questão passasse a ser discutida amplamente, convertendo a perspectiva ideológica vigente dessa época.

O caráter de manipulação atribuído à reescritura e, portanto, à tradução também nos leva a compreender a assertiva que Lefevere defende de que o tradutor “tem” que ser um traidor. Longe de consistir em uma prática intencional, essa “traição” é motivada por aspectos ideológicos – tanto dos mecenas, quanto do próprio tradutor – e/ou por questões poetológicas dominantes de uma época e de um lugar. Assim, se os tradutores manipulam e traem, é porque quase sempre não há outro caminho a seguir.

O ato de traduzir, dessa forma, é sempre acompanhado, durante todo o processo, de atitudes e comportamentos ligados ao negociar, mesmo que essas ações sejam inconscientes e aparentem (só aparentem) ser “imediatas”. Nesse sentido, o tradutor é a todo instante um negociador (BLUME; PETERLE, 2013, p. 11).

Traíndo, manipulando ou negociando, é compreensível que os tradutores utilizem elementos da cultura, na qual nasceram e que adotaram, para tornar as obras traduzidas aceitáveis em sua sociedade, inovando ou reprimindo o sistema literário vigente. Nesta pesquisa, ressaltamos, principalmente, as questões ideológicas, já que, tanto o romance quanto o filme, ponderando sobre a construção identitária de uma adolescente negra marcada pela opressão gênero-racial, enfatizam transformações sociais e políticas na sociedade norte-americana no início do século XX.

A força ideológica também é percebida no estudo da poética. De acordo com Lefevere (2007, p. 52), “o componente funcional de uma poética está, mais proximamente ligado a influências ideológicas vindas de fora da esfera poética e geradas por forças ideológicas no ambiente do sistema literário”. Logo, não podemos considerar os fatores poetológicos sem levar em conta o momento histórico no qual surgiram e, conseqüentemente,

os aspectos ideológicos que eles expressam. Visto que exerce uma forte influência no desenvolvimento de um sistema literário, regularizando a produção, a divulgação e o consumo de produtos, uma poética dominante não pode estar desvinculada dos demais fenômenos semióticos que garantem a sobrevivência de obras literárias em um determinado período.

Segundo Lefevere (2007, p. 51), uma poética é constituída de dois componentes: o primeiro é “um inventário de recursos literários, gêneros, motivos, personagens e situações protótipos, e símbolos”; e o segundo, “um conceito do que é, ou deveria ser, o papel da literatura no sistema social em geral”. Ainda que não seja absoluta, toda poética é apresentada como onipotente. Isto é, mesmo sendo uma variável histórica, ela recusa seus precursores e nega seu caráter transitório, a fim de obter maior controle sobre o sistema literário em um determinado período. Desse modo, a garantia de sua superioridade requer a rejeição, ou pelo menos a reescritura, da história da literatura que ela domina. Como exemplo desse processo, Lefevere discorre sobre a luta que ocorreu em quase todos os sistemas não ocidentais no século XIX:

[...] a luta entre as poéticas tradicionais decididas a manter o sistema fechado às influências ocidentais e uma nova poética que tentava alcançar um equilíbrio entre o tradicional e o importado, que era percebido como potencialmente liberador ou subversivo, dependendo da posição ideológica assumida (LEFEVERE, 2007, p. 64).

Outro exemplo que podemos citar é a inserção da história do povo negro na poética literária norte-americana – o que constituiria, posteriormente, uma literatura de resistência –, e na poética cinematográfica. Obviamente, essa modificação nos fatores poetológicos ocorreu apenas quando questões referentes à afro-descendência passaram a ser relevantes na dinâmica do polissistema cultural estadunidense.

Ainda que ocorram raramente e em ritmo lento, as modificações na poética de um sistema literário podem ser motivadas pelas reescrituras. A tradução, principalmente, não apenas salienta “[...] a imagem de um escritor ou obra em outra literatura, como também [introduz] novos conceitos dentro do componente inventarial de uma poética [...]” (LEFEVERE, 2007, p. 68). Dessa maneira, ao considerarmos a poética do romance *The Color Purple*, observamos como a adaptação fílmica tratou de seus elementos constituintes no processo de criação da reescritura. Para entendermos a poética cinematográfica dominante no período da adaptação, levaremos em conta as produções fílmicas hollywoodianas realizadas na mesma época, bem como os demais filmes dirigidos por Spielberg antes da reescritura do romance de Walker. Então, poderemos verificar como a tradução de *The Color Purple*

funciona dentro da poética de Spielberg e da poética de Hollywood, e refletir sobre a recepção que o público conferiu a esse produto.

Além do mecenato e da poética, Vieira (1996) visualiza outras restrições que exercem influência sobre a escrita e a reescrita da literatura. Uma delas é “[...] o chamado ‘universo de discurso’, ou seja, os conceitos, pessoas, lugares e coisas que afloram nos textos” (VIEIRA, 1996, p. 144). As outras se referem à língua em que uma obra é reescrita e ao próprio texto de partida, no caso específico da tradução. Por isso, a tradução, que é uma forma de reescritura, “[...] não pode ser mais vista somente como um produto, acabado e materializado num livro ou em outros formatos. Ela deve ser concebida na sua complexidade e em tudo o que é colocado em jogo quando se traduz” (BLUME; PETERLE, 2013, p. 13). Sob as perspectivas teóricas de Lefevere, além de processo, a prática tradutória também é compreendida como um fenômeno cultural, contextualizado, pois reflete uma ideologia, uma poética e uma visão de mundo particular.

Ao considerar a cultura, tanto do sistema de partida quanto do sistema de chegada, como elemento fundamental da tradução, Vieira (1996) argumenta que Lefevere se opõe, parcialmente, à ideia de que textos traduzidos sejam fatos apenas do polo receptor. Por conseguinte, a tradução, bem como os demais tipos de reescrituras, desempenha um duplo papel: divulga a produção literária de outros polissistemas e contribui na dinâmica do sistema que a recebe. Nesse sentido,

[...] a tradução é a forma mais reconhecível de reescritura e a potencialmente mais influente por sua capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obra(s) em outra cultura, elevando o autor e/ou as obras para além dos limites de sua cultura de origem (LEFEVERE, 2007, p. 24-25).

Embora reconheça a importância das reescrituras para o sistema de partida, Lefevere (2007) enfatiza sua maior funcionalidade na cultura receptora. Em virtude do aspecto manipulador intrínseco ao processo, elas podem contribuir no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Assim, as reescrituras podem ser inovadoras e subversivas ou repressivas e conservadoras. No primeiro caso, elas têm o poder de remodelar o sistema literário que as recebem a partir da introdução de novos conceitos. Isso pode acontecer, por exemplo, quando uma literatura está em crise, exigindo reformulações, ou quando está em fase de constituição. Por outro lado, elas podem impedir a inovação, quando estrangidas a se adaptarem aos fatores ideológicos e poetológicos vigentes. De qualquer forma, seja inovando ou reprimindo, as reescrituras são necessárias para o funcionamento de um sistema literário.

Ainda sobre a função das reescrituras, podemos destacar sua característica em aproximar o leitor não profissional da “alta” literatura. Por leitores não profissionais, Lefevere (2007) entende a maioria dos leitores nas sociedades contemporâneas, isentando tal denominação de qualquer julgamento de valor. Ele reconhece que, atualmente, a literatura é exposta a esse leitor, mais frequentemente, por meio de reescrituras do que pela escritura “original”. Portanto, “quando leitores não profissionais de literatura [...] dizem que ‘leram’ um livro, o que eles querem dizer é que eles têm uma certa imagem, um certo constructo daquele livro em suas cabeças” (LEFEVERE, 2007, p. 20). Esse constructo, por sua vez, é geralmente baseado em resenhas, artigos críticos, resumos e, principalmente, em traduções da obra literária em questão.

No que concerne às reescrituras para outros meios de linguagem, o alcance pode ultrapassar o público leitor, pois “[...] diferentemente do romance, o cinema não requer que as pessoas sejam alfabetizadas. Por ser uma diversão popular, ele se prova mais acessível quando comparado à literatura” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 147). Nesse sentido, sobre a tradução de *The Color Purple* nas telas, ressaltamos a preocupação da escritora Alice Walker em difundir sua obra, inclusive, entre as pessoas iletradas. O consentimento para a adaptação do romance está relacionado, entre outros aspectos, à sua convicção de que filmes são mais abrangentes do que livros e, portanto, são exibidos também àqueles que não leem (WALKER, 1996, p. 175). Logo, a história de Celie e, conseqüentemente, a denúncia da opressão poderia alcançar um público maior.

Embora as inúmeras críticas que os diretores cinematográficos recebem por adaptar um texto literário, é inegável o papel da reescritura fílmica na divulgação de um autor e de sua produção literária. Além do *corpus* dessa pesquisa, podemos citar, como exemplo, as diversas reescrituras do romance *Mrs. Dalloway* (1925), da escritora inglesa Virginia Woolf. A tradução literária – *The Hours* (1998), de Michael Cunningham – e as traduções cinematográficas – *Mrs. Dalloway* (1997), de Marleen Gorris e *The Hours* (2002), de Stephen Daldry –, como resultados das interpretações dos reescritores, criam diferentes imagens do romance. Como cada imagem é concebida em distintos contextos de produção, o texto de partida recebe novas configurações. Dessa maneira, “o novo formato dado à narrativa impressionista de Woolf reescreve o seu discurso literário e consolida, por meio do cinema e da literatura, a sua imagem para outros sistemas” (SILVA, 2007, p. 12). Mesmo se distanciando da tendência vanguardista da escritora, a partir de narrativas mais lineares, as reescrituras convidam o leitor/espectador à leitura do texto de partida.

Com essa discussão sobre o papel das reescrituras, compreendemos que textos traduzidos, principalmente adaptações cinematográficas, não podem mais ser considerados como produções de baixa qualidade. Refletindo sobre o poder de atrair leitores não profissionais ao mundo literário, além do impacto na evolução das literaturas no passado, Lefevere (2007) ressalta a importância do estudo da reescritura, por muito tempo negligenciado. Diferentemente das abordagens linguísticas, “o estudo da reescritura não dirá aos estudantes o que fazer, mas poderá mostrar a eles formas de não permitir a outras pessoas que lhes digam o que fazer” (LEFEVERE, 2007, p. 24). Nesse sentido, destacamos a relevância da discussão de Lefevere para nossa pesquisa, visto que buscamos compreender as transformações pelas quais o texto literário passou ao ser transmutado em filme. Apesar de não abordar a tradução audiovisual em sua teoria, o autor não a exclui totalmente:

O mesmo processo básico de reescritura funciona para tradução, historiografia, antologização, críticas e edições. Ele também está, obviamente, presente em outras formas de reescritura, como adaptações para cinema e televisão, mas estas estão fora de minha área de conhecimento e, portanto, não serão discutidas aqui (LEFEVERE, 2007, p. 24).

Por meio desse pensamento, o autor amplia os estudos de tradução, permitindo que as análises sobre adaptações possam transcender as fronteiras de fidelidade ao texto literário. Com as novas perspectivas, “os envolvidos nesse estudo terão de se perguntar quem escreve, por que, sob que circunstâncias e para que público” (LEFEVERE, 2007, p. 21). Dessa maneira, desconsidera-se uma investigação comparativa, preocupada em mostrar apenas em quais aspectos o filme respeitou ou não a história “original”.

Ao adotarmos os estudos de tradução e o conceito de reescritura na análise de adaptações fílmicas, recorreremos aos princípios teórico-metodológicos desenvolvidos por Patrick Cattrysse (1992), que serão discutidos na próxima seção. Abordaremos, também, outras questões e outros estudos referentes à transmutação de textos literários para o meio cinematográfico, tais como os de Robert Stam (2008) e de Linda Hutcheon (2013).

2.3 A adaptação fílmica como tradução: relações entre literatura e cinema

Em seus primórdios, a produção de filmes que contassem uma história não era o principal objetivo do cinema. Entre outras razões, o desenvolvimento de habilidades narrativas nas produções cinematográficas deve-se à aspiração de um novo estatuto, a saber, o reconhecimento como obra de arte. Desta maneira, a busca por legitimação, através da elaboração de filmes narrativos, fez com que o cinema desenvolvesse relações com as duas

artes consideradas “nobres”, na passagem do século XIX para o século XX, o teatro e o romance (AUMONT et al., 1995, p. 91).

Atualmente, o grande número de adaptações que compõem a produção fílmica geral comprova que diretores e produtores continuam usando a literatura como referência para a elaboração de seus roteiros cinematográficos. Todavia, a busca por textos literários na produção de filmes ainda ocasiona eventuais embates, principalmente, devido às naturais diferenças entre os dois sistemas. Compreendemos que tal distinção, ao invés de provocar julgamentos rigorosos, deveria pressupor que a obra cinematográfica é única e, portanto, independente ao texto de partida.

Geralmente, a posição de desprestígio que algumas críticas conferem às adaptações de obras literárias resulta de análises que consideram apenas o critério de literalidade. Nessa maneira de proceder, o espectador/crítico observa somente em que nível o filme se aproxima e se distancia do texto-fonte. Ou seja, se preocupa por questões de fidelidade e ressalta as “traições” do cineasta. Visto que a literatura é tão visual quanto o cinema, pois permite a criação subjetiva de imagens, esse tipo de exame se baseia na interpretação que o leitor faz do texto literário. Nesse sentido, a obra cinematográfica também deveria ser considerada uma interpretação, resultado de um trabalho coletivo que envolve pessoas e instituições. Porém, na maioria das vezes, não se leva em conta que os responsáveis pela produção de um filme são também leitores, nem que sua elaboração exige a participação de outros indivíduos, além do diretor, para quem as críticas são especificamente direcionadas.

Como resultado de uma leitura profissional, e também de outros aspectos específicos ao meio cinematográfico, a adaptação fílmica não pode ser considerada uma sombra do texto-fonte. Segundo Ismail Xavier (2003, p. 62), “[...] livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto [...]”. Por isso, nas pesquisas recentes sobre adaptações de textos literários, os deslocamentos são indispensáveis, em função dos diversos aspectos envolvidos no processo de transmutação de signos.

Compreendendo a adaptação como tradução, Patrick Cattrysse (1992) recorre aos postulados da teoria dos polissistemas, de Even-Zohar (1990), e aos estudos descritivos de Toury (2012) a fim de desenvolver um método de análise para o fenômeno tradutório de signos verbais em narrativas cinematográficas. O autor define a teoria da adaptação fílmica como “[...] *um instrumento de análise que permite descrever e explicar de maneira sistemática e compreensiva o fenômeno da adaptação fílmica, tal como é produzida desde o*

início do cinema” (CATTRYSSSE, 1992b, p. 3, grifo do autor).²⁷ Por conseguinte, ele propõe uma investigação tanto do processo de transmutação quanto do produto final, a partir do contexto espaço-temporal no qual estão inseridos. Assim, sua teoria não se limita a estabelecer relações triviais entre texto-fonte e texto-alvo, mas situa o processo tradutório na história de um polissistema cultural específico.

Na busca por inserir o fenômeno da adaptação fílmica nos estudos da tradução, Cattrysse (1992a, p. 54) defende que ambos se interessam pela “[...] transformação de um texto fonte em textos alvo, sob algumas condições de ‘invariância’, ou equivalência”.²⁸ Ou seja, as duas práticas pressupõem modificações, com base nos aspectos socioculturais do polissistema receptor, ao mesmo tempo em que mantém uma conexão com o texto-fonte. Por isso, o autor não concorda que se reduza o conceito de tradução a relações interlinguísticas apenas.

Utilizando a teoria dos polissistemas, o autor trabalhou com filmes *noirs* americanos dos anos 40 e 50 do século passado. Sua metodologia propunha verificar se a abordagem polissistêmica poderia oferecer recursos para o desenvolvimento de uma teoria coerente sobre a adaptação fílmica a partir de quatro grupos de questões:

[...] sobre a **política de seleção** das fontes, a **política de adaptação** dos itens que foram selecionados, o modo como as adaptações fílmicas (enquanto textos) **funcionam** no contexto cinematográfico, e as **relações** que podem surgir entre as políticas de seleção e adaptação, por um lado, e a função/posição do filme adaptado no contexto cinematográfico, de outro (CATTRYSSSE, 1992a, p. 55, grifo do autor).²⁹

A análise levou Cattrysse a concluir que estudos polissistêmicos apresentam mais de uma vantagem na busca por uma teoria da adaptação fílmica. Eles não só permitem desenvolver tal teoria sem forçá-la a começar do zero, como também revelam novos aspectos da adaptação e ressignificam concepções tradicionais, como o conceito de “original” e a noção de *remake*.

Com a constatação de que a adaptação, assim como a tradução, segue critérios de aproximação e distanciamento de um texto-fonte, Cattrysse revisou e ampliou o conceito de tradução. Por isso, nas perspectivas através desses estudos, podemos analisar uma reescritura cinematográfica a partir da nova significação que esse conceito recebe. Ainda que, na busca

²⁷ [...] um instrument d’analyse qui permet de décrire et d’expliquer de manière systématique et exhaustive le phénomène de l’AF tel qu’il s’est produit depuis le début du cinema.

²⁸ [...] the transformation of source into target texts under some condition of ‘invariance’, or equivalence.

²⁹ [...] about the **selection policy** of source items, the **adaptation policy** of items that were selected, the way film adaptations (as texts) **function** within the cinematic context, and the **relations** that may obtain between the selection and adaptation policies, on the one hand, and the function/position of the adapted film within the cinematic context, on the other hand.

por integrar os estudos de adaptações aos estudos da tradução, o teórico tenha apontando as semelhanças entre os dois processos tradutórios (de signos verbais por meio de outra língua e de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais), ele assinala também as diferenças. Segundo o teórico, a principal distinção entre ambos se refere ao processo de produção de cada um, pois “a composição de um texto, escrito ou oral, é distinta da realização de um filme” (CATTRYSSSE, 1992b, p. 17).³⁰

Em nossa análise, a metodologia proposta por Cattrysse representa uma ferramenta importante para melhor compreendermos e contextualizarmos *The Color Purple*, de Steven Spielberg. Por meio dela, podemos examinar as razões que levaram o diretor a adaptar um romance de resistência à discriminação gênero-racial na década de oitenta, “contrariando” o padrão hollywoodiano, historicamente conhecido por procurar “[...] ‘ensinar’ aos atores negros como eles deveriam se adaptar aos seus próprios estereótipos” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 287). Conjecturamos, também, sobre as estratégias utilizadas no processo de adaptação, bem como sobre a recepção do filme, tanto pelo público quanto pela crítica. Tal abordagem, como não se interessa por questões de fidelidade, sugere que, como toda tradução, a adaptação passa, inevitavelmente, por “perdas” e “ganhos”. Isso não implica, porém, na valoração de uma obra sobre outra, já que reconhecemos a importância dos dois produtos dentro de seus sistemas interdependentes, e também de um sistema maior, o polissistema sociocultural norte-americano.

Podemos perceber que, ao empregar os postulados de Toury em sua proposta teórica, Cattrysse reagiu contra uma abordagem restrita, que tenta explicar o fenômeno tradutório a partir dos conceitos de fidelidade e equivalência. De forma mais específica, o autor considera um erro a ideia de que uma adaptação fílmica (ou qualquer outra) seja menos “fiel” ao texto-fonte do que uma tradução entre signos verbais. Por esta razão, Cattrysse corrobora a proposta de Toury de começar a estudar a tradução como um “texto terminado”, ou seja, sem concebê-lo subordinado à obra de partida. “Começando o estudo da tradução de seu ponto final, o pesquisador descreve a tradução tal como aparece na prática e, por isso, é forçado a redefinir o processo de tradução e ampliar as perspectivas” (CATTRYSSSE, 1992b, p. 18).³¹ Nesse sentido, o autor defende um estudo orientado para o alvo, que se interesse pelo funcionamento da adaptação fílmica no interior do polissistema de chegada, ao invés da reconstituição de uma obra “original”.

³⁰ La rédaction d'un texte, écrit ou oral, se distingue bien de la réalisation d'un film.

³¹ En commençant l'étude de la traduction par son point final, le chercheur décrivant la traduction telle qu'elle se présente dans la pratique se voit obligé de redéfinir le procès de la traduction et d'élargir les perspectives.

Outro teórico que também aborda a questão da “fidelidade” em adaptações de obras literárias para o cinema é Robert Stam. Um de seus argumentos é de que a crítica utiliza uma linguagem, quase sempre, discriminatória, para tratar dos filmes baseados em textos literários, sugerindo que o cinema presta um desserviço à literatura (STAM, 2008, p. 19-20). Dessa maneira, “[...] a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ‘ganhado’” (STAM, 2006, p. 20). A justificativa para essas acusações são, geralmente, a ideia de que o livro era melhor.

Considerando que, com o desenvolvimento de estudos estruturalistas e pós-estruturalistas, muitos dos preconceitos arraigados na pureza e na essência do texto literário foram questionados, a discussão sobre adaptação começa a recusar o critério de hierarquia. De acordo com Stam (2008, p. 20-21), a teoria da intertextualidade, de Julia Kristeva, baseada no “dialogismo”, de Mikhail Bakhtin, demonstrou a ininterrupta permutação entre textos e, portanto, a insuficiência da ideia de “fidelidade” de uma obra-alvo em relação a uma obra-fonte. Essa concepção contribuiu, pois, para uma abordagem menos discriminatória do fenômeno da adaptação/tradução.

Além do “dialogismo”, o teórico recorre a outro conceito de Bakhtin para contestar a noção de fidelidade, o de autor como orquestrador de discursos pré-existentes. Através dele, a ideia de “originalidade” artística é desconstruída. Nessa perspectiva, a escrita literária não resulta de uma força inspiradora, concedida somente ao verdadeiro escritor. Ela passa a ser compreendida, então, como uma atividade “cooperativa”, pois os textos lidos pelo autor, anteriormente, são recuperados durante o processo de escrita. Portanto,

Apesar da comparação perene do artista com Deus, demiurgo, criador, progenitor, ou legislador não reconhecido da humanidade, o verdadeiro papel do artista, para Bakhtin, está envolvido em interações mais modestas, humanas e sublunares. Como o que Bakhtin chama de “construção híbrida”, a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infidel”, é muito menos grave (STAM, 2006, p. 23).

Por meio da ideia de “construção híbrida”, as transformações que um livro passa no processo de adaptação podem ser explicadas sem a utilização de discursos depreciativos sobre a obra adaptada.

No romance *The Color Purple*, por exemplo, a autora afirma que o nome da filha de Celie, Olivia, foi inspirado na frase: “Chloe gostava de Olivia...”, de um dos livros de Virginia Woolf. De acordo com Walker (1996, p. 41), *Um teto todo seu* (1928) foi uma leitura importante para sua formação enquanto escritora e para a compreensão do papel das mulheres na transformação do mundo. Na adaptação fílmica, entretanto, a sugestão é de que o personagem Oliver Twist, do romance de Charles Dickens, tenha instigado o nome Olivia. Em entrevista a Glenn Collins, em 1985, Spielberg declarou que desde o começo da leitura, *The Color Purple* lhe transmitia características “dickensianas” e, por isso, a ênfase no livro *Oliver Twist*. Considerando que a escritora e o diretor são também leitores e que possuem diferentes pontos de vista, essa transformação não pode ser explicada/julgada como uma traição ao romance, mas como resultado de interpretações distintas.

Ao demonstrar o enfraquecimento do discurso radical sobre a originalidade na literatura, Stam destaca a inadequação do conceito de fidelidade em relação às adaptações cinematográficas. Por isso, ele propõe que compreendamos a adaptação como uma “leitura” do texto-fonte. Afinal, o que acreditamos ser uma característica intrínseca de uma obra corresponde ao resultado dos desejos e das utopias que cada um projeta na leitura de um livro. Assim, “[...] enquanto lemos, nós moldamos nossa própria imaginária *mise-en-scène* do romance nos palcos privados de nossas mentes” (STAM, 2011, p. 54).³² Contudo, no cinema, quando somos confrontados com as imagens de outra pessoa, acreditamos que houve traição e, conseqüentemente, consideramos o filme uma tradução ruim. Portanto, o tropo da “leitura” – inevitavelmente parcial, pessoal e conjectural – parece mais adequado na compreensão das adaptações. Pois, do mesmo modo que um texto literário produz uma infinidade de leituras, um romance, por exemplo, pode gerar um conjunto de traduções.

Outro aspecto que questiona a noção de fidelidade é o poder da ideologia e dos discursos sociais no processo de tradução de um texto literário. No caso das adaptações cinematográficas, enquanto produções coletivas afetadas por questões orçamentárias, essa mediação parece ser ainda mais notável. Assim, uma adaptação pode empurrar o texto de partida para a “direita”, “[...] ao naturalizar e justificar hierarquias sociais baseadas em classe, raça, sexualidade, gênero, religião e nacionalidade [...]” (STAM, 2006, p. 44), ou para a “esquerda”, ao questionar essas mesmas hierarquias. O cinema hollywoodiano contemporâneo, por exemplo, parece recusar ideologias vistas como “extremas”, sejam elas de esquerda ou de direita. De acordo com Stam (2006, p. 44), as adaptações hollywoodianas

³² [...] as we read we fashion our own imaginary *mise-en-scène* of the novel on the private stages of our minds.

geralmente “corrigem” os textos de partida, quando se trata de aspectos “controversos”. Por isso, o autor considera pertinente analisar questões de hierarquias, sociais e estéticas, de estratificação de gênero e da sociedade envolvidas e/ou suscitadas nas adaptações:

Será que um dado romance ou sua adaptação conduz a sociedade a uma condição mais igualitária ao criticar desigualdades sociais baseadas em eixos de estratificação, tais como raça, gênero, classe e sexualidade, ou ele simplesmente absorve (ou mesmo glorifica) essas iniquidades e hierarquias como se fossem naturais e predestinadas por Deus? Qual o grupo social representado num romance/filme? Quem são os sujeitos e quem são os objetos de representação? Que grupo desfruta de privilégios sociais ou estéticos? Em que língua e estilo a representação está enquadrada, e quais são as conotações sociais desses estilos e línguas? (STAM, 2008, p. 24).

Ao observar essas questões, Stam enfatiza o caráter contextual das adaptações, especificamente no que se refere aos fatores sociais. Desse modo, um filme, igualmente a um texto literário, é moldado pelos valores e ideologias de uma determinada sociedade, em uma determinada época. Por isso, a tradução de aspectos considerados polêmicos lida com algumas restrições, em sua maioria, mercadológicas.

No caso desta pesquisa, questionamos como o “womanismo”, através da denúncia de opressão gênero-racial, da relação homoafetiva entre duas mulheres negras e da força emancipadora feminina, expresso no romance *The Color Purple*, foi traduzido para o cinema hollywoodiano em 1985. Vale ressaltar que, na década de oitenta, a indústria cinematográfica não apreciava “[...] os projetos de filmes que retratassem mulheres independentes como pessoas saudáveis e felizes sem puni-las por causa da vida de prazeres que levam” (FALUDI, 2001, p. 148-149). Logo, a veiculação de imagens que mostrassem a emancipação de mulheres negras era, possivelmente, ainda mais desvalorizada.

Stam (2008, p. 35) argumenta que, apesar da narrativa eurocêntrica – no caso dos estudos cinematográficos, o eurocentrismo também inclui o hollywoodianismo (SHOHAT; STAM, 2006, p. 61) – mostrar uma nítida separação entre a cultura europeia e as demais, a própria Europa é formada por várias culturas, não apenas do ocidente. Desse modo, a história da literatura, bem como a do cinema, precisa ser observada a partir de um enfoque policêntrico, com base em acontecimentos históricos de larga escala, como o colonialismo. Ainda que impérios europeus tenham utilizado diversos meios de expressão, entre textos e filmes, para afirmar um poder imparcial e, de certo modo, negar seu caráter multicultural, as produções artísticas apontam um entrelaçamento entre várias culturas. Contudo, conforme Stam, somente com o advento da crítica pós-colonial, estes elementos multiculturais puderam ser ressaltados e imbuídos com novas significações.

Por muito tempo, antes do desenvolvimento dos estudos pós-coloniais, os filmes produzidos pelo cinema dominante representavam o empreendimento colonialista como uma missão civilizadora, motivada pelo desejo de levar conhecimento aonde só havia ignorância (SHOHAT; STAM, 2006). A indústria cinematográfica hollywoodiana, apesar das origens históricas dos Estados Unidos mostrarem revoltas contra os britânicos, também prestou serviços ao projeto imperialista, reforçando um discurso otimista do colonialismo. Temendo, provavelmente, o surgimento de filmes que mostrassem o lado cruel do colonizador, a Associação de Produtores e Distribuidores da América definiu um código que censurava a violência e brutalidades sexuais. Desse modo, o Código de Produção de 1930-4 “[...] abortou a possibilidade de uma contra-narrativa que denunciaria a violência sexual a partir da perspectiva das vítimas, para quem o abuso dos brancos é uma experiência histórica central” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 243).

A fim de desconstruir esses discursos imperialistas, muitos grupos oprimidos protestaram contra as ambiguidades na representação de sua cultura e história. *The Color Purple*, por exemplo, contesta o projeto colonial, retratando o poder esmagador do racismo, através da personagem Sofia. Tentando resistir à condição de empregada de uma mulher branca, ela é espancada, condenada à vida carcerária e, posteriormente, à vida servil na casa de seus agressores. Ainda que a adaptação cinematográfica não enfatize o sofrimento de Sofia como vítima do racismo, o espectador pode compreender a denúncia e o impacto do preconceito racial, implícitos na imposição de uma condição subalterna. Nesse sentido, tais produções desconstroem o discurso de “colonizar para educar”, permitindo que a história de povos marginalizados possa ser contada por eles mesmos.

A discussão sobre as tensões históricas e sociais que permeiam o gênero fílmico, bem como o gênero literário, reforça a ineficiência do conceito de fidelidade nas análises de adaptações cinematográficas. Por conseguinte, Stam (2011, p. 58) sugere que reflitamos sobre as traduções como “fieis”, não a um texto-fonte, mas à especificidade do meio de expressão. O romance, por exemplo, se expressa através de um único instrumento, a palavra escrita, enquanto o filme lida com imagens em movimento, sons, músicas, materiais escritos, entre outros dispositivos.

Ao empregar uma grande variedade de recursos, os filmes conseguem sintetizar as obras literárias. Isso não quer dizer, porém, que eles “corrompem” o texto de partida. Segundo Linda Hutcheon (2013, p. 69), a partir do pensamento do crítico David Lodge, os “romances contêm muitas informações que podem ser de imediato traduzidas para a ação ou a atuação no palco ou na tela, ou simplesmente de pronto descartadas [...]”. Inclusive, é possível que um

evento, narrado diversas vezes na obra literária, seja relatado apenas uma vez na adaptação. No filme *The Color Purple*, por exemplo, a noite em que Sofia visita o bar de Harpo é a mesma em que Shug canta uma música em homenagem a Celie. No livro, ao contrário, esses eventos estão separados cronologicamente.

Devido às especificidades dos sistemas literário e cinematográfico, as mudanças de ênfase e de orientação de temas, personagens e enredos no processo de transmutação é inevitável. Pois, como explica Hutcheon (2013, p. 69), a adaptação performativa deve dramatizar a narração e a descrição, além de transcodificar em falas, ações, sons e imagens visuais os pensamentos representados. E, nesse processo tradutório, não se pode simplesmente “filmar o livro”, ou seja, transpor signos verbais para as telas. Uma vez que o cinema trabalha com outros recursos, que não fazem parte do universo de obras escritas, exige-se do cineasta a criatividade de manuseá-los de forma adequada. Um texto, por exemplo, não necessariamente mostra como uma personagem deve gesticular e/ou em qual tom de voz ela enuncia certas frases (HUTCHEON, 2013, p. 68). Portanto, caberá aos atores, produtores e diretores interpretar a obra de partida, atualizá-la e recriá-la no sistema cinematográfico.

Visto que nesta pesquisa nos deteremos, especificamente, na análise da tradução das personagens, a discussão sobre como os atores representam os personagens literários é pertinente. Apesar de o diretor controlar e sugerir comportamentos, gestos e modos de expressão, não se pode negar que “[...] os atores também trazem uma espécie de bagagem, um intertexto de atuação dramática formado pela totalidade dos papéis anteriores” (STAM, 2011, p. 60).³³ Nessa perspectiva, investigamos como a dramatização das personagens Celie, Shug, Nettie e Sofia, a partir de novas interpretações, tanto do diretor quanto das atrizes, reforça e/ou atenua as características “womanistas” de cada uma.

Observando a complexidade do fenômeno da adaptação, Hutcheon (2013) entende que a dificuldade em defini-la consiste, em parte, no uso de uma única palavra para significar tanto o processo quanto o produto. Por isso, ela enfatiza a importância de discutir as duas diferentes perspectivas: “Como um produto, é possível dar à adaptação uma definição formal; como um processo de criação e de recepção, por outro lado, é necessário levar em consideração outros aspectos” (HUTCHEON, 2013, p. 39). Ainda que a definição de “processo” seja mais complexa do que a de “produto”, tendo em vista o caráter factual deste sobre aquele, essa divisão busca esclarecer as inevitáveis transformações no processo de transmutação de signos.

³³ [...] the performer also brings along a kind of baggage, a thespian intertext formed by the totality of antecedent roles.

Enquanto produto, Hutcheon (2013, p. 39) emprega o conceito de tradução para desconstruir a ideia de fidedignidade: “assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal”. Nessa perspectiva, a autora apenas compara conceitos, transmitindo a ideia de que, a adaptação e a tradução seriam dois produtos diferentes, apesar de compartilharem aspectos análogos, ou ainda, que adaptar seria traduzir, mas em um sentido muito específico. Por conseguinte, quando procura “definir” a adaptação como processo, Hutcheon não mais recorre à tradução. Todavia, sua compreensão de “reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 47) pode também ser aplicada ao processo tradutório, a partir das novas abordagens discutidas neste capítulo.

A autora acredita também que uma maior ênfase no processo permite expandir o foco tradicional dos estudos da adaptação sobre a especificidade do meio cinematográfico. Nessa perspectiva, ela propõe três modos de engajamento, isto é, três maneiras através das quais uma pessoa se relaciona com uma obra: contar, mostrar e interagir. Seu argumento é de que, se considerarmos esses três modos, a compreensão das distinções entre um texto-alvo e um texto-fonte será mais perceptível do que se focalizarmos apenas o próprio meio de expressão. No que se refere à passagem do modo contar para o modo mostrar, especificamente, Hutcheon afirma:

No modo contar – na literatura narrativa, por exemplo – nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. [...] Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo (HUTCHEON, 2013, p. 48).

O argumento de que a imaginação é ativada somente com o texto escrito não indica que o texto cinematográfico seja menos reflexivo. Apesar da história se transformar em imagens prontas nas telas, sem que recorramos a nossa imaginária *mise-en-scène*, o cinema possui uma linguagem própria que exige um exercício de interpretação por parte do espectador. Os movimentos de câmera, por exemplo, não são arbitrários. Eles refletem a leitura do tradutor, bem como sua criatividade na produção de um filme.

A compreensão das adaptações como produtos novos e, portanto, diferentes da obra de partida demonstra a oposição de Hutcheon quanto à ideia de que textos adaptados são culturalmente inferiores. Ainda que proceda de um texto-fonte, “[...] a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Nesse sentido, o produto de chegada é

independente ao produto de partida, apesar de suas inegáveis conexões. Por esta razão, a adaptação não deve ser vista sob o viés de “empobrecimento” do texto literário, mas como um meio de proporcionar novas interpretações.

Considerando que, nesta pesquisa, também não concordamos com julgamentos de valor, o pensamento de Hutcheon (2013) contribui para uma análise menos “moralista” do nosso *corpus*. Dessa maneira, a adaptação cinematográfica do romance *The Color Purple* não pode ser analisada a partir do texto de partida, cujos resultados revelariam apenas o que foi e o que não foi traduzido para as telas. Pelo contrário, nos interessa entender como romance e filme se constroem dentro de seus sistemas específicos e como cada um se relaciona com o público receptor e com o meio sociocultural no qual se inserem. Nessa perspectiva, o diretor cinematográfico, como aquele que assume a autoria, apesar do trabalho coletivo que a produção de um filme envolve, também deixa de ser visto como difamador do texto literário. Pois, a “[...] adaptação, do ponto de vista do adaptador, é sempre um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 45). Com a afirmação de que o romance de Walker é uma história universal sobre a vida, sobre o amor e sobre nós, seres humanos (LISTER, 2010, p. 20), Spielberg criou “algo novo” e possibilitou interpretações que talvez, antes da adaptação, não eram possíveis.

A partir dessa discussão, ratificamos a pertinência de se investigar o fenômeno da adaptação fílmica a partir dos estudos da tradução. Ainda que Hutcheon defenda a compreensão das adaptações como *adaptações*, sua proposta ilustra os mesmos princípios endossados por Cattrysse (1992) e Stam (2008). Adaptar, portanto, é traduzir, e toda e qualquer tradução implica o desenvolvimento e a transformação de textos para se adequarem a um novo meio, a uma nova época e a lugares diferentes. Por isso, não podemos pensar apenas no produto final, sem atentarmos para o fenômeno tradutório como um processo de interpretação, criação e recepção de novos textos.

Ao longo deste capítulo, abordamos questões referentes ao conceito de tradução proporcionado pelas novas abordagens e a inserção das adaptações cinematográficas nos Estudos da Tradução. Observamos também a ineficiência das noções de fidelidade e equivalência nas pesquisas atuais, tendo em vista as recentes teorias que percebem mais a “diferença” do que a “similitude” das traduções. Dessa maneira, os princípios suscitados com a discussão sobre o diálogo intertextual entre tradução e adaptação nos dão embasamento teórico para analisarmos o *corpus* desta pesquisa.

No capítulo seguinte, trataremos da construção do romance *The Color Purple*, considerando o contexto histórico norte-americano, que possibilitou o surgimento de uma literatura de resistência. Discutiremos, também, sobre a conceituação do “womanismo”, a partir dos postulados de Alice Walker, e sua importância na construção das principais personagens femininas.

3. *THE COLOR PURPLE* E AS PERSONAGENS “WOMANISTAS” DE ALICE WALKER

Neste capítulo, discutiremos algumas questões referentes ao contexto de produção e recepção do romance *The Color Purple*, de Alice Walker. Nesse sentido, consideramos a situação histórica norte-americana a fim de compreender o surgimento e o desenvolvimento de produções literárias de autoria afrodescendente. Observando que a criação literária de escritoras afro-americanas busca desconstruir discursos repressivos, baseados em ideologias patriarcais e racistas, ressaltamos ainda a importância do “womanismo” na construção das principais personagens femininas do romance.

3.1 Produção literária afro-americana: a expressão de uma literatura de resistência

Desde o momento em que foi trazido para as terras norte-americanas como mão-de-obra escrava, o povo negro buscou manter viva a tradição e os valores culturais de suas comunidades, através de produções artísticas. Embora os primeiros registros não sejam escritos e, portanto, difíceis de serem investigados, é inegável a contribuição dessas primeiras manifestações no desenvolvimento de uma estética literária negra. De acordo com Gayl Jones (1991, p. 1), as formas orais, tais como os contos populares, o *blues* e os *spirituals*,³⁴ igualmente às formas literárias escritas, oferecem possibilidades artísticas, ao mesmo tempo que sugerem dimensões estéticas, temáticas e sociais. Por esta razão, a oralidade, enquanto instrumento fundamental de autoafirmação, permanece como elemento constitutivo da produção literária afrodescendente moderna e contemporânea.

Naturalmente híbrida, a literatura produzida por escritores afro-americanos expressa o diálogo entre formas orais, próprias da cultura africana, e as tradições literárias euro-americanas, encontradas nas terras do colonizador. Vale ressaltar, porém, que a literatura afro-americana não é a única cujos alicerces remetem à oralidade, pois “[...] pode-se dizer que a fundação de toda e qualquer tradição literária é oral, quer visível ou invisível no texto” (JONES, 1991, p. 3).³⁵ Nessa perspectiva, ainda que algumas literaturas não admitam a influência e a validade de expressões folclóricas e orais na formação de seu sistema literário, não se pode recusar totalmente a conexão com a oralidade. No que se refere à produção

³⁴ Gênero musical surgido no período da escravidão norte-americana, acompanhado, geralmente, de movimentos rítmicos do corpo e palmas.

³⁵ [...] one might say that the foundation of every literary tradition is oral, whether it is visible or invisible in the text.

literária afrodescendente, esse vínculo é ainda mais perceptível, pois representa parcial negação ao discurso letrado do “branco” e força motriz para a criação de uma nova estética no sistema literário norte-americano. Por conseguinte,

Histórias orais, vistas meramente como as ‘primeiras histórias’ de uma cultura pré-letrada, são, muitas vezes, desprezadas como produto bruto, ao invés de apreciadas como a herança continuada, complexa e inventiva de literaturas africanas, afro-americanas, nativo-americanas e de outras literaturas de Terceiro Mundo (JONES, 1991, p. 1).³⁶

Com esse pensamento, Jones enfatiza a importância das manifestações orais no desenvolvimento de novas técnicas narrativas para as produções literárias afrodescendentes. Nesse sentido, a autora demonstra como, se afastando de formas padronizadas, vários escritores negros buscaram construir uma escrita criativa. Langston Hughes, por exemplo, recorreu à poesia do *blues* para redefinir estrofes e propor uma métrica diferente. O autor Amiri Baraka, por outro lado, apresentou seus contos como composições de jazz. Logo, pode-se dizer que os autores afro-americanos, ao evocarem a tradição oral de seus antepassados, almejavam a transformação da ideia de identidade estética nacional, essencialmente branca e representada pela escrita em língua-padrão.

Compreendida como uma literatura de resistência, “[...] é possível afirmar que a literatura negra surge como uma tentativa de preencher vazios criados pela perda gradativa de identidade determinada pelo longo período em que a ‘cultura negra’ foi considerada *fora-da-lei* [...]” (BERND, 1988, p. 22, grifo da autora). Apesar de abordar em seu livro questões referentes à produção afro-brasileira, a assertiva de Zilá Bernd sobre a questão identitária parece se adequar as demais produções literárias de escritores afrodescendentes. Pois, ao compartilharem o desejo de desconstrução de discursos opressivos e preconceituosos definidos pela “cultura branca”, os autores negros delineiam a construção de um ambiente mais democrático, no qual o “ser negro” pode se emancipar.

No que diz respeito à literatura negra norte-americana, W. E. B. Du Bois (1999, p. 54), o primeiro negro nos Estados Unidos a obter um doutorado, em Harvard, discutiu sobre a crise identitária a partir da estranha sensação de uma dupla consciência: “[...] americano, e Negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços irreconciliados; dois ideais que se combatem em um corpo escuro cuja força obstinada unicamente impede que se destróce”. Se refletirmos sobre o período da escravidão, em que qualquer resquício de individualidade

³⁶ Oral stories, seen merely as the “first stories” of a pre-literate culture, are often dismissed as crude rather than appreciated as the continuing, complex, inventive heritage of African, African American, Native American, and other Third World literatures.

consciente era deliberadamente destruído, essa relação conflituosa entre duas identidades híbridas se torna compreensível e, até mesmo, natural. Por isso, apesar da aprovação da 14ª Emenda, que garantia ao povo negro o direito de cidadania, a sensação de que era impossível harmonizar essa “dupla nacionalidade” persistiu. Nesse sentido, as obras literárias de autoria negra, produzidas após os Movimentos pelos Direitos Civis, ressaltam a crise de identidade como consequência do impasse em unir duas individualidades – Negro e Americano – em um ser mais verdadeiro.

Se, para algumas comunidades, houve um período em que se podia definir a identidade e localizá-la no mundo social e cultural, para o povo negro afrodescendente, essa oportunidade, provavelmente, nunca existiu. Como ressalta Stuart Hall (2011, p. 89), “[...] as pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal [...] são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades”. Nessa perspectiva, visto que representam, pelo menos, duas culturas e duas histórias diferentes, elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido. Embora Hall se refira principalmente às pessoas que deixaram suas nações para viverem em outros países, consideramos também os povos afrodescendentes, visto sua forte conexão com as tradições e os valores culturais de seus antepassados. Por conseguinte, apesar de terem nascido e crescido na mesma nação, eles também revelam, no mínimo, duas identidades, duas culturas e duas histórias “irreconciliáveis”.

Desde o período da escravidão, homens e mulheres negros eram levados a crer na sua natural inferioridade. Por isso, mesmo após o anúncio da “libertação” e não obstante a perseverança na luta por direitos iguais, um sentimento de dúvida ameaçava a legitimidade de suas reivindicações: “E se, afinal, o mundo estiver com a razão e nós formos menos do que homens? E se esse louco impulso interior for falso, alguma irônica miragem da mentira?” (DU BOIS, 1999, p. 145). Esses questionamentos, ao revelarem a incerteza do povo negro sobre a unidade humana, nos remetem ao estado de alienação que, por muito tempo, circundou o imaginário de pessoas afrodescendentes, demonstrando, portanto, a crise de identidade que permeia sua história. Logo, “[a] questão identitária ainda é, para muitos autores, o elemento basilar sobre o qual constroem seu fazer poético” (BERND, 1988, p. 36).

Ao conceberem personagens fragmentadas, marcadas pela violência e pelas consequências da escravização, os autores negros expressam a história de sofrimento de seu povo. Isto é, “[os] temas da problemática social (sentido comunitário, solidariedade) predominam sempre sobre os temas individuais: *eu* sempre corresponde a *nós*” (BERND, 1988, p. 27). Por esta razão, grande parte das produções literárias afrodescendentes, sobretudo

aquelas produzidas a partir do século XX, se reporta a transformações sociais. Visto que esse tipo de mudança só é possível se reivindicado coletivamente, os textos literários de autoria negra servem como enunciação comunitária, conferindo à narração de um drama individual maior alcance político.

No início do século XX, quando a ideia de uma arte negra especificamente revolucionária foi compartilhada por muitos escritores, as produções artísticas negras que não promovessem a revolução eram geralmente vistas como inválidas (GRAY, 2004). Por esta razão, associa-se à literatura negra a noção de “resistência”. Sendo o princípio da ação de diversas obras literárias, ela significa “[...] a luta pela inversão de signos marcados pelo preconceito. Significando também a sobrevivência no ambiente hostil de uma estética autoritária e racista” (HATTNER, 1990, p. 76). Em síntese, a ideia de resistência, na produção literária afro-americana, expressa a afirmação da identidade cultural e da luta pela inserção de grupos minoritários em uma sociedade igualitária, buscando se libertar da opressão, do silêncio e da alienação.

Embora presenciemos, atualmente, algumas críticas aos processos de catalogação da literatura, não parece justo negar um espaço específico a determinados grupos, que foram, por muito tempo, impedidos de compor o sistema literário de suas nações. Nesse sentido, apesar dos discursos de que a criação literária transcende questões raciais, sexuais, geográficas, entre outras, a classificação é necessária para que as novas possibilidades de criação e recepção de objetos artísticos não se obscureçam diante de temáticas e estilos promovidos pela literatura dominante. Portanto,

[...] se pode ser nefasto colocar um autor ou um movimento, através de classificações muitas vezes arbitrárias e estereotipadas, em guetos, ou seja em compartimentos estanques que certamente reduzem a recepção de sua obra, será igualmente nefasto ficar alheio às reivindicações do autor. Isto é, quando o desejo de um rótulo provém dos próprios autores, considerando que este elemento não deva ser desprezado (BERND, 1988, p. 20).

Logo, o estabelecimento de uma literatura negra não significa que a sensibilidade artística seja um fator intrínseco à etnia. Pelo contrário, podemos percebê-la como espaço de particularização de uma escrita, necessária aos escritores negros como instrumento de autoafirmação. Ainda que possa suscitar a redução de público na recepção de obras literárias, como sugere Bernd, acreditamos que o processo de compartimentação contribui para que vozes consideradas “marginais” sejam escutadas.

Além da busca por um espaço específico, no qual as experiências afro-americanas pudessem ser livremente expressas, a compartimentação se refere ainda às próprias origens da

literatura negra estadunidense. Desde seus primórdios, ela é naturalmente isolada das demais produções literárias, e impelida ao ostracismo. De modo específico, o percurso da literatura produzida por escritores negros nos Estados Unidos pode ser observado a partir de dois polos históricos: a *plantation* e o gueto (HATTNER, 1990, p. 64). No regime de *plantation*, o povo negro está socialmente posicionado na condição de escravos. Logo, ainda que os traumas da escravidão tenham designado os temas da maior parte da produção literária negra, “[...] não podemos falar em uma ‘estética afro-americana’ propriamente dita, uma vez que, do ponto de vista formal, todas as manifestações literárias do período pautam-se pelos cânones estéticos europeus” (HATTNER, 1990, p. 66). Com o direcionamento para os “guetos”, demarcado pela Guerra Civil, a literatura dos cidadãos negros recém-libertados busca novas roupagens. Assim, conforme Richard Long e Eugenia Collier (1972), ela se configura como luta identitária, valorização da cultura afrodescendente, novas formas de escrita literária e expansão do uso da linguagem para a autodescoberta.

Apesar de não ser possível uma definição exata do que seja a literatura afro-americana, Long e Collier (1972) defendem a existência de algum tipo de resolução para compreendermos a produção literária de autores negros. Assim, eles sustentam a ideia de “[...] que a literatura afro-americana é baseada na vida afro-americana e que qualquer um que participa [e compartilha] desta vida é moldado por ela” (LONG; COLLIER, 1972, p. 2).³⁷ Do mesmo modo, Bernd (1988, p. 22) propõe que o conceito de literatura negra não seja necessariamente vinculado à cor da pele do autor, pois “[...] emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um *eu* enunciador que se quer negro”. Nesse sentido, se podemos conjecturar sobre uma escrita negra desatrelada da cor da pele, é possível também falar sobre escritores negros que não demonstram um “eu” enunciador negro. Isto é, que não evidenciam, consciente ou inconscientemente, as tradições culturais de seu povo, retraindo-se, de forma involuntária, da luta em desconstruir o mundo nomeado pela cultura branca.

Podemos observar a presença desses elementos nas primeiras obras literárias afro-americanas, produzidas no regime da *plantation*. Phillis Wheatley, por exemplo, considerada a primeira escritora negra a publicar um livro nos Estados Unidos, demonstra “[...] rigorosa e formal aderência às formas literárias ocidentais” (JONES, 1991, p. 2),³⁸ principalmente, devido ao uso do estilo neoclássico de Alexander Pope. Considerando a sujeição aos códigos

³⁷ [...] that Afro-American literature is grounded in Afro-American life and that anyone who partakes of this life is molded by it.

³⁸ [...] strict and formal adherence to Western literary forms.

de escrita da época, sua poesia se dirige aos brancos, através da exaltação à religião do colonizador, como podemos observar no poema *On Being Brought from Africa to America*:

‘Twas mercy brought me from my *Pagan* land,
 Taught my benighted soul to understand
 That there’s a God, that there’s a *Saviour* too:
 Once I redemption neither sought nor knew
 Some view our race with scornful eye,
 “Their color is a diabolic die.”
 Remember, Christians, Negroes, black as Cain,
 May be refined, and join th’ angelic train (WHEATLEY *apud* LONG; COLLIER, 1972, p. 18).³⁹

Nesses versos, percebemos que Wheatley enaltece a religião cristã, interpretada como salvação para sua alma. Ela ressalta também a generosidade dos brancos, por mostrá-la o “verdadeiro Deus” e leva-la à conversão. Contudo, não podemos afirmar que estes versos representavam a crença da escritora. Pelo contrário, sendo ela propriedade de uma família branca, da qual recebeu influências literárias e culturais, sua escrita reflete o intenso processo de aculturação pelo qual os escravos passavam, ocasionando uma perda de identidade. Assim, Wheatley “[...] deve ser considerada uma poeta inglesa secundária de seu tempo, cujo interesse pela literatura afro-americana é mínimo. Não havia nem uma sociedade afro-americana para ela refletir, nem um público afro-americano a quem dirigir sua poesia” (LONG; COLLIER, 1972, p. 13).⁴⁰

Ainda que não retrate a difícil história de seu povo, as produções de Wheatley compõem o acervo literário afro-americano e contribuem para o fomento da criação literária negra norte-americana. Entre outras razões que possam ter influenciado sua escrita, enfatizamos o processo de cooptação sofrido pelo povo negro, em que os escravos eram levados a crer no projeto civilizatório dos colonizadores. Wheatley, portanto, pode ter tomado sua história pessoal como “sorte”, enquanto escrava, para generalizar a “bondade” dos brancos, percebendo a religião Cristã como meio de libertação.

Outro exemplo é Briton Hammon, cuja autobiografia corresponde a uma das primeiras narrativas escrita por um ex-escravo, mais de cem anos depois do início da escravidão em terras norte-americanas. Seu livro, publicado em 1760, pode ser analisado como “um relato de aventuras, esteticamente moldado pelo padrão dos relatos de viagem e de descrição, bastante comuns nos primórdios da literatura norte-americana” (HATTNER,

³⁹ A misericórdia me trouxe de minha terra *Pagã* / Ensinou minha alma inculta a compreender / Que há um Deus, que há um *Salvador* também; / Antes eu não buscava nem conhecia a redenção. / Alguns olham nossa raça escura com desdém, / “Sua cor é uma tintura diabólica”. / Lembrem-se, cristãos, negros escuros como Caim, / Podem purificar-se e ingressar no coro angelical. (WHEATLEY *apud* VANSPANCKEREN, 1994, p. 27).

⁴⁰ [...] must be considered a minor English poet whose interest for Afro-American literature is minimal. There was neither an Afro-American society for her to reflect, nor an Afro-American audience to address.

1990, p. 66). Ao narrar sua trajetória, desde o momento em que deixa a casa de seu senhor, ainda como escravo, até seu retorno, quase treze anos depois, Hammon se sujeita ao código de valores do público leitor branco, o que explica a visão estereotipada expressa em seu texto. Assim, ele descreve a viagem como um percurso de sofrimento, e o reencontro com o General Winslow, seu dono, o “Bom Mestre”, como a conquista triunfante de sua liberdade.

Embora tenham produzido e publicado no período da escravidão, Wheatley e Hammon não imprimem em seus textos as imagens de sofrimento e opressão, nem evidenciam a luta pela liberdade. Com efeito, eles representam uma pequena parcela do povo negro que teve acesso à educação formal nesse período. Vale ressaltar, também, que ambos tiveram a permissão para publicar suas obras somente por causa de seus donos e da incorporação de estereótipos culturais em suas escritas. Entretanto, como observa Long e Collier (1972, p. 2), “mesmo aquele que minimiza a sua negritude e escreve a partir de uma perspectiva euro-americana está respondendo, de sua maneira, a sua experiência como uma pessoa negra”.⁴¹ Por esta razão, as experiências de Wheatley e Hammon, manifestadas na escrita literária, apresentam um forte valor publicitário, que contribui no desenvolvimento da literatura negra nos Estados Unidos.

Após o estabelecimento em guetos, nos centros urbanos, o povo negro experimenta um processo de politização, que contribui para a construção de uma literatura destituída de estereótipos e de marcas ideológicas hegemônicas. Nesse contexto de expansão, os escritores negros vivenciam dois grandes períodos de fertilidade e de divulgação da criação literária afro-americana, a Renascença do Harlem e o Movimento das Artes Negras, iniciados nas décadas de vinte e de sessenta, respectivamente.

A Renascença do Harlem ou Renascimento do Negro, enquanto resgate da cultura africana, foi um movimento cultural, que incentivou a participação e ascensão de artistas negros, tais como poetas, romancistas, ensaístas, teatrólogos, pintores e representantes do jazz. O nome deste movimento se refere ao bairro de Harlem, localizado em Manhattan, que, na época, representava o maior centro comercial e residencial de negros. Embora tenha significado um período de grande produção literária e artística para as comunidades negras e valorização de sua cultura, a Renascença do Harlem, iniciado por Claude McKay e Jean Toomer, subsistiu somente até o começo da Grande Depressão. Dentre as razões que explicam o pouco tempo de existência, destacamos a carência de recursos financeiros para a divulgação das obras produzidas:

⁴¹ Even one who minimizes his blackness and writes from a Euro-American perspective is responding to his experience as a black person.

O ponto crucial é que a Renascença do Harlem, apesar da ênfase folclórica e ancestral, de Alain Locke, tinha de fato sido em grande parte para o consumo branco. O grupo de leitores negros ansiosos para o próximo trabalho de Hughes ou de Cullen não era grande o suficiente para fornecer a independência econômica para os autores (LONG; COLLIER, 1972, p. 289).⁴²

Logo, é compreensível que, com o declínio deste movimento, alguns escritores tenham vivido no ostracismo. Zora Neale Hurston, por exemplo, a principal figura feminina da Renascença do Harlem e forte influência para outras escritoras negras, foi sepultada na indigência em um cemitério segregacionista em Ford Pierce, Flórida. Apesar da positiva difusão de seu trabalho, nas décadas de trinta e quarenta, a venda de sua produção literária não lhe garantiu ao menos uma lápide. Por conseguinte, suas obras permaneceram praticamente esquecidas, até a escritora Alice Walker, através de um ensaio intitulado “Looking for Zora” (1975), despertar um novo interesse sobre a autora.

A partir de meados da década de sessenta, com o advento do Movimento das Artes Negras e do Movimento pelos Direitos Civis, grande parte das produções literárias afro-americanas adquire uma característica explicitamente política, ao discutir questões sobre raça e opressão racial. As obras produzidas durante esse período expressavam uma atitude mais militante sobre a cultura americana branca e suas práticas e ideologias racistas (GRAY, 2004). É nessa época, também, que os escritores afro-americanos falam sobre uma Estética Negra, analisada por Long e Collier (1972, p. 586), como um sistema de isolamento e avaliação dos trabalhos artísticos, produzidos por negros, que evidenciassem a especificidade da experiência negra. Nesse sentido, a segregação literária, promovida nesse período, é compreendida como meio de definição de uma estética específica para a arte negra.

Diferente da Renascença do Harlem, o Movimento das Artes Negras promoveu o orgulho e o poder negro como armas de “destruição” da América branca. Ou seja, não se buscava apenas a valorização das tradições culturais afrodescendentes, mas também a construção de uma nação livre da tirania branca e do preconceito racial. Embora alguns autores tenham sugerido uma inversão nas hierarquias do sistema, esse pensamento revolucionário refletia a tomada de consciência do povo afro-americano acerca de aspectos políticos, sociais e de sua própria opressão.

Conhecido como pai do Movimento das Artes Negras, Amiri Baraka “[...] introduziu uma dimensão profética e apocalíptica na escrita negra, um senso de missão, a

⁴² The crucial point is that the Harlem Renaissance, despite the folk and ancestral emphasis of Alain Locke, had in fact been largely for white consumption. The group of black readers eager for the next work of Hughes or Cullen was not large enough to provide economic independence for the authors.

redenção violenta dos pecados do passado em um futuro revolucionário” (GRAY, 2004, p. 667).⁴³ Profundamente afetado pela morte de Malcolm X, na década de sessenta, Baraka transformou sua escrita poética em um instrumento de guerra. Ou seja, através de uma linguagem “venenosa” e de uma retórica violenta, o autor demonstrou seu desprezo à linguagem e às formas literárias da sociedade branca em geral. Dessa maneira, Baraka influenciou toda uma geração a se rebelar contra a hegemonia política, social e cultural, que desprezava a arte e os direitos do povo afro-americano.

Nesse contexto propício a transformações, percebe-se um aumento significativo de obras literárias escritas por mulheres negras. Através da linguagem, elas buscavam um meio de se libertar, não somente da discriminação racial dos brancos, mas também do sexismo latente dos homens negros. Nesse sentido, “escrever legitima-se como um enfrentamento à situação que delega a determinados segmentos o direito à expressão livre do pensamento, à criatividade e que dispõe a outros fortes entraves ao exercício de atividades criativas” (FONSECA, 2009, p. 295-296). Dessa maneira, as escritoras desse período demonstraram maturidade e autoconsciência ao produzirem uma literatura de resistência, baseada na denúncia da opressão de gênero, na interface étnico/racial.

No quadro de produções literárias de autoria feminina negra desse período, e também de algumas décadas posteriores, já que as obras produzidas refletem forte influência do Movimento das Artes Negras, entre outros movimentos de libertação, destacam-se os nomes de Ntozake Shange, Nikki Giovanni, Gwendolyn Brooks, Toni Morrison e Alice Walker. Contudo, embora transpareça aspectos revolucionários em sua linguagem literária, principalmente quando discorda da ideia de que se possa fazer arte sem mensagem política ou social (WALKER, 2011b), Alice Walker, quase nunca, é vista como representante dos grupos atuantes no Movimento das Artes Negras:

[...] como uma mulher negra casada com um homem branco e mãe de uma filha “bi-racial”, Walker foi considerada suspeita por este grupo, que estava intimamente aliado com o Movimento Negro Nacionalista. Sua disposição para representar tanto as falhas dos negros, quanto as suas boas qualidades não foi valorizada pelo movimento, e, ainda, seu respeito com a comunidade crítica branca foi considerado suspeito por outros escritores, alguns dos quais podem ter se ressentido com esse respeito (DONNELLY, 2010, p. 68).⁴⁴

⁴³ [...] introduced a prophetic, apocalyptic dimension into black writing, a sense of mission, the violent redemption of the sins of the past in the revolutionary future.

⁴⁴ [...] as a black woman married to a white man and the parent of a biracial daughter, Walker was considered suspect by this group, which was closely allied with the Black Nationalist Movement. Her willingness to represent the failings of blacks as well as their good qualities did not endear her to the movement, either, and her respect to the white critical community was considered suspect by other writers, some of whom may have resented that respect.

De certo modo, esse pensamento demonstra uma especificidade étnica e sexual no Movimento das Artes Negras. Isto é, os aspectos revolucionários que permeavam as obras literárias da maioria dos escritores afro-americanos deste período pareciam se referir não apenas à negação da superioridade da cultura branca, mas também à ostentação da escrita masculina negra. Logo, as mulheres afro-americanas, que apoiassem a luta contra os vários tipos de discriminação, além da opressão racial, eram geralmente excluídas deste movimento.

Com o propósito de promover discussões que abordassem a questão da opressão sob diferentes perspectivas, principalmente a da mulher afrodescendente, algumas escritoras negras formaram um grupo chamado *The Sisterhood*, na cidade de Nova York, entre as décadas de setenta e oitenta. Segundo Mary Donnelly (2010, p. 67), o grupo apoiou as mulheres que lidavam com as múltiplas preocupações do racismo, do sexismo, da família e da arte, por meio de leituras, diálogos de conscientização e discussões políticas. Através deste círculo, as escritoras contribuíram na ascensão e visibilidade das produções artísticas de suas “irmãs”, além de enfatizarem o relacionamento entre mulheres negras como fonte de ousadia e independência (WALKER; BYRD, 2010, p. 22). Por isso, a literatura afro-americana de autoria feminina mostra a amizade entre mulheres negras como elemento vital para seu crescimento e bem-estar. Além de Walker, Morrison e Shange, compunham o grupo, nos primeiros encontros, as escritoras June Jordan, Audrey Edwards e Vertamae Grosvenor.

Simbolicamente, podemos dizer que as escritoras afro-americanas, desde a década de setenta, formam uma única “irmandade”. Isto é, elas representam uma só comunidade “[...] na qual as mulheres afro-americanas dialogam entre si, a fim de explorar os temas que, anteriormente, eram considerados tabus” (COLLINS, 2009, p. 120).⁴⁵ Nesse sentido, a escrita literária representa um instrumento de resistência e desconstrução de imagens repressoras referentes à mulher negra. Por isso, Walker não hesita em transmitir, através de suas produções, a história das mulheres negras, e de outros grupos minoritários, marcada pela opressão. Apesar das acusações de não gostar de homens negros, pelo fato de ter sido casada com um homem judeu e branco, e de criar imagens estereotipadas dos homens afro-americanos em seu romance *The Color Purple*, sobre o qual discutiremos na próxima seção, a escritora defende a construção de um mundo mais humano. Ou seja, ela condena todo e qualquer tipo de opressão, pois compreende que, ao ferir uma pessoa, branca ou negra, homem ou mulher, estamos destruindo a própria humanidade.

⁴⁵ [...] in which African-American women engage in dialogue among one another in order to explore formerly taboo subjects.

3.2 A escrita de Walker e o romance *The Color Purple*

Alice Walker se tornou mundialmente conhecida após a publicação de seu terceiro romance, *The Color Purple*, em 1982. Igualmente às produções literárias de outras escritoras afro-americanas contemporâneas, sua obra-prima possibilita uma ampla visão sobre a luta das mulheres negras na construção de imagens positivas para a feminilidade negra. Vale ressaltar que *The Color Purple* compõe um conjunto de trabalhos de autoria feminina, publicados no mesmo período, que contribuiu para modificar a face da tradição literária norte-americana, historicamente branca e masculina (DONNELLY, 2010, p. 68-69). Através da criação de protagonistas femininas e da ênfase na experiência da mulher negra, as escritoras afro-americanas contemporâneas buscam desconstruir a repressora ideologia patriarcal e racista que reaviva os preconceitos e fortalece a divisão entre negros e brancos, homens e mulheres. De modo específico, a escrita literária de Walker é revestida com fortes mensagens de cunho político, pois seu ativismo e luta por equidade transcendem as fronteiras da literatura.

O romance *The Color Purple* ficou ainda mais conhecido após a adaptação cinematográfica, dirigida por Steven Spielberg, em 1985. Antes do filme, porém, a escritora já era conhecida por produzir uma literatura de resistência e por sua atuação militante em movimentos pelos direitos civis e, principalmente, pelos direitos das mulheres negras. Um ano após a publicação do romance, Walker recebeu o Prêmio Pulitzer de Ficção, sendo a primeira escritora negra a auferi-lo. Essa nomeação foi, possivelmente, a propulsora para o crescente número de vendas, de traduções interlinguais, hoje, em mais de vinte e cinco línguas, bem como da adaptação cinematográfica. Nesse sentido, *The Color Purple* foi responsável pela consolidação de Walker enquanto escritora. Ainda que avaliado como *best-seller* somente, por jornais norte-americanos, tais como o *The New York Times* e o *San Francisco Chronicle*, o romance faz parte de um cânone, a saber, o da literatura afro-americana escrita por mulheres negras, que a posiciona ao lado de outras romancistas, tal como Toni Morrison, Nobel de Literatura em 1993.

Além das próprias experiências, como vítima do preconceito racial e testemunha das violências contra as mulheres negras, na comunidade rural da Geórgia segregada, onde nasceu, podemos destacar dois acontecimentos na vida de Walker que contribuíram para o desenvolvimento de sua escrita. Ainda na infância, enquanto brincava, ela foi acidentalmente atingida no olho por um pequeno projétil de uma pistola de chumbinho, que um de seus irmãos manuseava. “A perda de visão no seu olho direito, junto ao trauma e ao isolamento por ela causado, levou à criação de uma forte visão interior que se tornaria o princípio de sua arte”

(WALKER; BYRD, 2010, p. 5).⁴⁶ Pois, devido à depressão e à sensação de solidão provocadas pelo acidente, Walker pode mergulhar no universo da leitura e da escrita.

Esse episódio representou ainda seu primeiro contato com o sexismo, uma vez que seus irmãos, por meio de ameaças, levaram-na a mentir sobre a causa do acidente. Dessa maneira, a escritora experimentou também a dor de contar uma mentira, fato que, posteriormente, seria fundamental para firmar seu compromisso em falar sempre a verdade (WALKER; BYRD, 2010, p. 5).

Morando em uma nova localidade, Walker vivenciou o sofrimento da rejeição, devido à marca branca que havia ficado em seu olho. Por esta razão, seus pais decidiram levá-la para morar com seus avós, na velha comunidade. Como resultado dessa mudança, Walker sentiu que estava sendo castigada pelo acidente. Pois, conforme ressalta Gabriela E. Brum (2005, p. 23), embora seu irmão tenha sido culpado, algum tempo depois, era ela quem estava retornando ao antigo lar para viver longe dos pais.

O segundo episódio, ocorrido na juventude, no período em que estudava na Faculdade Sarah Lawrence, teve um impacto ainda maior. Após uma viagem à África, Walker descobriu que estava grávida e decidiu que, se não conseguisse abortar, cometeria suicídio. Assim, ela se confrontou com duas terríveis escolhas: um aborto ilegal ou o fim da própria vida. Por meio da ajuda financeira e psicológica de seus colegas universitários, Walker conseguiu a realização do procedimento abortivo. Quando o pesadelo de uma gravidez indesejada acabou, ela:

[...] sentiu como se sua vida tivesse sido restituída. Igualmente à perda de visão em seu olho direito, ela emergiu do trauma deste evento através do cultivo de uma forte visão interior. E, nesta fase de sua vida, essa visão interior assumiu uma forma e um peso particular através do ato da escrita. Dias depois do aborto, Walker começou a escrever uma série de poemas, que ela compartilhou com Rukeyser (WALKER; BYRD, 2010, p. 8-9).⁴⁷

Mesmo sem o conhecimento de Walker, a professora e poeta Muriel Rukeyser reuniu seus poemas e os enviou a várias editoras. Assim, em 1968, seu primeiro livro, um volume de poesia chamado *Once*, dedicado a Howard Zinn, foi publicado. Embora tenha sido escrito em um duro período de reorganização de sua própria vida, após uma gravidez indesejada e um aborto ilegal, os poemas reunidos neste livro raramente abordam os impactos

⁴⁶ The loss of vision in her right eye, along with the trauma and isolation that came with it, led to the creation of a strong inner vision that would become the foundation of her art.

⁴⁷ [...] felt as if her life had been returned to her. As with the loss of vision in her right eye, she emerged from the trauma of this event through the cultivation of a strong inner vision. And at this later stage in her life, this inner vision assumed a particular shape and heft through the act of writing. Days after the abortion, Walker begun writing a series of poems that she shared with Rukeyser.

destes eventos. Pelo contrário, a maioria ilustra a viagem que a autora fez ao Quênia e à Uganda, bem como as lutas despontadas no Movimento pelos Direitos Civis.

Em entrevista a John O'Brien, em 1973, Walker afirmou que, desde a produção de *Once*, grande parte de suas coleções de poemas aflorava em um estado de entorpecimento, após um período de desespero. Escrever poemas representava, portanto, uma maneira de celebrar com o mundo que ela não havia cometido suicídio em 1965. Por esta razão, Walker concebia sua escrita literária de dois modos distintos: “Quando eu estou feliz (ou nem feliz, nem triste), eu escrevo ensaios, contos e romances. Os poemas – até mesmo os alegres – emergem de um acúmulo de tristeza” (WALKER; BYRD, 2010, p. 39).⁴⁸ Ainda que represente difíceis momentos vividos pela autora, a poesia de Walker é tão política quanto suas produções em prosa. Ou seja, as dificuldades pessoais que ela enfrenta não obscurecem sua missão de levar ao mundo a realidade de muitos povos, promovendo conscientização e convidando à mudança.

Para analisar a produção literária de Walker, e, por conseguinte, o romance *The Color Purple*, devemos compreender sua postura militante e seu compromisso em “[...] explorar as opressões, as insanidades, as sinceridades e os triunfos das mulheres negras” (WALKER; BYRD, 2010, p. 40).⁴⁹ Embora considere a opressão de outros grupos minoritários, apoiando sua busca por melhores condições de vida, as produções da escritora, principalmente as obras ficcionais, destacam a mulher negra e sua história de luta contra a exploração e a violência gratuita. Por meio dessa ênfase, Walker reclama o reconhecimento das mulheres negras enquanto partícipes na construção da História. Nesse sentido, suas obras expressam uma postura militante em prol de suas irmãs negras, socialmente desprezadas.

A regularidade deste tema nas produções de Walker revela a imprescindível conexão com a ancestralidade e a correspondência com outras escritoras de sua época. Considerando que compartilham um passado comum, em que as experiências de sofrimento formam a base para um ativismo feminino negro, as escritoras afro-americanas alicerçam sua literatura na história de suas irmãs negras. Logo,

Não é por acaso que, na produção literária de escritoras negras, a rememoração de dificuldades vividas no dia-a-dia seja um recurso eficiente para costurar relatos de experiências traumáticas, relacionadas com a cor da pele e com a violência da exclusão vivida pelo segmento social a que pertencem (FONSECA, 2009, p. 295).

⁴⁸ When I am happy (or neither happy nor sad), I write essays, short stories, and novels. Poems – even happy ones – emerge from an accumulation of sadness.

⁴⁹ [...] exploring the oppressions, the insanities, the loyalties, and the triumphs of black women.

Dada a semelhança de temáticas expressas na escrita literária de autoria feminina negra, compreendemos que há somente um único passado a ser rememorado. Por conseguinte, a recuperação desse passado demonstra o empenho da “[...] literatura de escritoras afro-americanas [em fornecer] uma ampla visão das lutas de mulheres negras para formar autodefinições positivas, em face às imagens degeneradas da feminilidade negra” (COLLINS, 2009, p. 102).⁵⁰ Portanto, a representação das difíceis experiências vivenciadas pelas mulheres negras não é uma característica das produções de Walker somente. Embora se apresente com aspectos distintos, particularizando a escrita de cada autora, podemos observá-la na literatura de muitas escritoras afrodescendentes.

Devido a essa particularização, a denúncia de desolação, física e psicológica, ocasionada pela opressão gênero-racial, se manifesta, na literatura de mulheres negras, através de diferentes perspectivas. De acordo com Mary Helen Washington (1994), os primeiros trabalhos de Walker podem exemplificar a multiplicidade de formas, pelas quais as mulheres afro-americanas experimentaram a opressão. A partir da divisão em ciclos, a pesquisadora demonstra como a diversidade de respostas das mulheres negras ao poder repressor molda a construção das personagens femininas.

As mulheres do primeiro ciclo, pertencentes aos séculos XVIII e XIX e começo do século XX, são caracterizadas pela pobreza, dor, violência e submissão. A partir da expressão de Zora Neale Hurston, “mulas do mundo”, Washington (1994) observa que as mulheres desse período carregam fardos empilhados pela sociedade e pela própria família. Nesse sentido, elas são “mulheres suspensas”. Isto é, a condição social na qual estão inseridas as impede de evoluir, restando-lhes somente a obediência como resposta à opressão. Segundo Washington (1994, p. 91), “a maioria das personagens femininas de Walker pertence à primeira parte do ciclo – a mulher suspensa⁵¹. [...] mulheres que são cruelmente exploradas, espíritos e corpos mutilados, relegadas à vida mais estreita e confinante, às vezes levadas à loucura”.⁵² Margaret Copeland e Mem, personagens do primeiro romance de Walker, *The Third Life of Grange Copeland* (1970), são exemplos compatíveis à mulher desse período: Margaret comete suicídio, por causa do tratamento opressivo de seu esposo, e Mem é

⁵⁰ [...] literature by U.S. Black women [provides] a comprehensive view of Black women’s struggles to form positive self-definitions in the face of derogated images of Black womanhood.

⁵¹ Vale ressaltar que Mary Washington escreveu seu ensaio em 1979 e, até então, Alice Walker tinha publicado somente dois romances, três volumes de poesia e uma coleção de contos.

⁵² Most of Walker’s women characters belong to the first part of the cycle – the suspended woman. [...] women who are cruelly exploited, spirits and bodies mutilated, relegated to the most narrow and confining lives, sometimes driven to madness.

assassinada pelo marido, pois, diferente dele, ela conseguia assegurar conforto familiar com o seu trabalho.

No segundo ciclo, as mulheres pertencem aos anos quarenta e cinquenta do século passado. Nesse período, percebe-se um grande desejo do povo negro em compor o “[...] *mainstream* da vida americana, ainda que a assimilação exigisse total negação da própria etnia” (WASHINGTON, 1994, p. 95).⁵³ Considerando esse ciclo, a denúncia de imagens repressoras sobre a feminilidade negra se fundamenta na negação. Seja consciente ou inconsciente, essa rejeição é uma consequência do processo de cooptação, incitado pelas ideias de natural inferioridade de alguns povos. Nesse sentido, a construção de personagens que negam suas origens, demonstra os efeitos cruéis da alienação, irrompida sobre o povo negro. Como observa Washington (1994), as mulheres desse período são também vítimas, não da violência física, mas de uma violência psíquica.

Alice Walker não somente construiu personagens femininas pertencentes ao segundo ciclo, como também vivenciou um caso de rejeição em sua família. Molly, do poema “For My Sister Molly Who in the Fifties” (1972) representa sua irmã mais velha, Mamie, que, na década de cinquenta, deixou sua casa para estudar e acabou abandonando a família e desprezando suas origens. Nascida em zona rural e educada por pais pobres, a irmã de Walker teve a oportunidade de um ensino superior após muito esforço de sua família. Contudo, devido às viagens e ao novo mundo que encontrou, ela se tornou “[...] distante e fria, rejeitando a vida da gente simples, da qual ela [vinha]” (WASHINGTON, 1994, p. 96).⁵⁴ Mamie, entre outras mulheres desse período, buscou se integrar na comunidade branca por acreditar que essa era a única possibilidade de construção de uma vida mais digna, longe da pobreza.

Outro exemplo significativo desse ciclo é o romance *O Olho Mais Azul* (1970), de Toni Morrison. Conforme Patricia H. Collins, a personagem Pecola Breedlove,

[...] uma menina negra de 11 anos, mal-amada e “feia” [...] internaliza as imagens negativas de mulheres afro-americanas e acredita que a ausência de olhos azuis é central para sua “feiura”. Pecola não pode valorizar sua negritude – ela deseja ser branca para que possa escapar da dor de ser negra, mulher, pobre e criança (COLLINS, 2009, p. 102).⁵⁵

⁵³ [...] the mainstream of American life, even though assimilation required total denial of one’s ethnicity.

⁵⁴ [...] distant and cold and frowning upon the lives of the simple folks she [comes from].

⁵⁵ [...] an unloved, “ugly” 11-year-old Black girl [...] internalizes the negative images of African-American women and believes that the absence of blue eyes is central to her “ugliness”. Pecola cannot value her Blackness – she longs to be White so that she can escape the pain of being Black, female, poor, and a child.

Por meio desses exemplos, compreendemos que, ao conceberem personagens “alienadas” sobre sua própria condição, as escritoras afro-americanas disseminam o impacto da escravidão na vida da mulher negra. Pois, a imagem que ainda lhe é invocada se fundamenta, frequentemente, nas violências cometidas pelos homens durante esse período. O estupro, principalmente, “[...] levou à desvalorização da feminilidade negra, que permeou as psiques de todos os americanos e moldou o *status* social de todas as mulheres negras, quando a escravidão acabou” (HOOKS, 1981, p. 52).⁵⁶ Nesse sentido, a recusa do próprio ser se configura como fuga da dor que tais imagens causam. Assim, observamos que essa negação, expressa na literatura de mulheres afro-americanas, é também uma forma de conscientização.

Finalmente, as mulheres do terceiro ciclo representam a década de sessenta e, por conseguinte, os eventos políticos desse período. A própria escritora, Alice Walker, é uma referência de mulher negra dessa fase. Participando do Movimento pelos Direitos Civis, ela foi agredida e presa, mas nunca perdeu a força e a coragem para fazer revolução. Logo, as mulheres do terceiro ciclo “[...] são mulheres que acabaram de alcançar a extremidade de uma nova consciência e estão dando seus primeiros passos em uma região inexplorada” (WASHINGTON, 1994, p. 98).⁵⁷ Assim, a construção de personagens dessa fase revela o processo de crescimento pessoal em busca de autodefinições positivas.

Encontramos uma forte e representativa imagem feminina desse ciclo no segundo romance de Walker, *Meridian* (1976), cuja semelhança com a vida da escritora leva muitos críticos a considerá-lo um romance autobiográfico. Tanto a personagem Meridian quanto Walker receberam bolsas de estudo para o ensino superior em Atlanta, se envolveram com o Movimento pelos Direitos Civis, tiveram uma gravidez indesejada, decidindo pelo aborto, e se tornaram totalmente independentes. Nessa perspectiva, as mulheres do terceiro ciclo vislumbram a liberdade e, conseqüentemente, o fim da opressão, a partir da reconstituição dos elos vitais com o seu passado. Assim, as personagens femininas concebidas na literatura de mulheres afro-americanas podem se emancipar com as novas possibilidades de vida, que as mulheres negras militantes dos anos sessenta conseguiram promover.

Embora ambientado no começo do século XX, e percorrendo um período de, mais ou menos, quarenta anos, o romance *The Color Purple* também apresenta uma protagonista que evolui de uma condição subalterna para um posicionamento autoconsciente sobre sua negritude. Além dela, três outras figuras femininas também demonstram discernimento sobre

⁵⁶ [...] led to a devaluation of black womanhood that permeated the psyches of all Americans and shaped the social status of all black women once slavery ended.

⁵⁷ [...] are women coming just at the edge of a new awareness and making the first tentative steps into a uncharted region.

a opressão gênero-racial, contra a qual se rebelam. Dessa maneira, ao representarem a perspectiva de autonomia em uma sociedade legalmente segregada, as principais personagens femininas do romance expressam e denunciam a segregação e a ideia de natural inferioridade, que ainda permeiam o imaginário de muitas pessoas e que alimentam o preconceito.

Ao longo de *The Color Purple*, acompanhamos a história de Celie, uma adolescente negra semiletrada que, a partir da interação com outras mulheres e da superação dos próprios medos, amadurece e delinea seus objetivos enquanto mulher negra, em face ao racismo e ao sexismo norte-americano. Frequentemente, ela sofre abusos sexuais de um homem, que imaginava ser o seu pai e que, posteriormente, descobre tratar-se de um padrasto. Ainda jovem ela é entregue a um marido abusador e passa a viver sob um estado de servidão. Separada da irmã e dos filhos que tivera com o padrasto, Celie começa a escrever cartas a Deus, contando sobre sua vida. Ela se envergonha de sua condição e afirma ser Deus a única coisa que ela tem.

Igualmente a outras obras de Walker, principalmente os dois primeiros romances, *The Color Purple* surge de histórias do ambiente nativo da autora. Sua família, seus amigos e a terra natal, uma área rural na qual seus pais trabalhavam como meeiros, servem como pontos de partida para muitas de suas narrativas (JOHNSON, 2000, p. 206). *The Third Life of Grange Copeland*, por exemplo, é baseado em um caso de violência doméstica, do qual Walker tinha conhecimento desde os treze anos de idade, e que terminou em homicídio. *Meridian*, como já observado anteriormente, é quase uma autobiografia. Sobre sua obra-prima, Walker escreveu um ensaio, intitulado “Writing The Color Purple” (1983), no qual apresenta o momento em que descobre o embrião para um novo romance, que ela estava se preparando para escrever:

Eu estava caminhando pela floresta com a minha irmã, Ruth, falando sobre um triângulo amoroso que nós duas sabíamos. Ela disse: “E você sabe, um dia a esposa pediu a outra mulher por um par de suas ceroulas”. Imediatamente a parte que faltava na história que eu estava mentalmente escrevendo – sobre duas mulheres que se casaram com o mesmo homem – se encaixou (WALKER, 1983, p. 355).⁵⁸

O romance *The Color Purple* nasceu, então, dessa história familiar – um triângulo amoroso entre seus avós paternos – e se mesclou a outras histórias e a outras personalidades do dia-a-dia da escritora. De acordo com Walker, ele foi concebido também como um romance histórico, apesar de se diferenciar da história “tradicional”, já que não começava com

⁵⁸ I was hiking through the woods with my sister, Ruth, talking about a lovers’ triangle of which we both knew. She said: “And you know, one day The Wife asked The Other Woman for a pair of her drawers.” Instantly the missing piece of the story I was mentally writing – about two women who felt married to the same man – fell into place.

“[...] a tomada de terras, ou nascimentos, guerras, e mortes de grandes homens, mas com uma mulher pedindo a outra por suas roupas íntimas” (WALKER, 1983, p. 356).⁵⁹ Destarte, as personagens, além da íntima relação com a família da autora, representam os homens e as mulheres afro-americanos marcados pelo impacto da escravidão. Logo, é através de romances como os de Walker que a história do povo negro é contada, principalmente a das mulheres negras, considerando a quase impossibilidade de encontrarmos-la nos livros de história.

Outro fator que corrobora a proposta de um romance histórico é o posicionamento de Walker como médium, observada ao fim de *The Color Purple*: “Eu agradeço a todos neste livro por terem vindo. A. W., autora e médium” (WALKER, 2009, p. 335). Desse modo, contar histórias através de obras ficcionais significa testemunhar a história de outras pessoas. Por isso, Walker não se assume como criadora absoluta de seus personagens. Pelo contrário, a autora acredita que eles se formam no romance ao entrarem em contato com ela e falarem através dela (WALKER, 1983, p. 356). Os personagens de *The Color Purple*, por exemplo, “decidiram”, inclusive, onde eles deveriam morar, fazendo com que a escritora vendesse sua casa em Nova Iorque e se mudasse para o norte da Califórnia. Pois, “enquanto houvesse qualquer dúvida sobre se [Walker] poderia ajuda-los da maneira que eles desejavam (basicamente em inabalável silêncio), eles se recusaram a sair” (WALKER, 1983, 357).⁶⁰ Além da mudança, a autora entrou em um estado de reclusão ou em “um ano de Silêncio”, como ela definiu, demitindo-se do trabalho como editora na revista *Ms.* e recusando qualquer convite para palestra.

Nos primeiros meses após a publicação, a recepção de *The Color Purple* foi bastante positiva, chegando, inclusive, a ocupar o primeiro lugar em vendas na Área da Baía, próximo à Oakland. No entanto, a linguagem utilizada por Walker para dar vida a Celie causou certo impacto negativo em alguns leitores, principalmente, após uma denúncia feita por uma mulher da comunidade, algum tempo depois, que ocasionou o recolhimento dos livros em algumas livrarias. De acordo com Walker (1988a), a Sra. Green, mulher branca, não queria que sua filha lesse o romance porque ele possuía uma linguagem explicitamente sexual e apresentava uma imagem estereotipada do povo negro, sobretudo do homem negro. Além da acusação, ela exigiu, também, a proibição do livro nas escolas públicas de Oakland. Para tal, a Sra. Green teve o apoio de um dos membros da diretoria da escola onde a filha estudava: uma mulher negra, que chamou o livro de “lixo”.

⁵⁹ [...] the taking of lands, or the births, battles, and deaths of Great Man, but with one woman asking another for her underwear.

⁶⁰ As long as there was any question about whether [I] could support them in the fashion they desired (basically in undisturbed silence), they declined to come out

A escritora observou, posteriormente, que a Sra. Green não havia lido o livro na íntegra. Segundo os jornais, ela tinha folheado e lido rapidamente as cinco primeiras páginas. É nestas que estão os relatos de uma “brutal violência sexual cometida contra uma negra menina, quase analfabeta, que começa a escrever o acontecido usando sua linguagem e seu ponto de vista” (WALKER, 1988a, p. 66). A própria autora tentou censurar tais passagens, mas suas tentativas foram em vão. Ela realmente não podia falar de outro modo porque, se assim fizesse, estaria atenuando a cruel realidade de Celie. Embora as objeções, inclusive de sua mãe, que considerava a linguagem muito ofensiva, a escritora defendeu o modo de falar de sua protagonista, pois possibilitava a descrição e a denúncia de estupro, a partir da perspectiva da vítima:

Para ela [Celie] o estupro não é excitante; o estuprador parece um sapo com uma cobra entre as pernas. Como isto não seria chocante, perturbador? Quem ia querer ouvir isso? Ela fala de ‘xoxota’, ‘mamilos’, a ‘coisa’ do homem. Lembro-me de tentar censurar esta passagem na voz de Celie quando a estava escrevendo. Mesmo para mim parecia quase impossível deixar que ela contasse o fato do modo que *ela* tinha sentido, sem usar algum eufemismo. E por quê? Porque uma vez revelada a mentira de que estupro é agradável, de que os estupradores têm algo de atraente, de que as crianças não são permanentemente prejudicadas pela dor sexual, de que a violência cometida é anulada pelo medo, pelo silêncio e pelo tempo, sobra apenas o horror definitivo na vida de milhares de crianças [...] (WALKER, 1988a, p. 66).

Logo, se a escritora utilizasse uma linguagem menos “sexual”, como queria, talvez, a Sra. Green, ela estaria construindo uma personagem inverídica. Ainda que agradasse muitos leitores, uma descrição mais “bonita” dos abusos sexuais seria ilegítima. Desse modo, o leitor não encontraria vida em Celie, nem se identificaria com sua história.

Ainda sobre a linguagem da protagonista, observamos o uso do dialeto afro-americano como demarcação de espaço e preservação da identidade cultural (D’ANGELO; SANTOS, 2009, p. 97). Particularmente, conhecemos Celie através de um discurso específico, constituído a partir da condição que lhe é imposta. Desse modo, é compreensível que uma garota negra semiletrada, proibida de ir à escola, coagida ao silenciamento e violentada sexualmente não utilize a língua padrão. Por isso, corroboramos o posicionamento de Walker em defender a autenticidade de seus personagens por meio da linguagem:

Pois é a linguagem mais do que qualquer coisa que revela e dá valor à existência, e se a linguagem que usamos realmente nos é negada, a forma que podemos assumir historicamente será a de caricatura, refletindo a fantasia literária ou social de outra pessoa qualquer (WALKER, 1988a, p. 67).

Nessa perspectiva, além de se adequar à natureza da personagem, a fala de Celie representa também o compromisso de Walker em dizer sempre a verdade. E, nesse caso, a verdade significa ser fiel a suas origens, testemunhando a história de seus antepassados

através da construção de personagens verossímeis. Dessa maneira, a escritora objetiva instaurar uma relação mais intimista entre autor, narrador e leitor.

Observamos, portanto, que o uso do dialeto na construção do romance representa mais do que apenas adequação à condição da protagonista. Pois, “o verdadeiro poder da linguagem de Celie se manifesta nas respostas de milhões de leitores que afirmam identificação com ela” (LISTER, 2010, p. 53).⁶¹ Desse modo, Walker demonstra que o dialeto, na produção afro-americana, é um recurso literário essencial, e não somente uma figura de linguagem das línguas orais. Conforme Henry L. Gates Jr. (2000, p. 43), com a publicação de *The Color Purple*, a escritora constatou que é possível construir um romance inteiro em dialeto. Diferente de Hurston, que, com o romance *Seus Olhos Viam Deus* (1837), buscou construir uma nova voz a partir da fusão entre dialeto e inglês padrão, Walker evita, quase totalmente, a forma padrão na voz de Celie.

Ouro aspecto que causou duras críticas à obra-prima de Walker foi a construção dos personagens masculinos. De modo específico, “Mister” e Alphonso, padrasto de Celie, serviram como justificativa aos críticos para acusar a escritora de antipatia por homens negros. Assim, a denúncia de sexismo, presente no romance, foi interpretada como sentimento de desprezo da autora ao próprio povo. Essas críticas, porém, não abalaram o posicionamento de Walker, visto o descrédito com que foram produzidas:

Grande parte da crítica dirigida a mim e ao meu trabalho por negros (homens, e algumas mulheres) foi feita com arrogância (“Não li o livro nem vi o filme, mas...”); com ignorância (“não acredito que os negros naquele tempo tivessem papel de parede...”); com má-fé (“Acho que a autora não gosta de homens negros, afinal, foi casada com um branco...”), e sem amor (WALKER, 1988a, p. 97).

Compreendemos, portanto, que a crítica ao caráter agressivo dos personagens masculinos de *The Color Purple*, sobretudo aquela produzida por homens negros, se refere ao aparente desconhecimento da existência do sexismo, cujos grilhões escravizam as mulheres em todas as culturas. Por isso, quando Walker defende seu compromisso em explorar e disseminar a difícil história das mulheres negras, ela está preocupada em abordar as diversas maneiras pelas quais suas irmãs foram (e continuam sendo) violentadas.

A ênfase à opressão sexista e a forma com que Celie se liberta do patriarcalismo sugerem, de acordo com alguns críticos, a pouca complexidade dada às políticas de gênero, que envolvem uma série de fatores sociais. Segundo Maryemma Graham (*apud* LISTER, 2010, p. 12), por exemplo, a ideia de que os homens negros são a principal fonte da opressão

⁶¹ The true power of Celie’s language is manifested in the responses of millions of readers who claim identification with her.

feminina negra e que a libertação do sexismo requer somente uma mudança de personalidade é, no mínimo, mal orientada. Considerando o contexto de ambientação do romance, Graham acredita que Walker perdeu a oportunidade de explorar a conexão das três vias relacionadas à violência contra as mulheres negras: raça, gênero e classe. Da mesma maneira, Bell Hooks observa no romance a ausência de identificação com a verdadeira luta feminina negra:

Walker produziu uma ficção em que uma mulher negra oprimida pode experimentar autodesenvolvimento sem um processo dialético; sem esforço político coletivo; sem mudanças radicais na sociedade. Para fazer Celie feliz, ela criou uma história na qual a luta – o árduo e doloroso processo pelo qual os oprimidos lutam por libertação – não tem lugar (HOOKS, 2010, p. 65).⁶²

Por esta razão, tanto Hooks quanto Graham consideram utópico o desfecho da história de libertação da protagonista. Ambas acreditam ainda que Sofia, e não Celie, é a principal figura na representação das mulheres negras e de sua trajetória de luta. Pois, embora pereça à discriminação racial, é ela quem mais desafia o racismo e o sexismo.

Entretanto, compreendemos que Celie não pode se rebelar contra o sistema opressor, sexista e racista, porque ela não o reconhece como imposição. Diferente de Sofia, Celie se tornou submissa quase “naturalmente”. Desde pequena, ela vira sua mãe, e talvez outras mulheres de sua comunidade, ser totalmente subordinada a um homem. Logo, a condição subjugada e oprimida, na qual ela vivia, não podia ser compreendida como uma forma de dominação patriarcal. Na concepção da personagem, ser agredida pelo marido faz parte de seus deveres como esposa: “Well, sometime Mr. ____ git on me pretty hard. I have to talk to Old Maker. But he my husband. I shrug my shoulders” (WALKER, 2003, p. 42).⁶³ Por esta razão, o comportamento das personagens em relação ao sistema de opressão feminina não pode ser o mesmo. Como sugere Rachel Lister (2010, p. 112), a partir do texto de Gina M. Collins, a sobrevivência de Celie pode ser atribuída a sua inconsciente rejeição em internalizar as premissas do patriarcado, enquanto a de Sofia se refere à recusa dos valores patriarcais que, embora não concorde, ela já internalizou.

Como podemos observar, a abordagem de temas complexos em *The Color Purple* provoca diferentes reações em leitores e críticos. Por conseguinte, os pontos polêmicos tratados por Walker em seu romance, sobretudo a denúncia de sexismo entre os homens

⁶² Walker creates a fiction wherein an oppressed black woman can experience self-recovery without a dialectical process; without collective political effort; without radical change in society. To make Celie happy she creates a fiction where struggle – the arduous and painful process by which the oppressed work for liberation – has no place.

⁶³ No sentido de enfatizar a expressividade da linguagem do romance, optamos por colocar o texto de partida. Bom, tem vez que o Sinhô me bate muito mesmo. Eu tenho que me queixar ao Criador. Mas ele é meu marido. Eu deixo pra lá. (WALKER, 2009, p. 58).

negros, suscitaram dois distintos resultados no âmbito da recepção da obra. De um lado, ela foi alvo de duras críticas e acusações, que levaram à curta proibição de venda dos livros na Área da Baía, em São Francisco. Por outro lado, os movimentos que objetivavam o banimento da obra contribuíram para o aumento ainda maior das vendas de exemplares: “A disputa sobre a retirada do livro das livrarias o ergueu novamente ao primeiro lugar [...]” (WALKER, 1988a, p. 65). Avaliando a divergência de posições, sublinhamos o período histórico norte-americano que, marcado por transformações sociais, possibilitava aos oprimidos vislumbrarem melhores condições de vida, enquanto o poder dominante tentava manter sua estabilidade.

Vale ressaltar que a década de oitenta é marcada por um período de repressão, não obstante as conquistas do Movimento pelos Direitos Civis. Assim, houve uma tentativa de retroceder aos tempos em que a população negra “aceitava” pacificamente a ideia de natural inferioridade. De acordo com Collins (2009, p. 67), “no início dos anos oitenta, e ao longo dos anos noventa, políticos conservadores promoveram uma série de projetos raciais destinados a limitar, ou mesmo eliminar, os ganhos sociais da década de sessenta”.⁶⁴ Todavia, considerando a emergência de uma autoconsciência negra após o período revolucionário dos anos sessenta, a aceitação desses projetos era mínima. Dessa maneira, a produção literária de autoria negra pode ser analisada como instrumento de reação às ideias conservadoras que apoiavam a eliminação das conquistas políticas dos movimentos de minorias étnicas do passado.

Além do banimento temporário do livro, Walker tentou publicar o primeiro resumo do romance em uma revista de mulheres negras, mas foi recusado sob a justificativa de que os negros não falavam daquele modo. A escritora, porém, questionou tal afirmação em um ensaio: “[...] Celie fala com o tom e com as palavras de minha avó-torta, Rachel, uma velha negra que eu amava. Será que ela nunca existiu?” (WALKER, 1988a, p. 71). Rachel, que se casou com o avô de Walker após o assassinato de sua primeira esposa, era pobre e a única lembrança deixada para a “neta” foi o som de sua voz. A escritora compreendia, portanto, que negar seus antepassados, através da caricaturização de sua protagonista, seria uma guerra contra seu próprio povo e uma violência maior contra Celie.

Com a intenção de estabelecer uma estreita relação entre leitor e narrador, Walker estrutura seu romance através de cartas. Pois, o texto epistolar, não só restringe a narração da história, como direciona o olhar de quem está lendo: “quem escreve conta o episódio e

⁶⁴ Beginning in the 1980s, and throughout the 1990s, conservative politicians advanced a series of racial projects designed to limit if not eliminate the social gains of the 1960s.

permite que o leitor enxergue exclusivamente fatos e coisas que esta voz autoral anseia por serem enxergados” (D’ANGELO; SANTOS, 2009, p. 102). Por esta razão, os leitores são convocados a testemunhar a história de Celie e a participar de seu autodesenvolvimento: “Celie se escreve na existência, em contato com ela mesma e em comunhão com os outros. E estes outros incluem os leitores, visto que as cartas são, em última instância, dirigidas a nós” (GRAY, 2004, p. 698).⁶⁵ Nesse sentido, quando a personagem questiona a Deus sobre sua situação, ela instiga o leitor a refletir sobre a história de sofrimento das mulheres negras em face ao preconceito gênero-racial.

Além de fazer com que o leitor se identifique intimamente com Celie e com sua história, o texto epistolar permite à escritora instaurar um campo de instrução. Isto é, da mesma maneira que as cartas de Nettie colaboram na formação da irmã, o romance possui uma função didática para quem lê. A missão à África, por exemplo, leva Nettie a descobrir fatos sobre seus antepassados até então desconhecidos. Quando escreve para Celie, todas as suas vivências são relatadas detalhadamente, proporcionando ao leitor “outra versão da História [do processo de escravidão], figuras mitológicas, crenças, lendas, contos, cantos e versos” (D’ANGELO; SANTOS, 2009, p. 95). Assim, o romance preserva algumas histórias das culturas orais que, provavelmente, se não fossem escritas, seriam esquecidas em uma sociedade hegemonicamente voltada para o letramento.

A série de cartas que compõe o romance, escrita por Celie e por Nettie, constitui o único meio pelo qual conhecemos a história de todos os personagens. Especificamente, as cartas de Celie endereçadas a Deus representam sua tentativa de fugir da cruel realidade que lhe circunda e externar sua voz que fora silenciada: “You better not never tell nobody but God. It’d kill your mammy” (WALKER, 2003, p. 1).⁶⁶

Apesar do ambiente opressor que o lar se tornara, Celie é capaz de resistir à supressão de sua voz através da escrita. Ainda assim, desde a primeira carta, observamos a oscilação da personagem entre reconhecer-se ou não como uma boa pessoa. Ela não tem certeza se pode se identificar como sujeito, ou se o silenciamento de sua voz implica também o silenciamento de seu ser. A rasura de “I am”, por exemplo, é bastante representativa como busca pela autoafirmação em âmbito social: “~~I am~~ I have always been a good girl” (WALKER, 2003, p. 1).⁶⁷ A escolha por riscar a frase ao invés de apagá-la representa ainda sua angústia, “porque ‘uma boa minina’ implica a supressão de relações sexuais,

⁶⁵ Celie writes herself into existence, into contact with herself and communion with others. And those others include the readers, since the letters are ultimately addressed to us.

⁶⁶ É melhor você nunca contar pra ninguém, só pra Deus. Isso mataria sua mamãe (WALKER, 2009, p. 9).

⁶⁷ Eu sempre fui uma boa minina (WALKER, 2009, p. 9).

especialmente na idade de quatorze anos” (GATES JR., 2000, p. 39).⁶⁸ Celie é consciente disso e do suposto incesto, mas sabe também que não foi algo escolhido, nem prazeroso. Desse modo, as dúvidas da personagem transportam-na para um estado de alienação e vergonha de si mesma.

Além da chantagem, a vergonha que a personagem sente por acreditar que estava praticando incesto reforça sua necessidade em escrever. Celie se considerava pecadora e incorreta, a ponto de crer que havia perdido o direito de falar com Deus, como fazia antes. Em umas das cartas de Nettie, a escrita da protagonista é justificada como uma necessidade de “conversar” com essa divindade cristã. Desse modo, as cartas simbolizam um pedido de remissão dos pecados, bem como uma maneira pela qual ela busca reatar o elo corrompido com o Deus “branco”.

À medida que escreve cartas, Celie escreve seu próprio ser. Ou seja, através desse diálogo escrito com Deus, e posteriormente com Nettie, ela (re)constrói sua identidade. Considerando que as cartas “[...] permitem-na se distanciar do trauma, ao mesmo tempo em que a possibilitam aproximar seu trauma de si própria, a fim de que ela possa entender o que aconteceu e quem ela é” (JOHNSON, 2000, p. 224),⁶⁹ observamos a importância do texto epistolar no processo de autodesenvolvimento da personagem.

A reconstrução da identidade de Celie no decorrer do romance e, por conseguinte, a cada carta endereçada a Deus e à irmã, é reflexo da relação com três outras personagens femininas e, conseqüentemente, das experiências “womanistas”, sobre as quais discutiremos na próxima seção. A personagem, bem como toda a obra, é constituída a partir do termo “*womanism*”, adaptado pela própria Alice Walker. Ele é comumente usado na especificação do feminismo para mulheres negras e foi amplamente definido em seu livro *In Search of Our Mothers' Gardens*, publicado em 1983. Nesta obra de ensaios não ficcionais, Walker fala pela voz de mulher negra, que é também escritora, mãe e “womanista”. Nos trinta e seis ensaios que compõem o livro, a autora expressa relatos de sua própria vida, já que, quando fala de opressão, Walker fala pela alma de quem já passou pela “sombra do véu”.⁷⁰

⁶⁸ Because “a good girl” connotes the avoidance of sex, especially at the age of fourteen.

⁶⁹ [...] enable her to distance herself from her trauma, and they also enable her to approach her trauma and herself in order that she may understand what has happened and who she is

⁷⁰ Metáfora criada por W. E. B. Du Bois, apresentada em seu livro *The Souls of Black Folk* (1903), para se referir à discriminação que o autor viveu desde pequeno.

3.3 A personagem de ficção: as mulheres “womanistas” do romance

Como observamos anteriormente, o ambiente de criação de Walker servem como base para sua produção literária, principalmente para as obras em prosa. Suas personagens demonstram íntima relação com seus ancestrais e, por conseguinte, com a cultura afro-americana. Por esta razão, a escritora se posiciona como testemunha da história dos outros. Assim, ela denuncia a opressão gênero-racial, ao transformar fatos em ficção e pessoas reais em personagens. Todavia, a relação entre ficção e realidade na construção de personagens romanescos não é uma característica particular da escrita de Walker. De acordo com Antônio Candido (2007, p. 69), a invenção do personagem nas obras ficcionais, “[...] mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca”. Dessa maneira, o personagem resulta de um processo que envolve tanto a reprodução do real quanto a invenção criativa.

Embora não alcancem a completa determinação de uma pessoa real, devido à sua composição esquemática, os personagens podem apresentar um caráter mais nítido do que aquele observado na realidade. Como ressalta Anatol Rosenfeld,

Precisamente pela limitação das orações, as personagens tem maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais [...]); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente (ROSENFELD, 2007, p. 35).

Por isso, um ser fictício se apresenta mais delimitado e completo do que um ser real. Isso não quer dizer, porém, que personagens sejam menos complexos. Eles são relativamente mais transparentes, visto a criatividade do escritor, que os descreve e os define a partir de “[...] uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza do seu modo-de-ser” (CANDIDO, 2007, p. 59). Ainda assim, a incompletude de informações e a impossibilidade de abranger a totalidade de um ser, real ou fictício, permitem que um personagem seja infundável e profundo.

Por meio da impressão do real, com a qual os seres ficcionais são construídos, o escritor consegue estabelecer um ambiente de empatia. Conforme Rosenfeld (2007, p. 46), através da identificação com os personagens, “[...] o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar [...]”. No caso de *The Color Purple*, especificamente da protagonista, verificamos que a estruturação do romance em cartas evidenciou a íntima relação entre personagem e leitor, que

os recursos de caracterização, sobretudo a linguagem, já sugeriam. Tal observação é salutar para sublinharmos a preocupação de Walker em alcançar um grande público e leva-lo a se identificar com a história de Celie. Dessa maneira, o leitor é convidado a participar da difícil trajetória de um ser ficcional, que, por sua vez, representa a vida real de muitas mulheres, principalmente das afro-americanas.

No processo de constituição dos personagens do romance, a intrínseca correlação entre realidade e ficção abre espaço para a rememoração. Citando François Mauriac, Candido (2007, p. 66-67) enfatiza o papel da memória para o romancista, visto que nela se encontram os recursos da invenção. Considerando a ambiguidade dos personagens, o escritor francês compreende que, embora não correspondam a pessoas vivas, eles nascem delas. Por isso, não podemos identificar um ser fictício como cópia absoluta de um ser real. Nesse sentido, ainda que Walker e críticos literários demonstrem a gênese das personagens de *The Color Purple*, a imaginação criativa e a voz autoral da escritora são imprescindíveis na composição do romance.

Para compreendermos o mecanismo de criação das personagens analisadas nesta pesquisa, isto é, Celie, Nettie, Sofia e Shug, recorreremos à classificação proposta por Candido (2007). Através de um esquema de sete tipos diferentes, ele demonstra as possibilidades da invenção, determinadas pela relação entre realidade e ficção. Devido à diferença entre as quatro figuras femininas, distinguimos três classificações para descrever o processo de construção das personagens do romance.

Assim, reconhecemos Nettie como uma personagem construída “[...] a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida. O trabalho criador desfigura o modelo, que todavia se pode identificar” (CANDIDO, 2007, p. 71). Embora as declarações do romancista sobre a gênese de seus personagens devam ser analisadas com devidas precauções (CANDIDO, 2007, p. 69), reconhecemos o papel da avó materna da escritora na concepção de Nettie: “Ela [mãe de Walker] adorava sua própria mãe, Nettie, cujo nome eu dei à personagem mais almejada, mais consistentemente amada e nostalgicamente recordada, em minha estória” (WALKER, 1996, p. 29).⁷¹ Nesse esquema, o ser fictício surge de um ser real, mas passa por modificações, adquirindo novas características e se comportando de maneira diversa. Sublinhamos, portanto, que, não obstante a força feminina, comum a ambas, a avó de Walker, diferente da personagem Nettie, sempre viveu subjugada à violência de seu esposo.

⁷¹ She adored her own mother, Nettie, whose name I gave to the character most longed for, most consistently loved and missed, in my story.

Quanto à personagem Sofia, observa-se suas origens em Hollywood e na comunidade de Putnam County, especificamente na figura de Sophia Loren (WALKER; BYRD, 2010, p. 19), atriz italiana que ficou mundialmente conhecida na década de sessenta. Logo, compreendemos que ela é construída:

[...] em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as suas virtualidades por meio da fantasia, quando não as inventa de maneira que os traços do personagem resultante não poderiam, logicamente convir ao modelo (CANDIDO, 2007, p. 72).

Se compararmos Loren e Sofia, perceberemos a ampla distinção entre as duas, sobretudo nos aspectos relacionados à raça, às características físicas e à profissão. Todavia, a escritora reconhece a independência feminina da atriz, no período de sua grande fama, como um elemento embrionário na construção da personagem que é, talvez, o maior exemplo de mulher negra no romance. Além desse modelo real, Sofia é também inspirada em um ser ficcional: Sophia, a Deusa da Sabedoria. Esta, talvez, se aproxima mais da personagem do que o modelo real. Contudo, como os esquemas de Candido se referem à relação entre realidade e ficção, a análise dessa imagem apresenta pouca relevância.

Por fim, no que se refere às personagens Celie e Shug, recorremos ao diálogo entre Walker e sua irmã, Ruth, no qual a discussão sobre um triângulo amoroso em sua família serviu de germe para a escrita de *The Color Purple*. Contudo, considerando que as personagens não nascem somente das imagens da esposa e da amante de seu avô paterno, identificamos, em sua construção, a utilização de “[...] fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre os outros, resultando uma personalidade nova” (CANDIDO, 2007, p. 73). Assim, a construção de Celie é influenciada tanto pela figura da avó torta de Walker, Rachel, que se casou com Henry Clay depois do assassinato de sua primeira esposa, quanto pela imagem de sua bisavó, Anne, uma escrava que foi estuprada aos onze anos de idade pelo dono da plantação, e que se casou com Albert, bisavó de Walker, aos doze (WALKER; BYRD, 2010, p. 19). Dessa maneira, o ser ficcional, ainda que apresente características das duas mulheres, se distingue de cada uma, pois a combinação de traços e gestos gera uma nova personalidade.

Da mesma maneira, a personagem Shug é inspirada em vários modelos reais, dos quais a escritora seleciona traços pertinentes para a construção do ser ficcional. Desse modo, a figura de Estella “Shug” Perry, amante de Henry Clay e mãe de dois de seus filhos (WALKER; BYRD, 2010, p. 19), é essencial para estruturar a história da personagem, além da reprodução de sua elegância e sinceridade. Em relação à ousadia na busca por uma vida

mais digna, observamos a influência das tias da escritora que, segundo Lister (2010, p. 8), representavam uma narrativa diferente daquela na qual sua mãe vivia presa. Gates Jr. (200, p. 35) argumenta, ainda, que Shug simboliza a escritora Zora Neale Hurston, pois, do mesmo modo que Hurston procurou estabilidade financeira através da literatura, a personagem se torna independente, no começo do século XX, por meio da música.

Observamos, portanto, que as personagens femininas analisadas, apesar de distintas quanto ao processo de criação, demonstram forte vínculo com as ancestrais da escritora, cujas experiências como mulheres negras na “terra de homens brancos” alimentam sua escrita e sua luta contra a opressão gênero-racial. Percebemos, ainda, que “[...] a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis” (CANDIDO, 2007, p. 74) na construção de novas personalidades, que se ajustam à estruturação interna do romance, dando a impressão de pessoas reais. Ainda que alguns críticos assinalem a presença de aspectos utópicos na construção de *The Color Purple*, a verdade das personagens, além da relação com a realidade, depende do “womanismo”. Ele está presente nas relações que Celie desenvolve com Nettie, Sofia e Shug, através das quais a protagonista se (re)constrói. Nessa perspectiva, é por meio da compreensão deste conceito que entenderemos as transformações espirituais das personagens e, por conseguinte, o desfecho do romance.

Walker se refere ao “womanismo”, pela primeira vez, no conto “Coming Apart”, publicado inicialmente em 1979, na revista *Ms*. Nesta narrativa, em que um casal discute sobre as consequências da obsessão pornográfica do marido no casamento, identificamos a seguinte frase: “A esposa nunca se considerou uma feminista – embora ela seja, naturalmente, uma ‘womanista’. Uma ‘womanista’ é uma feminista, apenas mais comum” (WALKER, 2006, p. 7).⁷² Em nota de rodapé, Walker esclarece que, embora o termo não conste em dicionários, sua origem se encontra na cultura das mulheres negras e seu significado é mais amplo do que o de feminista. Ao concluir seu comentário, a autora reforça:

Uma vantagem em usar “womanista” é que, porque ele vem da minha própria cultura, eu não preciso introduzi-lo com a palavra “Negra” (uma estranha necessidade e um problema que eu tenho com a palavra “feminista”), visto que a Negritude está implícita ao termo [...] (WALKER, 2006, p. 11).⁷³

⁷² The wife has never considered herself a feminist – though she is, of course, a “womanist”. A “womanist” is a feminist, only more common.

⁷³ An advantage of using “womanist” is that, because it is from my own culture, I needn’t preface it with the word “Black” (an awkward necessity and a problem I have with the word “feminist”), as Blackness is implicit in the term [...].

Logo, a escolha por “womanismo”, além de apontar uma ideia mais abrangente, se justifica pela sua conexão com a cultura africana. Assim, esse termo constitui um recurso eficiente para desconstruir a ideia de hegemonia racial, que a palavra “feminismo” sugere.

Com a publicação de sua primeira coleção de ensaios, *In Search of Our Mothers' Gardens*, o “womanismo” descrito por Walker ganha expansão. Ainda no prefácio, a partir de uma apresentação esteticamente dicionarizada, a autora propõe quatro definições para a palavra “*womanist*”, que são, de certo modo, contraditórias. Em sua primeira descrição, ela o relaciona à feminista negra ou à feminista de cor. É ainda oposto à irresponsável, à frívola e ao que não é de menina. Logo, entendemos que Walker constrói as experiências das mulheres negras em oposição àquelas das mulheres brancas. Todavia, embora essa primeira definição sugira certo racismo, se relacionados às feministas brancas, essa separação racial pode ser compreendida como demarcação do ambiente no qual o “womanismo” surge. Como observa Layli Maparyan (2012, p. xviii), “ele é uma perspectiva nascida de formas e observações das mulheres negras, mas não se limita à promulgação das mulheres negras. Pelo contrário, é um presente das mulheres negras para toda a humanidade”.⁷⁴ Logo, uma pessoa “womanista” se preocupa com o bem-estar de todos os seres vivos.

A segunda definição, ao apresentar uma ideia mais global, recusa o separatismo que, tanto a primeira definição, quanto o conceito de feminismo transmite. Desse modo, Walker explica que uma pessoa “womanista” está “[...] comprometida com a sobrevivência e a integridade de todas as pessoas, homens e mulheres” (WALKER, 1983, p. xi).⁷⁵ Para exemplificar, a autora cita mulheres que amam outras mulheres e/ou homens, sexualmente ou não. São incluídas também, nessa definição, as pessoas que apreciam a cultura feminina. Logo, o conceito é universalizado de tal modo, que Walker sugere a ideia de raça humana como sendo, globalmente, uma raça de cor. Sobre essa perspectiva, a escritora Collins (2009, p. 46) observa que, através dessa universalização, Walker universalizou também o que antes era tido como uma luta individual ou específica de um grupo.

O terceiro conceito alude às pessoas amantes da música, da dança, da lua, do espírito, do amor, do povo e também de si mesmas. Isto é, às pessoas sensíveis aos fenômenos naturais e às produções artístico-culturais de mulheres e homens, pois essas mesmas pessoas estão envolvidas na construção de um mundo mais digno.

⁷⁴ It is a perspective born of Black women's ways and observations, but not limited to Black women's enactment. Rather, it is a gift from Black women to all humanity.

⁷⁵ [...] committed to survival and wholeness of entire people, male and female.

Na quarta e última definição, lemos a famosa frase de Walker: “O ‘womanismo’ está para o feminismo como púrpura está para lavanda” (WALKER, 1983, p. xii).⁷⁶ Nesta passagem, a autora utiliza uma metáfora para demonstrar a diferença entre os termos a partir do grau de intensidade. A compreensão da frase mostra, então, que o “womanismo” suporta um conceito maior e mais profundo do que o feminismo. Nas palavras de Tuzyline Jita Allan:

Enquanto os dois modos de pensamento são originários da mesma fonte de resistência à dominação patriarcal, o “womanismo” intensifica a luta pelo combate a partir de várias frentes, porque se acredita que o patriarcado, assim como Górgona, tem muitas cabeças. [...] o (a) escritor (a) “womanista” está artisticamente comprometido (a) com uma reestruturação radical da sociedade, que permita a dissolução de fronteiras de raça, sexo e classe (ALLAN, 2000, p. 136).⁷⁷

Portanto, o termo empregado por Walker não está relacionado somente à questão da mulher, mas à raça humana, de maneira global. Nesse sentido, o “womanismo”, embora originado na cultura feminina negra, se preocupa com o bem-estar de todas as “pessoas de cores”; o que não exclui ninguém, já que somos, de acordo com a autora, uma “raça colorida”.

A fim de reforçar o conceito unificador de “womanismo”, Collins (1998) o contrapõe ao *Black Feminism*. Embora ambos os movimentos compartilhem alguns ideais, a diferença entre os dois pode ser observada no separatismo intrínseco ao Feminismo Negro: “[...] muitas afro-americanas definem o *Black Feminism* como sendo exclusivamente para as mulheres negras e rejeitando os homens negros” e as mulheres brancas (COLLINS, 1998, p. 70).⁷⁸ Certamente, não são todas que compartilham esta ideia, mas o fato de haver dissidência levam muitas mulheres a adotarem o termo “womanismo”. Pois, como observamos, esse movimento abrange todas as pessoas que estejam envolvidas com o bem-estar da humanidade, rejeitando qualquer forma de opressão. Ele se refere, então, aos seres humanos, mulheres e homens, brancos e negros, que anseiam por um mundo mais justo entre os povos.

Ressaltamos, também, que o “womanismo”, diferente do *Black Feminism*, não pode ser definido apenas como um movimento social e político, pois, ele é, principalmente, um movimento espiritual. Ou seja, por meio da percepção de que a mudança começa em cada indivíduo, no seu interior, as pessoas “womanistas” vislumbram uma sociedade composta de vários grupos étnicos, em que haja respeito, oportunidades e direitos iguais (COLLINS, 1998, p. 63). Para algumas feministas negras, essa visão não reflete o real cerne da luta de grupos

⁷⁶ Womanist is to feminist as purple to lavender.

⁷⁷ While both modes of thought originate from the same wellspring of resistance of patriarchal domination, womanism intensifies the struggle by fighting from several fronts because it believes that patriarchy, like the Gorgon, is many-headed. [...] the womanist writer is artistically committed to a radical restructuring of society that will allow for the dissolution of boundaries of race, sex and class.

⁷⁸ [...] many Afro-Americans define Black Feminism as being exclusively for Black women and as rejecting Black men.

minoritários, porque não considera o impacto da opressão, a diversidade dentro das próprias comunidades, nem a “impossibilidade” de brancos e negros viver, como iguais, em um só território. Todavia, para as “womanistas”, há, sim, possibilidades, partindo da crença de que pessoas oprimidas tem o potencial de transformar, uma vez que sua situação de sofrimento lhes confere uma visão moral, para a construção de um mundo mais humano.

Como o “womanismo” nasce das experiências das mulheres negras, podemos, também, fazer um breve paralelo com a ideologia denominada “sororidade”. Desde seu início, a sororidade foi pensada como uma especificidade feminina, que promoveria uma espontânea harmonia entre as mulheres (MACHADO, 1992, p. 25). Todavia, como destaca Dominique Fougeyrollas-Schqwebel (2009, p. 146), “[...] as questões da identidade racial ou nacional dividem o movimento, e a solidariedade comum das mulheres é rapidamente questionada pela suspeita da ignorância dos problemas próprios de cada grupo identitário [...]”. Dessa forma, se, por um lado, podemos dizer que o “womanismo” e a sororidade se aproximam, visto ambos privilegiarem a união entre mulheres, destacando os benefícios de tal harmonia, por outro, há uma visível distância entre os movimentos, uma vez que a sororidade considera apenas uma parcela da população, a comunidade feminina.⁷⁹ Considerando que, até mesmo dentro desta, há diversidade, outro ponto em comum entre a sororidade e o “womanismo” é a visão de uma harmonia plena, isto é, de que as pessoas, em sua pluralidade, podem viver em condições iguais.

Por meio dessas definições, percebemos que o “womanismo”, mais do que uma teoria ou uma filosofia, é uma visão de mundo e um movimento espiritual. Como ressalta Maparyan (2012, p. 29), “[...] o ‘womanismo’ é algo maior do que uma identidade. É um modo de entender o mundo que é baseado na tomada de ações que harmoniza os elementos – pessoas, espíritos, natureza – constituidores do mundo”.⁸⁰ Talvez seja por essa característica espiritual, e não militante, que o “womanismo” receba pouco tratamento acadêmico. E, também por isso, as relações “womanistas”, ao longo de *The Color Purple*, fundamentais para o crescimento de Celie, sejam interpretadas como criações utópicas que não representam a história do povo negro. Todavia, se aceitarmos a lógica interna do “womanismo”, que o distingue de outras perspectivas de mudança social, compreenderemos sua importância na

⁷⁹ Podemos dizer, também, que a restrição do movimento é mais específica ainda, pois “[...] são especialmente grupos feministas de mulheres negras que fazem crítica à sororidade” (MACHADO, 1992, p. 28). Nesse sentido, não se relaciona somente à comunidade feminina, mas à comunidade feminina branca.

⁸⁰ [...] womanism is something bigger than an identity. It is a way of understanding the world that is predicted on taking action which harmonizes the elements – people, spirits, nature – that make up the world.

caracterização das principais personagens femininas e, por conseguinte, na transformação da protagonista.

A primeira experiência de Celie com o “womanismo” acontece com sua irmã, Nettie. Na adolescência, após o falecimento de sua mãe, as duas tentam incessantemente “fugir” do ambiente hostil que o lar se tornara, através do amor e do mútuo sentimento de proteção. Por isso, enquanto não são separadas uma da outra, Celie e Nettie compartilham atitudes de profundo afeto, que representam o cuidado e a defesa contra as cobranças e as cogitações de Alphonso, seu padrasto. Ainda que não compreenda claramente sua situação, Celie demonstra preocupação com os olhares especuladores do suposto pai sobre a irmã: “I keep hoping he fine somebody to marry. I see him looking at my little sister. She scared. But I say I’ll take care of you. With God help” (WALKER, 2003, p. 3).⁸¹ Assim, para protegê-la, Celie se sujeita aos abusos de Alphonso. Vestindo-se de modo “atraente”, ela tenta chamar sua atenção e, dessa forma, desviá-la de Nettie. Por saber da dor em carregar a mancha do “incesto”, a personagem aceita ser objeto de satisfação dos desejos do padrasto, para preservar a integridade sexual de sua irmã.

Quando Alphonso se casa novamente, o personagem Albert expressa seu interesse em esposar Nettie. Devido ao assassinato de sua primeira esposa, ele se encontrava viúvo e com quatro filhos para criar. Nesse momento, Celie tenta, mais uma vez, criar condições para que sua irmã tenha um futuro diferente do seu, aconselhando-a a continuar estudando, ao invés de cuidar dos filhos de “Mister”. Assim, Celie demonstra não somente extremo cuidado com a irmã, mas também discernimento sobre a importância dos estudos. Mesmo não frequentando a escola, ela entende que é através do conhecimento e da educação formal que uma mulher pode ter a escolha de uma vida diferente, não resumida ao lar, marido e filhos.

Para as “womanistas”, o conhecimento necessário à tomada de consciência é aquele que ajuda as pessoas e outros seres vivos, promovendo bem-estar e equilíbrio com a natureza. Embora esse tipo de sabedoria dificilmente se encontre nas escolas, a luta para conseguir oportunidades de educação formal para crianças e jovens representa uma das principais preocupações entre as mulheres negras, já que esse direito foi negado durante todo o período da escravidão (MAPARYAN, 2012, p. 38). Por isso, Walker enfatiza o papel da educação, através da percepção de Celie e da insistência de Nettie em manter sua irmã na escola. Não obstante a proibição de Alphonso quanto aos estudos de Celie, a protagonista

⁸¹ Eu fico pensando que ele bem podia achar alguém para casar. Eu vejo ele olhando pra minha irmãzinha. Ela tá cum medo. Mas eu falei que vou tomar conta dela. Cum ajuda de Deus (WALKER, 2009, p. 13).

experimenta a riqueza dos conhecimentos recebidos por meio do diálogo e das novas experiências com suas irmãs “womanistas”.

Quando Celie se casa com Albert, que a aceitou como esposa depois de muita resistência, Nettie decide fugir de casa, para morar com sua irmã. Ao constatar que os interesses de “Mister” sobre ela permaneciam, ela compreende que não pode se estabelecer na fazenda e, por isso, aproveita o pouco tempo com Celie, para ensiná-la: “No matter what happen, Nettie steady try to teach me what go on in the world. And she a good teacher too. [...] All day she read, she study, she practice her handwriting, and to git us to think. Most days I feel too tired to think. But Patient her middle name” (WALKER, 2003, p. 17).⁸² Embora mais jovem, a personagem desenvolve uma proteção maternal por sua irmã, assumindo a responsabilidade de educá-la. Sobre esse aspecto, observamos que a maternidade, a partir de uma perspectiva “womanista”, “[...] é construída em cima de um sentimento de profundo carinho que vem da sensação de que a outra pessoa (ou grupo de pessoas) é a sua própria carne, e que, ao proteger e nutrir os outros, se está protegendo e nutrindo a si mesmo” (MAPARYAN, 2012, p. 63).⁸³ Ambas compartilham esse sentimento, mas, diferente de Celie, Nettie procura meios de libertação para si própria. Essa diferença pode ser explicada, não somente pelo fato de Nettie frequentar a escola, mas também pelas consequências dos estupros físicos, psicológicos e espirituais que a protagonista sofre desde o começo da narrativa.

Assim, a primeira demonstração do “womanismo”, percebido nas atitudes das irmãs, ainda está relacionada somente ao cuidado com o outro. Em Celie, principalmente, não há a indignação, a coragem, a teimosia e a obstinação, que são característicos do ser/agir “womanista” (WALKER, 1983). Por esta razão, a personagem não questiona sua condição, nem luta para se livrar dela: “But she [Nettie] keep on, You got to fight. You got to fight. But I don’t know how to fight. All I know how to do is stay alive” (WALKER, 2003, p. 18).⁸⁴

A separação das irmãs e o conseqüente relacionamento com outras pessoas abrem espaço para dúvidas e questionamentos, promovendo um processo de autoconscientização. Nettie, por exemplo, ao se integrar na família de Samuel e Corrine, compreende que a maldade não é inerente a todos os homens e que nem todas as mulheres são maltratadas, como

⁸² Num importa o que acontece, a Nettie peleja pra me ensinar o que tá contecendo no mundo. E ela é boa professora também. [...] Todo dia ela lê, ela estuda, ela pratica a caligrafia, e tenta fazer agente pensar. Na maioria dos dia eu tô muito cansada para pensar. Mas Paciência é outro nome dela (WALKER, 2009, p. 30-31).

⁸³ [...] is built upon a sense of deep caring that comes from the sense that another person (or group of people) is one’s flesh, and that by protecting and nurturing others, one is protecting and nurturing oneself.

⁸⁴ Mas ela [Nettie] cuntinua. Você tem de brigar. Você tem de brigar. Mas eu num sei como brigar. Tudo o que eu sei fazer é cuntinuar viva (WALKER, 2009, p. 31).

sua mãe e Celie. Vivendo em uma família negra bem sucedida, ela percebe que ser negro não determina a condição de subserviência e que ser homem não é sinônimo de dominação e crueldade. Assim, ela descobre a existência de pessoas que apoiam a educação dos negros, e com isso incentiva a irmã, através das cartas, a se libertar de “Mister”.

Como Albert esconde as cartas que Nettie escreve para Celie, a promessa de manter contato não se cumpre totalmente: “I say, Write. She say, Nothing but death can keep me from it. She never write” (WALKER, 2003, p. 19).⁸⁵ Assim, a protagonista interpreta a ausência das cartas como a morte de sua irmã. Por esta razão, ela reforça sua compreensão de que “lutar” não é o melhor recurso para se livrar da dominação patriarcal: “I don’t fight, I stay where I’m told. But I’m alive” (WALKER, 2003, p. 22).⁸⁶ Sua passividade e seu silêncio se referem, portanto, à compreensão que ela tem da ausência de informações sobre sua irmã.

Quando Sofia se casa com Harpo, seu enteado, Celie entra em conflito com suas concepções sobre a condição feminina negra. Sofia Butler, na nossa visão, o maior exemplo de mulher negra neste romance, é uma forte imagem de resistência ao patriarcado. Grávida, ela vai à casa de Harpo, para ser apresentada a seu pai, mas é tratada com rispidez e com desconfiança, pois Albert a questiona sobre a paternidade de seu filho. Mesmo assim, Sofia permanece firme e diz que não precisa de Harpo para viver, nem para cuidar da criança:

Mr. _____ say, No need to think I’m gon let my boy marry you just cause you in the Family way. He Young and limited. Pretty gal like you could put anything over on him. [...]
 She say, What I need to marry Harpo for? He still living here with you. What food and colthes he git, you buy.
 He say, Your daddy done throwed you out. Ready to live in the street I guess.
 She say, Naw. I ain’t living in the street. I’m living with my sister and her husband. They say I can live with them for the rest of my life. She stand up, big, strong, healthy girl, and she say, Well, nice visiting. I’m going home.
 Harpo get up to come too. She say, Naw, Harpo, you stay here. When you free, me and the baby be waiting (WALKER, 2003, p. 32).⁸⁷

Se levarmos em conta que, neste ponto, Sofia era uma jovem negra, desempregada e grávida do namorado que o pai não queria, entendemos o quanto ela “[...] extrapola as perspectivas de qualquer universo fundamentado pela cultura machista”

⁸⁵ Eu falei, Escreve. Ela falou, Só a morte pode fazer eu num escrever procê. Ela nunca escreveu (WALKER, 2009, p. 32).

⁸⁶ Eu num brigo, eu fico onde me madam. Mas eu tô viva (WALKER, 2009, p. 36).

⁸⁷ Sinhô falou, Num precisa pensar que vou deixar meu minino casar com você só porque você é de família. Ele é novo e limitado. Moça bonita como você pode conseguir qualquer coisa dele. [...] Ela fala, Pra que queu preciso casar com o Harpo? Ele inda tá vivendo aqui com o senhor. A cumida e a roupa que ele tem, é o senhor que compra. Ele falou, Seu pai vai botar você pra fora de casa. Pra viver na rua, eu acho. Ela fala, Não. Eu num vou viver na rua. Vou viver com minha irmã e o marido dela. Eles falaram queu posso viver com eles o resto da minha vida. Ela levanta, grande, forte, cheia de saúde, e fala, Bom, foi um prazer a visita. Agora eu vou voltar pra casa. Harpo levantou pra ir também. Ela fala, Não, Harpo, você fica aqui. Quando você ficar livre, eu e o nenê vamo tá esperando (WALKER, 2009, p. 47-48).

(D'ANGELO; SANTOS, 2009, p. 100). Ela expressa, portanto, o espírito “womanista” de estar comprometido (a) com a integridade de todas as pessoas, mas primeiramente com a sua própria. Como ressalta Maparyan (2012, p. 44), “pessoas ‘womanistas’ reivindicam o direito de autocuidado, estendendo-o a outras pessoas de qualquer raça, etnia, cultura, classe ou gênero”.⁸⁸ Por isso, Sofia tem papel fundamental para a transformação de Celie.

Através de Sofia, Celie compreende a importância da autoestima e vivencia sua segunda experiência com o “womanismo”. Nesta etapa, a protagonista questiona e procura explicações para suas dúvidas. Compreendemos, portanto, que ela quer saber mais e em maior profundidade do que é considerado ‘bom’ para alguém (WALKER, 1983, p. xi).

Quando Sofia e Harpo passam a morar juntos em uma casa próxima a de Albert, a impetuosidade feminina da esposa permanece. Ao observar o comportamento de sua “nora”, Celie não consegue entender como Sofia, tão negra e tão mulher quanto ela, mantinha um ar soberano diante de seu esposo: “Harpo want to know what to do to make Sofia mind. [...] He say, I tell her one thing, she do another. Never do what I say. Always backtalk” (WALKER, 2003, p. 36).⁸⁹ Celie era uma esposa submissa por acreditar que não havia outro comportamento possível para uma mulher casada. Vendo Sofia agir de modo diferente, ela começa a refletir e a perceber que sua condição de submissão não era algo tão natural, como ela supunha.

Movida por um sentimento de inveja, Celie aconselha Harpo a agredir Sofia para conseguir dela a obediência. Ao descobrir, Sofia fica furiosa e tenta entender o motivo dessa sugestão. Durante uma conversa, ela percebe o sentimento de inferioridade por parte de Celie e, então, compreende a razão dos conselhos dados ao enteado, pois, até antes de sua chegada, a submissão feminina e as agressões eram normais para Celie. Uma vez compreendido os motivos da protagonista, Sofia tenta despertá-la desse estado de subserviência, explicando que tal condição é uma imposição assentada pela soberania masculina, e que ela, morando sempre sob a dominação de homens, teve que lutar para não ser mais uma vítima.

Através dos contínuos diálogos com Sofia e com Harpo, Celie entende que o cruel tratamento que ela recebia de Albert não era comum a todos os casais. Dessa maneira, mesmo não sabendo como fugir da sua dura realidade, a personagem demonstra consciência sobre os motivos que distinguiam a relação de seu enteado com Sofia da sua relação com “Mister”: “Mr._____ marry me to take care of his children. I marry him cause my daddy made me. I

⁸⁸ Womanists claim the right of self-care and extend it to others of any race, ethnicity, culture, class or gender.

⁸⁹ O Harpo quer saber como fazer pra Sofia obedecer ele [...] Ele fala, Eu falo pra ela uma coisa, ela faz outra. Nunca faz o queu falo. Sempre responde (WALKER, 2009, p. 51).

don't love Mr. _____ and he don't love me" (WALKER, 2003, p. 64).⁹⁰ Essa percepção, porém, contribui somente na superação de um de seus conflitos pessoais, apresentando pouco efeito na mudança de sua situação, que se mantém estável.

A ausência de amor e de alguém para amar, considerando que Nettie era a única pessoa com quem Celie se preocupava, justifica a ausência de um espírito revolucionário na protagonista do romance. Segundo Maparyan (2012, p. 49), o amor, como um valor "womanista", "[...] é uma energia transformativa e altamente móvel, que impregna as esferas pessoais, interpessoais e transpessoais ou as dimensões da experiência humana".⁹¹ Nesse sentido, a mudança pessoal e social, e o autodesenvolvimento só podem ser obtidos através dessa energia.

Com essa discussão, podemos compreender a profunda transformação que Celie apresenta quando se relaciona com Shug, bem como ao descobrir as cartas de Nettie. Devido a esses episódios, a personagem experimenta duas formas de amor: uma, até então, desconhecida e outra que havia adormecido junto à suposta morte de sua irmã. Assim, nessa terceira experiência "womanista", ao lado de Shug Avery, uma mulher independente, cantora de blues, amante de Albert e mãe de três de seus filhos, a protagonista manifesta uma forte reconstrução identitária, tornando-se, paulatinamente, sujeito de seu próprio destino.

A descoberta do próprio corpo como fonte de prazer é uma etapa importante para a libertação de Celie. Com a ajuda de Shug, ela passa a apreciar mais cordialmente e francamente a sexualidade. Até aquele momento, ela não entendia como a relação sexual podia ser prazerosa para alguém. Afinal, suas únicas experiências, com Alphonso e com Albert, tinham sido frustrantes e violentas. Por isso, Celie interpretava-o como um ato de prazer apenas masculino, no qual a mulher desempenhava o papel de um "reservatório":

He git up on you, heist your nightgown round your waist, plunge in. Most times I pretend I ain't there. He never know the difference. Never ast me how I feel, nothing. Just do his business, get off, go to sleep.
She start to laugh. Do his business, she say. Do his business. Why, Miss Celie. You make it sound like he going to the toilet on you.
That what it feel like, I say (WALKER, 2003, p. 78).⁹²

⁹⁰ Sinhô casou comigo preu cuidar das criança dele. Eu casei com ele porque meu pai forçou. Eu num amo Sinhô e ele num me ama (WALKER, 2009, p. 81).

⁹¹ [...] is a transformative and highly motile energy that pervades personal, interpersonal, and transpersonal realms or dimensions of human experience.

⁹² Ele trepa encima da gente, levanta a camisola até a cintura, infia. Na maioria das vezes eu fico imaginando que num tô lá. Ele nunca repara a diferença. Nunca me pergunta como eu me sinto, nada. Só faz o negócio dele, sai, vai dormir. Ela começa a rir. Faz o negócio dele, ela fala. Faz o negócio dele. Ora, dona Celie. Do jeito que você fala parece que ele vai ao banheiro em você. É assim que eu sinto, falei (WALKER, 2009, p. 98).

Considerando que, historicamente, as mulheres sofreram com a depreciação masculina quanto ao prazer sexual feminino, entendemos que a percepção de Celie sobre o ato sexual não é incoerente, uma vez que, motivadas pelo medo e/ou pela imposição, como a protagonista do romance, muitas mulheres se submetem à exigência patriarcal de que seus corpos ofereçam “[...] as qualidades inertes e passivas de um objeto” (BEAUVOIR, 1970, p. 199), anulando-se sexualmente.

No decorrer da narrativa, o relacionamento entre Celie e Shug se fortalece, transformando amizade em amor. Segundo Waltecy Santos (2010, p. 20), a emergência deste sentimento “é celebrada como uma forma de emancipação”, e como passagem para a libertação da protagonista em relação a “Mister”. É, também, pela crença no amor que Celie quebra a promessa feita ao padrasto quando criança. Assim, pela primeira vez, ela desabafa sobre seu passado e liberta essa voz incompreendida e silenciada: “I started to cry too. I cry and cry and cry. Sem like it all come back to me, laying there in Shug arms” (WALKER, 2003, p. 114).⁹³ Depois do choro e da revelação sobre os estupros, o trauma das agressões sexuais é sanado com a afirmação sexual de Celie por meio de sua relação homoafetiva com Shug:

Nobody ever love me, I say.
 Sha say, I love you, Miss Celie. And then she haul off and kiss me on the mouth.
Um, she say, like she surprise. I kiss her back, say, *um*, too. Us kiss and kiss till us can't hardly kiss no more. Then us touch each other.
 I don't know nothing bout it, I say to Shug.
 I don't know much, she say.
 Then I feels something real soft and wet on my breast, feel like one of my little lost babies mouth.
 Way after while, I act like a little lost baby too (WALKER, 2003, p. 114-115).⁹⁴

A correspondência sexual com Shug aflora em Celie um sentimento de plenitude: ela restaura as relações interpessoais, femininas e familiares, cuja perda constituiu a crise de abertura do romance (WILLIAMS, 2000, p. 82). Assim, a protagonista transpõe a crise de subjetividade e alienação provocadas pelo silenciamento de sua voz.

Depois da descoberta das cartas, que Nettie a mandava e Albert sempre escondia, Celie deixa de escrever para Deus e passa a endereçar suas cartas à irmã. Sua atitude

⁹³ Eu comecei a chorar. Eu chorei e chorei e chorei. Parece que tudo voltou pra mim, deitada lá nos braço da Shug (WALKER, 2009, p. 135).

⁹⁴ Nunca ninguém gostou de mim, eu falei. Ela falou, eu gosto de você, dona Celie. E aí ela virou e me beijou na boca. *Uhm*, ela falou, como se tivesse ficado surpresa. Eu beijei ela de volta, falei, *uhm*, também. A gente beijou e beijou até que a gente já num conseguia beijar mais. Aí a gente tocou uma na outra. Eu num sei nada sobre isso, eu falei pra Shug. Eu também num sei muita coisa, ela falou. Aí eu senti uma coisa muito macia e molhada no meu peito, senti como a boca de um dos meu nenê perdido. Um pouco depois, era eu que era também como um nenê perdido (WALKER, 2009, p. 136).

representa a ruptura com o “Deus branco” da Bíblia, imposto pela religião cristã americana. Essa ruptura, porém, não é feita de forma pacífica, pois o destinatário de suas cartas havia silenciado diante de seu sofrimento. Para Celie, se essa divindade escutasse suas preces e as de outras mulheres negras, o mundo seria diferente. Por isso, ela não teme nenhuma forma de “castigo” quando blasfema:

What God do for me? I ask [...]
Yeah, I say, and he give me a lynched daddy, a crazy mama, a lowdown dog of a step pa and a sister I probably won't ever see again. Anyhow, I say, the God I been praying and writing to is a man. And act just like all the other mens I know. Trifling, forgitful and lowdown (WALKER, 2003, p. 193).⁹⁵

Após esse rompimento, a imagem monoteísta do Deus divino é destruída e substituída, posteriormente, pela ideia de um Deus que está em tudo. Através dos diálogos com Shug, Celie conclui que a divindade é algo interno e, portanto, sem uma representação fixa. Observando que pessoas ‘womanistas’, “[...] veem o Espírito ou a espiritualidade em todos os lugares e em tudo” (MAPARYAN, 2012, p. 88), compreendemos que a nova percepção da personagem resulta da manifestação do “womanismo”.

A descoberta das cartas de Nettie, além de transformar as concepções religiosas de Celie, é crucial para a emancipação da protagonista. Através delas, ela se liberta de todos os seus fantasmas, inclusive o do incesto, e se permite revoltar-se e enfurecer-se contra “Mister”. Depois da leitura de várias cartas e das conseqüentes revelações sobre seu passado, Celie percebe que não conseguiria continuar vivendo na mesma casa que Albert. Com a certeza de que Nettie está viva, ela assume uma nova postura, reerguendo a cabeça. Pois, para quem antes não tinha nenhuma razão de viver, ela agora tinha várias.

A raiva que Celie sente por Albert a impede de manter a cordialidade e a passividade que sempre cultivou. Por isso, em um jantar, ela o ameaça, declarando: “You a lowdown dog is what’s wrong, I say. It’s time to leave you and enter into the Creation. And your dead body just the welcome mat I need” (WALKER, 2003, p. 202).⁹⁶ Como podemos ver, pela primeira vez, Celie abandona a imagem de uma mulher deplorável e submissa na frente de “Mister” e o afronta, mostrando que pode, e vai decidir o que é melhor para ela mesma:

⁹⁵ O que Deus fez por mim? perguntei [...] É, eu falei, e ele me deu um pai linchado, uma mãe louca, um cachorro ordinário como padrasto e uma irmã queu na certa nunca mais vou ver. De todo jeito, eu falei, o Deus pra quem eu rezo e pra quem eu escrevo é homem. E age igualzinho aos outro homem queu conheço. Trapaceiro, esquecido e ordinário (WALKER, 2009, p. 226-227).

⁹⁶ Você é um cão ordinário, é isso que tá errado, eu falei. Já é hora de deixar você e começar a viver. E o seu cadáver será o bom começo queu preciso (WALKER, 2009, p. 235).

I curse you, I say.
 What that mean? he say.
 I say, Until you do right by me, everything you touch will crumble.
 He laugh. Who you think you is? he say. You can't curse nobody. Look at you. You black, you pore, you ugly, you a woman. Goddam, he say, you nothing at all.
 Until you do right by me, I say, everything you even dream about will fail. I give it to him straight, just like it come to me. And it seem to come to me from the trees.
 [...]
 I'm pore, I'm black, I may be ugly and can't cook, a voice say to everything listening. But I'm here (WALKER, 2003, p. 209-210).⁹⁷

Podemos, assim, afirmar que essa transformação, ratificada nas maldições contra Albert, é o ponto culminante do romance, já que depois de todos os conflitos pessoais, pelos quais Celie passou, ela recupera sua identidade. A partir de então, não temos mais a imagem de uma mulher passiva e conformada com sua condição de vida, mas de uma mulher forte, decidida e “womanista”.

No seu discurso autoafirmativo, Celie utiliza um tom de poder e eleva a voz além do corpo. A vulnerabilidade de seu ser negro, pobre e negado, usado e desprezado por “Mister”, é substituída pela pureza e pela força assertiva de sua voz. Por isso, ela proclama sua transformação com a autoridade das palavras e das maldições contra Albert. Dessa forma, “Celie efetua seu triunfante Ser – ‘Eu tô aqui’ – e afirma a supremacia do discurso sobre o despotismo físico e material, característico do patriarcado” (BERLANT, 2000, p. 20).⁹⁸ Assim, finalmente livre da vergonha, da forçada obediência e, sobretudo, do silenciamento, a protagonista demonstra o poder de sua voz enquanto campo de ação.

Considerando que Albert também passa por uma transformação, a raiva de Celie se dissipa e, no final do romance, ela não demonstra resquícios de ressentimento. Para Walker (1988a, p. 86), a imagem do homem negro que mergulha dentro de si próprio e encontra o meio de mudar e de crescer é um convite à mudança. Por isso, não é a crueldade de “Mister” que ela quer destacar, mas sua capacidade de perceber o erro e buscar concertá-lo. Nesse sentido, a escritora afirma que nem Celie é uma santa, nem Albert um demônio. Eles “[...] são pessoas extremamente doentes, e manifestam sua doença de acordo com seus papéis sexuais determinados pela cultura em que vivem e pelos princípios gravados em suas personalidades” (WALKER, 1988a, p. 86). Quando eles começam a crescer e a se integrar, Celie se torna mais

⁹⁷ Eu amaldiçoo você, eu falei. O que você quer dizer? ele falou. Eu falei, Até você num me fazer mais mal, tudo que você tocar vai apodrecer. Ele riu. Quem você pensa que é? ele falou. Você num pode amaldiçoar ninguém. Olhe pra você. Você é preta, é pobre, é feia. Você é mulher. Vá pro diabo, ele diz, você num é nada. Até você num me fazer mais mal, eu falei, tudo que você até pensar num vai dar certo. Eu falava direto pra ele, como vinha pra mim. E parecia que era das árvores que vinha pra mim [...] Eu sou pobre, eu sou preta, eu posso ser feia e num saber cozinhar, uma voz falou pra toda coisa que tava escutando. Mas eu tô aqui (WALKER, 2009, p. 243).

⁹⁸ Celie performs her triumphant Being – “I’m here” – and asserts the supremacy of speech over the physical, material despotism characteristic of patriarchy.

interessada em si mesma e mais agressiva, enquanto Albert, mais delicado e interessado nos outros. Isto é, eles desenvolvem outros sentimentos, necessários ao equilíbrio espiritual.

Percebemos, portanto, que o “womanismo” defendido por Walker, embora centrado na história de sofrimento das mulheres negras, objetiva a construção de um mundo mais humano. Assim, “[...] a batalha contra a sociedade patriarcal e seus vários pecados do sexismo, do racismo, do classicismo e da homofobia (entre outros) precisa do espírito ‘womanista’ desafiador e irreverente, de um lado, e do desejo de integração social, do outro” (ALLAN, 2000, p. 120).⁹⁹ Pois, não se pode ser parte de um todo, se individualmente nos encontramos fragmentados. Nesse sentido, compreendemos que o romance, ao apresentar o desenvolvimento de Celie, propõe algumas etapas para um processo de transformação, partindo do discernimento sobre a condição humana, sobretudo a sua própria, até alcançar a integração, pessoal e social.

Assim, observamos que a construção das principais personagens femininas, Celie, Nettie, Sofia e Shug, está relacionada à concepção de “womanismo”, que a escritora sustenta e assume como escolha de vida. Dessa maneira, elas se apresentam como seres complexos, não somente por causa da relação entre realidade e ficção, da qual nasceram, mas também devido à heterogeneidade da ideia “womanista”. Embora expresse múltiplos significados, que, possivelmente, dificultam sua compreensão e aceitação, observamos que o “womanismo” é visto por algumas escritoras, sobretudo Walker, como meio de libertação das diversas formas de violência. Logo, sua manifestação nas personagens femininas, de *The Color Purple*, através da amizade, do autocuidado, do aprendizado mútuo e da reconstrução identitária, enfatiza a urgência de uma sociedade livre de preconceitos, na qual as pessoas valorizem a importância de preservar a integridade física, psicológica e espiritual de todos os seres vivos.

No próximo capítulo, analisaremos como a adaptação cinematográfica, de Steven Spielberg, lidou com a construção dessas personagens e, conseqüentemente, com as relações e as experiências “womanistas” observadas no romance. Para tal, levaremos em conta a formação do diretor, sua poética cinematográfica e o contexto de produção do filme, verificando de que modo a tradução se relaciona com o produto de partida.

⁹⁹ [...] the battle against patriarchal society and its multiple sins of sexism, racism, classism and homophobia (among others) needs the womanist spirit of defiance and irreverence, on the other hand, and the desire for social integration, on the other.

4. O “WOMANISMO” DE WALKER ATRAVÉS DO OLHAR DE SPIELBERG

Neste capítulo, analisamos a reescritura de *The Color Purple* para o cinema, com foco na tradução das principais personagens femininas e seus traços “womanistas”. Inicialmente, apresentamos um breve panorama sobre a representação de indivíduos afro-americanos no cinema hollywoodiano, a fim de demonstrar a assiduidade da indústria cinematográfica em veicular imagens do povo negro em posições subalternas, através de papéis estereotipados que são conferidos aos atores negros, sobretudo às mulheres. Em seguida, traçamos um perfil da poética de Steven Spielberg, antes de *The Color Purple*, para, assim, entendermos a construção estética de sua produção e a posição que a adaptação fílmica assume, tanto no quadro de produções do diretor, quanto no sistema cinematográfico hollywoodiano. Por fim, investigamos como Spielberg e os demais tradutores envolvidos no processo de adaptação lidaram com a reescritura das personagens femininas, considerando a caracterização “womanista”, através da construção das falas e de atitudes, e a relação destas com os valores da amizade, do amor, da harmonia, do perdão e da consciência espiritual. Partimos da hipótese de que o produto fílmico suaviza algumas características “womanistas” entre Celie, Sofia e Shug, e enfatiza outras entre Nettie e sua irmã, criando uma imagem menos “integral” da ideia “womanista”, discutida no capítulo anterior.

4.1 Imagens do povo negro no cinema hollywoodiano: um breve panorama

Para compreendermos os debates gerados em torno do filme *The Color Purple*, no cinema hollywoodiano da década de oitenta, é preciso tecer, rapidamente, uma exposição sobre o percurso da representação do povo negro e de sua história no sistema cinematográfico dos Estados Unidos. Pois, embora possa veicular posições subversivas, promovendo forças de resistência, a cultura da mídia – e, portanto, o cinema, enquanto produto resultante desta cultura – é controlada, quase sempre, por classes que possuem grandes conglomerados dos meios de comunicação (KELLNER, 2001, p. 27). Logo, ela é, de certo modo, a cultura dominante, e como tal, procura manter-se nesta posição de superioridade a partir de discursos reacionários. Certamente, ela também contribui no avanço de grupos oprimidos, ao atacar ideias conservadoras, mas uma análise dos filmes de Hollywood mostra que certos clichês e discriminações do passado foram, constantemente, revividos e redistribuídos pela ideologia dominante, na construção de imagens do povo negro. Por isso, a adaptação do romance de Walker desconstrói não somente a poética fílmica de Spielberg, como veremos na próxima

seção, mas rompe, também, com um padrão do próprio sistema, ainda que alguns críticos defendam o contrário.

Em seus primórdios, o cinema comercial norte-americano veiculou imagens do povo negro em filmes com cenários do “Velho Sul” escravagista, conhecidos como *plantation genre* (GUERRERO, 1993, p. 10). Por isso, durante quase sessenta anos, a representação de escravos e do período da escravização, nas telas hollywoodianas, foi dirigida pela ideologia dominante, gerando diversos estereótipos para difamar os cidadãos afro-americanos e aclamar a supremacia racial branca. Pois, como argumenta Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 45) “o racismo envolve um duplo movimento de agressão e narcisismo; o insulto ao acusado é acompanhado por um elogio ao acusador”. Ressaltamos, também, que essa forma de repressão textual e imagética, associada a outras atitudes repressivas, significou um modo de manutenção da subalternidade de pessoas negras, quando a escravização foi proibida. Constituiu, ainda, uma espécie de justificativa para a opressão de determinados povos, já que muitos filmes apresentavam o empreendimento colonial como uma missão civilizadora.

Um levantamento sobre a representação de negros no cinema de Hollywood, feito por Donald Bogle e publicado em seu livro *Toms, Coons, Mulattos, Mammies, and Bucks: an Interpretive History of Blacks in American Films* (2004), levou o autor a identificar cinco estereótipos principais: o empregado servil; o negro ingênuo, que pode ser dividido em dois: a imagem do palhaço inofensivo, com olhos arregalados, e o filósofo simplório, mas simpático; o “mulato trágico”, geralmente uma mulher, vítima da herança racial dupla; a “mammy”, figura feminina da empregada gorda e afável; e, por fim, o negro brutal hipersexualizado, imagem introduzida com *The Birth of a Nation* (1915), através do personagem Gus.

Para Ed Guerrero, o surgimento desse novo estereótipo – o homem negro como um ser cruel –, na mídia e na cultura popular, se refere à:

[...] necessidade dos brancos, do Sul e do Norte, de reprimir tanto a expansão dos direitos civis dos negros, quanto o poder político desenvolvido durante o intervalo progressivo do Período da Reconstrução (1867 – 1877), e à determinação de reestabelecer a dominação social e política da supremacia branca no Sul (GUERRERO, 1993, p. 12).¹⁰⁰

Assim, a imagem do “macho negro selvagem” serviu não só para intimidar a população negra, que temia a expansão de práticas coercivas, caso os espectadores tomassem

¹⁰⁰ [...] need of both southern and northern whites to suppress the expansion of black civil rights and political power developed during the progressive interval of Reconstruction (1867 – 1877) and the determination to reestablish white supremacist social and political domination over the South.

a representação nas telas como real, mas também para alertar o “perigo” àquelas pessoas (brancas), que discordavam da ideologia racista.

Produzido e dirigido por D. W. Griffith, *The Birth of a Nation* surgiu a partir do diálogo com trabalhos e pensamentos conservadores do começo do século XX, tais como as ideias de Thomas Woodrow Wilson, que auxiliaram na construção do contexto histórico, e os romances racistas de Thomas Dixon, *The Leopard's Spots* (1902) e *Clansman* (1905), que informaram o enredo. O filme foi estreado em oito de fevereiro de 1915, sendo o primeiro longa-metragem dos estúdios hollywoodianos, e logo se tornou um sucesso comercial, não obstante a representação controversa das pessoas negras. Ressalta-se, pois, que “[...] os personagens negros e subservientes eram feitos pelos próprios negros, enquanto os papéis negros agressivos e ameaçadores eram feitos por brancos pintados” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 278). Além dessa forma de caracterização, por meio de uma maquiagem conhecida como *blackface*, as imagens do homem negro sexualmente agressivo e de organizações racistas como uma força heroica, presentes na obra, provocaram diversos protestos, em sua maioria, liderados por membros da Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor (NAACP, em inglês).

Apesar dos esforços da associação, a repercussão e a popularidade do filme foram inevitáveis. Para Guerrero,

Um dos perigos mais óbvios do filme surgiu devido ao momento de seu lançamento; ele apareceu no meio de um período, 1890 – 1920, quando a segregação *Jim Crow* estava em ascensão; linchamentos estavam no auge; e, em geral, a violência popular, assassinatos, e a opressão contra afro-americanos eram galopantes e intensos em todo o país (GUERRERO, 1993, p. 13).¹⁰¹

Acredita-se, então, que *The Birth of a Nation* também tenha sido responsável pela fundação do segundo grupo da Ku Klux Klan (1915-1944), um dos mais agressivos e mais numerosos da história, com cerca de cinco milhões de adeptos. Por conseguinte, a tolerância à violência dos klanistas nesse período demonstrou o quanto um produto da mídia podia ser tão perigoso, moldando a opinião e a consciência pública sobre questões raciais.

Com o advento do cinema falado, no início da década de vinte, de modo específico com o lançamento de *The Jazz Singer* (1927), de Alan Crosland, a reprodução do tema da escravização recebeu alguns “aprimoramentos”, em termos de conteúdo, de estilo e de verossimilhança (segundo as concepções imperialistas de Hollywood). Viam-se, então,

¹⁰¹ One of the film's most obvious dangers arose from the timing of its release; it appeared in the middle of a period, from 1890 to 1920, when Jim Crow segregation was on the rise; lynching was at its height; and in general mob violence, murder, oppression against African American was rampant and intense throughout the land.

personagens negros que cantavam e murmuravam sons em elogio ao “mestre” branco, reafirmando a finalidade civilizatória do colonialismo. Defendia-se, portanto, que negros servis preferiam o árduo trabalho na casa dos patrões – escravização – à liberdade e à luta por direitos iguais. É, nesse período, também, que papeis negros, ainda que estereotipados, passam a ser representados pelos próprios atores negros, pois o som exigia que negros de verdade tivessem uma voz negra de verdade, e não rostos pintados com vozes caricaturais (GUERRERO, 1993, p. 20). Nesse sentido, a transição entre o cinema mudo e o cinema falado permitiu que as narrativas do *plantation genre* parecessem cada vez mais verdadeiras, fazendo com que os espectadores tomassem os enredos fílmicos e as atuações como reproduções fiéis do mundo exterior e dos comportamentos humanos.

Outro motivo que possibilitou uma mudança, ainda que sutil, na produção de imagens do povo negro, foi o início da Grande Depressão, também conhecida por Crise de 1929. Diante da recessão econômica, a indústria cinematográfica, reconhecendo o potencial propagador do cinema, produziu filmes propositadamente otimistas, para assegurar à população que tempos difíceis eram somente indícios da chegada de um período mais próspero. Logo, tencionava-se alcançar o maior público possível e, para tal, o estereótipo do homem negro sexualmente agressivo teve que sair de cena. O “Velho Sul”, por sua vez, passou a ser representado como um veículo de fuga, pois se entendia que, em duros períodos econômicos, a imagem de plantações como fonte de riqueza de fácil acesso correspondia às fantasias escapistas que os espectadores buscavam nas salas de cinema (GUERRERO, 1993, p. 20). Assim, o mundo mágico da ficção audiovisual propagou um sentimento de esperança, transformando a psique dos americanos diante do desastre financeiro e camuflando o cenário de conflitos iminente no mundo real.

Ainda que a figura do negro brutal tenha sido retirada dos principais filmes do período da Depressão, a indústria cinematográfica desse período não se mostrava interessada em produzir imagens positivas de afro-americanos, legando-os, portanto, a papeis subalternos, tais como empregadas domésticas, mordomos e “comediantes”. Uma das personagens servis mais conhecidas dessa época é a “Mammy”, interpretada por Hattie McDaniel em *Gone with the Wind* (1939). O famoso filme de Victor Fleming se tornou o longa-metragem mais lucrativo de sua década, vencendo oito das treze indicações ao Prêmio da Academia, inclusive o de melhor atriz coadjuvante com McDaniel, a primeira atriz negra a receber um Oscar.

Da mesma maneira que *The Birth of a Nation*, *Gone with the Wind* evidenciou o Sul, antes e depois da Guerra Civil, tornando-se uma obra-prima hegemônica de sentimentos racistas. Contudo, o filme de Fleming não apresentou a propaganda inflamatória, notória na

obra de Griffith, revelando que Hollywood “havia refinado a arte da sugestão” (GUERRERO, 1993, p. 17). Além disso, se considerarmos a participação do povo negro em movimentos de conscientização, a partir da Renascença do Harlem, devemos ressaltar a capacidade dos atores negros de se apropriar do papel para seu próprio fim. Isto é,

[...] o trabalho de atores pertencentes a grupos subalternos codifica, de modos muitas vezes ambíguos, o que [James C.] Scott chama de “agenda escondida” de um grupo subordinado. Um tipo de “eufemização” ocorre quando essas agendas são expressas em situações de poder por atores que preferem evitar as sanções que uma ação direta poderia causar. No melhor dos casos, atores negros causam um curto-circuito nos estereótipos ao individualizar os tipos ou se afastar sutilmente deles. O “jeito mandão” da criada McDaniel em *...E o vento levou*, seu modo de olhar Scarlett no olho, se vistos dessa perspectiva, traduzem uma hostilidade agressiva contra o sistema racista (SHOHAT; STAM, 2006, p. 287).

Assim, ainda que não pudessem demonstrar ações incisivas de resistência, muitas vezes, por medo de perderem o espaço na indústria midiática, alguns atores negros, dessa época, desenvolveram estratégias para resignificar papéis estereotipados. Portanto, da mesma maneira que produtores e cineastas buscavam construir narrativas “simpatizantes” ao povo negro, porém sugerindo sentimentos racistas, atores afro-americanos se “adaptaram” aos seus próprios estereótipos, porém insinuando perspectivas de libertação.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial e a participação dos Estados Unidos no conflito, “[...] a mitologia do *plantation genre*, de Hollywood, passou por um período de significativa revisão, que suavizou algumas das premissas hegemônicas sobre a escravização, típicas do gênero” (GUERRERO, 1993, p. 10).¹⁰² Tal amenização, baseada na (falsa) ideia de unidade nacional, se referiu à necessidade do governo americano em recrutar soldados negros para as frentes de batalha. Além de propaganda política e apelo ao patriotismo, a produção de filmes menos reacionários significou, também, uma forma de manter os lucros estabilizados no período da guerra. Contudo, o provável pensamento de retornar às antigas representações, com o fim do conflito, não previu que grande parte dos espectadores pós-guerra estaria menos interessada em fantasias escapistas, demandando produtos mais críticos, que tratassem de questões sociais objetivas.

Junto à incerteza e à mudança no perfil do público de Hollywood, o período pós-guerra é marcado por um crescente senso de consciência política e ativismo nos cidadãos afro-americanos. A partir do final da década de quarenta até o início da década de sessenta, os protestos de massa, que se transformariam nos Movimentos pelos Direitos Civis, afetaram diversas áreas da sociedade americana. A NAACP, por exemplo, intensificou seu propósito de

¹⁰² [...] Hollywood's plantation mythology underwent a period of significant revision that softened some of the genres supremacist assumptions about slavery.

lutar pela promoção de imagens positivas do povo negro na mídia, cobrando, da indústria cinematográfica, maior contratação de pessoas afro-americanas em vários setores e criação de representações menos estereotipadas. Então, levando em conta esse contexto, observa-se que a construção ostensiva de narrativas tendenciosas e a aceitação “pacífica” de tais obras já não seriam mais possíveis.

Diante do quadro de revolução sociopolítica e cultural, da década de sessenta, suscitado com o Movimento pelos Direitos Civis, o *plantation genre* decaiu, dando espaço a um novo gênero de representação do povo negro, conhecido como *Blaxploitation*. Sobre essa tendência, Guerrero (1993, p. 217) explica, em uma nota de rodapé, que ela corresponde ao período de 1969 a 1974, durante o qual foram produzidos mais de sessenta filmes. Além disso, o autor afirma que tal denominação, cunhado por Junius Griffin, o então presidente da NAACP, manifestava a opinião de muitos críticos afro-americanos de que, embora os filmes mostrassem narrativas e autores negros, eles eram “fazedores de dinheiro” somente para Hollywood e projetavam modelos errados da juventude afro-americana. Por isso, ainda que tenha permitido a maior participação de pessoas negras na indústria cinematográfica, bem como de suas histórias, o *Blaxploitation* não significou o fim dos pensamentos e das atitudes discriminatórias vigentes.

Certamente o impulso nacionalista negro, expresso no aumento de um público ávido por ver seu povo representado de forma adequada no cinema comercial, influenciou na produção de filmes do *Blaxploitation*. Contudo, vale ressaltar que a eclosão desse movimento coincidiu com a quase crise econômica nos estúdios hollywoodianos no final dos anos sessenta. Logo, a criação de longas-metragens de elenco negro e/ou temática negra, nesse período, também consistiu uma forma de solucionar, temporariamente, problemas financeiros.

Durante o *Blaxploitation*, a representação de pessoas afro-americanas mudou dos velhos estereótipos para imagens mais afirmativas. Isso não significa, porém, que a indústria cinematográfica tenha cessado de produzir filmes com atores negros em papéis subordinados. Segundo Guerrero,

[...] Hollywood desenvolveu formas mais sutis e mascaradas de desvalorizar os afro-americanos nas telas. E quando Hollywood não mais precisou da linha de produtos negra e barata para a sua sobrevivência econômica, ela reverteu para os modos tradicionais e abertamente estereotipados de representação, uma vez que a indústria começava, ansiosamente, a se desconectar deste breve, mas criativamente insurgente estouro de filmes negros (GUERRERO, 1993, p. 70).¹⁰³

¹⁰³ [...] Hollywood developed more subtle and masked forms of devaluing African Americans on the screen. And when Hollywood no longer needed its cheap, black product line for its economic survival, it reverted to traditional and openly stereotypical modes of representation, as the industry eagerly set about unplugging this brief but creatively insurgent black movie boom.

Nesse sentido, o *Blaxploitation*, como outros movimentos de insurgência negra, serviu, principalmente, aos interesses econômicos da cultura branca. Por isso, ele foi criticado por muitos intelectuais e políticos afro-americanos do período, sendo considerado uma ferramenta de exploração. Contudo, não se pode negar também sua contribuição na luta contra o preconceito racial, em favor da cidadania e da tolerância.

Alguns dos filmes mais importantes deste período são *Cotton Comes to Harlem* (1970), *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), *Shaft* (1971) e *Super Fly* (1972), todos dirigidos por cineastas negros. *Cotton Comes to Harlem*, de Ossie Davis, foi o primeiro deste período a articular um estilo negro no cinema comercial dominante. Ainda que, na narrativa, “[...] contenha também racismo, raiva e perplexidade, o filme ofereceu uma enxurrada de personagens engraçados, amáveis e identificáveis da vida real; tanto velhos quanto novos, que falavam, agiam e, sobretudo, pareciam com as pessoas que vinham assistir [...]” (HOWARD, 2011, p. 8). O diretor optou, portanto, por um enredo de ação, com traços de humor, propondo uma visão colorida e romântica para os espectadores, que viviam tempos difíceis. Já *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, de Melvin Van Peebles, diferente da obra de Davis, apresentou um novo anti-herói cinematográfico: o homem negro sem remorso. Sendo uma produção independente, o filme de Van Peebles corroborou o lema de enfrentar a violência através da violência, típico do *Black Power* e dos Panteras Negras. Não obstante a grande quantidade de cenas de sexo e da linguagem vulgar, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* foi um grande sucesso de bilheteria, arrecadando 10 milhões de dólares no mesmo ano de seu lançamento.

Shaft e *Super Fly*, dirigidos, respectivamente, por Gordon Parks e Gordon Parks Jr., foram produzidos dentro do sistema hollywoodiano e, por isso, exibiram imagens menos violentas da luta contra a discriminação. No primeiro, o protagonista é um detetive negro, capaz de lidar com as tensões de viver e trabalhar em um mundo dominado pela cultura branca, manifestando, ao mesmo tempo, a imagem do homem negro agressivo e sexualizado, consumida pelo público de jovens afro-americanos (GUERRERO, 1993, p. 92). Como um agente da polícia, *Shaft* age legalmente e é, portanto, um herói negro, que inspira a comunidade afro-americana a lutar contra – e vencer – o sistema racista estadunidense dentro das leis. Em contraste, o personagem principal de *Super Fly* é um traficante de drogas, que tenciona abandonar o crime organizado depois de dar um golpe no chefe da máfia. Por conseguinte, o filme provocou protestos e recebeu duras críticas, sob a justificativa de que ele estimulava o consumo de drogas, especificamente entre os jovens negros. Ainda assim, a produção foi um grande sucesso, se tornando o longa-metragem mais popular de 1972,

superando inclusive a bilheteria de *The Godfather* (1972), de Francis Ford Coppola. Da mesma maneira, *Shaft* foi bem recebido, tanto pelo público quanto pela crítica, obtendo o Prêmio da Academia na categoria de melhor trilha sonora.

Se durante o período do *Blaxploitation*, podemos afirmar que diretores e atores afro-americanos construíram imagens mais positivas do homem negro nos produtos da mídia, ganhando notoriedade e reconhecimento, não podemos dizer o mesmo sobre as mulheres afro-americanas. Primeiramente, pontuamos a ausência de produções de autoria feminina negra. Admite-se, inclusive, que *Daughters of the Dust* (1991), de Julie Dash, tenha sido o primeiro longa-metragem, dirigido por uma mulher negra, com extensivo lançamento nos cinemas norte-americanos. Em segundo lugar, notamos que os principais filmes, protagonizados por atrizes negras, foram dirigidos por cineastas brancos. Ainda que as figuras femininas, nestas obras, sejam relacionadas ao heroísmo, divergindo dos papéis irrisórios dados às mulheres em outras produções deste período, vale ressaltar o antagonismo de tais imagens, já que elas promoviam sentimentos de antisororidade, numa tentativa de frear a expansão de grupos feministas negros e a aliança de mulheres negras com feministas brancas.

Entre 1973 e 1975, Pam Grier e Tamara Dobson se tornaram famosas pelos papéis de heroínas agressivas em filmes de ação. *Cleopatra Jones* (1973), de Jack Starret, e *Cleopatra Jones and the Casino of Gold* (1975), de Charles Bail, apresentam Dobson como uma agente americana, comprometida com o serviço de combate às drogas. Grier, por sua vez, protagoniza mulheres que buscam vingança em uma sociedade regida por traficantes, donos de bordeis e policiais corruptos. Em *Coffy* (1973), de Jack Hill, ela é uma enfermeira, que se transforma em uma justiceira para vingar a morte de sua irmã toxicod dependente. Já em *Foxy Brown* (1974), do mesmo diretor, a atriz interpreta uma heroína que se infiltra em uma quadrilha, passando-se por uma garota de programa, para vingar a morte de seu namorado, um agente policial. Observa-se, ainda, que, além da questão do tráfico, todos os filmes utilizam construções dicotômicas, que rivalizam a mulher negra com a mulher branca. Assim,

Estes espaços fílmicos separam mulheres por posicioná-las, distintamente, dentro de identidades binárias cuidadosamente construídas, que são codificadas racial, sexual e moralmente. Contrastam personagens brancas, masculinizadas, lésbicas, vilãs com personagens negras, feminizadas, heterossexuais e heroicas. Este tropo comum promoveu relações antagonicas entre as mulheres, marcando claramente suas diferenças e reforçando a impossibilidade de sua coligação (SEIFERT, 2012, p. 3).¹⁰⁴

¹⁰⁴ These filmic spaces separate women by distinctively positioning them within carefully constructed binary identities that are racially, sexually and morally coded. They contrast white, butch, lesbian, villainous characters with black, feminized, straight, heroic counterparts. This common trope promoted antagonistic relations between women, clearly marking their differences and reinforcing the impossibility of their coalition.

Nesse sentido, as heroínas negras, nas telas do *Blaxploitation*, refletiam o padrão feminino, desejado por muitos homens do *Black Power*, de que suas mulheres apoiassem a luta contra o racismo somente. Por conseguinte, ao invés de empoderar afro-americanas, por meio das personagens femininas, estes filmes defenderam os sentimentos antifeministas de movimentos negros, tipicamente masculino e heterossexual, contrapondo-se às mulheres que buscavam também o fim do sexismo e de outras formas de opressão.

A partir de meados da década de setenta, Hollywood se voltou para o fenômeno dos *blockbusters*, cessando o investimento nas obras do *Blaxploitation*. A estratégia, então, era produzir filmes mais híbridos, isto é, que atraíssem tanto o público afro-americano, quanto os espectadores brancos. Estas produções, nas quais negros e brancos são apresentados como amigos e/ou parceiros, marcaram o fim da figura ameaçadora dos negros do *Blaxploitation*. Segundo Guerrero (1993, p. 110), é partir desse período também que Hollywood começa um gradual retorno aos tradicionais estereótipos, de forma sutil e insidiosa. Vale ressaltar, ainda, a maior presença de atores negros em filmes de comédia, que enfatizam papéis estereotipados, diferente dos dramas e filmes de ação, típicos da década anterior.

Devido ao sentimento de *backlash* (reação), que inaugura a década de oitenta, a partir da política de Reagan, moldando diversas esferas da sociedade norte-americana, a indústria hollywoodiana começa um novo ciclo de produção, marcado por uma ideologia conservadora e pelo restabelecimento de desigualdades sociais. Para o povo negro, esse contexto assinala um período de retrocesso, perceptível, por exemplo, na redução de filmes com narrativas sobre o universo negro, na escassa produção de cineastas negros e no deslocamento de atores afro-americanos para um quadro cinematográfico mais “marginal”.

Na opinião de Michael Ryan e Douglas Kellner (1988, p. 121), tal cenário já era previsto desde os meados dos anos setenta, visto que, durante esse período, a luta negra por igualdade sofreu um processo de abrandamento, abandonando a retórica do *Black Power* e adotando uma retórica da moderação. Nesse sentido, os ganhos sociais, dos movimentos de revolução das décadas anteriores, foram minimizados e, até mesmo, extintos, com a promoção do *backlash*, através de uma postura ideológica caracteristicamente masculina, branca, heterossexual e de “classe superior”.

Considerando a insegurança financeira, gerada pela ameaça das emissoras de TV, dos videocassetes, e pela conquista dos estúdios por parte de grandes multinacionais, “[...] os produtores de cinema estavam dependendo cada vez mais dos consultores de pesquisa de mercado, da amostragem estatística e dos psicólogos populares para determinar o conteúdo, guiar a produção e dar os toques finais” (FALUDI, 2001, p. 128). Logo, a construção de

imagens de grupos minoritários, tais como negros, mulheres, homossexuais e trabalhadores, era moldada por discursos conservadores, que defendiam certos padrões de comportamento. Mulheres independentes, por exemplo, eram representadas como infelizes, pois a conquista de tal autonomia significava a impossibilidade de casar e de ter filhos. Pessoas negras, por sua vez, geralmente homens, eram caracterizadas sob a falsa ideia de equidade racial, em filmes de camaradagem inter-racial e comédias. Sobre este aspecto, Guerrero sugere que:

[...] com a fórmula do companheiro bi-racial, Hollywood colocou a presença fílmica do negro sob a prisão preventiva, por assim dizer, de uma liderança branca ou co-estrela e, portanto, em conformidade com as sensibilidades e expectativas brancas de como os negros, essencialmente, deveriam ser (GUERRERO, 1993, p. 128).¹⁰⁵

Dessa forma, longe de valorizar o protagonismo de atores/personagens negros, a amizade entre detetives/policiais brancos e afro-americanos, nas telas do cinema, significou uma estratégia da indústria, tanto para veicular uma pseudo-harmonia entre raças, quanto para contemplar o público multifacetado. Ressaltamos ainda que, além da implícita subordinação dos protagonistas negros em relação aos “verdadeiros heróis brancos”, tais filmes geralmente apresentam apenas um personagem afro-americano, que não problematiza questões raciais.

Um dos atores afro-americanos mais famosos deste período, principal figura dos filmes de camaradagem inter-racial e das comédias, é Eddie Murphy. Já conhecido na esfera televisiva, pela série cômica, *Saturday Night Live* (1980-1984), Murphy iniciou carreira no cinema em 1982, no filme *48 Hrs.*, tornando-se rapidamente uma das estrelas mais lucrativas do meio cinematográfico estadunidense, da década de oitenta.

Observando os filmes nos quais Murphy atuou, desde sua estreia, percebemos que há uma evolução nos papéis que lhe foram conferidos. Isto é, à medida que ganhava fama, o ator representava personagens menos subalternos, não necessariamente menos estereotipados. Ele começa como um presidiário negro, que ajuda a polícia em investigações criminais (*48 Hrs.*), passa por um esperto morador de rua, que troca de identidade com um magnata (*Trading Places* – 1983), até se tornar um heroico policial, com um companheiro branco – e não o contrário –, na série de filmes *Beverly Hills Cop* (1984, 1987 e 1994). Todavia, embora tenha aberto portas para outros artistas afro-americanos, estimulando a construção de imagens mais positivas do povo negro, a maioria dos filmes de Murphy mostra que “[...] o desafio de tal negritude unidimensional é reduzido ao confronto de um indivíduo negro, isolado,

¹⁰⁵ [...] with the biracial buddy formula, Hollywood put the black filmic presence in the protective custody, so to speak, of a white lead or co-star and therefore in conformity with white sensibilities and expectations of what blacks, essentially, should be.

totalmente contido por um ambiente branco” (GUERRERO, 1993, p. 132).¹⁰⁶ Nesse sentido, ele é integrado na sociedade branca, porque aceita suas normas sobre como uma pessoa negra deve se comportar. Por isso, vemos Reggie, de *48 Hrs.*, retornar à prisão, no fim da trama; Billy Ray, de *Trading Places*, sendo absorvido pelo capitalismo, ironizando a situação econômica de grande parte dos cidadãos afro-americanos; e o policial Axel transferido de seu departamento, em Detroit, para resolver problemas em Beverly Hills, cidade cujo nome lembra ostentação e, portanto, a especificidade racial e social de seus habitantes.

Se, por um lado, podemos afirmar que o sistema cinematográfico, na década de oitenta, promoveu sentimentos racistas, com imagens estereotipadas do povo negro, por outro, observamos que a indústria televisiva possibilitou a visibilidade de atores afro-americanos com um dos maiores seriados deste período, *The Cosby Show* (1984-1992). Não obstante a alusão de que o racismo e a pobreza, nas comunidades negras, eram problemas sociais do passado, a série rompeu com alguns estereótipos, mostrando um lado da experiência afro-americana, que os produtos da mídia, em geral, não contemplavam. Simultaneamente, a MTV abriu espaço para que vozes negras pudessem ser ouvidas, apresentando artistas já consagrados, como Tina Turner, Michael Jackson e Diana Ross, e também aqueles que iniciavam sua carreira, como Whitney Houston. Diante desse contexto, não podemos dizer que os estúdios hollywoodianos estavam totalmente apáticos ao sucesso de pessoas afro-americanas na TV. Pois, como expõe Guerrero, mesmo com a forte militância de associações pro-negros, a indústria continuou adaptando a música e a cultura negra, usando-as como elementos dinâmicos, em narrativas tipicamente brancas, tal como *The Blues Brothers* (GUERRERO, 1993, p. 123).

Apesar da expansão de uma consciência política entre pessoas afro-americanas, dos movimentos sociais, dos protestos da NAACP e da visibilidade dos negros na TV, a década de oitenta foi um dos períodos mais frustrantes e estagnados para a representação de afro-americanos e de outras minorias nas telas do cinema. Verifica-se, por exemplo, que, não obstante o acordo entre a NAACP e Hollywood para integrar os negros nos quadros de técnicos dos diversos estúdios, em 1942, “os diretores oriundos de grupos minoritários de todas as raças [constituíam em 1982] menos de 3% do quadro de quase 4 mil associados do Sindicato dos Diretores da América” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 270). Além disso, segundo Guerrero (1993, p. 121), das centenas de filmes produzidos em 1982, somente oito tiveram atores negros em papéis principais. Mais chocante ainda, se levarmos em conta que não houve espaço para atrizes negras nesta oferta irrisória.

¹⁰⁶ [...] the challenge of such a one-dimensional blackness is reduced to the confrontation of an isolated black individual utterly contained by a white environment.

A ínfima participação de mulheres afro-americanas, nas telas do cinema, atesta a ampliação do preconceito racial, quando agregado a outros aspectos. Isto é,

[...] como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também é verdade que outros fatores relacionados a suas identidades sociais, tais como classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, são ‘diferenças que fazem diferença’ na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação (CRENSHAW, 2002, p. 173).

Dessa forma, se, nos anos oitenta, a luta feminista foi censurada por meio de imagens de anulação e negação, em uma indústria fílmica controlada por homens, observamos que as mulheres negras sofreram maior repressão ainda.

No âmbito social factual, as mulheres afro-americanas sofriam com empregos e salários medíocres, com escassa assistência sanitária, sobretudo durante a gravidez, e com um tratamento injusto, em tribunais e na imprensa, por ocasião da epidemia do crack. Pois, “[...] como demonstrou uma pesquisa, a porcentagem de mulheres brancas e negras usuárias de álcool e drogas nos anos 80 era a mesma; só que as negras tinham uma probabilidade dez vezes maior de serem detidas do que as brancas” (FALUDI, 2001, p. 406). Já no contexto fictício do cinema, as atrizes negras lidaram, tanto com a quase total negação de sua existência, quanto com papéis irrelevantes, que refletiam os estereótipos do passado. A figura da “mammy”, por exemplo, pode ser identificada na personagem Geechee, de *Cross Creek* (1983), interpretada por Alfre Woodard. Em *Flashdance* (1983), por sua vez, “[...] um musical cujo estilo se aproximava da estética criada pela MTV, no qual o traseiro das dançarinas foi muito mais filmado do que o rosto delas” (FALUDI, 2001, p. 134), a personagem Alex (Jennifer Beals) pode ser descrita como objeto sexual, imagem tipicamente relacionada à mulher afrodescendente. Estes exemplos, entre outros, ilustram a cumplicidade de Hollywood com os valores tradicionalistas da época, mostrando sua estratégia para inserir personagens negras em suas narrativas, quando não decidia por ignorá-las completamente.

Nesse contexto conservador, o lançamento de *The Color Purple*, protagonizado por uma mulher negra, semiletrada, que rompe com os padrões de submissão feminina, causa respostas controversas. Ainda que não tenha se aprofundado na multidimensionalidade da opressão gênero-racial, representando-a apenas como resultado da violência masculina, não podemos negar as características subversivas deste produto. Pois, ele desconstrói, tanto as imagens de mulheres afro-americanas, produzidas pelos estúdios naquele período, quanto a poética do próprio diretor, Steven Spielberg, como observaremos na próxima seção. Pode-se dizer, portanto, que *The Color Purple* é um dos primeiros filmes, da década de oitenta, que

traz imagens mais positivas da feminilidade negra, mostrando, aos ideais de subjugação feminina, que uma mulher negra, independente e lésbica pode se sentir completa e feliz.

4.2 Steven Spielberg e a (des)construção de sua poética fílmica

Considerado um dos cineastas mais influentes e populares da história do cinema (KOWALSKI, 2008, p. 1), principalmente do século XX, Steven Spielberg exhibe, atualmente, uma lista com quase trinta longas-metragens sob sua direção, entre outras produções, em uma carreira de mais de quarenta anos. Ainda que não tenha estudado em uma escola de cinema de prestígio, como seus contemporâneos, George Lucas e Brian DePalma, Spielberg se tornou um dos diretores mais jovens de televisão, contratado pela empresa *Universal Studios*, no final da década de 1960. Fato pouco incomum se levarmos em conta que o diretor norte-americano começou a filmar ainda na infância, com a câmera 8 mm de seu pai, revelando seu primeiro filme amador, *The Last Train Wreck*, aos onze anos de idade.

Spielberg soube, ainda na adolescência, que a paixão pela produção de filmes não era apenas um passatempo pueril, mas um fio condutor à carreira profissional que ele seguiria. Segundo Joseph McBride (2010, p. 12), ele filmava “[...] com uma dedicação monomaniaca que o tornou quase alheio aos trabalhos escolares, aos namoros, aos esportes, entre outras atividades comuns na adolescência”.¹⁰⁷ Como se sentia solitário, tanto por causa da ausência do pai, um homem pouco afável, que estava sempre trabalhando, quanto devido aos insultos dos colegas a sua descendência judaica, Spielberg buscava, nos trabalhos com a câmera, uma forma de aceitação. Nesse sentido, seus filmes amadores serviram como uma espécie de arma social, já que, ao convidar as crianças que o rejeitavam para atuar em suas produções, ele desarmava-os de suas ofensas e impressionava-os com sua habilidade.

Além da aceitação social, a prematura imersão no mundo do cinema representou, para Spielberg, uma forma de refúgio da forte solidão que a separação de seus pais acarretou. Por conseguinte, o impacto desse episódio foi tão significativo em sua vida, que ele marcaria, posteriormente, grande parte de sua produção cinematográfica. Não obstante os trabalhos com diversos gêneros fílmicos, podemos identificar a presença de conflitos e/ou reconciliações familiares na maioria de suas obras. Sobre este aspecto, Gary Arms e Thomas Riley (2008, p. 9) suspeitam “[...] que o foco comercialmente sensível em famílias desestruturadas, observado [sobretudo] nos emocionantes melodramas, é apoiado por uma necessidade psicológica de

¹⁰⁷ [...] with a monomaniacal dedication that made [...] him virtually oblivious to schoolwork, dating, sports, and other normal adolescent pursuits.

explorar e revisitar seu trauma pessoal”.¹⁰⁸ Dessa maneira, baseando-se em temas íntimos, Spielberg cria histórias comoventes sobre famílias afetuosas que lutam, com obstinação, para manter a estabilidade e a união familiar, ainda que, na sua experiência pessoal, o resultado dessas “lutas” tenha sido negativo.

Apesar das constantes discussões, que levaram à separação de Leah e Arnold Spielberg, os pais eram consonantes em apoiar o *hobby* do filho, como, por exemplo, na elaboração dos primeiros filmes que renderam ao jovem cineasta prêmios e popularidade na mídia local. Assim, o pai de Spielberg, embora severo, desistiu do sonho de ver seu filho se formar em engenharia para ajudá-lo com a projeção de cenários em miniatura, com a manipulação de luzes nas gravações e com o aspecto financeiro, enquanto sua mãe se encarregava da divulgação dos filmes. Com o apoio dos pais somado ao auxílio das irmãs, dos vizinhos e à habilidade do jovem Spielberg, os resultados logo surgiram. Ele alcançou o primeiro lugar em um concurso estadual para cineastas amadores, com *Escape to Nowhere* (1962), e foi assunto de dois artigos no jornal *The Arizona Republic*, por ocasião da filmagem de *Firelight* (1964), exibido no cinema de Phoenix quando o diretor tinha dezessete anos.

Firelight, o mais ambicioso de seus trabalhos amadores, com duração de duas horas e quinze minutos, é um filme de ficção científica, gênero pelo qual Spielberg se encantou depois da série *The Twilight Zone*, criada por Rod Serling. Neste longa-metragem, encontramos “[...] o germe de todos os temas de *Close Encounters of the Third Kind* (1977): óvnis, alienação e o desejo de escapar dos subúrbios, crianças sequestradas e famílias desestruturadas” (COHEN, 2010, p. 9).¹⁰⁹ Como esta produção lhe rendera, ainda, elogios de um dos empresários da *Universal Studios*, Spielberg acreditava que ela seria também seu ingresso para a carreira de diretor em Hollywood. Entretanto, esse sonho só começaria a se concretizar em 1968, com *Amblin'*, um curta-metragem completo em 35 mm sobre dois jovens que pedem carona para Califórnia, em uma rodovia, e depois seguem rumos opostos. Este trabalho, premiado no Festival de Cinema de Atlanta, em 1969, chamou a atenção de Sid Sheinberg, então vice-presidente de produção na *Universal TV*, que ofereceu a Spielberg um contrato de sete anos como diretor de televisão.

Mais que imediata realização profissional, a carreira como diretor cinematográfico era quase uma obsessão para Spielberg. Pois, considerando sua ambição em dirigir um longa-metragem em estúdios profissionais antes dos vinte e um anos, compreendemos que ele não

¹⁰⁸ [...] that the commercially sensible focus on broken families caught up in exciting melodrama is supported by a psychological need to explore and revisit his personal trauma.

¹⁰⁹ [...] the germ of all the themes of *Close Encounters of the Third Kind* (1977): UFOs, alienation and the desire to escape the suburbs, kidnapped children and dysfunctional families.

somente aspirava uma oportunidade de ingressar, o mais rápido possível, no mundo do cinema, mas desejava uma posição singular em Hollywood. Por isso, talvez, ele tenha mentido sobre sua verdadeira idade por alguns anos, corroborando as notícias que o apresentavam um ano mais jovem. Segundo Stephen Farber e Marc Green (*apud* MCBRIDE, 2010, p. 35-36), “quase todo mundo em Hollywood mente sobre sua idade; mas Spielberg, com uma visão prematura da lenda que ele queria construir, pode ter começado a falsificar mais cedo do que qualquer outra pessoa”.¹¹⁰ Certamente ele se tornou um dos cineastas mais jovens contratados por um grande estúdio, porém sua aspiração em produzir um filme antes dos vinte e um não se concretizou, como alguns jornais difundiram no começo de sua carreira.

Se, por um lado, Spielberg não realizou sua “fantasia profissional”, por outro, ele rapidamente se tornou um ícone na *Universal TV*, rejeitando as “antiquadas” convenções de televisão daquela época – intercalação entre plano médio e *close-ups* – e optando por planos contínuos (COHEN, 2010, p. 10). Sua reputação com os trabalhos realizados nos dois primeiros anos de contrato foi logo reconhecida, rendendo-lhe o convite para dirigir seu primeiro filme televisivo, *Duel* (1971), produzido em apenas duas semanas. Devido à ótima recepção do filme, tanto dos espectadores quanto dos críticos, *Duel* recebeu quinze minutos de cenas adicionais, a fim de ser lançado nos cinemas europeus, em 1972.

Segundo Nigel Morris (2007, p. 31), o primeiro filme de Spielberg foi um exercício de gêneros, considerando que o diretor combinou características do suspense, do faroeste e dos *road movies*. Esse exercício, porém, não impediu o jovem diretor de reiterar seu interesse por inovação e desenvolvimento de novos estilos, manifestado primeiramente nas produções televisivas. Como exemplo, Clélia Cohen (2010, P. 12) destaca a cena de abertura do filme como ousada: em uma total escuridão, escutam-se sons de passos, seguidos pelos de uma porta batendo e do motor de um carro; em seguida, a tela se ilumina, permitindo a visualização do interior de uma garagem, enquanto um carro entra numa rua em marcha à ré.

Ao comentar essa cena, Morris (2007, p. 21) afirma que, “a escuridão, compartilhada pelo auditório, representa a domesticidade da qual um quadro se abre – se espalhando sobre a tela e englobando o espectador – para a paisagem panorâmica de luz intensa, onde homens desesperados se envolvem em uma luta individual”.¹¹¹ Assim, a sequência inicial transporta o espectador de uma situação trivial, um homem que sai de casa

¹¹⁰ Almost everyone in Hollywood lies about his age; but Spielberg, with a premature vision of the legend he wanted to build, may have started fudging earlier than anyone else.

¹¹¹ Darkness, shared by the auditorium, represents domesticity from which a frame opens - spreading over the screen and encompassing the spectator - onto the panoramic landscape of intense light where desperate men engage in one-to-one struggle.

para trabalhar, em seu carro, para uma situação inesperada, isto é, uma perigosa perseguição em uma rodovia do deserto da Califórnia, liderada pelo motorista de um carro-tanque, cujo rosto não se vê.

A inexplicável “caçada” ao personagem Mann (Dennis Weaver), por um motorista “sem rosto”, confere características desumanas ao perseguidor. Não somente no sentido de que ele é, visivelmente, uma pessoa cruel, mas que pode ser analisado, de forma literal, como um não-humano. Nessa perspectiva, “toda a história de *Duel* poderia [...] ser compreendida como a construção mental de um neurótico, vítima frustrada do estilo de vida americano (casa, esposa e filhos), um produto de sua latente insanidade” (COHEN, 2010, p. 13).¹¹² No final do filme, Mann se torna o herói, vence seus medos e engana o condutor do carro-tanque, fazendo com ele despenque de uma colina. O som da queda, além de se referir à destruição da velha estrutura do veículo, se assemelha a um monstro morrendo, sugerindo, novamente, o caráter do perseguidor. Finalmente livre do perigo, Mann pode sentar, chorar e contemplar, à luz do dia, as revelações que esta jornada, iniciada na escuridão, lhe trouxe (MORRIS, 2010, p. 31). Tais elementos, isto é, desfecho feliz e foco em pessoas comuns que se tornam heróis, embora percebidos em um filme considerado um “exercício experimental”, continuarão a marcar, de forma contundente, outras produções de Spielberg.

No segundo filme de Spielberg, *The Sugarland Express* (1974), a trama também acontece em uma rodovia. Contudo, diferente de *Duel*, esta produção não está relacionada a uma perseguição mortal. Segundo Cohen, ela estaria mais próxima do espírito dos filmes americanos da década de setenta, iniciado com *Bonnie and Clyde*, em 1967 (COHEN, 2010, p. 17). Vale ressaltar, ainda, que, devido ao sucesso de *Duel*, Spielberg recebeu vários convites para dirigir seu primeiro filme nas grandes telas, mas recusou-os: “Você pode fazer cinco programas de televisão ruins, mas você não pode fazer cinco filmes ruins. [...] Eu tinha um tipo de aposta comigo mesmo que o primeiro filme que eu dirigisse seria da minha própria história [...]” (FRIEDMAN; NOTBOHM, 2000, p. 5).¹¹³ Spielberg, portanto, havia decidido esperar o projeto ideal para a sua estreia, que foi escrito por ele mesmo após ler uma notícia sobre um sequestro no Texas.

Baseado numa história real, *The Sugarland Express* conta a história de Lou Jean (Goldie Hawn), uma mãe disposta a qualquer coisa para ter seu filho de volta, inclusive ajudar

¹¹² The whole story of *Duel* could [...] be read as the mental construct of a neurotic, a frustrated victim of the American way of life (house wife and children), a product of his latent insanity. The landscape, which becomes increasingly bleak and bare, stripped of all its beauty, suggests a journey into emptiness [...].

¹¹³ You can do five bad television shows, but you cannot do five bad motion pictures. [...] I had a little bet with myself that the first movie I ever directed would be from my own story.

o marido, Clovis (William Atherton), a fugir da cadeia e juntos sequestrarem um patrulheiro rodoviário, o Capitão Tanner (Bem Johnson), quando a situação se complica. Ainda que, de um modo geral, a atmosfera do filme seja bastante leve, diferenciando-se somente do desfecho, o pano de fundo:

[...] é cheio de bandos de linchamento, caipiras e burocracia esclerosada, e isso demonstra seu [de Spielberg] patente interesse naqueles que são marginalizados, não tanto socialmente, quanto geograficamente; Spielberg só será, de vez em quando, um diretor ‘urbano’, e ele está mais interessado nas zonas intermediárias que se estendem ao longe, na periferia das cidades, do que nas próprias cidades (COHEN, 2010, p. 18).¹¹⁴

Contudo, nessa época, o “grupo marginalizado” que Spielberg queria retratar em seus filmes não contemplava mulheres de uma maneira positiva. Tal afirmação se justifica pela mudança de papéis provocada no processo de adaptação: enquanto na versão fictícia, a personagem Lou Jean é a grande artífice de todo o desenlace, convencendo o marido a realizar as ações que envolvem a trama, na verdadeira história, Robert Dent, que inspirou o personagem Clovis, é o principal manipulador. Nesse sentido, o “vilão” é substituído por uma “vilã”, que, sendo mulher, explora seu poder sexual sobre o homem. Por isso, Morris (2007, p. 39) a caracteriza como a *femme fatale*, que personifica instintos femininos incontroláveis e age de acordo com o pensamento sexista da “loira-burra” e de suas ideias incoerentes. Segundo Spielberg (FRIEDMAN; NOTBOHM, 2000, p. 6), a mudança não era necessária, mas se encaixava melhor na estrutura e no roteiro do filme, que eles haviam projetado. Assim, a ideia de mostrar a trama através dos olhos de uma personagem feminina, longe de promover imagens positivas da feminilidade, reforçou estereótipos, comuns em discursos antifeministas.

Ainda que as modificações em um processo de adaptação cinematográfica fujam do controle do diretor, já que são influenciadas por fatores extrínsecos ao sistema, sabemos que quando um cineasta alcança certo prestígio, ele dispõe também de certa liberdade em suas produções. Algo que Spielberg ainda não tinha no período de *The Sugarland Express*, pois até mesmo sua intenção de criar um final feliz, para a história de Lou Jean e Clovis, foi preterida por seus produtores, David Brown e Richard Zanuck, que temiam ver o filme, considerado “autoral”, ser transformado em um simples produto comercial (COHEN, 2010, p. 18-19). O almejado prestígio e a “liberdade” seriam alcançados, portanto, com *Jaws* (Tubarão; 1975), o precursor dos *blockbusters*, que modificou a história do cinema americano.

¹¹⁴ [...] is full of lynch mobs, rednecks and sclerotic bureaucracy, and it demonstrates his already marked interest in those who are marginalized, not so much socially, as geographically; Spielberg will only occasionally be an ‘urban’ director, and he is more interested in the intermediate zones that stretch into the distance on the outskirts of cities, than by cities themselves.

Do final dos anos sessenta até meados da década de setenta do século passado, a indústria cinematográfica hollywoodiana viveu um período chamado *New Hollywood*, que promoveu uma nova geração de jovens diretores. Influenciada por movimentos europeus, inclusive a *Nouvelle Vague* francesa, essa fase disseminou filmes marcados por assuntos oposicionistas, isto é, da contracultura. Logo, os estúdios se mostravam interessados nas ideias de jovens cineastas, por exemplo, Spielberg, e no trabalho experimental, tanto na forma, quanto no conteúdo. “Tal experimentação, longe de ser o resultado de qualquer estratégia visionária, foi permitida porque os estúdios estavam avançando às cegas, com um prejuízo, para superar o decréscimo financeiro” (MORRIS, 2007, p. 47).¹¹⁵ Em 1975, porém, as brechas fiscais e as baixas taxas, que incitavam o investimento nos filmes independentes, cessaram. Talvez, por isso, Spielberg usufruiu de maior liberdade na produção de *Jaws*, cujo lançamento e conseqüente sucesso representaram a substituição dos filmes “adultos” e políticos do *New Hollywood* pelo fenômeno dos *blockbusters*.

A caracterização como um *blockbuster* não significa que *Jaws* seja uma produção ingênua, pensada somente para o entretenimento do grande público. Ao contrário, o filme é um exemplo de exatidão e eficiência, ao lidar, perversamente, com fobias universais, não apenas do que pode estar escondido embaixo d’água, mas, principalmente, dos perigos expostos àqueles que não se encaixam nos padrões sociais tidos como corretos (COHEN, 2010, p. 19). A primeira vítima, por exemplo, parece ser castigada por sua independência e liberdade sexual. Nesse caso, o verdadeiro monstro não é o tubarão, mas as cruéis normas patriarcais e a sociedade puritana estadunidense da década de setenta que não aceitam o comportamento “indecente” de Chrissie (Susan Backlinie). Além dela, as demais vítimas também expressam atitudes que contrapõem as normas tradicionais de comportamento social. Desse modo, se levarmos em conta que a família, para Spielberg, é uma instituição normativa, por cuja união e estabilidade se deve lutar,

[...] as vítimas – Chrissie, sexualmente liberal; Alex, com uma mãe solteira; o remador anônimo; e Quint, que alegremente lembra que está ‘celebrando a morte de minha terceira esposa’ – não são, nenhuma delas, associadas à família nuclear. Se esta faceta comum de sua caracterização for ideologicamente significativa, o fato que Brody vingá-os confirma, mais uma vez, seu estado liberal como figura de autoridade [...] (MORRIS, 2007, p. 54).¹¹⁶

¹¹⁵ Such experimentation, not the result of any visionary strategy, was permitted because studios were blundering, at a loss how to reverse dwindling fortunes.

¹¹⁶ [...] the victims – sexually liberated Chrissie; Alex, with a lone parent; the anonymous oarsman; and Quint, who gleefully recalls ‘celebrating my third wife’s demise’ – are none of them associated with the nuclear family. If this common facet of their characterization is ideologically significant, that Brody avenges them confirms again his liberal status as authority figure [...].

Se levarmos em conta o contexto de produção do filme, a questão da família, em *Jaws*, oferece um modelo de restauração da liderança masculina redentora e, portanto, do patriarcalismo, expressando os aspectos típicos do movimento de contrarrevolução no início da década de setenta (RYAN; KELLNER, 1988). Além de vitimar pessoas que fogem dos padrões estipulados socialmente, o diretor outorga ao personagem Martin Brody (Roy Scheider), xerife da pequena ilha, a condição de herói, não somente porque ele vence seu medo do mar aberto e mata o tubarão, mas também devido aos seus esforços em manter a família unida. Aliás, considerando que *Jaws* é uma adaptação do romance homônimo, escrito por Peter Benchley, em 1974, verificamos que a importância de uma família harmoniosa é atestada, ainda, pela remoção do breve caso entre Ellen Brody (Lorraine Gary) e Matt Hooper (Richard Dreyfuss), presente na obra literária.

Com a fama que o lançamento de *Jaws* concedeu a Spielberg, o diretor pode, enfim, mergulhar em um projeto pessoal, há tempos guardado devido a sua pouca liberdade nos estúdios cinematográficos. Assim, a notoriedade como um artista e, sobretudo, como uma “fábrica de dinheiro” permitiu que Spielberg realizasse o almejado sonho de regravar *Firelight* nos cinemas. Surgia, então, *Close Encounters of the Third Kind* (Contatos Imediatos do Terceiro Grau; 1977), seu primeiro filme profissional sobre óvnis, descrito por Ryan e Kellner (1988, p. 259) como uma alegoria sobre a fuga das dificuldades da vida cotidiana de meados da década de setenta, tais como desemprego, divórcio, cinismo e falta de confiança.

Diferente da maioria das produções fílmicas sobre alienígenas, que os apresenta como criaturas perigosas, *Close Encounters of the Third Kind* traz seres extraterrestres afáveis, com os quais os seres humanos podem dialogar. Assim, “ao invés de construir seus ‘encontros’ a partir da perspectiva de destruição em potencial, Spielberg decidiu, neste filme, reinscrever o alienígena na tela como um ‘outro’ a ser abraçado e compreendido” (WRIGHT, 2008, p. 54).¹¹⁷ Embora nunca tenha experimentado contatos imediatos de nenhum tipo, Spielberg (FRIEDMAN; NOTBOHM, 2000, p. 50) acredita que não estamos sozinhos e, por isso, direciona seu filme àqueles que usam a imaginação, abstraindo-se do ceticismo.

O foco em seres extraterrestres parece ir além da crença de Spielberg e do seu desejo de mostrar aos espectadores que o extraordinário é plausível. Em entrevista a Joseph McBride (2010, p.18), o diretor norte-americano declarou que, quando criança, se sentia como um alienígena, por causa de sua descendência judaica. Tal fato corrobora, então, a mensagem do filme de que o Outro, porque diferente, não constitui uma ameaça. Nesse sentido, *Close*

¹¹⁷ Rather than constructing his “encounters” from the perspective of potential destruction, Spielberg decided in this film to re envision the onscreen alien as an “other” to be embraced, to learn about.

Encounters of the Third Kind adverte que as diferenças não devem ser temidas e/ou abolidas, mas sim, respeitadas. Por conseguinte, Spielberg “[...] nos pede, enquanto público, para ver nossos próprios preconceitos e medos, e para sacrificá-los, colocá-los de lado” (WRIGHT, 2008, p. 55).¹¹⁸ No filme, isso acontece, principalmente, no desfecho, quando as pessoas, reunidas ao redor da nave, veem os seres extraterrestres face-a-face, ao invés de meras luzes móveis no céu. Desse modo, o diretor reafirma sua inclinação pelas minorias – também ressaltada com o enfoque nos subúrbios –, que será ratificada em *The Color Purple*.

O subsequente projeto de Spielberg sobre alienígenas, *E.T.: The Extra-Terrestrial* (1982), da mesma maneira que *Close Encounters of the Third Kind*, surgiu devido ao sucesso de um filme anterior, *Raiders of the Lost Ark* (Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida; 1981). Desse modo, a história de um professor de arqueologia, contratado pelo serviço secreto americano para recuperar a Arca da Aliança das mãos de nazistas, concedeu ao diretor, não somente o prestígio para realizar outro projeto pessoal, mas também para absolvê-lo do fracasso de *1941* (1979), a comédia sobre um submarino japonês que ataca Hollywood. Conforme Morris:

Sem Spielberg, *1941*, se financiado, não teria ordenado tal orçamento. No entanto, sem Spielberg, ele não teria causado tal decepção ou rancor. Para alguns, o filme forneceu oportunidades para castigar o prévio sucesso de Spielberg, identificado com orçamentos escalados e horários prolongados. Tais críticas podem ter afetado a subsequente determinação de limitar os gastos em *Raiders of the Lost Ark* – o filme que consolidou sua imagem como um ‘escapista’, cineasta das ‘crianças’, mas também, dentro da indústria, restaurou sua reputação referente à economia e à eficiência (MORRIS, 2007, p. 63).¹¹⁹

Portanto, é provável que as duras críticas a respeito de *1941* estivessem mais voltadas a associar o prestígio do diretor norte-americano aos “privilégios” de que usufruía na indústria cinematográfica, do que em uma análise mais profunda do filme. Nesse sentido, elas tentam provar que o longa-metragem fracassa, não apenas porque malogra em termos de recepção e de rendimento, mas também porque não condiz com a imagem que os críticos e os espectadores já haviam criado de Spielberg.

Com o sucesso advindo de projetos com baixo orçamento, como *Raiders of the Lost Ark* e *E.T.*, ambos indicados ao Prêmio da Academia de Melhor Diretor, Spielberg mostrou, aos receosos de seu talento, que sua arte não dependia apenas de dinheiro e de

¹¹⁸ [...] asks us as the audience to see our own prejudices and fears and to sacrifice them, to lay them aside.

¹¹⁹ Without Spielberg, *1941*, if financed at all, would not have commanded such a budget. Yet without Spielberg it would not have caused such disappointment or rancour. For some, it provided opportunities to castigate Spielberg’s previous success, identified with escalated budgets and extended schedules. Such criticism may have affected subsequent determination to limit spending on *Raiders of the Lost Ark* – the movie that consolidated his image as an ‘escapist’, ‘children’s’ filmmaker but also, within the industry, restored his reputation for economy and efficiency.

longos meses de filmagem. A trajetória de Indiana Jones, por exemplo, um pacato professor que se torna herói em suas ousadas aventuras, virou uma febre, gerando uma série de três filmes, dois dos quais foram produzidos ainda na década de oitenta. Já com *E. T.*, o longa-metragem mais lucrativo dos estúdios hollywoodianos até então, o diretor experimentou, novamente, a admiração de seus colegas, produtores e espectadores, além de revisitar o trauma pessoal de sua infância: “Quando eu comecei a filmar *E. T.*, eu pensei que, talvez, a coisa a fazer era voltar e construir a vida do jeito que ela deveria ter sido” (FRIEDMAN; NOTBOHM, 2000, p. 110).¹²⁰

Em *E. T.*, Spielberg ressalta, mais uma vez, as questões da alteridade e dos conflitos familiares, confirmando um estilo temático, cuja origem se encontra em seu difícil passado. Nesse sentido, podemos comparar Elliott (Henry Thomas) – o garoto que faz amizade com um extraterrestre e, por isso, se torna popular – com o próprio diretor na busca por aceitação social através da câmera. Como descreve Stephen J. Dubner (FRIEDMAN; NOTBOHM, 2000, p. 240-241), em uma entrevista com o diretor, tanto Spielberg quanto Elliott são bons garotos, mas solitários e com pais divorciados, que descobrem a verdadeira alegria em um reino fora da realidade. Da mesma maneira, notamos que a mãe do protagonista se assemelha a Leah Spielberg, já que ambas são divorciadas e possuem a tutela dos filhos. Logo, podemos dizer que *E. T.* é um filme quase autobiográfico, cujas temáticas remetem ao isolamento, à instabilidade e aos anseios da infância do diretor. Por conseguinte, ainda que a separação de seus pais tenha contribuído para aproximá-lo de seu talento e de Hollywood, não se pode negar que este evento afetou profundamente o psiquismo de Spielberg, visto seu papel na caracterização temática de grande parte de sua produção.

O tema da família, além de se relacionar a um aspecto particular da vida de Spielberg, também se refere ao período de governo de Ronald Reagan, quando se buscou, de forma enfática, o retorno aos tradicionais valores familiares. Entretanto, diferente dos filmes que apresentam uma visão explicitamente conservadora desta época, *E. T.* se adéqua melhor aos produtos da cultura da mídia que “tentam oferecer algo a todos, atrair o maior público possível e, por isso, muitas vezes incorporam um amplo espectro de posições ideológicas” (KELLNER, 2001, p. 123). Destacamos, então, duas possíveis leituras, ambas ligadas às ideias da era Reagan, mas com posicionamentos críticos distintos.

¹²⁰ When I began making *E. T.*, I thought that maybe the thing to do was to go back and make life the way it should have been.

Por um lado, “a dificuldade da mãe em disciplinar seus filhos está ligada à ausência do pai, sugerindo uma leve disfunção familiar” (MORRIS, 2007, p. 87).¹²¹ Nesse caso, o alienígena pode ser interpretado como um substituto da figura paterna, se levarmos em conta que ele ensina a Elliott algumas lições de vida, como amar por puras razões altruístas e dizer adeus a uma pessoa querida, quando necessário (LE GALL; TALIAFERRO, 2008, p. 45-46). Observamos, contudo, que esta relação pai-filho não é unidirecional, já que, em algumas situações, o próprio Elliott exerce funções de educador, ensinando a criatura a falar inglês e assumindo a responsabilidade por sua proteção. Além disso, o personagem Keys (Peter Coyote), cujo nome se refere às chaves presas em seu cinto – que aparecem, ao longo da narrativa, por meio de diversos *close-ups*, associadas à autoridade fálica (MORRIS, 2007, p. 87) – representa uma figura paterna em potencial, sugerindo a futura “restauração” da família. Logo,

[...] o pai ausente mantém uma presença constante ao longo da família (incompleta), criando o pano de fundo sentimental à narrativa “a criança encontra um alienígena”, focalizando as angústias de uma família sem orientação paterna, através da quase santa intervenção de um amigável e paternal alienígena. [...] Significativamente, a chegada de E.T. antecipa a entrada da figura paterna empática do cientista Keys, enquadrada no seio familiar na sequência do adeus final [...] (STUART, 2011, p. 119).¹²²

Verifica-se, portanto, a ênfase em condutas patriarcais no seio familiar, por meio de personagens masculinos, legitimando a ideologia da família reaganista.

Em contrapartida, ao mostrar o desaparecimento da velha família e a realidade do divórcio, não relacionando a ausência do pai a uma família efetivamente desestruturada, compreendemos que *E. T.* não apoia a tradicional noção de constituição familiar, propondo uma ressignificação da mesma. Ou seja, o filme aponta as consequências de uma separação, mas não sugere que uma mãe solteira seja incapaz de exercer várias funções. Nas cenas iniciais, infere-se que o rompimento entre o casal foi acarretado pelo adultério do marido, que deixa aos cuidados de Mary (Dee Wallace) uma casa e três filhos. Embora sofrendo com a solidão do recente divórcio, a personagem não é estereotipada por meio da imagem da mulher abandonada que sucumbe na manutenção de um lar sozinha. Pelo contrário, ela busca cumprir, da melhor maneira, os múltiplos papéis de mãe, trabalhadora e dona de casa. Nessa

¹²¹ The mother’s difficulty disciplining her children is linked to the father’s absence, suggesting mild family dysfunction.

¹²² [...] the absent father maintains a constant presence over the (incomplete) family, creating the sentimental backdrop to the ‘child meets alien’ narrative, focusing on the anxieties of a family without paternal guidance through the almost holy intervention of a friendly and fatherly alien. [...] Significantly, the arrival of E.T. precipitates the entry of the empathic paternal figure of the scientist Keys, framed within the family in the final farewell sequence [...].

perspectiva, ainda que haja o impacto da separação, tanto para Mary, quanto para as crianças, o filme não veicula a ideia conservadora dos anos oitenta de que mulheres divorciadas tem um padrão de vida reduzido, nem de que sejam incapazes de assumir atividades remuneradas concomitantes aos trabalhos domésticos e aos cuidados maternos.

Se, por um lado, podemos afirmar que *E. T.* não patrocina, abertamente, os ideais conservadores de Reagan, por outro, a saga de Indiana Jones, de modo específico, os dois primeiros filmes, já que nos deteremos sobre as obras lançadas antes de *The Color Purple*, parece ter incorporado uma série deles. Surgido a partir da parceria e da amizade entre Spielberg e George Lucas, a história de um fleumático arqueólogo que vive situações perigosas, se tornando o novo herói das grandes telas na década de oitenta, representa os sentimentos culturais e políticos da era Reagan, reforçando a ideia de heroísmo americano deste período (BIBER, 1995, p. 67). Tanto *Raiders of the Lost Ark*, ainda que de uma maneira menos enfática, quanto *Indiana Jones and the Temple of Doom* (Indiana Jones e o Templo da Perdição; 1984) reforçam atitudes conservadoras, a partir de imagens do homem (branco norte-americano) viril, do estrangeiro caracterizado como vilão, e do poder masculino sobre a fragilidade feminina.

Além de questões temáticas, tais como sexismo, racismo e xenofobia, os filmes sobre as aventuras de Indiana Jones podem ser analisados como produtos reaganistas por serem construídos com aventura, humor e mitologia popular, aspectos típicos dos filmes de ação, que contribuem para o alcance de um público amplo e heterogêneo. Afinal, sabe-se que os valores reacionários da administração de Reagan não se restringiram aos muros da política, alcançando as esferas do entretenimento e da cultura popular.

No que se refere a discursos antifeministas, compreendemos que as “parceiras” de Jones – Marion (Karen Allen) na primeira aventura e Willie (Kate Capshaw) na segunda –, promovem a masculinidade do herói, ao representarem o ideal de mulher frágil e submissa ao poder patriarcal. Embora Marion surja com traços “tipicamente” masculinos, no início do filme, posicionando-a como uma mulher independente e destemida, sua futura condição como aliada de Indy na busca pela Arca da Aliança logo a confina nos padrões de feminilidade, “restaurando” os comportamentos sociais de cada gênero. O processo de transformação da personagem começa no Cairo, quando ela usa um vestido branco e depois calças finas e folgadas, que são associadas ao harém, isto é, a feminilidade subserviente (MORRIS, 2007, p. 76). Além disso, o fascínio pelo macaco confere-lhe sentimentos maternos e sua arma contra os bandidos, uma frigideira, aproxima-a da ideia de domesticidade. No fim da perseguição,

Marion, supostamente, morre em uma explosão, quando sua presença na trama, por enquanto, não se faz necessária.

As cenas finais, que mostram o ritual judaico e a destruição da Arca, sugerem não somente a reafirmação da superioridade patriarcal, mas também o discurso nacionalista, quase sempre xenofóbico, comum em grande parte dos filmes deste período. Observemos, pois, que “os sobreviventes da Arca são americanos. Eles são um casal, e Marion sobrevive ao aceitar a autoridade de Jones, inseparável de sua nacionalidade e de seu sexo” (MORRIS, 2007, p. 77).¹²³ Dessa maneira, a virilidade do protagonista norte-americano nas telas hollywoodianas surge, necessariamente, vinculada à difamação das mulheres e de outras raças/nacionalidades.

Em *Indiana Jones and the Temple of Doom*, além do tradicional assentimento do sexismo hollywoodiano, há também a sugestão de um medo latente da sexualidade feminina. Dessa forma, o erotismo, ainda que associado aos filmes de aventura (COHEN, 2010, p. 42), não encontra espaço nesta narrativa, porque ameaça a dedicação de Jones em sua missão de recuperar as Pedras de Shankara no Palácio Pankot. Willie, portanto, introduzida com uma pose da *femme fatale*, ao sair de uma nuvem de fumaça, é um objeto passivo de contemplação masculina, cujo poder de sedução deve ser temido pelo herói. Vale ressaltar, portanto, a insensatez da participação da personagem feminina nas aventuras de Jones, já que:

O filme não oferece nenhuma explicação para a decisão irracional e autodestrutiva de Indy em levar Willie consigo em sua investigação. A única razão possível [...] é a atração física de Indy por ela. A atração perigosa de Indy é [portanto] o tema do pânico masculino, em grande parte por causa de sua aparente incapacidade de controlar seus sentimentos (BIBER, 1995, p. 77).¹²⁴

Contudo, a narrativa mostra que, como um herói, Jones deve dominar seus desejos sexuais por Willie e se concentrar em sua missão no palácio. Por isso, há a cena na qual um vilão é introduzido no quarto de Indy, afastando-lhe de pensamentos eróticos e reafirmando sua força para vencer os inimigos, em contraste com sua incapacidade de lidar com questões sentimentais. Além disso, observamos a transformação da personagem feminina, que “perde” seu visível glamour e sua sexualidade generalizada, adquirindo características de uma mulher complacente, ignorante e medrosa. Dessa forma, o filme revela que o autocontrole do herói, importante acima de tudo, é preservado por meio da atenuação dos encantos femininos.

¹²³ The Ark's survivors are American. They are a couple, and Marion survives by accepting Jones' authority, inseparable from his nationality and gender.

¹²⁴ The film never offers any explanation for Indy's irrational and self-defeating decision to take Willie with him on his quest. The only possible reason [...] is Indy's physical attraction to her. Indy's perilous attraction to Willie is the subject of masculine panic largely because of his apparent inability to control his feelings.

Ressaltamos, ainda, que a comparação entre as duas personagens femininas indica um exagerado sexismo no segundo filme. Pois, enquanto Marion é consciente dos perigos que lhe cercam, inclusive ao salvar a vida de Jones em algumas situações, Willie parece se preocupar mais com unhas quebradas e com o odor do elefante do que com o latente risco de morte, ao qual está exposta (MORRIS, 2007, p. 111). Por conseguinte, nas cenas finais, em que é censurado pela aventura nada divertida, Jones lança Willie com seu chicote, trazendo-a para próximo de si, e ela, como uma fera domada, se rende ao heroísmo e à autoridade do personagem. Pode-se dizer, entretanto, que, embora o segundo filme acentue os estereótipos femininos, é Marion quem sofre uma transformação maior, já que sua ousadia, nas cenas iniciais, se converte em sujeição. Assim, não obstante as distintas personalidades, ambas as personagens sucumbem à soberania masculina, que é reiterada também pela troca das “parceiras” de Jones, em cada filme, mostrando que além de aventuras arqueológicas, o herói está cercado por aventuras amorosas.

Observamos, portanto, que o início da carreira de Spielberg é marcado por uma poética cinematográfica que preza por narrativas dramáticas, realçada pelo uso de crianças, explorando temas, tais como alteridade – o foco no Outro e a necessidade de aceitar as diferenças –, problemas familiares, a vida nos subúrbios, e no caso da saga de Jones, os ideais reaganistas da década de oitenta e os aspectos típicos dos filmes de aventura das décadas de trinta e quarenta. Para Dubner (FRIEDMAN; NOTBOHM, 2000, p. 224-225), o diretor passeia livremente entre dramas históricos – sobretudo, a partir de 1985 – e “filmes de pipoca”, revelando uma estética, de certo modo, sensata, emotiva e autêntica, que permeia o panorama cultural.

Famoso pelos efeitos especiais e pelos *blockbusters*, e obcecado pelo princípio da ilusão fílmica, Spielberg procurou desenvolver, em seus projetos, um pensamento crítico que está relacionado, tanto ao contexto de produção dos longas-metragens, quanto a sua própria experiência de vida. Sendo produtos hollywoodianos, as obras de Spielberg parecem não expressar posicionamentos radicais, considerando que o cinema de Hollywood, como um empreendimento comercial, não tenciona ofender as tendências dominantes, com visões revolucionárias (KELLNER, 2001, p. 135), nem arriscar perder público através de imagens conservadoras. Por isso, compreendemos que *The Color Purple*, o subsequente projeto do diretor, sobre o qual falaremos adiante, quebra com esse padrão, ao expor, nas grandes telas, o sofrimento das mulheres negras como vítimas da discriminação gênero-racial.

A ousadia para a realização deste projeto surgiu, não somente do resíduo de emoção que a leitura de *The Color Purple* deixou em Spielberg, mas da necessidade de ser

levado a sério, não obstante sua afirmação: “Eu realmente queria me desafiar com algo que não fosse um estereótipo de um filme spielberguiano. Não para tentar provar alguma coisa, ou mostrar, mas apenas para experimentar um conjunto diferente de músculos” (FRIEDMAN; NOTBOHM, 2000, p. 121).¹²⁵ Porém, essa nova experimentação foi desaprovada por muitos críticos que, acostumados a relacionar o diretor com produções infantis, se mostraram céticos quando ele adquiriu os direitos para reescrever três dos livros mais importantes da década de oitenta: *Schindler’s Ark* (A Lista de Schindler; 1982), de Thomas Keneally, *Empire of the Sun* (Império do Sol; 1984), de J. G. Ballard, e *The Color Purple*. Por conseguinte, Morris (2007, p. 113) defende que alguns dos críticos viam esta relação com a literatura como uma maneira de Spielberg conseguir respeitabilidade e o sonhado prêmio da Academia, que por três vezes se esvaía de suas mãos.

Observando o contexto de produção da adaptação cinematográfica, podemos inferir que o diretor assumiu um risco ao realizar tal empreendimento. Essa ousadia se deve, talvez, ao fato de que naquele momento, Spielberg já era considerado “o rei de Hollywood” (COHEN, 2010). Portanto, ele podia adotar novos estilos que pudessem provar sua capacidade para outros gêneros, sem comprometer sua carreira intelectual. Além de tentar provar que era mais do que “o garoto dos *blockbusters*” (SPIELBERG, 2011), outro motivo que talvez justifique a tradução do livro para o cinema é a relação que o diretor pode ter encontrado na história de Celie com a sua própria experiência de vida:

[...] tendo sido um pequeno garoto judeu em um ambiente predominantemente cristão, ele [Spielberg] era extraordinariamente sensível à discriminação, e tornou-se apaixonado por um único movimento – o dos Direitos Civis. ‘Steven e eu queríamos ser negros’, lembra um amigo dos tempos de adolescência, que compartilhou o compromisso emocional de Spielberg com a luta negra, e que, como disse Joseph McBride, foi provavelmente a única pessoa a não se surpreender quando soube que ele estava prestes a adaptar o *best-seller* de Alice Walker, *The Color Purple* (COHEN, 2010, p. 47).¹²⁶

Da mesma maneira que a personagem Celie, Spielberg sofreu com o preconceito, e isso explica, possivelmente, sua empatia com a causa do povo negro. Assim, ele assumiu o risco de contar uma história que denunciasse a opressão racial num período em que vencedores de bilheterias, tais como *Rambo: First Blood II* (1985) e *Top Gun* (1986), mostravam “[...] a cumplicidade do cinema popular de Hollywood na manutenção dos negros

¹²⁵ I really wanted to challenge myself with something that was not stereotypically a Spielberg movie. Not to try to prove anything, or to show off – but just to try to use a different set of muscles.

¹²⁶ [...] having been a small Jewish boy in a predominantly Christian environment, he was extraordinarily sensitive to discrimination, and became impassioned about a single movement – Civil Rights. ‘Steven and I, we wanted to be black’, recalls a friend from their teenage years, who shared Spielberg’s emotional commitment to the black struggle, and who, as Joseph McBride said, was probably the only person not to be surprised to learn that he was about to adapt Alice Walker’s bestseller, *The Color Purple*.

em posição subalterna” (KELLNER, 2001, p. 113). Por isso, talvez, o diretor tenha adotado algumas estratégias para “suavizar” o protagonismo de pessoas negras com características subversivas, além de outras questões “womanistas”, como veremos na próxima seção.

Em contraste com a posição que o romance assumiu, o filme *The Color Purple* surgiu como uma “desconstrução” no estilo que, até então, havia consagrado Spielberg como diretor cinematográfico. Os efeitos dessa mudança, em sua maioria, não foram positivos, uma vez que o público e a crítica pareciam ter se acostumado com os *blockbusters* típicos do diretor: “Em termos comerciais, o filme foi um grande sucesso, mas provocou algumas das respostas mais hostis de críticos e espectadores na história do cinema” (LISTER, 2010, p. 19).¹²⁷ Muitos rebateram a capacidade artística de Spielberg por meio de questionamentos irônicos, tais como “O que ele tá fazendo?”, “Será que ele quer se tornar Woody Allen?”, “Ou Martin Scorsese?”, “Quem ele pensa que é?” (FRIEDMAN; NOTBOHM, 2000, p. 173). Por conseguinte, *The Color Purple*, diferente das demais obras do diretor, não alcançou uma posição canônica na indústria hollywoodiana. Todavia, ainda que não tenha esgotado bilheterias, como outras produções da época, a contribuição do filme para a disseminação do romance de Walker foi incontestável. Não somente no sentido de que ampliou o número de leitores, a partir de reedições, e possibilitou a expansão do público receptor ao contemplar pessoas iletradas, mas também porque permitiu que questões sobre a condição da mulher negra na América fossem discutidas amplamente no panorama cultural norte-americano.

Tanto Walker quanto Spielberg vislumbravam resultados positivos com a tradução da trajetória de Celie para o cinema. Alguns admiradores da escritora supunham, também, que mostrar a experiência feminina negra, a homossexualidade e o feminismo, no cinema, suscitaria discussões positivas sobre algumas questões consideradas marginais (MORRIS, 2007, p. 113). Contudo, é provável que estas aspirações não considerassem a resistência de alguns grupos em lidar, abertamente, com esses temas, inclusive, a própria comunidade afro-americana. Pois, parte da crítica e das ameaças de boicotes às filmagens foi feitas por pessoas negras, em sua maioria, homens, que viam a obra de Spielberg como uma versão romântica e estereotipada da difícil história de sofrimento de seu povo.

Vale ressaltar, também, que alguns dos críticos, cujas análises reprovaram o filme, eram os mesmos que censuraram o romance de Walker. Gerald Early (1986, p. 267), por exemplo, aponta, de forma irônica, que *The Color Purple*, texto escrito e produto fílmico, é um triunfo metafísico sobre a própria história, já que não mostra o passado sujo, gorduroso e

¹²⁷ In commercial terms the film was a huge success, but it provoked some of the most hostile responses from critics and viewers in the history of cinema.

bagunçado do povo negro. Tony Brown (1986, p. 225), por sua vez, embora não tenha assistido ao filme, declara, em um artigo, seu repúdio a tal obra, estendendo-o também ao romance. Em ambos, tal posição se refere, principalmente, à caracterização dos personagens masculinos e à conseqüente ênfase em questões sexistas. Entende-se, assim, o porquê das principais críticas de depreciação à *The Color Purple* serem produzidas por homens. Tal observação pode ser ratificada, ainda, pela pesquisa proposta por Jacqueline Bobo (1989), na qual revela uma grande quantidade de comentários positivos de leitoras e espectadoras, em oposição àqueles concebidos pelo público masculino.

Algumas das críticas suscitadas pela tradução, que se referiam, em grande parte, à construção dos principais personagens masculinos e à relação homoafetiva entre Celie e Shug, excederam os limites de uma postura crítica, transfigurando-se em discursos chantagistas. Durante as gravações, através de cartas enviadas aos produtores, membros do grupo dos Negros Contra a Exploração dos Negros na Mídia ameaçaram boicotes e ações piores, caso o roteiro não passasse primeiro pela sua avaliação (WALKER, 1988a, p. 95). Segundo Walker, a preocupação se apoiava, sobretudo, no argumento da disseminação de relações homoafetivas entre as mulheres da comunidade negra:

Uma das cartas expressava o temor de que, assim como o uso da cocaína cresceu de modo alarmante na comunidade negra depois do filme *Superfly*, um filme sobre uma prostituta do gueto negro, mestiça, e um explorador de mulheres e traficantes de drogas, que muitos dos espectadores negros identificavam com os anos 70, o lesbianismo, na opinião deles outra ‘praga’, dominaria a comunidade negra nos anos 80 (WALKER, 1988a, p. 95).

Além disso, um dos críticos, Earl Walter Jr., teria afirmado que o amor entre mulheres deveria ser desvinculado de relações sexuais, pois, de um ponto de vista coletivo, a homossexualidade feminina era anti-sobrevivência, anti-produtiva e genocida. Portanto, temia-se que a representação deste relacionamento, nas telas do cinema, adquirisse uma divulgação desenfreada, difundindo a ideia de que os problemas entre casais heterossexuais podiam ser facilmente resolvidos com relações homoafetivas.

Quanto à ênfase dada a questões sexistas, quando questionado sobre o ínfimo interesse ao tema do racismo, a ponto dos espectadores brancos não se sentirem ofendidos com a narrativa, Spielberg (FRIEDMAN; NOTBOHM, 2000, p. 124) declarou que, não sendo o filme sobre raça ou questões raciais, ele não viu necessidade de “[...] dar igual importância a personagens brancas. As poucas pessoas brancas no filme são parte do processo de contar a

história. Elas são pessoas que representam circunstâncias”.¹²⁸ Contudo, ainda que tal afirmação se refira também a sua tentativa de traduzir nas telas o que ele considerava o “espírito” do romance, alguns críticos analisam a reescritura como um produto nitidamente construído por um diretor branco. Isto é, eles apontam, no filme, elementos que sugerem a “brancura” e a masculinidade do tradutor. Nesse sentido, infere-se que, se fosse dirigido por alguém afrodescendente, o filme representaria, de uma forma mais adequada, as tradições e os valores do povo negro.

Guerrero (1993), por exemplo, distingue alguns elementos que ele considera peculiares à poética cinematográfica de um cineasta branco. Além da amenização da relação homoafetiva entre Celie e Shug, sobre a qual discutiremos na próxima seção, o autor ressalta a trilha sonora do filme e a construção dos personagens Albert e Alphonso. Sobre a primeira, Guerrero (1993, P. 52) questiona: “Se *The Color Purple*, como tem sido amplamente divulgado, é realmente sobre a vida e a cultura do povo negro, [...] por que o filme não usa música negra em sua trilha sonora extradiegética?”¹²⁹ Segundo o autor, o quadro musical do filme, embora produzido por Quincy Jones, revela as mesmas músicas eurocêntricas, usadas em outros produtos hollywoodianos, que servem para direcionar o espectador. Isto é, mostra-lo quando chorar, quando sorrir, com quais personagens simpatizar, etc. Além disso, Guerrero defende que a representação de músicas gospels ao lado do blues e do jazz não é imparcial, já que as primeiras aludem sentimentos benevolentes, enquanto os demais gêneros musicais parecem estar relacionados ao mal sedutor.

Considerando que, tanto o sistema cinematográfico, quanto a própria poética do tradutor interferem na construção de sentido, durante o processo de adaptação, deve-se levar em conta a relação que determinados sons mantém com determinadas imagens a fim de reforçar os efeitos do real. Nesse sentido, a utilização de “sons eurocêntricos” pode ser analisada como uma característica particular do diretor, que busca levar o espectador a altos níveis de emoção e de identificação com a realidade da narrativa fílmica. Entretanto, corroborando a opinião de Guerrero, entendemos que certas combinações entre músicas e imagens, criadas por Spielberg, sugerem aspectos profícuos de uma tradição em oposição às características libertinas de outra. Por exemplo, ao construir a personagem Shug como uma cantora de blues, que recebe o perdão de seu pai-pastor depois de entoar um cântico gospel, os espectadores são levados a relacionar a música negra com o pecado e a tradição evangélica

¹²⁸ [...] to give equal importance to white characters. The few white people in the film are part of the storytelling process. They are people representing circumstances.

¹²⁹ If *The Color Purple*, as has been so widely publicized, is really about black life and culture, [...] why can't the film use black music in its extradiegetic soundtrack?

como meio redentor. Verificamos, também, que as escolhas de Spielberg, além de produzir interpretações controversas, legitimam a estratégia hollywoodiana sobre como obter altos lucros, contemplando ambos os públicos, a partir da inserção de ambas as tradições musicais.

No que se refere à construção/adaptação dos personagens Albert e Alphonso, o posicionamento crítico de Guerrero ilustra sua oposição ao delineamento do caráter dos personagens, sugerindo que o comportamento agressivo de “Mister” e do padrasto de Celie remete a imagens de senhores feudais escravagistas. Por isso, o autor critica não somente a indicação de que o sofrimento das mulheres negras é causado pelos homens negros, mas a semelhança dos personagens com donos de escravos. Ele assinala, portanto, alguns aspectos para defender sua tese: a fazenda de Albert como um símbolo da escravização, com uma antiga mansão do Sul e plantações; a negociação entre Alphonso e “Mister” sobre o casamento, comparada à comercialização de escravos; os estupros e a venda dos filhos da protagonista como referência à exploração sexual e reprodutiva de mulheres negras por seus donos; e a repressão à educação formal de Celie. Assim, as torturas praticadas por homens brancos escravagistas, são, na opinião de Guerrero, transportadas às mãos de um dos bodes expiatórios mais populares da sociedade dominante: os homens negros. Nesse sentido,

Estas explorações de *Purple* ressoam com a mais óbvia crítica afro-americana, que é a de que o filme, feito por um homem branco, constrói uma leitura da opressão dos afro-americanos dividida por gênero, mesmo em sua superfície narrativa, com homens negros em seus habituais papéis cinematográficos dominantes, como vilões e como os opressores predominantes de mulheres negras. Os homens negros são retratados como brutos e sórdidos, sem qualquer referência às condições históricas e sociais que podem ter feito com que alguns agissem dessa maneira (GUERRERO, 1993, p. 54-55).¹³⁰

Ainda que identifique alguns elementos na obra fílmica que não são esclarecidos na obra literária, como a aparência da casa de Albert, observamos que a crítica de Guerrero, como a maioria feita por homens, está relacionada à ênfase dada à discriminação de gênero, e não a racial. Logo, acreditamos que a descendência e o sexo de Spielberg não são argumentos tão coerentes com os aspectos assinalados pelo autor, até porque encontramos grande parte deles também no romance. Assim, é provável que nem mesmo uma cineasta afro-americana, dirigindo o filme com idêntico destaque, tivesse escapado de tais críticas.

¹³⁰ These explorations of *Purple* resonate with the most obvious African American criticism of it, which is that the film, made by a white male director, constructs a gender-divided reading of the oppression of African Americans, even on its narrative surface, with black men in their usual dominant cinema role as villains and as the predominant oppressors of black women. Black men are depicted as brute, as mean, without any reference to the historical and social conditions that may have made some of them that way.

Não defendemos a ideia de que os personagens masculinos sejam menos agressivos na obra fílmica. Pelo contrário, eles são tão opressores na película, quanto no romance. Além disso, concordamos com Guerrero que não há, no filme, referência sobre as condições históricas e sociais que expliquem tal comportamento. Entretanto, compreendemos que a ênfase na opressão masculina negra não está em analogias com senhores feudais escravagistas, mas sim na supressão do perdão entre Celie e Albert. Considerando que a brutalidade de “Mister” foi construída por Walker para mostrar sua capacidade de mudar, a recusa de Spielberg em traduzir a nova e saudável relação entre os dois personagens cria uma ideia de punição. Por isso, as cenas de Albert bêbado em uma casa desorganizada e da caixa de correios perfurada por balas. Assim, não há propriamente uma acentuação da agressividade dos homens negros – além do apelo visual do produto fílmico – mas sim a inserção de um castigo, principalmente o da solidão, que intensifica a crueldade imperdoável do personagem.

Além de suportar os ataques de críticos e espectadores, Spielberg teve que lidar também com a decepção de não receber, mais uma vez, o esperado Prêmio da Academia. Com onze indicações – excluindo a de melhor diretor, que geralmente vem acompanhada com a de melhor filme – e nenhuma premiação, o diretor parece ter sido castigado por sua ousadia. Aliás, se considerarmos o filme, de 1985, vencedor de sete categorias, *Out of Africa*, de Sydney Pollack, descrito por Walker (1996, P. 286) como reacionário e racista, a ideia de uma “punição” fica ainda mais implícita. Não estamos questionando os méritos do filme de Pollack, mas sabe-se que a escolha dos melhores, em cada categoria, não é, necessariamente, conduzida apenas por aspectos artísticos; há outras questões, contextuais, por exemplo, envolvendo a premiação.

Não obstante as críticas negativas, *The Color Purple* teve um papel basilar na construção de imagens positivas do povo negro no cenário cinematográfico de Hollywood. Isto é, o filme foi um dos primeiros a tecer uma denúncia menos estereotipada, ainda que romântica, da luta contra a discriminação gênero-racial. Como destaca Ryan e Kellner (1988, p. 298), embora produzido por um homem branco, a película retrata, de uma forma simpática, a vida do grupo menos favorecido pelo governo Reagan: as mulheres negras. Dessa forma, Spielberg rompe com uma das tradições hollywoodianas de dominação, a de utilizar o corpo feminino negro como um objeto voyeurístico de prazer sexual. Deve-se, portanto, observar os méritos da adaptação fílmica e seu papel na mudança do modo de representação de pessoas negras e de sua história em produtos da mídia.

Compreendemos, pois, que a trajetória de Celie e de suas irmãs “womanistas”, nas telas do cinema hollywoodiano, gera impacto porque traz à tona a realidade de um grupo, por

muito tempo, esquecido entre a luta feminista de mulheres brancas e o movimento antirracista de homens negros. Certamente, Walker também faz isso, mas se considerarmos os meios de produção, entendemos a maior repercussão dos debates ostensivos em torno do filme. O público receptor do romance é muito específico e, portanto, diferente do grande público para o qual a adaptação é dirigida.

Embora o livro não seja direcionado exclusivamente às leitoras negras, somente aquelas que compartilharam experiências culturais semelhantes podem se identificar, mais facilmente, com os temas explorados por uma escritora afro-americana (BOBO, 1988). Talvez seja por isso que grande parte da crítica, desqualificando o filme, tenha sido produzida por homens. Pois, não obstante as naturais diferenças entre as duas obras, Spielberg declarou que tentou construir a narrativa fílmica a partir dos mesmos passos seguidos por Walker na tessitura do romance. Logo, inferimos que o “principal problema”, levantado por algumas análises, não é a descendência e/ou o sexo do diretor, mas sim as escolhas, tanto de Spielberg, quanto de Walker, ao criarem uma história “romântica”, com homens negros nos papéis de “vilões” e com um final utópico, que não retrata o real cerne da opressão contra as mulheres negras, fundado no gênero, na raça, na classe social, e em outros fatores.

Contudo, defendemos que essa construção idealizada, como alguns definem, se deve à crença de Walker no “womanismo”. Por isso, até mesmo para algumas feministas negras, a história de Celie, tanto no livro, quanto no filme, não expressa a árdua luta feminina negra para se libertar dos diversos modos de opressão. Acreditamos, assim, que, ao invés da ideia de “romantização” da trajetória de sofrimento das mulheres negras, a autora propôs um processo de cura espiritual, que se inicia no próprio indivíduo para, então, penetrar as sociedades; e, ao invés de destacar a agressividade dos homens negros, ela quis mostrar a capacidade de olhar para dentro de si e mudar. Então, se, na obra literária, com um público leitor específico, tais aspectos causaram fortes polêmicas, no filme, dirigido por um cineasta aclamado e reconhecido pela produção de *blockbusters*, era de se esperar uma reação maior. Até porque, como veremos na próxima seção, a tradução de Spielberg apresenta omissões e ressignificações, que sugerem uma visão menos globalizante do “womanismo”.

4.3 A personagem de ficção: a reescritura de Celie, Shug, Nettie e Sofia nas telas

Ao abordar as personagens do romance, no capítulo anterior, destacamos a relação entre realidade e ficção, a partir de depoimentos que enfatizavam os ancestrais da escritora, e

apontamos as características, respaldadas por trechos da obra, que nos levam a compreender as principais personagens femininas como “womanistas”. No que se refere à construção desses seres no cinema, o trabalho coletivo, no processo de adaptação, aponta novas compreensões sobre o cruzamento entre o real e o fictício, sobretudo devido à necessidade de dar vida às personagens por meio de pessoas reais. Assim, enquanto na literatura, o escritor é o único responsável pelo resgate de experiências, vivências e leituras que animam o mundo fictício, dando cores aos seres que ali habitam, no filme, o processo de criação das personagens passa, ao menos, pelas mãos do roteirista, do diretor e do ator. Logo, a personagem traduzida nas telas é um ser complexo não só pelo diálogo entre realidade e ficção, advindo de sua tessitura literária, mas pela multiplicidade de comportamentos e de ideias que permeiam sua gênese.

Paulo Emílio Gomes (2007, p. 106), ao discorrer sobre personagens fílmicas, defende que o cinema, “sem abuso excessivo”, poderia ser definido como teatro romanceado ou romance teatralizado. Isto é, a arte cinematográfica, em sua opinião, seria apenas uma simbiose entre teatro e literatura e, como tal, demonstraria, necessariamente, uma estética equívoca, impura e ambígua. Com essa descrição, Gomes parece desconsiderar os aspectos peculiares do cinema, propondo, dessa forma, uma análise da personagem cinematográfica a partir dos cruzamentos entre a personagem novelística e a teatral.

Todavia, ainda que as relações entre as narrativas fílmicas, romanescas e teatrais, sejam irrefutáveis, não podemos rejeitar, ao falar de cinema, as qualidades específicas do meio que não estão presentes nem em uma, nem em outra linguagem. A câmera, por exemplo, recurso específico do cinema e da televisão, tem um poder eficaz de narração (PALLOTTINI, 1989, p. 75), ao apresentar, introduzir, delinear e acompanhar as personagens e o avanço da história. Outros elementos e estratégias, tais como iluminação, som e seleção de ângulos, ainda que possam ser sugeridos no texto escrito e/ou em uma encenação, adquirem, no produto fílmico, novas significações que não poderiam ser expressas em outro meio. A personagem, de modo específico, passa a existir no corpo e na voz de um ator, que se distingue daquele teatral pelo fato de não se apresentar pessoalmente, mas através de registros audiovisuais. Tais registros, ao selecionar e editar a exibição da personagem, ora mostrando o corpo inteiro, ora somente algumas partes, restringem a visão do espectador, permitindo maior intimidade entre este e o ser fictício.

Outra diferença entre a personagem teatral e a cinematográfica diz respeito ao poder imagético que esta tem sobre aquela. Ou seja, é mais comum que o espectador lembre a imagem de um ator de cinema, relacionada à personagem que este interpreta, do que a de um ator de teatro. Nas palavras de Gomes, as representações em um palco são:

[...] encarnações [...] provisórias, e no intervalo permanece a personagem com sua existência literária. No cinema, a situação é outra. As indicações a respeito de personagens, que se encontram anotadas no papel ou na cabeça de um argumentista-roteirista-diretor, constituem apenas uma fase preliminar de trabalho. A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator (GOMES, 2007, p. 113-114).

A partir dessa diferenciação, Gomes argumenta que a personagem fílmica é fraca em comparação aos atores, visto que ela deixa de existir quando não encarnada em pessoas. Entretanto, ao contrário do autor, compreendemos que tal distinção, como consequência da natureza de cada sistema, não deve ser usada para categorizar, em níveis de intensidade, um ser fictício. Além disso, a personagem do cinema, devido ao recurso da câmera, se apresenta por meio de um retrato “extremamente vivo e fascinante” (PALLOTTINI, 1989, p. 75). Por conseguinte, se considerarmos que muitos atores já se transformaram em personagens de ficção, no imaginário coletivo, verificamos que a personagem do cinema é, sim, resistente, uma vez que a imagem evocada na memória de muitos espectadores, não obstante sua necessária relação com um ser real, é a do papel representado.

A imposição de um corpo e de uma voz reais, para que a personagem do cinema exista, requer uma escolha acurada do elenco de um filme. Enquanto no teatro, a seleção de atores pode postergar características físicas e comportamentos subjetivos, dando preferência à capacidade artística de interpretação, no cinema, tais aspectos são critérios indispensáveis no processo seletivo, pois a personagem “[...] não existe fora dos traços físicos do ator que o interpreta [...]” (AUMONT, 1995, p. 133). Por isso, se faz necessário entender a escolha das atrizes que representam as personagens “womanistas” na obra de Spielberg, percebendo que (re)significações elas trazem ao produto adaptado.

Em geral, quando um cineasta constrói uma narrativa fílmica, visando contemplar um grande público, suas preferências na seleção do elenco distinguem, no mínimo, um ator conhecido, visto sua relevância na promoção do filme, na recepção das personagens e, consequentemente, no aumento de lucros. Sobre este último aspecto, em particular, ressalta-se o sistema de estrelato (*star system*), definido “[...] duplamente por seu aspecto econômico e por seu aspecto mitológico, um acarretando o outro” (AUMONT, 1995, p. 133). Por isso, é pertinente observar que Spielberg (e o diretor de elenco, Reuben Cannon), embora sedento pelo reconhecimento do público, tenha optado por atrizes pouco renomadas no meio cinematográfico em meados dos anos oitenta. Além do provável número reduzido de artistas negros, afamados nas grandes telas, como consequência dos sentimentos reacionários deste período, outro fator que pode ter contribuído para tal seleção diz respeito à criação de uma

imagem fictícia singular, isto é, à construção de uma personagem “livre” da bagagem que os atores conhecidos carregam.

Para Whoopi Goldberg, que interpreta Celie, *The Color Purple*, embora não seja seu filme de estreia, é responsável por sua notoriedade como atriz cinematográfica. Até então, ela era conhecida como comedianta, famosa na Área da Baía de São Francisco, e se apresentava em pequenos teatros. Em entrevista para a edição de um DVD duplo de *The Color Purple*, em 2003 (SPIELBERG, 1985), Goldberg fala que, após escutar Walker lendo o romance na Rádio Pública Nacional, ela decidiu enviar uma carta à escritora, declarando seu interesse em participar do elenco do filme. Segundo Walker, que já conhecia o trabalho da atriz, Goldberg era a pessoa ideal para interpretar Celie, nas telas do cinema, porque ela possuía uma qualidade indômita e um grande senso de humor. E tais características são, na opinião da autora, fundamentais no confronto e na superação dos traumas vividos pela personagem. Observamos, então, que o elo entre o ser ficcional e o ser real, na construção da personagem cinematográfica, vai além do talento artístico de um ator, “exigindo” que ambos tenham uma espécie de liame. Nesse sentido, do mesmo modo que Celie, ser literário, foi inspirada nas vivências dos ancestrais da escritora, a personagem fílmica encontra vida nos traços, físicos e comportamentais, de Goldberg.

Ainda que o livro não especifique as características de Celie, seu relato sobre a violência que sofria, primeiramente nas mãos do padrasto, e depois nas do marido, nos levam a imaginá-la como uma pessoa frágil, possivelmente magra, triste e subserviente. A impressão de Walker sobre a natureza “rebelde” de Goldberg, como fator substancial na representação de Celie, se refere, portanto, à mudança pela qual a protagonista passa. Talvez, por isso, os produtores tenham optado por duas atrizes para interpretar a personagem. Uma que fosse, de fato, adolescente, ou mesmo criança, como era Desreta Jackson, em 1985, com apenas dez anos de idade; e outra mais velha, que marcasse tanto a transformação física da personagem, quanto a psicológica e a espiritual. Nesse sentido, a representação de Celie por duas atrizes diferentes pode ser compreendida, primeiro, como registro temporal, uma vez que, no papel de protagonista, a passagem dos anos deveria ser percebida, também, em suas características físicas; e, segundo, como ênfase do crescimento identitário da personagem, ainda que a troca das atrizes não abalize, necessariamente, esse empoderamento.

Embora Goldberg possuísse apenas uma experiência de atuação no meio cinematográfico, no filme *Citizen: I'm not losing my mind, I'm giving it away* (1982), sua trajetória como atriz teatral já havia revelado algumas características constantes nos papéis que interpretava. Por isso, quando ela foi convidada a compor o elenco de *The Color Purple*,

sua intenção era atuar como Sofia. Na opinião da atriz, essa personagem se adaptaria melhor a sua atuação como humorista, considerando a ênfase cômica que algumas cenas entre Sofia e Harpo receberam, bem como a sua impetuosidade feminina. Todavia, se levarmos em conta o corpo delgado de Goldberg, a estruturação de uma personagem com “[...] quase 7 ou 8 mês de barriga, a ponto de rebentar o vestido [...] muito mais gorda, e forte e corada [...]” (WALKER, 2009, p. 46-47) não se adequaria à compleição física da atriz. Assim, não obstante os recursos de maquiagem e de figurino, que “desconstroem” a imagem do ator, e transformam-no em personagem, a escolha por alguém “fisicamente predisposto” facilitaria a construção do efeito do real.

A atriz Oprah Winfrey, que interpreta Sofia, também não era conhecida no meio cinematográfico. Aliás, *The Color Purple* foi sua primeira exibição como atriz, pois até então ela trabalhava como repórter e apresentadora televisiva. De modo específico, em 1984, ela apresentava um programa de baixa audiência chamado *AM Chicago*, que, aproximadamente um mês depois de sua estreia, alcançou os primeiros lugares nas avaliações locais. Com o sucesso da apresentadora, acentuado por sua participação no filme de Spielberg, que lhe rendeu duas nomeações como melhor atriz coadjuvante, uma pela Academia e outra pelo Globo de Ouro, o programa se tornou, em 1986, *The Oprah Winfrey Show*.

Dois meses depois de ter feito o teste para o filme, Winfrey conta, em entrevista (SPIELBERG, 1985), que fez reserva em um estabelecimento de beleza, a fim de aceitar a ideia de que não atuaria em *The Color Purple*. Enquanto praticava exercícios, ela recebeu uma ligação da produção, informando que o diretor, Steven Spielberg, aguardava-a em seu escritório no dia seguinte. Segundo a atriz, a pessoa que ligou lhe avisou, ainda, que ela corria risco de perder o papel, caso emagrecesse, logo, “o que ela estava fazendo em uma estância termal?”. Com estas considerações, enfatizamos nossa discussão sobre o elo imprescindível entre o ser fictício do cinema e o ser real. No caso de Sofia, uma atriz mais corpulenta, para interpretá-la, se adequava tanto a sua introdução na narrativa, visto a gravidez, quanto à relação, proposta na obra fílmica, entre personalidade insubmissa e opulência física. Isto é, o filme parece destacar que a personagem só não se submete às exigências sexistas de Harpo, porque é fisicamente maior e mais forte do que o marido.

Outra atriz pouco conhecida no período de produção do filme, e até mesmo nos dias atuais, é Akosua Busia, que interpreta Nettie. Nascida em Gana, Busia teve sua estreia como atriz cinematográfica em *The Color Purple*. Desde então, ela atuou em poucos filmes, sendo *Rosewood* (1997), de John Singleton, e *Tears of the Sun* (2003), de Antoine Fuqua, os mais conhecidos. Ainda no meio cinematográfico, ela foi coautora da tradução do romance

Beloved (1987), de Toni Morrison, para o roteiro da adaptação fílmica homônima, de 1998. Um ano antes, Busia lançou seu primeiro romance, *The Seasons of Beento Blackbird: A Novel*, sobre um escritor afrodescendente que cria histórias infantis, na busca de conectar as crianças negras, espalhadas pelo mundo, com suas raízes culturais africanas. Diante dessas considerações, observamos que Busia se destaca das demais atrizes não só por ter sido a única sem nenhuma indicação ao Prêmio da Academia, mas também porque atua em várias áreas sem, aparentemente, privilegiar alguma delas.

Margaret Avery é, talvez, a única atriz que não estava listada, inicialmente, para compor o elenco de *The Color Purple*. Ela foi selecionada somente depois que Tina Turner rejeitou o convite de Spielberg para interpretar a personagem Shug, sob a justificativa de que a história de Celie recordava seu difícil relacionamento com Ike Turner, cujo sofrimento resultante ela não queria reviver, nem mesmo em uma ficção. Talvez, por isso, isto é, por sua força de lutar contra o patriarcado, presente no próprio seio familiar, e se tornar autônoma, econômico e artisticamente, Spielberg tenha cogitado o nome de Turner como ideal para o papel. Pois, como observamos no capítulo anterior, a personagem Shug representa a liberdade e a ousadia feminina, mostrando que é necessário romper com os padrões conservadores, que aprisionam a mulher negra.

Vale ressaltar, ainda, que as duas atrizes, Turner e Avery, diferente das demais, possuíam certa fama nos meios artísticos em que atuavam, sobretudo a primeira, considerando sua popularidade como diva da música e notável figura feminina do rock. Avery, por sua vez, já havia coatuado, ainda que em papéis secundários, com alguns atores afamados, tais como Richard Pryor, Sandy Davis e Clint Eastwood. Em *Something Evil* (1972), filme televisivo de Spielberg, ela teve uma breve participação como uma cantora, cuja voz é usada na dublagem de um vídeo protagonizado por uma garota branca. Em *Cool Breeze* (1972), filme do *Blaxploitation* que reconstrói a história de *The Asphalt Jungle* (1950), com uma narrativa negra, ela faz o papel que foi interpretado por Marilyn Monroe. Já em *Magnum Force* (1973), o segundo filme da série *Dirty Harry*, Avery vive uma prostituta assassinada por seu próprio rufião. Ainda que Reuben Cannon não acreditasse na possibilidade da atriz receber o papel, podemos observar, em sua pequena trajetória artística, alguns traços que dialogam tanto com a personagem, se considerarmos a profissão como cantora, quanto com o modo hostil com que algumas pessoas, fictícias e reais, viam – e discriminavam – Shug.

Nesta pesquisa, o estudo sobre a escolha das atrizes, embora não seja o ponto central para defendermos nosso ponto de vista, é uma parte introdutória da análise, que faremos a seguir, sobre a tradução das personagens “womanistas”. Nesse sentido, nossa

investigação explora, particularmente, a (re)construção das principais personagens femininas dentro da narrativa fílmica. Ou seja, considerando que a personagem cinematográfica, através das funções que cumpre, é responsável pelas mudanças necessárias para o desenvolvimento da história (AUMONT, 1995, p. 132), objetivamos analisar as modificações suscitadas na adaptação, que ressignificam o “womanismo” das personagens na diegese fílmica.

No que se refere ao conceito de diegese no cinema, Jacques Aumont esclarece o seguinte:

A diegese é, portanto, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como o significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna una. Sua aceção é, portanto, mais ampla do que a de história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca no espectador (AUMONT, 1995, p. 114).

Compreendemos, então, que, sendo a personagem um elemento essencial para o funcionamento do universo diegético, o delineamento de falas e de comportamentos, descritos pelo roteirista, interpretados pelo ator e controlados pelo diretor, é crucial para a construção da história e para a percepção do contexto ficcional que a embasa. No caso de *The Color Purple*, a ressignificação da ideia “womanista”, através das principais personagens femininas – de modo específico, de sua constituição na evolução da diegese –, recria a narrativa literária, na tela do cinema, gerando, dessa forma, novas interpretações.

A fim de compreendermos a construção das personagens cinematográficas e sua relação com a ideia “womanista”, no universo diegético do filme, nossa análise destaca as escolhas do diretor e o significado que elas criam, no que se refere à tradução dos valores “womanistas” – amizade, amor, harmonia, perdão e consciência espiritual (MAPARYAN, 2012, p. 43) – manifestados através de Celie, Nettie, Sofia e Shug. Ainda que o “womanismo” não se restrinja às mulheres, já que, como observamos no capítulo anterior, é um presente das mulheres negras para toda a humanidade, no romance de Walker, ele é fundamental para o desenvolvimento paulatino da protagonista, para o autoconhecimento e a realização pessoal das demais personagens. Nesse sentido, refletimos sobre o tratamento dado ao “womanismo” na reescrita cinematográfica, que, devido a questões poetológicas e ideológicas, apresenta suavização em alguns aspectos e ênfase em outros. Ressaltamos, ainda, que a análise se baseia nas relações que a protagonista mantém com as demais personagens, já que é por meio dela que conhecemos cada uma, embora, no filme, certas passagens não sejam mostradas sob seu ponto de vista.

Logo no início da adaptação cinematográfica, por meio das cenas que introduzem as personagens Celie e Nettie, o espectador é instigado a se sensibilizar com a difícil história das irmãs e com a força do amor que elas compartilham. Dado que, no romance, as cartas não expõem detalhes suficientes para a caracterização das cenas fílmicas, na qual as personagens estão presentes, o diretor escolheu demonstrar a intensidade da relação entre as irmãs através da constante presença de Nettie. Compreendemos, assim, que suas frequentes tentativas de preservar a autoestima da irmã e a assistência em seus partos constataam um tema comum nos filmes de Spielberg, que é a preservação da família.

De acordo com Robert R. Clewis (2008, p. 129), “a ética familiar spielberguiana sustenta que uma vida boa e ética envolve a demonstração de cuidado pelos membros da família, e que uma pessoa tem obrigações morais com os familiares e com os amigos próximos [...]”.¹³¹ Podemos dizer, então, que a proteção maternal de Nettie, como um valor “womanista”, é traduzida por meio deste pensamento sobre a moral familiar nos filmes do diretor norte-americano. Considerando que as duas personagens ficam juntas apenas no começo e no final do filme, compreendemos que a ênfase no “womanismo” de Nettie, representado através da ética familiar spielberguiana, é uma estratégia para realçar a influência do amor sororal¹³² na construção identitária da protagonista.

O jogo infantil, que marca o início do filme, também corrobora nossa percepção sobre a ênfase que o diretor confere ao “womanismo” de Nettie e, portanto, sobre o papel singular da família nas suas produções. Mais do que uma brincadeira pueril, a inserção do jogo na adaptação apresenta um significado simbólico, pois a letra da música *Makidada*, que significa “irmãzinha”, reflete o vínculo sororal, basilar à narrativa fílmica, antecipando para o espectador informações sobre o futuro de Celie e Nettie:

Me and you, us never apart.
Makidada.
Me and you, us have one heart.
Makidada.
Ain't no ocean, ain't no sea.
Makidada.
Keep my sister away from me.
Makidada (SPIELBERG, 1985).¹³³

Antes mesmo de saberem da difícil separação que as esperava, as irmãs ratificam o forte vínculo que as unem, esclarecendo aos espectadores que nada, nem ninguém podem

¹³¹ The Spielbergian ethics of family maintains that a good, ethical life involves demonstrating care for family members, and that one has moral obligations to family members and close friends [...].

¹³² Usamos sororal, ao invés de fraterno, para desconstruir a ideologia masculinista impregnada na linguagem.

¹³³ Eu e você nunca vamos nos separar. Makidada. Eu e você temos um só coração. Makidada. Não tem oceano, não tem mar. Makidada. Capaz de afastar minha irmã de mim. Makidada.

separá-las. Essa ideia é reforçada no momento em que Albert expulsa Nettie de sua casa. Nesse instante, ela olha para Celie e recita a letra da música, indicando que, apesar da distância, seus corações continuarão conectados. Tal evento, além de sugerir que as personagens se reencontrarão em algum momento da narrativa, mostra o protagonismo da irmã mais nova no que se refere à proteção de sua família.

Outra estratégia utilizada para acentuar o “womanismo” de Nettie, no filme, pode ser percebida na cena em que as irmãs estão estendendo lençóis para secar, na fazenda de Albert. Enquanto ajuda Celie nos trabalhos domésticos, Nettie comunica, de maneira enfática, que não voltará a morar com Alphonso, preferindo morrer se tiver que retornar ao antigo lar. Esse diálogo é apresentado em um plano geral, no qual Celie, ao contrário da irmã, é filmada por trás de um dos lençóis, exibindo apenas sua sombra (Figura 1). Tal disposição nos leva a refletir sobre a possibilidade de representar a crise de identidade da protagonista em oposição à autoconsciência de Nettie. Nesse sentido, sombra e luz – ou claridade de visão, pois enxergamos uma das personagens de forma nítida – representam, na nossa visão, a alienação de Celie e, portanto, sua posição subalterna, em contraste com o discernimento de sua irmã, que foge de casa para não se submeter aos abusos do padrasto. Quando os filhos de Albert entram em cena, correndo e derrubando Celie junto com o lençol que a escondia, reforça-se sua fragilidade em contraposição à superioridade de Nettie, que a aconselha a lutar e a mostrar “quem é que manda”.

Figura 1 – Analogia entre Celie/Nettie e Sombra/Luz



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Ainda sobre essa passagem, podemos interpretar a organização da cena a partir do nível de maturidade de cada personagem. Pois, embora mais jovem, Nettie é o modelo no qual Celie deve se espelhar para sair da condição alienada em que vive. É ela quem ensina, quem

cuida e quem aconselha. Dessa maneira, a protagonista é apresentada como uma sombra da irmã, que persegue e “imita” seus passos.

Até aqui, o diretor não faz grandes modificações com relação à narrativa literária, pois apenas cria ambientes e arranjos, para os quais a escrita de Celie não apresenta especificações. A inserção da música *Makidada*, através do jogo infantil, e a cena dos lençóis refletem, portanto, a interpretação do tradutor e as estratégias escolhidas para apresentar a força do amor sororal e a distinção de caráter entre as duas personagens. Todavia, como a impressão de realidade pode ser maior em uma obra fílmica do que em um romance, devido à riqueza perceptiva da imagem, e de outros elementos (AUMONT, 1995, p. 148), entendemos que a constante presença de Nettie, nas cenas iniciais, salienta seu espírito “womanista”. Além das passagens supracitadas, a principal justificativa para tal conjectura se encontra na cena da separação, na qual as modificações em relação à obra de partida ilustram a escolha do diretor pelo “womanismo” de Nettie como fator basilar na formação identitária da irmã.

Em ambas as narrativas, as personagens são obrigadas a se separar por causa da indiferença de Nettie aos olhares sedutores de Albert. Todavia, ao contrário do romance, a adaptação não apresenta uma despedida pacífica. Ela acontece de forma cruel, evidenciando, ao mesmo tempo, a brutalidade de “Mister” e a resistência das personagens femininas (Figura 2). Nesse sentido, a dramática cena que o diretor monta para esse episódio indica, tanto uma estratégia para comover o espectador, quanto uma forma de ratificar, outra vez, o caráter ousado e, portanto, “womanista” de Nettie.

Figura 2 – A separação das irmãs



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Enquanto no texto literário, Albert informa a Celie que sua irmã deve ir embora, no texto fílmico, a cena em que Nettie se livra, agressivamente, dos assédios do cunhado é

antecipada, para que a raiva e as atitudes violentas do personagem fossem “justificadas”. Assim, a tradução de Spielberg outorga à irmã de Celie maior ousadia, já que enfrenta Albert e luta energicamente, mesmo sabendo que sua estadia na fazenda, depois do incidente, não seria mais possível. Além disso, após ser expulsa cruelmente das terras de “Mister”, Nettie manifesta uma voz assertiva e desafiadora, que a obra de Walker não lhe confere:

NETTIE: (*direcionado a Albert*) Why? Why? Why? Why?
 CELIE: Write!
 NETTIE: What?
 CELIE: Write!
 NETTIE: (*direcionado a Albert*) Nothing but death can keep from *her* (SPIELBERG, 1985, grifo nosso).¹³⁴

No romance, a declaração de Nettie é a seguinte: “Nothing but death can keep me from *it*” (WALKER, 2003, p. 19, grifo nosso), indicando que nada, além da morte, pode impedi-la de escrever. Ao direcionar a frase para Albert, na obra fílmica, a personagem enfrenta a autoridade patriarcal, assegurando que não se submeterá as suas imposições. Nesse sentido, ela briga, não porque pretende demonstrar certa superioridade, mas porque seu espírito “womanista” reclama o direito de viver em condições saudáveis.

Considerando que o número de cenas com as irmãs é reduzido, devido à própria narrativa, outra maneira de evidenciar o “womanismo” de Nettie é a suavização nas relações de Celie com as outras duas personagens femininas. Isto é, acreditamos que tais relações não demonstram a força do elo sororal, ao lado de Sofia, e do amor homoafetivo, com Shug, minimizando, portanto, a contribuição desses sentimentos na formação de Celie. Entre outros significados, amar mulheres, sexualmente ou não, faz parte da concepção de “womanismo” que Walker defende. Ademais, como pudemos observar no capítulo anterior, a literatura afro-americana de autoria feminina mostra a amizade entre mulheres negras como elemento vital para seu crescimento e bem-estar. Por isso, quando abordamos a suavização nestas relações, referimo-nos à suavização da ideia “womanista”, entendendo que um filme não pode apanhar tudo aquilo que está em um livro, por questões específicas ao sistema cinematográfico, tal como a duração reduzida em comparação com a obra escrita, e que outros motivos também são responsáveis pela mudança em questão.

¹³⁴ NETTIE: Por quê? Por quê? Por quê? Por quê?
 CELIE: Escreva!
 NETTIE: O quê?
 CELIE: Escreva!
 NETTIE: Só a morte vai me separar dela!

No que se refere à relação com Sofia, mencionamos a supressão dos constantes diálogos, que ajudaram Celie em sua formação identitária, sugerindo, conseqüentemente uma frágil amizade entre as personagens. Por conseguinte, a reconciliação, após a indignação criada pelos conselhos que Celie dera ao enteado, para agredir em sua esposa, não é celebrada com costuras de colchas de retalho na varanda da casa, como acontece no romance, que fortalecem os laços sororais entre a protagonista e Sofia. Ao contrário, no filme, não há espaço para uma reconciliação. Essa passagem é traduzida por duas cenas que se alternam, nas quais acompanhamos dois diálogos: um entre Celie e Sofia, na plantação de milho, e outro entre Harpo e “Mister”, no estábulo, em que o filho justifica o edema no olho como um acidente com uma mula. Por meio de uma montagem com *close-up* e primeiro plano, a conversa entre as duas personagens femininas evidencia a decepção e a raiva de Sofia em relação à Celie, que, por sua vez, demonstra arrependimento, ainda que não o expresse verbalmente (Figuras 3 e 4). Não há, portanto, o pedido de desculpas, acompanhado da confissão do sentimento de inveja. A personagem apenas justifica seus conselhos com a frase: “This life soon be over [...] Heaven last all ways” (WALKER, 2003, p. 42).¹³⁵ A cena que se segue reforça a discórdia entre as personagens, já que Sofia, ao deixar sua casa para morar com a irmã, não responde à saudação de despedida da protagonista.

Figura 3 – A decepção/raiva de Sofia



Fonte: SPIELBERG, 1985.

¹³⁵ Essa vida logo acaba [...] O céu dura pra sempre (WALKER, 2009, p. 58).

Figura 4 – O arrependimento não verbalizado de Celie



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Para Spielberg (FRIEDMAN; NOTBOHM, 2000, p. 124), ninguém nunca tinha amado Celie, além de Deus e de sua irmã. Por isso, acreditamos que a suavização do conflito na relação com Sofia se deve ao reforço que o diretor quis dar à ética familiar, típica em suas produções. Como, para a protagonista, Nettie era sua única família, é por ela – pela descoberta das cartas – que Celie se revolta e se nega a continuar vivendo de modo subordinado. Por conseguinte, interpretamos que, na adaptação, Sofia tem pouca participação no processo de formação identitária da protagonista, pelo fato de o diretor, ao observar questões particulares de sua poética fílmica, escolher enfatizar o papel de Nettie na transformação de Celie. Essa hipótese pode ser reforçada, ainda, na cena da despedida de Sofia, em que Celie, ao escutar o som que anuncia o carteiro, para de acenar e corre em direção à caixa postal, na esperança de uma carta da irmã. Dessa maneira, o espectador visualiza uma cena mais dramática, fundamental à narrativa, que disfarça o fato da não reconciliação entre as duas personagens.

Ainda sobre Sofia, percebemos que sua ousadia feminina é suavizada por meio da inserção de elementos burlescos na diegese fílmica. Sua caracterização, bem como a do personagem Harpo, representam, na opinião de Bobo (1988), uma espécie de alívio cômico, diante da história de Celie. Nesse sentido, compreendemos que a suavização da imagem de Sofia, como figura de resistência ao patriarcado, acontece não somente devido ao contraste de compleições físicas entre ela e o marido, como observamos anteriormente, mas também por causa da comicidade com que ambos foram construídos em algumas cenas. Assim,

Barbara Christian considera Harpo a figura mais criticada no filme. Ela disse que, no livro, ele não poderia se tornar o patriarca que a sociedade exigia que ele se tornasse.

Como o filme não pode retratar um homem desconfortável com as exigências do patriarcado, Harpo é transformado em um bufão (BOBO, 1988).¹³⁶

Destacamos, ainda, que a construção jocosa de Harpo inicia na infância, por meio da cena em que ele não percebe a fuga do cavalo, no momento em que ia selá-lo, e derruba o arreio no chão. Sofia, também, desde seu surgimento na história, demonstra características cômicas. Na narrativa literária, a passagem sobre o casal indo falar com Albert a respeito da gravidez e do casamento compara a forma de andar dos personagens com uma marcha em direção à guerra. No filme, entretanto, somente Sofia caminha sem desenvoltura, com os braços e as pernas esticados, enquanto Harpo tenta acompanhá-la, procurando diminuir seus passos, como se quisesse evitar a conversa com “Mister”. Ainda nesta cena, compreendemos que o humor é realçado pela música extradiegética, típica de filmes cômicos.

Antes da detenção de Sofia, por agressão ao prefeito da cidade, homem branco, as poucas cenas com a personagem expressam um conteúdo cômico, reforçando nossa hipótese de suavização de seu empoderamento e, conseqüentemente, de seu “womanismo”. Embora, na narrativa literária, Sofia caminhe igual a um soldado somente na ocasião de sua conversa com Albert, na narrativa fílmica, tal forma de andar é um traço singular da personagem, que lhe confere humor. Como está sempre “[...] balançando os largos quadris e falando a mil por hora” (WALLACE *apud* BOBO, 1988),¹³⁷ a Sofia, de Spielberg, não parece simbolizar, de modo sério, a resistência feminina negra ao patriarcado e ao racismo. Logo, analisamos sua construção, por meio de elementos cômicos, como uma ironia da luta feminista contra a discriminação gênero-racial. Pois, ao relacionar insubmissão feminina com tagarelice e afobamento, levando em conta seu modo de andar e de trabalhar na plantação, e, ainda, unir a personagem a um esposo cronicamente incapaz de concertar o telhado de casa, do qual está sempre caindo, o filme parece transmitir a ideia de que mulheres negras subversivas são burlescas ou confrontam pessoas “fisicamente inferiores” e, por isso, não devem ser levadas a sério.

Observa-se, também, que a Sofia de Spielberg, além de elementos cômicos, é construída por meio de uma ideia negativa, no que se refere ao modelo de força e resistência, que ela representa. Pois, ao invés de somente resistir à dominação patriarcal de seu marido, ela parece querer domá-lo à sua vontade, invertendo os padrões sociais de hierarquia (BOBO, 1995, p. 68). Nesse sentido, a principal representante do “womanismo”, na obra literária, é

¹³⁶ Barbara Christian found the most maligned figure in the film to be Harpo. She said that in the book he couldn't become the patriarch that society demanded that he become. Because the film cannot depict a man uncomfortable with the requirements of patriarchy, Harpo is made into a buffoon.

¹³⁷ [...] swinging her large hips, and talking a mile a minute.

traduzida como uma figura matriarcal autoritária, ignorando, portanto, o valor “womanista” de uma vida saudável para todas as pessoas, homens e mulheres.

Sendo uma mulher autoritária, a reunião com Harpo, após a libertação do trabalho servil na casa do prefeito, para auxiliá-lo nas atividades do bar (Figura 5), ao invés de buscar abrigo na sua família de irmãs-amazonas (MORRIS, 2007, p. 118), pode gerar, tanto uma contradição de caráter, quanto uma punição, sobre a qual trataremos mais adiante com outros exemplos. Em todo o caso, observamos que a condição de Sofia, exemplificada na figura abaixo, demonstra sua fragilidade diante do poder sexista.

Figura 5 – A submissão de Sofia



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Assim, a personagem, ao fim da narrativa, é exibida em condições “tipicamente” femininas, das quais ela sempre buscou se livrar, considerando seu autoritarismo, mas que foi obrigada a aceitar como parte do sexismo, ao qual sucumbe.

Além de representar a luta contra a sujeição ao homem negro, Sofia também reflete a procura por condições de equidade em relação à mulher branca. No episódio em que a esposa do prefeito a “convida” para ser sua criada, por causa de seu asseio, a personagem, “[...] símbolo da resistência à submissão ao homem negro, [...] também tenta resistir à condição de empregada de uma mulher branca” (SEDRINS; SIBALDO; LIMA, 2005, p. 4). Todavia, o espancamento, um olho enfermo e a condenação à vida carcerária, acarretados pela agressão ao prefeito, fazem com que Sofia abandone seu caráter forte e inabalável, tornando-se submissa à sociedade branca e burguesa. No livro, essa submissão é temporária, uma vez que, ao se libertar da condição servil na casa do prefeito, a personagem torna ao seu lar de cabeça erguida, “corada” e “gorda”. Assim, anos depois do episódio, pode-se dizer que Sofia recupera sua força e destemor, principalmente se observarmos que ela responde a declaração

da filha do prefeito, de que ela é a única negra que não gosta de criança, com a seguinte frase: “I love children [...] But all colored women that say they love yours is lying. [...] Some colored people so scared of whitefolks they claim to love the cotton gin” (WALKER, 2003, p. 269).¹³⁸ Portanto, a ousadia da personagem mostra que, apesar dos anos de opressão, ela não se submeterá, tão facilmente e novamente, ao poder esmagador do racismo.

Na narrativa fílmica, entretanto, a imagem de Sofia, com o fim do trabalho servil na residência dos “patrões” brancos, demonstra que o objetivo de domesticá-la foi alcançado. Além de seu visível envelhecimento, observamos que a personagem está muito tolerante, caminha mais devagar, devido a uma possível luxação na perna, que a obra literária não menciona, e fala com um tom de voz sereno. Logo, compreendemos que há uma punição à Sofia e, portanto, ao seu espírito indômito. Uma vez que tal punição não poderia vir pelas mãos de Harpo, a intensificação do sofrimento como empregada do prefeito nos leva a interpretar que a personagem foi castigada por todos os seus atos subversivos. Por isso, mesmo liberta, ela não consegue recuperar seu espírito obstinado, audacioso e corajoso, do qual fala Walker (1983), ao descrever o “womanismo”. Assim, a personagem não reflete uma condição de bem-estar, exposta, por Maparyan (2012, p. 44), como um estado subjetivo de integridade e vitalidade, que é independente de circunstâncias externas.

Além da supressão do elo sororal entre Sofia e Celie, há uma inversão de papéis, no que se refere à gratidão por atos de solidariedade, que ressignifica o “womanismo” das personagens supracitadas. Na cena do jantar, em que a protagonista anuncia sua transferência para Memphis, Sofia faz uma fala de agradecimento a Celie, por todo o apoio dado, de modo específico, pelo dia em que ela lhe auxiliou nas compras da esposa do prefeito (Figura 6), passagem, essa, não mencionada no romance. Ainda que essa fala assinala, de forma moderada, o renascimento da velha Sofia, considerando o modo como se expressa e se serve, na mesa do jantar, percebemos que a contribuição da personagem na formação identitária de Celie é desconsiderada. Pois, ao outorgar à protagonista certa responsabilidade pela perseverança e mudança de Sofia, a narrativa fílmica propõe um relacionamento “unidirecional”, no sentido de que uma personagem somente ensinou, e a outra somente aprendeu. Apesar de antecipar o florescimento da autoconsciência “womanista” de Celie, ao mostrá-la pedindo a Sofia para reerguer a cabeça (Figura 7), servindo, portanto, como

¹³⁸ Eu gosto de criança [...] Mas toda mulher negra que falou que ama o seu filho tá mentindo. [...] Tem negro que tem tanto medo dos branco que é bem capaz de dizer que gosta até da plantação de algodão (WALKER, 2009, p. 309).

exemplo, essa inversão de papéis pode sugerir a ideia de que mulheres com caráter ousado devem se espelhar em mulheres subjugadas, e não o contrário.

Figura 6 – Celie ajuda Sofia nas compras



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Figura 7 – Celie pede a Sofia para reerguer a cabeça



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Nota-se, dessa forma, que a tradução da relação entre as personagens propõe uma nova interpretação do elo sororal que as unem. Pois, a escolha por suprimir a ousadia e a força feminina de Sofia, através de um processo aparentemente irreversível de domesticação, e por atribuir a Celie uma autoconsciência antecipada ignora o potencial construtivo da amizade que existe entre as personagens, comparado, na obra literária, com costura de colchas de retalhos. Assim, considerando que Celie está sempre se espelhando no comportamento e nas atitudes de suas irmãs “womanistas”, a fim de construir sua própria identidade, pode-se dizer que as modificações, quanto à caracterização de Sofia, suavizam seu espírito assertivo e indômito, eliminando, portanto, sua contribuição no desenvolvimento da protagonista.

No que diz respeito à relação afetiva entre Celie e Shug, é possível que a “insinuação” de homossexualidade na comunidade negra se manifestasse prejudicial para um grupo que já sofria com os efeitos do preconceito racial. Na década de 1980, a comunidade negra já tinha alcançado, oficialmente, o direito de exercer a cidadania de forma não segregada. Todavia, a atmosfera de rejeição às novas leis constitucionais permanecia, uma vez que cerca de doze anos apenas separava o fim dos Movimentos pelos Direitos Civis e a década em questão. Nesse sentido, mostrar personagens negras, especificamente femininas, representando a ascensão de um povo que era visto como “inferior” por natureza, constituía, ainda naquele momento, um ataque à ideologia dominante na indústria cinematográfica hollywoodiana. Sendo a ideologia um componente que “[...] age restringindo a escolha e o desenvolvimento tanto da forma quanto do conteúdo” (LEFEVERE, 2007, p. 35), compreendemos, então, a utilização por parte do diretor de estratégias que suavizassem a relação homoafetiva na tradução de *The Color Purple* para o cinema.

Uma das estratégias que podemos pontuar se refere à cena do beijo, que no romance sugere um encontro muito mais erótico. Como “adaptações cinematográficas de romances frequentemente mudam episódios por razões ideológicas”, concordamos que “*The Color Purple* de Spielberg minimiza o lesbianismo do romance de Alice Walker” (STAM, 2011, p. 73).¹³⁹ Logo, o momento ápice que consideramos no processo de amadurecimento da personagem, ou seja, sua relação homoafetiva com Shug, não é explicitamente apresentado na reescritura fílmica. Assim, o espectador percebe o amor que a protagonista tem pela amante do marido, mas fica com a sensação de que esse sentimento não é realizado. Podemos até dizer que uma possível interpretação, para quem não conhece o texto de partida, é de uma mulher mais madura ensinando a uma amiga inexperiente a descobrir os prazeres de seu corpo. Todavia, se considerarmos que o diretor se encontrava diante de um impasse entre reescrever a cena, que por muitos é considerada crucial na emancipação da protagonista, e observar questões ideológicas da indústria cinematográfica vigente, entendemos que a escolha por alguns rápidos beijos (Figura 8) funciona, em parte, para solucionar as duas dificuldades. Assim, Spielberg nem se contrapõe de modo explícito aos padrões hollywoodianos da década de 80, nem se abstém completamente de traduzir traços da homoafetividade, do romance para as telas.

¹³⁹ Film adaptations of novels often change novelistic events for (perhaps unconscious) ideological reasons. [...] Spielberg’s *The Color Purple* plays down the lesbianism of the Alice Walker novel.

Figura 8 – O beijo



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Ainda sobre esta cena, vale observar que, considerando a aspecto emancipador da primeira relação sexual entre as personagens, o diretor criou uma nova situação a fim de visibilizar a importância de Shug, na formação identitária de Celie. Assim, a inserção da fala de Alphonso, no início da narrativa, sobre o sorriso da protagonista, afirmando que é o mais feio desse mundo, serve para que Shug pudesse libertá-la de algum trauma do passado e se tornar, dessa forma, parte fundamental no seu desenvolvimento. Por conseguinte, Spielberg (1985) declarou que não se sentia preparado para filmar esse momento, com a mesma franqueza da narrativa literária, porque o público poderia não entender. A estratégia, então, foi fazer com que Celie se sentisse mal e envergonhada, ao sorrir, para que Shug quebrasse essa barreira, ao baixar suas mãos, segurá-las firmemente (Figura 9) e “obrigá-la” a se olhar, no espelho, sorrindo e expurgando os sentimentos presos (Figura 10). Por meio dessa recriação, o diretor consegue traduzir a importância de Shug, na mudança da protagonista, e camuflar o teor erótico que esta cena revela, obtendo, dessa maneira, dois resultados favoráveis que atendem às expectativas de dois grupos diferentes, o dos leitores de Walker e o dos mecenas, preocupados com questões ideológicas.

Figura 9 – A libertação de Celie com Shug (I)



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Figura 10 – A libertação de Celie com Shug (II)



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Segundo Frank Marshall, diretor da segunda unidade, em entrevista para a edição do DVD comemorativo de *The Color Purple*, em 2003, outros elementos de caracterização desta cena esclarecem a escolha de Spielberg por uma tradução mais ambígua e simbólica. Assim, notamos que a iluminação, a cor vermelha nas roupas das personagens, a música suave e a lareira acesa criam um ambiente aconchegante e sedutor, simbolizando o amor e a ternura entre Celie e Shug.

Além da suavização da homoafetividade, percebemos, também, que a adaptação propõe uma reinterpretação do beijo entre mulheres negras. Pois, antes mesmo de conhecer Shug, quando ainda era jovem, Celie aparece em uma cena beijando Nettie (Figura 11), após gravarem seus nomes em uma árvore, na fazenda de Albert. No final do filme, o beijo é repetido quando as irmãs se reencontram (Figura 12), levando o espectador a interpretar esse

gesto como uma expressão sororal somente. De tal modo, o primeiro beijo com Shug é “justificado” e pode ser aceito pela sugestão de fazer parte da tradição de um povo, além de gerar uma ambiguidade.

Figura 11 – Beijo sororal (I)



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Figura 12 – Beijo sororal (II)



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Outra cena que pontuamos nessa mesma direção trata da ida de Celie para Memphis com Shug. Em um carro no qual se acomodam apenas três pessoas no banco da frente, a protagonista viaja no assento de burburinho, junto às bagagens (Figura 13). Sobre essa cena, Walker (1996, p. 220) afirmou que Celie “[...] nunca teria sentado no assento de burburinho. Ela tinha conhecido a mulher com quem passaria o resto de sua vida: ambas sabiam disso. Elas teriam compartilhado um banco, pelo menos”.¹⁴⁰ Compreendendo que

¹⁴⁰ [...] would never have sat in the rumble seat. She had met the woman with whom she would spend the rest of her life: they both knew it. They would have shared a seat, at least.

posicionar Celie ao lado de Shug, no carro, poderia reforçar a questão homoafetiva, interpretamos essa escolha como uma estratégia conciliadora do diretor. Visto que o romance não especifica a acomodação da personagem durante a viagem, Spielberg fez uma tradução conveniente às questões supracitadas. Contudo, não conseguiu escapar das polêmicas na recepção do seu texto. Se, por um lado, ele se desviou de críticas negativas por parte da indústria cinematográfica, por outro, foi alvo de duros julgamentos pelos leitores de Walker.

Figura 13 – Celie no assento de burburinho



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Outra mudança, que suaviza o “womanismo” de Shug, e por consequência, o de Celie, diz respeito à tradução de questões espirituais. Embora a espiritualidade “womanista” seja eclética, na medida em que é constituída de diversos elementos, observa-se sua ênfase nas pessoas e na natureza, e não em instituições e ideologias (MAPARYAN, 2012, p. 102). Nesse sentido, percebemos que a adaptação fílmica transforma o aspecto espiritual holista do romance em uma linguagem mais religiosa, constituída de códigos e rituais específicos, principalmente, se considerarmos a recriação do pai de Shug como um pastor, de quem ela busca, constantemente, o perdão e o reconhecimento. Assim, conforme Bobo:

[...] Shug é desempoderada, uma vez que ela anseia a aprovação de seu pai-pastor. A introdução do pai de Shug, um pastor, foi fabricada para o filme. Ele não existe no romance. No filme, Shug é vista como alguém que se queixa da vida que viveu e que concorda com a percepção dos outros sobre si, de uma mulher libertina. Sua constante busca pela absolvição de seu pai-pastor remove sua fonte central de energia no romance – de que ela faz o que quer e de que tem os meios econômicos para tal (BOBO, 1995, p. 68).¹⁴¹

¹⁴¹ [...] Shug is disempowered as she longs for her preacher father’s approval. The introduction of Shug’s father, a preacher, was fabricated for the film. He does not exist in the novel. In the film Shug is seen as someone who regrets the life she has lived and who assents to others’ perception of her as a loose woman. Her constant quest

Ainda que, no romance, o leitor constata a censura do pai da personagem, ao chamá-la de “vagabunda”, não há menção de que ele fosse um pastor, ou ainda, de que Shug se arrependesse de seus atos e necessitasse de sua aprovação. Pelo contrário, ela é uma pessoa livre, que decidiu se doar e doar seu amor aonde lhe aprazer (WALKER, 1996, p. 140). Nessa perspectiva, compreendemos que a personagem busca condições de bem-estar e as encontra, tanto no blues, quanto na percepção espiritual que tem do mundo.

Na narrativa fílmica, entretanto, a personagem Shug é construída como uma filha pecadora, que anseia o perdão do pai e o acolhimento da igreja. Pois, não obstante as apresentações no bar de Harpo e a realização de uma turnê musical, a adaptação enfatiza o sofrimento da personagem, como consequência da rejeição de seu pai, sugerindo que ela se arrepende de seus atos “libertinos” e que quer viver de modo “digno”. Observamos, dessa forma, a inserção do choro, na cena da banheira, e das várias tentativas de reconciliação. Por conseguinte, até mesmo o casamento com Grady, interpretado por Bennet Guillory, parece ser um meio de provar que ela mudou e se tornou uma mulher “respeitável”. Tal hipótese pode ser verificada na cena em que a personagem avista a charrete de seu pai, na estrada, e corre para informá-lo sobre a novidade, ao mostrar a aliança (Figura 14).

Figura 14 – Shug tenta se reconciliar com o pai



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Percebemos, assim, que a necessidade de Shug de ser perdoada pelo pai-pastor, sobretudo por meio de um casamento, revela sua necessidade de ser aceita pela igreja, que vê sua profissão e seu modo de vida como transgressores. Dessa maneira, o espírito livre da personagem literária é traduzido como um caráter indecente, que deve ser “purificado”.

for absolution from her preacher father takes away her central source of power in the novel – that she does what she wants and has the economic means to do so.

Igualmente à história bíblica do filho pródigo, Shug se arrepende, muda e retorna ao lar – a igreja – para ser recebida pelo pai, de braços abertos, com festa e cânticos (Figura 15). Assim reescrita esta cena, Spielberg evidencia sua preferência mais por aspectos religiosos institucionais, do que pela percepção espiritual do “womanismo”, de traços globalizantes. Tal escolha pode ser justificada, tanto como parte das crenças do próprio diretor ou de sua poética, se levarmos em conta a reconciliação de uma família desestruturada, quanto devido às questões religiosas do próprio país, majoritariamente cristão. Vale ressaltar, ainda, que não é o fato de haver perdão entre pai e filha que suaviza o caráter “womanista” de Shug, mas a forma como ele é construído em relação ao que é considerado certo e errado por instituições religiosas.

Figura 15 – A festa do perdão de Shug



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Por fim, o último elemento que identificamos na suavização do “womanismo” de Celie é a ausência do perdão entre ela e Albert. Como um valor “womanista”, o perdão “[...] é um modo de encontrar e restaurar a paz, cultivando uma mudança na percepção que permite ver o significado espiritual maior dos eventos” (MAPARYAN, 2012, p. 196). Por isso, quando a reescritura não contempla a nova amizade entre Celie e Albert, minimiza-se o poder conciliador do espírito “womanista”, que Celie demonstra ao fim da narrativa literária. A própria Walker (1996), durante o período de gravação, sugeriu que o final mostrasse uma família reunida, com todos participando desse momento. Até porque, ao posicionar Albert distante dos demais, observando a felicidade das irmãs (Figura 16), o filme reforça a ideia de que ele é a pessoa responsável por aquele reencontro.

Figura 16 – O olhar “orgulhoso” de Albert



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Em entrevista, Spielberg (1985) declarou que filmou a cena da reconciliação entre Albert e Celie. Entretanto, ele compreendeu que, considerando a duração limitada de um filme, era muito tarde para esse perdão, pois os espectadores poderiam não compreender a “repentina harmonia” entre os dois personagens. Além disso, o diretor enfatizou que, sendo Celie e Nettie as protagonistas de *The Color Purple*, não havia espaço para Albert no desfecho dessa história. Nesse sentido, a estratégia para não se abster, totalmente, da cena da reconciliação, foi filmar a protagonista olhando Albert através da vidraça de sua loja de calças, na qual o espectador pode perceber um olhar sereno, indicando que Celie não sente rancor de seu ex-marido (Figuras 17 e 18).

Figura 17 – O pedido de perdão não verbalizado de Albert



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Figura 18 – O perdão não verbalizado de Celie



Fonte: SPIELBERG, 1985.

Ademais, Albert demonstra arrependimento e amor quando tenta reunir as irmãs. Ainda que esse ato, inexistente na obra literária, o qualifique como uma espécie de “herói”, ele mostra que a harmonia virá em algum momento. Isto é, que ele será perdoado e terá uma nova oportunidade de viver, ao lado de Celie, na comunidade “womanista”, que ele ajudou a construir.

No fim da história, o cenário é o mesmo do início do filme, em que Celie e Nettie cantam e “brincam” em um campo de lavandas, reforçando, mais uma vez, a percepção de Spielberg, de que as irmãs são as únicas protagonistas da narrativa. Assim, o retorno ao ponto de partida da diegese enfatiza o elo sororal e, de modo específico, a importância de Nettie no desenvolvimento de Celie e na nova vida que ela pode começar, agora, com a restauração de sua família. Por conseguinte, as demais personagens, ainda que componham a cena, não integram a celebração deste reencontro. Igualmente aos espectadores, elas apenas observam a felicidade das irmãs e compartilham a emoção que este desfecho proporciona. Desse modo, o sentimento “circular” do romance, expresso na reunião familiar, é traduzido, para o cinema, como um sentimento sororal, delimitado somente às irmãs. Tal reescritura, ainda que não ilustre, plenamente, a comunidade “womanista” de Walker, sugere que Celie, com o retorno de Nettie, está pronta para continuar sua história de uma forma mais íntegra e harmoniosa, propiciando um estado de bem-estar para si e para todas as pessoas ao seu redor.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendida como uma atividade dialógica e de troca humana, a tradução permite a comunicação entre diferentes culturas e sistemas, aproximando tempos, diminuindo distâncias e abrindo espaço para a compreensão do outro, ou seja, da diversidade. Por isso, ela não é apenas um produto, finalizado, por exemplo, em uma impressão, mas também, um processo que envolve negociações de caráter histórico, social, político e econômico. Nesse sentido, a reescritura de uma obra literária no cinema, que é um tipo de tradução, reflete essas mesmas questões e não pode, portanto, ser percebida como secundária e/ou culturalmente inferior. Assim, a adaptação cinematográfica, inserida em um contexto cultural específico, constitui um diálogo entre mídias, mantendo relações, tanto com o texto-fonte, quanto com o sistema receptor, suscitando um produto novo e necessariamente diferente.

No decorrer deste trabalho, discutimos questões referentes ao fenômeno da tradução de obras literárias para as grandes telas, procurando entender as motivações, as estratégias e as mudanças que regem o processo de reescritura do romance *The Color Purple*. Constatamos, dessa maneira, que a adaptação cinematográfica está muito mais ligada ao seu contexto/sistema de produção do que ao próprio texto de partida. Especificamente, no que se refere ao objeto desse estudo, isto é, a tradução do “womanismo” a partir das principais personagens femininas, observamos que o filme prioriza os valores da década de oitenta, bem como a poética do diretor, Steven Spielberg. Acreditamos, ainda, que os tradutores desconhecem a ideia “womanista” – já que não está explícita no romance –, o que explica, em parte, a suavização de alguns aspectos constituintes desse movimento. Por isso, as personagens cinematográficas, diferentemente das literárias, não conseguem demonstrar a completude e a importância do “womanismo” na cura das doenças sociais que atingem a humanidade.

A análise do *corpus*, como exposto anteriormente, não visava assinalar questões de fidelidade a uma suposta “essência” do texto literário. Pelo contrário, uma vez que recorreremos às recentes teorias de tradução, interessava-nos compreender o processo tradutório para, então, observar estratégias e explicar eventuais alterações. Nesse sentido, os Estudos Descritivos de Toury (2012) nos permitiu analisar o filme como um produto independente, a partir do qual se busca reconstituir o processo, verificando regularidades de comportamentos e descrevendo estratégias. Dialogando, também, com a teoria dos polissistemas, de Even-Zohar (1990), e com o conceito de reescritura, de Lefevere (2007), versamos sobre uma questão, ainda, negligenciada na abordagem linguística: o contexto sociocultural. Salientamos, pois, a

influência do sistema receptor, sobretudo de seus componentes ideológicos, tanto na escolha do produto, quanto no decurso de sua transmutação. Assim, compreendendo o filme pelo o que realmente ele é, ou seja, uma adaptação, e não uma cópia do texto literário, utilizamos os estudos de Cattrysse (1992), Stam (2008; 2011) e Hutcheon (2013) para desconstruir a ideia de equivalência, reconhecendo que, como toda tradução, a reescritura fílmica sofre “perdas” e “ganhos”, sem, por isso, ser considerada inferior.

Ao compreender que a sensação de uma adaptação infiel está ligada à disparidade entre imagem construída no filme e imagem construída nos “palcos privados da mente” de um leitor, apontamos a insuficiência da ideia de essência do texto literário. Pois, se um romance produz uma infinidade de interpretações, podemos dizer que ele também gera inúmeras traduções, recordando, ainda, que o tradutor (cineasta, roteirista) é, além disto, um leitor. Nessa perspectiva, a criação das personagens ficcionais, de *The Color Purple*, livro e filme, perpassa, tanto a fortuna crítica de seus autores, Walker e Spielberg, quanto o contexto sociocultural no qual eles estão inseridos. Embora as obras não estejam tão distanciadas no tempo e no espaço, considerando que a adaptação foi lançada três anos depois do romance, destacamos o poder ideológico, da conservadora década de oitenta, em estipular parâmetros de re(criação), moldando os produtos da mídia.

A força da ideologia, entretanto, não isenta o diretor de escolhas, acréscimos e omissões, durante o processo de transmutação, pois a poética do tradutor também delinea a construção da reescritura. Como observamos, ao longo desta pesquisa, a personagem Nettie está fortemente vinculada aos aspectos poetológicos da produção spielberguiana, de modo específico, a uma constante em seus filmes, que preconiza valores familiares. Assim, ao reescrevê-la, por meio dessa “ética”, o cineasta enfatiza suas características “womanistas”, tais como o cuidado materno, a preocupação com o bem-estar da humanidade e a resistência ao patriarcado, ainda que involuntariamente. Insistimos, portanto, que a ênfase destes aspectos diz respeito à escolha de Spielberg em “delimitar” a história de *The Color Purple* às irmãs. Pois, sendo elas a única família uma da outra, tal restrição se adequava à especificidade de seu trabalho, permitindo, também, a supressão de questões que atacavam a ideologia do período.

Ao observamos que a reescritura priorizava a difícil história de Celie e Nettie, de sua cruel separação e de seu saudoso reencontro, verificamos as estratégias de suavização das relações entre a protagonista e as demais personagens femininas, Sofia e Shug. Percebemos, assim, que suavizar ou omitir ideias e características “womanistas” correspondia, muito mais, à legitimação dos ideais tradicionalistas do período Reagan do que à poética e/ou à postura dos tradutores. Por isso, a ousadia de Sofia é contida e penalizada. Considerando que a década

de oitenta buscou frear os ganhos da luta feminista da década anterior, a imagem de uma mulher negra irreverente, que construía fortes laços de amizade com outras mulheres, ensinando-as a reagir, não era nada bem-vinda. Ainda que, tanto o romance, quanto o filme mostrassem o sofrimento de Sofia diante do poder esmagador do racismo, constatamos, na análise, que a adaptação não a devolve sua força e destemor. Ela é, portanto, domada.

A respeito da personagem Shug, nossa investigação ressaltou a suavização de características relacionadas à independência feminina, à postura espiritual e à sexualidade. Assim, enquanto no enredo literário, Shug declara seu amor por Celie, ensinando-a a conhecer seu próprio corpo e a se libertar dos traumas causados pelos estupros, na trama fílmica, ela assume o papel de uma amiga, que cuida, instrui e apoia, disfarçando, desse modo, o fato de sua bissexualidade e, por consequência, da homossexualidade da protagonista. Afinal, mostrar mulheres negras homossexuais, independentes e felizes representava um risco para uma série de projetos reaganistas, tais como o reestabelecimento do modelo tradicional de família e a restituição da subserviência “voluntária” feminina. Além disso, o espírito livre de Shug, que sai de casa para construir carreira no blues, deixando seus filhos aos cuidados da mãe, é transmutado em um espírito inquieto e dependente do perdão do pai. Ressaltamos, ainda, que a construção do pai da personagem como um pastor está intrinsecamente ligada à substituição da visão espiritual do romance, baseada no “womanismo”, pela doutrina cristã protestante. Diante destas observações, refletimos sobre o poder das instituições que controlam a mídia, sobretudo na conservadora década de oitenta, moldando os critérios de produção e impondo normas comportamentais e valores tradicionalistas.

Embora o filme tenha sido produzido em um contexto sócio histórico não tão diferente do texto literário, a análise do *corpus* mostra que a ideologia controla, muito mais, a criação de uma obra fílmica, do que a tessitura de um romance. Isso se deve, entre outras razões, ao maior consumo do produto fílmico, inclusive por pessoas não letradas. Se analisarmos a repercussão dos dois trabalhos, tal assertiva fica ainda mais clara. Pois, mesmo banido por alguns meses, o livro de Walker, recheado de questões controversas, alcançou um significativo número de vendas e de aprovação, levando-a a uma das maiores premiações da literatura norte-americana. Ao contrário, o filme de Spielberg, ainda que “suavizado”, sofreu duros julgamentos, tanto pelo público, quanto pela crítica. Insistimos, também, que a escolha do cineasta em adaptar *The Color Purple*, distanciando-se do gênero fílmico, pelo o qual era conhecido até então, estava mais relacionado à sua necessidade de reconhecimento artístico e ao tão sonhado Prêmio da Academia, que ele não recebeu.

Concluímos, portanto, que a tradução cinematográfica de *The Color Purple*, ainda que não priorize a totalidade da ideia “womanista”, como a percebemos no romance, consegue criar um universo de denúncia da opressão contra a mulher negra, suscitando a ampliação do público leitor. Sendo as personagens ficcionais frutos de seus criadores, é certo que elas exibiriam aspectos particulares da poética de cada um e de cada sistema de produção, manifestando, portanto, características diversas. Visto que não buscávamos apontar questões de fidelidade e equivalência, defendemos as alterações acarretadas como reflexos das escolhas do diretor, que podem ser explicadas, na nossa visão, tanto devido ao período histórico, ainda instável para a comunidade negra, como por questões ideológicas e poetológicas da indústria cinematográfica hollywoodiana. Através de uma análise de caráter descritivo, destacamos as razões e o modo de produção da adaptação, considerando seu contexto sócio histórico e enfatizando a autonomia da reescritura.

Mesmo que não tenha provocado à superlotação nas salas de cinema, o filme *The Color Purple*, fruto da ousadia de Spielberg em traduzir o romance de Walker, mulher negra, contribuiu na desconstrução da noção de como os negros deveriam ser apresentados nos filmes hollywoodianos. Além disso, enfatizamos seu papel em disseminar a literatura de autoria feminina afro-americana, bem como o conjunto de textos históricos e teóricos que a rodeiam. Pois, reconhecendo a importante função das reescrituras na ampliação do público leitor de uma determinada produção literária, observamos, ainda hoje, a carência de traduções de obras produzidas por mulheres negras.

A partir desse estudo, vislumbramos novas pesquisas a fim de difundir a literatura de autoria feminina afro-americana, reconhecendo o importante papel das reescrituras. Uma interessante investigação seria analisar as poucas adaptações cinematográficas de obras literárias escritas por mulheres negras, percebendo como elas lidam com a denúncia do preconceito gênero-racial e compreendendo o porquê do escasso número de traduções. Outra possibilidade seria uma pesquisa sobre o livro documentário de Walker, em parceria com Pratibha Parmar, *Warrior Marks: Female Genital Mutilation and the Sexual Blinding of Women* (1993), e de sua adaptação *Warrior Marks* (1993), que versa sobre a mutilação genital feminina, assunto tratado no romance de Walker, *Possessing the Secret of Joy* (1992). Assim, longe de encerrar o debate sobre *The Color Purple* e sua adaptação cinematográfica, este trabalho busca suscitar novas questões a cerca das re(escrituras) de grupos que vivem à margem, difundindo a denúncia dos diversos tipos de opressão e oferecendo propostas conciliadoras para salvar esse jardim chamado humanidade.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLAN, Tuzyline Jita. “The Color Purple: a Study of Walker’s Womanist Gospel” In: BLOOM, Harold (Editor). *Alice Walker’s The Color Purple*. Philadelphia: Chelsea House, 2000.

ARMS, Gary; RILEY, Thomas. The “Big-Little” Film and Philosophy: Two Takes on Spielbergian Innocence. In: KOWALSKI, Dean A. (Editor). *Steven Spielberg and Philosophy: we’re gonna need a bigger book*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2008.

AUMONT, Jacques... [et al]. *A Estética do Filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus Editora, 1995.

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2002.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BERLANT, Lauren. “Race, Gender, and Nation in The Color Purple” In: BLOOM, Harold (Editor). *Alice Walker’s The Color Purple*. Philadelphia: Chelsea House, 2000.

BERND, Zilá. *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BIBER, Katherine. The Emperor’s New Clones: Indiana Jones and Masculinity in Reagan’s America. *Australasian Journal of American Studies*, vol. 14, nº 02. Dezembro de 1995, pp 67-83.

BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patricia (orgs). *Tradução e Relações de Poder*. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BOBO, Jacqueline. Black Women’s Responses to The Color Purple. *Jump Cut: A review of Contemporary Media*, nº 33, 1988, pp. 43-51. Disponível em: <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC33folder/CIPurpleBobo.html>>. Acesso em: 07 de Outubro de 2014.

_____. Sifting Through the Controversy: Reading The Color Purple. *Callaloo*, nº 39. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 332-342.

_____. *Black Women as Cultural Readers*. New York: Columbia University Press, 1995.

BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattos, Mammies, and Bucks: an Interpretive History of Blacks in American Films*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2004.

BROWN, Tony. “Blacks Need to Love One Another”. Carolina Peacemaker Newspaper, 1986. In: WALKER, Alice. *The Same River Twice: Honoring the Difficult*. New York: Scribner, 1996.

BRUM, Gabriela Eltz. *Sexual Blinding of Women: Alice Walker's African Character Tashi and the Issue of Female Genital Cutting*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BUSIA, Akosua. *The Seasons of Beento Blackbird: a Novel*. New York: Washington Square Press, 1997.

CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio S. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CATRYSSSE, Patrick. *Film Adaptation as Translation: some Methodological Proposals*. In: Target 4:1. p. 57-70. Amsterdam: John Benjamins, 1992a.

_____. *Pour une Theorie de l'Adaptation Filmique*. Leuven: Peter Lang As, 1992b.

CLEWIS, Robert R. "A Spielbergian Ethics of the Family in Saving Private Ryan and The Color Purple" In: KOWALSKI, Dean A. (Editor). *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2008.

COHEN, Clélia. *Steven Spielberg*. Tradução de Imogen Forster. Coleção Masters of Cinema. Paris: Cahiers du Cinéma, 2010.

COLLINS, Patricia Hill. *Fighting Words: Black Women and the Search for Justice*. London: University of Minnesota Press, 1998.

_____. *Black Feminist Thought*. New York: Routledge Classics, 2009.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos de discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, 2002. p. 171-188. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>>. Acesso em 30 de Setembro de 2014.

CUNNINGHAM, Michael. *The Hours*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

D'ANGELO, Biagio; SANTOS, Waltecy Alves dos. Violação à Intimidade: o Gênero Epistolar em A Cor Púrpura, de Alice Walker. *Ipotese: Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora, 2009. ISSN: 1982-0836. Disponível em: <www.ufjf.br/revistaipotese/files/2009/10/violação-à-intimidade.pdf>. Acesso em: 10 de Julho de 2010.

DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. Tradução de Machado de Assis e Ricardo Lísias. São Paulo: Hedra, 2002.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da Semiótica à Tradução Cultural*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1999.

DIXON, Thomas. *The Leopard's Spots: a Romance of the White Man's Burden 1885 – 1900*. [S.l.]: Ostara Publications, 1903.

_____. *The Clansman: an Historical Romance of the Ku Klux Klan*. Lexington: University Press of Kentuck, 1970.

DONNELLY, Mary. *Alice Walker: The Color Purple and other Works*. New York: Marshall Cavendish, 2010.

DU BOIS, William Edward Burghardt. *As Almas da Gente Negra*. Tradução de Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

EARLY, Gerald. The Color Purple as Everybody's Protest Art. *The Antioch Review*, vol. 44, nº 3 (The Color Purple: Everybody's Protest). Yellow Springs, OH: The Antioch College, 1986, pp. 261-275.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. *Special Issues of Poetics Today*. The Porter Institute for poetics and semiotics, Tel Aviv, v. 11, n. 1, 1990.

FALUDI, Susan. *Backlash: o Contra-Ataque na Guerra não Declarada contra as Mulheres*. Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Embates na Cena Literária: a Arte de Resistir à Exclusão” In: TORNQUIST, Susana Carmen... [et al.] (orgs.). *Leituras de Resistência: Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009, p. 293-313.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique. “Movimentos Feministas. Tradução de Vivian Aranha Saboia” In: HIRATA, Helena... [et al.] (orgs.). *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FRIEDMAN, Lester D; NOTBOHM, Brent (Editors). *Steven Spielberg: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2000.

GATES JR., Henry Louis. “Color me Zora: Alice Walker’s (Re)writing of the Speakerly Text” In: BLOOM, Harold (Editor). *Alice Walker’s The Color Purple*. Philadelphia: Chelsea House, 2000.

GRAY, Richard J. *A History of American Literature*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004.

GUERRERO, Ed. *Framing Blackness: the African American Image in Film*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HATTNER, Álvaro L. Literatura Negra nos Estados Unidos: da “Plantation” ao Gueto, Resistência e Criação. *Itinerários – Revista de Literatura*. Araraquara, 1990, nº 01, p. 1-223. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1218/996>>. Acesso em: 13 de Fevereiro de 2014.

HOOKS, Bell. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press, 1981.

_____. “Writing the Subject: Reading The Color Purple” In: BLOOM, Harold (Editor). *Alice Walker’s The Color Purple*. Philadelphia: Chelsea House, 2000.

- HOWARD, Josiah. Blaxploitation no Rio. *Tela Negra: o Cinema do Blaxploitation*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2011.
- HURSTON, Zora Neale. *Seus Olhos Viam Deus*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- JONES, Gayl. *Liberating Voices: Oral Tradition in African American Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- JOHNSON, Yvonne. "Alice Walker's *The Color Purple*" In: BLOOM, Harold (Editor). *Alice Walker's The Color Purple*. Philadelphia: Chelsea House, 2000.
- KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia – Estudos Culturais: Identidade e Política entre o Moderno e o Pós-Moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- KOWALSKI, Dean A. (Editor). *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2008.
- LAMBERT, José. Translation, Systems and Research: the Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies. *TTR: Traduction, Terminologie, Redaction*. vol. 8.nº 1, 1995, p. 105-152.
- LEFEVERE, Andre. Literary Theory and Translated Literature. *Dispositio*, Michigan: Department of Romance Languages, University of Michigan, vol. 07, nº 19/21, p. 3-22, 1982.
- _____. *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama*. Tradução de Cláudia Matos Seligman. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- LE GALL, Michel; TALIAFERRO, Charles. "The Recovery of Childhood and the Search for the Absent Father" In: KOWALSKI, Dean A. (Editor). *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2008.
- LISTER, Rachel. *Alice Walker – The Color Purple: a Reader's Guide to Essential Criticism*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- LONG, Richard. A. e COLLIER, Eugenia. W. (Editors.). *Afro-American Writing: an Anthology of Prose and Poetry*. New York: New York University Press, 1972.
- MACHADO, Lia Zanotta. "Feminismo, Academia e Interdisciplinaridade" In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (orgs.). *Uma Questão de Gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.
- MAPARYAN, Layli (Editor). *The Womanist Idea*. New York and Oxon: Routledge, 2012.
- MCBRIDE, Joseph. *Steven Spielberg: a Biography*. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2010.

MORRIS, Nigel. *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*. London: Wallflower Press, 2007.

MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Penguin Books, 2000.

_____. *O Olho Mais Azul*. Tradução de Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NIDA, Eugene. A. *Toward a Science of Translating*. Netherlands: E. J. Brill, 1964.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a Construção do Personagem*. Série Fundamentos. São Paulo: Editora Ática, 1989.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e Diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

ROMANELLI, Sérgio. *De Poeta a Poeta: a Única Tradução Possível? O Caso Dickinson/Virgillito. Uma Análise Descritiva*. Dissertação (Mestrado em Letras Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

RYAN, Michael; KELLNER, Douglas. *Camera Política: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1988.

SANTOS, Waltecy Alves dos. O Outro e o Eu: a Cama nas Narrativas de Niketche e A Cor Púrpura. *Revista África e Africanidades*. [S.l.], Ano 3, nº 11, nov. 2010. ISSN: 1983-2354. Disponível em: <<http://www.africaeaficanidades.com/sumario.html>> Acesso em: 03 de Janeiro de 2011.

SEDRINS, Adeilson Pinheiro; SIBALDO, Marcelo Amorim; LIMA, Rafael Bezerra de. As relações entre gênero e raça em A cor púrpura, de Alice Walker: a caminho da descoberta da feminilidade de Celie. *Revista Ártemis*, João Pessoa, v. 3, dez. 2005. ISSN: 1807-8214. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/2210>>. Acesso em: 06 de Agosto de 2013.

SEIFERT, Melissa DeAnn. Who's Got the "Reel" Power? The Problem of Female Antagonisms in Blaxploitation Cinema. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 4. ISSN: 2009-4078. 2012. Disponível em: <<http://www.alphavillejournal.com/Issue%204/HTML/ArticleSeifert.html>>. Acesso em: 17 de Outubro de 2014.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Carlos Augusto Viana da. *Mrs. Dalloway e a Reescritura de Virginia Woolf na Literatura e no Cinema*. Tese (Doutorado em Letras Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SPIELBERG, Steven. Steven Spielberg: The EW Interview. *Entertainment Weekly*. Nova York, dez. 2011. Entrevista concedida a Anthony Breznican. Disponível em: <http://www.ew.com/ew/article/0,,20471622_20551032,00.html> Acesso em: 06 de Novembro de 2013.

STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade. *Ilha do Desterro* – Revista de Língua Inglesa, Literaturas em Inglês e Estudos Culturais. Florianópolis, 2006, n° 51, p. 019-053. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: Março de 2014.

_____. *A Literatura através do Cinema: Realismo, Magia e a Arte da Adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. “Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation” In: NAREMORE, James. (Editor). *Film Adaptation*. New York: The Athlone Press, 2011.

STUART, Suzanne. ‘Steven Phone Home’: *The Cultural Ambivalences of Family in the Cinema of Steven Spielberg*. PhD Thesis – University of New South Wales, Kensington - Sydney, 2011.

TOURY, Gideon. A Rationale for Descriptive Translation Studies. *Dispositio*, Michigan: Center for Latin American and Caribbean Studies, University of Michigan, vol. 07, n° 19/21, p. 23-39, 1982.

_____. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2012.

VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da Literatura Americana* – Edição Revisada. Tradução de Márcia Biato. Estados Unidos da América: Christopher Little, 1994. Disponível em: <http://photos.state.gov/libraries/amgov/30145/publications-portuguese/B_Outline_American_Literature_Portuguese_digital.pdf>. Acesso em: 07 de Abril de 2014.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires (Org.). *Teorizando e Contextualizando a Tradução*. Curso de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da FALE/UFMG, 1996.

XAVIER, Ismail. “Do Texto ao Filme: a Trama, a Cena e a Construção do Olhar no Cinema” In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo – Instituto Itaú Cultural, 2003.

WALKER, Alice. *In Search of Our Mothers’ Gardens*. New York: Harcourt Books, 1983.

_____. “Looking for Zora” In: *In Search of Our Mothers’ Gardens*. New York: Harcourt Books, 1983.

_____. *Meridian*. New York: Pocket Books, 1986.

_____. *Vivendo pela Palavra*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1988a.

_____. *The Third Life of Grange Copeland*. New York: Pocket Books, 1988b.

_____. “For My Sister Molly Who in the Fifties” In: CHRISTIAN, Barbara T (Editor). *Everyday Use*. New Jersey: Rutgers University Press, 1994.

_____. *Once*. London: The Women's Press, 1995.

_____. *The Same River Twice: Honoring the Difficult*. New York: Scribner, 1996.

_____. *The Color Purple*. Florida: Harvest Books, 2003.

_____. "Coming Apart" In: PHILLIPS, Layli (Editor). *The Womanist Reader*. New York and London: Routledge, 2006, p. 3-11.

_____. *A Cor Púrpura*. Tradução de Betúlia Machado, Maria José Silveira e Peg Bodelson. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

_____. *Rompendo o Silêncio: uma Poeta Diante do Horror em Ruanda, no Congo Oriental e na Palestina/Israel*. Tradução de Ana Resende. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011a.

WALKER, Alice; BYRD, Rudolph P. (Editors). *The World Has Changed: Conversations with Alice Walker*. New York: The New Press, 2010.

WALKER, Alice. Literatura e Ideologia: uma Entrevista com Alice Walker. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ago. 2011b. Entrevista concedida a Raquel Cozer. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/a-biblioteca-de-raquel/2011/08/06/literatura-e-ideologia-uma-entrevista-com-alice-walker/>>. Acesso em: Outubro de 2013.

WASHINGTON, Mary Helen. "An Essay on Alice Walker" In: CHRISTIAN, Barbara T (Editor). *Everyday Use*. New Jersey: Rutgers University Press, 1994.

WILLIAMS, Carolyn. "'Trying to Do without God': the Revision of Epistolary Form in The Color Purple" In: BLOOM, Harold (Editor). *Alice Walker's The Color Purple*. Philadelphia: Chelsea House, 2000.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

_____. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WRIGHT, John W. "Levinasian Ethics of Alterity: The Face of the Other in Spielberg's Cinematic Language" In: KOWALSKI, Dean A. (Editor). *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2008.

7. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

BAIL, Charles. dir. *Cleopatra Jones and the Casino of Gold*. Com Tamara Dobson, Stella Stevens e Ni Tien. EUA e Hong Kong: Harbor Productions, 1975, 94 min.

BREST, Martin. dir. *Beverly Hills Cop* [*Um Tira da Pesada*]. Com Eddie Murphy, Judge Reinhold e John Ashton. EUA: Paramount Pictures, 1984, 105 min.

COPPOLA, Francis Ford. dir. *The Godfather* [*O Poderoso Chefão*]. Com Marlon Brando, Al Pacino, James Caan e Robert Duvall. EUA: Paramount Pictures, 1972, 175 min.

COSMATOS, George P. dir. *Rambo: First Blood II* [*Rambo II – A Missão*]. Com Sylvester Stallone, Richard Crenna, Charles Napier e Steven Berkoff. EUA: Anabasis N. V., 1985, 96 min.

CROSLAND, Alan. dir. *The Jazz Singer* [*O Cantor de Jazz*]. Com Al Jolson, May McAvoy e Warner Oland. EUA: Warner Bros., 1927, 88 min.

DALDRY, Stephen. dir. *The Hours* [*As Horas*]. Com Meryl Streep, Julianne Moore e Nicole Kidman. EUA: Paramount Pictures, 2003, 115 min.

DASH, Julie. dir. *Daughters of the Dust*. Com Cora Lee Day, Alva Rogers, Barbarao e Trula Hoosier. EUA: American Playhouse, 1991, 112 min.

DAVIS, Ossie. dir. *Cotton Comes to Harlem* [*Hififi no Harlem*]. Com Godfrey Cambridge, Raymond St. Jacques e Calvin Lockhart. EUA: Formosa Productions, 1970, 97 min.

FARLEY, William. dir. *Citizen: I'm not Losing my Mind, I'm Giving It Away*. Com Stoney Burke, Bob Carroll e Whoopi Goldberg. EUA: William Farley Film Group, 1982, 75 min.

FLEMING, Victor. dir. *Gone with the Wind* [*E o Vento Levou*]. Com Thomas Mitchell, Barbara O'Neil, Vivien Leigh e Hattie McDaniel. EUA: Warner Bros., 1939, 238 min.

FUQUA, Antoine. dir. *Tears of the Sun* [*Lágrimas do Sol*]. Com Bruce Willis, Monica Bellucci, Cole Hauser e Akosua Busia. EUA: Cheyenne Enterprises, 2003, 121 min.

GORRIS, Marleen. dir. *Mrs. Dalloway* [*Sra. Dalloway*]. Com Vanessa Redgrave, Natasha McElhone e Rupert Grave. Inglaterra: Bayly/Paré Productions, 1997, 100 min.

GRIFFITH, D. W. dir. *The Birth of a Nation* [*O Nascimento de uma Nação*]. Com Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall, George Siegmann e Walter Long. EUA: David W. Griffith Corporation, 1915, 190 min.

HILL, Jack. dir. *Coffy*. Com Pam Grier, Booker Bradshaw e Robert DoQui. EUA: American International Pictures (AIP), 1973, 91 min.

_____. dir. *Foxy Brown*. Com Pam Grier, Antonio Fargas e Peter Brown. EUA: American International Pictures (AIP), 1974, 94 min.

HILL, Walter. dir. *48 Hrs.* [*48 Horas*]. Com Nick Nolte e Eddie Murphy. EUA: Paramount Pictures, 1982, 96 min.

HUSTON, John. dir. *The Asphalt Jungle* [*O Segredo das Joias*]. Com Marilyn Monroe, Sterling Hayden e Louis Calhern. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1950, 112 min.

LANDIS, John. dir. *The Blue Brothers* [*Os Irmãos Cara de Pau*]. Com John Belushi, Dan Aykroyd e James Brown. EUA: Universal Pictures, 1980, 133min.

_____. dir. *Trading Places* [*Trocando as Bolas*]. Com Denholm Elliott, Dan Aykroyd e Eddie Murphy. EUA: Cinema Group Ventures, 1983, 116 min.

_____. dir. *Beverly Hills Cop III* [*Um Tira da Pesada III*]. Com Eddie Murphy, John Saxon, Hector Elizondo e Theresa Randle. EUA: Paramount Pictures, 1994, 104 min.

LYNE, Adrian. dir. *Flashdance* [*Flashdance – Em Ritmo de Embalo*]. Com Jennifer Beals, Michael Nouri e Lilia Skala. EUA: Paramount Pictures, 1983, 95 min.

PARKS, Gordon. dir. *Shaft*. Com Richard Roundtree, Moses Gunn e Charles Cioffi. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1971, 100 min.

PARKS JR., Gordon. dir. *Super Fly*. Com Ron O'Neal, Carl Lee e Sheila Frazier. EUA: Sig Shore Productions, 1972, 93 min.

PEEBLES, Melvin Van. dir. *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. Com Simon Chuckster, Melvin Van Peebles e Hubert Scales. USA: Yeah, 1971, 97 min.

PENN, Arthur. dir. *Bonnie and Clyde* [*Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas*]. Com Warren Beatty e Faye Dunaway. EUA: Warner Brothers/Seven Arts, 1967, 111 min.

POLLACK, Sydney. dir. *Out of Africa* [*Entre Dois Amores*]. Com Meryl Streep, Robert Redford e Klaus Maria Brandauer. EUA: Mirage Enterprises, Universal Pictures, 1985, 161 min.

POLLACK, Barry. dir. *Cool Breeze* [*A Essência de um Roubo*]. Com Pam Grier, Thalmus Rasulala e Margaret Avery. EUA: Penelope Productions Inc., 1972, 101 min.

POST, Ted. dir. *Magnum Force* [*Magnum 44*]. Com Clint Eastwood, Hal Holbrook e Mitchell Ryan. EUA: Warner Bros., 1973, 124 min.

RITT, Martin. dir. *Cross Creek* [*Retratos de uma Realidade*]. Com Mary Steenburgen, Rip Torn e Peter Coyote. EUA: Thorn EMI Screen Entertainment, 1983, 127 min.

SCOTT, Tony. dir. *Top Gun* [*Top Gun: Ases Indomáveis*]. Com Tom Cruise, Kelly McGillis e Val Kilmer. EUA: Paramount Pictures, 1986, 110 min.

_____. dir. *Beverly Hills Cop II* [*Um Tira da Pesada II*]. Com Eddie Murphy, Judge Reinhold e Jürgen Prochnow. EUA: Paramount Pictures, 1987, 100 min.

SINGLETON, John. dir. *Rosewood* [*O Massacre de Rosewood*]. Com Jon Voight, Ving Rhames, Esther Rolle e Akosua Busia. EUA: Warner Bros., 1997, 140 min.

SPIELBERG, Steven. dir. *Duel* [*Encurralado*]. Com Dennis Weaver e Jacqueline Scott. USA: Universal Pictures, 1971, 90 min.

_____. dir. *Something Evil*. Com Sandy Dennis, Darren McGavin e Johnny Whitaker. EUA: Belford Productions, 1972, 73 min.

_____. dir. *The Sugarland Express* [*Louca Escapada*]. Com Goldie Hawn, Ben Johnson, Michael Sacks e William Atherton. USA: Universal Pictures, 1974, 110 min.

_____. dir. *Jaws* [*Tubarão*]. Com Roy Scheider, Robert Shaw, Richard Dreyfuss e Lorraine Gary. USA: Universal Pictures, Zanuck/Brown Company, 1975, 124 min.

_____. dir. *Close Encounters of the Third Kind* [*Contatos Imediatos de Terceiro Grau*]. Com Richard Dreyfuss, François Truffaut, Teri Garr e Melinda Dillon. USA: Columbia Pictures Corporation, EMI Films, 1977, 132 min.

_____. dir. *1941* [*1941 – Uma Guerra Muito Louca*]. Com Dan Aykroyd, Ned Beatty e John Belushi. EUA: Columbia Pictures Corporation, 1979, 118 min.

_____. dir. *Raiders of the Lost Ark* [*Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida*]. Com Harrison Ford, Karen Allen e Paul Freeman. USA: Lucasfilm, Paramount Pictures Corporation, 1981, 115 min.

_____. dir. *E.T.: The Extra-Terrestrial*. Com Dee Wallace-Stone, Henry Thomas, Peter Coyote e Drew Barrymore. USA: Universal Pictures, 1982, 115 min.

_____. dir. *Indiana Jones and the Temple of Doom* [*Indiana Jones e o Templo da Perdição*]. Com Harrison Ford, Kate Capshaw e Jonathan Ke Quan. USA: Lucasfilm, Paramount Pictures Corporation, 1984, 118 min.

_____. dir. *The Color Purple* [*A Cor Púrpura*]. Com Danny Glover, Whoopi Goldberg, Margaret Avery, Oprah Winfrey, Willard E. Pugh e Akosua Busia. Premiun Edition, 2 discos. USA: Amblin Entertainment, Guber-Peters Company, 1985, 152 min.

_____. dir. *Empire of the Sun* [*Império do Sol*]. Com Christian Bale, John Malkovich e Miranda Richardson. USA: Amblin Entertainment, Warner Bros., 1987, 154 min.

_____. dir. *Schindler's List* [*A Lista de Schindler*]. Com Liam Neeson, Ben Kingsley e Ralph Fiennes. USA: Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1993, 197 min.

STARRET, Jack. dir. *Cleopatra Jones*. Com Tamara Dobson e Bernie Casey. EUA: Warner Bros., 1973, 89 min.