

A REESCRITURA DE *THE COLOR PURPLE* NO CINEMA: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS CELIE E SHUG

THE REWRITING OF THE COLOR PURPLE IN THE CINEMA: AN ANALYZES OF THE CHARACTERS CELIE AND SHUG



Raquel Barros Veronesi¹
Mestre em Literatura Comparada
Universidade Federal do Ceará – UFC
barrospurpura@gmail.com

Resumo: Neste trabalho, analisamos a tradução das personagens Celie e Shug do romance de Alice Walker, *The Color Purple* (1982), para sua adaptação fílmica de 1985, dirigido por Steven Spielberg. Especificamente, investigamos a reescritura do relacionamento homoafetivo entre as personagens, no cinema, uma vez que se trata do amor entre duas mulheres negras no início do século XX. Diante de aspectos suscitadores de discussões polêmicas – ser mulher, ser negra, ser homossexual – percebemos a dificuldade de adaptar tais personagens para o meio cinematográfico. Acreditamos, portanto, que, devido a exigências mercadológicas diferentes das que regem a Literatura e considerando a época em que foi lançado, o filme suaviza algumas cenas em que Celie e Shug demonstram o amor que sentem uma pela outra. Assim, utilizando os Estudos Descritivos da Tradução (TOURY, 2012), objetivamos investigar quais estratégias foram utilizadas no processo de tradução de situações que demonstram esta relação afetiva, observando como o filme lida com a proposta de Walker, que busca evidenciar a mulher negra e sua trajetória de luta contra a discriminação gênero-racial.

Palavras-chave: Literatura Feminina Negra. Cinema. Tradução. Personagem.

Abstract: In this paper, we analyze the translation of the characters Celie and Shug, from Alice Walker's novel, *The Color Purple* (1982), into its filmic adaptation of 1985, directed by Steven Spielberg. Specifically, we investigate the rewriting of the homosexual relationship between the characters, in the cinema, since it is the love between two black women in the early twentieth century. Faced with aspects that can provoke controversial discussions – being a woman, being black, being homosexual – we see the difficulty of adapting such characters to the world of cinema. We believe, therefore, that, due to the marketing requirements that are different from that of the Literature, and considering the time it was released, the movie softens some scenes in which Celie and Shug demonstrate their love for each other. Thus, using the Descriptive Translation Studies (TOURY, 2012), we aim to investigate which strategies were used in the process of translation of situations that demonstrates this affective relation, observing how the movie deals with Walker's proposal, that seeks to highlight the black woman and her struggle against gender and racial discrimination.

Keywords: Black Women Literature. Cinema. Translation. Character.

Introdução

A Literatura e o Cinema, apesar de lidarem com linguagens diferentes, possuem um aspecto em comum, a capacidade narratológica, que possibilita, assim, a instauração de um diálogo entre ambos. A princípio, produzir filmes que contassem uma história não era o objetivo central do cinema. 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. Atualmente, o grande número de adaptações que compõem a produção fílmica geral comprova que diretores e produtores continuam usando a literatura como orientação para a elaboração de seus roteiros. Diante dessa prática constante, recorreremos aos Estudos Descritivos da Tradução para analisarmos a adaptação de obras literárias para o cinema como processo. Ressaltamos, ainda, que 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. Nesse caso, o significado de tradução não se relaciona a uma suposta “fidelidade”, mas indica, além do processo, um produto necessariamente diferente, devido aos agentes envolvidos, tais como tradutor – diretor, produtor, roteirista –, crítica e público alvo.

Para ilustrar princípios de estudos descritivos da tradução, apresentamos, nesse trabalho, uma breve discussão sobre 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. A análise é direcionada, sobretudo, à reescrita das principais personagens femininas, Celie e Shug, considerando como a relação afetiva entre elas foi recriada pelo universo cinematográfico, uma vez que sua organização/produção, devido às suas particularidades, obedece a exigências diferentes das que regem a obra escrita.

1. O Cinema como Tradução: algumas questões teóricas

Até meados da década de 1960, os estudos de teoria literária preconizavam a análise imanente do texto, ou seja, devia-se falar sobre o texto literário a partir dele mesmo, desconsiderando a relevância de fatores extrínsecos. Com o advento dos Estudos Culturais, devido à necessidade de se inserir outros elementos contextuais no entendimento do fenômeno literário, passa-se a considerar o meio cultural em que uma obra literária foi produzida, estabelecendo, desse modo, um novo campo de discussão. Assim sendo, elementos tais como a poética de um período, a constituição política de um tipo de sociedade, as condições sociais, econômicas e religiosas de um autor, que influenciavam na sua produção literária, tornaram-se também importantes para as análises.

Nesse ínterim, os Estudos da Tradução, até então baseados em abordagens linguísticas que valorizavam a semelhança ao texto “original”, também passam por algumas transformações. Considerando a introdução de aspectos que antes eram ignorados, como a cultura e o papel do leitor, os métodos para análises teóricas de obras traduzidas “abandonam” a perspectiva prescritiva e adotam um caráter descritivo. Com essa nova abordagem, a tradução não é mais percebida com relação às categorias de equivalência e fidelidade a uma “essência” única do texto literário. Mas sim, como um processo que deve ser descrito, levando-se em conta elementos que vão desde as escolhas do objeto a ser traduzido até as implicações de sua recepção na cultura de chegada. Em vista disso, Gideon Toury sugere que “[...] as traduções sejam consideradas como fatos da cultura que irá recebê-las, com o pressuposto concomitante de que qualquer que seja sua função e seu estatuto sistemático, estes são constituídos dentro da cultura-alvo e refletem sua própria constelação sistêmica” (TOURY, 2012, p.18).²

No caso desse estudo, a compreensão do filme como um produto autônomo nos permite analisar quais estratégias foram utilizadas no processo tradutório e como a tradução funciona no sistema receptor, sem nos atermos a questões de fidelidade e equivalência. Entendemos, ainda, que *The Color Purple*, de Spielberg, por seu caráter de alcance ao público mais rápido do que a literatura, contribuiu para uma ampla divulgação da obra de Walker.

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. Diferente de Toury, que privilegia o polo receptor, sua abordagem mostra a interação entre a literatura traduzida e a não traduzida. Assim, o texto de chegada é considerado a partir de sua conexão com o sistema. Tal sistema 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).³

Uma vez que considera a diversidade cultural, Even-Zohar recusa, em sua teoria, os julgamentos de valor e as seleções elitistas. Todavia, apesar de não defender a ideia de autoridade de uma obra sobre outras, o autor 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. Por isso, acredita na existência de uma relação

dinâmica entre centro e periferia, que permite as literaturas se movimentarem constantemente de um *status* para outro, trocando de posições entre si.

Para a 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. Uma vez que o filme foi lançado três anos depois do livro, compreendemos que sua produção se deu em um contexto social e histórico não muito diferente do contexto da obra de Walker. Todavia, questões como a homoafetividade, que foram suavizadas no produto de chegada, devem ser consideradas na análise como um fator fundamental para as novas interpretações surgidas no contexto pós-filme.

Outro teórico importante nessa discussão e que também enfatiza as mudanças que o meio sociocultural suscita na obra traduzida é André Lefevere. Ele emprega a noção de poder e cunha o termo “reescritura”, contribuindo, assim, para uma ampliação dos estudos da tradução. Segundo Lefevere, toda reescritura, “[...] reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada” (LEFEVERE, 2007, p. 11). Devido ao caráter de manipulação atribuído à reescritura e, portanto, à tradução, compreendemos a assertiva que Lefevere defende de que o tradutor “tem que ser um traidor”. Tal “traição” é motivada por questões ideológicas ou por questões poetológicas dominantes de uma época. No caso do objeto deste estudo, interessa-nos, principalmente, princípios ideológicos, uma vez que tanto o romance quanto o filme, ao discorrerem sobre a construção identitária de uma adolescente negra marcada pela opressão, enfatizam transformações sociais e políticas na sociedade norte-americana no início do século XX.

172

Ao adotarmos os estudos de tradução na análise de adaptações fílmicas, recorreremos aos princípios teórico-metodológicos desenvolvidos por Patrick Cattrysse (1992b), que percebe a adaptação como tradução. Ele emprega a teoria dos polissistemas de Even-Zohar para defender que “[...] os estudos de tradução e os estudos de adaptação fílmica se preocupam com a transformação de um texto fonte em textos alvo, sob algumas condições de ‘invariância’, ou equivalência” (CATTRYSSSE, 1992a, p. 54).⁴ Assim, Cattrysse não concorda que se reduza o conceito de tradução a relações interlinguísticas apenas.

Em nossa análise, a metodologia proposta por Cattrysse representa uma ferramenta importante para melhor compreendermos e contextualizarmos *The Color Purple*, de Spielberg. Assim, podemos questionar sobre as motivações do diretor, as estratégias por ele utilizadas no processo de adaptação, e, no caso deste estudo, especificamente aquelas que

VERONESI. A reescritura de *The color purple* no cinema: uma análise das personagens Celie e Shug Belas Infieis, v. 4, n. 1, p. 169-180, 2015.

lidaram com a relação homoafetiva entre as personagens, e, por fim, como o filme foi recebido pelo público e pela crítica. Tal abordagem, uma vez que 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, pois reconhecemos a importância dos dois produtos dentro de seus sistemas interdependentes, bem como num sistema maior, o sociocultural.

2. *The Color Purple* nas telas: a reescritura das personagens Celie e Shug

O romance *The Color Purple* (1982), obra-prima de Alice Walker, ficou mundialmente conhecido após a adaptação cinematográfica dirigida por Steven Spielberg em 1985. Vale, ressaltar, contudo que, antes da produção fílmica, a escritora já era notória por produzir uma literatura de resistência, por sua militância em prol das minorias étnicas, sobretudo, das mulheres negras, e por importantes premiações, a saber o National Book Award e o Pulitzer de Ficção, ambos em 1983. Tal reconhecimento, certamente, aumentou o número de vendas, e incitou os convites para traduções interlinguais, bem como para a adaptação cinematográfica. Assim, a história de Celie, uma adolescente negra semiletrada que sofre agressões sexuais e físicas de quem imaginava ser seu pai e, posteriormente, de seu marido, foi levada às telas sob a direção de Spielberg, então consagrado pelos filmes *Jaws* (1975), *Raiders of the Lost Ark* (1981) e, sobretudo, *E.T.* (1982).

Logo após a publicação, a recepção do livro foi bastante positiva, ocupando, inclusive, o primeiro lugar em vendas na cidade de San Francisco. Todavia, uma denúncia feita por uma mulher branca, a respeito da linguagem utilizada no romance, ocasionou o recolhimento dos livros em algumas livrarias, gerando, também, uma resposta desfavorável por parte de alguns leitores. De acordo com a escritora (1988), a Sra. Green considerava o romance explicitamente sexual e estereotipado. Além da acusação, ela exigiu, também, a proibição do livro nas escolas públicas de Oakland.

A escritora afirmou, posteriormente, que a denúncia só foi feita por causa da leitura das cinco primeiras páginas apenas. São nestas que encontramos 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, 1988, p. 66). A própria autora tentou escrever de outro modo, mas concluiu que o eufemismo na linguagem do romance significaria, também, a suavização da 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 do estupro, a partir da perspectiva da vítima.

Não obstante o acontecimento com a Sra. Green, Walker tentou divulgar seu romance em uma revista de mulheres negras, mas foi preterida sob a justificativa de que o povo negro não falava daquela maneira. 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, 1988, p. 71). Rachel, que se casou com o avô de Walker após o assassinato de sua primeira esposa, era pobre e a única herança 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.

Podemos perceber, então, que os temas polêmicos tratados por Walker em seu romance provocaram dois diferentes resultados no âmbito da recepção da obra. De um lado, ela foi alvo de duras críticas, especificamente porque, utilizando seu casamento com um homem judeu e branco como justificativa, afirmavam que a escritora não gostava de homens negros e, por isso, a criação do personagem Mister com caráter agressivo e arrogante. Por outro lado, os movimentos que objetivavam o banimento da obra contribuíram para o aumento ainda maior das vendas de exemplares (WALKER, 1988), ampliando o número de leitores e influenciando na repercussão da obra, sobretudo devido aos prêmios literários que sucederam estes eventos.

Assim como o romance, o filme também sofreu duras críticas. Porém, algumas delas, de modo específico as que se referiam à relação homoafetiva entre Celie e Shug, excederam os limites de uma postura crítica, transfigurando-se em discursos chantagistas. No período das gravações, por meio de cartas enviadas aos produtores, alguns membros do grupo dos Negros Contra a Exploração dos Negros na Mídia ameaçaram boicotes, caso o roteiro não passasse primeiro pela sua avaliação (WALKER, 1988). 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, 1988, 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.

Percebemos, então, que questões polêmicas, ainda que suscitadas em um único ambiente cultural, quando tratadas por dois sistemas diferentes, podem gerar discussões diversas. Tal observação é importante em nossa análise, pois sendo a escritura de um texto bastante distinta da realização de um filme (CATTRYSSSE, 1992b, p. 17), podemos investigar a adaptação fílmica como um “texto terminado”, isto é, sem concebê-lo subordinado ao texto de partida.

Do mesmo modo que consideramos a heterogeneidade na recepção do romance e do filme pelo público e pela crítica, apontamos também a diferença na posição que ambos assumem nos seus sistemas produtores, ou seja, o literário e o cinematográfico. Enquanto texto escrito, *The Color Purple* foi responsável pela promoção da escritora Alice Walker. Considerada sua obra-prima, o romance recebeu diversos prêmios, motivando, portanto, convites para entrevistas e pedidos de traduções. Assim, ainda que avaliada como *best-seller* somente, a obra de Walker faz parte de um cânone, a saber, o da literatura negra escrita por mulheres, que a posiciona ao lado de outras romancistas, tais como Toni Morrison, Nobel de Literatura em 1993.

Diferente do posicionamento assumido pelo romance, 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. Dessa forma, o lançamento do filme causou certo impacto negativo nos espectadores que aguardavam, muito provavelmente, mais uma superprodução repleta de efeitos especiais. Assim, o filme *The Color Purple*, diferente das demais obras de Spielberg, 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.

Se levarmos em conta o contexto de produção da adaptação cinematográfica de *The Color Purple*, a década de oitenta, marcada por um período de repressão, não obstante as

conquistas do Movimento pelos Direitos Civis, compreendemos que o cineasta assumiu um risco ao dirigir o filme. Com o sucesso de *Rambo: First Blood II* (1985) e *Top Gun* (1986), mostrando “[...] a cumplicidade do cinema popular de Hollywood na manutenção dos negros em posição subalterna” (KELLNER, 2001, p. 113), o diretor, provavelmente, se sentiu “obrigado” a “suavizar” o protagonismo de pessoas negras com características subversivas. É o caso da questão da homoafetividade entre mulheres negras.

No romance, a relação homoafetiva entre Celie e Shug “é celebrada como uma forma de emancipação” (SANTOS, 2010, p. 20), e como a passagem para a libertação total da protagonista em relação a Mister. A afirmação sexual de Celie na sua homoafetividade com Shug pode ser percebida, entre outros exemplos, no seguinte trecho:

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 e 115).

A correspondência sexual com Shug aflora em Celie um sentimento de plenitude, pois ela restaura as relações intrapessoais, cuja remoção constituiu a crise de abertura do romance. Desse modo, Celie transpõe a crise de subjetividade e a alienação provocadas pelo silenciamento de sua voz.

O filme, assim como o romance, conta a história de Celie e sua trajetória de sofrimento e superação. Através da narrativa, acompanhamos seu crescimento da infância à fase adulta, da menina à mulher. Nesse percurso, as relações que a protagonista cultiva com três outras personagens, Nettie, Sophia e Shug, são fundamentais para seu desenvolvimento interior, ou seja, para a restauração da identidade. Porém, 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.

Considerando o período em que o filme foi produzido, podemos reafirmar a ousadia do diretor nesse trabalho. 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. Vale ressaltar, ainda, a política reaganista da época, que pregava um retrocesso aos tempos em que a

população negra “aceitava” pacificamente a ideia de natural inferioridade. Assim, 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 do romance para o cinema.

Uma das estratégias de suavização que podemos pontuar se refere à cena do beijo, que no livro sugere um encontro muito mais erótico, como observamos no trecho do romance exibido acima. 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).⁵ 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. Porém, se levarmos em conta que Spielberg, naquele momento, lidava com a tradução de uma passagem crucial do romance e, ao mesmo tempo, controversa para a época, podemos afirmar que a escolha por alguns rápidos beijos funciona, de certa forma, para atender as expectativas tanto dos leitores de Walker, quanto da indústria cinematográfica e suas questões ideológicas.

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 e “obrigá-la” a se olhar, no espelho, sorrindo e expurgando os sentimentos presos. 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.

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.

Ainda sobre o beijo, podemos dizer, também, que a adaptação fílmica apresenta uma nova interpretação, pois, o gesto que, no livro, é considerado uma expressão do amor homoafetivo entre Celie e Shug, na tradução de Spielberg é ressignificado como uma expressão fraterna ou, ainda, como elemento constituinte da cultura feminina negra. Ora, diferente do romance, que não expõe tais informações, o filme mostra as irmãs se beijando em duas diferentes cenas. Uma, ainda na adolescência, após gravarem seus nomes em uma árvore, na fazenda de Mister; e outra, na cena do reencontro, ao final da narrativa. Assim, o beijo entre mulheres negras pode ser compreendido e admitido pela sugestão de pertencer à tradição de um povo, além de suscitar certa ambiguidade.

178

Importante analisar, ainda, a tradução da personagem Shug em relação ao seu casamento com Grady. Observamos, pois, que, na adaptação, o matrimônio parece ser um meio de provar à sociedade e, sobretudo, ao seu pai que ela mudou e se tornou uma mulher “respeitável”. Por conseguinte, na narrativa fílmica, os encontros com Celie cessam após esse evento, enquanto, no romance, eles são constantes, indicando que ambas as personagens estão (re)descobrendo sua sexualidade.

Outra cena que podemos pontuar trata da ida de Celie para Memphis com Shug. Em um carro pequeno no qual se acomodavam apenas três pessoas no banco da frente, Celie viaja no assento de burburinho junto às bagagens. Sobre essa passagem, Walker afirmou que a protagonista “[...] 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” (1996, p. 220).⁶ Compreendendo que posicionar Celie ao lado de Shug no carro poderia reforçar a questão homoafetiva, interpretamos essa escolha como uma estratégia conciliadora do diretor. Uma vez 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

VERONESI. A reescritura de *The color purple* no cinema: uma análise das personagens Celie e Shug *Belas Infieis*, v. 4, n. 1, p. 169-180, 2015.

desviou de críticas negativas por parte da indústria cinematográfica, por outro, foi alvo de duros julgamentos pelos leitores de Walker.

Considerações finais

No decorrer desta breve análise, observamos que a tradução da relação homoafetiva entre as personagens Celie e Shug de *The Color Purple* apresenta suavizações. Estas, por sua vez, são 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 mais descritivo, destacamos as razões e o modo de produção da adaptação, considerando seu contexto sócio histórico. Embora não tenha “experimentado” todos os temas abordados no romance, percebemos que Spielberg cria um produto ousado para a época, denunciando o preconceito gênero-racial e disseminando a literatura produzida por mulheres negras.

Destarte, ressaltamos que a reescritura cinematográfica, ainda que funcione no sistema de chegada como uma adaptação da obra de Walker, não obtém a mesma posição do romance. Como discutido acima, isso se deve, provavelmente, à intensa modificação no gênero pelo qual, até então, Spielberg era conhecido. Seu experimento com novos estilos, a fim de provar que era mais do que um diretor de *blockbusters*, embora tenha suscitado muitas críticas, além de não lhe render o tão sonhado Prêmio da Academia, contribuiu para desconstruir a ideia de como o povo negro e sua história deveriam ser representados na indústria hollywoodiana. Ainda que a questão homoafetiva não tenha sido contemplada integralmente na obra de Spielberg, percebemos que esta, vista como autônoma e articulada a partir de segmentos próprios, evidencia a mulher negra e sua trajetória de luta contra a discriminação gênero-racial.

179

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CATTRYSSE, 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.

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

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

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.

LEFEVERE, A. *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama*. Tradução de Cláudia Matos Seligman. Bauru, SP: Edusc, 2007.

SANTOS, Waltecy Alves dos. O Outro e o eu: a cama nas narrativas de Niketche e A Cor Púrpura. In: *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.

SPIELBERG, Steven. dir. *The Color Purple [A Cor Púrpura]*. Com Danny Glover, Whoopi Goldberg, Margaret Avery, Oprah Winfrey, Willard E. Pugh e Akosua Busia. Premium Edition, 2 discos. USA: Amblin Entertainment, Guber-Peters Company, 1985, 152 min.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, James. (ed.). *Film Adaptation*. New York: The Athlone Press, 2011.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. 2nd Expanded Edition. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2012.

180

WALKER, Alice. *Vivendo pela Palavra*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. *The Same River Twice: Honoring the Difficult*. New York: Scribner, 1996.

_____. *The Color purple*. Florida: Harvest Books, 2003.

¹ Currículo Lattes Raquel Barros Veronesi: Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7620736450355557>.

² Todas as traduções sem referências, ao longo do trabalho, são da autora.

[...] 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.

³ [...] 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.

⁴ [...] translation studies and film adaptation studies are both concerned with the transformation of source into target texts under some condition of ‘invariance’, or equivalence.

⁵ 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.

⁶ [...] 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.

RECEBIDO EM: 20 de janeiro de 2015

ACEITO EM: 02 de maio de 2015