

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO-SENSU
MESTRADO EM LETRAS: LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**TRADUÇÃO, TRANSCRIÇÃO E
FEMINISMO NEGRO EM ALICE WALKER**

Camila Rodrigues Bastos

GOIÂNIA, 2017

CAMILA RODRIGUES BASTOS

TRADUÇÃO, TRANSCRIÇÃO E FEMINISMO NEGRO EM ALICE WALKER

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como Requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

GOIÂNIA, 2017

B327t

Bastos, Camila Rodrigues

Tradução, transcrição e feminismo negro em Alice Walker [manuscrito] / Camila Rodrigues Rodrigues.-- 2017.

160 f.; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2017

Inclui referências f. 154-159

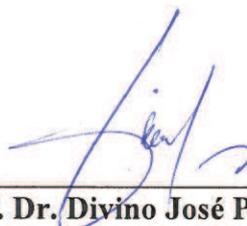
1. Walker, Alice, 1944 - Romance - História e crítica.
2. Ficção americana - História e crítica. 3. Tradução Inglês-Português. 4. Tradução e interpretação. 5. Feminismo e literatura. I. Pinto, Divino José. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.111(73)-31.09(043)

TRADUÇÃO, TRANSCRIÇÃO E FEMINISMO NEGRO EM ALICE WALKER

Dissertação aprovada em 14 de março de 2017, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Presidente



Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás / Examinadora Interna



Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes
UFG / Examinador Externo

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

Prof. Dr. Aginaldo José Gonçalves
PUC Goiás / Examinador Interno Suplente

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus pela oportunidade de cursar o mestrado na PUC e pela força diária que me concede para superar grandes conflitos e medos.

Agradeço aos meus pais por confiarem em mim e por oferecerem apoio financeiro e emocional por todos esses anos.

Agradeço ao meu esposo pela companhia, paciência e grande amor que me oferece por tantos anos.

Agradeço ao meu orientador pela paciência, pelo auxílio e força durante a difícil caminhada do mestrado.

Obrigada a todos, vocês são muito especiais na minha vida!

“Se não puder voar, corra. Se não puder correr, ande. Se não puder andar, rasteje, mas continue em frente de qualquer jeito”

Martin Luther King

RESUMO

A presente pesquisa investiga as diferentes formas da tradução nas narrativas de Alice Walker, analisando o processo de tradução interlinguística e cultural das obras *A Cor Púrpura* e *O Templo Dos Meus Familiares*, assim como a tradução intersemiótica do livro: *A Cor Púrpura*. A escolha do objeto de análise baseou-se no anseio de averiguar a escrita de denúncia de Walker, que busca subverter a posição da mulher como ser dominado, por intermédio de uma perspectiva “womanist”, realizada por meio do feminismo negro. No primeiro capítulo é possível constatar marcas da literatura pós-colonial, pois as narrativas ficcionalizam questões como: identidade, sexismo, racismo, misoginia, exploração da natureza, memória e mito, descolonizando a narrativa, por meio de uma atitude contra-hegemônica, que investiga culturas indígenas e africanas, assim como os hibridismos culturais que originam personagens mestiços, sujeitos do entrelugar. O segundo capítulo averigua a tradução interlinguística e por último, o terceiro analisa a tradução intersemiótica do romance *A Cor Púrpura* para o cinema. Para isso, recorre-se a teóricos que estudam o feminismo negro, as teorias da tradução e a literatura pós-colonial tais como Bonnici (2002), Spivak (2000), Bakhtin (2009), Velasco (2012), Bhabha (2002), Said (1995), Canclini (1990), Walsh (2008), Beauvoir (1969), Hooks (2000), Butler (1990), Newmark (1987), Octavio Paz (1971), Campos (1986), Bazin (1991), Stam (2000), Diniz (2005), *et al.* Com isso, constata-se que houve a domesticação da tradução interlinguística do inglês para o português e para o espanhol, uma vez que os tradutores não conseguiram traduzir a variedade não padrão dos negros do sul dos Estados Unidos para as respectivas línguas. Em relação à transcrição fílmica, Steven Spielberg busca ser fiel ao romance, adaptando para o filme questões como o feminismo negro, a fidelidade entre Celie e Nettie, a relação homoafetiva entre Celie e Shug Avery e o empoderamento da personagem Celie.

Palavras-chave: Feminismo Negro. Sujeito pós-colonial. Subversão. Tradução. Transcrição.

ABSTRACT

The present research investigates the different forms of translation in the narratives of Alice Walker, analyzing the process of interlingual and cultural translation of the works *The Color Purple* and *The Temple of My Familiar*, as well as the intersemiotic translation of the book: *The Color Purple*. The choice of the object of analysis was based on the desire to ascertain Walker's writing of denunciation, which seeks to subvert the woman's position as being dominated, through a "womanist" perspective, realized through black feminism. In the first chapter it is possible to verify the marks of the postcolonial literature, since the narratives fictionalize questions such as: identity, sexism, racism, misogyny, nature exploration, memory and myth, decolonizing the narrative, through a counterhegemonic attitude, Investigates indigenous and African cultures, as well as the cultural hybrids that originate mestizo characters, subjects of interlacing. The second chapter examines the interlinguistic translation and, finally, the third examines the intersemiotic translation of the novel *The Color Purple* for the cinema. For this, it is used theorists who study black feminism, translation theories and the postcolonial literature such as Bonnici (2002), Spivak (2000), Bakhtin (2009), Velasco (2012), Bhabha (2002) , Said (1995), Canclini (1990), Walsh (2008), Beauvoir (1969), Hooks (2000), Butler (1990), Newmark (1987), Octavio Paz (1971), Campos), Stam (2000), Diniz (2005), et al. Thus, it was found that the interlingual translation of English into Portuguese and into Spanish was domesticated, since translators failed to translate the non-standard variety of blacks from the southern United States into their respective languages. In relation to the film transcription, Steven Spielberg seeks to be faithful to the novel, adapting to the film issues such as black feminism, Celie and Nettie loyalty, Celia and Shug Avery's homosexual relationship, and the empowerment of Celie.

Keywords: Black feminism, postcolonial subject, subversion, translation, transcriation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. ALICE WALKER: HISTÓRIA E NARRATIVA PÓS-COLONIAL	11
1.1 O jogo elocucional em Alice Walker	28
1.2 Multiculturalismo, Interculturalidade e Tradução Cultural em <i>O Templo Dos Meus Familiares</i> e <i>Possessing The Secret Of Joy</i>	32
1.3 Memória, Tradição Oral, Imaginário e Mito em <i>A Cor Púrpura</i> e o <i>Templo dos Meus Familiares</i>	50
1.3.1 O Trajeto Antropológico do mito	55
1.3.2 Mitocrítica e mitanálise	57
1.4 O Feminismo Negro nas Narrativas de Walker	70
1.5 O Discurso Ideológico Contra as Mulheres Negras nos Estados Unidos	75
1.6 O Espaço das Cantoras de Blues e a Homossexualidade	85
2. A TRADUÇÃO INTERLINGUÍSTICA	93
2.1 “Erros” ou “Faltas” de Tradução	99
2.2 Critérios de Análise de “Erros” “Faltas” na Tradução	100
2.3 Alguns Conceitos sobre “Faltas” de Tradução	101
2.4 Tipos de Tradução	105
2.5 Variedades Linguísticas e seus Conceitos	105
2.6 A Variedade do Inglês dos Negros nos Estados Unidos	106
2.7 Variações Fonéticas, Fonológicas, Sintáticas e Gramaticais do Espanhol	108
2.8 Variações Gramaticais e Sintáticas da Língua Portuguesa	111
2.9 Análises de Traduções aplicadas às Obras <i>A Cor Púrpura</i> e o <i>Templo dos meus Familiares</i>	113
3. A TRANSCRIÇÃO FÍLMICA DO ROMANCE “A COR PÚRPURA” PARA A TELA	126
3.1 Considerações sobre a Literatura e o Cinema	126
3.1.1 Espaço e Tempo na Narrativa Fílmica	133
3.2 Análise da Adaptação de trechos da obra: <i>A Cor Púrpura</i> para o Cinema	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS	153

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar aspectos da tradução interlingual nas obras *The Color Purple* (1985) e *The Temple of my Familiar* (1990), como diferenças entre tradução livre e tradução literal, fazendo o estudo de conceitos de Haroldo de Campos e a tradução como transcriação, Lefévere e as relações de poder na tradução, Venuti e o conceito de tradução domesticada e as principais “faltas de tradução” de acordo com a oficina de tradução norte-americana, tendo como base as traduções de *The Color Purple* para o português e para o espanhol e *The Temple of my Familiar* para o português. Serão analisados trechos dos dois livros citados acima, tendo em vista o estudo das variantes linguísticas em inglês, espanhol e português, as “faltas de tradução” a nível linguístico, comunicativo, ortográfico, morfológico, sintático e léxico-semântico, em contraponto às teorias de Venuti, Holmes, Haroldo de Campos e Lefévere.

Cabe enfatizar que a análise das traduções levam em conta os dilemas do processo tradutório como a recriação e a constituição do sistema de signos e de sua materialidade, de acordo com a teoria de Haroldo de Campos, a transmissão do texto-fonte interpretando o texto original do autor, por intermédio da substituição do texto original por seus equivalentes em língua, tempo, local e tradição distinta, segundo Lefévere, a estrangeirização e domesticação da tradução dando mais visibilidade ao tradutor, de acordo com Venuti, etc., em contraponto à oficina norte americana de tradução que afirma que a boa tradução necessita da habilidade do tradutor de preservar sentidos dos textos de origem nos aspectos semântico, pragmático, textual, sintático e funcional. Destarte, a oficina norte-americana não dialoga com a teoria de Venuti e Haroldo de Campos, uma vez que os autores questionam o conceito de fidelidade na tradução, recriando palavras e termos de acordo com o contexto do texto traduzido. Assim, o capítulo 2 da pesquisa terá como intuito analisar traduções de Walker buscando observar de que forma o inglês dos negros dos Estados Unidos foi transposto para o português e para o espanhol, de modo a averiguar as variações da norma padrão das línguas em análise.

Também serão estudados aspectos da tradução cultural como: identidades fluidas e híbridas nas obras mencionadas, hibridismo cultural, aspectos desterritorializantes da cultura, a pluralização das identidades culturais, a negociação com a diferença do outro, o surgimento de novos espaços e signos intertisciais nas referidas narrativas, assim como no livro: *Possessing The Secret of Joy*, a negociação cultural, a negação de tradições culturais e ritos na cultura moderna, a representação da reorganização da arte e do folclore nos romances, o

processo global transnacional e transcultural e a representação do multiculturalismo e da interculturalidade nas narrativas, por meio da memória e do imaginário que ressuscitam o mito e as tradições de um povo.

Estudar-se-á a tradução intersemiótica de *The Color Purple* para o sistema semiótico do cinema, verificando pontos comuns e divergentes entre os dois sistemas semióticos (literatura e cinema), enfatizando a diferença entre adaptação e tradução e aspectos como: espaço e tempo na narrativa fílmica, os movimentos da câmara, as montagens narrativas, as ligações e transições, os figurinos e cenários no filme, assim como a análise do feminismo negro como tema da literatura pós-colonial nos sistemas semióticos em evidência.

Na obra *Possessing The Secret of Joy* (Possuindo o Segredo da Alegria) também são averiguadas questões como sexismo, homofobia, misoginia e racismo e as técnicas de Walker para subverter essas questões, por intermédio de uma escrita que subverte a posição do ser dominado, reinscrevendo o sujeito e sua cultura em uma perspectiva contra-hegemônica, a partir da inserção do mito e da memória em suas narrativas.

O Livro *The Color Purple* é um romance epistolar publicado em 1982, foi adaptado para o cinema, por Steven Spielberg em 1985. Esta obra tem como principal espaço ficcional o Estado de Geórgia no sul dos Estados Unidos e carrega, em seu discurso, como matéria substancial, a linguagem dos negros dessa região que perpassa toda a sua trajetória narrativa, recobrando-se de maior intensidade no diálogo entre as irmãs Celie e Nettie, vítimas do racismo e do sexismo daquela sociedade.

A temática do patriarcalismo e das conquistas das mulheres negras está presente em grande parte das obras de Alice Walker. Esta autora fez transfigurar, na linguagem criativa da arte literária aquilo que vivenciou em sua vida itinerante como militante no Movimento dos Direitos Civis entre os anos de 1961 e 1963. Em suas obras, Walker manifesta grande apreço por temas como as opressões, parcerias e triunfos das mulheres negras.

Buscar-se-á, no primeiro capítulo desta dissertação, abordar as características gerais da obra de Alice Walker, tendo em vista que a autora se intitula como participante do que ela chama de “*womanish*” ou “*black feminism*”, pois as feministas negras (black feminists) buscam compreender e combater a exploração do trabalho feminino negro, o controle de imagens aplicado à opressão feminina negra e a dimensão política da expressão que negava às mulheres afro-estadunidenses direitos e privilégios, rotineiramente estendidos aos cidadãos do sexo masculino, brancos.

A desigualdade de gênero abordada anteriormente é um dos temas da obra *The Color Purple* que reflete os dilemas da mulher negra, duplamente subjugada como negra e como

mulher. Na análise da tradução das obras *The Color Purple* e *The Temple of my Familiar*, assim como da obra *Possessing the Secret of Joy* é possível observar a inserção do corpo feminino no discurso, posto que o corpo, para Bhabha (2002) está sempre inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder. A escrita de memória e desmemória também são comuns no discurso de Walker, já que segundo Castello (1989) o texto de memória descortina seus próprios limites, retorna ao passado, comportando também suas lacunas, silêncio, rasuras e esquecimentos.

A desmemória, por outro lado, consiste no discurso construído a partir da perda, no esquecimento e na invenção do texto memorialístico. Nesta narrativa, o sujeito não é pleno, perdendo-se na multiplicação dos vários e minúsculos sentidos do corpo e da escrita e de uma escrita do corpo. As personagens das obras de Alice Walker são fragmentadas, estão sempre no entrelugar e num contexto de lacuna, de falta, vazio e muitas vezes do silêncio, nos quais se nota um discurso carregado de pluralidade intencional de estilos e vozes, misturando sublime e vulgar e utilizando gêneros intercalares como cartas, manuscritos e paródias no dizer de Mikhail Bakhtin.

Ainda no primeiro capítulo são analisados tanto os contextos em que foram escritas as obras verificadas em minha dissertação, como o discurso e personagens dos livros de Walker, observando as diversas identidades do ser feminino, que para Hall (2002), marcam o encontro do passado com as relações sociais, culturais e econômicas da atualidade e representa a interseção da vida cotidiana com as relações econômicas de políticas de subordinação e dominação.

Walker também aborda as diferenças culturais e hibridações demonstrando que a perspectiva diaspórica da cultura pode ser vista como subversão dos modelos culturais tradicionais orientados pela nação colonizadora. As técnicas de tradução: omissão, adição, equivalência, modulação, transposição e adaptação serão averiguadas na tradução interlingual das obras *The color purple* e *The Temple of my Familiar*, assim como os possíveis desvios de tradução detectáveis pontualmente: nos barbarismos (sentido falso, ortografia, estrangeirismos, galicismos, neologismos, calcos, arcaísmos, solecismos, omissões, pontuação e de redação e estilo), servindo do que orienta Delisle (1993). É possível inferir que as traduções culturais das obras de Walker são fundamentais, uma vez que segundo Costa (2012), traduzir significa ir e vir, para Lugones, estar no entrelugar para Bhabha e na zona de contato ou, na fronteira, para Pratt.

Há traduções das culturas negras e indígenas nas obras *Possessing the Secret of Joy* e *The Temple of my Familiar*. Na primeira, o rito de extirpação do clitóris em uma comunidade

africana é ficcionalizado na obra e nela Walker traduz cada etapa do rito, as tradições culturais da comunidade, o sentimento feminino em relação ao rito de passagem e as representações de poder na comunidade.

O livro *The Temple of my Familiar*, por outro lado, traduz as hibridações presentes nos dizeres de personagens de diversas nacionalidades, algumas tradições culturais negras e indígenas e as relações entre três casais “desterritorializados”, refletindo que “[...] toda cultura é uma estrutura descentrada que possibilita a articulação da diferença [...] é ao mesmo tempo, o tempo do deslocamento cultural e o espaço do intraduzível”. (BHABHA, 2002, p. 5)

1. ALICE WALKER: HISTÓRIA E NARRATIVA PÓS-COLONIAL

Alice Malsenior Walker é uma escritora norte-americana e feminista, militante da causa negra, filha de agricultores, destacou-se na luta contra o apartheid e contra a mutilação genital feminina em países africanos, sendo a MGF tema do livro *Possessing the secret of Joy*. Walker iniciou seu curso superior na Spelman College em Atlanta, onde começou a envolver-se no Movimento dos Direitos Civis (1961-1963) dos negros e em 1965 iniciou sua carreira de escritora com o livro de poesias *Once*. Alcançou fama internacional com o livro: *The Color Purple* em 1982, o qual foi transformado em filme por Steven Spielberg em 1985.

O colonialismo, o racismo, as relações hierárquicas de gênero, a homofobia, a exploração da natureza e a opressão econômica possuem um sujeito ator comum que é o homem. Por isso, a autora transfigura a opressão feminina em suas obras, instaurando-as no campo da Literatura de resistência. A autora acredita que a Literatura também é um espaço de militância e utiliza a ficção literária como ferramenta para abordar as mais diversas formas de opressão exercidas sobre as mulheres ao redor do mundo. Walker (1998, p. 5) reflete que ao permitir que a linguagem do negro e o modo de fala dos antepassados sejam ouvidas, são reveladas as profundezas de nosso conflito com nossos opressores e os séculos em que esse conflito tem se manifestado.

Os escritos de Walker denunciam e reconstróem o mundo por intermédio da linguagem e do mito, por meio de sua abordagem literária, questionam o conceito de identidade, direitos humanos e relações de gênero, mostrando-nos que para a autora, o trabalho da ficção não é apenas um escape do mundo, mas a intensa imersão e recriação pessoal da realidade vivida, verossimilhança, fingimento e desnudamento do psiquismo do ser. Fato que para Piñon (2007) representa a apropriação da linguagem pelo escritor que busca revelar a essência humana, evidenciando, através da palavra, o mistério do ser e do tempo, entrelaçados à memória e à história.

Essas narrativas desvelam o interior do ser feminino, suas metamorfoses, sua fragmentação e revelam a “mutilação do mundo na esfera do eu do ser humano contemporâneo” (RODRIGUES, 2009, p. 30), um “eu” isolado da multidão, perdido em si mesmo e que, por meio das palavras, é capaz de desenvolver sua resistência aos antivalores do meio, principalmente por intermédio do narrador, pois esta escrita:

Trabalha não somente com memórias das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável. O narrador cria, segundo o seu desejo,

representações do bem, representações do mal, ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores e antivalores do seu meio (BOSI, 2002, p. 121)

Para Barthes (1987, p. 8), a escrita é um espaço de fruição. Nela, há uma dialética do desejo, “de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo [...] A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra”. Para o autor, o brilho do texto seria a sua vontade de fruição, através da qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos, e são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas.

A literatura está apoiada num sistema de signos linguísticos que, representam o mundo e revelam dimensões profundas do ser humano, traduz o grau de cultura de uma sociedade. E mais, por força de sua natureza criadora e fundadora, pode configurar-se como espelho ou como denúncia, como conservadora ou como transformada (PROENÇA FILHO, 2007, p. 38)

Nesse contexto, as obras de Alice Walker desvelam os conflitos identitários, principalmente de personagens femininas que vivenciam a opressão de gênero e o racismo dentro de uma narrativa que ficcionaliza os mitos, a história e a memória africana e indígena. Para Bonnici (2002), estas obras representam a terceira etapa da literatura pós-colonial, pois envolvem uma gama de textos com um certo grau de diferenciação, até uma total ruptura com os padrões determinados pela metrópole. Nessas narrativas, a memória torna-se sujeito de construção e reconstrução do passado e do devir e se atrela ao mito por meio dos fios do imaginário.

Bonnici identifica a etapa dos escritos de Walker e mais duas etapas da literatura pós-colonial que são: textos literários produzidos por representantes do poder colonizador e textos literários escritos sob tutela imperial por nativos que receberam educação na metrópole e que se sentiam gratificados em poder escrever na língua do europeu. Nesse sentido, os escritos de Walker retratam predominantemente personagens femininas que buscam transgredir a posição da mulher no entrelugar do discurso, tornando-as sujeitas do próprio discurso, tendo em vista que a mulher é, segundo Engelmann (1996, p. 18), “marcada falicamente pela imagem do homem e do marido sócio- simbolicamente”.

As narrativas de Walker apresentam personagens que reconstroem o eu fragmentado por meio do que Bakhtin (2002, p. 85) ressalta como o discurso que penetra num meio

dialogicamente tenso de discursos de outrem e se entrelaça com eles em interações “complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros e cruzando com terceiros” e é por intermédio das vozes multidiscursivas que ressoa a voz feminina. A narradora-personagem, Celie, do romance *A Cor Púrpura*, desde a infância sofreu abuso sexual por seu pai, engravidando de duas crianças que foram levadas pelo pai ao nascer.

A personagem é obrigada a se casar com um senhor e a afastar-se da irmã com quem se comunica por meio de cartas. No entanto, no decorrer do romance a personagem entra em contato com personagens femininas e juntas elas reconstróem o ser feminino. A princípio, Celie cala-se perante o esposo, porém, por meio do gênero epistolar dialoga com Deus e com a irmã Nettie em segredo. Celie calou-se perante o pai e o esposo e sofreu em silêncio a opressão no espaço doméstico, porém, por meio de outras personagens femininas próximas a ela, seu eu disperso se integrou, sua voz se fundiu à voz de Shug Avery (cantora de blues na narrativa) e à Sofia (ex- esposa do seu enteado) e na dialética do ser e do parecer (Genette, 2002), essa voz ecoou, empoderando-se.

De acordo com Velasco (2012) Trinh T. Minh desenvolve sua teoria do “outro inapropriado” na imagem da mulher pós-colonial como aquela que resiste às definições da imposição do outro e insiste em definir a diferença a partir de sua própria perspectiva. Posição assumida pela personagem Sofia e mais enfaticamente por Shug Avery, na narrativa *A Cor Púrpura*.

A personagem mestiça Mary Agnes, mulher de Harpo (enteado de Celie e ex-esposo de Sofia) na narrativa *A Cor Púrpura*, assim como Zedé e sua filha Carlotta no romance *O Templo dos Meus Familiares* sofrem os dilemas da mestiçagem nos Estados Unidos, mas a partir das referidas narrativas emerge a construção destas personagens sobre si mesmas, assim como as contradições do discurso das raças, pois as personagens passam a adquirir voz e visibilidade no romance, por meio da autonomia semântico-verbal que segundo Bakhtin refrata as intenções do autor, no sentido de denunciar os dilemas de “raça” e gênero nos Estados Unidos. Nesse sentido, o discurso da heroína (herói) “sobre si mesmo e sobre o seu mundo se funde orgânica e internamente com o discurso do autor sobre ele e o seu mundo” (BAKHTIN, 2002, p. 137)

Walker, no romance *Possessing the Secret of Joy*, ficcionaliza a temática da mutilação genital feminina e seus danos físicos e mentais, por meio da personagem protagonista e heroína da narrativa “Tashi” e suas contestações existenciais e identitárias. Na narrativa, a personagem se encontra no entrelugar do ser e do discurso, lugar intersticial em que a personagem se divide entre os costumes e tradições africanas e a inserção a uma nova cultura:

“a norte-americana”, marcada por símbolos e características de personalidade dos personagens, conforme caracteriza seu esposo Adam ao descrever as pessoas da comunidade de Tashi: ¹“Perhaps it is odd, but I do not recall my first meeting with Tashi... The villagers were smiling anxiously at us, when we arrived, and were dressed in the colorful and scanty best. There was food cooking in pots and roasting on pits. There was even a warmish melon-flavored drink that made me think, longingly, of lemonade” (WALKER, 1992, p. 13), pois para Woodward (2000), existe uma associação entre a identidade e os objetos de uso de uma pessoa.

Na narrativa, Tashi situa-se entre o passado e o presente e descreve memórias marcantes do decorrido como quando presenciou a morte de sua irmã e quando experimentou a triste experiência da mutilação. “Essa redescoberta do passado é parte do processo de construção da identidade que está ocorrendo nesse exato momento e que, ao que parece, é caracterizada por conflito, contestação e uma possível crise” (WOODWARD, 2000, p. 12).

Para o autor, a identidade envolve reivindicações essencialistas sobre quem pertence e quem não pertence a um determinado grupo identitário, nos quais a identidade é vista como fixa e imutável, fato denotado no trecho em que Tashi questiona os traços identitários de sua amiga Olivia afirmando: ²“Never would she wear the mealie row fan hairstyle that was traditional with Olinka women... “You are a Foreigner. I hated the way her hair was done”... You are black, but you are not like us... (WALKER, 1992, p.23).

No trecho citado acima, Tashi estabelece traços identitários inerentes à comunidade de Olinka. Estes traços não pertencem à vida de sua amiga Olivia, pois Tashi a considera uma “estrangeira” ao estabelecer a diferença por meio de uma marcação simbólica. No decorrer da narrativa, Tashi passa a questionar o conceito de identidade, antes relacionada a uma concepção fixa e imutável, mas que passa a tornar-se instável, devido à experiência de dúvida e de incerteza experienciada pela protagonista.

Assim, Tashi-Evelyn, no desenrolar da narrativa, opta por assimilar a cultura de Nova York e com isso passa a sofrer uma aculturação, passando a autodenominar-se, Evelyn. A identidade da personagem conflita entre duas nacionalidades (africana e norte-americana), porém, ao vivenciar a realidade de vida nos Estados Unidos, seu discurso se modifica,

¹Talvez pareça estranho, mas eu não me lembro do meu primeiro encontro com Tashi... O povo da comunidade estava rindo para nós de forma meio sem graça, quando chegamos e nos vestimos com as mais coloridas e escassas vestimentas. Havia comidas sendo cozidas em potes e sendo assadas em lugares sujos. Havia também uma bebida de melão aquecida que me fazia lembrar um pouco de limonada.

² Você nunca usaria o melhor estilo de penteado tradicional para as mulheres de Olinka. Você é uma estrangeira. Eu detesto o jeito pelo qual o cabelo dela era usado... Você é preta, mas não é como nós...

imbricando-se ao discurso de seus novos familiares norte-americanos, pois “em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem, e não pode deixar de participar com ele de uma interação viva e tensa” (BAKHTIN, 2002, p.88).

Desse modo, tomando como base Bakhtin (2002, p. 110), podemos afirmar que no romance *Possessing the Secret of Joy*, há uma construção híbrida, uma vez que o enunciado, segundo índices gramaticais e composicionais, pertence a um único falante “Tashi, Evelyn, Tashi-Evelyn ou simplesmente Evelyn”, porém estão “confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas linguagens e duas perspectivas semânticas e axiológicas”, no decorrer da construção identitária da personagem protagonista Tashi-Evelyn.

O terceiro e último romance em análise *O Templo Dos Meus Familiares*, narra estórias imbricadas, em uma lógica de ações que Genette (2002) classifica como encadeamento ou encaixamento de micronarrativas, por meio de uma temporalidade cíclica. A narração inicia com a estória de Zedé e sua filha Carlotta que viviam em uma aldeia na América do Sul, mas aos poucos a aldeia foi invadida e os ritos e modos de vida indígena passaram a ser proibidos. Zedé foi presa e obrigada a trabalhar em sua própria aldeia.

Durante quase todo o ano em que Zedé concluía a faculdade onde se formaria professora, houve distúrbios [...] a escola foi fechada. Alguns de seus colegas tinham sido presos. Outros, mortos. Foi presa por ser comunista [...] os índios foram removidos e em toda a sua terra rica, ainda que marginal, tinham plantado papaia. Para plantar, cuidar e explorar aquelas frutas destinadas à exportação e que os prisioneiros foram levados para a aldeia (WALKER, 1991, p. 17)

O trecho acima busca mimetizar a situação dos índios nos Estados Unidos durante o período em que foram colonizados. De acordo com Walker, em todas as colônias do sul, escravos índios eram comprados e vendidos como escravos para trabalhar no campo, ao lado dos negros, até a revolução. Em 1693, os cherokees reclamavam que o seu povo estava sendo raptado por caçadores escravos e quase toda a tribo dos apalaches foi distribuída como escrava entre os colonos da Carolina do Sul no começo do século XVIII. Já os natchez tiveram o mesmo destino na Louisiana.

À medida que as tribos da costa diminuía em número, os índios eram levados a conviver e casar com os negros, até perdem sua identidade, sendo classificados com

aquela raça, de modo que uma porção considerável do sangue dos negros do Sul é sem dúvida índia (WALKER, 1993, p. 53)

Segundo dados históricos do período mencionado, nas áreas de colonização inglesa, a legitimidade da posse da terra pelos índios foi formalmente reconhecida pela Proclamação Real de 1763. Essa declaração infere que os índios podiam ocupar suas terras sem serem molestados e estabelecia os montes Apalaches como a fronteira entre os colonos e o país indígena. Porém, a extensão continental sob o domínio inglês tomou dois destinos políticos distintos. Ao sul, os Estados Unidos se tornam independentes e, ao norte, vagarosamente tomou forma o Canadá sob a égide da coroa britânica.

Nos Estados Unidos, o Indian Removal Act, de iniciativa do governo Andrew Jackson, impôs a transferência dos índios que viviam ao leste do Mississipi para o outro lado do rio. Ficou conhecida a migração das tribos cherokee, choctaw, chickasaw, creek e seminole, do sudeste do país para o território indígena que iria constituir o estado de Oklahoma.

Em 1839, outras tantas nações indígenas foram levadas a força para o Oeste com a aprovação do governo federal. Essa remoção abriu cerca de cem milhões de acres de terras férteis para a agricultura dos brancos. Ao mesmo tempo, condenou milhares de nativos à morte, durante a viagem ou nas reservas, eliminando-os da história americana. As tribos resistentes foram combatidas e várias dizimadas e nesse sentido, Walker ficcionaliza a situação dos indígenas em vários períodos históricos, na narrativa *O Templo Dos Meus Familiares*:

A vida era tão bonita que Zedé não percebia que eram pobres. Descobriu quando seu pai, que trabalhava numa plantação de bananas que também se podia avistar de casa, ficou doente. Ao mesmo tempo, por coincidência, os festivais que eram parte da tradição da aldeia foram proibidos (WALKER, 1990, p. 8)

Em 1871, segundo dados históricos, com a aprovação do Appropriation Act, ficou estabelecido que nenhuma tribo ou nação indígena formada nos Estados Unidos, seria reconhecida como potência independente com a qual se pudesse celebrar um tratado. A partir desse momento, os Estados Unidos legislariam nessas matérias sem negociar com os indígenas e nem mesmo consultá-los.

Em 1887 é promulgada a lei conhecida como Daves Act, que autorizava o presidente a dividir as terras tribais em lotes, atribuindo 64 hectares a cada chefe de família, 32 hectares a cada pessoa solteira acima de 18 anos ou órfãos abaixo dessa idade, e 16 hectares a outras pessoas abaixo da mesma idade. A cidadania seria conferida a todos os índios que recebessem

lotes e outros índios que abandonassem suas tribos e adotassem o modo de vida dos “civilizados”. As terras que sobrassem após o loteamento seriam vendidas aos Estados Unidos. Assim, segundo McNickle (1973, p.80), dos 140 milhões de acres que os índios tinham em 1887, cerca de 90 milhões tinham passado às mãos dos brancos 45 anos depois.

Apesar das medidas ostensivas relatadas anteriormente, medidas “mais favoráveis” aos indígenas são tomadas durante o governo do presidente Franklin Roosevelt e em 1934 foi promulgado o Indian Reorganization Act, cuja aplicação em cada tribo dependia de sua aceitação por maioria de votos. Ele proibia novas divisões das terras tribais em lotes e permitia a recuperação daquelas terras que, tendo passado para os Estados Unidos, não tinham sido adquiridas por terceiros; autorizava uma verba anual para a compra de terras e um fundo de crédito rotativo para o desenvolvimento econômico.

Poucos anos depois providências negativas voltam a ser tomadas, pois em 1953 o congresso norte-americano transfere aos estados a jurisdição sobre as questões civis e criminais das reservas e em 1954 autorizou os Estados Unidos a terminar suas responsabilidades com duas grandes tribos, os Menominee e os Klamath, entre outros grupos menores.

É o tempo das medidas políticas relativas a índios que ficaram conhecidas como termination. Segundo Laurence Hauptman (1992), a legislação da termination se distribuía em quatro categorias: 1) fim dos tratados e responsabilidades com certas nações indígenas específicas; 2) abolição das leis federais que punham os índios à parte dos outros cidadãos norte-americanos; 3) suspensão das restrições da guarda e supervisão federais relativa a certos indivíduos indígenas; e 4) transferência dos serviços a cargo do BIA (Bureau de Assuntos Indígenas) para outras agências federais, estaduais, locais, ou ainda para as próprias nações indígenas. Essas leis, nos períodos presidenciais de Truman e de Eisenhower, retiraram o reconhecimento federal de 109 grupos indígenas, removeram restrições de modo a facilitar o arrendamento e venda das terras, transferiram responsabilidades do BIA para o Departamento de Saúde, Educação e Bem Estar, e criaram programas para encorajar a migração de índios das reservas para as áreas urbanas (OLIVEIRA, 2006, p. 5)

Em 1965 o Economic Opportunity Act autorizava fundos para programas adaptados às necessidades indígenas e dava apoio a projetos propostos e administrados pelas próprias organizações indígenas. Neste período, havia também o debate em torno dos casamentos mistos. Peter Fontaine defendeu a mestiçagem com mulheres índias em vez de com as negras em 1757. Porém, a ideia de predestinação e o ideal de empresa colaboraram para enfraquecer a mestiçagem e a catequese dos índios.

Por outro lado, em relação à escravidão negra, o historiador norte-americano Frank Tannenbaum diz que nas áreas anglo-saxônicas ela fez parte de um mundo moderno, com

relações sociais individualistas e um sistema jurídico baseado nas leis anglo-saxônicas. Isso faria do escravo mais um objeto do que um ser humano.

De acordo com o livro “História dos Estados Unidos” de Karnal, Purdy e Fernandes (2007), leis votadas na Virgínia, em 1662, determinavam que a condição de escravo fosse dada pela mãe. Assim, o filho de pai inglês e mãe africana seria escravo. Mais tarde, também os escravos batizados permaneciam escravos e por fim, a conversão do escravo não era obrigatória como nas áreas ibéricas.

Em outubro de 1669, uma nova lei sobre escravos determinava que se um escravo viesse a morrer em consequência dos castigos corporais impostos pelo capataz ou por seu amo, isso não seria considerado um delito, mas se absolveria o amo.

Em 1830, organizou-se uma sociedade antiescravista em Nova York. Garrinson, defensor da abolição imediata, afirmava que os escravos deveriam ser livres. Ele foi um abolicionista radical e chegou até mesmo a queimar a constituição norte-americana. A maior parte dos abolicionistas, na época, era formada por pessoas religiosas. Na época, o reduto da escravidão foi o sul do país, principalmente nas regiões produtoras de tabaco e algodão, na Virgínia, Geórgia e Maryland. Nessas regiões, possuir um escravo era a mesma coisa que possuir um bem valioso e a quantidade de escravos simbolizava posição de prestígio social do proprietário.

Tanto no Norte como no Sul dos Estados Unidos os negros estavam fora das decisões políticas e eram vítimas de preconceito, principalmente no Sul, onde a escravidão era garantida por lei (subsistiria na primeira metade do século XX quando se manifestariam dois tipos muito diferentes de racismo: um determinado juridicamente no sul e outro um pouco escondido, mas sempre presente, no Norte).

Grande parte dos sulistas ficou irritada com a eleição de Abraham Lincoln, visto por eles como um verdadeiro abolicionista. Alguns nortistas, porém, o viam como conservador, na medida em que não defendia abertamente uma luta para terminar com o regime escravista, ainda que o condenasse. De acordo com os estudos de Karnal, Lincoln pode ser considerado um antiescravista, mas nunca um abolicionista aberto e declarado. Ele propôs uma emancipação dos escravos de modo lento, gradual e indenizado, em que o governo pagaria a quantia equivalente ao valor dos escravos libertos para os fazendeiros, já que os escravos eram verdadeiras mercadorias. Por isso, perdê-los significaria perder um bem e um investimento.

Em agosto de 1861, foi aprovada a primeira “Lei do Confisco”, em que qualquer propriedade usada em favor dos confederados que caísse em mãos nortistas seria

imediatamente confiscada. Essa lei impulsionou as fugas coletivas de escravos das fazendas, pois sabiam que nas mãos dos nortistas, poderiam alcançar liberdade. A pressão dos políticos radicais do Norte fez com que em 1862 a escravidão fosse abolida nos territórios do Distrito de Columbia. No mesmo ano, foi aprovada a segunda Lei do Confisco, que declarava livre todo escravo capturado ou fugido.

Homestead Act (lei de terras) foi a lei federal que concedia um quarto de um distrito ainda não desenvolvido no Oeste para qualquer família ou indivíduo maior de 21 anos disposto a migrar para a região. Foi introduzida com a esperança de que pudesse aliviar a concentração de estrangeiros no Leste e diminuir também o desemprego. Durante a Secessão, perante as crescentes pressões de variados setores pela abolição e a ausência de acordo sobre a escravidão nas novas terras do Oeste, observou-se que a emancipação total dos escravos lhe traria popularidade e que poderia acelerar o fim da guerra e assim, no dia primeiro de janeiro de 1863, foi proclamada a Lei de Emancipação dos Escravos. A lei federal que proibiu a escravidão em todo o território nacional seria promulgada apenas em 1865.

Leis de segregação racial ressurgiram no governo de Grant, começando pelo Tennessee, em 1870. Lá os sulistas brancos promulgaram leis contra o casamento inter-racial. Cinco anos mais tarde, o Tennessee adotou a primeira lei Jim Crow e o sul o seguiu. O termo Jim Crow significava, a princípio, separados, mas iguais. Estabelecia o afastamento entre negros e brancos em trens, estações ferroviárias, hotéis, teatros, etc.

Em 1885 a maior parte das escolas sulistas foi dividida em instituições para brancos e outras para negros. Apenas em 1950 e 1960, a suprema corte derrubaria esta lei. Em 1867 surgiu a klux klux klan que defendia o extermínio da população negra e era apoiada pela participação de muitos políticos sulistas, porém toda a sua base era composta por brancos pobres ressentidos. Para se tornar membro da KKK era necessário ser branco, não judeu, defender a pátria até as últimas consequências e ser um “bom cristão protestante”, já que não se aceitavam católicos.

Nos anos de 1871 e 1872, o governo federal aprovou leis e tomou providências que contiveram o avanço dessas organizações. Porém, outras semelhantes como a Linha Branca, o Clube do Povo, os Camisa Vermelhas e a Liga Branca surgiram no sul e contaram com a complacência dos governos locais. Em 1915 a KKK reapareceu na Geórgia.

Os EUA passaram de dezesseis Estados em 1800 para 45 em 1900. A extensão das ferrovias aumentou seis vezes entre 1860 e 1920, abrindo vastas áreas à agricultura comercial. Assim, cria-se um mercado nacional para produtos industrializados que provocou um avanço grandioso da mineração de carvão e da produção de aço. Avanços tecnológicos como

eletricidade, aço, motores a vapor e automóvel revolucionaram a produção industrial e o transporte.

Vinte e cinco milhões de imigrantes chegaram dos EUA expulsos de seus países por causa do crescimento demográfico, modernização agrícola, pobreza e opressão política e religiosa. Até 1900, segundo o historiador Eric Foner, a linguagem da raça assumiu um lugar central no discurso americano. Negros, latino-americanos e asiáticos foram os principais alvos da discriminação racial, não lhes restando outra escolha senão adaptar sua dieta, roupa, língua e estilo de vida ao padrão americano para tentar evitar maiores discriminações, inclusive no mundo do trabalho.

Nos anos de 1890, os negros acabaram perdendo o direito ao voto, entre outros direitos conquistados e foram socialmente segregados. Desse modo, negros e brancos não podiam mais se misturar ou conviver em espaços públicos e os negros não podiam mais frequentar parques, praias ou ser atendidos em diversos hospitais. Para manter a “supremacia branca”, racistas, frequentemente com a colaboração da polícia e de políticos, espancavam, enforcavam ou queimavam os negros suspeitos de crimes e também os que protestavam contra opressões.

Em 1990, 90% dos 10 milhões de negros nos EUA moravam nos estados sulistas, em grande parte trabalhando em terras das religiões algodoceiras. A maioria constituída por arrendatários de latifundiários brancos, pagando aluguel das terras em dinheiro ou com parte de sua produção. Esse sistema econômico, chamado Sharecropping, compartilhado com muitos brancos pobres, não era viável em longo prazo, pois os arrendatários tinham que tomar dinheiro emprestado a juros altos de comerciantes locais para manter-se e se houvesse cultivo ruim, resultava em dívidas difíceis de serem pagas (OLIVEIRA, 2006, p. 182)

Nos primeiros anos do século XX, a precarização da vida, o racismo e a oferta de trabalho nas indústrias do Norte, provocaram o êxodo dos negros do sul dos EUA para o Norte, que, motivados por salários melhores do que os do Sul, queriam escapar à condição de subordinados, apesar de a vida no Norte não ser fácil para os negros, pois havia uma segregação informal já que as ideias racistas estavam inseridas na cultura dominante.

O contexto social para os negros era de violência racial e pouca oportunidade de emprego que se restringia a serviços domésticos ou trabalhos braçais. No período, muitos negros criaram ritmos musicais como o jazz e o blues, ficcionalizados na narrativa *A Cor Púrpura* que se misturavam a ritmos e melodias africanas e europeias. Esses ritmos originaram-se nas canções entoadas na época da escravidão e desenvolveram-se nas rotinas opressivas de trabalho e de vida décadas após a abolição.

Em relação à narrativa *O Templo Dos Meus Familiares*, após a prisão de Zedé como índia escrava, ela foge com Carlotta para os Estados Unidos em busca de uma nova vida. Lá, Carlotta conhece Arveyda, cantor de rock famoso, e ambos iniciam uma história de amor. Porém, aos poucos Arveyda e Zedé se apaixonam, ainda que houvesse um obstáculo no decorrer do percurso: como genro e sogra poderiam desfrutar dessa história de amor. A aparição de um projeto na narrativa, segundo Genette (2002), provoca a aparição de um obstáculo que gera resistência e uma intriga que consistia na inimizade entre mãe e filha.

O segundo capítulo de *O Templo Dos Meus Familiares*, se inicia com a narração de Suwelo, seu tio Rafe falecido, Sr Hal e sra Lissie. A estória de Suwelo se encadeia à estória de Zedé e Carlotta porque Suwelo, após se separar de Fanny, relaciona-se com Carlotta, que no momento era professora universitária de estudos femininos. Em uma terceira etapa da narrativa aparece a personagem Olivia, filha de Celie do romance *A Cor Púrpura*. Todas as estórias encadeadas, por meio do que Genette classifica como deformação temporal. O tempo cíclico encaminha a narrativa, por intermédio da interligação entre as estórias, num movimento de ida e vinda, o qual dá sequência às estórias, intercaladamente.

Quanto à linguagem, as narrativas de Alice Walker buscam subverter a concepção léxico-imagética do subalterno, visto pelo colonizador como selvagem, preguiçoso, animal, etc (caracterização dos negros e índios pelo colonizador) por meio de uma linguagem própria, que inclui fala e escrita híbridas como marcas da resistência desses povos. Walker afirma que se a linguagem que usamos nos é negada, a forma pela qual podemos assumir historicamente será a de caricatura.

Tal fato ocorre devido ao plurilinguismo imanente ao romance, no qual “todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas e expressam uma posição socioideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos de sua época” (BAKHTIN, 2002, p. 106). Walker introduz em suas obras as perspectivas socioideológicas que se desenvolvem além das linguagens do plurilinguismo, mediante romances que justapõem história à memória.

A fala e escrita híbridas pressupõem a resistência contra a aculturação, que significa o desaparecimento dos elementos de uma cultura pela imposição do poder da outra. Porém, o contato entre culturas leva à hibridização, inevitável na atualidade, já que não existe cultura pura, “Em parte, devido ao imperialismo, todas as culturas estão mutuamente imbricadas: nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo” (SAID, 1995, p. 28)

Said propõe temas originados na resistência colonial descolonizante que são: o uso da língua nacional para organizar e sustentar a memória da comunidade por meio de uma retomada da língua materna para distinguir entre dominante e dominado, reescrevendo a história a partir da voz do colonizado, o qual subverte as estruturas discursivas coloniais na narrativa, descolonizando-as.

Para Fanon, o termo descolonização, significa a recuperação dos idiomas e culturas pré-coloniais pelo colonizado. O autor propõe uma antropologia fenomenológica da linguagem que ressalta a experiência vivida do negro (subalterno) que consiste em ser nomeado pelas palavras do branco, mas que deve subverter os estereótipos impostos por este, já que o negro está sob o fardo da passividade de um objeto comentado e tem sido reduzido pelo branco ao silêncio e à passividade. Nesse contexto, segundo Bhabha, o branco (estrangeiro) destrói também as “estruturas de referência e a comunicação de sentido do original, não simplesmente negando-a, mas negociando a disjunção em que as temporalidades culturais sucessivas são preservadas no mecanismo da história e ao mesmo tempo canceladas” (BHABHA, 2002, p. 312)

A subversão da linguagem pelo colonizado, segundo Bonnici, é caracterizada pela ab-rogação do idioma recebido da metrópole e a apropriação e submissão do idioma a uma versão popular atrelado ao lugar e as circunstâncias históricas. Essa ab-rogação, para o autor, consiste na “recusa das categorias da cultura imperial, de sua estética, de seu padrão normativo” e a apropriação, de acordo com Ashcroft (1991 apud BONNICI, 2002), é um processo pelo qual o idioma é apropriado e obrigado a carregar o peso da experiência do marginalizado.

Nessa subversão da língua colonial, a língua materna emerge de diferentes modos, seja somente como sintaxe, seja para mostrar a incapacidade da língua do colonizador de representar todo o pensamento do personagem. A fala a seguir foi retirada do livro *A Cor Púrpura*. Nela, Celie descreve a situação vivenciada pela mãe antes de falecer, por meio do inglês dos negros dos Estados Unidos (não padrão – versão popular):

³My mama she fuss at me an look at me. She happy cause he good to her now. But too sick to last long. My mama dead. She die screaming and cussing. She scream at me. She cuss at me. I'm big (WALKER, 2006, p. 1-2).

³ Tradução da autora: Minha mama ela reclama pra mim e me olha. Ela tá feliz porque ele tá bom pra ela agora. Mas muito doente por muito tempo. Minha mama morreu gritando e reclamando. Ela grita comigo. Ela reclama comigo. To grávida.

O uso da palavra mammy (ou mama) no romance, também é uma forma de subversão da língua do colonizador, pois denota uma palavra africana utilizada pelos afroamericanos no começo do século que aos poucos foi expropriada e popularizada pelos brancos para designar uma mulher negra bem gorda, que estava sempre satisfeita com os brancos. No trecho a seguir, a mãe de Celie está doente e em segredo, seu pai começa a assediá-la:

⁴She went to visit her sister doctor over Macon. Left me to see after the others.
He never had a kine word to say to me. Just say you gonna do what your
Mammy wouldn't (WALKER, 2006, p. 1)

O exemplo a seguir, extraído do livro *O Templo dos Meus Familiares* demonstra línguas híbridas que são tomadas como paródia- ironia para contrariar as técnicas assimilacionistas da colonização, contestando, dessa forma, a assimilação cultural. Nesse contexto, há a recuperação da voz do nativo, que para Bhabha (1984) é realizada através da paródia, da mímica e da técnica chamada de “sly civility” (cortesia dissimulada) que ameaçam a autoridade colonial, além de representar a língua da fronteira, do entrelugar, representado no trecho a seguir por meio do “portunhol” (mija, mi corazón). Logo abaixo, reproduz-se uma fala de Zedé que após ter iniciado uma relação amorosa com o esposo da filha Carlotta, começa a enviá-la cartas, arrependida:

⁵Mija, mi corazón, they all began (my daughter, my heart). And there was the sound of Zedé weeping. But as the letters continued to arrive, Carlotta, reading through the evaporated teardrops, which had left puckered circles on the pages, sensed an animation in her mother's spirit she had never felt before.

Mais adiante, há mais um trecho que representa a hibridização de línguas (espanhol hibridizado ao português) o qual demonstra o sentimento de culpa de Zedé por haver se apaixonado por Arveyda. Nele, Zedé encontra-se no espaço fronteiro como sujeito do

⁴ (Tradução de Paula Reis) Ela tinha ido a Macon para ser vista pela irmã doutora e fiquei a tomar conta dos miúdos. Ele não me disse nem uma palavra amável. Só: o que a tua mãe não quer fazer, vais tu fazer (WALKER, 2004, p.13).

⁵ (Tradução para o português) **Mija, mi corazón** (minha filha, meu coração) E havia o som do choro de Zedé; Mas a medida que as cartas continuaram a chegar, Carlotta, lendo por entre as lágrimas evaporadas, que deixavam círculos enrugados nas páginas, sentiu no espírito de sua mãe uma animação que nunca existira antes (WALKER, 1991, p.16).

interstício, vagueando entre o “português” e seu idioma que transcende fronteiras, o espanhol (o padre de mis nietos- el esposo de mi niñita):

Zedé sentia um profundo desejo por Arveyda: mas ele é tão jovem, pensou. O **padre de mis nietos. El esposo de mi niñita.** Meu genro. Neste ponto ela conteve um risinho, porque sempre se atrapalhava com essa palavra [...] eu a amo, disse ele. Não como avó, talvez um pouco como mãe [...] há quanto tempo aquilo viera crescendo entre eles. Perguntou-se ela. Desde o primeiro dia, desde quando se conheceram. Sentira o perfume do seu cabelo quando ele se abaixava querendo beijar-lhe a mão. (WALKER, 2004, p. 35)

Nos dois trechos apresentados, é possível observar que a personagem hibridiza as línguas, pois não consegue assimilar por completo o inglês (português na tradução). Ela resiste à aculturação por meio da utilização de expressões na língua materna (espanhol – embarazada- mamacita- son muy dementes- hacienda), pois se sente mais familiarizada com o próprio idioma. Zedé aborda sua subjetividade a partir de sua língua materna, ainda que viva em terra norte-americana. Nesse contexto, o autor pós-colonial se encontra numa “verdadeira tensão entre os polos da ab-rogação do idioma castiço, recebido da metrópole e da apropriação que submete o idioma a uma versão mais popular atrelado ao lugar e às circunstâncias históricas”. (BONNICI, 2002, p. 16)

Zedé fizera amor apenas duas vezes em sua vida. Até conhecer Arveyda nunca pensara em sexo- sempre tão ocupadas, as lembranças tão dolorosas. Embora tivesse tido sexo, fora breve. As vezes a filha era a única prova de que um homem lhe fizera amor. Agora era como se tivesse um corpo novo. Arveyda o beijou todo, de modo como teria desejado que alguém que a amasse, o beijasse, quando embarazada. Sob os lábios dele sentiu florescer o útero engelhado, e sob sua língua o sexo recolhido voltou à vida. Os pelos do corpo de Zedé ergueram-se como árvores, na verdade, a luz que sentira brilhando dentro dela, no útero e no coração, parecia cobri-la toda; sentiu-se dissolver na luz [...] Arveyda cresceu de novo de encontro à coxa dela. Zedé ficou mais molhada. – Mamacita. Papai – era o filho mais velho. Cedrico, chamando, acordando. (WALKER, 1991, p. 27)

Foi na Escuela de Jungla que vi pela primeira vez que os norte americanos son muy dementes. Havia acres e mais acres de grama e árvores naquele lugar, e nunca tinha visto na vida flores e frutas como aquelas. Era naquela hacienda in the spacious rooms upstairs, that the gringos stayed when they brought their children to the school. (WALKER, 1991, p. 78)

Os romances: *A Cor Púrpura* e o *Templo dos Meus Familiares* hibridizam intencionalmente a língua por meio, não apenas da mistura de formas e de duas linguagens e de dois estilos, conforme afirma Bakhtin (2002), mas principalmente pelo choque no interior dessas formas, dos pontos de vista sobre o mundo e do hibridismo semântico. Walker reitera

que não é por meio da supressão da linguagem que podemos combater os estereótipos criados pelos racistas, mas convencendo-nos de que se apresentarmos as palavras no contexto que são ou lhes era natural, não estaremos perpetuando esses estereótipos e sim os excluindo. As palavras, no contexto original, para a autora, ressuscitam os ancestrais que existem em nós, assim como sua cultura e passado histórico.

O diálogo das linguagens, dentro dos romances citados, conforme ressalta Bakhtin, é também o diálogo dos tempos, das épocas e dos dias, organizando o desmascaramento das linguagens sociais e das ideologias, por meio da experimentação da palavra, da visão do mundo, da demonstração dos hábitos, dos mundos e dos micromundos sociais, históricos e socioideológicos de uma época, por meio de narrativas descolonizadas em que o colonizado reescreve suas narrativas e combate as narrativas do colonizador. Said explica que o nativo, outrora calado, fala e age em territórios recuperados por seu povo.

O primeiro fragmento abaixo da narrativa *O Templo Dos Meus Familiares*, descreve a vida do personagem Sr. Hal, amigo do tio de Arveyda e sua vivência com o racismo. Nele é possível visualizar que o personagem desconstrói o eurocentrismo, por meio da caricaturização dos brancos. Nesse extrato, o personagem, outrora calado, fala em território recuperado pelo seu povo:

Sr. Hal narra sua forma de viver na roça. “Nem tudo eram bandidos mascarados e gente branca que metia medo fazendo coisas feias [...] eles nos batiam e depois – se você fosse criança e não o matassem ou alguém da sua família ou uma das famílias amigas – iam embora [...] os brancos são as pessoas mais assustadoras e, para ser sincero, tenho medo deles. Tomarão, de qualquer modo, tudo o que desejarem, e a gente sente isto quando se encontra com eles, de modo que sempre tentei viver uma vida onde o encontro com eles não fosse necessário. (WALKER, 1990, p. 44)

Por outro lado, o trecho abaixo recupera a linguagem do colonizado por meio da narrativa. Nele, Zedé descreve sua relação com Jesus, seu primeiro amor e pai de Carlotta. Através da linguagem do colonizado o subalterno reescreve a história:

Descobrimos que eu conhecia algumas palavras do seu estranho idioma. A palavra para a água, ataras, para madeira, xotmea, para amor, oooo. A palavra para amor, era, de verdade, isto mesmo, quatro oo! Durante uma hora em que não estavam vigiando, mas que jamais reconhecerão, fiz amor com ele. Ele fez amor comigo. Fizemos amor juntos. (WALKER, 1990, p. 75)

Aqui, é possível inferir que Alice Walker liberta-se das intenções semântico-culturais do poder de uma língua única e descentraliza o mundo ideológico-verbal, por intermédio da recriação linguística que no âmbito sintático-morfológico-lexical emprega uma linguagem coloquial e a oralidade incorporada ao texto escrito. Essa recriação linguística transgride o código linguístico e o modelo gramatical advindo de um registro padrão normativo. Assim, de acordo com Bhabha, há uma tentativa de interromper os discursos ocidentais da modernidade através de narrativas deslocadoras que interrogam o subalterno, a pós-escravidão e as perspectivas crítico-teóricas que elas engedram.

Bonnici infere que há uma manipulação da história pelo europeu, porém o mergulho ao cerne desta história proporciona que o sujeito pós-colonial, representado na literatura, recupere a voz e assim possa narrar e anunciar as suas experiências como o Outro, subvertendo a reescritura de sua história e de suas tradições em benefício da história metropolitana, e com isso, para o autor, os grandes silêncios e hiatos do indígena e do negro, como também a dupla colonização da mulher são dignos de serem apreciados nessa escrita.

Os trechos a seguir reescrevem a história a partir da visão do colonizado, por meio da memória. Através de uma atitude anti-hegemônica e antieurocêntrica, transfiguram-se na narrativa, homens brancos colonizadores, desfigurando-os. Essa atitude transgressora aparece na escrita a partir do chamado afrocentrismo que para Cashmore (2000), é uma perspectiva filosófica e teórica de um sistema cujo núcleo é a ideia de que as explanações baseadas no papel dos africanos como sujeitos são mais condizentes com a realidade. Essa perspectiva ganhou corpo na década de 1980, quando povos de descendência africana adotaram uma orientação afrocêntrica em seus trabalhos. O afrocentrismo costuma opor-se às teorias que “deslocam” os africanos para a margem do pensamento e da experiência humana

Os fragmentos a seguir, transfiguram a subversão da história manipulada pelo europeu a partir de sua reescrita pelas mãos do colonizado. Zedé, mãe de Carlotta, vivia em uma aldeia indígena na América do Sul, mas teve que se refugiar para os Estados Unidos. Lá, esteve por um curto período na “Escuela de Jungla”, espaço dedicado aos estrangeiros refugiados e escreveu uma carta para os pais de Mary Ann, menina que trabalhava na referida localidade. Seu intuito era reescrever a história, recuperando o poder que estava centralizado nas mãos do colonizador. Por meio da escrita, Zedé reconstrói a imagem dos indígenas, vistos como analfabetos, estúpidos preguiçosos e portadores de uma língua desconhecida.

Ali, Zedé conheceu Mary Ann, menina drogada que ajudava os gringos na Escuela de Jungla. Porém, ela escreveu uma carta contando o destino de Mary Ann. “Fiz isto em parte porque começara a gostar dela, mas também para me rebelar contra os

gringos e me afirmar. Fazer com que soubessem que era capaz de ler e escrever e que não era uma estúpida escrava doméstica índia” [...] eles não sabiam que eu sabia ler e escrever e tentaram a todo o momento falar comigo na língua que eles pensavam ser dos indígenas ou um espanhol reservado para escravos e serventes. Os gringos não suspeitaram de que tivesse sido eu a pessoa que alertara seus pais, e continuaram a se preocupar com Carlotta e me tratar como se eu fosse um pedaço que respirasse. Ganhavam muito dinheiro de gente como os pais de Mary Ann. E as vezes os pequenos **alumnos-prisioneros** morriam de solidão ou de subnutrição, tédio horrível e sujeira, mas as cartas com os cheques do pagamento pelos cuidados prestados a eles continuavam a chegar (WALKER, 1990, p. 80-81)

O fragmento abaixo também reescreve a história a partir do colonizado (Zedé). Nele Zedé descreve a difícil situação vivida pelas mulheres negras em sua aldeia, sendo possível averiguar a denúncia da situação vivenciada pelos negros pelas mãos dos brancos:

Quando criança, nunca comíamos frutas ou folhas cruas, nunca tomávamos leite. Havia muito leite na ilha mas era todo vendido, cada gota dele, para o continente, e isto desde o tempo da escravidão. No tempo da escravidão, as pessoas eram chicoteadas por provarem o leite, roubarem as verduras, ou comerem as frutas, e em consequência disso, quase cinquenta anos depois, quase que tinham de ser obrigados a comer essas coisas. E detestavam peixe! Minha mãe e as outras mulheres da ilha tiveram que ser estimuladas a voltarem a plantar pequenas hortas. Perderam seus animais numa daquelas inundações. [...] Depois, por muitos anos, não tiveram dinheiro para comprar sementes ou animais, e o fato de morarem na ilha não ajuda, porque tudo tinha que ser trazido em um dos dois barcos minúsculos, numa viagem de cerca de dez horas. Um supervisor da fazenda arrancaria qualquer verdura que crescesse nos seus terrenos e que parecesse com aquilo que era plantado para venda [...] mas aquela mulherzinha era uma branca e tinha uma preta que a ajudava. Começou a agitar o continente contra a condição das crianças da ilha, e muito em breve chegaram grandes barcos cheios de gente branca para nos examinar. Eram muito diferentes nos tamanhos e formas. E muito saudáveis por terem comido a nossa comida durante todas as suas vidas [...] todos eles tinham característica de não fazerem parte da nossa vida real. Era como se estivessem de um lado de um vidro e nós do outro, e não podíamos interferir no que acontecia no lado deles, o lado do desconhecido, mas eles podiam interferir e muito em nós, porém mesmo em nossa fragilidade, ríamos (WALKER, 1990, p. 59)

Caldeira (1994, p. 32) afirma que para Lévi Strauss, os epítetos bárbaro ou selvagem revelam uma atitude de repúdio à diversidade cultural que acompanha a necessidade de repetir o padrão e a norma eurocêntrica. Na colonização, houve uma aculturação ou uma desculturação forçada, por isso a importância de narrativas descolonizadoras como as de Alice Walker.

De acordo com Cashmore (2000), parece que foi somente após o século XVII e com o surgimento do colonialismo europeu que a negrura foi difamada e relacionada à selvageria e

inferioridade; embora alguns acadêmicos remetam o vínculo a associações cristãs tradicionais derivadas de uma visão bíblica distorcida.

Jordan insiste em dizer que, para os ingleses coloniais, o branco era a cor da pureza e da perfeição. A aplicação do raciocínio científico para a compreensão da raça e do surgimento das tipologias raciais ocorreu depois de 1790, quando o movimento abolicionista ganhou força. O racismo tornou-se uma defesa racional contra a dissolução da escravidão e serviu para fortalecer a imagem dos povos negros como naturalmente adequados para a servidão e para o trabalho.

Assim, à medida que o movimento abolicionista desenvolvia uma imagem humanística dos negros, os defensores da escravidão justificavam o tratamento dos escravizados como uma propriedade, projetando um argumento racista.

1.1 O JOGO ELOCUCIONAL EM ALICE WALKER

Nas narrativas em estudo, Walker transgride as oposições masculino-femininas para inscrever a fala numa outra sequência que subverte a ordem sócio-simbólica imposta pela hierarquia do discurso masculino superposto ao feminino o qual coloniza a mulher por meio de sua objetificação e pela problemática da classe e da raça, da repetição de contos de fadas europeus e da legislação falocêntrica, apoiada pelas potências ocidentais. Na ordem de subversão da fala masculina pela feminina, a voz principal passa a pertencer à mulher que assume o discurso literário para se anunciar como mulher na ficção, desdobrando o sujeito de enunciação em corpo feminino que fala. Os discursos predominantes nos romances são realizados por personagens femininas que se empoderam no desenrolar das narrativas e subvertem a palavra autoritária masculina. Palavra esta que para Bakhtin (2009, p. 85), não se representa, pois é apenas transmitida. “Sua inércia, sua perfeição semântica e rigidez, sua singularização aparente e afetada, a impossibilidade de uma livre estilização exclui a possibilidade da representação artística da palavra autoritária”.

Ela penetra num contexto literário como um corpo heterogêneo, em torno dela não há jogo, emoções plurivocais, ela não é circundada de diálogos vivos, agitados, e em múltiplas ressonâncias. Ela ingressa num inter-relacionamento tenso e num conflito com as outras palavras interiormente persuasivas [...] ela sempre permite variações estilísticas livres da palavra do outro, expõe o pensamento do outro no seu próprio estilo (BAKHTIN, 2009, p. 85).

A fala autoritária se baseia no discurso colonial que para Bhabha (2002) se caracteriza pela sua dependência do conceito fixo na construção ideológica do outro, caracterizado por

meio de estereótipos. Assim, para o autor, o discurso colonial utiliza um aparato de reconhecimento e renegação das diferenças raciais, culturais e históricas para se estabelecer através de posições metafórico-narcisista e metonímico-agressiva em seu discurso.

Nas narrativas de Alice Walker é possível visualizar uma tentativa de desconstruir os discursos coloniais, pois esses discursos estão repletos de estereótipos que consistem em textos ambivalentes com estratégias metafóricas e metonímicas, de deslocamentos, culpa, agressividade e de mascaramento dos saberes oficiais que constroem as possibilidades do discurso racista.

A cadeia de significados estereotipados, segundo Bhabha, está misturada, é polimorfa e perversa e nela há uma articulação de múltiplas crenças. Através da cadeia estereotipada o negro é visto como um selvagem e também como o mais obediente e digno entre os servos, encarnação da sexualidade e também, inocente como uma criança; É místico, primitivo, burro e também o mais mentiroso e manipulador de todos.

Kate Hamburger (apud Engelmann) ressalta que a narração em primeira pessoa tem sua origem na estrutura enunciativa autobiográfica e neste tipo de narrativa deve ocorrer identificação entre autor, narrador e personagem. Alice Walker apropria-se de sua atuação no Movimento dos Direitos Civis Negros para criar personagens negras que desconstruem o discurso sexista o qual objetifica as mulheres e por meio da voz da mulher-personagem, a mulher-autora intensifica a corporificação da fala, desprendendo-a.

Walker desconstrói o discurso da mulher como sombra do homem, pois para Cixous (1995), a mulher tem sido mantida durante séculos distante de si mesma, automutilando-se em prol do homem. Segundo a autora, a mulher não pode habitar em sua própria casa e em seu próprio corpo, pois seu próprio sexo a assusta e seu corpo tem sido colonizado durante séculos. Desse modo, a autora reitera que o sexo feminino é o não-corpo, envolvido em véus, mantido distanciado da história e à margem de tudo, boneca, fantasma, causa de dores e de guerras, o outro. Este outro para a autora está fora. Não se afirma. É uma alteridade que entra em círculo dialético, que é a outra na relação hierarquizada a qual o homem reina, nomeia e define seu outro.

Nesse sentido, Cixous afirma que por meio da escrita a mulher pode subverter essa posição, materializando carnalmente o que pensa e expressando através do seu corpo um discurso que não é nem simples, nem linear:

Todo mundo sabe que existe um lugar que não está obrigado econômica, nem politicamente a tanto desprezo e a tanto compromisso. Que não está obrigado a reproduzir o sistema. É a escrita. E se há um outro lado que pode escapar à

representação infernal; está ali, no lugar que se escreve, onde se sonha, onde novos mundos são inventados. Neste lugar, pego meus livros, abandono o espaço real colonial e transcendo. (CIXOUS, 1995, p. 26)

Na fala a seguir, é possível observar a representação do conflito entre a voz da consciência da personagem Celie, mesclada à voz do pai. Nela, Celie subconscientemente incorpora as normas e percepções paternas em um discurso que não se desagrega ao corpo-fala de mulher-que-fala. (ENGELMANN, 1999, p. 71)

- O que a tua mãe não quer fazer, vais tu fazer. – E encostou-me aquela coisa à anca e começou a mexê-la e agarrou-me a mama e metia-me a coisa por baixo e, quando eu gritei, esganou-me e disse: - O melhor é calares o bico e começares a te acostumar (WALKER, 2004, p.13) [...] A primeira vez que fiquei prenha o meu pai fez-me sair da escola. – Burra como és, não vale a pena continuares na escola – disse o pai. (WALKER, 2004, p. 32)

Na narrativa, Celie trata o esposo e o pai como senhor, reproduzindo naturalmente a relação sócio-histórica desigual, hierárquica entre chefe e subordinado. Fato que se explica pelo processo discursivo se inscrever numa relação ideológica de classes, conforme afirma Pêcheux (1997, p. 92). Por outro lado, na narrativa, muitas vezes a mulher tenta falicizar sua fala pela escolha de um sujeito homem para narrar. Ela invoca o discurso masculino como um instrumento de defesa ou ainda uma necessidade biológico-pulsional com a intenção de conseguir uma diferenciação na voz. Cria, dessa forma, uma fala masculina, mas inconscientemente nela se denuncia, amalgamando-a com seu jeito feminino de falar e escrever.

No livro *A Cor Púrpura*, Celie negocia sua identidade com personagens como a cantora de blues Shug Avery, a esposa do filho do marido, Sofia e sua irmã Nettie. Todas essas personagens são figuras de mulheres empoderadas, principalmente Shug Avery e Sofia, ambas, mulheres negras que representam a imagem da mulher afroamericana pós-escravidão, que luta em busca de mais direito e liberdade do corpo e do discurso, pois transgridem os limites do espaço doméstico.

Nettie, irmã da narradora-personagem, Celie, a auxilia na constituição do “eu” por meio da fala. Nesse processo, a constituição do ser ocorre através do outro e só conseguimos “nos abrir em relação ao outro se o outro bater em nós como signo, como materialidade sócio-histórica e como ponto de vista humanizado” (BUBER, 2009, p. 160). Dessa maneira, é por intermédio da palavra eu- tu que o homem se introduz na existência. Ela é um ato do homem através do qual ele se faz indivíduo e se situa no mundo com os outros. Para Buber (2009, p.

29) “a palavra é gênese, fundamento da essência humana. A Palavra- princípio alia-se à categoria ontológica do entre [...]A palavra como diálogo é o fundamento ontológico do inter-humano”. Por outro lado, para o autor, a problemática de Deus é integrada à questão da pessoa humana, ser da relação. Celie, ao escrever cartas para Deus, o incorpora como o TU pelo qual o ser humano pode se expressar de forma não dogmática.

Deus, para Buber, é o tu eterno que nunca poderá ser um isso. Ele é aquele o qual o ser humano pode estabelecer uma relação interpessoal. Assim, o autor encaminha o problema de Deus, ultrapassando a dicotomia sagrado-profano, por meio da realidade da existência humana. Ele estabelece duas atitudes distintas do ser humano face ao mundo ou diante do ser. Tais atitudes se traduzem pela palavra-princípio EU-TU e EU-ISSO.

O eu-tu é um ato essencial do ser humano, atitude de encontro entre dois parceiros na reciprocidade mútua. O eu-isso, por outro lado, é a experiência e a utilização, atitude objetivante. O tu é primordial e conseqüentemente o isso é posterior ao tu. No princípio é relação e o tu se apresenta ao eu como sua condição de existência, já que não há um eu em si, independente. Desse modo, para Buber (2009), o eu se torna eu em virtude do tu. Isso não significa que devo a ele o meu lugar, mas sim, minha relação. Ele é meu tu somente na relação, pois fora dela, ele não existe, assim como o eu não existe a não ser por meio desta correlação.

Deste modo, os trechos de *A Cor Púrpura* abaixo elucidam a relação intrínseca entre as irmãs, por meio de uma coparticipação dialógica que é o fundamento ontológico do existir e de suas manifestações. Esse diálogo estabelece a constituição do ser e do discurso de Celie no decorrer da narrativa e demonstra a importância da relação eu - tu para a formação identitária da personagem:

O Sr. Elogiava Nettie e ela repetia o elogio para Celie. Cada vez que ele lhe fazia um cumprimento, ela fazia o mesmo a mim. Daí a pouco comecei a sentir-me bastante jeitosa. Mas ele parou de repente. Uma noite na cama disse: “Bom, já ajudamos a Nettie em tudo o que pudemos. Agora tem que se pôr a andar” (WALKER, 1991, p. 42).

Buber (2009) ressalta que o eu - isso é posterior ao eu – tu. O eu de eu- isso usa a palavra para conhecer o mundo, para impor-se diante dele, ordená-lo, estruturá-lo e transformá-lo e é no encontro dialógico entre eu - tu que se revela a totalidade do homem. Assim, a palavra eu-tu é suporte para a vida dialógica e a alteridade essencial se instaura somente nesta relação, pois o eu torna-se ser na relação com o tu. Por fim, o autor infere que não há eu em si, mas apenas o eu da palavra- princípio eu-tu e o eu da palavra eu-isso.

Portanto, quem diz tu não possui coisa alguma, não possui nada, pois permanece em relação com o outro, de modo que a palavra-princípio eu-tu só pode ser proferida pelo ser na sua totalidade.

Nos trechos abaixo é possível perceber que a personagem Celie incorpora o discurso ideológico de poder falocêntrico, mas o subverte ao ressignificar o discurso em prol de Sofia. Assim, o eu, por meio do tu, se reconstrói e modifica seu ponto de vista. A princípio, Celie pede que Harpo bata em Sofia quando a personagem o desobedece, porém após ressignificar seu discurso, percebe que estava errada e passa a reconstruir seu eu disperso e submisso:

Eu gosto da Sofia, mas ela não faz como eu. Se está a falar quando o Harpo e o Sr. Entram, continua como se não fosse nada com ela. Se lhe perguntam onde está qualquer coisa diz que não sabe e continua a falar. Penso muito quando o Harpo vem ter comigo para saber como fazer que ela obedeça. Não digo a ele que agora é feliz. Que passaram três anos e continua a assobiar e a cantar. Penso como dou um salto cada vez que o Sr. Me chama e como Sofia parece pasmada. E parece ter pena de mim. –Bate-lhe, digo (WALKER, 2004, p. 76).

Comecei a ter insônia. A seguir pensei em ler a bíblia. O que é isto. Perguntava a mim mesma. Uma voz dizia: fizeste qualquer maldade. É o espírito de alguém contra quem pecaste. Se calhar. Mas uma noite percebi. Sofia. Pequei contra o espírito de Sofia. Rezei para ela não descobrir, mas o Harpo contou-lhe. Ela me disse: só quero que saibas que contei contigo para me ajudares, mas disseste ao Harpo para me desancar [...] não disse – respondi. “não mintas”, disse ela. “não era isso”. “Então por que me disseste”. “Porque sou uma parva”- disse, porque tenho inveja de ti. Disse isso por fazeres o que não consigo fazer (WALKER, 2004, p. 77).

1.2 Multiculturalismo, Interculturalidade e Tradução Cultural em *O Templo Dos Meus Familiares* e *Possessing The Secret Of Joy*

Segundo Stuart Hall, a nova fase da globalização está enraizada nas disparidades estruturais de riqueza e poder e incluem interesses de empresas transnacionais, a desregulamentação dos mercados mundiais e do fluxo global do capital. Essa nova fase transnacional do sistema tem seu centro cultural em todo lugar e em lugar nenhum. Harvey (2014, p.10) afirma que a modernidade é uma unidade paradoxal, “uma unidade de desunidade, ela nos arroja num redemoinho de perpétua desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia”. Tal modernidade não pode respeitar sequer seu próprio passado, pois a transitoriedade das coisas dificulta a preservação do sentido da continuidade histórica.

Para Bauman (2005), vida líquida é uma forma de vida que tende a ser levada adiante pela sociedade líquido-moderna. Nela, assim como na sociedade líquida, não se pode manter a

forma ou permanecer em seu curso por um longo período, pois as realizações individuais não podem se solidificar em posses permanentes.

A vida líquida consiste em uma sucessão de reinícios, devendo modernizar-se sempre, através de ligações frouxas e compromissos revogáveis. “Aprender com a experiência a fim de se basear em estratégias e movimentos táticos empregados com sucesso no passado é pouco recomendável” (BAUMAN, 2005, p.5). e para o autor, as relações humanas pós-modernas flutuam como a água, e o desapego não gera sofrimento, pois as relações não são profundas e estáveis.

Com isso, as identidades tornam-se fluidas, líquidas, e para Bauman (2005, p. 8), no fundo, o “problema é apegar-se firmemente a uma única identidade disponível e manter juntos seus pedaços e partes enquanto se enfrentam as forças erosivas e as pressões dilaceradoras, conservando os muros que vivem desmoronando”. As identidades se tornam fluídas, assim como as culturas híbridas e em uma perspectiva diaspórica, subvertem os modelos culturais tradicionais, tornando a cultura desterritorializante. Com isso, há um afrouxamento dos laços entre cultura e lugar e entre tempo e espaço e conforme a citação abaixo, a identidade sofre uma hibridização:

Essa universalização e seu caráter aberto certamente condenam toda identidade a uma inevitável hibridização, mas hibridização não significa necessariamente um declínio pela perda da identidade. Pode significar também o fortalecimento das identidades existentes pela abertura de novas possibilidades. Somente uma identidade conservadora e fechada em si mesma poderia experimentar a hibridização como uma perda (LACLAU, 1996 apud HALL, 2002, p. 85).

Para Bauman (2005), a globalização alterou radicalmente a percepção e a experiência do tempo e do espaço, desterritorializando a cultura, comprimindo o tempo, instaurando uma ditadura do presente que se tornou, por causa da eletrônica, o tempo real. Boli (2005, p.397 apud MOREIRA, 2011), observou alguns desenvolvimentos na globalização da cultura: glocalização- a cultura mundial contribui bastante para a chamada homogeneização, mas seus efeitos são limitados e formatados pelas forças locais e pelas tradições históricas; por outro lado, o local também se globaliza e há a creolização, pois, a cultura mundial promove transformações locais; resistência.

Na perspectiva de Hall, a cultura é uma produção, uma viagem de redescoberta ao passado para produzirmos a nós mesmos novamente, como novos tipos de sujeitos, pois segundo o autor, estamos sempre em processo de formação cultural e estes novos modelos culturais não são homogeneizantes, pois as migrações estão mudando de composição,

diversificando as culturas e pluralizando as identidades culturais dos antigos Estados nação. Dentro desse processo ocorre o chamado hibridismo que para Bhabha significa:

Momento ambíguo e ansioso de transição que acompanha qualquer modo de transformação social. No hibridismo insiste-se em exibir as dissonâncias a serem atravessadas, apesar das relações de proximidade, as disjunções de poder ou posição a serem contestadas; os valores éticos e estéticos a serem traduzidos (BHABHA, 2002, p. 75).

Para o autor, há traduções e negociações de novas culturas, desse modo, o meramente local e global estão atados um ao outro, não havendo apenas um único centro na atualidade. Por isso, as culturas emergentes se sentem ameaçadas pelas forças da globalização, da diversidade e da hibridização e se fecham em torno de suas inscrições nacionalistas, apegando-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de pertencimento cultural e assim “ambivalência e antagonismo acompanham cada ato da tradução cultural, pois negociar com a diferença do outro revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significado e significação” (BHABHA, 2002, p.128). Nesse sentido, de acordo com Bhabha, novos espaços e signos intersticiais surgem, fato crucial para a emergência de novos sujeitos históricos da fase transnacional do capitalismo tardio.

O fragmento abaixo da narrativa *O Templo Dos Meus Familiares* ficcionaliza as identidades híbridas, entre elas, a do pai de Arveyda que migrou para a América e lá vivenciou o surgimento de novos signos intersticiais e de novos espaços de trabalho e de convívio, pois antes era quintandeiro, mas se tornou dono de uma loja:

O Pai de Arveyda era quitandeiro no bairro onde Arveyda e sua mãe moravam. Alto e de ossos grandes, com pensativos olhos castanhos e uma juba de cabelo vermelho grosso e forte como arame. Ele se sentava à porta do seu negócio tocando violino. O pai de Arveyda tinha vindo da Palestina como imigrante e foi para a ilha de Ellis na Costa Leste [...] E assim, Isaac era na Palestina um vendedor ambulante de frutas e verduras, com seu pai, um homem hísuto e piedoso. Tentaria a mesma coisa na América. Sua cesta cresceu e se transformou num carrinho, o carrinho numa banca e a banca numa loja. Tornou-se bem sucedido, mas não era feliz (WALKER, 1990, p. 19).

Os trechos a seguir do mesmo livro demonstram a emergência de novos espaços e sujeitos intersticiais na pós-modernidade. A princípio aparece Zedé: índia, pequena e espanhola, mas aparentemente mestiça e sem características espanholas. Arveyda, por outro lado, era um índio, mas de cabelo crespo, fato que ficcionaliza a miscigenação entre negros e

índios nos Estados Unidos, pois segundo Walker (1993, p. 52-53), à medida que as tribos da costa diminuía, o número de índios eram levados a conviver e casar com os negros até perderem sua identidade. Assim, uma porção considerável do sangue dos negros do sul é sem dúvida índia.

Arveyda pensou em sua própria mãe quando conheceu Zedé. Aquela mulher pequena, triste, com cara de índia e tão orgulhosa, que se Carlotta disse ser espanhola, uma espanhola que ninguém podia realmente reconhecer [...]. Zedé lembrou do pai de Carlotta ao ver Arveyda, pois ele também era índio de cabelo crespo. Seu cabelo era encarapinhado, firme, suavemente crespo, exatamente como seda crua. O único cabelo assim. Passando o dedo por ele, puxando. Experimentando o toque leve, resignado. Tentando ser la madre. Tentando ser amigos. Seu útero contraiu-se tão intensamente que ela quase gritou (WALKER, 1990, p. 32).

O excerto abaixo reflete o sujeito intersticial (Zedé) que emerge do entrelugar com dupla nacionalidade, pois sua identidade é fluída e se alterna entre ser uma índia e ser uma cidadã norte-americana, pois Zedé, na medida em que se relacionava com Arveyda, adquiria um modo de vida e uma personalidade e língua diferente da sua original indígena:

Zedé tornou-se uma mulher diferente. Foi-se a timidez. Foi-se o inglês hesitante que era resultado de apaixonada excitação ou medo. Embora sua voz frequentemente falhasse com o esforço para não chorar com a dor das experiências revividas, falava com uma eloquência que espantava Arveyda, que ficava atento, não como um amante, mas como o ouvido que podia por fim conectá-la de novo com o mundo (WALKER, 1990, p. 48).

O fragmento abaixo se intertextualiza com o Jesus bíblico, reconstruído em um personagem índio em *O Templo dos Meus Familiares*. Jesus, personagem heroico e destemido, se relaciona com Zedé na prisão. Sua característica de redentor e protetor de seu povo intertextualiza com Jesus de Nazaré, renascido em solo latino-americano. Na narrativa é possível observar a desterritorialização e hibridização do personagem mítico, metamorfoseado em indígena sul-americano.

[...] Por fim, eles o capturaram. Como nós lastimamos! Pois, não obstante, maioria de nós sente vergonha de nossa parte índia, sua presença era como a de um espírito guardião, um anjo. Era tão jovem! Com uma cabeleira que ia até a cintura. Usava apenas um pano em torno dos quadris e lindas penas de papagaio vermelho nas orelhas [...] nossos captores não compreendiam sua língua e quando o espancavam ele ficava em silêncio. Puseram-no para trabalhar conosco, abrindo uma clareira na floresta com um facão (WALKER, 1990, p. 74).

Hall assegura que os espaços da diferença são espaços intersticiais onde emergem um novo tipo de localismo que não é um mero resíduo do passado, mas algo novo, híbrido, miscigenado e diaspórico, no qual todos negociam culturalmente algum aspecto da *différance* (diferença).

No trecho a seguir, observa-se a emergência de um novo espaço, culturalmente híbrido na narrativa. Canclini (1989) enfatiza que a modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Reorganiza a arte, o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada e as dúvidas em relação ao sentido e o valor da modernidade provêm não apenas do que separa as nações, etnias e classes, mas dos cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se mesclam.

Para o autor, uma das crises mais graves do moderno ocorre devido à restituição do rito sem mitos, pois há uma escassez de relatos totalizadores que organizam a história, e a cultura moderna se realiza negando as tradições e os territórios. Desse modo, houve: a) Espiritualização da produção cultural sob o aspecto da criação artística, com a consequente divisão entre arte e artesanato b) congelamento da circulação de bens simbólicos, concentrando-os em museus, palácios, etc.c) promoção como única forma legítima de consumo destes bens da modalidade espiritualizada de recepção que consiste em apenas contemplá-los.

Os países latino-americanos são atualmente o resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas, do hispanismo colonial católico e das ações políticas, educativas e comunicacionais modernas. Uma mestiçagem entre classes gerou formações híbridas em todos os estratos sociais e assim, na África, os anciãos, sacerdotes e xamãs não são mais tão importantes como costumavam ser, embora ainda estejam sendo consultados, inclusive por políticos modernos e outros e na medida em que as funções de julgamento, outrora desempenhadas pelos anciãos judiciais ou pelos velhos sábios estão gradualmente sendo assumidas por tribunais modernos que empregam elementos da lei europeia, os indivíduos estão se tornando grandemente responsáveis por si mesmos e não por seus grupos primários.

Dessa maneira, os trechos abaixo do livro *O Templo Dos Meus Familiares* traduzem todas as características da modernidade citadas acima, entre elas: a formação de um espaço híbrido em que a modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais, reorganizando a arte e o folclore. Nesse sentido, a cultura moderna se realiza negando as tradições culturais, como por exemplo, os festivais da aldeia de Zedé que passaram a ser proibidos, assim como o valor dado aos anciãos e aos ornamentos dos sacerdotes nesses

lugares. O espaço da aldeia foi se reorganizando e passou a abrigar multinacionais, havendo uma mescla entre tradicional e moderno no ato da tradução cultural e neste espaço, de negação de tradições e ritos, gringas e bêbados utilizavam ornamentos sacerdotais como meros enfeites:

A vida era tão bonita que Zedé não percebia que eram pobres. Descobriu quando seu pai, que trabalhava numa plantação de bananas que também se podia avistar de casa, ficou doente. Ao mesmo tempo, por coincidência, os festivais que eram parte da tradição da aldeia foram proibidos [...] Por quem foram proibidos ou decretados “ilegais”, como dizia seu pai, Zedé não tinha certeza. Os sacerdotes, especialmente ficaram sem ter o que fazer. Os dançarinos e músicos dançavam, tocavam e se embebedavam nas cantinas, mas os sacerdotes vagueavam pela aldeia curvados e perdidos, subitamente reduzidos aos velhos de pernas fracas que eram. Sua mãe agora ganhava a vida vendendo seus trabalhos de penas incrivelmente bonitos para a gringa loura, pequena e fria que tinha uma butique no andar térreo de um hotel enorme construído aparentemente da noite para o dia, perto da aldeia deles. (WALKER, 1990, p. 8-9)

Carlotta marcou o início da nova carreira de sua mãe a partir daquela olhada furtiva no desfile do dia das bruxas. Durante o dia ela costumava jeans, camisas estilo vaqueiro e gravatas na oficina onde trabalhava. Em casa comiam basicamente arroz e feijão. Com o dinheiro que Zedé conseguia economizar, compravam penas em uma das maiores lojas de importação. Um dia Carlotta veio a trabalhar numa delas, chamada World Impost, primeiro como varredora no depósito, entre artigos engradados, tão baratos, coloridos e bonitos, vindos de países como o de sua mãe, depois arrumando esses artigos na loja, e, finalmente, como caixa [...] Às vezes sua mãe parava na rua próxima do hotel e observava as gringas que compravam seus brincos, pingentes e xales e até mesmo objetos para a cabeça parecidos com os dos sacerdotes e os usavam para andar, pisando com força, para cima e para baixo na rua estreita e poeirenta. Nunca olhavam para ela, nunca, achava, sequer a viam. Nelas, seu trabalho parecia magnífico, ainda assim, a aparência de todas era muito estranha. Quando os gays desfilaram fantasiados no dia das bruxas, arrancara Carlotta do seu poleiro na janela e baixara as persianas. Mas não antes que Carlotta tivesse visto um dos enormes adornos de cabeça que sua mãe fizera, de certo modo furtivamente em casa. Enfeites de pena de pavão, papagaio, faisão e cacatua, quase que resplandecentes demais para aquela cidade cinza e nevoenta. O tal adorno era usado por um homenzinho pálido, carregando um cetro de cristal e que não parecia estar vestindo muita coisa além disso. Bebia cerveja. (WALKER, 1990, p. 7-10)

O trecho a seguir, busca traduzir a vestimenta e os acessórios como marcações simbólicas africanas, além de fazer uma releitura dos ritos e tradições da África. Tal fato ocorre por meio da homogeneização da cultura e do pertencimento cultural. O trecho cita o levirato como prática que ocorre quando um homem herda a viúva de um irmão ou de outros parentes masculinos. Na referida citação, a velha sacerdotisa Lissie, ao conversar com Suwelo, relata que quando seu pai morreu, a mãe e os filhos tornaram-se responsáveis do irmão mais velho dele:

Lissie disse: “Uma vez estava conversando com um intelectual africano, um homem de uma dessas grandes escolas. Era realmente magro, preto e reto, usava aquele chapeuzinho estilo africano que é exatamente como o gorro de um soldado americano, só que em cores brilhantes, e era bom sujeito” [...] Meu pai morreu de ataque do coração quando eu tinha dois anos. Era um homem velho e eu o último fruto que tivera com sua esposa mais jovem; mesmo que ele vivesse mais teria parecido e sido uma pessoa de outro século. Pela lei, minha mãe e seus filhos se tornaram responsáveis do irmão dele, que era mais velho e também um maometano praticante, que fazia abluções e orava o dia inteiro. (WALKER, 1990, p. 63)

Os trechos abaixo traduzem o hibridismo cultural e a desterritorialização da cultura. No primeiro, Arveyda possui um quarto repleto de ornamentos indianos, mas se alimenta de comidas mexicanas. Já no segundo, Suwelo descreve a casa do tio e seus vizinhos de outras nacionalidades: uma mulher preta que se abraçou com um homem asiático e do outro lado, um casal branco. Esses ambientes são caracterizados por Bhabha, como espaços do entrelugar, onde novos signos de identidade são negociados, assim como novos postos de colaboração e de contestação. Por isso, é na emergência dos interstícios que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, assim como as culturas são negociadas.

Arveyda deitara-se de lado numa cama cheia de almofadas de seda. O quarto recendia a incenso e havia um leve cheiro de comida indiana no ar [...] quando visitava o pai, Arveyda lhe oferecia sucos feitos na hora, mostrando pratos com grandes pilhas de cherimólia, goiaba e papaia. Chupava mangas vorazmente. Só as mexicanas. Não gostava das haitianas – A miséria, você sabe. (WALKER, 1990, p. 13)

A casa do tio de Suwelo tinha sido modificada pelo lado de fora, presumivelmente para apaziguar os novos vizinhos yuppies, mas por dentro era a mesma do tempo em que Suwelo era garoto [...] No quarto principal, quando olhou através de uma janela para o quintal lá embaixo, viu uma mulher preta- jovem, arrumada, talvez nos seus 30 anos, podando rosas. Enquanto olhava, um homem asiático, muito bonito e sorridente saiu para abraçá-la [...] do outro lado, um casal branco dava uma festa. Os dois deviam estar no meio daquela gente toda, supôs Suwelo – eram cerca de doze pessoas conversando, ouvindo música e bebendo generosamente. (WALKER, 1990, p. 34 -35)

Nesse contexto, Bhabha ressalta que o destino da cultura é um lugar não simplesmente de subversão e transgressão, mas que prefigura uma espécie de solidariedade entre etnias que confluem para o ponto de encontro da história colonial. As negociações culturais são comuns e necessárias na pós-modernidade e o termo pós-colonial não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época, pois relê a colonização como um processo global essencialmente transnacional e transcultural e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou global das grandes narrativas. De acordo com Patricia Hill Collins (2000), o termo diáspora

descreve as experiências de pessoas que através da escravidão, do colonialismo, do imperialismo e da migração, têm sido forçadas a deixar suas terras nativas em busca de novos lugares para habitar.

A seguir, verifica-se na narrativa, a representação da tradução cultural de povos que por meio da diáspora deixaram suas terras em busca de uma nova vida nos Estados Unidos. A descrição dos povos indígenas hmong denota o processo de desterritorialização e reteritorialização cultural desse grupo nos EUA. Segundo dados históricos, os hmong viviam por volta de 1800 aos arredores do Rio Amarelo na China, mas durante o século XIX, a expansão do Império de Hans resultou em milhões de mortes desses povos, além de sua dispersão. Refugiando-se para sobreviver, muitos hmong foram para as montanhas, porém com o aumento da pressão do imperador, houve a migração de muitos hmong para o sudeste da Ásia.

Os Estados Unidos recrutaram povos hmong para lutarem na guerra do Vietnã, porém a guerra provocou mais migrações desses povos e muitos se refugiaram na Tailândia e outros em partes da Ásia. Hoje, as grandes concentrações dos hmong nos Estados Unidos se encontram em Minnesota e na Califórnia.

Nos Estados Unidos, os hmong encontraram barreiras linguísticas que os impediram de participar dos setores econômicos, sociais e culturais do país. Ali, eles precisaram se adaptar ao individualismo, ao capitalismo e às tradições dos Estados Unidos. De acordo com Ranard (2004), a origem dos hmong é obscura e objeto de debate. Para alguns, os hmong se originaram na Sibéria, embora não haja muitas evidências sobre essa teoria. Como os hmong possuem traços culturais das formas recentes das organizações sociais chinesas, alguns especialistas consideram que esses povos são provenientes da China, convivendo no topo da montanha, de forma harmoniosa com o meio ambiente.

Os hmong têm o costume de contar histórias ao redor da fogueira para os seus filhos, pois preservam a tradição oral, porém, um grande número deles se converteu ao cristianismo desde 1950. Para os hmong não cristãos, existe a crença no animismo e no trabalho dos ancestrais. O animismo consiste na crença de que espíritos e forças habitam a natureza e a crença nos ancestrais se baseia na influência dos mortos no dia a dia dos vivos e de seus descendentes. As crenças tradicionais são divididas em três: medicina natural, curas espirituais e a acupuntura. É comum a consulta de membros da família com xamãs e agnósticos para determinarem as causas da doença e sua cura.

Ranard afirma que hoje em dia muitos hmong utilizam a vestimenta tradicional apenas em ocasiões especiais, como por exemplo, no ano novo e em casamentos. Essa vestimenta

consiste, para os homens, de calças pretas até a cintura com um colete vermelho e uma camisa preta dentro dele. Em ocasiões especiais, os homens vestem uma camisa branca com um colete bordado por fora.

As vestimentas tradicionais das mulheres são mais elaboradas e variam de acordo com a tendência do período. Consistem em ornamentos na cabeça de diferentes designs, uma camisa preta ou colorida, calças longas e uma saia listrada. As calças e as saias são entrelaçadas por um lenço vermelho ao redor da cintura, ou em ocasiões especiais, as meninas utilizam bordados elaborados e decorados com moedas pratas. Vestem saias, um avental pendurado na frente e encostando no chão é utilizado. Elas podem decorá-las com bordados, dependendo da ocasião.

O trecho abaixo traduz a cultura hmong e suas marcações simbólicas. Percebe-se aqui a negociação cultural, pois esses povos, apesar de não falarem o idioma dos Estados Unidos, conseguem comunicar-se com os norte americanos. Nesse contexto, a narrativa transfigura a cultura moderna que nega tradições e territórios, além do descentramento nacional do capitalismo, pois os povos hmong preservam características culturais em suas vestimentas, mas acabam isolados e desvalorizados, restando-os as ruas e zonas de diversões das cidades.

Quando corriam no Golden Gate Park, viam rostos como os deles [...] por algum motivo, gostava especialmente dos Hmong, que lhe pareciam particularmente intensos e antigos, ao carregarem nas costas seus pequeninos bebês vestidos com roupas multicoloridas cobertas com espelhos, sinos, conchas e contas. Tinha desejo de pegar a bola felpuda no alto dos seus gorros. Os bebês e suas mães, isolados em outro idioma, faziam compras calmamente nas lojas locais, entregando seu dinheiro confiantemente às pessoas que as atendiam nas lojas e que eram pacientes, respeitosas e curiosas. Ninguém na América, exceto os índios, subsistira tempo bastante, como cultura, para criar uma estética cotidiana tão forte. A gente olhava para um bebê hmong e lamentava que fosse terminar na zona de diversões e vício da cidade, em algumas de suas ruas menos coloridas ou refinadas (WALKER, 1990, p. 16).

Por outro lado, o trecho a seguir faz uma leitura dos traços físicos das mulheres de Samoa que traduzem e reconstroem a Oceania na narrativa, através da transculturação. As samoanas, apesar de residirem nos Estados Unidos, mantêm o pertencimento cultural da Oceania. Os homens de Bali, também representados na narrativa, preservam traços identitários e se protegem contra o hibridismo cultural, por meio de códigos de condutas e de comportamentos e da homogeneização da cultura. Para Geertz Clifford (2008, p.151), há seis tipos de rótulos que uma pessoa pode aplicar a uma outra a fim de identificá-la como um

indivíduo único: (1) nomes pessoais, (2) nomes na ordem de nascimentos, (3) termos de parentesco, (4) tecnônimos, (5) títulos de status e (6) títulos públicos.

Os nomes pessoais balineses não são retirados de uma relação de nomes estabelecidos comuns e a duplicação dos nomes pessoais dentro de uma única comunidade é cuidadosamente evitada. Desse modo, os nomes pessoais são monômios e não indicam ligações familiares, assim como não há apelidos familiares em Bali. Clifford infere que as relações sociais balinesas são repletas de rituais. A interação cotidiana é uma atividade ritualista e religiosa. Os templos são bastante elaborados, as “óperas grandiloquentes, os balés e as peças de sombras sobre estacas, os discursos de circunlóquios e gestos apologeticos, tudo isso constitui uma só peça [...] a arte, a religião e a cortesia, todas elas exaltam a aparência exterior, inventiva, bem ornamentada das coisas” (GEERTZ, 1989, p. 172).

Da mesma forma que o tempo é preciso, a vida também o é. Não sem uma ordem, mas ordenada qualitativamente, como os próprios dias. O extrato abaixo metamorfoseia o universo fechado de pertencimento cultural bali, o qual não permite a intromissão de outros grupos em seu modo de vida:

Carlotta também amava as mulheres samoanas. Gostava dos seus corpos caracteristicamente pesados e de seus queixos quadrados, da boa índole e equanimidade que aparentavam rainhas naturais. E os homens de Bali; sempre era capaz de reconhecê-los por causa da expressão de horror em seus rostos quando olhavam em torno de si para o vidro e o concreto da cidade. Não se deixavam seduzir, de jeito nenhum (WALKER, 1990, p. 16).

Por fim, o excerto abaixo descreve dona Lissie, personagem conhecida de Suwelo no romance *O Templo Dos Meus Familiares*. A personagem é a representação de uma feiticeira, curandeira e grande deusa, metamorfoseada mitologicamente em diversas protagonistas. O trecho descreve suas características como pigmeia, revelando seu pertencimento cultural. O povo pigmeu é caracterizado por ter uma íntima conexão com a floresta onde vive, protegendo-a e adorando-a por gerações. A narrativa de Walker transfigura esse povo com o intuito de reconstruir seu modo de vida e suas tradições, recuperando territórios dominados pelo colonizador:

Entregou a Suwelo o retrato que a mostrava com a aparência mais feliz de todas as trezes, em que aparecia acocorada, minúscula, com uma cintura de vespa, o cabelo em anezinhos lanudos, os olhos brilhantes e risonhos, os dentes fortes travessamente arreganhados num largo sorriso. Uma pigmeia (WALKER, 1990, p. 93).

Tratando-se da diáspora, no romance *O Templo dos Meus Familiares*, a personagem Zedé, apesar de apresentar uma identidade híbrida, resiste mais à aculturação norte-americana do que sua filha Carlotta, pois a vivência da pós-colonialidade de Carlotta não é a de uma mestiça, senão a de uma mulher que construiu sua identidade com referentes do colonizador já que seu nome, idioma e cultura são sul americanos, porém ela não se considera sul-americana.

As personagens encontram espaço de moradia nos Estados Unidos, mas logo se deparam com a estrutura norte-americana que se apoia em um dualismo binário entre negros e brancos e desconsidera a categoria do mestiço, relegando-o muitas vezes a espaços marginalizados. Desse modo, a identidade diaspórica se caracteriza como uma identidade fragmentada e construída de diversos modos por meio de discursos, práticas e posições diferenciadas e muitas vezes antagônicas as quais a “voz subalterna encontra-se em busca de sua identidade, no momento em que se aprofunda na apropriação da linguagem do outro”. (BOTTOS JUNIOR, 2014, p. 2)

No romance *Possessing The Secret of Joy* a comunidade de Olinka, na África, reflete o local que resiste ao fluxo homogeneizante do universalismo, e possui as chamadas minorias étnicas que formam comunidades culturais grandemente marcadas que mantêm costumes e práticas sociais distintas na vida cotidiana como a extirpação do clitóris, além do fator negritude, decisivo para a identidade do grupo, mas que geraram conflito e resistência da personagem Tashi-Evelyn, que não admitiu ser extirpada, sentindo-se mutilada devido ao modelo fechado de pertencimento cultural na comunidade de Olinka que obrigava todas as meninas a sofrerem com essa prática. Assim, a personagem protagonista sofre a transculturação e torna-se Evelyn, mas a princípio, encontra-se no entrelugar, espaço intersticial em que conflita com sua identidade.

Bhabha infere que a narrativa da comunidade substancializa a diferença cultural e constitui uma forma “cindida-e-dupla de identificação de grupo [...] a comunidade é um território marcado pelas distinções do material e do espiritual, do externo e do interno, suplemento antagônico da modernidade”. (BHABHA, 2002, p. 317)

Hall reitera que modelos fechados e homogêneos de pertencimento cultural na atualidade não são favoráveis, uma vez que há na sociedade globalizada as chamadas culturas híbridas, que pertencem a uma sociedade multicultural. Para Hall, o termo multicultural qualifica diferentes comunidades culturais que convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retém algo de sua identidade original. O termo multiculturalismo refere-se “às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar

problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais”. (HALL, 2002, p. 52)

O excerto abaixo da narrativa *O Templo Dos Meus Familiares*, ficcionaliza a sociedade multicultural norte-americana, onde diferentes comunidades culturais como os hmong convivem e tentam construir uma vida em comum, como por exemplo, fazer compras em lojas locais, sendo bem atendidos pelos vendedores. Estes povos tentam construir uma vida em comum nos Estados Unidos, porém retêm traços de sua identidade original:

Quando corriam no Golden Gate Park, viam rostos como os deles [...] por algum motivo, gostava especialmente dos Hmong, que lhe pareciam particularmente intensos e antigos, ao carregarem nas costas seus pequeninos bebês vestidos com roupas multicoloridas cobertas com espelhos, sinos, conchas e contas. Tinha desejo de pegar a bola felpuda no alto dos seus gorros. Os bebês e suas mães, isolados em outro idioma, faziam compras calmamente nas lojas locais, entregando seu dinheiro confiantemente às pessoas que as atendiam nas lojas e que eram pacientes, respeitosas e curiosas. Ninguém na América, exceto os índios, subsistira tempo bastante, como cultura, para criar uma estética cotidiana tão forte. (WALKER, 1990, p.16)

O multiculturalismo liberal busca integrar os diferentes grupos culturais o mais rápido possível à sociedade majoritária, baseando-se em uma cidadania individual universal. O multiculturalismo pluralista, por outro lado, assegura diferenças grupais em termos culturais e confere direitos de grupo diferentes a distintas comunidades dentro de uma ordem política comunitária. Hall também aborda o multiculturalismo corporativo (público ou privado) que procura “administrar” as diferenças culturais da minoria, visando os interesses do centro. Por último, o multiculturalismo crítico enfoca o poder, o privilégio, a hierarquia das opressões e os movimentos de resistências.

O trecho abaixo ficcionaliza o multiculturalismo corporativo, pois reconstrói o “mito” indígena, visando o interesse do centro, já que a índia é caracterizada por traços europeus. A caricaturização da índia e o reposicionamento de Zedé, como tradutora e produtora, reescrevem a posição do colonizado na narrativa. Aqui, há a formação de um espaço híbrido em que a modernização diminui o papel do culto e do popular, desvalorizando ritos e mitos indígenas e rearticulando as culturas nativas em uma narrativa capitalista:

Arveyda voltara, mas sua mãe não. Tentou não pensar em Zedé. –Estavam fazendo um filme lá! Em Guatuzocan! – disse ele. Carlotta nunca ouvira falar naquele nome. Era um filme sobre uma antiga deusa índia- continuou ele – alta e loura [...] sua mãe encontrou uma das suas velhas amigas, uma mulher que parecia ter cem anos de idade, embora não fosse mais velha que Zedé, e elas se sentavam embaixo de uma árvore assistindo à produção do filme quase que o dia inteiro. A amiga dela, Hidae, muito escuro e enrugada, fora contratada como extra e representava os índios antigos

e ignorantes, dos quais surgira a elegante e loura “deusa índia”, aparentemente uma albina. Todos riam às gargalhadas por causa da roupa da deusa, um biquíni de penas de pombos, desses que são vendidos aos turistas. E esmalte de unhas e batom que pareciam sangue. Na cabeça tinha que usar um adorno colossal, e neste adorno havia pulgas. A deusa coçava a cabeça, abanava as moscas, desfalecia por causa da umidade e do tédio, ficava amarela por causa dos sanduíches de salsicha e viu o antropólogo roubar todos os tesouros do seu povo sem levantar um dedo, porque... o amava! Mas era um emprego. Quer dizer, para Zedé, sua amiga e os outros da aldeia. Por falar inglês, Zedé arranhou um lugar na produção. Fazia traduções. A prisão, ou seja, o lugar onde você e sua mãe estiveram transformara-se numa aldeia. Eu deveria dizer que voltara a ser uma aldeia, como fora antes, quando pertencera ao povo de seu pai, los índios. (WALKER, 1990, p. 118-119)

Hall ressalta que no início da queda dos antigos impérios, vários novos Estados-nação, multiétnicos, multiculturais foram criados, porém eles continuam refletindo suas condições anteriores de existência sob o colonialismo. Por isso, o autor infere que há uma tendência homogeneizante da globalização e uma proliferação subalterna da diferença, já que as estratégias de diferença não são capazes de assegurar formas totalmente distintas de vida, assim como não podem conservar intactas as formas antigas e tradicionais de existência.

O fragmento citado anteriormente traduz a realidade do povo hmong e a desterritorialização de sua cultura. Esse povo se encontra no entrelugar, faltando-lhe estratégias para manter sua forma distinta de vida, pois se desenham novas fronteiras econômicas, políticas e simbólicas na sociedade. Tal fato os deixa abandonados nas ruas das grandes cidades:

Quando corriam no Golden Gate Park, viam rostos como os deles [...] por algum motivo, gostava especialmente dos Hmong, que lhe pareciam particularmente intensos e antigos, ao carregarem nas costas seus pequeninos bebês vestidos com roupas multicoloridas cobertas com espelhos, sinos, conchas e contas. Tinha desejo de pegar a bola felpuda no alto dos seus gorros. Os bebês e suas mães, isolados em outro idioma, faziam compras calmamente nas lojas locais, entregando seu dinheiro confiantemente às pessoas que as atendiam nas lojas e que eram pacientes, respeitosas e curiosas. Ninguém na América, exceto os índios, subsistira tempo bastante, como cultura, para criar uma estética cotidiana tão forte. (WALKER, 1990, p. 16)

Catherine Walsh afirma que o discurso da mestiçagem ou hibridismo serve para sustentar os argumentos de que a racialização, o racismo e a injustiça racial não existem, mas a colonialidade do poder e do saber determinam a racialização e a capitalização das relações sociais, por meio do “eurocentramento” de seu controle. Assim, a autora infere que o uso da raça como instrumento de dominação e controle é ponto chave para a compreensão da “raça” como padrão de poder.

Os trechos a seguir ficcionalizam o estereótipo e a exploração dos negros pelos brancos, por intermédio do uso da raça como instrumento de dominação. Neles o Sr. Hal descreve para o jovem Suwelo (ex-marido de Fanny e namorado de Carlotta), na narrativa *O Templo Dos Meus Familiares* o racismo e a exploração dos negros pelas mãos dos brancos:

No grande mundo lá fora havia guerra. A gente branca aqui tentando mandar em todo mundo na América, e, lá na Europa, tentando mandar no resto do mundo. Veio a depressão. Parecia que se tomava conhecimento de um enforcamento ou de coisas monstruosas feitas para uma pessoa de cor para cada lado que a gente se virasse. Mas aquilo era o que estava me acontecendo. (WALKER, 1990, p. 92)

Assim, os brancos queriam que nós, o seu tio Rafe também, entrássemos no exército para combater na grande guerra[...] a verdade era que nos queriam para empregados dos brancos combatentes. Eles queriam que combatêssemos uns caras de quem nunca tínhamos ouvido falar e que também eram brancos. Bem, não era exatamente para combatê-los. Só para servir nossos senhores brancos. (WALKER, 1990, p. 97)

O fragmento a seguir descreve a relação entre Suwelo e Fanny. Nele é possível averiguar os diversos estereótipos que caracterizavam o negro como inferior, por intermédio da raça como padrão de poder e de saber. Suwelo, apesar de trabalhar na universidade, sofria com os estereótipos de raça inferior:

Fanny queria ficar com Suwelo, porém, descasada. Ela ia sempre almoçar com Suwelo. Todos a observavam. “Não se fala certas coisas no gabinete do marido em uma universidade que estava longe de ser radical, ou mesmo liberal, e onde todo o professor não branco já era suspeito de usar drogas, trepar com alunas nas escadarias e esconder submetralhadoras no cabelo. (WALKER, 1990, p.136)

O conceito de colonialidade do saber se baseia no posicionamento do eurocentrismo como perspectiva única de conhecimento, elevando o conhecimento e a ciência europeia como o marco científico-acadêmico-intelectual. No entanto, nas obras de Alice Walker há uma subversão do conceito eurocêntrico, uma vez que as culturas africanas e indígenas são traduzidas, assim como existe uma tradução do hibridismo cultural nos Estados Unidos.

A autora subverte o conceito de superioridade da cultura e literatura eurocêntrica, por meio de obras como *O Templo Dos Meus Familiares* e *A Cor Púrpura* que demonstram a importância das culturas africanas e indígenas para a formação da nação por meio de uma atitude anti-hegemônica que desconstrói a visão de cânone centrado na cultura e literatura europeia que se impõe como universal, pois este cânone apresenta um caráter etnocêntrico e

“esta europeização cultural gerou verdades absolutizantes, hierarquizando culturas em uma régua dicotômica”. (MOLAR, 2010, p. 4)

Walsh ressalta ainda que a colonialidade do ser vem sendo exercida sobre o indígena, a mulher negra e o homem negro por muitos séculos por meio da inferiorização, subalternização e desumanização desses povos, fato referido por Frantz Fanon como o trato de não existência a estes grupos. A autora infere que se perpetua a colonialidade do ser quando esses povos são reconhecidos como seres étnicos e incluídos em uma categoria especial com direitos específicos, uma vez que não são mudadas as estruturas institucionalizadas do racismo.

Por fim, Walsh retrata a colonialidade da mãe natureza que tem como base a divisão binária natureza-sociedade que descarta o mágico-espiritual-social, a relação milenar entre mundos biofísicos, humanos e espirituais, incluindo o dos ancestrais que dão sustento aos sistemas integrais de vida. Ao negar a relação entre a mãe-natureza e os outros seres vivos, explorando e controlando a natureza e ressaltando o poder do indivíduo moderno sobre os outros seres vivos, assim como os modelos de sociedade moderna e racional com suas raízes europeia- americana- cristã, esta colonialidade pretende acabar com toda a base de vida dos povos ancestrais, tanto indígenas como afrodescendentes. Desse modo, “há um caráter unicultural de todos os Estados sul americanos e à natureza monocultural de suas estruturas e instituições sociais e políticas”. (WALSH, 2008, p. 139)

No intuito de subverter o conceito de colonialidade da mãe natureza, Walker reescreve mitos africanos e indígenas, por meio da ressurreição de suas tradições culturais. O trecho a seguir do livro *O Templo Dos Meus Familiares* transfigura a reescrita da religião africana anti-hegemônica, por intermédio da voz de Olívia, filha de Celie, que fora adotada por um casal de missionários nos Estados Unidos. Nele, descreve-se a fé africana, diferenciando-a do cristianismo:

Meu pai, Samuel, também era missionário, mas na época em que retornamos para a América, já perdera sua fé há muito tempo; não nos ensinamentos de Jesus, o profeta e o ser humano, mas no cristianismo como uma religião de conquista e dominação imposta a outros povos [...] após a morte da minha mãe adotiva, ele casou com a tia Nettie, com quem passava longas noites comigo e com meu irmão procurando descobrir maneiras através das quais pudéssemos ajudar melhor nosso povo a descobrir seu poder de comunicar-se diretamente com Deus. Tínhamos todos começado a ver, na África – onde as pessoas cultuavam muitas coisas, inclusive a planta cuja folha usavam para cobrir suas casas – que Deus não era um monolito, nem propriedade de Moisés, conforme tínhamos sido levados a crer, e também não era separado de nós, ou ausente de qualquer mundo que a pessoa habitasse. Uma vez entendido isto, muito daquilo que o povo aprendeu sobre religião, muito do que o diminuiu e o conservou oprimido, naturalmente se desintegraria. Era muito difícil

para os africanos, na nova religião que leváramos para eles, sentir que Deus os amava, por exemplo, enquanto que nas religiões tradicionais que praticavam consideravam isto mais ou menos como certo. A religião descoberta independentemente era uma história da terra, do cosmos e da criação em si e qualquer que fosse o bom que se desejasse poderia ser encontrado, não no final da longa estrada da eternidade, mas aqui mesmo na própria cidade, casa ou país [...] pode-se dizer que o homem branco, no seu duplo papel de guia espiritual e prostituta religiosa, estragou até mesmo a forma literária da nossa experiência de Deus, fazendo a bíblia dizer o que fosse necessário para continuar explorando suas plantações e usando-a como ferramenta para degradar as mulheres e escravizar os pretos. (WALKER, 1990, p. 143)

A citação acima subverte a visão de parâmetro europeu como único parâmetro da civilização. Walker resgata a cultura a partir da retomada de suas raízes, por meio do que Oliveira (2005, p. 2) classifica como “crença nos antepassados, no ciclo vital e na terra como espaço das relações entre homens e mulheres e seus antepassados, na natureza como garantia de sobrevivência e de forma legitimadas pela força vital, no valor da corporeidade”.

Por intermédio da memória, Alice Walker recria crenças africanas e suas histórias, vivificando as heranças e manifestações simbólicas revestidas pelo sagrado. Oliveira reitera que a ancestralidade e a oralidade constituem a base a partir da qual podemos compreender a cultura africana. Sua cosmovisão constitui a força central propulsora e unificadora da cultura, não havendo ruptura entre sagrado e profano, pois a religião apresenta-se como suporte essencial para a construção da identidade e da alteridade, ajudando os povos africanos a reencontrarem seus ancestrais, impregnados de uma força vital (axé) presente na comunidade.

Ao retomar a temática das colonialidades, Walsh retrata o plurinacional e o intercultural como projetos de descolonialidade. Para a autora, o plurinacional e o multicultural são termos que servem para indicar a existência de diferentes culturas, estabelecendo o seu reconhecimento e respeito. Ela explica que o termo “multi” se originou em países ocidentais, em um relativismo cultural que oculta a permanência de desigualdades sociais e atualmente é de maior uso global, pois orienta políticas estatais e transnacionais de inclusão dentro do modelo neoliberal. Portanto este termo se relaciona a uma grande quantidade de culturas singulares sem relação entre elas.

A autora também explica que o termo “pluri”, por outro lado, é mais utilizado na América do Sul e reflete a realidade da região onde povos indígenas e negros têm convivido há séculos com brancos e mestiços e onde a mestiçagem tem exercido um papel importante neste contexto. Desse modo, o termo “pluri” indica a convivência de culturas em um mesmo espaço territorial, apesar de não haver uma profunda relação entre elas.

Por último, a autora infere que a interculturalidade ainda não existe, pois ainda está em construção. Ela está além do respeito, da tolerância e do reconhecimento da diversidade. É um processo e projeto social e político dirigido à construção de sociedades novas e distintas, não apenas economicamente, mas também no modo de vida em geral, incluindo os conhecimentos e saberes, a memória ancestral e a relação com a mãe natureza e a espiritualidade.

Catherine Walsh reflete que a interculturalidade se baseia na necessidade de uma transformação radical das estruturas, instituições e relações da sociedade. “Sua lógica não é simplesmente reconhecer, tolerar, nem incorporar o diferente dentro de matrizes e estruturas estabelecidas. Pelo contrário, significa reconceituar e refundar estruturas que evidenciam relações equitativas, práticas e culturas diversas” (WALSH, 2008, p. 141). Para isso, a autora sugere um processo ativo e permanente de negociação e inter-relação, comuns nas narrativas de Walker que reescrevem o colonizado em uma nova categoria.

Por fim, a plurinacionalidade é um termo que reconhece e descreve a realidade de um país onde povos, nações ou nacionalidades indígenas e negras convivem com brancos e mestiços. Por isso, a plurinacionalidade e a interculturalidade são complementares e para que haja a verdadeira transformação para um estado intercultural, é necessário repensar e refundar o uninacional, colonial e excludente dentro de um projeto de Estado e sociedade por meio da pluralidade e das diferenças ancestrais.

Candau (2008, p. 46), partindo da abordagem de identidade e cultura, reconhece que na atualidade não há ascensão de políticas de identidades, pois pessoas se mobilizam em torno de velhas injustiças “segundo linhas étnicas, religiosas, raciais e culturais, exigindo que sua identidade seja reconhecida e aceita”. Para a autora, a problemática dos direitos humanos amplia-se cada vez mais devido a fragilidade na exigibilidade desses direitos, além do fato de que muitos autores afirmam que os direitos humanos estão em crise devido a globalização.

A autora infere que deve haver uma globalização contra-hegemônica que reconceitue os direitos humanos como interculturais. Boaventura dos Santos ressalta a importância de haver um cosmopolitismo insurgente e subalterno, por meio da sociedade civil e de grupos locais em prol da superação do debate entre universalismo e relativismo cultural, através dos diálogos interculturais sobre preocupações convergentes. Esse fato se impõe pela negação tanto do universalismo como do relativismo absoluto, pois para o autor, todas as culturas são incompletas e problemáticas e devem dialogar, por isso “temos o direito a ser iguais, sempre que a diferença nos inferioriza e temos o direito de ser diferentes, sempre que a igualdade nos descaracteriza”. (SANTOS, 1997, p. 48)

Ao tratar do multiculturalismo, Candau afirma que ele não nasceu nas universidades e no âmbito acadêmico em geral, mas nas lutas de grupos excluídos, especialmente os relacionados às questões étnicas. Para ela, o multiculturalismo é uma característica das sociedades atuais. Por outro lado, a perspectiva prescritiva compreende o multiculturalismo como uma maneira de atuar, de intervir e de transformar a dinâmica social. Nesse contexto, para a autora, há três perspectivas fundamentais e que estão na base das diversas propostas: o multiculturalismo assimilacionista, o multiculturalismo diferencialista ou monoculturalismo plural e o multiculturalismo interativo, denominado também de interculturalidade.

A abordagem assimilacionista afirma que vivemos em uma sociedade multicultural onde não há igualdade de oportunidades. Uma política assimilacionista na perspectiva prescritiva favorece que todos se integrem na sociedade, incorporando-os à cultura hegemônica e não alterando a matriz da sociedade.

O multiculturalismo diferencialista, também denominado de monocultura plural para Amartya Sen (2006 apud WALSH, 2008), é uma abordagem que afirma que quando se enfatiza a assimilação, se termina por negar a diferença ou por silenciá-la. Por isso, essa abordagem propõe dar ênfase no reconhecimento da diferença, garantindo espaços em que estas possam se expressar, por meio da formação de comunidades culturais homogêneas com suas próprias organizações. Porém, na prática, em muitas sociedades atuais “terminou-se por favorecer a criação de verdadeiros apartheids socioculturais [...] pois algumas das posições nessa linha terminaram tendo uma visão estática e essencialista da formação das identidades culturais”. (CANDAU, 2008, p. 50)

A terceira e última perspectiva da autora é o multiculturalismo aberto e interativo ou interculturalidade que articula política de igualdade com política de identidade. Nesta perspectiva, há uma promoção deliberada da inter-relação entre diferentes grupos culturais em uma sociedade e a afirmação de que nas sociedades em que vivemos os “processos de hibridização cultural são intensos e mobilizadores da construção de identidades abertas, em construção permanente, o que pressupõe que as culturas não são puras” (CANDAU, 2008, p. 51).

Candau compartilha o ponto de vista da abordagem intercultural com o multiculturalismo crítico de McLaren (1997 apud CANDAU, 2008) que afirma que o multiculturalismo tem de ser situado a partir de uma agenda política de transformação, por meio do reconhecimento do outro, através do diálogo entre os diferentes grupos sociais e culturais e da articulação de políticas de igualdade com políticas de identidade. Tomando

como base o pensamento de Catherine Walsh anteriormente explicitado, a interculturalidade é:

Um processo dinâmico e permanente de relação, comunicação e aprendizagem entre culturas em condições de respeito, legitimidade mútua, igualdade [...] um intercâmbio entre pessoas, conhecimentos, saberes e práticas culturalmente diferentes, um espaço de negociação e de tradução onde desigualdades sociais, econômicas e políticas e as relações e os conflitos de poder da sociedade são reconhecidos e confrontados [...] é fundamental para a (re) construção de um pensamento crítico porque é vivido e pensado a partir da experiência vivida da colonialidade, segundo, porque reflete um pensamento que não está baseado nos legados eurocêntricos e terceiro, porque tem sua origem no sul. (CANDAU, 2008, p. 52)

Na perspectiva educacional, a autora ressalta que para a promoção de uma educação intercultural, é necessário penetrar no universo de preconceitos e discriminações nas situações em que vivemos, questionando o caráter monocultural e o etnocentrismo que explícita e implicitamente estão presentes nas escolas, impregnando os currículos escolares. Para isso, Candau afirma que deve haver uma articulação entre igualdade e diferença por meio de políticas educativas e de práticas pedagógicas, sendo imprescindível o resgate dos processos de construção das identidades culturais, por intermédio de experiências de interação sistemáticas entre culturas (com a comunidade, no currículo, linguagens, práticas pedagógicas).

1.3 Memória, Tradição Oral, Imaginário e Mito em *A Cor Púrpura* e o *Templo dos Meus Familiares*

Para Durand (1997, p. 10) no “conjunto das atitudes imaginativas que resultam na produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano como o patrimônio da humanidade”, imagem e memória se coadunam como esferas atadas à luta pelo poder. Por isso, manipular a memória e o esquecimento é condição importante na instauração e perpetuação de um grupo hegemônico (CHAUÍ, 2000). Para a autora:

Memória é a evocação do passado. Capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total [...] memória é uma atualização do passado ou a presentificação do passado, também é registro do presente para que permaneça como lembrança [...] Memória social ou histórica é fixada por uma sociedade através de mitos fundadores e de relatos, registros, documentos, monumentos, datas e nomes de pessoas, fatos e lugares que possuem significado para a vida coletiva. (CHAUÍ, 2000, p. 158; 219)

Segundo a autora, a memória confere sentido ao passado, por isso torna-se fundamental evidenciar o mito, trazendo em voga a história de um povo, sua genealogia e suas tradições. Nos fios da memória e da tradução cultural, Hall afirma que o passado poderia ser negociado não como uma fase estática e fetichizada, mas como conjuntos fragmentados de memórias e experiências narradas. Neste espaço, Bottos Junior (2014) ressalta que a voz subalterna mimetiza a experiência vivida, reescrevendo-a no entrelugar.

O autor infere que a memória é devir e significa desterritorializar o passado no momento em que o narrador passa a problematizar sobre ele. Para Porto (2011, p.1), existe uma poética do tempo que é um mergulho único na eternidade: “o tempo fluído da memória que se narra é kairós, um tempo que guarda dentro das fronteiras a não linearidade numa mudança contínua de um estado para o outro”.

Nesse sentido, a temporalidade torna-se cíclica concordando com o tempo mítico que apresenta uma estrutura circular. É um tempo reversível que através do próprio mito, realiza o retorno em sua própria narrativa ou repetição cíclica por meio do rito que corresponde a um retorno ritual às origens por meio dos fios do imaginário. Este mito não tem propriamente uma cronologia, mas uma genealogia.

De acordo com Barros (2006), há mitos que articulam três, quatro, doze ou mais momentos em sua narrativa cíclica. O ciclo natural das quatro estações, por exemplo, pode dar sustentação às narrativas míticas, ou também às fases da lua.

Sob o tempo circular fundado em movimentos binários inspirados na natureza, está construída a cosmogonia hindu da respiração de Brahma, que apresenta a ideia de que quando Deus expira, o Universo se manifesta e, quando inspira, o universo se retrai e retorna ao não manifesto. Barros ressalta que a matriz da respiração também pode ser articulada à matriz da oposição entre as duas fases do dia, gerando as imagens do “dia de Brahma” e da “noite de Brahma”, ambas relacionadas à expiração e inspiração do deus.

Na primeira metade do kalpa (o dia de Brahma completo), o universo é criado; a certa altura, é destruído pelo deus Shiva para que se inicie a “noite de Brahma”. Nesse caso, a narrativa mítica circular, articulada em dois momentos, projeta-se diretamente sobre o alfa e o ômega, o início e o fim da própria criação e destruição do Universo.

Barros infere que o Rig Veda, livro sagrado produzido na Índia durante o século XX a.c, apresenta pelo menos quatro grandes cosmogonias referentes à Criação do Universo. Uma delas que aparece em muitas outras mitologias têm a água como o seu elemento primordial. Nessa mitologia, Hiranyagarbha paira sobre as águas e a certo momento incorpora estas mesmas águas, fecundando-as. Isto produz o nascimento de Agni (deus do fogo), gerando-se

em seguida o universo a partir da interação entre estes dois princípios (água e fogo). A estrutura desse mito é circular, pois tudo procede da água e a ela retorna.

Os mitos cíclicos aparecem de muitas maneiras, tanto nas variadas mitologias das grandes civilizações, como em culturas mais localizadas por meio do rito que representa um destacado elemento que pode reinstaurar o equilíbrio, ou ainda resgatar o ser humano da angústia da finitude, ao transmover o ser humano ao tempo primordial. Os ritos, segundo Guilouski (2012), são gestos simbólicos repetitivos que expressam uma crença religiosa, um desejo, uma intenção e uma saudação. No âmbito sagrado, os seres humanos adentram no mundo divino por meio dos ritos, trazendo-os para a realidade humana.

Através do rito, o homem se incorpora ao mito, beneficiando-se de todas as forças e energias que jorraram nas origens. A ação ritual realiza no imediato uma transcendência vivida. O rito toma, nesse caso, o sentido de uma ação essencial e primordial através da referência que se estabelece do profano ao sagrado. Em resumo: o rito é a práxis do mito. É o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora. Rememorando os mitos, reatualizando-os, Renovando-os por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e heróis fizeram nas origens, porque conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. E o rito pelo qual se exprime reatualiza aquilo que é ritualizado: re-criação, queda, redenção. É reconhecer a origem das coisas – de um objeto, de um nome, de um animal ou planta – equivale a adquirir sobre as mesmas um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-las, multiplicá-las ou reproduzi-las a vontade. Esse retorno às origens, por meio do rito, é de suma importância, porque voltar às origens é readquirir as forças que jorraram nessas mesmas origens (GUILOUSKI, 2012, p. 2).

O rito refere-se à ordem prescrita, à ordem do cosmo, à ordem das relações entre deuses e seres humanos e dos seres humanos entre si. Os rituais, por outro lado, são compostos por uma série de ritos e podem ser de caráter religioso e não religioso. Para Guilouski, a dinâmica da vida e do universo em permanente movimento cíclico é também um exemplo claro de ritual. Esse movimento ritualístico da natureza pode ser apreciado do nascer ao pôr do sol, resultado do movimento da terra em torno de si mesma, gerando o dia e a noite.

Walker, por meio de suas narrativas, mergulha, por intermédio da memória, nas águas profundas dos mitos e da tradição oral. Ao falar em folclore na América, relembra a trajetória de tio Remus e Joel Harris que o criou. As histórias de tio Remus são provenientes da África, narrativas orais recopiladas que possuem uma interpretação diferente do folclore e que passaram a ser contadas pela Walt Disney que alterou os ritos de contações de história africanos. No filme, Remus contava suas histórias para crianças brancas, ignorando o rito de transmissão da história africana de pai para filho através dos mitos.

Porto (2011) ressalta que na narrativa memorialística há uma alternância entre ficção e história, entre o real e o imaginário, o real e o maravilhoso, entre o consciente e o inconsciente, havendo uma interação entre o profundo e a superfície no ato da criação. Por sua vez, a autora afirma que a escrita memorialística projeta-se na rememoração para pensá-las ao reverso, nas idas e vindas, e ao pensá-las, repensar ressentimentos e esquecimentos através das lacunas da história. Assim, na memória há uma confluência entre o histórico e o ficcional e a escrita memorialística é uma escrita que “passeia entre os fatos e os devaneios, entre as imagens da imaginação e da memória, entre os tempos pretéritos e o desejo do tempo futuro” (PORTO, 2011, p.8).

Nesse sentido, a autora infere que a narrativa memorialística reconstrói o passado e adquire a forma de narrativa do imaginário, aproximando-se de um mito fundador que reacende o fogo primitivo e mítico internalizado no imaginário coletivo. Assim, por meio das infinitas vozes inseridas em nós, emergem as narrativas memorialísticas que mesclam a voz do passado aglutinado às vozes do presente e dos anseios futuros. Com isso, observa-se que o fogo mítico que emerge do imaginário aparece nas narrativas por meio do escritor que, para Bachelard (2005), é o guia natural do metafísico que compreende todas as potências das ligações instantâneas, tornando o tempo não linear e transformando-o num eterno fluir, no qual o ser humano se apresenta em permanentes redemoinhos e metamorfoses.

O discurso no romance memorialístico e metafísico assemelha-se ao próprio fazer poético e acontece, segundo Rodrigues (2009), em um processo de meditação, uma mescla de sonho ou de lembranças com a realidade, em um movimento em espiral, de fora para dentro em que o início se mistura com o meio, com o fim e vice-versa, por intermédio de um jogo dialético e dialógico no romance, como movimento centrípeto e centrífugo, por meio de uma relação entre discurso e diegese, entre dianóia e mythos.

Segundo Durand (1997), Bachelard afirma que a materialização do imaginário ocorre quando se “pensa, sonha ou vive a matéria, pois ele não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas imagens; a princípio, ele tem necessidade de uma presença mais próxima, material”.

Os elementos água, ar, terra e fogo alimentam o real e o imaginário como matérias arquetípicas do inconsciente, alimentando pensamentos e sonhos. O poder agregador desses arquetipos tetra-elementares, geram configurações da imaginação. Arquetipos são reservas de entusiasmo, possibilidades do devir. O sonhador cria imagens, cria um mundo. A palavra se revela como devir imediato do psiquismo humano e assim, imanência do imaginário (BACHELARD, 2005, p.5).

Durand (1997, p.14), no entanto, define o imaginário como o conjunto das imagens e das relações de imagens que constituem o capital passado do homo sapiens [...] a estrutura essencial na qual se constituem todos os processamentos do pensamento humano. “Imaginário, transformação eufêmica do mundo, motor repositório, bacia semântica, local onde as imagens podem se multiplicar”.

Segundo Turchi (2003), durante o renascimento, o humano acaba por sobrepor ao divino e o culto da imagem reporta ao paganismo. Nos tempos modernos, Durand (apud TURCHI, 2003, p. 17-18) explica a luta entre o pensamento racional e a imagem, que se reduz à imagem “teológica”, “metafísica” e “positivista”, ou seja, “reduz a imagem à interpretação condicionada ao fato social e histórico, da imagem ao signo”. Aos poucos, o símbolo foi readquirindo sua força e sua liberdade:

Contra a redução metafísica, que excluía o símbolo do pensamento racional, o imaginário vai eclodir nas páginas dos poetas e nas obras dos poetas e nas obras dos artistas sempre inovadores. Contra a redução positivista da linguagem, considerada própria do saber oficializado condizente com o rigor da verdade, a imaginação provocou o florescimento da simbologia moderna [...] os maiores expoentes do ressurgimento da imagem nos últimos séculos foram fruto dessa luta, a reação romântica. (TURCHI, 2003, p. 18)

Bachelard, ao possibilitar o estudo do imaginário em si mesmo, propõe-se a discutir o simbólico como fenomenologia dinâmica, na qual o imaginário é o dinamismo criador, a força poética das imagens, o vigor da palavra humana que aflora do inconsciente coletivo. O autor constrói uma fenomenologia do imaginário que permite, por meio do devaneio poético, transpor os obstáculos do compromisso biográfico do poeta e do leitor, colhendo o símbolo na sua totalidade.

Bachelard explorou a cosmologia simbólica dos quatro elementos água, terra, fogo e ar. Além disso, percebeu o simbolismo imaginário como dinamismo criador e observou que o símbolo possui não somente um sentido artificialmente dado, mas um poder espontâneo de sentido, a “imagem não é símbolo de algo (tido como real) exterior a ela. A imagem não está no lugar de. Não representa nada. Ela é simplesmente. É a realização de uma atividade imaginativa. Não imagem-símbolo, mas imagem imaginada”. (TERNES, 2015, p.29-30)

O papel profundo do símbolo é a confirmação de um sentido a uma liberdade pessoal. Símbolo não pode explicitar-se: a alquimia da transmutação, da transfiguração simbólica só pode, em última instância, efetuar-se na experiência de uma liberdade. (DURAND, 1997, p. 36)

Do imaginário emerge o mito que para Eliade (1972), é considerado uma história sagrada e, portanto, uma história verdadeira, porque sempre se refere a realidades. O mito, para o autor, 1) constitui a história dos atos dos entes sobrenaturais, 2) representam uma história verdadeira e sagrada, 3) refere-se sempre a uma criação, contando como algo veio à existência. Por isso, nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele “exprime, enaltece e codifica a crença, salvaguarda e impõe os princípios morais, garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem”. (CHAUI, 2000, p. 23)

1.3.1 O Trajeto Antropológico do mito

Segundo Turchi (2003, p.22), o pensamento de Gilbert Durand em sua antropologia do imaginário, apoia-se em dois eixos. O primeiro baseia-se nas investigações de Bachelard que “transitam do rigor objetivo da epistemologia para o pluralismo e a ambiguidade da imagem poética, dando novo rumo à crítica literária”.

O segundo eixo advém da Escola de Eranos, fundada por Jung da qual participaram teóricos como Eliade, Corbin e Marie Louise Von Franz. Bachelard permite colher o símbolo em sua plenitude. Para Turchi, um dos fundamentos básicos do pensamento bachelardiano consiste em analisar o simbolismo imaginário como dinamismo criador. Assim, o símbolo possui um poder espontâneo de repercussão e através da ambiguidade simbólica, todo elemento torna-se ambivalente.

Durand baseia sua classificação sobre o princípio da bipartição entre os regimes diurno e noturno do simbolismo. O regime diurno concerne à tecnologia das armas, ao soberano mago e guerreiro e aos rituais da elevação e da purificação. O noturno, por outro lado, “subdivide-se em dominante digestiva e cíclica: a primeira assume as técnicas do recipiente e do habitat, os valores alimentícios e digestivos e a sociologia matriarcal; a segunda agrupa as técnicas do ciclo, do calendário agrícola, os símbolos do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos”. (TURCHI, 2003, p.27)

Segundo a autora, com a noção de trajeto antropológico, Durand interliga o polo subjetivo, da natureza humana, e o polo objetivo, das manifestações culturais que se conectam por meio dos esquemas, dos arquétipos e dos símbolos. O esquema é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, une os gestos inconscientes e as representações, formando o esqueleto dinâmico da imaginação. Os arquétipos vêm mediar entre os esquemas subjetivos e as imagens concretas proporcionadas pela percepção. Eles constituem a junção entre o

imaginário e os processos racionais. Turchi (2003, p.28) reitera que os arquétipos ligam-se a imagens diferenciadas pelas culturas, dando origem à manifestação dos símbolos que podem apresentar vários sentidos.

O mito se caracteriza como sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas, sistema dinâmico que sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa e através da cultura o imaginário aparece plenamente, pois a gênese do símbolo está nas construções imaginárias culturais, desde a simples simbólica e mítica derivada, desde as literaturas e as construções utópicas, até o engajamento no tecido da mudança cultural.

A instância negativa e a angústia da morte vêm representadas pelos símbolos teriomorfos, nictomorfos e catamorfos, relacionados à animalidade, às trevas e ao abismo. Turchi afirma que Durand apresenta os temas negativos inspirados pelo simbolismo animal, teriomorfo, que representam o terror perante a morte devoradora. A autora reitera que os símbolos nictomorfos, podem ser reconhecidos pelas trevas infernais, mas também nas águas negras, na lua negra, sempre ligados à noite tenebrosa. O terceiro esquema reside nas imagens dinâmicas da queda, símbolos catamorfos. Já o regime diurno do imaginário é contra a semântica da animalidade, das trevas e da queda e adota uma atitude heroica, energia libidinal positiva.

Durand distingue quatro estruturas de separação próprias do regime diurno. A primeira estrutura esquizomorfa ou heroica consiste no retrocesso autístico em relação à atitude reflexiva normal [...] A segunda estrutura, ligada a esse poder de abstração, é a Spaltung, prolongamento lógico e representativo da atitude autística e que se manifesta no furor analítico do esquizofrênico, que não vê um todo harmônico e conjuntado, mas coisas desconexas, independentes. Se no autismo a atitude é de separar-se, no Spaltung é de separar. O geometrismo, a terceira estrutura derivada desta preocupação obsessiva de planificação e a lógica formal, tanto na representação como no comportamento. A quarta estrutura refere-se à representação do pensamento por antíteses. As imagens se apresentam por pares numa espécie de simetria invertida. (TURCHI, 2003, p.34)

A autora explica que Durand caracteriza o regime noturno místico por meio de símbolos, da inversão e da intimidade, dividindo-o em quatro estruturas básicas. A primeira vem marcada pela tendência ao redobramento dos símbolos, por meio do encaixamento dos continentes isomorfos e a obsessão da intimidade. A segunda estrutura representa um corolário da primeira e se caracteriza pela viscosidade do estilo da representação noturna. Busca estabelecer conexões e uniões entre figuras e objetos logicamente separados. A viscosidade do regime noturno aparece nos verbos: prender, atar, soldar, ligar, aproximar, abraçar, etc.

A terceira estrutura mística se encontra no realismo sensorial das representações, ou ainda na vivacidade das imagens, definida pelo apego ao aspecto concreto, íntimo e colorido das coisas. Já a quarta estrutura consiste na tendência do regime noturno à miniaturização das imagens representadas. Assim, a teoria de Durand divide o regime noturno em quatro estruturas, sendo a primeira a de harmonização dos contrários, a segunda ao caráter dialético ou contrastante da mentalidade sintética, a terceira resulta da aplicação das duas anteriores à totalidade dos fenômenos humanos e cósmicos (coerência nos contrastes) e a quarta se manifesta pela “hipotipose futura”, pois o futuro é descrito com a intenção de ser domesticado pela imaginação.

1.3.2 Mitocrítica e mitanálise

De acordo com Turchi (2003, p.39), ao construir sua teoria da mitodologia, Durand se “fundamenta no dinamismo interno das imagens, capaz de levá-las a se organizarem em narrativas, texto literário oral ou escrito, portador de um parentesco estreito com o mito”. Mito e literatura relacionam-se como criações da humanidade que demonstram por meio de imagens, os arquétipos presentes no inconsciente coletivo. As narrativas míticas “veiculam imagens simbólicas, calcadas em arquétipos universais, que reaparecem, periodicamente, nas criações artísticas individuais, entre elas, a literária”. (TURCHI, 2003, p.39)

O termo mitocrítica foi forjado por Durand durante os anos 70 para significar o uso de um método de crítica literária ou artística que visualiza o relato mítico como um todo. A mitocrítica quer encontrar um mito impregnado de heranças culturais em que se integram as obsessões e os complexos humanos. Segundo Turchi, a mitocrítica acaba ampliando os limites do meramente literário, para se abrir às questões sócio-histórico-culturais. A mitanálise é um método de análise dos mitos que busca extrair não somente o seu sentido psicológico, mas também o sociológico.

Conforme mencionado anteriormente, Durand propõe para o imaginário uma divisão em dois regimes: o diurno e o noturno. Para o regime diurno, as estruturas são esquizomorfas ou heroicas; para o regime noturno, sintéticas ou dramáticas, e místicas ou antifráscas.

Estruturas esquizomorfas, que se caracterizam pela tendência à idealização, têm como princípios a exclusão, a contradição e a identidade. Seus símbolos se materializam na espada e no cetro e configuram o herói que, evidentemente, leva ao gênero épico. As estruturas sintéticas definem-se pela tendência à dialética, à concordância e à organização. Têm por princípio fundamental a causalidade e, por símbolos, a árvore e a moeda que sugerem crescimento, movimento, destino, eterno recomeço e dramatização perpétua, o que leva ao gênero dramático. As estruturas místicas se identificam pela tendência ao redobramento, à perseverança, à

miniaturização e ao realismo sensorial. Seus princípios são a analogia e a similitude, e seu símbolo uma taça que materializa a ideia de receber, conter e aprofundar, sugerindo o ser humano debruçado sobre si mesmo, íntimo e misterioso. (TURCHI, 2003, p. 47)

Conforme afirma Umberto Eco (1995, p.32-33 apud TURCHI, 2003), o homem possui uma concepção de que “sob certo ponto de vista toda coisa tem relações de analogia, continuidade e semelhança com toda e qualquer outra”. Assim, se a lógica da analogia está inserida na compreensão do universo e se o processo analógico está na base do simbolismo, observar-se-á nas obras de Alice Walker de que maneira a analogia e a similitude constituem-se nos princípios estruturais dos regimes noturnos místicos, por intermédio de imagens simbólicas calcadas em arquétipos universais.

Durand considera a analogia e a similitude como os princípios que sustentam as estruturas místicas do regime noturno. O redobramento leva a outro aspecto do regime noturno místico: o encaixamento das similitudes que provêm dos gestos de atar, ligar, prender, buscando estabelecer ligações com objetos ou figuras separadas, por meio de uma estrutura aglutinante e a descida à intimidade dos objetos e dos seres, suas fusões infinitas e o encaixamento dos continentes isomorfos. Assim, há lembranças fixas e pegajosas presas à memória que se fundem por meio da analogia.

Nesse sentido, de acordo com Turchi (2003, p.59), a poesia dobra-se, duplica-se, encadeia-se, como no regime noturno místico, pelos caminhos da similitude e da analogia. A metáfora, para Ricouer (1976 apud TURCHI, 2003) está imersa no poder simbólico e traz para a linguagem a semântica do símbolo, ou seja, a infinita correspondência entre os seres. Nesse sentido, a imaginação funciona no mitema patente como memória e no latente como mediador entre o símbolo e a sua epifania.

A seguir, serão observadas manifestações culturais que se conectam por meio de esquemas, arquétipos e símbolos e se manifestam através do mito e do imaginário, compondo-se em narrativa. O regime noturno místico é caracterizado por intermédio de símbolos, da inversão e da intimidade e estabelece através da analogia conexões entre figuras e objetos separados.

Primeiramente, o trecho do livro *O Templo Dos Meus Familiares* a seguir, reconstrói a personagem do mito da “pomba gira” e da “iemanjá”, entidades presentes na umbanda e que se transfiguram na narrativa de Walker por meio da velha Lissie, caracterizada como muitas mulheres, de diferentes personalidades com um grande poder sobrenatural e sexual. Por

intermédio do mito, a narrativa se constrói, através de um movimento ritualístico do imaginário que transfigura imagens da grande deusa, presentes no inconsciente coletivo:

“Lissie são muitas mulheres”, comentou Sr.Hal. E ficou na expectativa de ver uma porção de retratos da mesma mulher vestida de modo a parecer diferente; era verdade. O que viu, contudo, foi treze fotos de mulheres totalmente diferentes. Uma parecia alta, outra muito baixa, de pele e olhos claros. Outra era escura, com olhos negros como petróleo. Havia um retrato com o cabelo até a cintura e outro onde o cabelo mal dava para cobrir a cabeça. Numa foto parecia acrobática, saudável e reluzente. Noutra dava a impressão de aleijada e de mal poder andar. (WALKER, 1991, p. 124)

Casei com Lissie. Nunca me esqueci de que foi uma mulher pregadora quem nos casou, porque tínhamos dois pregadores na ilha, ambos nomeados pelo espírito, e estávamos demasiado pelo jeito como as coisas eram feitas no resto do mundo para saber que o espírito não nomeava mulheres [...] lá estava então Lissie, fazendo todo mundo baixar os olhos e dizendo que se lembrava de que as mulheres foram chamadas primeiro pelo espírito e este chamado era algo que os homens tiraram delas. Claro que em diferentes oportunidades a própria Lissie fora curandeira, feiticeira e pregadora, de modo que sabia do que estava falando. (WALKER, 1991, p. 98)

De acordo com Barros (2006), Iemanjá e Pomba-gira são duas personagens e dois símbolos, uma mãe e outra amante, fato que se transfigura na personagem Lissie, mulher, negra, mãe, sacerdotisa, curandeira e feiticeira, arquétipo da grande deusa, metaforizada em muitas mulheres por diversas encarnações. Mulher de muitas faces e de muitos homens. Iemanjá, caracterizada originariamente como um orixá africano, grande mãe do povo iorubá, foi trazida para um novo mundo, afirmando-se como um grande exemplo de figura feminina afro-brasileira. Ela adentrou a umbanda estabelecendo-se como símbolo maior de feminilidade, maternidade e poder criador, mesclando, segundo Barros, a imagem de mãe, mulher, sereia e santa.

Por outro lado, a pomba-gira é uma personagem feminina com alto teor de sensualidade e erotismo que complementa e contrasta com os atributos assumidos por Iemanjá. Para a autora, a pomba-gira se caracteriza como uma mulher “da vida”, mundana, cortesã, livre, alegre, independente e que possui uma sexualidade feminina ostensiva e descontrolada. Nesse sentido, o regime noturno mítico conecta personagens distintas e complementares por meio da analogia, entrelaçadas umas as outras através da narrativa.

Logo abaixo, observa-se outro trecho da obra *O Templo Dos Meus Familiares* o qual ficcionaliza outro personagem mítico da religião africana: o preto velho.

Seu tio-avô já tinha sido cremado quando Suwelo chegou em casa. Houve uma cerimônia curta e tranquila que relembrou tio Rafê como um homem de paz,

discreto, útil para a comunidade. Olhando o pequeno aposento, Suwelo ficou chocado ao ver que a maioria dos presentes eram mulheres velhas, vergadas, uma dúzia delas mais ou menos e apenas um par de homens, metidos nos ternos verde-musgo e cor de rapé característico dos pretos velhos, apoiados em suas bengalas e dando a impressão de quererem saber se seriam os próximos.

Segundo Andrade Júnior (2011), a crença africana observa que os pretos velhos evoluíram através da dor, do sofrimento e do trabalho forçado. Eles se caracterizam por caminharem curvados para frente, serem lentos e pesados, falarem baixo e usarem alguns objetos como terços, cruzeiros, crucifixos, cachimbos, cigarros de palha, bengala, etc. Ajudam os consulentes nos casos de saúde e aconselham e auxiliam na resolução de conflitos, além de conseguirem prever o futuro. Nesse sentido, Walker transfigura, por meio de personagens idosos, a importância da ancestralidade na religião africana, pois o ancião é aquele mais próximo das divindades que se comunica com o transcendente por meio de oráculos e resgata a memória por intermédio da narrativa.

Os anciãos nas sociedades africanas têm força e poder e são respeitados pela comunidade, devido a grande sabedoria que apresentam. São responsáveis pela transmissão do conhecimento e a eles se deve todo o respeito. A oralidade é a base da transmissão do conhecimento transmitido de geração em geração e dentro da literatura oral a palavra está impregnada de respeito por aquele que a legou, sendo transmitida através dos mitos e dos ritos.

O excerto a seguir descreve a relação entre Lissie e Sr. Hal. Conforme dito anteriormente, Lissie representa o arquétipo da grande deusa, mãe África, curandeira e sacerdotisa, mulher livre e empoderada. No trecho, o regime noturno místico se manifesta por meio de fusões profundas e pela obsessão pela intimidade. A intimidade entre o casal funciona como um rito que vivifica o mito da criação e nela, Lissie está encarnada na grande Mãe África, que por meio da procriação promove o dinamismo vital criador.

Na África negra, a mulher ocupa o centro dinâmico da comunidade e está intimamente ligada à terra que é a grande geradora e recebe fluídos vitais daqueles que nela estão enterrados (antepassados). Esta analogia liga a mulher à natureza, pois sua fecundidade enraíza-se nas profundidades místicas do sagrado, não existindo, nesse contexto, oposição entre corpo e espírito.

O fragmento abaixo do livro *O Templo Dos Meus Familiares*, transfigura o mito sagrado da Mulher, símbolo de magia, unidade com o cosmos e sensualidade, que por meio do corpo manifesta o sagrado, semelhante ao movimento da poesia que para Paz (1997), é

caracterizada como um mito que apresenta um tempo não cronométrico e um movimento que leva o ser humano para fora de si, fazendo-o regressar ao próprio ser, por meio de uma alquimia mágica, comunhão religiosa, vida e morte, sacrifício sexual e metamorfose:

Lissie estava sempre rindo. Da sua falta de jeito, dos seios pesados que eu tanto gostava de chupar; o rabo macio, o barrigão que se agigantava sobre a minha cabeça como um melão enquanto eu comia sua...pombinha, digamos assim. Ou como dizíamos então, quando eu “a girava em minha língua”. Eu amava possuir Lissie no bote. Se o mar estivesse calmo, e as vezes parecia um espelho, esquecíamos dos peixes, e ela se punha muito grande e nua, equilibrada no barco, as pernas abertas o suficiente. Oh. (WALKER, 1991, p. 137)

Os trechos a seguir fazem uma releitura dos mitos, tradições indígenas e a representação dos ornamentos religiosos usados em cerimônias por sacerdotes e xamãs. Zedé, avó de Carlotta; e Lissie e sua mãe, representam a imagem da sacerdotisa com poderes mágicos, arquétipo da grande-mãe que por suas mãos concede vida a objetos inanimados, pois as personagens criam roupas e ornamentos. Por meio do imaginário e do mito, o regime diurno se manifesta através da representação do soberano mágico e dos rituais de elevação e de purificação na narrativa de Walker:

Em sua terra natal, na América do Sul, Zedé, a avó de Carlotta, fora uma costureira, embora, na verdade, mais dedicada às costuras mágicas. Criava roupas, especialmente capas feitas de penas. Estas capas eram usadas por dançarinos, músicos e sacerdotes nas festas tradicionais da aldeia e vinham sendo usadas por um número incontestável de gerações [...] havia uma velha que achava que cada pena que encontrava era um presente dos deuses; e suas penas incomparáveis enfeitando os espetaculares adornos de cabeça dos sacerdotes que sempre acrescentavam o toque de graça especial que a cerimônia pedia. (WALKER, 1991, p.8) Fazia capas e adornos de cabeça de beleza incomparável, e os confeccionava como se verdadeiramente movida por mágica. (WALKER, 1991, p.50)

Foi como vim a aprender a respeito dos sacerdotes. Os sacerdotes de nossa aldeia não demonstravam qualquer sinal de alegria. Por causa de suas expressões amarguradas parecia que estavam sempre sentindo dor, como se tivessem desistido de algo que agora os perseguisse. Claro que eram temidos, se não respeitados, e é claro também que o medo parecia respeito, acho eu [...] o povo construía suas casas. Mas acontece que o povo também fazia todas essas coisas sem nenhuma alegria. Era só quando os sacerdotes lideravam as procissões nas cerimônias, abençoando a aldeia, as safras e os animais, que o povo extraía qualquer satisfação deles. E o motivo desta satisfação era um só – seus trajes. Eram feitos por mulheres como minha mãe, que às vezes trabalhavam o ano inteiro nas vestes enfeitadas com penas, contas e conchas que os sacerdotes usavam [...] minha mãe fumava cachimbo, um cachimbinho de barro com penas no tubo. (WALKER, 1991, pp. 49-50)

Os trechos acima ficcionalizam as cerimônias e os ornamentos religiosos utilizados por representantes religiosos, por intermédio da tradução cultural e transcultural que traduz do local ao global. As penas são utilizadas por xamãs e sacerdotes como símbolos de realeza para reis e chefes, no intuito de ornar os ambientes, como símbolos de cura ou de poder sagrado. O reino dos pássaros transfigura o ar que interliga o paraíso com a terra e abre caminho entre a espiritualidade e a matéria, semelhante ao movimento poético que segundo Paz (1967), cria e recria imagens num movimento que “ultrapassa o tempo cronométrico, convocando um passado que também é futuro, o carnal em espiritual e o físico em metafísico” (PAZ, 1967, p.73)

Tal movimento também se assemelha ao regime noturno místico que busca estabelecer conexões entre figuras e objetos separados por meio de analogias. Nos trechos acima, há um entrelaçamento das palavras, sentidos e significados, numa rede de valores que reproduz a pluralidade da realidade e ao mesmo tempo lhe dá unidade, sendo ao mesmo tempo o que Paz (1967, p.114-119) classifica como “metamorfose, mudança, operação alquímica que faz fronteira com a magia, a religião e com outras tentativas de transformar o homem, num movimento de regresso ao ser”.

A pena, como dito anteriormente, abre o caminho entre a espiritualidade e a matéria. O ar em movimento é o vento que simboliza o movimento e a capacidade de voar nas asas da inspiração, intuição e criatividade. Elas carregam a energia dos seres alados, o voo da alma, da purificação e simbolizam a liberdade.

Os nativos americanos usam, em especial, as penas da águia e do falcão para curar doenças e comunicam a linguagem sagrada do espírito. As penas do cachimbo sagrado são as da água dourada. Sol espiritual, pois vivemos num cosmo halográfico, onde uma parte do todo reflete esse todo, pois quando uma pena abandona um pássaro e cai na terra, ela traz consigo toda a energia que a vinculava ao animal. Assim, de uma forma cósmica, a pena também carrega a energia universal: Deus “Espírito”.

Durante as cerimônias, de acordo com Eliade (2002), o cachimbo sagrado é uma forma de oração e as preces são enviadas através do cachimbo que é utilizado por xamãs em rituais com plantas de poder, na magia dos pretos velhos, por índios brasileiros em rituais de cura e exorcismos. Outro símbolo mágico usado nas cerimônias é o tambor que interliga os xamãs a outros mundos. Esse símbolo é preparado com banhos de ervas, evocações, defumações, preces, etc. Honrando-se o sacrifício do animal e da árvore, pois estes espíritos falarão através do toque do xamã.

Os nativos norte-americanos associam o toque do tambor às batidas do coração da mãe terra e também ao som do útero. O tambor dá acesso à força vital através de seu ritmo. Por outro lado, as máscaras e os trajes representam um microcosmo espiritual que está impregnado, por meio da consagração, de forças espirituais. As máscaras encarnam poderes sobrenaturais, proporcionando ao homem um meio para se aproximar das forças divinas.

Na África, as máscaras eram utilizadas nos rituais agrários, iniciáticos e funerários, conectando o seu portador com a energia do arquétipo que reside dentro do inconsciente coletivo. Elas seriam uma mediadora entre o ego e o arquétipo, o mundano e o espiritual, o presente com o passado, mito e imaginário, individual e coletivo. Com o uso das máscaras, damos formas aos nossos sonhos, medos e fantasias e trabalhando com elas, construímos pontes dimensionais, estendemos nossos limites, reconhecendo através dos espíritos exteriores os que habitam em nosso interior. As máscaras, porém, nem sempre são formas de camuflagens ou de proteção contra os espíritos, mas sim, da técnica elementar na busca da integração mágica no mundo dos espíritos. Eliade afirma que em várias regiões do mundo as máscaras representam os ancestrais que são encarnados por seus portadores no momento em que estes as colocam.

O xamanismo, segundo Eliade, acredita no renascimento, manipulação de animais, abstenções, iniciações, batismos, ritos de morte e renascimento, canções sagradas, hinos, danças, transe, exorcismos, sacramentos, invocações, visões, preces, contato direto com divindades e espíritos, circuncisões, tatuagens, raspagens de cabeça, roupas ritualísticas, o conceito de três mundos (céu, inferno e purgatório), uso das formas geométricas como amuletos e símbolos de proteção, subida na montanha para adquirir elevação espiritual, etc...

Mircea Eliade (2002, p.18) classifica o xamã como “um mago e medicine-man”, atribuindo-lhe a competência de curar, como os médicos, assim como a de operar milagres, como ocorre com todos os magos, primitivos e modernos, podendo também ser sacerdote, místico e poeta. O xamanismo é um fenômeno religioso siberiano e centro-asiático e geralmente coexiste com outras formas de magia e de religião, podendo ser encontrado no interior de um número considerável de religiões, pois ele é sempre uma técnica de êxtase à disposição de certa elite.

São os xamãs, por meio de seus transes, que servem de mediadores entre eles e seus deuses. São considerados especialistas da alma humana e para Eliade, a indumentária representa um microcosmo religioso diferente, que por um lado, constitui um sistema simbólico quase completo e de outro, está impregnada pela consagração de forças espirituais. Os xamãs estabeleciam a comunicação entre o céu e a terra por meio da árvore do mundo.

Uma vez que a caixa de seu tambor é retirada da própria madeira da Árvore Cósmica, ao tocá-la, o xamã é magicamente projetado para perto da árvore, é projetado para o “Centro do Mundo” e, assim, pode subir aos céus.

Por meio dos adornos, a indumentária xamânica tende a prover o xamã de um corpo novo, mágico, em forma de animal. Os três principais tipos são em forma de ave, cervo e urso, mas especialmente a ave, pois a indumentária do pássaro é indispensável para o voo ao outro mundo. A águia é considerada o pai do primeiro xamã.

Os trechos a seguir reconstróem, por meio da narrativa, o mito da Grande deusa. Estas narrativas mergulham, por intermédio da memória e da ficção, nas águas profundas do mito e da tradição oral. Nessas estórias há uma alternância entre ficção e história, real e imaginário, reconstruindo o passado através da transfiguração do arquétipo universal da grande deusa. A deusa representa a grande mãe e materializa o regime noturno místico, por meio do símbolo matriarcal. Neste trecho, Zedé descreve que no passado, ela e suas irmãs se reuniam para cultuar a grande deusa, porém esse costume foi se alterando, passando a vigorar o culto ao deus masculino:

- Sempre me lembrarei de que havia uma gigantesca queda d'água – continuou Zedé – como a que vi em fotos do país chamado Jamaica. Era um lugar mágico. Íamos nos banhar lá quando tínhamos nossas regras, bandos de garotas com suas mães. Era sempre na lua cheia. E no calor. Até mesma a água era quente, embora refrescasse nossa pele e nosso cabelo comprido. A gente tinha o cabelo comprido e pronto. Era assim e acabou-se. Ninguém pensava muito nisso [...] De qualquer modo, nós todas nos reuníamos junto de Ixtaphtaphahex, a Deusa, pois era isso que o seu nome queria dizer, nossas mães preparavam a comida e as garotas subiam e desciam os caminhos que margeavam a queda-d'água, recolhendo pedaços de madeira para o fogo. Depois de comer e tomar banho, nós nos ajeitávamos num círculo perto da fogueira, e se alguém estava se tatuando, a mãe de outra contaria histórias de muito tempo atrás. (WALKER, 1991, p.49)

Lamentavelmente, até mesmo na minha pobre aldeia as mulheres eram consideradas inferiores e conservadas alheias aos segredos que os homens achavam necessários [...] Nossas mães nos contavam que nos velhos tempos, quando elas eram suas avós e as avós delas eram velhas – somente as mulheres podiam ser sacerdotas. Mas, na verdade, a princípio elas próprias não se consideravam sacerdotisas, eram os homens que assim as consideravam. Mas depois os homens se esqueceram que as tinham feito sacerdotisas [...] entre eles – imaginaram uma mujer muy grande, maior que o céu, produzindo a terra. Uma deusa. E assim, se o responsável pela criação da terra era uma mulher grande, uma deusa, então as mulheres tinham que ser suas sacerdotisas, e tinham que possuir poderes grandes e sobrenaturais. O que a mente não compreende, venera ou receia. Refiro-me à mente do homem. Os homens ao mesmo tempo recearam e veneraram as mulheres. Mantinham-se distantes, mas espiavam quando podiam. Os enfeites que as mulheres usavam pareciam provar seu caráter sobrenatural. Os homens, sem terem a experiência de séculos com roupas e adornos que as mulheres tinham, eram capazes apenas de produzir imitações desgraciosas [...] Durante séculos, a comunidade masculina girou em torno da feminina, o que as mulheres quase não notaram, exceto para fazer exigências quanto à quantidade e o número de coisas que lhes eram dadas. “Muitas avós viveram e morreram durante esse tempo”. Foram reverenciadas, temidas, cultuadas, estragadas de mimos. E aí, houve uma rebelião. Os homens se cansaram das mulheres. E a essa

altura já tinham feito uma descoberta importante sobre a capacidade da mulher de produzir vida. Foi durante esse período de rebelião que os homens decidiram que podiam ser e que seriam sacerdotes [...] morreram como moscas. Esta é a razão porque, ainda hoje, há uma certa tristeza na família quando um menino decide ser sacerdote. Esta também é a origem do celibato, de ser privado de ter seus próprios filhos. Pois tornar-se sacerdote nos velhos tempos significava desfazer-se do próprio aparelho genital. (WALKER, 1991, p. 52-53)

Foi durante as centenas de anos em que existiu o tráfico de escravos na África que essa religião finalmente foi destruída, embora já estivesse sendo perseguida há alguns séculos. Houve, nos primeiros tempos, ataques aos templos das mulheres, que ficavam em bosques sagrados, com as mulheres e crianças arrastadas pelos cabelos e forçadas a se casar com membros de tribos dominadas por homens. As que não eram obrigadas ao casamento ou eram executadas ou vendidas para tribos de línguas bem diferentes. Os homens decidiram que seriam os criadores e puseram-se a destronar sistematicamente a mulher. Vender as mulheres e crianças por quem não mais se desejava ter responsabilidade, ou vender os mentalmente enfermos ou que de algum modo houvessem ofendido os que detinham o poder, tornou-se uma nova tradição, um modo de vida aceito. (WALKER, 1991, p. 65)

Para Oliveira (2005), o culto do divino feminino é um dos mais antigos que se tem notícia. O primeiro elemento cultuado pelo homem foi a terra, pois era dela que provinham os frutos, os animais e o próprio ser humano. Ela era a mãe de todas as coisas e também responsável pela morte. Assim, se a vida era observada como um nascimento do ventre da terra, a morte representava uma volta, um retorno para a terra para que um novo renascimento pudesse ocorrer.

Segundo a história, em todos os lugares a deusa representava o princípio criador e simbolizava a unidade essencial da vida na terra. Seu culto foi destruído e de pouco a pouco substituído, primeiramente pelo culto aos guerreiros e depois pelo culto a um único Deus. Os estudos históricos costumavam situar as origens do culto à deusa no período paleolítico. Por outro lado, o período neolítico é considerado um momento de grande prestígio do feminino, o qual as mulheres ocupavam posições sociais importantes como sacerdotisas, artesãs ou chefes de clãs matrilineares, onde não se encontram registros de grandes diferenças de status baseadas no sexo. A descoberta da agricultura reforçou a vinculação da fertilidade da terra à fecundidade feminina e à sacralidade da maternidade. “É provável que a hierogamia entre o céu e a terra tenha sido o modelo primordial tanto da fecundidade dos campos como do casamento humano” (ELIADE, 2005, p.114). Por isso, segundo Eliade (2005), o sagrado era pensado em termos de maternidade: os sufixos *amma* ou *ai* significavam mãe.

A tradição da deusa oferece novas possibilidades. O meu corpo, agora em toda a sua feminilidade, seios, vulva, útero e fluxo menstrual eram sagrados. A força primitiva da natureza e o intenso prazer da intimidade sexual assumiram papéis centrais como caminhos para o sagrado. (OLIVEIRA, 2005, p.8)

Tanto a natureza como a mulher têm a capacidade de gerar, por isso há uma forte analogia entre filhos e frutos e assim, a assimilação entre a mulher e a terra lavrada é encontrada em muitas civilizações e foi conservada nos folclores europeus. Durante a pré-história, acreditava-se que era a terra a responsável pela gravidez. Assim se explica que certos locais fossem tidos como sagrados; fontes, rochas, árvores. (ELIADE, 2002, p.153)

O par primordial céu-terra é encontrado na África pelos nomes Nzambi e Nzambi-Mpungu da tribo Bawili, no Gabão, Olorun e Oduna entre os iorubás e o par divino dos ewe, dos akwapim. Por meio de uma fecundidade cósmica, a terra mãe é fertilizada pelo pai através da chuva e gera cereais e plantas. Com isso, a maternidade ctônica é uma das primeiras teofanias da terra, conhecida por sua inesgotável capacidade de dar frutos. Nesse contexto, a terra é considerada uma fonte de força, de alma e de fecundidade, terra Mãe e a ideia de retorno a terra mãe foi completada pela ideia de reintegrar o ser humano ao todo do cosmos. Desse modo, para Eliade (2008), a assimilação da mulher à terra arável implica a do falo à enxada e a da lavra ao ato gerador.

De acordo com Bezerra (2010), na África Ocidental se encontra a religião dos iorubas que se caracteriza como uma religião iniciática, e possui no centro cosmológico Onila, Grande Deusa Mãe do ile, que significa o mundo elementar no estado caótico, antes de organizar-se. O ile opõe-se, por um lado, ao orum, que é o céu e, por outro, ao aiyê, o mundo habitado, proveniente da intervenção do orum no ile.

Na África Oriental, as características comuns das religiões dos povos bantos são o caráter do deus otiosus do criador, as divindades ativas são os heróis e os ancestrais, consultados nos santuários por médiuns em estado de transe e os espíritos dos mortos que também podem possuir os médiuns, além de receberem oferendas periódicas. Segundo Bezerra, todos os povos da África Oriental conhecem a iniciação pubertária e a maioria dos povos bantos pratica a circuncisão e a clitoridectomia ou a labiectomia.

Por outro lado, na África Central vivem cerca de dez milhões de bantos, e os pigmeus da floresta tropical formam três grupos principais. Segundo a autora, um deles são os mbutis que acreditam que deus é o habitat, a mata e não possuem sacerdote, não praticam adivinhação e têm ritos de passagens para homens e mulheres jovens.

A mitologia karanga da África do Sul narra que a realeza sagrada realizava o equilíbrio dos contrários: o calor e a umidade, simbolizados pelas princesas de vagina úmida e pelas princesas de vagina seca. As primeiras deviam copular com a grande serpente aquática,

às vezes chamada de serpente Arco-íris, que é um ser sobrenatural presente entre muitos povos da África Ocidental e Meridional. As princesas de vagina seca alimentavam o fogo ritual e em tempos de seca sacrificava-se uma princesa de vagina úmida para obter-se chuva.

Na percepção dos nossos ancestrais, as mulheres se tornavam as responsáveis pela abundância das colheitas, uma vez que conheciam e compartilhavam o mistério da criação. Assim, havia uma relação entre a fertilidade da terra e a fecundidade da mulher, pois o próprio trabalho agrícola é um rito, já que além de ser um ato realizado sobre o corpo da terra-mãe, implica na integração do lavrador com os seus ciclos, por meio de um vínculo mágico que junta agricultura à procriação.

Através da atividade agrícola a semente enterrada sob a terra volta à vida e é por conta dessa afinidade que os cultos da fertilidade se vinculam, de modo profundo aos cultos mortuários. Desse modo, o termo matriarcado diz respeito a um governo dirigido pelas mães, enquanto o termo matrifocal e matricêntrico, indica uma sociedade centralizada na mulher, mas não obrigatoriamente governada pela mulher.

Os trechos a seguir transfiguram o arquétipo materno da grande árvore e por meio do mito, da história e da ficção narradas pela boca de Lissie, reconstróem a história, traduzindo narrativas africanas, pelas quais o cosmos é visto sob a forma de uma árvore gigante e segundo Eliade (2008), o conjunto pedra-árvore-altar constitui um microcosmo efetivo nas camadas mais antigas da vida religiosa. A árvore é uma teofania cósmica, símbolo da vida, da fecundidade inesgotável, da realidade absoluta em relação a grande Deusa ou o simbolismo aquático, fonte da imortalidade. Desse modo, a árvore centro do mundo é suporte do universo e por meio do regime místico noturno do imaginário, Durand encontra ligações místicas entre árvores e homens (árvores como receptáculos das almas dos antepassados), sendo também um cosmos vivo que se regenera constantemente. Por isso, a árvore na iconografia e na mitologia arcaica é uma fonte inesgotável de fertilidade cósmica.

Para Eliade, o circuito homem-planta, que o folclore conservou, existe em muitas crenças. No Meklemburgo enterra-se a placenta do recém-nascido junto a uma árvore de fruto novo e na Indonésia planta-se uma árvore no local onde se enterrou a placenta. Nestes dois costumes manifesta-se a solidariedade mística entre o crescimento da árvore e o crescimento do homem:

A senhora Lissie narra a história de sua vida: “Nossas tias e mães recolhiam alimentos no campo, às vezes nos levando consigo e às vezes nos deixando aos cuidados das grandes árvore [...] Minha mãe, cujo nome era Guta Ru, estava sempre furiosa comigo; conseqüentemente, eu passava um bocado de tempo com os primos.

Os dias eram compridos e cheios, com a coleta de comida e o penteado tomando boa parte do tempo. Tendo em vista que eu não tinha pelos no corpo – coisa que eu lamentava sem parar [...] os grandes dentes frios estalando sobre o meu corpinho quente, era uma sensação maravilhosa. As lambidas para a retirada dos piolhos, também. Pelo menos eu tinha cabelo na cabeça, e, sob os dentes e as línguas deles, me sentia perfeitamente satisfeita. Viviam e respiravam como uma família, um clã, uma floresta e assim por diante [...] quando atingi a idade de me acasalar, eu o fiz com um dos meus companheiros de brincadeiras, um garoto que conhecera e amara toda a vida. Depois que fiquei grávida, esperava-se que ele, pelo costume, voltasse a morar com os homens. Coisa que se recusou a fazer. E que eu recusei também. (WALKER, 1991, pp. 86 -87)

Os trechos acima ficcionalizam o modo de vida do homem primitivo. Neles, a narrativa transfigura o ser primitivo na relação intrínseca com a natureza e com os animais, vistos também como pessoas, pois é comum haver nas narrativas místicas seres, cuja forma, nome e comportamento se misturam a atributos humanos e não humanos.

Essa noção de animismo, largamente proclamado como reconhecimento universal entre sujeitos e objetos, humanos e não humanos está inserido no pensamento indígena e é transfigurado para a narrativa de Walker, com o intuito de transgredir os valores eurocêntricos que excluem as concepções indígenas e negras das grandes narrativas. De acordo com Castro (2004, p.237), “o animismo indígena não é uma projeção figurada das qualidades humanas substantivas sobre os não humanos. O que ele exprime é uma equivalência real entre as relações que humanos e não humanos mantêm consigo mesmos”.

A importância do animal é enfática durante um ritual xamânico em que o homem ritualmente vestido de animal se transforma em espécie animal para demonstrar sua interligação com essa espécie, transcendendo em cada ato ritual, por intermédio da ritualística que o ata a toda a natureza sagrada. Esse movimento assemelha-se ao ato poético de união dos contrários, o qual interliga a matéria ao espírito por meio da transgressão.

O fragmento abaixo transfigura, por intermédio da memória, a reescrita da história por meio da tradição oral, através de uma personagem negra (Lissie). De acordo com Hampaté Bâ (1972), nas sociedades orais, não somente a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o ser humano e a palavra é mais forte, devido à ausência da escrita que torna o homem mais ligado à palavra que profere. Assim, nas tradições africanas a palavra professada possuía, além de um valor moral de fundamental importância, um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas, refletida pelo fato de o espiritual e o material não estarem dissociados.

Lissie narra a história da escravização do seu povo por intermédio da tradição oral. Nesse sentido, o próprio ato de narrar através dos lábios de uma mulher já indicam uma transgressão na narrativa, já que dentro da tradição oral, apenas velhos sacerdotes poderiam transmitir as histórias, que representam ao mesmo tempo “religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação”. (HAMPATÉ BÂ, 2005, p.3)

A palavra se torna elemento de construção e destruição, dependendo de quem a maneja, pois está repleta do sagrado e é emanada do ser supremo, Maa Ngala. Ela só pode ser repassada através dos tradicionalistas que são grandes depositários da tradição oral, entre eles: os doma ou soma e os donikeba.

Os grandes Doma, os de conhecimento total, eram conhecidos e venerados, e as pessoas vinham de longe para recorrer ao seu conhecimento e à sua sabedoria. Os Doma são os grandes detentores da palavra, principal agente ativo da vida humana e dos espíritos. São os herdeiros das palavras e encantatórias transmitidas pela cadeia de ancestrais, palavras que podem remontar às primeiras vibrações sagradas emitidas por Maa, o primeiro homem. (HAMPATÉ BÂ, 2005, p.9)

Na sociedade tradicional africana as atividades humanas possuíam frequentemente um caráter sagrado ou oculto, principalmente as que consistiam em agir sobre a matéria. Desse modo, segundo]Hampaté Bâ, pessoas que praticam atividades como artesanato e tecelagem devem fazer um processo ritualístico antes de as praticarem, pois tais atividades representam o ato da criação. Por isso, personagens como Zedé e Lissie representam, na narrativa de Walker, mulheres que subvertem valores e preconceitos, metamorfoseando-se em deusas, sagradas sacerdotisas e mulheres empoderadas, pois em cada trecho da narrativa visualizam-se as vozes dessas personagens e suas diversas funções, entre elas, as de tecelãs.

Lissie, no trecho abaixo anteriormente mencionado, se passa por uma griô. Griôs são animadores públicos, responsáveis pelas músicas, a poesia lírica e os contos que animam as recreações populares, espécies de trovadores ou menestréis que percorrem o país ou estão ligados a uma família:

Houve um período, nos anos sessenta, em que me passei por uma griô. Fingi que viajara pela África e aprendera as histórias da diáspora dos velhos contadores de história e guardiões dos registros. Não tinha que ir a parte alguma. Lembrava-me bastante bem da história para contá-la, muito obrigada. Houve uma professora, uma mulherzinha branca que foi a uma das minhas palestras sobre a travessia do Atlântico num navio de escravos [...] ela se levantou e disse: - eu gostaria que você tentasse não dizer “Eu me lembro disto e daquilo” a respeito de suas experiências africanas. Está arrogando-se mais do que poderia saber e, além disto, confunde. “Bem, pedi desculpas. Simplesmente escapulira. No entanto eu me lembrava de tudo quanto estava falando, embora soubesse que a maneira profissional de apresentar a

minha experiência seria como se ela me tivesse meramente sido contada”.
(WALKER, 1991, p.67)

Por outro lado, o excerto abaixo metaforiza, por intermédio do ritmo poético, a música que sai do instrumento musical de Arveyda. Nesse fragmento, manifesta-se o regime noturno místico, por meio do realismo sensorial e da vivacidade das imagens, que fazem analogias e fusões entre si:

Arveyda tocava para a mãe morta e para o pai que jamais conhecera; o ardente desejo por ambos saía da guitarra em lamentos e soluços. Havia qualquer coisa de azul na música que tocava quando sentia falta deles. Carlotta era amarela. Cor imigrante, jovem e esperançosa. A cor do equilíbrio, das folhas de outono [...] cor da resistência e do otimismo. Verde era a sua cor, verde apaziguador. E Zedé era pêssego ou rosa ou coral. As cores do útero, cores de mulher. Quando tocava para ela, fechava os olhos, golpeava e penetrava no seu corpo, que imaginava translúcido como uma concha. Lembrava-se dele próprio, fazendo amor com Zedé e imaginava-se sendo a luz dentro da translúcida concha cor-de-rosa. (WALKER, 1991, p.29)

1.4 O Feminismo Negro nas Narrativas de Walker

Conforme afirma Velasco (2012), o movimento feminista negro surgiu na confluência entre dois movimentos, o abolicionismo e o sufragismo em uma difícil interseção. Fatores como sexismo e racismo são os principais motivos pelos quais as feministas negras lutam.

Nas narrativas *The color purple* e *The temple of my familiar*, é possível encontrar ficcionalizado o sexismo e o racismo, principalmente entre as personagens femininas: Sofia, Shug Avery e Celie em *A Cor púrpura* e de Carlotta e Zedé em *o Templo dos meus familiares*. A personagem Sofia vivenciou o sexismo dentro e fora do lar, porém, ao contrário de sua casa, na rua ela não conseguia subverter a objetificação.

Pode-se afirmar que a personagem representa a mulher que vivencia fora de casa o fardo da passividade, de modo que para Beauvoir, jogos e sonhos orientam a menina para tal passividade, pois aceitar a si mesma como mulher é demitir-se, mutilar-se e reconhecer seu corpo como estranho, alheio. Ao contrário da menina que “não pode encarnar-se em nenhuma parte de si mesma”, substituindo a autodescoberta por uma boneca de cara humana, os meninos, vivenciam o ato de manipular o pênis de forma mais natural, de modo que a menina desde a infância aliena-se de si mesma.

Beauvoir no livro *o segundo sexo* afirma: “quanto mais a criança cresce, mais o universo se amplia e mais a superioridade masculina se afirma[...]. A hierarquia dos sexos

manifesta-se a ela primeiramente na experiência familiar, quando entende aos poucos que a autoridade do pai é a mais soberana”. (BEAUVOIR, 1969, p. 26)

De acordo com a história do feminismo, o feminismo branco foi fundado durante a Ilustração (Iluminismo) e reproduziu a racionalidade do pensamento ilustrado. Já o feminismo negro surge em um contexto escravista e possui um caráter contra-hegemônico, pois evidencia os diferentes espaços de contestação da mulher, assim como dá preferência à oralidade do relato frente à racionalidade da escrita dos textos fundacionais do feminismo branco.

Esta oralidade do relato sofre influência da oralidade cultural africana e também da oratória aprendida e praticada nos púlpitos da igreja, pois os cultos cristãos representaram uma grande ferramenta de resistência dos grupos subalternos. A oralidade dos textos feministas negros procede também do fato de serem textos criados desde a colonialidade e que possuem uma linguagem própria, por exemplo, Alice Walker escreve *A Cor Púrpura* subvertendo os padrões de escrita, pois utiliza a variedade do inglês dos negros norte-americanos (ebonicks) que não segue a norma padrão do inglês dos Estados Unidos.

A interseção da raça com o gênero que constrói as mulheres negras como não-mulheres, reaparece no discurso de denúncia das personagens das narrativas de Walker. Estas mulheres buscam libertar-se não apenas da opressão racista, mas também do sexismo. A personagem Sofia ressalta na fala a seguir que a abolição da escravatura apenas transformou a superfície da sociedade, pois a discriminação racista substituiu a escravidão, e a sociedade passou a reproduzir um racismo institucionalizado e estereotipado, até mesmo no movimento sufragista das mulheres que ao assumirem para si o “papel de guardiães e protetoras naturais do lar, ao reivindicar o voto feminino para si como se fossem mães dos futuros cidadãos, as mulheres brancas excluía do direito ao voto e da categoria de mãe, as mulheres negras”. (VELASCO, 2012, p. 32)

Sofia se torna empregada de Miss Millie. Um dos filhos de Sofia aparece, o rapaz mais velho. É alto e bonito, sempre muito sério. Fica furioso. Diz: “não fales como uma escrava, mamã”. A Sofia responde: “Por que não”. Fazem-me dormir num quartinho de arrumações, lá em cima no sótão, pouco maior que o alpendre da Odessa, e tão quente no inverno como ele. Tenho que estar de plantão todo o dia e toda a noite, quando me chamam. Não me deixam ver os meus filhos. Não me deixam ver nenhum homem. Bom, ao fim de cinco anos deixam-me verte uma vez por ano. Não sou então uma escrava. Que lhe chamas tu. “uma prisioneira”, diz ele. (WALKER, 2004, p.202)

Os homens da geração de Suwelo haviam falhado perante as mulheres e perante eles mesmos. Apesar de todo o ativismo e desenvolvimento político dos anos 60, o lugar preferido das mulheres continuava a ser a casa. E sua posição preferida, onde quer que estivesse, a horizontal.

De acordo com Velasco (2012), os clubes de mulheres negras foram excluídos das grandes marchas para o sufrágio feminino e as líderes brancas do movimento assumiram a política segregacionista, obrigando as mulheres negras a caminharem separadas das líderes brancas. Desse modo, a vivência constante do racismo, inclusive entre as intelectuais negras serviu também como mola propulsora de união deste grupo com as mulheres de classe trabalhadora, criando um vínculo entre classes, fato que diferencia o feminismo negro do feminismo branco de origem burguesa.

A representação da união entre negras de diversas classes sociais também é transfigurada na ficção *A Cor Púrpura*, pois Shug Avery é uma conhecida cantora de blues que se relaciona com Celie e com outras personagens do romance, mesmo após ter sido reconhecida como uma cantora famosa. A união entre as personagens negras na narrativa transfigura o movimento feminista negro que reúne diversas classes sociais negras em prol da luta contra o sexismo e o racismo. Para as autoras feministas negras, o racismo é uma realidade a ser enfrentada que deve levar em conta “uma concepção mais ampla do contexto em que se insere, reconhecendo a forma pela qual, em sua estrutura discursiva, o racismo biológico e a discriminação cultural são articulados e combinados”. (HALL, 2002, p.73)

O feminismo negro parte de uma não categoria (não mulher) para uma reconstrução e empoderamento do ser feminino, desconstruindo a negação do ser para repensar e reconstruir as mulheres a partir de outras categorias. Esse processo é constante nas narrativas de Walker, pois dela emergem vozes que se alternam, construindo-se e desconstruindo-se constantemente. Porém, para que o empoderamento ocorra, as mulheres devem deixar de ser constituídas como objeto para se transformarem em sujeitos, tomando a palavra, recuperando a voz e gerando um novo discurso. Celie passa da categoria do não ser para sujeito do discurso ao enfrentar o marido após anos de opressão e silêncio.

No espaço entre a casa e a rua (público e privado), as protagonistas dos livros *The color purple* (Celie) e *Possessing the secret of joy* (Tashi-Evelyn) negociam e conflitam sua identidade, uma vez que para Bhabha, a identidade é a recriação do eu no mundo da personagem, ela não é estática, pois “nos deslocamentos, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto norteadora” (BHABHA, 2002, p. 26). Para Spivak (2000, p.115), “o feminismo do século XXI tem como um dos seus maiores desafios estar atento não apenas às múltiplas experiências das mulheres, mas principalmente à diversidade de seus espaços de enunciação e pertença”.

O lar como espaço de enunciação da mulher, que se insere entre a casa e a rua, denota o espaço do “entrelugar como terreno de subjetivação singular ou coletiva, que dá início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação”. (BHABHA, 2002, p.16)

Segundo Bell Hooks (1989) no artigo intitulado *homeplace* (lar), historicamente as afro americanas creem que a construção de um lar possui uma grande dimensão política. Mulheres negras resistiram à escravidão, tornando seus lares espaço de afirmação do eu e de restauração da dignidade perdida na escravidão. Assim, o lar torna-se espaço de construção de um ambiente seguro, onde negras e negros podiam afirmar-se, protegendo-se contra o racismo, por intermédio do lar como espaço de resistência, pois, de acordo com a autora, as comunidades de resistência são espaços onde as pessoas podem encontrar-se mais facilmente e ajudar-se mutuamente. Dessa forma, historicamente, mulheres negras têm resistido à dominação da supremacia branca trabalhando para o estabelecimento do lar.

Hooks relembra sua mãe Rosa Bell que não concordava com a cultura de dominação da supremacia branca e por isso construiu um lar de paz e harmonia que desconstruía a realidade vivenciada nas ruas durante a escravidão. Ela não permitia que a dominação branca controlasse sua relação familiar, por isso trabalhava para criar um lar que afirmasse sua negritude e o amor aos filhos como espaço de resistência.

O espaço doméstico tem sido um lugar crucial para a organização e fomento de políticas de solidariedade, pois na situação contemporânea, com os paradigmas da domesticidade na vida do negro, o povo negro começou a diminuir a importância do trabalho feminino na formação da conscientização no espaço doméstico. Nesse período, muitas mulheres negras, independentemente da classe social, responderam à crise imitando as noções sexistas dos papéis femininos, dando enfoque ao consumismo compulsivo.

Os primeiros textos da teoria feminista negra nos Estados Unidos surgem durante a década de 80 e Alice Walker representa uma grande intelectual do feminismo negro no país e por meio das obras estudadas a autora dá voz ao sofrimento, às lutas e ao empoderamento das mulheres, denunciando o próprio conceito de gênero, na medida em que formava parte do sistema de relações hierárquicas de classe.

Sánchez, em uma interessante revisão do feminismo em castelhano, o articula em torno de dois grandes temas: O primeiro representa o tema: “O pessoal é político” e o segundo tema analisa as causas da opressão da mulher. Patricia Hill Collins, estudiosa do feminismo negro, faz referência a uma epistemologia alternativa que se sustenta na conexão entre conhecimento, consciência e políticas de empoderamento. A autora afirma que na

epistemologia feminista negra, a história é contada e preservada por meio de narrativas e não a partir de uma posição analítica. Ela mostra a articulação entre conhecimento e empoderamento a partir da criação de espaços sociais onde as mulheres se comunicam intensamente. Estes três espaços são: a) o das relações das mulheres negras entre si; b) a tradição das cantoras de blues e c) o das teóricas afro americanas. A socióloga feminista negra, Deborah King afirma que o feminismo negro zela pela autodeterminação (empoderamento) como algo essencial.

Estes três espaços se articulam na narrativa *A Cor Púrpura*, pois nela as personagens se relacionam no espaço doméstico. Além disso, há o espaço da cantora de blues Shug Avery que contribui para o empoderamento de Celie e de Mary Agnes a partir da colaboração para a autoidentificação das personagens, transformando o não ser em sujeito do discurso. Elas dialogam com a autora Walker e sua teoria *womanist* (universalista) que caracteriza a noção de solidariedade humana, pois, para a autora, uma mulher é *womanist* quando está comprometida com a sobrevivência e a integridade de todas as pessoas, sejam elas mulheres ou homens.

Mulheres negras, como a personagem Celie puderam reconstruir o “eu” (identidade) fragmentado e objetificado do “ser mulher” por meio de discursos e práticas da cantora de blues Shug Avery e de sua irmã Nettie, uma vez que:

As identidades têm relação com questões relacionadas ao uso de recursos da história, da língua e da cultura no processo do devir e do não ser, não de quem somos ou de onde surgimos, mas o que poderíamos nos tornar e como poderíamos ser representados. (HALL, 2002, p. 52)

Celie, após a convivência com Shug Avery e Sofia, consegue ressignificar sua visão sobre si mesma e contribuir para a transformação de outras personagens do romance, a exemplo de Mary Agnes, uma vez que Celie dialoga com a personagem e diz que é melhor que seja reconhecida pelo nome do que pelo apelido e pelo anonimato:

- Vamos dançar, diz ele. A Sofia ri-se, levanta-se. Põe ambos os braços à volta do pescoço dele.
Dançam devagar. A namoradina amarela do Harpo está com má cara, a olhar do bar. É simpática, amável e tudo, mas é como eu. Faz tudo o que o Harpo lhe manda. Ele a apelidou como Squeak [...]
- quem é esta mulher. Pergunta a Squeak, na sua voz fraca.
- já sabes quem é, - diz o Harpo.
[...] miss Celie, o que é que se passa com o Harpo – pergunta.
- A Sofia está presa – digo.
- Presa.
A Squeak puxa uma cadeira. Fica a olhar para mim.
- Afinal, qual é o teu nome. Pergunto.

- Mary Agnes, responde.

Vê se o Harpo te começa a chamar pelo nome que tens, digo eu. Então pode ser que dê por ti, mesmo quando está com problemas. (WALKER, 2004, p.170)

Seis meses depois de a Mary Agnes ter tentado tirar a Sofia da prisão começou a cantar. Primeiro eram as cantigas da Shug, depois começou a inventar. Tinha uma daquelas vozes que nunca ninguém pensa que possam servir para nada. (WALKER, 2004, p. 195)

Sojourner Truth reitera que a mulher não pode exigir nada como se fosse seu, por isso o pensamento feminista negro tem como objetivo empoderar as mulheres afroamericanas que vivenciam um contexto de injustiça social sustentado pelo sexismo que se encontra profundamente enraizado no lar, na escola e no meio laboral dessas mulheres. Desse modo, reconhece-se o contexto histórico em que as mulheres negras eram confinadas ao serviço doméstico com o da tia Jemina (também conhecida como mammy), mulher idosa, representada como se estivesse satisfeita em trabalhar na casa da senhora branca, tendo de cuidar dos filhos e se esquecendo da própria vida e da família.

Por isso, a forte concentração de mulheres negras estadunidenses no trabalho doméstico, acrescido à segregação racial no lar e na escola fez com que houvesse espaços comuns de organização que possibilitaram que experiências fossem compartilhadas em um corpo coletivo de saberes, pois ao longo da história dos Estados Unidos a inter-relação entre supremacia branca e superioridade masculina caracterizou a realidade da mulher negra.

1.5 O Discurso Ideológico Contra as Mulheres Negras nos Estados Unidos

Para Bell Hooks, escritora norte-americana, feminista e ativista social, a linguagem é também um lugar de combate. O combate dos oprimidos para recuperarem a si mesmos e para reescreverem, reconciliarem e renovarem suas histórias e a de muitas mulheres ao redor do mundo por meio de palavras que são um ato de resistência.

A linguagem também é utilizada não apenas para exteriorizar o pensamento ou no estabelecimento da comunicação, mas para atuar sobre o outro e para realizar a ação dentro de um contexto social, histórico e ideológico. Assim, partindo do estudo da linguagem, serão analisados a seguir alguns estereótipos veiculados contra negras e negros nos Estados Unidos. Estes estereótipos representam ideologias veiculadas pela linguagem, materializadas nos discurso dos brancos e transfiguradas nas narrativas de Walker.

Segundo a autora, o feminismo se refere à situação de um grupo seletivo de mulheres brancas casadas, com formação universitária, de classe média e alta e donas de casa

entediadas com a casa e com os filhos, não englobando mulheres negras e pobres. Tal fato se dá porque Bell Hooks ressalta que Betty Friedan, ativista feminina do século XX contemporâneo e uma das principais formadoras do pensamento feminista, definiu as necessidades, das mulheres como se estivessem resumidas apenas à necessidade de trabalhar fora de casa, sem discutir quem seria chamado para cuidar dos seus filhos e do ambiente doméstico já que elas se ausentariam. Estas “feministas” ignoraram a existência de mulheres negras e brancas pobres, pois Friedan ressalta que as mulheres que sofriam sexismo eram mulheres brancas e com formações universitárias, “obrigadas” a permanecerem em casa cuidando dos filhos e do marido.

Hooks declara que o racismo e o classicismo das mulheres brancas liberacionistas foi mais manifesto sempre que elas discutiam o trabalho como força libertadora para as mulheres e nessas discussões era sempre a dona de casa de classe média que era retratada como vítima da opressão sexista e não a negra pobre ou mulher não negra explorada pela economia americana. Bell Hooks argumenta que a recusa feminista em chamar a atenção para as hierarquias raciais e as atacar, suprimiu a relação entre raça e classe:

As mulheres brancas que dominam o discurso feminista e que, na maior parte, fazem e formulam a teoria feminista, têm pouca ou nenhuma compreensão da supremacia branca como estratégia, do impacto psicológico da classe, de sua condição política dentro de um Estado racista, sexista e capitalista. (HOOKS, 2000, p. 5)

A história do feminismo demonstra que as feministas brancas isolaram-se de outros grupos raciais e de classe e conforme ressalta a feminista francesa Antoinette Fouque (1980 apud HOOKS 2000) as ações propostas pelos grupos feministas são importantes, porém só trazem à tona um certo número de contradições sociais.

Tais ações não revelam as contradições radicais presentes na sociedade. A ordem burguesa, o capitalismo e o falocentrismo estão prontos para integrar quantas femininas for necessário. Como essas mulheres estão se tornando homens, isso vai acabar significando apenas mais alguns homens. A diferença entre os sexos não está no fato de alguém ter ou não pênis e sim de fazer parte ou não de uma economia masculina fálica. (HOOKS, 2000, p. 9)

Para a autora, a luta feminista foi cooptada para servir aos interesses das feministas liberais e conservadoras, já que o feminismo nos Estados Unidos tem sido até o momento, uma ideologia burguesa. Sob o ponto de vista do feminismo como uma ideologia burguesa, Zillah Eisenstein (1981), ativista e teórica feminista, reitera que as feministas da atualidade

adotam a ideologia competitiva do individualismo liberal e não uma teoria da individualidade que reconhece a importância do indivíduo dentro da coletividade. Desse modo, olvidam-se da luta contra o racismo e de que há uma inter-relação entre opressão de sexo, raça e classe.

Segundo pesquisas da reverenda e ativista dos direitos civis americanos, Pauli Murray, ao comparar a posição da mulher negra com a da mulher branca, percebe-se que a mulher negra permanece mais tempo solteira, cria mais crianças, está mais tempo no mercado de trabalho e em maior proporção, tem menos educação, ganha menos e carrega maior responsabilidade econômica do que a mulher branca. Além disso, cabe enfatizar, que as mulheres brancas liberacionistas ajudaram a perpetuar o estereótipo de que as mulheres negras preferem permanecer em seus papéis domésticos a obter a igualdade social com os homens.

Com isso, criaram-se grupos feministas segregados que confirmaram e perpetuaram o mesmo racismo que supostamente atacavam. Porém, as feministas negras, ao contrário das feministas brancas, lutam principalmente contra a opressão racial, sexual, heterossexual e de classe. Bell Hooks infere que as mulheres brancas apoiaram a formação de grupos separados porque confirmaram o seu preconceito e noção racista-sexista de que não existia nenhuma conexão entre elas e as mulheres negras. O discurso a seguir, extraído do livro *A Cor Púrpura*, transfigura as desigualdades sociais e raciais nos Estados Unidos. Nele, Sofia é presa após “afrontar” uma mulher branca, esposa do presidente da Câmara na cidade onde caminhava. No discurso é possível observar que as mulheres brancas sentiam-se superiores às mulheres negras, empregando-as sempre em serviços domésticos:

A Sofia, o boxeur e as crianças todas meteram-se no carro do boxeur e foram até a cidade. Subiram a rua, com um ar importante. Então, mesmo naquela altura, passaram o presidente da Câmara e a mulher. “Tantas crianças”, diz a mulher do presidente, procurando alguma coisa na bolsa. “E espertas como ratos”, diz ela [...] miss Millie continua a fazer festas às crianças e depois olha para a Sofia e para o boxeur. Repara no carro do boxeur, depois no relógio de pulso da Sofia. E diz-lhe: “todas estas crianças estão muito limpas. Gostarias de trabalhar para mim, de ser minha criada”. A Sofia diz: não, merda. Miss Millie pergunta: “O que disseste” A Sofia repete: “Não, merda”.

O presidente olha para a Sofia, puxa a mulher para o lado. Enche o peito. “Rapariga, o que disseste à Miss Millie”. A Sofia diz: “Não, merda.” E ele dá-lhe uma bofetada. [...] A Sofia ferrou um soco no homem que ele foi parar no chão. Sofia foi presa. (WALKER, 2000, p. 176)

Bell Hooks no livro *Não sou eu uma mulher* afirma que foi a escravização do povo africano na América que marcou o início da mudança do status social da mulher branca. Antes da escravatura, a lei patriarcal decretou as mulheres brancas como seres inferiores, os

mais baixos da sociedade. A subjugação do povo negro permitiu-lhes, no entanto, desocupar essa posição e assumir um papel superior. “Era na sua relação com a mulher negra escrava que a mulher branca podia afirmar melhor o seu poder [...] se as mulheres brancas lutassem para mudar o destino das mulheres negras escravizadas, sua própria posição social na hierarquia da raça-sexo seria alterada”. (HOOKS, 2000, p.111)

Assim, para que a estrutura do apartheid fosse mantida, os colonizadores brancos, homens e mulheres, criaram uma variedade de estereótipos para diferenciar mulheres negras de brancas. Com isso, os racistas brancos e alguns negros que absorveram a mentalidade do colonizador, caracterizaram a mulher branca como ícone da perfeita natureza feminina e encorajaram as mulheres negras a se esforçarem para atingir este modelo usando a mulher branca como modelo.

O trecho a seguir demonstra um discurso do personagem Harpo que para Fiorin representa uma reprodução do discurso que o personagem assimilou durante a sua formação, ou seja, uma representação do discurso do senhor branco, pois para o autor: “o indivíduo não fala e não pensa o que quer, mas o que a realidade impõe que ele pense e fale” (FIORIN, 1979, p.43). Neste trecho, Kate, irmã do esposo de Celie vai visitá-la e a convida para comprar roupas. Logo, percebe o comportamento misógino de Harpo:

Harpo, diz ela- Harpo é o pequeno mais velho. –Harpo, não deixe a Celie carregar a água toda. Agora já és um rapaz crescido. É altura de ajudares um pouco.
 - As mulheres são feitas feitas para trabalhar, diz ele.
 - O quê, pergunta ela.
 - As mulheres é que trabalham. Eu sou homem.
 - Tu és uma porcaria de um negro. Pega naquele balde e vai enchê-lo. Ele deita-me um olhar de lado. Sai aos pontapés. Ouço a voz dele a dizer qualquer coisa em voz baixa ao Sr que está no alpendre. O Sr chama a irmã. Ela fica lá fora no alpendre conversando um bocadinho, depois volta, a tremer.
 - Tenho que ir embora, Celie [...] tens que lutar com ele, diz Kate. Não posso ser eu por ti. Tens que lutar por ti mesmo. (WALKER, 1990, p. 51)

Após a saída de Kate, Celie se silencia, mas o silêncio da personagem, para Orlandi (2003), representa o espaço diferencial da significação, do não dito que é necessário ao dizer. E é por meio do interdito que Celie se reconstrói e aos poucos subverte sua identidade: “Não respondo. Penso na Nettie. Ela lutou, fugiu. De que lhe serviu. Eu não luto, fico onde me dizem para ficar. Mas estou viva”. (WALKER, 1990, p.51)

Ao calar-se, seu silêncio demonstra o que Orlandi (2003) caracterizava como silêncio proposto, pois denotava uma forma de “resistência, de defesa e proteção” da relação conjugal, já que o silêncio:

Não é simplesmente negativo, mas vale como além da palavra [...] o silêncio não é o vazio, o sem sentido, ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa. Isto nos leva à compreensão do vazio da linguagem como horizonte e não como falta. (ORLANDI, 2003, p. 322)

O autor infere que o silêncio é o espaço diferencial da linguagem, é a possibilidade de flutuação dos sentidos por meio do interdito; e é o corte do interdito que põe a linguagem em movimento. O silêncio se configura como o que deixou de ser dito, mas que poderia ter sido dito. Para Tfouni, ele é contingente, inatingível e assim como o vazio representa formas de significar.

Por outro lado, para Lacan, o silêncio é também habitação do desejo, morada do corpo, marcado pelo significante e pela libido. O eu, para Lacan, se constrói primeiramente a partir do outro, em especial a partir da imagem que se constrói do semelhante. Com base nessa afirmação, é possível inferir que desde a infância a protagonista assimilou a presença do eu feminino, como um “eu” disperso, diluído, diante da imagem do homem:

Nem as mães nem as amas têm reverência e ternura pelas partes genitais da menina, não chamam a atenção para esse órgão secreto de que só se vê o invólucro e não se deixa pegar, em certo sentido, a menina não tem sexo. (BEAUVOIR, 2002, p. 14)

A dicotomia entre a mulher branca e a negra foi demonstrada na casa da senhora e do senhor branco onde a mulher negra trabalhou como empregada doméstica. Destarte, os homens brancos promoveram a hostilidade e divisão entre as mulheres brancas e negras por meio de um sexismo institucionalizado, acatado até mesmo pela maioria das mulheres brancas que alegavam, por meio da ideologia sexista, que as mulheres virtuosas não tinham impulsos sexuais. Porém, forçar as mulheres brancas a negar seus impulsos era uma expressão de ódio dos homens em relação às mulheres que eram vistas como objetos sexuais e a idealização das mulheres brancas não mudou a rejeição que os homens brancos sentiam por elas.

A fala a seguir transfigura a dicotomia entre a mulher branca e a mulher negra, na qual a mulher negra sempre foi requisitada para trabalhar como empregada da senhora branca: “Nettie é boa professora. Quase morro ao pensar que pode casar com alguém como o Sr ou acabar na cozinha de alguma senhora branca”. (WALKER, 2004, p.41)

A mulher negra foi inicialmente explorada como trabalhadora dos campos, trabalhadora das tarefas domésticas, criadora de animais e objeto de assédio sexual dos homens brancos. Hooks (2000, p.19) reitera que nas plantações, as mulheres negras

desempenhavam as mesmas tarefas que os homens negros, uma vez que o sexismo colonial dos homens brancos patriarcais poupou os homens negros escravos da humilhação da violação homossexual, enquanto que legitimou a exploração sexual das mulheres negras, vistas como a personificação da luxúria e como prostitutas.

Por outro lado, a violação das mulheres negras pelos homens negros escravizados é também um indício de que antes de assumir o papel de protetor, o homem negro imitava o comportamento e o discurso do homem branco. Além disso, as mulheres brancas foram ensinadas pelos ensinamentos religiosos que as mulheres negras escravizadas eram culpadas pela violação que sofriam dos senhores.

A assimilação do discurso do senhor branco se encontra no trecho a seguir no qual o “sr”, esposo de Celie, conversa com o filho Harpo e diz:

O Harpo pergunta ao pai por que me bateu.

O Sr diz:

- Porque é minha mulher. E depois, é casmurra. As mulheres todas só prestam para... e não acaba. Dobra o jornal com a ajuda do queixo, como de costume. Faz-me lembrar o meu pai. (WALKER, 2004, p.52)

Aqui é possível perceber que espaço doméstico, muitas vezes torna-se normalizador, uma instituição disciplinar da mulher e dos filhos. Assim, Foucault (2005) demonstra como os regimes de poder se efetivam não apenas na prisão, mas na escola, na sociedade, por meio da vigilância e controle. E dentro do lar esse poder controlador se efetiva pelas normas, violência física, verbal e simbólica exercida sobre a mulher. A partir desta afirmação, infere-se que a literatura, por meio da criação literária e da verossimilhança, se apropria dessa temática em suas narrativas.

Foucault (2005) afirma que punição e vigilância são mecanismos de poder utilizados para docilizar e adestrar pessoas para que se adequem às normas estabelecidas nas instituições. O poder masculino, para Bourdieu (1998), dispensa justificação, é legitimado pela sociedade, através de uma imensa máquina simbólica que fortalece sua posição de domínio sobre a família e a sociedade e dessa maneira, comportamentos sociais são instituídos às mulheres, adestrando-as a exercerem funções consideradas “coisas de mulher”.

As injunções continuadas, silenciosas e invisíveis que o mundo sexualmente hierarquizado no qual elas são lançadas lhes dirige, preparam as mulheres, ao menos tanto quanto os explícitos apelos à ordem, a aceitar como evidentes, naturais e inquestionáveis, prescrições e proscricções arbitrárias que, inscritas na ordem das

coisas, imprimem-se insensivelmente na ordem dos corpos. (BOURDIEU, 1998, p.36)

Este poder está inserido simbolicamente na narrativa de modo a demonstrar o adestramento da mulher às regras do esposo. O romance *A Cor Púrpura* apresenta uma narradora autodiegética (narradora e protagonista) que representa a imagem da mulher que vive sob-regras ditadas desde a infância, obrigando-a a anular-se, pelo fato de sua identidade ser filtrada e proclamada a partir do esposo, pois para Beauvoir (1969, p.12), “ninguém nasce mulher, torna-se mulher [...] é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino”.

Para Bourdieu (1998), a vagina é o falo invertido, pois o falo é compreendido como a “imagem das fantasias coletivas”, portanto, “cabe aos homens, localizado do lado exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares [...]” Por outro lado, para o autor, a sociedade institui que cabe às mulheres, devido às características de seu corpo, os “trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo insensíveis e vergonhosos”. (BOURDIEU, 1998, p. 41)

A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho, de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte. (BOURDIEU, 1998, p. 29)

Bourdieu (1998, p.29) afirma que em muitas relações conjugais da realidade, as mulheres são vistas como símbolos cujo sentido se “constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens”. Para Foucault, tanto a escrita como a fala têm um caráter de fuga em relação à morte, ao vazio do existir, habitando dentro da linguagem o desejo inconsciente, assim como o desejo das outras pessoas que projetam seus desejos no ser (Lacan).

A conversa entre Harpo e Albert demonstra que a linguagem, conforme afirma Orlandi (2003) está materializada na ideologia e a ideologia reflete o discurso sexista do colonizador em relação às mulheres:

O dizer não é propriedade particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também significa nas nossas palavras. O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele. (ORLANDI, 2003, p.32)

A autora afirma que os donos de escravos usualmente tentavam corromper as mulheres negras, colocando-as como prostitutas. As escravas não podiam reclamar, muito menos resistir, senão seriam penalizadas.

Havia atos de misoginia sádica de crueldade e brutalidade que iam muito além da sedução- a violação, a tortura até o assassinato orgásmico e necrofilia. Há uma atração pela perversão, pelo tabu, a associação à negritude com prazerosa perversidade [...] pareceu haver uma medida de agressividade e até de sadismo na sexualidade masculina. A passividade e a indefensibilidade pareciam ser frequentes no realce da deseabilidade do objeto sexual, que era o que a mulher negra representava para o seu dono branco. (HOOKS, 2000, p. 21)

Durante o século XIX, usualmente visto como o período da história americana em que o patriarcado branco foi a fortaleza da família americana, o povo negro escravizado aceitou as definições patriarcais dos papéis sexuais masculino-feminino. Para Hooks, eles acreditaram, assim como os seus donos brancos que o papel da mulher era o de permanecer na casa como doméstica, criando de crianças e satisfazendo as vontades dos maridos. “Modéstia, pureza sexual, inocência e modos submissos eram qualidades associadas à natureza feminina e feminilidade que as mulheres negras escravizadas tentavam adquirir”. (HOOKS, 2000, p.35)

A opressão contra as mulheres negras na América conduziu à desvalorização da natureza feminina negra que permitiu construir na concepção de todos os americanos o estereótipo de decadente e prostituta (vistas como sexualmente permissivas) a todas as mulheres negras desde que a escravatura terminou.

Ela tem uma camisa de noite branca e comprida e fica linda com a mão fina e negra a sair para segurar o cigarro branco. Há qualquer coisa, nas veias finas e macias que vejo ou nas grandes, que faço por não ver, que me assusta. É como se me empurrassem para frente. Se não desvio os olhos vou pegar naquela mão e descobrir a que é que sabem os dedos dela na minha boca. Posso ficar aqui e comer contigo. Pergunto. Encolhe os ombros. Está entretida a ver uma revista. Mulheres brancas a rir, a segurar colares com um só dedo espetado, a dançar em cima de automóveis. A saltar para dentro de fontes. Ela vira a página. Não parece contente. (WALKER, 2004, p.103)

Durante os anos da “Black Reconstruction” (reconstrução negra), 1867-77, as mulheres negras lutaram para modificar as imagens negativas de sua natureza feminina, perpetuada pelos brancos. Para isso elas copiaram a conduta das mulheres brancas. Neste período, as mulheres negras sofriam consequências das seguintes práticas:

Uma extensão de práticas reforçaram este mito; as leis contra o casamento inter-racial, a negação do título “miss” ou “mrs” a qualquer mulher negra, os tabus contra o respeito social pela mistura de raças, a recusa de deixar as mulheres negras serem freguesas e experimentarem roupas em lojas antes de as comprarem, a identificação de um único banheiro para ambos os sexos no caso dos negros, a diferença na sanção legal contra a violação. (HOOKS, 2004, p.44)

Para evitar a miscigenação, a autora reitera que foram difundidos dois estereótipos para impedir o casamento inter-racial entre negros e brancos: o estereótipo da mulher negra má e sexualmente perdida e o estereótipo do violador negro. O estereótipo dos homens negros como violadores deixou de dominar a consciência do público americano nos anos 70, porém perdurou o estereótipo da mulher negra prostituta. Destarte, as imagens positivas das mulheres negras são aquelas que as retratam como religiosas, sofredoras, figuras maternas que se autossacrificam e se autonegam em prol dos que ama. Desse modo, muitos desses estereótipos afetaram a forma pela qual as mulheres negras se autopercebiam.

Outro estereótipo bastante difundido, segundo Hooks, foi a noção de que as negras eram todas criaturas sub-humanas masculinizadas devido a habilidade que tinham em sobreviver sem a ajuda direta de um homem, além de sua capacidade em realizar tarefas que eram culturalmente definidas como trabalho “másculo”. Com isso, foram denominadas “matriarcas” sem nunca terem sido, na realidade, pois Angela Davis descreve que essa denominação é um termo que ignora o profundo trauma que a mulher negra experimentou quando teve de desistir de engravidar para servir ao interesse econômico desigual de servir aos senhores.

O termo matriarca implica a existência de uma ordem social na qual as mulheres exercem o poder político e social e esta não é a situação das mulheres negras na sociedade americana. “ser matriarca é mais frequentemente ser dona de propriedades e dentro da sociedade centrada na mulher, a matriarca assume o papel de autoridade de governo e na vida doméstica” (HOOKS, 2000, p.53). Além disso, o casamento em um estado matriarcal oferece à mulher os mesmos privilégios dados aos homens nos estados patriarcais.

O estereótipo da matriarca foi empregado com o intuito de convencer as mulheres negras de que elas ultrapassavam os vínculos da feminilidade porque trabalhavam fora de casa

para prover apoio econômico às suas famílias e por meio disso, elas desmasculinizavam os homens negros. Aos homens negros foi dito que eram fracos, afeminados e castrados porque suas mulheres estavam exercendo trabalhos servis.

Os homens brancos moldavam as atitudes e discursos dos homens negros contra as mulheres negras quando argumentavam que quando elas exerciam um papel ativo na família como mães e provedoras, privavam os homens negros do status patriarcal dentro de casa. Assim, os homens negros foram capazes de usar o mito matriarcal como uma arma psicológica para justificar suas exigências para que as mulheres negras assumissem um papel mais passivo e subserviente dentro de casa.

O Harpo quer saber o que pode fazer para a Sofia ser mansa para ele [... –Nunca lhe bates – pergunta o Sr.
 O harpo olha para as mãos:
 - Não, senhor – diz baixo, envergonhado.
 - Bem, então como julgas que vai fazer o que queres. As mulheres são como os catraias. Tens que mostrar quem é que manda. Não há nada melhor do que uma boa tarefa – e fuma mais.
 - E depois, a Sofia é muito senhora do seu nariz, diz ele. É preciso baixar-lhe a garimpa. (WALKER, 2004, p.76)

O diálogo entre Harpo e o pai relaciona-se com o pensamento de Orlandi (2003, p.32), quando diz que há uma relação entre o já dito e o que se está dizendo que é a relação que existe entre o interdiscurso (estereótipo da mulher negra masculinizada) e o intradiscurso (a fala do pai de Harpo para ele), ou, em outras palavras, entre a constituição do sentido e sua formulação. Esse diálogo é verossímilhante à realidade dos homens e mulheres negras até a metade do século XX, no qual o estereótipo do negro como impotente devido à mulher negra estar “dominando” o mercado de trabalho prevaleceu no pensamento americano e assim o patriarcado conferiu poder, prestígio e privilégio aos homens, reconstruindo-os como gênero de poder que absorve o sexismo dos homens brancos. As falas abaixo do livro *A Cor Púrpura* ficcionalizam essa situação, pois retratam a relação de Harpo e Sofia na qual Harpo queria subjugar-la:

Sofia disse: “tive que lutar toda a vida – tive de lutar com meu pai. Tive que lutar com os meus irmãos. Tive que lutar com os meus primos e tios. Uma rapariga não se sara numa família de homens. Mas nunca pensei que tinha que lutar na casa que é minha – respirou fundo- eu gosto do Harpo, Deus sabe. Mas mato antes de deixar que ele me bata. Agora se queres ter um enteado morto, continua a dizer-lhe coisas dessas [...] Sentes pena de mim, não é. “sim, senhora, muita” diz ela, devagar. “para dizer a verdade, diz ela, fazes lembrar a minha mãe. O meu pai é quem domina. Põe-lhe o pé em cima. Tudo o que ele diz tem que ser. Ela nunca responde. Nunca se

revolta. As vezes tenta defender os filhos, mas nunca dá resultados”. (WALKER, 2004, p. 82 -84)

Começo a cansar-me de Harpo, me diz Sofia. Desde que nos casamos, não faz nada mais do que pensar em fazer-me obedecer. Ele não quer uma esposa. Ele quer um cachorro. Já não gosto de ir para cama com ele [...] o Sr se acachapa em cima de mim, faz o que tem a fazer e dez minutos depois estamos ambos a dormir. O pior é que acho que ele nem nota. Põe-se ali e goza como antigamente. Não quer saber do que penso. Nem do que sinto. (WALKER, 2004, p.134)

As feministas britânicas negras incorporaram vivências dos pós-colonialismo, migrações e deslocamentos nas narrativas. Ao colocar em primeiro plano uma ampla gama de experiências diaspóricas locais e globais, o feminismo negro representava a vida negra em toda a sua amplitude.

1.6 O Espaço das Cantoras de Blues e a Homossexualidade

O blues surge nas décadas posteriores à abolição da escravatura e dá expressão musical às novas realidades sociais e sexuais dos homens e mulheres livres. Velasco (2012) ressalta que no espaço das cantoras de blues crescia o discurso oculto das mulheres negras, o qual resistia às construções ideológicas que caracterizavam sua sexualidade como primitiva e exótica. Desse modo, as cantoras de blues exerceram uma forte admiração das feministas negras, sobretudo, as norte-americanas.

Walker criou a personagem Shug Avery, símbolo de glamour, liberdade e poder feminino no romance *A Cor Púrpura*, que desafia o patriarcado com sua personalidade e anseio pela liberdade feminina, utilizando um discurso que articula “luta cultural e política sobre as relações sexuais” (VELASCO, 2012, p.40). As falas de Celie a seguir, transfiguram a imagem de Shug Avery, por meio de uma linguagem masculino-feminina que corporifica o erotismo como forma de transgressão literária e política do ser feminino. A princípio, Celie ressalta que gostaria de ver Shug Avery e não tirar os olhos “de cima” dela. Depois, a personagem ressalta que Shug Avery é a mulher mais bela que já viu. Em sua fala, é possível observar a presença de uma linguagem masculino - feminina que erotiza sua visão sobre a personagem:

A Shug Avery está a chegar à cidade. O Sr vai lá. “Estás bonito”, digo. No anúncio Celie vê: A Shug Avery de pé ao lado do piano com o com a mão na anca e o cotovelo dobrado e na cabeça uma coisa como as que os chefes índios trazem na cabeça. Tem a boca aberta, mostrando os dentes todos [...] meu Deus! Gostava tanto de ir! Não para dançar, nem beber, nem jogar cartas. Nem mesmo para ouvir a Shug Avery cantar. Ficava satisfeita só de lhe pôr os olhos em cima. (WALKER, 2004, p.57)

A Shug Avery é a mulher mais linda que eu já vi na minha vida. Mais linda que a mamã. E dez mil vezes mais que eu. Tem umas peles e a cara pintada e o cabelo brilhante. Sorri mostrando os dentes e está a subir para um automóvel. Mas tem uns olhos sérios. E um pouco triste. (WALKER, 2004, p.20)

Logo abaixo é possível verificar que Shug Avery torna-se famosa, mas não abandona o espaço de convívio com outras mulheres negras como Celie. Tal fato ficcionaliza o feminismo negro que utiliza os diversos espaços de enunciação como meios de resistência feminina:

A Shug agora ganha que se farta, anda sempre cheia de peles. Também anda com seda e cetim e com chapéus dourados [...] este é o meu presente de casamento para nós ambos, diz Shug. Fala do grande carro azul escuro que diz Paciard na frente. É uma marca nova, diz ela. Agora ela canta em todo o país. Toda a gente sabe o nome dela. Ela também conhece toda a gente. Conhece a Sophie Tucker, conhece o Duke Ellington, conhece até pessoas de quem nunca ouvi falar. Ganhou tanto dinheiro que não sabe o que há de fazer dele. Comprou uma casa elegante em Memphis, outro carro. Comprou vestidos bonitos. Um quarto cheio de sapatos. Compra ao Grady tudo o que ele quer. (WALKER, 2004, p.209; 212; 2014)

Angela Davis, professora e filósofa socialista estadunidense busca no blues feminino dos anos 20 os rastros de uma tradição secreta de um feminismo de classe trabalhadora que coexiste com uma tradição da classe média negra cujos códigos e expressões eram totalmente distintos. Destarte, a autora infere que os textos do blues feminino aparecem como expressão das ideias produzidas pelas mulheres pobres da classe trabalhadora.

Esse ritmo surge como herdeiro das músicas espirituais e de trabalho entoadas durante a escravidão que traduziam os desejos e lamentos da população negra. As músicas espirituais representavam um meio importante de preservar a memória cultural africana. O Blues deu expressão à sexualidade negra e, por isso, com o ritmo surgiram as designações “música de Deus e música do diabo”. As letras dos blues estão repletas de referências sobre a independência feminina, o controle sobre o próprio corpo e o livre exercício de sua sexualidade.

A narrativa *A Cor Púrpura* ficcionaliza o papel do blues no empoderamento feminino e sua importância na construção do pensamento feminista negro, além de intertextualizar com personagens famosas como a cantora Bessie Smith. Assim, o espaço do blues torna-se um espaço de união entre as negras e subverte o pensamento tradicional sexista de diferença de classes. Nos fragmentos abaixo, observa-se primeiramente que o blues era considerado um ritmo do diabo, pois suas temáticas falavam sobre sexo e empoderamento feminino. Cita-se

também a cantora Bessie-Smith, ícone do blues e a percepção que muitos tinham de Shug Avery como uma prostituta, pelo simples fato de subverter os padrões tradicionais da mulher da época.

Após Shug incentivar Mary Agnes a cantar, ela diz: - Por que estás tão encarnada só por se juntar as canções, as danças e as fudas. – Ri-se. – É por isso que eles chamam ao que a gente canta a música do diabo. Os diabos adoram foder. Ouve, diz ela. Vamos cantar uma noite no Harpo's. para eu recordar os velhos tempos [...] Se vestires a Mary Agnes como deve ser vais fazer penicos de massa. Assim amarela, com o cabelo liso e os olhos que mudam de cor, os homens vão ficar loucos por ela. (WALKER, 2004, p.226)

Primeiro a Shug canta uma cantiga de alguém que se chama Bessie Smith. Diz que é uma pessoa que ela conhece. Uma velha amiga[...] olha para o Sr. Enquanto canta. Penso que o melhor era estar debaixo da mesa, pela importância que me dão. Fico danada com o meu ar e com a maneira como estou vestida. No meu roupeiro só há roupas para ir a igreja. E o Sr. A olhar para a pele negra e lustrosa da Shug com aquele vestido vermelho que se lhe agarra todo, para os pés com sapatinhos vermelhos e para o cabelo vermelho por causa das ondas. (WALKER, 2004, p. 147)

A Shug Avery está doente e ninguém quer ter em casa a Rainha das Abelhas. A mãe diz que já a tinha avisado. O pai diz: puta. Uma mulher na igreja diz que está a morrer, talvez seja tuberculose ou uma dessas doenças chatas das mulheres. As mulheres que vão à igreja às vezes são amáveis comigo, outras não. (WALKER, 2004, p. 148)

Por meio do blues, as cantoras negras são capazes de traduzir as necessidades de outras mulheres em um discurso que permite e possibilita seu empoderamento, uma vez que o referido discurso não reconhece fronteiras discursivas e ideológicas que separam a esfera privada da pública. Eram capazes de estabelecer uma espécie de comunhão por meio das letras de suas canções e também pela forma pela qual se comportavam. O espaço das cantoras de blues era importante porque nele as mulheres da classe trabalhadora se reuniam e compartilhavam ideias com essas cantoras (o clube do Harpo no romance *A Cor Púrpura* representou este espaço, pois nele Shug Avery cantava e redefinia o lugar das mulheres). Por isso, “ao viver no mesmo bairro que os negros da classe trabalhadora, as cantoras de blues viveram em uma sociedade civil negra na qual esta relação era mais fácil de ocorrer”. (COLLINS, 2012, p.123 apud VELASCO, 2012)

Por outro lado, enquanto no contexto de consolidação do capitalismo industrial, a esfera do amor e da vida doméstica era idealizada pela mídia, as cantoras de blues não idealizavam essas questões e a visão histórica afro-americana do amor sexual o unia à possibilidade de liberdade social nos domínios econômico e político. Dentre as principais temáticas do blues estão: conselhos a outras mulheres, traição ou abandono, aventuras

amorosas falidas, morte, separações, erotismo, inferno, homossexualidade, infidelidade, injustiça, prisão, amor, homens, maltrato, outras mulheres, pobreza, promiscuidade, tristeza, sexo, suicídio e desilusão.

As figuras femininas evocadas no blues pelas cantoras são independentes e proclamam seu desejo e autonomia, por meio da sátira, do humor e da ironia nas canções. “As mulheres do blues desafiaram abertamente as políticas de gênero implícitas nas representações culturais tradicionais do matrimônio e as relações de amor heterossexuais”. (DAVIS, 2012, p. 186 apud VELASCO, 2012)

Nesse contexto, a imagem de Shug Avery é a representação da mulher empoderada e provoca um desejo homossexual em Celie, que segundo Engelmann (1987, p.77) passa a adotar um “discurso misto de mulher-homem-criança, um ser plural de que fala Luce Irigaray: ela não é nem um nem dois. E seu sexo é considerado não sexo”. Assim, para Engelman (1987), nesse tipo de discurso, o eu da mulher reflete um eu sem lugar definido, representado por meio de um discurso andrógino que ao mesmo tempo é prenúncio da feminilidade. A androginia discursiva se reflete na fragmentação que se instala na fala de um personagem feminino, situado no entrelugar, de modo descontínuo e ambíguo, por meio de uma voz bissexuada que se corporifica no masculino-feminino. A seguir, Celie observa a fala de Shug e ressalta que nela há uma bissexualidade, uma vez que diz que Sofia “está uma brasa”.

A Shug aparece ao pé da Sofia e abraçam-se.

Diz:

- Rapariga está uma brasa, não há dúvida.

Então reparo que as vezes a Shug fala e se comporta como um homem. Os homens é que dizem coisas destas às mulheres. Rapariga está uma brasa. As mulheres falam sempre do cabelo e da saúde. De quantos filhos estão vivos ou mortos, ou dos dentes que lhes nasceram. Não dizem que as mulheres que abraçam estão umas brasas. Os olhos de todos os homens estão pregados no peito de Shug. Os meus também. Sinto os bicos das mamas ficarem duros por baixo do vestido. Parece que meu grelo também está mais saído. Shug, digo à Shug só na minha ideia, rapariga, estás mesmo uma brasa. O senhor bem sabe. (WALKER, 2004, p. 153)

A voz narradora, impulsionada pela dinâmica inconsciente do eu feminino que escreve, assume o discurso do outro ou o desejo do outro, buscando subverter e ao mesmo tempo romper a ordem do falo por meio de um discurso da fala-corpo. Deste modo, no anseio de transgredir o interdito por meio da obscenidade da linguagem, que associada à sexualidade, produz o indício do acesso da mulher ao gozo fálico ou gozo da fala- fálica, a voz feminina se situa entre o dito e o inter-dito, mas emerge essencialmente do interdito.

A fala de Celie se manifesta num entretom nem masculino e nem feminino, ou como afirma Virgínia Woolf (apud ENGELMANN, 1987), no feminino masculinamente ou no masculino femininamente, pois é a voz que busca uma caracterização, falando de modo andrógino. Nesse tipo de narrativa, há metamorfoses das vozes narrativas que ora falam de um ângulo, ora de outro; no masculino, no feminino ou no masculino- feminino. É a voz durasiana de característica hermafrodita, mas que ainda se debate tentando alcançar identidade.

Nesse sentido, a noção de que pode haver uma verdade do sexo passa a ser questionada, pois o que há na realidade é o que Foucault denomina como prática reguladora que gera identidades por via de uma matriz de normas de gêneros, por meio da heterossexualização do desejo que institui a “produção de oposições discriminadas e assimétricas entre feminino e masculino”. (BUTLER, 1990, p.19)

Segundo Judith Butler (1990), a matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível, exige que certos tipos de identidade não possam existir, ou seja, aquelas em que o gênero não provém do sexo e aquelas pelas quais as práticas do desejo não decorrem do sexo nem do gênero. As leis culturais estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade na atualidade e assim, para Butler, as mulheres não são nem o sujeito, nem o seu outro, pois ser um sexo ou um gênero é fundamentalmente impossível de acordo com a visão da autora.

Irigaray (1985, p.19), por outro lado, afirma que a gramática substantiva do gênero que supõe homens e mulheres, masculino e feminino, são exemplos de sistema binário que mascara o discurso hegemônico e unívoco masculino, o falocentrismo, silenciando o feminino como lugar de subversão. Wittig ressalta que a restrição binária que pesa sobre o sexo atende aos objetivos reprodutivos de um sistema de heterossexualidade compulsória. Para a autora, a lésbica emerge como um terceiro gênero que promete transcender a restrição binária ao sexo, imposta pelo sistema de heterossexualidade compulsória e nesse sentido, propõe em seu lugar o sujeito lésbico como usuário de linguagem.

A autora infere ainda que o outro representa a cópia da ideia do homem, ideia potencialmente perfeita, cujo modelo todas as cópias deveriam esforçar-se para se igualar. Desse modo, o modelo do sujeito permanecia único e os outros representavam exemplos inferiores, hierarquizados em relação ao sujeito único. Dessa maneira, o sujeito filosófico, historicamente masculino, reduziu o outro em uma relação com ele, complemento, projeção, inverso, instrumento, natureza, no interior de seu mundo, de seu horizonte. “Trata-se de dar emergência ao outro do mesmo, de recusar a ideia de ser reduzida a este outro do mesmo, a

outro do um, a um ou outra do um, não para me tornar como ele, mas me constituindo como sujeito autônomo diferente”. (IRIGARAY, 1985, p.5)

Tanto Beauvoir como Witing creem que a identificação das mulheres com o sexo é uma fusão da categoria das mulheres com as características sexualizadas dos seus corpos. Assim, a destruição da categoria do sexo representaria a destruição de um “atributo do sexo, o qual, por meio de uma questão misógina de sinédoque, tomou o lugar da pessoa, do cogito autodeterminador, pois só os homens são considerados pessoas e não existe outro gênero senão o feminino, pois o masculino não é um gênero, é o geral”. (BUTLER, 1990, p.41)

Wittig propõe a destruição do sexo para que as mulheres possam assumir o status de sujeito universal e com isso a emancipação lésbica, não subordinando a noção de gênero àquela de identidade, a qual conclui que uma pessoa é um gênero em virtude do seu sexo. Para Foucault, existe a possibilidade de uma experiência de gênero que não pode ser apreendida pela gramática substancializante e hierarquizante dos substantivos e adjetivos. Essa experiência é imposta pelas práticas reguladoras de coerência do gênero. Com isso: “Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero, essa identidade é performativamente constituída pelas próprias expressões tidas como seus resultados”. (BUTLER, 1990, p.26)

Dessa maneira, Wittig ressalta que o surgimento do desejo homossexual transcende as categorias do sexo e por meio de outra linguagem ou economia significativa, Irigaray propõe a fuga da marca do gênero, pois o corpo lésbico pode ser compreendido como uma leitura invertida dos ensaios sobre a teoria da sexualidade de Freud, em que ele defende a superioridade da sexualidade genital em termos de desenvolvimento sobre a sexualidade infantil.

O sujeito masculino é uma construção fictícia, produzida pela lei que proíbe o incesto e impõe um deslocamento infinito do desejo heterossexualizante. O feminino nunca é uma marca do sujeito, o feminino não pode ser o atributo de um gênero. Ao invés disso o feminino é a significação da falta, significada pelo simbólico, um conjunto de regras linguísticas que afetivamente cria a diferença sexual. A posição linguística masculina passa pela individuação e heterossexualização exigidas pelas proibições fundadoras da lei simbólica, a lei do Pai. (BUTLER, 1990, p.27)

As posições masculina e feminina são instituídas por meio de leis proibitivas que produzem gêneros culturalmente inteligíveis. Por isso, o movimento pró-sexualidade tem argumentado que a sexualidade sempre é construída nos termos do discurso e do poder. Butler acredita numa sexualidade construída em termos de relações fálicas de poder que reestruturariam e redistribuiriam as possibilidades desse falicismo por meio da operação

subversiva das identificações. Os construtos heterossexuais salientam o status cabalmente construído do heterossexual original, por intermédio da unidade do gênero como prática reguladora que busca uniformizar a identidade de gênero por via da heterossexualidade compulsória.

Com isso, é possível observar que o discurso de Shug Avery busca subverter a categorização da mulher como um termo em processo, regulado por meio da unidade de gênero, da hierarquia do masculino sobre o feminino e da heterossexualidade obrigatória. A personagem utiliza o erotismo como ato sagrado e por meio de Celie, o ato erótico transgride a norma heterossexual e passa a ser vivenciado por duas personagens femininas, tendo por fim a destruição da estrutura de ser fechado, heterossexual e normatizado, e transcendendo a comunicação entre os corpos, que se renovam através da fusão semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra;

Nesse sentido, formas constituídas se diluem e o erotismo abre espaço para a morte que leva à negação da duração individual, possibilitando a transgressão do ser que ultrapassa e completa o interdito, por meio da obra artística como ato erótico que derruba as barreiras e supera as proibições morais. Esse ato assemelha-se ao movimento do poema que representa, para Bachelard (2005), o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual o ser mais disperso e desunido conquista unidade.

O poeta subverte estruturas, padrões normativos e destrói a continuidade simples do tempo encadeado. Portanto, no instante poético atinge-se a referência, o centro de si mesmo e subitamente toda a horizontalidade se apaga e o poeta se despoja de toda vida inútil; experimenta a ambivalência abstrata do ser e do não ser, semelhante ao ato erótico do gozo. Os fragmentos abaixo descrevem o ato erótico entre Celie e Shug Avery. Nele, há uma transgressão da norma heterossexual, ultrapassando-se o interdito. Shug ensina Celie a reconstruir sua auto-imagem, por meio da visualização do corpo de Celie no espelho:

A primeira vez que vi o corpo todo da Shug Avery, comprido e escuro, com mamilos cor de ameixa, como a boca, pensei que me tinha transformado em homem.

Shug diz: aí na tua passarinha há um grelo que fica ferver quando fazes aquilo que sabes com alguém. Fica cada vez mais quente e depois se derrete. Essa é a parte boa. Mas também há outras. Muito trabalho de mãos e de língua. (WALKER, 2004, p.155)

- Toma, pega neste espelho e olha para ti, aí embaixo. Aposto que nunca o viste, pois não.

-Não.

“E aposto que nunca viste o Albert aí embaixo, também”.

– Só sinto, digo eu [...] deito-me de costas na cama e levanto o vestido. Baixo os meus culotes. Seguro o espelho entre as pernas. Uí! tanto pêlo! Depois uns lábios que parecem negros. E na parte de dentro uma rosa úmida.
 – É muito mais bonita do que julgavas, não é – diz ela da porta.
 –é minha. Onde fica o grelo – mesmo
 - Em cima. Essa parte que sai um bocado.
 Olho e toco-lhe com o dedo. Tremo um bocadinho. Não é grande coisa, mas chega para saber que é aí que se deve tocar. Talvez [...] o Sr. e o Grady saíram de carro. A Shug perguntou se podia dormir comigo. Tem frio na cama dela e do Grady. Falamos de várias coisas. E então falamos de fazer amor. Na verdade a Shug não diz fazer amor. Diz uma palavra feia; foder. (WALKER, 2004, p.157)

No capítulo a seguir, será feito um estudo teórico e aplicado da tradução interlinguística do inglês para o português e para o espanhol do livro: *The Color Purple*, assim como a análise de trechos do livro: *The Temple Of My Familiar* para o português. O intuito da investigação é averiguar essas traduções, com base nas teorias da tradução literal e livre. No primeiro capítulo, buscou-se examinar aspectos gerais das obras mencionadas, com ênfase na tradução cultural dos livros anteriormente citados.

2. A TRADUÇÃO INTERLINGUÍSTICA

O grande questionamento em torno da tradução diz respeito à tensão entre tradução literal e livre. Cícero, por exemplo, mostrava preferência pela tradução livre que traduz o sentido da obra e não “palavra por palavra” como é o caso da tradução literal. Cícero e Horácio, em seus escritos sobre interpretação, oratória e poética, quebram com a tradição de fidelidade da tradução e preferem que o texto traduzido seja o mais natural possível. Assim como Cícero, São Jerônimo também mostrou preferência pela tradução livre.

Seguindo esta tendência está Martinho Lutero, pois ao traduzir a Bíblia para o alemão, optou pela tradução do sentido. Esta importante discussão prevalece nos dias atuais. De um lado, há os que defendem a tradução literal em alguns casos, a exemplo de Newmark (1987) e por outro, os que acreditam ser mais eficaz a tradução livre, como Octavio Paz (1971) que ressalta que cada texto é único e simultaneamente a tradução de outro texto.

Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único, o sea, la traducción literal que en español llamamos, significativamente, servil - por eso, no digo que la traducción literal sea imposible, sino que nos es una traducción. Es un dispositivo generalmente compuesto por una hilera de palabras para ayudarnos a leer el texto en su lengua original. (PAZ, 1971, p.3)

Seguindo um ponto de vista semelhante ao de Octavio Paz, Haroldo de Campos (1986) afirma que nenhuma tradução pode substituir um texto original, pois é apenas uma tentativa de recriá-lo, uma vez que:

Não se traduz, pois de uma língua para outra, mas de uma cultura para outra; a tradução requer desta maneira, do tradutor qualificado, uma gama de conhecimentos gerais, de cultura geral, que cada profissional vagarosamente vá ampliando e aperfeiçoando de acordo com os interesses do setor o qual se destine sua obra. (CAMPOS, 1986, p.27-28)

Haroldo de Campos ressalta que a tradução literal é o avesso da tradução livre, pois trata da tradução do próprio signo em sua materialidade. A tradução de textos criativos, para o autor, é uma recriação ou criação paralela, recíproca, tradução transcultural, reescritura, reimaginação e transcrição. Campos cria a partir de termos de Benjamin, outro termo para tradução, composto pelo prefixo “para”. Assim, o seu conceito de tradução como

parafiguração, presume a volta do texto como essência e o termo “trans” pretende a inversão da noção tradicional de tradução. O autor traduz apenas fragmentos dos textos escolhidos; “escreve a partir ou dentro deles prefácios, pós-fácios ou notas de rodapé, em que formula o que chamamos de uma teoria frankensteiniana de tradução. Com isso, seus prefácios serão paradoxalmente autorais”. (MAGALHÃES, 2005, p.8)

Os títulos das traduções são outros, diferentes dos títulos originais e levam consigo a assinatura do tradutor. Ele expressa a angústia do tradutor para tentar reproduzir um texto único no ato da tradução, pois afirma que há em cada ato de tradução uma liberdade que não é total. Destarte, a tradução como ato de escritura é paradoxalmente um ato de violência e de liberdade e para o autor: “a tradução se torna uma espécie de jogo livre e rigoroso ao mesmo tempo, onde o que interessa não é a literariedade do texto, mas, sobretudo a fidelidade ao espírito”. (MAGALHÃES, 2005, p. 10)

Na tradução transcriadora, a expressão do conteúdo no texto é de fundamental importância, pois, para o autor, na tradução de um poema, o “essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a constituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica”. (CAMPOS, 1986, p.100)

O processo transcriador despreza o sentido único de uma palavra isolada e remobiliza o texto, levando em consideração o sentido no efeito de um todo que não se contenta somente com a “imagem do significado”, mas vai além com a “imagem do seu significante”, tendo como intuito a tradução de textos criativos. Dessa maneira, para Campos, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo e sua materialidade (propriedades sonoras, de imagética visual, ou seja, sua iconicidade).

É o avesso da tradução literal, pois na teoria haroldiana é possível observar que ora elementos fônicos são mais importantes de se manter na tradução do que elementos semânticos, exatamente para poder recriar a obra original em outra língua. Neste processo a obra é desmontada e remontada em outra língua, recriando o texto e assim, na tradução transcriadora, busca-se uma correspondência com a original em relação às suas características fônicas, sintáticas e semânticas mais importantes, sempre num processo de negociação.

Para Newmark (1987), a poesia é a mais pessoal e concentrada dentre as manifestações literárias devido à multiplicidade de significados das palavras poéticas as quais possuem maior importância quando comparadas a outro tipo de texto. Dessa maneira, se a palavra é a primeira unidade de significado, a segunda não é a oração e sim o verso. O autor afirma “A metáfora original é o elemento determinante e decisivo da linguagem criativa,

capaz de evocar, através de uma imagem visual, não somente a visão, mas também os outros quatro sentidos”. (NEWMARK, 1987, p. 224)

Por outro lado, Paz (1971) acredita que traduzir é muito difícil, não menos difícil que escrever textos mais ou menos originais, mas não é impossível, pois o poema traduzido deverá reproduzir o poema original, que não representa sua cópia nem transmutação. O ideal da tradução poética, conforme define Paul Valéry, consiste “en producir con medios diferentes efectos análogos, pues traducción y creación son operaciones gémelas y la imitación es la hermana gémela de la traducción”. (PAZ, 1971, p. 6)

Para muitos tradutores, o conto é de todas as formas literárias, a segunda mais difícil, mas neste, o tradutor não utiliza o metro e a rima da poesia, nem provavelmente as variedades de efeitos sonoros desempenham um papel tão importante, pois Newmark (1987, p. 58) conclui: “como no conto há talvez mais unidade e concentração de forma e tema que na novela, o tradutor deverá ter cuidado para manter certos efeitos de coesão”.

Borges concorda com autores que afirmam que cada idioma tem suas próprias possibilidades e impossibilidades, mas não chega à conclusão de que um tradutor esteja condenado ao fracasso. Ao contrário, ressalta que as diferenças entre os idiomas e os modos de expressão oferecem múltiplas possibilidades a um tradutor cuja meta é a recriação do original. Portanto, quando a poesia é traduzida, ainda que o tradutor seja bastante cuidadoso e busque traduzir o texto fonte, ela apenas consegue ser a recriação de um poema.

Ezra Pound, em sua teoria da tradução, enfoca a transmissão minuciosa de detalhes, de palavras individuais e de imagens únicas ou fragmentadas. Assim, cada detalhe era importante no processo tradutório, pois em vez de presumir o significado único, unificado de toda a obra, cada detalhe seria captado. Pound não dava tanta ênfase ao significado do texto traduzido, nem mesmo ao significado de determinadas palavras, senão ao ritmo, a dicção e o movimento das palavras. Assim, para Amorim (2005), Ezra Pound concebia a tradução como uma forma de crítica e de criação, por isso foi muito criticado por especialistas em latim e grego que alegavam a falta de rigor em suas traduções sob o argumento de que estariam repletas de erros e inconsistências, devido à “liberdade” com que o tradutor teria assumido o trabalho.

James Holmes foi um poeta tradutor americano que descartava noções tradicionais de equivalência. Sua abordagem alterava a natureza do referente e argumentava que “a tradução não se refere ao mesmo objeto no mundo real a que o texto fonte alude, e sim a uma formulação linguística”. (GENTZLER, 2009, p.123)

Como a linguagem da tradução se difere da linguagem da literatura primária, Holmes adotou o termo “metalinguagem”, emprestado de Roland Barthes para dividir a Literatura em duas classes: a classe da poesia, ficção e drama que versa sobre objetos e fenômenos externos e anteriores a linguagem e “a classe que lida não com o mundo, mas com as formulações linguísticas feitas por outros’ um comentário em cima de outro comentário”. (BARTHES, 1970 apud GENTZLER, 2009)

Holmes expandiu a definição do termo de Barthes e acrescentou formas metaliterárias. Para ele, enquanto a tradução de verso é uma forma de metaliteratura, pois comenta e interpreta outro texto, ela também gera um novo espaço de metaliteratura ao redor de sua literariedade.

Toda tradução é um ato de interpretação crítica, mas há algumas traduções de poesia que diferem de todas as outras formas interpretativas, no sentido de que elas também têm o objetivo de ser atos de poesia (...) seria útil, para essa forma literária específica, com seu propósito duplo de metaliteratura e literatura primária, introduzirmos a designação de “metapoema”. (HOLMES, 1970, p. 93, apud GENTZLER, 2009, p. 124)

Holmes preocupava-se com a relação entre a tradução e outros sistemas significantes, para isso definiu quatro tipos de traduções: o primeiro tipo retém a forma do original, apesar de que, para o autor, a forma idêntica é impossível, mas podem ser criados padrões que se assemelhem. O segundo tipo tenta averiguar a função do texto na cultura de chegada e busca uma função simultânea dentro da tradição da língua-alvo, “criando formas análogas que produzem efeitos semelhantes”. O terceiro tipo apropria-se do significado original do texto primário, permitindo-lhe adquirir uma forma própria na língua-alvo. O quarto tipo acrescenta o que Holmes ressalta como “formas desviantes” não derivadas do poema original, mas que retém uma mínima semelhança para outros fins. Holmes acreditava que a tradução tinha regras próprias que envolviam muitas vezes decisões subjetivas do tradutor.

Acredita-se que a boa tradução necessita da habilidade do tradutor de preservar sentidos dos textos de origem nos aspectos semântico, pragmático, textual, sintático e funcional com relação ao texto de origem. (House, 1981, Palazuelos et al 1992, Losereit, 1985 apud WADDINGTON, 2000). Em 1540, Dolet enumerou 5 princípios para traduzir bem de uma língua para outra. De acordo com Dolet o tradutor deve entender perfeitamente o sentido e o texto do autor original, deve ter um conhecimento perfeito da língua de origem e língua meta, deve evitar traduções palavra por palavra, deve evitar o uso de formas não muito

comuns na tradução, e deve montar as palavras e frases eloquentemente para evitar uma tradução malfeita.

Peter Burke aproxima a tarefa do historiador a do tradutor, pois ambos trabalham com a “negociação” entre passado (o original) e presente. O autor parte do conceito de tradução cultural como adaptação de uma obra aos interesses e necessidades da cultura-alvo, ou de certos grupos pertencentes a ela.

A ideia de tradução cultural se baseia na ideia de que todo processo de interpretação e descrição de visões de mundo está constantemente presa a relações de poder entre linguagens, regiões e povos. Assim, a tradução “constitui, de um lado, um espaço único para a análise de pontos de interseção ou transculturação entre o local-global na produção de cosmopolitismos vernaculares” (HALL, 2004, p. 11). Trata-se da noção de tradução como relação com a diferença radical, inassimilável do outro.

Para Tyler, existem 3 regras para render uma boa tradução: a tradução deveria expressar as ideias da obra original, o estilo e a maneira de escrever deveriam ser do mesmo caráter do original. Em outras palavras, o tradutor deveria adotar a própria alma do seu autor. Sobre a tradução da novela, é necessário que o tradutor verifique a cultura da Língua de origem, a intenção moral do autor, as convenções estilísticas da língua de origem e o dialeto do autor, assim como a distinção entre o estilo pessoal e a convenção literária da época.

André Lefevere, em seu texto *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (1975) descreve sete tipos diferentes de tradução:

A Tradução fonêmica funciona bem recuperando palavras etimologicamente relacionadas e reproduzindo onomatopeia, mas dilui o significado; (2) a tradução literal pode transferir um sentido de conteúdo semântico, mas geralmente forçando uma explicação e sacrificando valor “literário”; (3) a tradução métrica pode preservar a métrica, mas distorce sentido e sintaxe (4) versões em prosa evitam essas distorções, mas a própria forma destitui o texto de ressonância poética; (5) traduções com rimas enfrentam tantas restrições que as palavras acabam significando o que não deveriam significar, e o resultado final é enfadonho, rígido e pedante; (6) o verso branco alcança uma precisão maior e um alto grau de literalidade, mas a métrica imposta força contorções, expansão e contrações, geralmente tornando as versões traduzidas verbosas e desajeitadas; e (7) interpretação, incluindo versões e imitações, que interpretam o tema para deixar o texto mais fácil para a recepção, podem comprometer a estrutura e a textura. (GENTZLER, 2009, p. 126)

Lefevere afirma que a tarefa do tradutor é de transmitir o texto-fonte, interpretando o texto original do autor em um número de variações acessível a leitores não acostumados com essas variações, substituindo as variações do texto original por seus equivalentes em língua, tempo, local e tradição distinta. O autor queria tematizar o texto sem suavizar sua

“literariedade”. Lefevere afirma que traduzir significa reescrever o texto original e conclui afirmando que não é a palavra, nem o texto os principais de uma tradução, senão a cultura do país traduzido.

Venuti, influenciado pelo teólogo e tradutor alemão Friedrich Schleiermacher, segundo Wind (2015), propõe “alienar” e “naturalizar” textos para conseguir alcançar seus propósitos na tradução. Para isso criou os conceitos “estrangeirização” e “domesticação”, os quais dão mais visibilidade ao tradutor, pois para o autor, a tradução tende a ser uma prática que oculta a voz dos tradutores em favor da voz dos autores e dos estilos preponderantes na cultura receptora, ficando propensos a ignorar as decisões e mediações dos tradutores, tecendo comentários como se eles próprios tivessem acesso ao autor original. Venuti afirma que a tradução torna os tradutores subservientes ao autor, pois apaga as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro. Assim:

ao reescrever o texto de acordo com os estilos predominantes dessa cultura e ao adaptar imagens e metáforas do texto estrangeiro aos sistemas de crenças preferidos da cultura-alvo, os tradutores são não apenas severamente tolhidos em termos de opções para executar a tarefa, mas também forçados a alterar o texto para adequá-lo às formas e ideias da cultura receptora. (GENTZLER, 2009, p. 63)

Esse tipo de tradução converte o estranho em familiar, por isso é considerada uma tradução domesticada, já que palavras no idioma estrangeiro são traduzidas de forma “familiar” para a língua de chegada, o que favorece que os leitores reconheçam sua cultura no idioma estrangeiro. Esse tipo de tradução questiona conceitos de originalidade e autoria que submete a tradução ao texto-fonte.

Venuti desmitifica a ilusão de transparência e equivalência e mostra como os tradutores estão profundamente envolvidos na elaboração de uma cultura. Ele concorda com as estratégias pós-estruturais que põem em primeiro plano o intercâmbio de significadores, trocadilhos, neologismos, arcaísmos, dialetos, sátira, gerando textos menos unificados possíveis. “Essas estratégias são, por sua natureza opostas àquelas preferidas pela oficina norte-americana de tradução, que favorecem unidade, coesão, similaridade, fluência e aceitabilidade”. (GENTZLER, 2009, p. 65)

2.1 “Erros” ou “Faltas” de Tradução

Delisle (1993 *apud* WADDINGTON, 1999), mesmo que não utilize o termo erro, senão falta, expressa esta distinção diferenciando entre faltas de línguas e falta de tradução. A falta de língua é um erro que se encontra no texto de chegada e que está vinculado a um desconhecimento da língua de chegada. O autor considera as seguintes faltas de língua: ambiguidade, barbarismo, formulação incompreensível, equívoco, impropriedade, pleonasma, repetição, solecismo e zeugma. Waddington (1999), no livro “Estudio Comparativo de diferentes métodos de evaluación de traducción general”, aborda “erros de tradução” a nível textual e a nível oracional.

O autor enumera os erros a nível textual como: o sem sentido total (SST), o sem sentido parcial (SSP) e o “sentido contrário” (CS). A nível oracional distingue os barbarismos (falso sentido; ortografia, acentuação, estrangeirismo, galicismos, neologismos, empréstimos linguísticos, arcaísmos, solecismos, omissões, erros de pontuação e por último, erros de redação e de estilo: a difusão ou tradução a mais, laconismo e a desarmonia.

A ambiguidade ocorre quando há muitas palavras que possuem mais de um significado e também orações que têm mais de uma interpretação e pelo contexto não se pode definir o significado de uma palavra ou de uma oração. Exemplo: O vendedor disse ao cliente que seu preço estava incorreto.

O barbarismo é uma incorreção que consiste em pronunciar ou escrever mal as palavras, ou em empregar vocábulos impróprios. Exemplo: trocar abaixar por baixar, pneu por peneu, rúbrica por rubrica.

A impropriedade consiste em não empregar a palavra adequada no momento justo. Exemplo: O criminoso foi apanhado em fragrante*. (flagrante); os estrangeiros têm sido muito discriminados* no país. (discriminados).

O pleonasma é uma figura retórica que consiste na adição de palavras que não são necessárias em uma frase, pois seu significado já está implícito na frase. Exemplo: Suba para cima da escada.

O solecismo consiste em uma deficiente construção gramatical das orações, fato que vai de contra à exatidão ou pureza de um idioma. Exemplo: houveram manifestações no lugar de houve manifestações.

Na retórica, a zeugma é uma das figuras de omissão. É uma figura de construção sintática que consiste em utilizar apenas uma vez uma palavra comum para várias unidades

análogas da oração (um verbo para vários sujeitos, um adjetivo para vários substantivos, etc).
Exemplo: Eu gosto de morango e de melancia também.

O anglicismo consiste em palavras usadas na língua inglesa ou derivadas do inglês, palavras que passaram de outros idiomas para o inglês e deste para o espanhol, ou então, do inglês ao espanhol através do francês. Palavras criadas por pessoas que falam o inglês e são introduzidas ao espanhol.

2.2 Critérios de Análise de “Erros” “Faltas” na Tradução

Os erros linguísticos estão agrupados de acordo com critérios:

Gramatical: De acordo com esse critério, o “erro” afeta as categorias gramaticais em todos os níveis e pode ser:

Erro fonológico que provoca confusões entre fonemas próximos causados por oposições fonológicas.

Erro ortográfico é aquele que afeta a grafia das palavras.

Erro morfológico: é aquele que afeta a forma, enquanto que o erro sintático, a construção do sentido na frase.

Por último, o erro léxico-semântico abala o significado das lexias.

Segundo o critério linguístico, o erro pode ocorrer por meio da adição, omissão, falsa colocação e falsa eleição.

O Erro por adição: ocorre quando se agrega um morfema ou uma palavra redundante ou inadequada em um determinado contexto.

O Erro por omissão aparece quando se suprime um morfema ou alguma palavra importante em um contexto.

A Falsa colocação: é a operação que consiste em colocar os elementos que constituem a frase em uma ordem sintagmática incorreta ou pouco frequente.

Por último, a falsa eleição ou falsa seleção consiste em escolher morfemas ou palavras incorretas em um determinado contexto.

Por outro lado, de acordo com o critério comunicativo, o erro se baseia no efeito que os enunciados causam desde a perspectiva do ouvinte. Nesse sentido o erro pode ser nos níveis: global, local, por ambiguidade e pragmático-cultural.

O erro global é o que afeta todo o enunciado, de modo que não se compreende o seu sentido.

O erro local é aquele que não impede a inferência de sentido da mensagem, afetando apenas algum constituinte ou algumas partes do enunciado.

O erro por ambiguidade é o que gera dificuldade de compreensão devido a uma palavra com duplo sentido.

Por fim, o erro pragmático- cultural ocorre quando a estrutura é aceitável sob o ponto de vista gramatical e linguístico, mas não com respeito a alguma norma pragmática.

De acordo com o critério etiológico, os erros se classificam como: Erro por transferência: surge quando os aprendizes empregam elementos da língua materna na língua estrangeira devido:

Erro intralinguístico: é o que revela dificuldades em relação às regras da língua estrangeira aprendida. Entre os tipos de erros intralinguísticos estão: O erro por simplificação ocorre devido a uma aplicação inadequada ou pela falta de aplicação de regras gramaticais. O erro por generalização se dá por uma extensão indevida de regras a casos de exceção e o erro por produção excessiva consiste na repetição exagerada de uma forma determinada em um mesmo contexto.

2.3 Alguns Conceitos sobre “Faltas” de Tradução

As definições de faltas na tradução de acordo com Delisle (1993) são:

- Falso sentido: falta de tradução que resulta de uma má apreciação do sentido de uma palavra ou de um enunciado em um dado contexto, sem provocar a falta de sentido total do enunciado.
- Sentido contrário: atribuir a uma palavra ou a um grupo de palavras um sentido errado ou de modo geral trair o pensamento do autor do texto de partida.
- Sem sentido: dar a um segmento do texto de partida uma formulação na língua de chegada que esteja totalmente desprovida de sentido.
- Adição: introduzir de maneira injustificada no texto de chegada, elementos supérfluos ou efeitos estilísticos ausentes do texto de partida.
- Omissão: não traduzir um elemento de sentido ou efeito estilístico do texto de partida.
- Hipertradução: método que consiste em escolher sistematicamente, entre as várias possibilidades de tradução aceitáveis, a gíria cuja forma se distancie mais da expressão original.
- Sobretradução: traduzir explicitamente elementos do texto de partida que geralmente estariam implícitos.
- Subtradução: não introduzir no texto de chegada elementos que seriam exigidos pela tradução idiomática e conforme o sentido do texto de partida.

Para o autor, a fala pode classificar-se em três níveis: o universal, o histórico e o particular. Cada um destes níveis implica em um determinado saber ou técnica. No nível universal, haveria um saber elocucional, que Coseriu define como a fala em geral: conhecer a

técnica universal da fala, saber falar de acordo com certos princípios universais do pensar e com a experiência geral humana em relação ao mundo.

Os erros de ortografia, de concordância gramatical, etc., representariam uma falta neste saber, faltas que Coseriu denomina, segundo a tradição dos estudos sobre a linguagem, de “incorreções” gramaticais. Assim, de acordo com Coseriu, na fala há três tipos de saberes, cujo “não cumprimento” ou transgressão originaria três tipos de erros:

NÍVEL UNIVERSAL	Saber elocucional	Expressão incongruente	Expressão inadequada
NÍVEL HISTÓRICO	Saber idiomático	Expressão incorreta	Expressão inconveniente
NÍVEL PARTICULAR	Saber expressivo	Expressão inapropriada	Expressão inoportuna

O segundo postulado de Coseriu, refere-se ao plano de conteúdo que ressalta que a tradução busca expressar um mesmo conteúdo textual em línguas diferentes. Este princípio se relaciona aos níveis identificado acima. Os conteúdos os quais Coseriu identifica na fala são três: designação, significado e sentido.

A designação se identifica com o nível universal, pertencente a todas as línguas, que nos permite tanto compará-las quanto traduzi-las entre elas. A designação representa o fato de que as línguas se refiram a coisas e a estados de coisas análogos ou ao menos interpretáveis em várias línguas, graças à circunstância de que contenha elementos análogos. De modo que o que constitui a unidade geral de todas as línguas é esta referência ao extralinguístico: a designação do real.

Coseriu ressalta que a tradução, no ponto de vista linguístico, deve reproduzir não o mesmo significado, mas a mesma designação e o mesmo sentido com os significados da outra língua. Para o autor, “a tradução deve expressar um mesmo conteúdo textual em línguas diferentes” (COSERIU, 1985, p.220). Para interpretar o conteúdo textual ele se valerá:

- de seu saber elocucional (sem distinção de línguas: nível universal).
- de seu saber idiomático da língua-fonte e da língua meta (nível histórico).
- de seu saber expressivo (tanto a nível universal como a nível historicamente determinado pela língua-fonte).

De acordo com os postulados de Coseriu, Palazuelos et al, a tradução implica em dois tipos de saberes:

- (1) Um saber interpretar o designado e o sentido de um texto em uma língua X;

- (2) Um saber reproduzir o designado e o sentido de um texto em uma língua Y;
(PALAZUELOS et al, 1992 apud WADINGGTON, 1999)

Desse modo, qualquer descumprimento dessa obrigação deveria ser considerado como um erro de tradução, definido como qualquer falta ou descumprimento do saber reproduzir em uma língua de chegada, o conteúdo textual da língua fonte.

Para Palazuelos (1992), existem as seguintes categorias de análise das traduções:

1. Sentido equivalente: reprodução, para B, de um sentido equivalente, através da reprodução de uma designação equivalente. Tradução sem erros.
2. Sentido diferente: reprodução, para B, de um sentido diferente, através da reprodução de uma designação diferente. Tradução com erros.
3. Sentido contrário: reprodução, para B, de um sentido contrário, através da reprodução de uma designação contrária. Tradução com erros.
4. Sentido inteligível: reprodução, para B, de um sentido inteligível, através da reprodução de uma designação inteligível. Tradução com erros.
5. Sentido ampliado: reprodução, para B, de um sentido ampliado, através da reprodução de uma designação ampliada. Tradução com erros.

House (1977) descreve a essência da tradução como a conservação do sentido através de duas línguas. Este sentido tem três aspectos: semântico, pragmático e textual. Assim, House caracteriza a tradução como a substituição de um texto na língua de origem por um texto equivalente a nível semântico e pragmático na língua de chegada. (WADDINGTON, 1999, p.48)

Desta forma, o erro de tradução consiste em não conseguir esta equivalência funcional, classificada por House como erro encoberto. House distingue entre estes erros de tradução e os erros patentes, que segundo Waddington (1999), são provavelmente o resultado de uma deficiente competência linguística. Os erros patentes incluem faltas básicas de equivalência denotativa entre os elementos do texto de origem e do texto de chegada e erros de redação e linguístico (de gramática, sintaxe, semântica, etc.). Os erros de denotação se dividem em omissões, adições e substituições inadequadas. Os erros de redação na língua de chegada se dividem em erros gramaticais e infrações das normas de uso da língua de chegada.

Assim como House, Nord também divide os erros de expressão na língua de chegada e erros de tradução. Um erro de tradução não pode ser definido como um desvio de um sistema de normas ou regras (NORD, 1996, p.95), dado que não existem normas ou regras para todos os casos possíveis de tradução. Para Nord, uma tradução é avaliada segundo seus objetivos e

para ele “um erro consiste no descumprimento do encargo de tradução com relação a determinados aspectos funcionais”. (NORD, 1993, p.4)

Nord (1991) propõe três componentes para a competência tradutora que são: a competência linguística, a competência cultural e a competência de transmissão. O autor também classifica alguns problemas de tradução:

- (1) Problemas pragmáticos: derivados do contraste entre os destinatários do texto de origem e do texto de chegada, entre os motivos que existem por detrás da produção de ambos os textos. Estes erros são produzidos quando o aluno não cumpre as instruções pragmáticas do encargo e, por conseguinte, afeta negativamente a funcionalidade da tradução.
- (2) Problemas culturais: estes erros tem a ver com as convenções específicas da cultura de chegada, não apenas das convenções estilísticas mas também das formas de cortesias, convenções textuais, normas gerais de estilo, convenções sobre como podem ser ressaltados determinados elementos em um texto, etc..
- (3) Problemas linguísticos: estes erros ocorrem devido a uma falta de competência na língua de chegada, e as faltas linguísticas de tradução as quais o tradutor comete devido a divergência dos sistemas linguísticos da Língua de origem e a língua de chegada, ainda que tenham uma boa competência nos dois idiomas.
- (4) Problemas específicos do texto: os demais problemas que não podem ser classificados abaixo.

Newmark propõe algumas normas para se conseguir uma boa tradução que são: (1) a tradução deve ser totalmente fiel a original, (2) esta fidelidade consiste em transmitir o conteúdo do original, tanto denotativo como conotativo, (3) a fidelidade se refere não apenas ao texto, mas também a mensagem do autor; (4) a fidelidade ao original requer uma tradução literal onde quer que seja possível.

Dancette (1989, p.94), elabora a seguinte tipologia de erros de sentido. No lugar de uma descrição do erro, Dancette descreve o nível o qual o erro ocorre. Para o autor, existem seis níveis que são:

- (1) Tipografia, (2) Morfologia, (3) Léxico (4) utilização do contexto para a eleição do sentido das palavras e expressões, (5) utilização do contexto para definir as relações sintáticas e semânticas e (6) utilização de conhecimentos extralinguísticos.

Por outro lado, Leonel (1987) apresenta algumas técnicas tradutivas em seu livro: “Lecciones Preliminares de Traducción” (lições preliminares de tradução) que são: omissão, adição, explicitação, transposição, equivalência e modulação.

A seguir, serão apresentados alguns tipos de tradução relevantes para a pesquisa, haja vista que a adaptação seria bastante enfatizada no terceiro capítulo ao abordar a tradução intersemiótica do livro *A Cor Púrpura* para o cinema.

2.4 Tipos de Tradução

A adaptação é a forma de tradução mais “livre” e é usada principalmente em obras de teatro (comédias) e poesia. São mantidos, no geral, temas, personagens e argumentos, é traduzida a cultura de língua de origem à cultura da língua traduzida. (LEONEL, 1987)

A tradução idiomática reproduz a mensagem de origem, mas tende a distorcer o significado dando preferência a coloquialismo e modismos, ainda que estes não apareçam no original.

A tradução comunicativa trata de reproduzir o significado contextual exatamente do original, de tal forma que tanto o conteúdo como a linguagem se tornem facilmente aceitáveis e compreensíveis para os leitores.

2.5 Variedades Linguísticas e seus Conceitos

Marcos Bagno (2006) no livro: “A língua de Eulália” aborda o tema da variação linguística no Brasil, ressaltando a existência do “mito da unidade linguística” e contrapondo-se a ele, pelo fato de que no Brasil existem diversas línguas, apesar de algumas estarem em vias de extinção. Toda língua muda e varia, pois muda com o tempo e varia no espaço. A mudança ao longo do tempo se chama mudança diacrônica e a variação geográfica se chama variação diatópica.

Os gramáticos estipulam uma regra padrão para a língua, a ortografia oficial como sendo a única maneira de escrever, que é imposta por decreto-lei governamental. Ela também cuida para que palavras de origem estrangeira (estrangeirismo) não “contaminem” excessivamente a língua, e propõe novos termos para substituí-las.

No momento em que se estabelece uma norma-padrão, ela ganha tanta importância e tanto prestígio social que todas as demais variedades são consideradas “impróprias”, “inadequadas”, “feias”, “erradas”, “deficientes”, “pobres”... E esta norma-padrão passa a ser designada com o nome da língua, como se ela fosse a única representante legítima e legal dos falantes desta língua. (BAGNO, 2006, p. 26)

Bagno caracteriza o português padrão e não padrão do seguinte modo: O português padrão é caracterizado por ele como artificial por ser uma norma que sofre as limitações impostas pela sua padronização, que estabelece regras para serem memorizadas e obedecidas. Já o português não padrão é transmitido de geração para geração, é um patrimônio linguístico compartilhado no convívio com a família e com as pessoas da mesma classe social.

O autor examina diversos tipos de variedades linguísticas do português, entre elas: Diferenças fonéticas, diferenças sintáticas, diferenças lexicais e diferenças semânticas.

2.6 A Variedade do Inglês dos Negros nos Estados Unidos

Uma grande variedade de termos tem sido usados para descrever o inglês falado pelos afroamericanos nos Estados Unidos, incluindo o ebonics, o “black English” e o inglês vernacular afroamericano. O termo ebonics representa uma combinação de “ebony” e “phonics” (WILLIAMS, 1975) E foi adotado por educadores e pelo público em geral que seguiam um movimento em Oakland, Califórnia em 1996-1997.

A seguir, serão apresentadas as principais variações do “Black english” com exemplos sobre elas. As referidas variações estão presentes no livro *The Color Purple*. As traduções para o português e para o espanhol também serão averiguadas. Cabe observar, se essas traduções conseguem transcrever para a sua respectiva língua as variações da linguagem coloquial dos negros dos Estados Unidos.

Quadro 1

VARIAÇÃO CONSONANTAL	EXEMPLOS DE VARIAÇÃO CONSONANTAL
Alternância entre <i>Ask – asks</i> (usado na terceira pessoa do singular).	I asks her some questions
Alternância entre <i>ing (gerúndio) e in</i>	He’s runnin slowly
Vocalização ou eliminação do <i>r</i>	Exemplo: palavras como four, father, car
Vocalização ou eliminação do <i>l</i>	Ocorre em palavras como school, cool, people
Redução da consoante final das palavras	Find como fine, hand como han
Ausência da consoante final	Five e fine – fie
As consoantes finais necessitam ser modificadas	Bad – bat
Mudança da inicial <i>th</i> para <i>d</i> e do final <i>th</i> para <i>[d,t,s,z,f,v]</i>	They – Day; with – whiff, with – wit

S como d antes de n	Isn't – idn't; wasn't – wadn't
Uso de j como uma consoante	Computer – compooter
T como k no grupo str	stream – scream
A sílaba tônica das palavras pode mudar de lugar	POlice no lugar de PolIce – Umbrella no lugar de umbrElla

Quadro 2

VARIAÇÃO VOCÁLICA	EXEMPLOS DE VARIAÇÃO VOCÁLICA
<i>en – in</i> fundem-se antes de <u>consoantes nasais</u>	Ten –tin
<i>Iy – i, ey – e</i> fundem-se antes de l	Feel – fill; fail – fell
Ditongos como monotongos	<i>Oil – all</i>
Mudança de Er para ur nas palavras	Hair, care

Quadro 3

VARIAÇÃO GRAMATICAL	EXEMPLOS DE VARIAÇÃO GRAMATICAL
Concordância do negativo- multiplicação do NEGATIVO	He doesn't see anything- fica: He don't see nothing
Verbos irregulares devem ser regularizados	I saw her fica I seeded- seent her
A palavra DONE passa a ser usada para determinar passado distante	He failed out ages ago fica He done failed out.
Ain't passa a ser usado como verbo auxiliar	He isn't fine por He ain't fine
Duplos modais passam a ser usados	I could have done – I might could have done that
Não é necessária a relação entre sujeito- verbo	They weren't there – they wasn't there
Os verbos de ligação tendem a ser excluídos no lugar de contraídos	She is beautiful substituído por She beautiful
A palavra BIN passa a ser usado para complementar uma ação	I finished long ago substituído por I BIN finished my homework
O verbo de ligação BE passa a ser usado para marcar ações habituais	He talks a lot – He be talking all the time

O uso da palavra STEADY e COME para marcar ações habituais	He is always talking substituída por he steady talking
O auxiliar HAD passa a ser usado com verbos no passado simples	What happened was por what had happened was
O uso de IT e DEY usados para marcar alguma coisa que existe	There is a dog in here – por – It's a dog in here
A não marcação do plural	Ten cents por ten cent
A não marcação do pronome possessivo	My dad's house por my dad house
Verbos na terceira pessoa do singular passam a não levar – s	He speaks a lot por he speak a lot
A inversão do sujeito e do verbo auxiliar passa a não ser obrigatório nas perguntas	Is he behind me por He is behind me
Orações relativas não são obrigatórias	You are the one that she knows por you the one she knows

2.7 Variações fonéticas, fonológicas, sintáticas e gramaticais do espanhol:

A seguir, serão analisadas as principais variações da língua espanhola, no intuito de elaborar um estudo sobre a tradução de *The Color Purple* para o espanhol. Buscar-se-á, ao analisar essa tradução, observar que variedade não padrão do espanhol mais se aproxima da linguagem dos negros dos Estados Unidos.

As variedades regionais do espanhol da península Ibérica mais importantes são os dialetos centro-nordeste e andaluz. No nível fonológico, as principais características são a distinção fonológica entre [S] e [O] – casa [kása] e caza [káOa] – sebo [sebo] e cebo [Oebo].

Tendência a omitir o [-d] final: ciudad [OiuDá] – salud [salú]

Tendência a omitir o [-d]: cansado [kansáo] – pescado [peskáo]

Em nível morfológico:

Emprego de vosotros

Emprego do leísmo – *le veo* no lugar de *lo veo*.

A segunda pessoa do plural do imperativo se forma com o infinitivo –[Comed todo] – [comer todo].

Emprego do presente perfeito para um passado recente ou com relevância para o presente perfeito.

O dialeto andaluz formou-se nos séculos XIII e XVI a partir do castelhano trazido pelos colonizadores. Entre suas características fonológicas mais importantes estão: O uso do seseo: do [s] sem distinção fonológica entre: casa e caza [kása]. O seseo é empregado em Sevilha, Córdoba e na zona Central de Andaluzia. Na zona Sul de Andaluzia e de Almeria se emprega o ceceo: uso do [θ] sempre. Ex: casa e caza se pronunciam: [kaθa].

Quadro 4

Emprego do yeísmo que estabelece a distinção fonológica entre [vaya – valla].
 A aspiração do [s] – comes [kómeh] – estudiar [ehtudiar].
 Aspiração do [x]: ceja [séha], ojo [óho].
 A omissão de [d] em posição intervocálica em mais contextos que no castelhano centro-nordeste: crudo [krúo], comido [komío], cadena [kaéna].
 A omissão de [l], [r] e [d] em posição final da palavra: [anima], señor [seño], mujer [muhé].
 Velarização da nasal em posição final, com nasalização da vogal precedente: pan [pan].
 A neutralização de [l] e [r] no final da sílaba: calma – [kárma].

Em algumas partes de Andaluzia acentuam-se proparoxítonas em verbos na primeira pessoa do plural no presente do subjuntivo: *váyamos, véngamos*.

A nível morfológico, em Andaluzia emprega-se *ustedes no lugar de vosotros*.

Características andinas são muito mais predominantes nas regiões no interior do México, Paraguai, Argentina, Uruguai e Chile, as quais possuem distinção fonológica entre [y] e [h] no espanhol andino, frente ao yeísmo dos demais dialetos.

A conservação do [s] em posição implosiva no México e na zona andina: *estás – los lunes*.

A vibrante simples se lateraliza em Porto Rico quando está em posição implosiva. Ex: *verdad [beldá], amor [amól]*.

Algumas características morfológicas dialetais mais importantes do espanhol latino-americano:

Quadro 5

Uso estendido do diminutivo, especialmente no México e na zona andina. Ex: *unito, casita*.

A marca do plural [-se] e algumas variedades sociolinguísticas da República Dominicana: *café* - *cafése*, *gallinas* – *gallínase*.

Voseo: característico da Argentina, ainda que apresente uma extensão geográfica muito maior (comum na América Central, em partes da Venezuela, da Colômbia, Bolívia e Chile).

Uso do *che* no Paraguai e na Argentina: *¿qué haces, che*.

Uso do *leísmo* na zona andina (Paraguai em partes do Caribe).

Duplicação do objeto direto quando animado e determinado no Chile, Buenos Aires e zona andina.

Ex: *la vi a tu hermana*.

Emprego do verbo no infinitivo com o sujeito pré-posto depois de *para* na Venezuela e no Panamá.

Ex: *para yo poder venir*.

Emprego da preposição *en* antes de *advérbios de lugar* na zona andina: *en aquí, en su delante*.

No sul do México, na zona de Yucatán e Chiapas e na Guatemala o espanhol entra em contato com as línguas maias e a nasal [n] se torna bilabial no final da palavra: ex: *pan*.

A fricativa [f] se torna [p] na posição inicial da palavra: *feliz* [pelis].

A reduplicação de *-ísimo* em *-íssimo*. Ex: *riquíssimo, pobríssimo*.

Uso redundante do pronome possessivo: *su casa de Juan, su tapa de la olla*.

Uso estendido do diminutivo. *Ellita, unita*.

Uso do artigo indefinido antes do possessivo. *Un mi sombrero, una mi muñeca*.

Uma das características fonéticas que aparecem em quase toda a América hispânica é a aspiração ou conservação do [s] implosivo, perda do [d] intervocálico, perda ou relaxamento do [r].

O espanhol americano possui o *seseo*, como característica fonética – [s] e [0] como [s]. *Ceceo* em algumas áreas do México, América Central e República Dominicana, das costas venezuelas, colombianas e equatorianas, entre outras. A realização do [r] final é outra característica destacável do espanhol americano devido a diversidade de pronúncias, desde a pronúncia como vibrante alveolar similar ao castelhano (México, Argentina, a exceção do nordeste, serra equatoriana, Peru, Bolívia, interior da Colômbia e Venezuela) até a aspiração ou elisão na zona caribenha e das costas da América Central, Equador, Colômbia e Venezuela, Uruguai e Paraguai. A neutralização do [r] e [l] se estende fundamentalmente pelo Caribe e as Antilhas, ainda que este fenômeno também ocorra nos estratos sociais sem instrução do Chile, Peru, Paraguai e Equador.

Por outro lado, a forma pronominal *le(s)* sem especificação de gênero é utilizada para se referir ao objeto indireto e as formas *lo(s)*, *la(s)* para o objeto direto, atendendo ao gênero masculino e feminino, respectivamente.

Outra característica morfossintática é o uso generalizado em toda a hispanoamérica de *se los* por *se lo*.

Quadro 6

Uma característica que sempre se encontra na área caribenha: a ordem sujeito-verbo em orações interrogativas do tipo: ¿qué tú quieres.

Está documentado o voseo na maioria dos países hispano-americanos com exceção do Panamá, da maior parte do México e das Antilhas.

O uso de *de* antes de *que*, conhecido como *dequeísmo*, é muito encontrado na Colômbia, Venezuela, Chile, Peru, Uruguai e Equador. Ex: Opino *de que* Carlos no saldrá de su casa hoy.

É comum o uso do verbo *Haber* com o objeto direto, passando a ser sujeito da oração. Ex: hubieron muchas personas.

2.8 Variações Gramaticais e Sintáticas da Língua Portuguesa

A seguir, serão apresentadas algumas variações gramaticais e sintáticas do português, no intuito de verificar a tradução de “The Color Purple” para a língua portuguesa, observando se o tradutor conseguiu traduzir o romance de forma análoga ao inglês dos negros dos Estados Unidos.

- a) Construção das negações – segundo Possenti (2009), para que as construções sejam da língua portuguesa, é preciso que haja uma negação antes do verbo, mesmo que haja um pronome negativo no final da oração. E essa dupla negação só vale se os pronomes estiverem na posição de objeto. Ex: eu não vi ninguém – eu não vi nada.
- b) Segundo Bagno (2006), há uma tendência na língua portuguesa em transformar em – r o –l dos encontros consonantais. Fenômeno este conhecido como rotacismo. Exemplo: chiclete – chicrete.
- c) No português não padrão, segundo o autor, há diferentes formas de plural, que marcam só uma palavra para indicar um número de coisas maior que um, enquanto no português padrão há concordância de número e de pessoa nas frases. Exemplo: As garça dá meia volta e os oio se enche de água (a marca indicadora do plural é usada apenas no artigo definido). Quando não há artigo, ela vai para a primeira palavra do

grupo a ser pluralizado, que pode ser um substantivo ou um adjetivo. Do ponto de vista da morfologia e da sintaxe, na língua iorubá, a composição do plural dos substantivos se dá pela flexão dos artigos que os precedem, conforme mencionado acima.

- d) Nas línguas iorubá e banto não se utiliza consoantes na pronúncia das palavras, quando essas estão no final da palavra. O português não padrão adota essa prática conforme mencionado a seguir: cantá ao invés de cantar, comê, ao invés de comer. Essa tendência está relacionada à estrutura silábica da língua iorubá.
- e) Na variedade não padrão pode não existir o som consonantal –lh – trabalho, velho, pois como esta consoante é produzida com a ponta da língua no palato, por afrouxamento e abandono da oclusão central, forma-se do –lh, muito naturalmente a fricativa –Y- fenômeno da assimilação.
- f) No português não padrão é frequente o uso da forma (vou fazer) no lugar do uso do futuro do presente (farei).
- g) É também comum o uso do gerúndio – comeno, cantano em vez de comendo, cantando. Isso ocorre devido os fonemas *n* e *d* pertencerem a uma família de consoantes chamadas dentais que são produzidas na mesma zona de articulação, por isso sofrem assimilação (falando – falano) – assimilação de *d* por *n*.
- h) Segundo o autor, as gramáticas e os livros didáticos insistem em dizer que nas palavras pouco, roupa, louro, há ditongos, mas isso não ocorre no português do Brasil, nem no de Portugal. As palavras que em sua origem possuíam o ditongo –au, lentamente começaram a ser pronunciadas com –ou no lugar de –au. Exemplo: roupa-raupa (assimilação).
- i) A monotongação do ditongo também é comum em beijo = bejo, cheiro = chero, deixa = dexa (há monotongação do ditongo ei diante das consoantes J, X e R).
- j) Os átonos pretônicos consistem nos átonos que estão numa sílaba que vem antes da sílaba tônica. Na língua portuguesa, quando as vogais E e O são postônicas, elas sofrem uma redução. Exemplo: alegria (aligria), feliz (filiz), assobio (assubio), cozinha (cuzinha), costume (custume). A presença de I e de U na sílaba tônica faz com

que as vogais átonas pretônicas escritas como E e O se reduzam e sejam pronunciadas como I e U (harmonização vocálica) – boato (buato), moeda (mueda).

- k) No português não padrão as palavras proparoxítonas praticamente não existem – árvore (arvre), fósforo (fosfro), sábado (sabo), pois é grande a quantidade de palavras proparoxítonas latinas que em português se transformam em paroxítonas.
- l) Há uma tendência na língua portuguesa de eliminar a nasalidade das vogais postônicas. Exemplo: homem (homi), ontem (onti), órfão (orfo).
- m) No português não padrão, surgem novas formas regulares, ao invés de criar novas formas irregulares. Exemplo: aberto – abrido, coberto – cobrido, dito – dizido, escrito – escritido.
- n) Embora o pronome sujeito de primeira pessoa seja eu, o uso já consagrou o pronome oblíquo mim como sujeito do infinitivo, sempre que vier precedido da preposição para – Exemplo: é para mim fazer o que você pediu.
- o) A rotacização de L em R é comum. Exemplo: Alimária para animália, anima – alma. Depois houve a permuta do N pelo L- Alice – nicinha, liforme – uniforme.
- p) No português não padrão, a eliminação do –r final das palavras também é comum: exemplo – nascer (nacê), amor (amo), explicar (ispricá).
- q) É comum a redução do ditongo OU em Ô – passou- passô (efeito da assimilação).
- r) O português herdou do latim os prefixos pre – per – pro (preguntar).

2.9 Análises de Traduções Das Obras A Cor Púrpura e o Templo dos meus Familiares.

Na tradução a seguir, é possível perceber que há equivalência entre as três traduções, utilizando-se na tradução do inglês para o espanhol o gerúndio, muito comum na linguagem coloquial, porém, Paula Reis, ao traduzir para o português acrescentou a ênclise (fazer-me), incomum no uso não padrão da língua, assim como a ausência do gerúndio.

Quadro 7

OBRA ORIGINAL	TRADUÇÃO PARA O ESPANHOL	TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS
Maybe you can give me a sign letting me know what is happening to me.	Se me ocurre que a lo mejor podrías hacerme alguna señal que me aclare lo que me está pasando.	Talvez possas fazer-me algum sinal que me faça perceber o que me está a acontecer

O texto refere-se à obra *A Cor Púrpura*. Nele, a protagonista Celie tenta comunicar-se com a irmã Nettie, porém as cartas que chegam são escondidas pelo “esposo” de Celie. Shug Avery a ajuda a encontrá-las e juntas as personagens reescrevem a posição da mulher na narrativa.

Segundo House, Palazuelos et al, a tradução foi bem sucedida pois preservou os sentidos do texto de origem nos aspectos semântico, textual e sintático, porém, para que se preserve a coloquialidade do texto para o português, a tradução poderia ter sido realizada da seguinte forma: talvez tu possa (s) me dar um sinal para mim saber o que tá acontecendo comigo. Nesse caso, o uso do pronome oblíquo mim como sujeito do infinitivo é comum no português não padrão quando precedido da preposição para, assim como a redução do verbo estar (tá).

Na tradução do quadro 8 é possível averiguar que houve, segundo Palazuelos (1992), equivalência na tradução do original em inglês para o espanhol e para o português, porém na tradução para o espanhol houve a adição de “la otra” no lugar de “last spring” (na primavera passada). O uso das ênclises (ouvi-os e puxava-lhe) denota um desconhecimento da tradutora Paula Reis (editorial Teorema) em relação à variedade não padrão do português, pois na linguagem coloquial é mais comum utilizar o gerúndio (ando – puxando o braço) ou a forma no gerúndio – ano (puxano), já que é comum haver a assimilação da consoante –d no lugar de –n na fala rural do português.

Quadro 8

Last spring after little Lucious come I heard them fussing. He was pulling on her arm. She say it too soon, Fonso, I ain't well. -Naw, I ain't gonna. Can't you see I'm already half dead, an all of these children.	La otra primavera, poco después de nacer Lucious, los oía trajinar. Él le tiraba del brazo, y ella decía: aún es pronto, Fonso. Aún no estoy bien. No puedo. ¿Es que no ves que estoy medio muerta. Y todas esas criaturas.	Na primavera passada, pouco depois de Lucius nascer, ouvi-os brigar. Ele puxava-lhe por um braço e ela dizia: - É muito cedo, Afonso, ainda não estou bem. Não, não posso. Não vês que estou quase morta. E essas crianças todas.
--	---	---

O uso do (ain't) como verbo auxiliar é comum no inglês não padrão, assim como a redução da consoante final da palavra (an all), porém ao tentar traduzir de forma equivalente

para o português e para o espanhol, os tradutores cometeram o que Nord (1991) classifica como erro pragmático-cultural, pois não conseguiram traduzir a variedade não padrão da língua, ocorrendo o que Venuti classifica como domesticação da língua, já que não houve simultaneidade com a tradução original. Fato que para House se define como erro patente devido à falta básica de equivalência denotativa entre os elementos do texto de origem e o texto de chegada. Para Dancette (1989) esta falta na tradução é classificada como erro de sentido devido à falta ocorrida para eleger palavras e expressões adequadas de acordo com o contexto da fala.

O trecho acima da obra *A Cor Púrpura* ficcionaliza o abuso sexual que ocorria na casa de Celie desde sua infância.

Por outro lado, a tradução do quadro 9 apresenta equivalência quando realizada do inglês para o português e para o espanhol. Porém, no início, ao traduzir a primeira frase “My mama dead” para o espanhol, observa-se que o verbo morrer se encontra no pretérito perfecto compuesto, no entanto, no espanhol não padrão, é comum que a conjugação ocorra no pretérito perfecto simple (mi mama murió). Na tradução para o português, observa-se a omissão do pronome possessivo (my- mi) e a adição do artigo *a no lugar do pronome possessivo*.

Quadro 9

My mama dead. She die screaming and cussing. She scream at me. She cuss at me. I'm big. I can't move fast enough. By time I git the tray ready the food be cold. By time I git all the children ready for school it be dinner time. He don't say nothing. He set there by the bed holding her hand an cryin, talking bout don't leave me, don't go.	Mi mama ha muerto. Murió gritando y maldiciendo. Me gritaba a mí. Me maldecía a mí. Estoy preñada. Me muevo con lentitud. Antes no vuelvo del pozo, el agua ya se ha calentado. Antes no preparo la bandeja, la comida ya se ha enfriado. Antes no arreglo a los niños para ir al colegio, ya es la hora del almuerzo. Él no decía nada. Estaba sentado al lado de la cama. Le cogía la mano y lloraba y repetía: no me dejes, no te vayas.	A mãe morreu. Morreu a gritar e a praguejar. Gritava comigo. Gritava comigo. Praguejava para mim. Estou prenha. Não posso mexer-me bem. Ainda não chego do poço e a água já esta quente. Ainda não preparo a bandeja e a comida já ficou fria. Ainda não arranjo os miúdos para irem para a escola e já são horas de almoço. Ele não dizia nada. Estava sentado à beira da cama. Pegava na mão dela e chorava e repetia: - Não me deixes, não te vás embora.
---	---	--

A alternância da conjugação verbal (she die- presente do indicativo) para a forma no gerúndio em espanhol, denota o uso do espanhol não padrão em trechos da tradução. Porém, na tradução para o português, houve a omissão da forma verbal no gerúndio. Isso demonstra que a tradução do texto segue o que Holmes classifica como segundo tipo de tradução que averigua a função do texto na cultura de chegada e busca uma função simultânea dentro da tradição da língua-alvo, criando formas análogas com efeitos semelhantes.

No entanto, a tradução não segue completamente o que Tyler classifica como a tradução que deveria ser escrita do mesmo caráter do original, pois há erros pragmático-culturais, principalmente pela ausência de verbos no gerúndio nas traduções para o português e para o espanhol, além da ausência de verbos na forma reduzida, conforme visto a seguir: “He set there by the bed holding her hand *an cryin* (redução da consoante d - and no final da palavra) – alternância entre –ing (gerúndio) para –in. Na tradução para o espanhol, há a ausência da forma reduzida e do gerúndio (*llorando* – estaba sentado al lado de la cama. Le cogía la mano y *lloraba* y repetía) e na tradução para o português também, pois nela, a forma chorano está ausente e seu uso no português não padrão é comum, pois os fonemas –n e –d pertencem a uma família de consoantes chamadas dentais que são produzidas na mesma zona de articulação, por isso sofrem assimilação.

Na tradução do quadro 10, a primeira frase em inglês “Don’t nobody come see us”, ao ser traduzida para o português e para o espanhol: “ninguém nos vinha ver” e “nadie vino a vemos”, demonstra que houve uma modulação do inglês para o português ao inverter a posição do pronome “nos” e do verbo “ver” e uma equivalência nas três traduções, apesar de nem toda a palavra de uma língua ter uma equivalente exata na outra língua, pois nem todos os conceitos expressos através das palavras de uma língua são exatamente os mesmos expressos por palavras em uma outra língua, como por exemplo, a tradução da frase “she got sicker an sicker” foi realizada em espanhol “ella estaba peor cada dia” e para o português: “ela estava pior e cada vez pior”, havendo entre elas a recriação do texto original em inglês (sicker por pior).

Quadro 10

Don't nobody come see us. She got sicker an sicker. Finally she ast where it is. I say God took it. He took it. He took it while I was sleeping. Kilt it out there in the woods. Kill this one too, if he can.	Nadie vino a vemos. Ella estaba peor cada día. Un día me preguntó: ¿Dónde está. Yo le dije: Dios se lo ha llevado. Pero se lo había llevado él. Se lo llevó mientras yo dormía. Y lo mató en el bosque. Y matará a este otro, si puede.	Ninguém nos vinha ver. Ela estava pior e cada vez pior. Um dia perguntou-me: - Onde está, eu disse: - Deus levou-o, mas foi ele que o levou. Levou-o quando eu estava a dormir. E matou-o no bosque. E vai matar este agora se puder.
--	---	---

Na tradução para o português, há a tentativa da tradução de detalhes, de palavras individuais, importantes para Ezra Pound, que explica que cada detalhe será captado no ato tradutório. Como exemplo, a tradução de (sicker) por (pior), é explicada por Holmes como a tradução que retém a forma do original, criando padrões que se assemelham.

Assim, buscou-se, nesse contexto, expressar as ideias da obra original, preservando o estilo e o modo de escrever conforme o texto de origem, apesar de no trecho “Finally she ast

where it is”, ao ser traduzido para o português “Um dia perguntou-me onde está”, haver a adição da ênclise (perguntou-me) e a não preservação da coloquialidade do texto.

Na tradução do trecho “I say God took it. He took it. He took it while I was sleeping” para o português, há novamente a adição da ênclise (levou-o) e a omissão do gerúndio (sleeping – estava a dormir). Fato que denota um erro para House (1981) e Palazuelos et al (1992), pois não há a preservação da coloquialidade do português não padrão, já que houve uma falta de habilidade do tradutor de preservar sentidos do texto de origem no aspecto pragmático, além de haver uma falta de fidelidade em manter o conteúdo do original, tanto denotativo como conotativo, quando traduzido do inglês para o português, pois o texto, ao ser traduzido, apresenta maior equivalência quando traduzido do inglês para o espanhol.

O trecho acima descreve o roubo de um filho de Celie pelo pai. A protagonista era assediada por ele desde a infância e ficou grávida de duas crianças que foram levadas e reencontradas pela protagonista mais adiante.

O fragmento do quadro 11 a seguir, buscou equivalência quando realizada do inglês para o português e para o espanhol, porém, não preservou características do espanhol e do português não padrão. Segundo Tyler, a tradução deveria expressar as ideias da obra original, assim como seu estilo e modo de escrever, porém, a tradução acima sofreu uma domesticação, pois se adaptou aos interesses de uma cultura elitista e normativa.

Quadro 11

<p>He act like he can't stand me no more. Say I'm evil an always up to no good. He took my other little baby, a boy this time. But I don't think he kilt it. I think he sold it to a man an his wife over Monticello. I got breasts full of milk running down myself. He say why don't you look decent. Put on something. But what I'm sposed to put on. I don't have nothing.</p>	<p>Dice que está harto de mí. Dice que estoy mala y que no hago más que fastidiar. A la otra criatura también se la llevó. Era un niño. Pero me parece que no lo mató. Creo que lo vendió a un matrimonio de Monticello. Yo tengo los pechos llenos de leche y se me sale y siempre estoy mojada. Él pregunta: Por qué no vas más decente. Ponte algo. Qué quiere que me ponga. No tengo nada.</p>	<p>Diz que está farto. Já não pode comigo. Diz que sou má e só aborreço. Tirou-me o outro bebê. Era um menino. Mas parece-me a mim que não o matou. Acho que o vendeu a um casal de Monticello. Tenho o peito cheio de leite e sai sempre e estou encharcada. Ele pergunta: - Porque não tens um ar mais decente. Veste qualquer coisa – que quer ele que eu vista. Não tenho nada.</p>
--	--	---

Observa-se essa domesticação desde a primeira frase “He act like He can't stand me no more”. O inglês não padrão costuma utilizar verbos na terceira pessoa do singular sem –s (He act), assim como mudanças nas conjugações verbais “can't” (no lugar de could), porém essa característica não foi mantida nas traduções para o português e para o espanhol. Em espanhol, opta-se pela tradução normativa “dice que está harto de mí”, ao invés de uma tradução não padrão “dice que ehtá (aspiração do s) harto de mí. Por outro lado, em

português, também foi mantido o padrão normativo, ao invés de traduzir da seguinte maneira “Diz que tá (no lugar de está) farto. Já não pode cumigo” (e não comigo – devido a posição da vogal que é um átono pretônico e deve ser reduzido).

Ao traduzir o trecho “say I’m evil an always up to no good” percebe-se a ausência do –d final em (and), porém essa ausência da consoante final do inglês não padrão não foi traduzida por uma forma análoga, tanto na língua espanhola como na língua portuguesa.

O trecho “He took (ausência do s na terceira pessoa) my other little baby, a boy this time”, ao ser traduzido para o português, não seguiu a forma não padrão, pois optou pela ênclise (tirou-me), que não é utilizada no português coloquial, assim como a palavra “outro” que sofre monotongação do ditongo (otro) no português não padrão.

O trecho “but I don’t think He kilt it”, ao ser traduzido para o espanhol, não segue o espanhol não padrão que opta pelo leísmo na forma “lo mató” (leísmo= le mató). Quando traduzido para o português, também não segue o português não padrão, pois utiliza novamente a ênclise (parece-me) e a palavra “matou” no lugar de “matô”, comum na linguagem coloquial (monotongação do ditongo ou).

Por último, “I don’t have nothing” foi traduzido de forma equivalente em português e em espanhol, pois nessas traduções houve a construção da dupla negação “No tengo nada”, “não tenho nada” (negação antes do verbo ainda que haja um pronome negativo no final da oração). Portanto, apesar da tentativa de equivalência entre as traduções, para House e Palazuelos et al, houve a falta de habilidade do tradutor de preservar sentidos dos textos de origem nos aspectos semântico, pragmático, textual, sintático e funcional.

A tradução do quadro 12 retém, segundo Holmes, formas da original, apesar de que, para o autor, a forma idêntica é impossível, mas podem ser criados padrões que se assemelhem. Ela preserva os sentidos dos textos nos aspectos semântico, textual e sintático, apesar de também estar domesticada, devido o desvio da forma não padrão da língua. No primeiro trecho em inglês, há a redução da consoante final da palavra find (fine), apesar de apresentar equivalência com as traduções em português e em espanhol. O uso de “ojalá” (oxalá em português), tampouco segue a norma não padrão das línguas em análise.

Quadro 12

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.	Ojalá encuentre a alguien y se case. Mira mucho a mi hermana pequeña, y ella está asustada. Pero yo le digo: yo cuidaré de ti. Si Dios me ayuda.	Ojalá encuentre alguém para se casar. Olha muito para a irmã mais nova e ela tem medo. Mas eu digo: yo cuidaré de ti. Si Dios me ayuda.
---	--	---

O trecho “I see him looking at my little sister”, ao ser traduzido para o português, sofre omissão da palavra “I see”, sendo substituída por “mira” e “olha muito”. O uso do possessivo “my” (my little sister) também foi omitido na língua portuguesa (a irmã mais nova), porém manteve-se o sentido total da tradução para as duas línguas.

O trecho do quadro 12 descreve a relação conturbada entre Celie e seu padrasto. Nele, o padrasto de Celie observa muito Nettie e Celie quer protegê-la.

A tradução do quadro 13 para o português e para o espanhol busca manter a equivalência a nível semântico, apesar de apresentar alguns problemas a nível pragmático. Na primeira linha, o trecho “my little sister Nettie *is got* a boyfriend in the same shape almost as Pa”, ao ser traduzido para o espanhol, “A Nettie, mi hermanita, *le ha salido* un pretendiente que es casi igual que nuestro papá”, o verbo (*is got* – inglês não padrão), não foi traduzido de forma análoga para o espanhol, pois não foi mantida a equivalência entre inglês não padrão e espanhol não padrão.

Quadro 13

<p>My little sister Nettie is got a boyfriend in the same shape almost as Pa. His wife died. She was kilt by her boyfriend coming home from church. He got only three children though. He seen Nettie in church and now every Sunday evening here come Mr.</p>	<p>A Nettie, mi hermanita, le ha salido un pretendiente que es casi igual que nuestro papá. También es viudo. A su mujer la mató al volver de la iglesia un amigo que tenía. Pero él sólo tiene tres hijos. Vio a Nettie al salir de la iglesia, y ahora todos los domingos por la noche tenemos en casa a Mr...</p>	<p>À minha irmãzinha Nettie apareceu-lhe um pretendente que é quase como o nosso pai. Também é viúvo. A mulher morreu. Um amigo dela matou-a quando ia sair da igreja. Mas ele ficou só com três filhos. Viu Nettie a sair da igreja e agora todos os domingos ao cair da tarde temos cá o Sr...</p>
--	--	--

Ao ser traduzido para o português, o trecho também sofreu uma domesticação, pois o verbo está em posição de ênclise, “à minha irmãzinha Nettie, apareceu-lhe (ênclise) um pretendente que é quase como o nosso pai”, fato que denota que não foi seguido o português não padrão na tradução do inglês para o português.

O trecho “his wife dead” foi traduzido de forma equivalente por “también es viudo” e “también é viúvo”, porém a palavra “kilt”, foi traduzida em português por “matou-a” (ênclise), não seguindo o português coloquial. Percebe-se que a tradução para o português e para o espanhol dos trechos “he got only three children though”, seguem um sentido equivalente, quando traduzida para o espanhol “pero él solo tiene tres hijos” e para o português “mas ele ficou só com três filhos”. Desse modo, os tradutores buscam o que Holmes classifica como a tradução que tenta averiguar um texto na cultura de chegada e busca

uma função simultânea dentro da tradição da língua-alvo, porém na tradução para o português de “viu Nettie *a sair* da igreja...” é visível a omissão do gerúndio, o que denota novamente a não coloquialidade da tradução.

O fragmento contemplado no quadro 14 descreve o abuso de Celie pelo pai. Nesta tradução, assim como na tradução de outros fragmentos anteriormente citados, houve domesticação, pois apresentou erros pragmáticos culturais, já que não traduziram gírias e expressões populares de forma devida. Houve, segundo Dancette (1989), erro de sentido, devido o equívoco em eleger palavras e expressões adequadas de acordo com o contexto da fala, não seguindo o que House e Palazuelos et al classificam como uma boa tradução, pois a boa tradução necessita da habilidade do tradutor de preservar sentidos dos textos de origem nos aspectos semântico, pragmático, textual e sintático.

Quadro 14

<p>First, He put his thing up gainst my hip and sort of wiggle it around. Then he grab hold my tities. Then he push his thing inside my pussy. When that hurt, I cry. He start to choke me, saying you better shut up and git used to it.</p>	<p>Y me puso en la cadera esa cosa y empezó a moverla y me agarró los pechos y me metía la cosa por abajo y, cuando yo grité, él me apretó el cuello y me dijo: calla y empieza a acostumbrarte.</p>	<p>– E encostou-me aquela coisa à anca e começou a mexê-la e agarrou-me a mama e metia-me a coisa por baixo e, quando eu gritei, esganou-me e disse: - O melhor é calares o bico e começares a te acostumar</p>
---	--	---

O primeiro excerto, “First He put his thing up gainst my hip and sort of wiggle it around” ao ser traduzido para o português, omitiu a palavra first (primeiro) e também omitiu palavras reduzidas como gainst (against), ficando o enunciado da seguinte maneira “E encostou-me aquela coisa à anca e começou a mexê-la e agarrou-me a mama”. Nessa tradução, é possível verificar a presença das ênclises (encostou-me, mexê-la, agarrou-me) que não são muito comuns no português não padrão, pois na fala popular costuma haver a monotongação dos ditongos ou e au (me agarro – me enconstô).

Além disso, a palavra mama não costuma ser usada na fala popular, pois é mais comum o uso da palavra “teta”. Ao traduzir o trecho “then He push his thing inside my pussy”, a palavra pussy (periquita, vagina) não foi traduzida adequadamente, pois no ato tradutório perdeu-se a vulgarização da palavra, preferindo-se uma tradução menos subversiva “E metia-me a coisa por baixo e...” (y me metía la cosa por abajo y...).

Por último, no trecho “when that hurt, I cry. He start to choke me, saying you better shut up and git used to it”, houve a omissão do fragmento inicial “when that hurt, I cry”, adicionando a palavra “gritei”, tanto na tradução para o português como na tradução para o

espanhol. A preservação da coloquialidade final ficou explícita no excerto “o melhor é calares o bico e começares a te acostumar”.

O fragmento do quadro 15 aborda um diálogo ocorrido entre Celie e sua irmã Nettie. Celie tenta convencer Nettie a casar, no intuito de afastá-la do possível abuso sexual do padrasto. Nesse sentido, a tradução do trecho para o português e para o espanhol busca, segundo Holmes, uma função simultânea dentro da tradição da língua-alvo, criando formas análogas com efeitos semelhantes. Porém, ela não preservou gírias e aspectos coloquiais do texto fonte, apresentando uma domesticação, conforme falado anteriormente. Assim, a tradução preservou o sentido semântico do texto, mas não seu sentido pragmático-cultural, pois não manteve “o estilo e a maneira de escrever do mesmo caráter da original”. (TYLER, 2006, p.63)

Quadro 15

I say marry him, Nettie, an try to have one good year out your life. After that, I know she be big. But me, never again. A girl at church say you git big if you bleed every month. I don't bleed no more.	Le digo: cástate, Nettie y disfruta de la vida por lo menos un año. Después, seguro que se queda embarazada. Pero yo, ya nunca más. Una chica me ha dicho en la iglesia que para quedar embarazada has de tener el mes. Y yo ya no lo tengo.	Casa-te, Nettie e goza a vida pelo menos um ano. Depois eu sei que fica grávida. Mas eu, nunca mais. Uma rapariga na igreja diz que para a gente ficar grávida é preciso ter regras. E eu já não tenho.
--	--	---

No fragmento inicial em inglês, observa-se a prevalência do inglês não padrão, por meio de palavras reduzidas como “an” (and). Quando traduzido para o espanhol, esse excerto não seguiu a coloquialidade do texto fonte, ainda que tenha utilizado o leísmo (le digo). Nessa tradução houve a omissão do pronome e do verbo (I say – eu digo), assim como do pronome (he- ele).

Na tradução para o português, também houve a omissão do pronome e do verbo (I say), acrescentando-se a ênclise (casa-te) que torna o português mais normativo.

No trecho “after that, I know she be big” há a presença do verbo de ligação “be” sendo usado para marcar ações habituais. A tradução para o português e para o espanhol desse trecho tentou manter a equivalência, porém a palavra “big” (prenha) foi traduzida por outra menos coloquial “embarazada” e “grávida”. Este fato demonstra que os tradutores não captaram a alma do texto, seu sentido popular.

No excerto “A girl at church say you git big if you bleed every month” também houve domesticação da tradução, pois esqueceu-se da coloquialidade do texto, traduzindo-se as palavras “big” e “bleed” por embarazada (grávida) e “tener el mes” (ter regras), ao invés de traduzir “preñada” (prenha) e sangrar (termos populares).

No trecho final, são omitidas as palavras “don’t bleed”, acrescentando-se no lugar termos menos coloquiais como “y yo ya no la tengo” (e eu já não tenho).

O trecho do quadro 16 a seguir, descreve Nettie ensinando história para sua irmã, Celie. Nele é possível perceber que houve a transcrição do texto para o espanhol, porém a tradução para o português ficou totalmente sem sentido. Nesse contexto, a tradução do fragmento em inglês para o espanhol, baseou-se, de acordo com Campos (1986) na recriação de um texto paralelo, o qual constitui um sistema de signos por meio do efeito de um todo, por intermédio da tradução do próprio signo e de sua materialidade (propriedade sonora e sua imagética visual). Essa tradução é o avesso da tradução literal, pois são mais importantes os elementos fônicos do que os elementos semânticos e a obra passa a ser desmontada e remontada em outra língua, recriando o texto.

Quadro 16

Nettie say, is think bout cucumbers. That what Columbus sound like.	Dice Nettie que para recordar quién descubrió América no tengo más que pensar en la cola. Porque colón tiene de cola.	A Nettie diz que a maneira de se saber quem deu com a América é pensar em pepinos. Porque o som é parecido.
---	---	---

O trecho “recordar quién descubrió América no tengo más que pensar en la cola. Porque colón tiene de cola” buscou o mesmo efeito de sentido que “cucumbers” e “Columbus”, apesar de não apresentar o mesmo efeito semântico. Tal fato ocorre porque, segundo Humboldt (1992), nem todos os conceitos expressos através das palavras de uma língua são exatamente os mesmos expressos por palavras em outra língua e desse modo, Holmes classifica essa tradução num terceiro tipo que se apropria do significado original do texto primário, permitindo-lhe adquirir uma forma própria na língua-alvo.

Por outro lado, de acordo com House (1981) e Palazuelos et al (1992), as traduções do trecho citado, tanto para o espanhol como para o português não são boas traduções, pois não conservam os sentidos do texto de origem nos aspectos semântico, textual, sintático e lexical.

A tradução do texto para o espanhol, segundo Lefevere, não transferiu o sentido de conteúdo semântico, mas manteve seu valor literário, interpretando-o por seus equivalentes em língua, tempo, local e tradição distinta, no intuito de preservar sua literariedade. Nesse contexto, segundo Venuti, houve a domesticação da tradução para o espanhol, dando mais visibilidade ao tradutor, que se torna menos subserviente ao autor da obra, pois torna o texto menos unificado possível, ao contrário da oficina norte-americana de tradução que favorece a “unidade, coesão, similaridade, fluência e aceitabilidade” (GENTZLER, 2011, p.65).

A tradução para o português “A Nettie diz que a maneira de se saber quem deu com a América é pensar em pepinos. Porque o som é parecido”, segundo Delisle (1993), apresenta falta de língua devido sua formulação incompreensível. Essa tradução está sem sentido total (SST), quando observada em comparação com o texto de origem e apresenta um erro global que afeta todo o enunciado, de modo que não se compreende o seu sentido, pois houve a falta de habilidade do tradutor para distinguir aspectos gramaticais da língua estrangeira em relação aos da língua materna.

No quadro 17, Celie descreve sua conturbada relação com os filhos do sr (seu marido arranjado). Nele, a tradução para o português e para o espanhol apresenta o que Holmes classifica como o segundo tipo de tradução que averigua a função do texto na cultura de chegada e busca uma função simultânea dentro da tradição da língua-alvo, criando formas análogas que produzem efeitos semelhantes. Porém, não houve, segundo House (1981) e Palazuelos et al (1992), uma boa tradução, devido à falta de habilidade dos tradutores em manter o sentido do texto de origem no aspecto pragmático e semântico. Assim, houve a domesticação das traduções, pois os tradutores não traduziram adequadamente as gírias e expressões populares do inglês não padrão.

Quadro 17

Mr _____ children all bright but they mean. They say Celie, I want dis. Celie, I want dat. Our mama let us have it	Los hijos de Mr _____ son todos muy listos, pero ruines. Andan siempre Celie quiero esto, Celie quiero lo otro. Nuestra mamá nos lo daba.	Os filhos do sr _____ são todos muito espertos, mas não esqueçamos que tinham estado sentados numa carroça. Andam sempre a dizer: Celie quero isto, Celie quero aquilo. A nossa mãe deixava-nos fazer isso.
--	---	---

No primeiro trecho, as palavras “all bright but they mean” foram traduzidas inadequadamente para o espanhol e para o português, pois nem todas as sentenças foram traduzidas coloquialmente. As palavras acima foram traduzidas como “son todos muy listos” e “são todos muito espertos”, o que denota a falta de habilidade do tradutor em reconhecer o espanhol e o português não padrão.

No espanhol latino americano é comum a aspiração do -s final das palavras (todoh – listoh), enquanto que no português não padrão, segundo Bagno (2006), há diferentes formas de plural, que marcam apenas uma palavra para indicar um número de coisas maior que um (ex: são todos muito *esperto*).

É visível a domesticação da tradução no excerto: “Celie, I want dis” que ao ser traduzido para o português e para o espanhol não manteve a coloquialidade da palavra dis (this); “Celie, quiero esto” (poderia ser substituído por ehto), assim como a tradução para o português do mesmo trecho: “Celie, quero isto” (poderia ser substituído por iso).

No início do fragmento em análise, “they say” foi omitido quando traduzido para o espanhol e para o português, sendo substituído por “Andam siempre” (andam sempre) a dizer: Celie, quero isto. Por outro lado, a omissão do gerúndio (a dizer) também indica uma falta de habilidade do tradutor em reconhecer a variedade não padrão da língua portuguesa. Por último, O uso da ênclise (deixava-nos) no excerto final da tradução, também indica a falta de habilidade do tradutor em reconhecer a variedade não padrão da língua portuguesa.

O trecho do quadro 18, descreve o encontro entre Celie e sua filha Olívia. A filha de Celie foi levada pelo padrasto da personagem desde que nasceu. Fruto do assédio sofrido por Celie, Olivia se assemelhava ao padrasto e a sua mãe.

Quadro 18

<p>Why you call her Olivia if it ain't her name. I ast. Well, just look at her, she say sort of impish, turning to look at the child, don't she look like Olívia to you. Look at her eyes, for god's sake. Somebody ole would have eyes like that. So I call her ole Olivia. She chuckle.</p>	<p>Por qué Olivia, si ella no se llama así. -No hay más que verla, dice ella. Mire esos ojos. Sólo un viejo tendría unos ojos así. Por eso la llamo ol'livia.</p>	<p>Por que a chama assim, se não é o nome dela. Pergunto. - Bom, olhe só para ela – diz com uma espécie de ar traquinas, voltando-se para olhar a criança. Ela não lhe parece uma Olívia. Repare só nos olhos dela. Só um velho tinha uns olhos assim.</p>
---	---	--

A tradução do excerto acima apresenta maior equivalência quando traduzida para o espanhol. Nesse contexto, houve a transcrição do trecho final, pois se buscou a constituição do sistema de signos, sua literariedade e materialidade e não apenas a informação meramente semântica do texto “So I call her *ole Olivia*” (Por eso la llamo *ol'livia*). Desse modo, houve no trecho em análise o que Holmes classifica como o segundo tipo de tradução que averigua a função do texto na cultura de chegada e busca uma função simultânea dentro da língua-alvo.

As traduções para o português e para o espanhol dos excertos, no entanto, não preservaram os sentidos dos textos de origem nos aspectos sintático e pragmático-cultural. No trecho inicial em inglês “*why you call her Olivia, if it ain't her name*”, observa-se o inglês não padrão dos Estados Unidos que omite o auxiliar do verbo (*why DO you call*), passando a utilizar AIN'T como verbo auxiliar.

A tradução para o português e para o espanhol do trecho omitiu a parte inicial “*why you call*” e adicionou o “por que”. Porém, houve a omissão do nome “Olívia” na tradução para o português, assim como a omissão do uso do português não padrão, passando a utilizar termos menos coloquiais como “a chama” (ao invés de chama ela) e “se não é” (ao invés de se num é).

O fragmento final, quando traduzido para o português, “Ela não lhe parece uma Olívia. Repare só nos olhos dela. Só um velho tinha uns olhos assim” utilizou, de acordo com

Lefevere, uma tradução literal que transfere parte do conteúdo semântico, mas sacrifica o valor literário e sua ressonância poética.

Por outro lado, O fragmento contemplado no quadro 19 do romance *O Templo Dos Meus Familiares* descreve a história de Zedé e de sua filha Carlotta que nasceram na América Latina, mas tiveram que emigrar para os Estados Unidos, pois a aldeia indígena onde Zedé vivia antes do nascimento de Carlotta foi invadida e saqueada por colonizadores. Ao abandonarem suas terras e partirem para os Estados Unidos se depararam com diferentes culturas e povos, encontrando-se com o astro de rock Arveyda.

Quadro 19

<p>It was in San Francisco that Carlotta's own memories began. She was a dark, serious child with almond-shaped eyes and glistening black hair [...] years later she would speak it quite well but with so thick an accent she sounded as if she were still speaking Spanish.</p>	<p>Era em São Francisco que começavam as lembranças de Carlotta. Fora uma criança escura, séria, com olhos amendoados e cabelo preto reluzente. [...] anos depois conseguiria falar bem inglês, mas com um sotaque tão carregado que parecia estar falando espanhol.</p>
---	--

A tradução segue o que House e Palazuelos et al descrevem como boa tradução, pois mantém o sentido do texto de origem nos aspectos semântico, pragmático, textual e sintático. Na parte inicial “It was in San Francisco that Carlotta's own memories began” (Era em São Francisco que começavam as lembranças de Carlotta) há a tradução equivalente dos tempos e modos verbais, por meio da modulação do texto, com o intuito de evitar a tradução literal.

Essa mesma regra se estende por toda a tradução do livro, pois cada detalhe, desde o cabelo, os lábios e mãos são cuidadosamente traduzidas. No trecho abaixo, Carlotta descreve Arveyda, o astro de rock.

Quadro 20

<p>She looked at his rich brownness, his nose like hers, eyes like hers, his kinky, curly hair. His shapely lips. His small hands. His sensuous lips, low slung, cocked, in softly worn fitted jeans. Even his boots were feathered. And she looked at herself. Almost his twin. Lighter skin, straighter hair, vanilla-bean-boat eyes.</p>	<p>Carlotta observou o rico tom castanho de sua pele; seu nariz como o dela, os olhos iguais... e o cabelo encarapinhado e cheio de cachos. Os lábios modelados. As mãos pequenas [...] até mesmo suas botas eram enfeitadas com penas. Depois olhou para si própria – praticamente igual. Pele mais clara, cabelo mais liso, olhos de barco de fava de baunilha.</p>
---	---

A seguir, será realizado um estudo teórico da tradução fílmica do romance “A Cor Púrpura”. A princípio, far-se-á uma investigação das diferenças e semelhanças entre tradução e adaptação. Logo após, analisar-se-á a adaptação do romance anteriormente mencionado para o cinema, observando aspectos como: espaço e tempo na narrativa fílmica, o narrador, a descrição da narrativa, os movimentos da câmara, o figurino, os cenários, as ligações e transições e a montagem narrativa.

3. TRANSCRIÇÃO FÍLMICA DO ROMANCE “A COR PÚRPURA” PARA A TELA

3.1 Considerações sobre a Literatura e o Cinema

A literatura e o cinema constituem dois campos de produção sócio-cultural distintos, cuja relação pode tornar-se possível devido à visualidade presente em determinados textos literários, permitindo sua transformação em filmes. Assim, a literatura serve de motivo à criação de outros signos e, de acordo com Curado (2010), ela coloca em jogo não apenas a linguagem dos meios, mas também os valores subjetivos, culturais e políticos do produtor da película.

Bazin acredita que as relações entre o cinema e a literatura ocorrem em virtude da convergência estética existente entre esses meios de expressão. Para o crítico, por mais absurdas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original. Para o autor, o texto literário possui relação com o leitor de forma isolada e tem como matéria-prima a linguagem e não a imagem, ao contrário do filme que é feito para projeções em salas escuras, onde atinge um público determinado.

Conforme afirma Mitry (2002 apud CURADO, 2010, p.4), se o cinema e a literatura procuram criar mundos humanos, temos de sentir o cerne de cada criação, pois a “literatura nos faz sentir o mundo de modo abstrato, por meio de palavras e figuras do discurso, ao passo que o cinema é um processo de percepção bruta”. Curado cita Mitry para dizer que o cinema é contrário à literatura, pois enquanto esta se organiza no mundo, no cinema é o mundo que se organiza em uma narrativa, pois as películas partem da palavra para se redimensionarem em imagens.

Para Curado, a homogeneidade da literatura é maior que a do cinema, pois em seu texto e código linguístico há uma relação direta com o leitor e no filme, há a combinação de

diversos recursos para criar efeitos dramáticos. O cineasta escolhe se deve ou não manter as intervenções do narrador. Isso vai depender dos seus objetivos: porque o “filme é uma obra autônoma, independente da leitura do livro” (XAVIER, 1983).

Para Furtado (apud SILVA, 2012), a linguagem cinematográfica não é só literatura. Ela mistura fotografia, teatro, música, dança, pintura e literatura, criando sua própria linguagem, que está em constante transformação, como qualquer outra linguagem. Muitos outros elementos, ausentes na literatura, são utilizados pela linguagem do cinema, como os movimentos da câmara, os enquadramentos, a música, a cor e a luz. Cabe ao roteirista acrescentar esses elementos ao filme de modo a ser fiel ou não ao espírito do texto. Segundo Cunha (2013 APUD silva, 2012), a linguagem cinematográfica vai além daquilo que podemos ver e só é completa quando acionamos aquilo que está implícito aos olhos, a leitura prévia.

De acordo com Stam (2000, p.66), “as adaptações podem ser pré-concebidas em uma grande quantidade de referência e transformação intertextual, de textos que geram outros textos, num processo interminável de reciclagem, transformação e transmutação, sem ponto de origem definido”. Stam infere que a passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não apenas com palavras, mas também com músicas, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que o autor sugeriria qualificar até mesmo de indesejável.

O autor não considera a possibilidade de traduzir exatamente como o texto induz. Até mesmo porque, em um livro, apesar das descrições e características apontadas pelo narrador da história, o leitor tem a possibilidade de imaginar a cena da maneira que quiser. Por outro lado, o filme não oferece esta margem de criação para o espectador, mas possibilita a intensificação de outros sentidos além da visão.

De acordo com Schlogl (apud STAM, 2000), o consagrado diretor Orson Welles acreditava em adaptações “infieis” e questionava: Por que adaptar uma obra, dizia ele, se você não pretende modificar nada nela (STAM, 2000, p.72). Assim, o interessante é poder criar a partir de uma obra existente e não se prender somente aos aspectos apontados por ela, fazendo-se uma nova leitura da obra, da mesma forma que um romance pode motivar diversas adaptações. Sendo assim, o dialogismo intertextual auxilia-nos a transcender as dificuldades da “fidelidade”.

O autor explica que nas adaptações cinematográficas ocorre um processo de transformação e transmutação de sucessivas referências intertextuais, sem que haja um ponto de origem visível. Outro aspecto importante que Stam enfatiza entre o cinema e a literatura é a

questão do espaço-temporalidade distinto do filme e de sua continuidade como estilo dominante. Fato que ocorre devido aos recursos cinematográficos que auxiliam a contar histórias ao entremear temporalidades e espacialidades bastante diversas e que são específicas do cinema. Estas capacidades do cinema de unir tempo e espaço possibilitam-no a transpor e enriquecer qualquer estética distinta existente.

Bazin argumenta que a adaptação fílmica é uma prática criativa e produtiva que ajuda a democratizar a literatura e torná-la popular. O autor sugere que a adaptação, longe de ser ilegítima, tem sido uma prática perene em todas as artes, pois se propõe a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele conhece. Na adaptação “o romance requeria uma certa margem de criação para passar da escritura à imagem” e a boa adaptação deve conseguir o essencial do texto e do espírito (BAZIN, 1991, p.83).

A literatura, de acordo com Todorov (apud AMORIM, 2005), é constituída de elementos linguísticos e extralinguísticos, ou seja, é constituída em nível denotativo, linguístico e conotativo. Para Jonathan Culler (apud AMORIM, 2005), por outro lado, há cinco pontos sobre a natureza da literatura: a literatura como linguagem colocada em primeiro plano, literatura como integração da linguagem, literatura como ficção, literatura como objeto estético e literatura como construção intertextual ou autorreflexiva. O cinema, por outro lado, de acordo com Amorim, não é mais do que a “arte de capturar imagens que em projeção contínua podem narrar fatos, criar ilusões e até mesmo concretizar fantasias” (AMORIM, 2005, p.6-7). Como na literatura, o espectador deve também procurar consumir o filme, fruir seu prazer como texto, como arte e principalmente como cinema. “E para alcançar esse movimento de consumo-fruir, é necessário o reconhecimento, o que pode ser facilitado pelo entendimento do cinema como narrativa, e a construção de um novo texto, atribuindo sentidos ao discurso cinematográfico”.

Desse modo, o cinema e a literatura utilizam o gênero narrativo e por meio dele se constituem, não unicamente, mas principalmente. Ambos se equiparam por serem artes narrativas, que transmitem uma história e é normal que o cinema tenha se apropriado da literatura para impulsionar seu desenvolvimento. É necessário, porém, ressaltar que assim como o cinema novo tentou afastar-se da narrativa, a literatura não é completamente constituída por este gênero, como exemplo podemos citar a poesia lírica, que se afasta da narrativa convencional.

De acordo com Plaza (2003, p.10), “a leitura para a tradução não visa captar no original um interpretante que gere consenso, mas ao contrário, visa penetrar no que há de mais essencial no signo”. Para o autor, a tradução intersemiótica vai além da captação do ícone-

diagramático, pois é um movimento hermenêutico em que o tradutor escolhe e é escolhido e embora, tudo pareça traduzível, não é tudo que se pode traduzir, pois se traduz aquilo que é interessante dentro do projeto criativo.

A tradução intersemiótica busca equivalências entre os sistemas e a ideia de equivalência provém do fato de que toda linguagem tem uma ordenação básica, pois os signos não se amontoam, mas existem como sistemas, semântica e sintaticamente organizados. Diniz (2005) cita Popovic e suas quatro classificações de equivalência: linguística, paradigmática, estilística e textual. Nos dois primeiros tipos, o processo ocorre no nível da palavra e da gramática, respectivamente. A equivalência estilística, porém, aponta para elementos com funções equivalentes. Esse é o nível da tradução intersemiótica.

Assis Brasil (apud HUTCHEON, 2006) apresenta o cinema como obra mais próxima da literatura e ressalta a existência de obras literárias transfiguradas em cinema ruim, assim como adaptações que elevam obras como antológicas para a arte cinematográfica. Nas palavras de Hutcheon (2006), a adaptação pode ser analisada em três vertentes: como uma entidade ou produto formal; como um processo de criação ou como um processo de recepção.

A adaptação como uma entidade formal ou produto seria uma transposição particular de um trabalho, uma espécie de transcodificação. A autora diz também que por transposição, pode-se considerar a conversão do real pelo ficcional, quando dramatizamos ou narramos acontecimentos históricos ou biografias pessoais. Por outro lado, a adaptação como processo de recriação, se baseia primeiramente na apropriação do texto fonte para depois recriá-lo. Por último, a adaptação como processo de recepção, baseia-se em uma forma de intertextualidade, utilizando outros textos para criar-se e existindo de modo intertextual com os primeiros.

Hutcheon reitera que adaptar não significa apresentar fidelidade e isso não deve ser um parâmetro de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas. Adaptações podem ser vistas como traduções intersemióticas, transmutações, hipertextos, ou, segundo Barthes, uma crítica desmistificadora do texto-base. Assim, cabe perguntar: a adaptação subverte sentidos preexistentes. Reforça significados já sedimentados, contribui para polemizar nuances ambíguas.

O processo de (re) leitura proposto por cineastas, geralmente introduzem novos elementos, introduzem silêncios, brechas, invenções, redirecionam o olhar do espectador para outro ponto de interesse, desviam-se e as vezes retomam o texto fonte e desse modo, McFarlane (1996, p.10) afirma que “como um exemplo da convergência entre artes”, há enlaçamentos, interconexões, tessitura híbrida e bricolagens artísticas nas adaptações.

Jean Epstein afirma que o cinema e a literatura moderna mantêm uma relação na medida em que “a literatura moderna está saturada de cinema [...] e esta arte misteriosa muito assimilou da literatura” (EPSTEIN, 1983, p.269). Para o autor, tanto o cinema como a literatura tentam aproximar o espetáculo e o espectador para que penetrem na arte que apresentam. Desse modo, cinema e literatura narram, deixando o espectador e o leitor receptivos ao prazer da descoberta e da construção. De acordo com Serguéi Eisenstein, o romance admite múltiplos pontos de entrada e, devido a isso, o cinema não continuaria com seu modo tradicional de narrar, se quisesse englobar as diversas faces da literatura. O cinema, ao tentar passar o conflito interno de uma personagem literária, não poderia apenas contar com os closes ou a atuação dos atores.

Eisenstein (apud SILVA, 2012) acredita que quando o cinema tenta representar um conflito interno, a agitação do pensamento da personagem e os fluxos de consciência têm de ser mostrados tanto sonora quanto visualmente. Para ele, nem mesmo a literatura é capaz de representar adequadamente os transtornos psicológicos de uma personagem, pois somente o cinema tem a sua disposição os meios favoráveis para tal representação.

Sua expressão plena (do monólogo interior) encontra-se apenas no cinema. Pois somente o filme sonoro é capaz de reconstituir todas as fases e particularidades do processo do pensamento [...]. Vacilantes palavras interiores correspondem a imagem visuais. Contrastes com as circunstâncias exteriores. Como elas interagem reciprocamente. Escutar e refletir – a fim de compreender as leis estruturais e ordená-las para a construção de um monólogo interior de tensão máxima, recriação do conflito trágico. (EISENSTEIN, 1983, pp. 213-214)

Hohlfeldt (1984, p.132) diz que o cinema, por ser uma arte exterior, instaura um mundo, e a literatura, por ser uma arte interior, recria um mundo. O cinema, ao contrário da literatura, não fala sobre coisas, mas as mostra. Enquanto a literatura sugere uma cronologia e uma geografia, o cinema as constrói através da montagem. Para o autor, o filme, comparado à literatura, tem menos flexibilidade, tanto por ser uma obra imutável, quanto pelo seu tempo de projeção; enquanto a literatura permite releituras e cada uma delas tem a possibilidade de trazer novas descobertas. A projeção de um filme mostrará a diferentes espectadores a mesma obra.

O autor (apud SILVA, 2012) acima reitera que enquanto o cenário na literatura é mostrado de forma fixa e sempre mantendo a distância em relação ao leitor, o cinema incorpora um cenário móvel e integrado, com uma ótica sempre variável. A literatura, por expressar pensamento e formular reflexões, difere do cinema, que é principalmente ação.

Hoje, o cineasta tem o direito de fazer sua própria interpretação da obra e realizar

quaisquer mudanças necessárias ou desejadas nessa tradução que ele realiza de uma mídia para outra. Os críticos perceberam que “há deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a ideia do diálogo para pensar a criação das obras, adaptadas ou não”. (XAVIER, 1983, p.61)

O filme vai dialogar com o livro, mas também vai manter diálogo com o contexto de sua própria criação, podendo também atualizar a obra literária. Assim, a adaptação envolveria uma transmutação, ou a transformação de um formato ou gênero em outro, como é o caso da adaptação de romances para a televisão, o cinema ou o teatro, a exemplo do romance: *A Cor Púrpura* que foi adaptado do livro para o cinema. Johnson sustenta que “embora traduções e adaptações raramente sejam transposição sem falhas em relação aos textos originais, um certo grau de fidelidade é requerido”. (JOHNSON, 1983, p.421 apud MARTIN, 2005)

Amorim (2005) reitera que a concepção de fidelidade na tradução e na adaptação seria diferente, pois na tradução, haveria fidelidade tanto na forma como no conteúdo, ao passo que na adaptação, haveria fidelidade apenas no conteúdo. Dessa maneira, para o autor, a adaptação seria mais flexível e daria mais espaço para modificações, acréscimos e subtrações. Alguns processos criativos da adaptação, para Johnson (1984 apud AMORIM, 2005), são a condensação das passagens mais relevantes da narrativa, a expansão ou focalização de aspectos específicos, a rejeição ou edição de redundâncias, entre outros.

Johnson ressalta que a adaptação é um exercício mais extensivo e que frequentemente engloba a tradução, sendo também mais flexível por permitir maior espaço para modificações ou ausência de informações. A tradução, por outro lado, reproduziria a totalidade da informação, exigindo maior rigor e fidelidade ao original.

Gambier (apud AMORIM, 2005) concebe a adaptação como prática de se acrescentar e- ou realizar supressões para que o texto de chegada tenha o mesmo efeito que o texto de origem. Conceção esta que para o autor refere-se à chamada tradução dinâmica de Nida, à tradução comunicativa de Newmark ou à tradução disfarçada de J.House. o autor reitera que este tipo de adaptação seria uma forma de tradução intralingual, tal como observada por Jakobson e envolveria a substituição de palavras, a condensação de sintagmas, uso de paráfrases, contração de parágrafos, modificação de tempos, manipulação de orações complexas, nova disposição temática, encurtamento de frases, etc.

A adaptação de textos considerados intraduzíveis, a exemplo do livro: “Alice no país das maravilhas”, exige habilidade do tradutor para “recriar”, conforme afirma Haroldo de Campos, “situações e trocadilhos que reestabeleceriam efeitos de sentido numa relação de reciprocidade com o texto-fonte” (AMORIM, 2005, p.126).

Amorim cita Faria (1997) que conclui que o termo “recriação” do texto original seria inadequado, uma vez que adaptam-se aspectos culturais do texto da língua-fonte ao contexto cultural do texto da língua-meta, deixando aí as marcas do contexto cultural da língua-meta e não da língua-fonte.

Para Silva (2012, p.181), a questão da narração sumária e apresentação cênica têm grande efeito na adaptação de um livro. Na narração sumária, o tempo é encurtado e a informação sobre o que ocorreu é descrita sem muitos detalhes. Já na cena, a apresentação é feita de maneira detalhada. Há técnicas cinematográficas que podem trazer a narração sumária do narrador literário graças à câmera do cinema, que se comporta como um narrador e pode fazer escolhas em relação ao ângulo e à distância, a montagem decidindo a ordem final das cenas, isto é, da trama à história.

De acordo com Silva (2012, p.195), a redução é muito comum no processo de adaptação, pois normalmente o romance, por ser uma linguagem verbal, é mais extenso do que o filme. Desse modo, há muitos aspectos da linguagem verbal que são impossíveis de representar o cinema, como abstrações, interferências do narrador e aspectos dissertativos. Na literatura, a descrição necessita de um grande número de palavras e de tempo para serem lidas, e no cinema tudo pode ser mostrado em apenas uma imagem e absorvida pelo espectador em poucos segundos.

A adição é menos frequente. O cineasta, ao invés de tirar alguma coisa presente no romance, resolver acrescer algo, dando assim ao filme sua essência de obra específica. Já o deslocamento se dá quando os elementos do filme e do livro são os mesmos, mas eles aparecem em ordens diferentes [...] por sua vez, a transformação ocorre quando o cineasta tenta dar a um recurso verbal uma forma não-verbal. Algumas vezes esse recurso é usado para tentar recuperar alguma parte das perdas inevitáveis quando se adapta uma obra de um meio para o outro. A transformação pode se dar de duas maneiras, a primeira chamada simplificação e a segunda de ampliação, sendo a primeira o ato de diminuir um elemento do livro e a segunda o de aumentar. (SILVA, 2012, p.195)

Um filme pode expressar os pensamentos da personagem recorrendo à voz-over ou a imagens emblemáticas, traduzindo em imagem o que se passa em sua mente. Silva (2012) reitera que a música pode ser usada para expressar interioridade ou para dar ambiguidade à cena, caso o que se escuta não corresponda ao que se vê.

No livro “Translation and adaptation”, Johnson (1984 apud AMORIM, 2005, p.78) examina as similaridades e divergências entre adaptação literária e tradução, avaliando de que maneira elas se sobrepõem. Para o autor, tanto a tradução como a adaptação envolvem

reprodução e transposição. Desse modo, a adaptação seria, algumas vezes, como a tradução, “restrita à reformulação, considerada pelo teórico como um processo de simplificação de um texto com o objetivo de torná-lo acessível a um determinado público”. A adaptação poderia também efetuar uma atualização de textos de um passado remoto para leitores contemporâneos.

De acordo com Corseuil, a construção do espaço narrativo no cinema, com uma “plenitude de detalhes visuais, constitui um espaço físico literal e figurativo diferente daquele apresentado no texto literário” (CHATMAN, 1992 apud MARTIN, 2005). No Brasil, emprega-se o termo voz-off para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos. Nos Estados Unidos emprega-se voz-over para uma voz que emana “de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista” e o termo voz-off para a “voz de uma personagem de ficção que fala sem ser imediatamente vista mas que está presente no espaço da cena” (XAVIER, 1983, p.459). Outro elemento importante é o *mise-en-scene*, que pode ser definido como os elementos que estão diante da câmera, antes que se dê início ao processo de filmagem.

Corseuil ressalta que nas narrativas há a estruturação temporal, que diferencia o tempo em que a história realmente aconteceu, daquele em que ela é narrada. Linearidade, flashbacks, flashforward são algumas das técnicas empregadas que podem alterar a estruturação temporal de uma narrativa, podendo ser ela mais ou menos linear.

De acordo com Corseuil, estudos na área de cinema, como o artigo de Henderson (1983) sobre narratologia, publicado em “*Film Quarterly*”, e de Chatman, “*What Novels Can Do that Films Can’t*”, estabeleceram as relações entre os elementos narrativos no cinema e na literatura, demonstrando as similaridades e as diferenças entre os dois sistemas em relação a vários elementos, tais como: a manipulação do tempo (temporalidade), a caracterização, o enredo, a voz do narrador, o ponto de vista e a presença do filtro (aquele personagem através do qual sentimos as emoções) e do focalizador (o personagem através do qual se vê a ação).

3.1.1 Espaço e Tempo na Narrativa Fílmica

Corseuil cita Bordwell et al. (2000) estabeleceram uma inter-relação entre o espaço e o tempo na narrativa cinematográfica, definindo uma série de critérios que ajudam a identificar os vários elementos que constituem a narrativa clássica hollywoodiana, que são:

- 1) Técnicas- sistema de iluminação, com três focos de luz e com iluminação difusa (frontal, contraluz de ângulo oposto e luz oblíqua); edição – montagem analítica (tende

a obedecer ao princípio de continuidade do espaço); trilha sonora; enquadramento centrado da imagem.

- 2) Sistemas ou categorias – a fusão entre diferentes tomadas pode indicar passagem de tempo. As diferentes técnicas cinematográficas tais como: iluminação, som, montagem e composição da imagem tendem a obedecer ao sistema de representação contínua do espaço, sem cortes abruptos, de modo que os espectadores possam reconstruir o espaço e o tempo da história narrada.
- 3) Relação dos sistemas ou das categorias- a relação entre o tempo, o espaço e o sistema da lógica narrativa demonstra que esses sistemas estão intrinsecamente relacionados. No cinema clássico hollywoodiano, espaço e tempo são utilizados para recriar a causalidade lógica exigida por qualquer narrativa. “Dessa forma, uma montagem pode introduzir o tempo passando ou apresentar novos espaços através dos quais as personagens transitem” (CORSEUIL, 2000, p.300).

Bordwell et al (1985) inferem que ao longo das décadas houve importantes mudanças nas formas de filmar que obedeceram às diferentes necessidades dos gêneros e estilos, mas, de um modo geral, há, em todos os filmes, uma certa anuência em relação ao princípio básico de continuidade exigido pela lógica narrativa do cinema clássico de Hollywood.

De acordo com Bela Balaz (apud MARTIN, 2005, p.261), o cinema introduz uma tripla noção do tempo: o tempo da projeção (a duração do filme), o tempo da ação (a duração diegética da história contada) e o tempo da percepção (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador, arbitrária e subjetiva). O plano-sequência instaura uma continuidade de espaço-duração em que a duração é determinante. Nesse caso, há a impressão de que se trata de uma mesma cena, do ponto de vista temporal, mas os diversos momentos da conversa ocorrem em lugares diferentes. Existe, portanto a criação de um espaço-duração onde a continuidade temporal ignora a continuidade espacial.

Nesse sentido, a passagem para um outro nível temporal se baseia em dois processos: *o travelling para a frente*, que indica a passagem à interioridade e *o fundido encadeado*, que constitui materialmente e sugere psicologicamente uma espécie de fusão entre dois planos da realidade.

Na adaptação do livro *A Cor Púrpura* para o cinema é possível observar que o texto sofreu alguns cortes, mas a linguagem original é mantida, com uma edição continuada e clareza dos personagens e da história. Desse modo, Bazin (apud SILVA, 2015) alerta ao

cuidado de se valorizar os níveis de linguagem da obra original no processo de tradução intersemiótica:

A diferença de nível e o prestígio artístico da obra original servem meramente de caução ao filme, de reservatório de ideias e de garantia de qualidade [...], ou os cineastas se esforçam honestamente pela equivalência integral, tentando ao menos não mais inspirar-se no livro, mas traduzi-lo para a tela [...] não apedrejemos os fabricantes de imagens que “adaptam” simplificando. A traição deles é relativa e a literatura nada perde com isso. (BAZIN, 1991, p.93-94)

Segundo Silva (2015), em relação à linguagem empregada no romance, Spielberg (1985) utilizou mais simbolismo em vez de ser específico ao se tratar do homoerotismo entre as personagens Celie e Shug Avery. Silva ressalta que na figura abaixo há uma iluminação natural que entra pela janela, evidenciando ao centro as duas personagens. Esta luz nivela os tons da pele, tornando-as iguais no contexto, “sobre a cor do set, geralmente verde, caracteriza estágio de “amadurecimento” dos desejos, em consonância a pureza de que se contrapõe ao vermelho, símbolo da manifestação dos sentimentos sexuais e erótico das personagens em cena”. (SILVA, 2015, p.67)



3 2 Análise da Adaptação de trechos da obra: *A Cor Púrpura* para o Cinema

A adaptação da obra “A Cor Púrpura” para o cinema foi realizada por Steven Spielberg em 1985. Nela é possível observar que foi mantido o essencial do texto e do espírito da narrativa, por meio da fidelidade aos diálogos do romance, assim como a narração dos fatos.

Stam (2000) ressalta que a passagem de um meio verbal (literatura) para o filme explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal ao texto fonte, desse modo a adaptação se baseia numa releitura da obra original. Spielberg manteve a fidelidade da obra original, porém novos elementos característicos do cinema foram introduzidos tais como silêncios, brechas e o redirecionamento do olhar do espectador para outros pontos de interesse em relação à obra. Esse processo, para McFarlane (1996), envolve enlaçamentos, interconexões, tessitura híbrida e bricolagens artísticas, conforme observado no filme “A Cor Púrpura” que será explanado a seguir.

A montagem narrativa tem por função “descrever uma ação e desenrolar uma sequência de acontecimentos” (MARTIN, 2005, p.196). Refere-se às relações que ocorrem de plano para plano, mas trata essencialmente das relações entre cenas, ou de uma sequência com outra sequência, levando-nos a considerar o filme como uma totalidade significativa. Seguem abaixo quatro tipos de montagem narrativa que são:

1) a montagem linear que designa a organização de um filme que possui uma ação única lineada por uma sequência de cenas segundo uma ordem lógica e cronológica. Nessa montagem, a câmara se desloca livremente de um lado para outro, segundo as necessidades da ação, seguindo totalmente a continuidade temporal.

2- a montagem invertida: montagem que altera a ordem cronológica em prol de uma temporalidade subjetiva e dramática (salto do presente ao passado).

3- montagem alternada: para o autor, trata-se de uma montagem por paralelismo, que se baseia na contemporaneidade de ações que se justapõem (ex: filme de perseguição).

4- montagem paralela: neste tipo de montagem, duas ações são conduzidas pela intercalação de fragmentos, pertencendo de forma alternada a cada uma delas, com o intuito de fazer surgir um significado da sua confrontação. Esta montagem caracteriza-se pela sua “indiferença pelo tempo, visto que consiste precisamente em aproximar acontecimentos que podem estar muito afastados no tempo e cuja estrita simultaneidade não é absolutamente necessária para que a justaposição seja demonstrativa”. (MARTIN, 2005, p.200)

O movimento da câmara restitui a presença indivisível do mundo, encadeando destinos. Sua segunda função é a expressão da tensão mental de uma personagem, nesse caso, a densidade dramática atinge o seu máximo. Para o autor, o aumento rápido da imagem do objeto na tela e a densificação perceptiva, que se relaciona ao movimento da câmara, traduzem muito bem, o fenômeno psicológico da invasão do campo de consciência que acompanha a percepção real.

No filme é possível observar o que Eiseinstein explica como a representação do conflito interno dos personagens por meio de projeções sonoras e visuais, de modo a possibilitar uma relação de reciprocidade com o texto fonte. Quanto à presença do narrador, ela é evidente para o “leitor do romance, uma vez que a produção verbal implica um distanciamento entre o momento passado, em que a história ocorreu e o tempo presente, em que a história é narrada”. (CORSEUIL, 2000, p.300)

No cinema, o fato de as palavras serem substituídas por imagens, como se a plateia estivesse vendo a ação sem a interferência de um narrador ou de sua voz, dá a impressão de que não há narração, mas somente um processo de mostrar. Porém, seguindo as formulações que Chatman (1992) faz sobre o sistema narrativo no cinema, pode-se dizer que a presença do narrador no cinema se dá por meio da edição de imagens, que revela a interferência do narrador na organização dos eventos da história.

Através da edição, ou da montagem, diferentes planos, situados em um segmento espaço-temporal, podem ser articulados de forma subsequente e sequências podem ser organizadas, não apenas de forma linear, mas também numa variedade de formas. Segundo o autor, a montagem, determinada pela forma como uma história é contada, aponta para a existência de um mediador que organiza os eventos da história no tempo e no espaço: o narrador.

Além da montagem, outras técnicas cinematográficas também apontam para a presença de um narrador, tais como: a focalização, a mise-en-scene e a trilha sonora. O focalizador tem sido definido de uma maneira geral como o agente que vê e sente as ações. Através do focalizador, é possível distinguir a atividade do narrador, que organiza as ações do universo ficcional, a atividade dos personagens, assim como a posição que eles ocupam no texto e através da qual a ação é vista.

Conseuil afirma que o focalizador é o agente que vê e sente, e é através de sua sensibilidade que a plateia de um filme pode entender as emoções dos personagens e a visão que eles têm do mundo ficcional, sem que haja visibilidade da manipulação do narrador. No romance, o pensamento e as ações dos personagens são intermediados pelo discurso direto ou indireto do narrador, enquanto que no cinema, ocorre um apagamento dessa intermediação por meio da focalização dos eventos pelo próprio personagem, sem a aparente intermediação do narrador. “É a soma de fatores tais como: a movimentação da câmara, com um escaneamento de plateia, a justaposição de planos (através da edição de imagens) e o detalhamento da mise-en-scene” (CORSEUIL, 2000, p.300). Segundo o autor, enquanto no

filme, o jogo de tensões se dá sem a verbalização do narrador, no romance há a intermediação da voz do narrador.

Para Henri Agel (2002, p.31), o cinema é “intensidade, intimidade e ubiquidade: intensidade porque a imagem fílmica tem uma fora quase mágica que dá uma visão específica do real e porque a música, pelo seu papel ao mesmo tempo sensorial e lírico, reforça o poder de penetração da imagem”. O autor reitera que o cinema é ubiquidade porque transporta-nos livremente através do tempo e do espaço, porque densifica o tempo e recria a própria duração.

A imagem, por outro lado, apesar de reproduzir fielmente os acontecimentos filmados pela câmara, não nos fornece por si mesma qualquer indicação quanto ao sentido profundo desses acontecimentos.

A seguir, será mostrada a condensação de alguns trechos da obra, focalizando alguns aspectos como a relação entre Celie e a irmã, a relação de Celie com o pai, de Celie e Shug Avery e da protagonista com Albert (Sr). Nas cenas que demonstram a relação entre Celie e Shug Avery, percebe-se um suave erotismo, reduzindo-se alguns trechos sexuais presentes no livro, a fim de alcançar um maior público-alvo.

A técnica de *voz-off* é muito comum, já que no filme em análise aparece para representar a narradora (Celie), que nem sempre está presente na cena, mas sua voz está sempre em evidência. O focalizador, por intermédio do *close-up* e da panorâmica movimentada a câmara em direção a questões como: objetificação e empoderamento de Celie, submissão da protagonista ao esposo e depois, sua libertação, a relação entre Celie e Nettie, assim como a relação da narradora com Shug Avery e com Sofia. Tais pontos são tópicos essenciais na narrativa de Walker, pois abordam o feminismo negro, o sexismo e a libertação da mulher, por isso são evidenciados no filme.

A panorâmica descritiva explora espaços principais narrados no romance, tais como: a casa de Celie, de Sofia, o campo ao redor da casa de Celie, a igreja e o clube do Harpo. A atmosfera emocional ocorre no filme por meio da iluminação, principalmente das personagens (principalmente de Celie, Nettie, Sofia e Shug Avery) nos espaços citados anteriormente.

Para Corseuil, há uma relação intrínseca entre narrativa e descrição e no caso do cinema, onde a utilização de uma narrativa em *voz-over* é rara, a descrição de cenas se concentra no trabalho da câmara que pode ser definida como um narrador, pois não está apenas mostrando, mas também construindo o universo ficcional. No cinema, o focalizador é essencial, pois através dele, é possível que o narrador manipule a narração sem a sua interferência direta nela.

Segundo Silva (2012, p.67-68), a narrativa do cinema se assemelha ao romance, pois sua existência “envereda-se pela narração, no encadeamento de ideias, no entrelaçamento de temas”. Porém, enquanto a narrativa literária utiliza-se de diferentes tipos de narrador para contar suas histórias, no cinema, essa função é exercida pela câmara que focaliza, recorta, aproxima, expõe e descreve através do close-up, do setting ou da panorâmica.

Segundo Martin (2005), as funções dos movimentos de câmara de acordo com o ponto de vista da expressão filmica são:

- a) Acompanhamento de uma personagem ou de um objeto em movimento;
- b) Criação da ilusão de movimento de um objeto estático;
- c) Descrição de um espaço ou de uma ação possuindo um conteúdo material ou dramático único e unívoco;
- d) Definição de relações espaciais entre dois elementos da ação: pode existir “uma relação simples de coexistência espacial, mas também pode constituir a introdução de uma ameaça ou de um perigo através de um movimento de câmara que vai de uma personagem ameaçadora à personagem ameaçada” (MARTIN, 2005, p.55).
- e) Ao lado dessas funções descritiva e dramática, pode-se definir uma terceira, a função rítmica. Nela, a câmara, perpetuamente móvel, cria uma espécie de dinamização do espaço que, em vez de se manter como um quadro rígido, se torna fluido e vivo e nele, as personagens têm o aspecto de ser arrastadas num “movimento balético, por outro lado, modificando a cada momento o ponto de vista do espectador, os movimentos incessantes da câmara desempenham um papel análogo ao da montagem e acabam conferindo ao filme um ritmo próprio que é um dos elementos essenciais do seu estilo” (MARTIN, 2005, p.57).

Segundo Martin, é possível distinguir três espécies de movimentos da câmara: *travelling*, panorâmica e trajectória. O *travelling* consiste numa deslocação da câmara pela qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajectória de deslocação se mantém constante.

O autor infere que o *travelling* vertical é bastante raro, e geralmente não tem outro papel senão o de acompanhar uma personagem em movimento. Por outro lado, o *travelling* para trás (de baixo para cima) pode ter vários significados, tais como: conclusão, afastamento no espaço e acompanhamento de uma personagem caminhando, desapego moral e impressão de solidão, de prostração, de impotência e de morte. O *travelling* lateral geralmente apresenta um papel descritivo.

As funções expressivas do *travelling* para a frente são: introdução; onde o movimento introduz-nos no mundo em que a ação irá ocorrer; descrição de um espaço material, evidência

de um elemento dramático importante, uma passagem para a interioridade e por fim, o travelling para a frente exprime, objetiva e materializa a tensão mental de uma personagem.

A panorâmica consiste numa rotação da câmara em redor do seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho. Os três tipos principais de panorâmica são: as panorâmicas puramente descritivas que têm por finalidade a exploração de um espaço (representam frequentemente uma função introdutória ou conclusiva), ou também evocam o movimento do olhar de uma personagem em redor de si, as panorâmicas expressivas que se estabelecem sobre uma espécie de trucagem, com o uso não realista da câmara e destinam-se a sugerir uma ideia ou uma impressão, as panorâmicas dramáticas que desempenham um papel direto na narrativa. Têm como finalidade estabelecer relações entre vários indivíduos numa cena (movimento dá uma impressão de ameaça, de hostilidade e de superioridade tática por parte daquele ou daqueles para quem a câmara se dirige).

Em relação ao filme em análise, abaixo é possível perceber que a adaptação buscou direcionar o olhar do espectador para a relação entre Celie e sua irmã Nettie, pois logo no início do filme, o focalizador se direciona para a relação de fidelidade e parceria entre as irmãs por meio da canção cantada: “feep my sister with me Makidada” (mantenha minha irmã comigo, Makidada). Até mesmo no momento de parto de Celie, é possível observar que sua parteira foi a própria irmã.

Tal fato não está presente no romance, mas é recriado no filme para abordar a amizade inseparável entre as irmãs. A cena a seguir, no início do filme, focaliza a amizade entre as irmãs por intermédio da brincadeira entre ambas, demonstrando que apesar da situação de exploração vivenciada por Celie, a relação com Nettie era essencial para a sua construção como ser feminino que subverte essa estrutura de dominação. A iluminação das personagens aprofunda o ambiente em que elas se encontram: um lindo campo com rosas de cor púrpura. A iluminação das personagens também reflete a atmosfera emocional de cumplicidade entre as irmãs na cena, uma vez que de acordo com Martin (2005, p.72) a iluminação serve para “definir e moldar os contornos e planos dos objetos, e também para criar a impressão de profundidade espacial, assim como criar uma atmosfera emocional e até certos efeitos dramáticos”.

- a) No filme omite-se o diálogo com a mãe, focalizando-se primeiramente a relação entre as irmãs (foco da narrativa de Walker). Em relação ao diálogo, tenta-se manter uma fidelidade com a narrativa. E o figurino apresentado no filme é realista, uma vez que representa a realidade histórica da década de 80 nos Estados Unidos. Além desse figurino, a adaptação fílmica também apresenta figurinos para-realistas quando o

figurinista se inspira na moda da época, mas procede a uma estilização. “A preocupação com o estilo e a beleza suplanta o rigor da exatidão pura e simples: os figurinos possuem uma elegância intemporal” (MARTIN, 2005, p.77) e os simbólicos os quais a exatidão histórica não tem importância e o figurino tem como missão traduzir simbolicamente os caracteres, os tipos sociais ou os estados de alma dos personagens

Imagem 1



Imagem do filme: A Cor Púrpura (1985)

Imagem 2



Imagem do filme: A Cor Púrpura (1985)

LIVRO (INGLÊS)	FILME (LEGENDA EM INGLÊS)	LIVRO (TRADUÇÃO - PORTUGUÊS) – Paula Reis.
You better not never tell nobody but God. It'd kill your mammy. Don't nobody come to see us. She got sicker na sicker. Finally she ast where it is. I	You better not tell nobody but God, It'd kill your mama. Dear God, Now, I got two children by my daddy. A baby boy called Adam, He took while I was sleeping.	Não contes a ninguém se não a Deus. Era capaz de matar a tua mãe. Ninguém nos vinha ver. Ela estava pior e cada vez pior. Um dia perguntou-me: -Onde está Eu disse:

say God took it. He took it. He took it while I was sleeping. Kilt it out there in the Woods. Kill this one too, if he can.	And a baby girl called Olivia. Then my mama died... Cussing and screaming because her heart been broke.	- Deus levou-o. Mas foi ele que o levou. Levou-o quando eu estava a dormir. E matou-o no bosque. E vai matar este agora se puder.
---	---	---

O filme, por meio do fundido encadeado e das interconexões e bricolagens artísticas (McFarlane, 1996 apud MARTIN, 2005), justapõe alguns fatos que estão encadeados na narrativa: primeiro, o pai demonstra querer assediar Nettie, mas Celie tenta impedir, depois o pai de Nettie conhece uma menina e se casa com ela e no mesmo momento Albert encara Nettie na igreja. Depois, Albert pede a mão de Nettie em casamento mas o pai lhe entrega Celi, que sofre desde a chegada com a desobediência dos filhos do esposo. Tais fatos apresentam fidelidade com a obra original até mesmo pela sequência que seguem. Justapõem-se tais fatos no intuito de encurtar alguns diálogos da narrativa. Por meio da movimentação da câmara através da panorâmica dramática, Albert dialoga com o pai de Celie e Nettie enquanto elas visualizam o diálogo pela janela escondidas.

Martin infere que é necessário recorrer-se a ligações ou transições plásticas e psicológicas, ao mesmo tempo visuais e sonoras, destinadas a constituir as articulações da narrativa. Num “filme, as transições têm como objetivo assegurar a fluidez da narrativa, evitando ligações erradas” (MARTIN, 2005, p.109).

Martin aponta algumas nomenclaturas desse processo de transição:

- a) A mudança de plano por corte brusco: consiste na substituição brutal de uma imagem por outra. É a transição mais elementar e mais essencial. A planificação e a montagem estão compreendidas nestas duas operações primárias.
- b) A abertura em fusão e o fecho em fusão (ou fusão a negro) geralmente separam umas sequências das outras e servem para marcar uma importante mudança de ação, para assinalar a passagem do tempo ou também para mostrar uma mudança de lugar. A fusão a negro marca uma passagem sensível na narrativa e é acompanhada por uma paragem na banda sonora.
- c) A fusão encadeada consiste na substituição de um plano por outro por meio da sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, a qual se desvanece lentamente (MARTIN, 2005, p.110). Tem sempre, com exceção de alguns casos, a função de marcar uma passagem de tempo, substituindo gradualmente dois aspectos temporalmente diferentes de uma mesma personagem ou objeto.
- d) Panorâmica corrida: fusão encadeada que consiste em passar de uma imagem para outra por meio de uma panorâmica muito rápida.

<p>LIVRO (INGLÊS)</p> <p>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 (p.3)</p> <p>He come home with a girl from round Gray. She be my age but they married (p.4)</p> <p>My little sister Nettie is got a boyfriend in the same shape almost as Pa. His wife died. She was kilt by her boyfriend coming home from church (p. 4).</p> <p>[...] Mr_____ finally come right out an ast for Nettie hand in marriage. But he won't let her go. He say she too young, no experience (p.6).</p> <p>Mr. _____ come that evening. I'm in the bed crying.</p> <p>Mr _____ say, well, you know, my poor little ones sure could use a mother.</p> <p>Well, he say, real slow. I can't let you have Nettie. She too young. Don't know nothing but what you tell her. Sides, I want her to git some more schooling. Make a schoolteacher out of her. But I can let you have Celie. She the oldest anyway. She ought to marry first. She ain't fresh tho, but I spect you know that. She spoiled. Twice (p.7)</p> <p>I spend my wedding Day running from the oldest boy [...] he pick up a rock and laid my head open (p.12)</p> <p>I lay there thinking bout Nettie while he on top of me, wonder if she safe. And then I think bout Shug Avery. I know what he doing to me he done to Shug Avery and maybe she like it. I put my arm around him (p.12).</p>	<p>FILME (LEGENDA EM INGLÊS)</p> <p>I keep hoping he'll find somebody to marry. I seen him looking at my sister. She's scared – but I say: I'll take care of you, with Go help.</p> <p>He come home with a girl from around the town called Gray. She be almost my age, but they getting marry now.</p> <p>My little sister, Nettie, got a man always looking at her. His wife dead she was killed by her boyfriend coming home from church;</p> <p>I want to marry your Nettie. I got to have somebody right now. I got nobody to watch over my young'uns. They be fighting and bleeding and throwing up on the floor while I got a farm to run. I'll take right good care of your Nettie.</p> <p>I can't let you have Nettie. She too young. But I tell you what I can let you have Celie. She oldest and should marry first.</p> <p>She ain't fresh but I expect you know that. She spoiled... twice. Celie is ugly but she works hard and she can learn. And God fixed her.</p> <p>She ain't my mammy (joga pedra em Celie – ela cai).</p> <p>I don't cry. I laid there thinking bout Nettie while He on top of me. Wonder is she safe. Then I think about that pretty woman in the picture. I know what he doing to me, he done to her. And maybe she like it.</p>	<p>LIVRO (TRADUÇÃO - PORTUGUÊS)</p> <p>Oxalá encontre alguém para se casar. Olha muito para a minha irmã mais nova e ela tem medo. Mas eu digo: - Eu tomo conta de ti. Se Deus me ajudar (p.4).</p> <p>Tem trazido cá a casa uma rapariga de Gray. É mais ou menos da minha idade, mas casou-se com ela (p.4)</p> <p>A minha irmãzinha Nettie apareceu-lhe um pretendente que é quase como o nosso pai. A mulher morreu. Um amigo dela matou-a quando ia sair da igreja (p.5)</p> <p>O Sr pediu a mão da Nettie mas o pai não aceitou. Disse que era jovem demais (p.7)</p> <p>O Sr. disse: - Bom, suponho que já pensou melhor. Ele disse: - Não pensei melhor. O Sr. disse:</p> <p>- Sabe, é que os meus pobres pequenos precisam de uma mãe. Não penso dar a Nettie a si, - disse ele falando muito devagar. - É muito nova e não sabe nada da vida. Além disso, quero que estude. Tem de ser professora. Mas pode levar a Celie. Assim como assim, é a mais velha. Tem de ser a primeira a casar. Já não está virgem, espero que saiba isso. Já a mancharam. Duas vezes. Mas você também já não precisa de uma mulher ainda virgem. Eu trouxe uma que estava pura e agora está sempre doente. - E cuspiu, por cima da varanda. - Os miúdos chateiam-na, não presta para nada a fazer comida e já está prenha. - O Sr. não dizia nada. Eu, de pasma já nem chorava. - É feia, - dizia ele, - mas sabe trabalhar. E é limpa. Além disso Deus fez dela uma mulher mansa. Pode fazer-lhe o que quiser e não tem que a vestir nem que lhe dar de comer (p.5)</p> <p>Passo o dia todo do casamento a fugir do filho mais velho [...] Partiu a minha cabeça com uma pedrada e o sangue correu-me por entre os peitos (p.30)</p> <p>Enquanto estou na cama com ele em cima de mim, penso na Nettie [...] E a seguir penso na Shug Avery. Sei que o que me faz, faz à Shug Avery e talvez ela gostasse. Passo meu braço à volta do pescoço dele (p. 30).</p>
--	---	---

O diálogo abaixo também apresenta fidelidade ao romance que ficcionaliza a misoginia e o sexismo vivenciado pelas personagens na narrativa. A princípio, o filme focaliza a chegada de Sofia e Harpo logo atrás pedindo que ela o espere. Por meio do movimento “travelling para trás” a câmara acompanha Sofia caminhando na frente de Harpo (esta personagem subvertia o sexismo de sua época). Este movimento da câmara, segundo Martin (2005) indica também o desapego moral da personagem que lutava contra a misoginia em sua casa e não admitia estar sob o domínio masculino. Nesse sentido, Harpo se sente impotente e sem poder perante a esposa e pede conselho ao pai que o orienta a batê-la.

LIVRO (INGLÊS)	FILME (DUBLAGEM EM INGLÊS)	LIVRO (TRADUÇÃO - PORTUGUÊS)
<p>Harpo want to know what to do to make Sofia mind. He sit out on the porch with Mr. _____. He say, I tell her one thing, she do another. Never do what I say. Always backtalk.</p> <p>Mr _____ don't say nothing. Blow smoke. I tell her she can't be all the time going to visit her sister. Us married now. I tell her. Your place is here with the children. She say, you want to come. She keep primping in front of the glass, getting the children ready at the same time.</p> <p>You ever hit her. Mr _____ ast. Harpo look down at his hands. Naw suh, he say low, embarrass. Well how you spect to make her mind. Wives is like children. You have to letém know who got the upper hand. Nothing cando that better than a good sound beating (p.37-38)</p>	<p>You ever hit her? Mr_____ say Naw, sir.</p> <p>How do you expect her to mind ? Wives is like children.</p> <p>Let them know who got the upper hand.Nothing can do it better than a good beating.</p> <p>Sofia thinks too much of herself.</p> <p>Need to be taken down a peg or two.</p>	<p>O Harpo quer saber o que pode fazer para a Sofia ser mansa para ele. Senta-se no alpendre com o Sr. e diz: - Digo uma coisa e ela faz outra. Nunca faz o que digo. E responde sempre torto. Para ser franca, ele parece ter um bocado de vaidade nisto. - O Sr. não fala. Só fuma. - Digo a ela que não pode passar a vida a ir ver a irmã. Agora somos casados. Digo que o lugar dela é aqui com as crianças. E ela diz: - Levo as crianças comigo. Eu digo: - O teu lugar é ao pé de mim. Ela responde: - Queres vir? - E sempre a arranja-se ao espelho e a vestir os catraias, tudo ao mesmo tempo. - Nunca lhe bates? - pergunta o Sr. O Harpo olha para as mãos: - Na, senhor, - diz baixo, envergonhado. - Bem, então como julgas que vai fazer o que queres? As mulheres são como os catraias. Tens que mostrar quem é que manda. Não há nada melhor que uma boa tarefa. - E fuma mais (p.22-23).</p>

Imagem 4



Imagem do filme: A Cor Púrpura (1985)

O diálogo abaixo também apresenta fidelidade com a obra original, apesar da omissão de algumas cenas, como quando Shug Avery se veste e Albert reclama de sua roupa. A vestimenta da personagem segue a descrição do romance. No clube do Harpo Shug oferece uma canção a Celie. A focalização na música cantada por Shug substitui o papel do narrador no romance, pois retoma a questão do feminismo negro na narrativa, uma vez que apresenta em sua letra a palavra “sister” (irmã). No feminismo negro as mulheres se unem em diversos espaços de denúncia e juntas empoderam-se. A cena demonstra a baixa auto-estima de Celie por estar mal vestida no clube do Harpo, porém quando Shug a oferece uma música sua auto-estima melhora, ela sorri e começa a sentir-se pertencente ao local. Shug Avery faz uma homenagem a Celie e o esposo da personagem se envergonha. Nesse momento, o olhar do espectador é direcionado para as duas personagens centrais, enquanto Albert abaixa a cabeça, envergonhado pela situação, pois sempre maltrata Celie.

O Blues deu expressão à sexualidade da mulher, por isso representa um ponto importante na transcrição fílmica de Spielberg, uma vez que traduz a subversão das normas padrões da época. As letras de blues estão repletas de referências sobre a independência feminina, o controle sobre o próprio corpo e o livre exercício de sua sexualidade e o clube do Harpo passa a ser o espaço do blues onde negras se reúnem.

LIVRO (INGLÊS)	FILME (LEGENDA EM INGLÊS)	LIVRO (TRADUÇÃO PORTUGUÊS) – Paula Reis.
Shug wearing a skintilight red dress look like the straps made out of two pieces of thread. Mr. _____ mutter, putting on	Shug aparece dançando de vermelho no clube do Harpo.	(No clube do Harpo) Quando a Shug canta aparecem muitas pessoas. Shug se veste como quer. O Sr reclama: “Minha mulher não se veste assim”. Ela diz: “Ainda

<p>his clothes. My wife can't do this. My wife can't do that. No wife of mines... He go on and on. Shug Avery finally say, Good thing I ain't your damn wife. He rush then. All three of us go down to Harpo's. Mr _____ and me sit at the same table. Mr. ____ drink whiskey. I have a cold drink. First Shug sing a song by somebody name Bessie Smith. She say Bessie somebody she know. Old friend. It call A Good Man Is Hard to Find. She look over at Mr. _____ a little when she sing that. I look over at him too. For such a little man, he all puff up. Look like all he can do to stay in his chair. I look at Shug and I feel my heart begin to cramp. It hurt me so, I cover it with my hand. I think I might as well be under the table, for all they care. I hate the way I look, I hate the way I'm dress. Nothing but churchgoing clothes in my chifferobe. And Mr. ____ looking at Shug's bright Black skin in her tight red dress, her feet in little sassy red shoes. Her hair shining in waves. Before I Know it, tears meet under my chin. And I'm confuse. He love looking at Shug. I Love looking at Shug. But Shug don't Love looking at but one of us. Him. But that the way it spose to be. I know that. But if that so, why my heart hurt me so. My head droop so it near bout in my glass. Then I hear my name. Shug saying Celie. Miss Celie, and I look up where she at.</p>	<p>The song I'm about to sing is called "Miss Celie's Blues".</p> <p>O senhor se envergonha.</p> <p>Because she scratched it out of my head when I was ailing.</p> <p>"Sister you been on my mind, oh sister. We're two of a kind. So, sister. I'm keeping my eyes on you. I bet you think I don't know nothing, but singing the blues, oh sister. Have I got news for you. I'm something. I hope you think you're something, too".</p>	<p>bem que não sou a desgraçada da tua mulher". E ele fica calado. Vamos os três ao Harpo's. O Sr. e eu sentamos na mesma mesa. Ele bebe uísque. Eu um refresco. Primeiro a Shug canta uma cantiga de alguém que se chama Bessie Smith. Diz que é uma pessoa que ela conhece. Uma velha amiga. Chama-se «Um homem a sério é difícil de encontrar». Olha para o Sr. enquanto canta. Eu também olho para ele. Baixo como é está inchado que se farta. Parece que faz um esforço para ficar quieto na cadeira. Olho para a Shug e dói o coração. Dói tanto que o tapo com a mão. Penso que o melhor era estar debaixo da mesa, pela importância que me dão. Fico danada com o meu ar e com a maneira como estou vestida. No meu roupeiro só há roupas para ir à igreja. E o Sr. a olhar para a pele negra e lustrosa da Shug com aquele vestido vermelho que se lhe agarra todo, para os pés com sapatinhos vermelhos e para o cabelo brilhante por causa das ondas. Antes de dar por isso as lágrimas já me chegam ao queixo. E estou envergonhada. Ele adora olhar para a Shug e eu também. Mas a Shug só gosta de olhar para um de nós. Ele. Mas era assim que tinha que ser. Eu sabia. Então se é assim porque me dói tanto o coração? Baixo tanto a cabeça que quase a enfio no copo. Depois ouço o meu nome. A Shug diz: - Celie. Miss Celie.</p> <p>E eu olho para o sítio onde ela está. Ela diz outra vez o meu nome. Diz: - O que vou cantar a seguir chamasse «A canção de Miss Celie». Porque ela a tirou da minha cabeça quando eu estava doente. Primeiro canta um pouco entre dentes, como faz em casa. Depois diz mesmo as palavras. É uma história a dizer que mais nenhum homem voltará a fazer-lhe mal. Mas eu não ouço essa parte. Olho para ela e vou cantarolando um pouco ao mesmo tempo. É a primeira vez que alguém faz alguma coisa e lhe põe o meu nome (p.47-48).</p>
--	---	--

Imagem 5

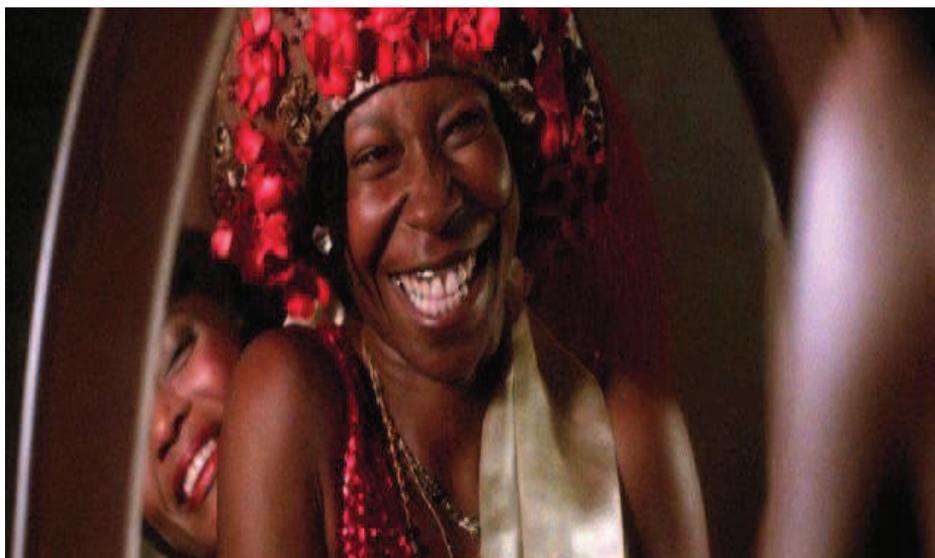


Imagem do filme: A Cor Púrpura (1985)

Imagem 6

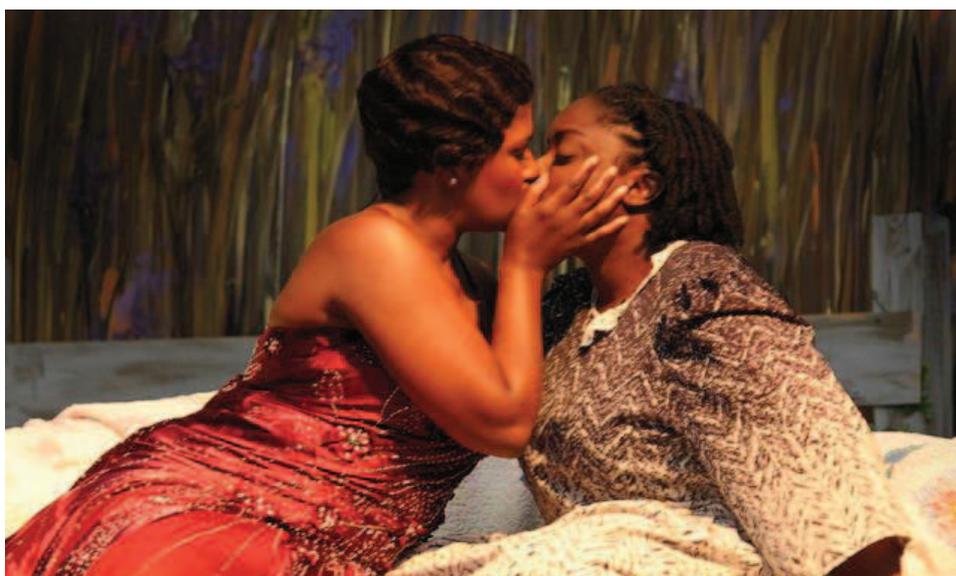


Imagem do filme: A Cor Púrpura (1985)

Por outro lado, a cena abaixo justapõe trechos do livro em que as personagens Shug e Celie dialogam, se beijam e se relacionam sexualmente. As cenas são interconectas, dando um ar de erotismo, romantismo e sensibilidade entre as personagens. No livro, é possível perceber

uma linguagem mais subversiva, com o uso de expressões como “grelo”, “foder” e “movimento de mãos e língua”, porém no filme há uma representação mais romântica entre as personagens, por meio do encurtamento do diálogo e a adição de cenas, como no momento em que Shug canta e dança no quarto com Celie para fazê-la sorrir. A bricolagem artística realizada no filme oferece a ele o tom romântico da relação homossexual entre as personagens, fazendo uma releitura da obra capaz de chegar ao mais variado público-alvo, além de representar o feminismo negro que evidencia os diferentes espaços de contestação da mulher, tais como o clube do Harpo e o quarto de Celie. É evidente o vínculo entre diferentes classes no feminismo negro (Celie e Shug Avery). Nesse sentido, a mulher parte de uma não-categoria (Celie) para uma reconstrução e empoderamento do ser feminino.

LIVRO (INGLÊS)	FILME (LEGENDA EM INGLÊS)	LIVRO (TRADUÇÃO - PORTUGUÊS) – Paula Reis.
<p>Mr _____ can tell you, I don't like it at all. What is it like. He git upo n 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 I feel like, I say. She stop laughing. You never enjoy it at all. Ahe ast, puzzle. Not even with your children daddy. Never, I say. Why miss Celie, she say, you still a virgin. What. I ast. Listen, she say, right down there in your pussy is a little button that gits real hot when you do you know what with somebody. It git hotter and then it melt. That the good part. But others parts are good too, she say. Lot of sucking go on, here and there, she say. Lot of finger and tongue work. Button? Finger and tongue? My face hot enough to melt itself. She say, here, take this</p>	<p>Come on Celie, i don't want to come in after you.</p> <p>Lord have mercy! Firemen ain't gonna get it, somebody call the law! You can light a fire without a match. You can catch a fish without a hook. You can make a blind man see. Now do your shimmy. Shake your shimmy, girl. Come on, show me your stuff. Miss Celie, why you always covering up your smile. Show me some teeth. Show me that pretty smile. Oh, girl. You need... a smiling lesson.</p> <p>You see, miss Celie you gots a beautiful smile.</p> <p>(relação entre Celie e Albert)</p> <p>No, most time I pretend I ain't even there. He don't know the difference. He don't never ask me how I feel. He never ask me about myself. He just climb on top of me and do his business. Do his business? You sound like He going to the toilet on you. Thet's what I feel like. Then, Miss Celie... that mean you still a virgin. Yeah, because don't nobody love me. I love you You think I's ugly. No, I don't. You ugly. You sure is ugly.</p>	<p>O Sr. pode contar-te como detesto. De que é que havia de gostar? Ele pôe-se em cima de mim, levanta-me a camisa de noite até à cintura e enfiasse. As mais das vezes faço de contas que não estou lá. Ele não consegue perceber. Nunca me pergunta o que sinto, nada. Despacha-se, desprende-se e adormece. Ela começa a rir. - Despacha-se, - diz ela. - Despacha-se. Ora, Miss Celie. Dizes isso como se ele te usasse para fazer as suas necessidades. - É o que sinto, - digo. Ela deixa de rir. - Nunca gostaste nada? - Pergunta, como se não pudesse ser assim. - Nem sequer com o pai dos teus filhos? - Nunca. - Então, Miss Celie, ainda é virgem. - O quê? - Pergunto. - Escuta, - diz ela, - mesmo aí na tua passarinha há um grelo que fica a ferver quando fazes aquilo que sabes com alguém. Fica cada vez mais quente e depois se derrete. Essa é a parte boa. Mas também há outras. Muito trabalho de mãos e de língua. Grelo? Mãos e língua? A minha cara está tão quente que é capaz de ser ela a derreter-se. - Toma, pega neste espelho e olha para ti, aí em baixo. Aposto que nunca o viste, pois não? - Na. - E aposto que nunca viste o Albert aí embaixo, também. - Só sinto, - digo eu. (p.69-70).</p>

<p>mirror and go look at yourself down there, I bet you never seen it, have you? Naw. And I bet you never seen Albert down there either. I felt him. I say (p.82-83).</p>	<p>You still ugly. Oh. Miss Celie. That was just the salt in the sugar. Me being jealous of you and Albert. I think you beautiful.</p> <p>(Shug a beija na testa, no rosto e na boca). Celie revida – elas se beijam e se tocam.</p>	
---	--	--

<p>LIVRO (INGLÊS)</p> <p>Oh, Miss Celie, she say. And put her arms round me. They black and smooth and kind of glowy from the lamplight. I start too cry too. I cry and cry and cry. Seem like it all come back to me, laying there in Shug arms. How it hurt and how much I was surprise. How it stung while I finish trimming his hair. How the blood drip down my leg and mess up my stocking. How he don't never look at me straight after that. And Nettie. Don't cry, Celie, Shug say. Don't cry. She start kissing the water as it come down side my face [...] My mama die, I tell Shug. My sister Nettie run away. Mr _____ come git me to take care his rotten children. He never ast me nothing bout myself. He clam on top of me and fuck and fuck, even when my head bandaged. Nobody ever love me, I say. She 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 (p.108-109)</p>	<p>FILME (LEGENDA EM INGLÊS)</p>	<p>LIVRO (TRADUÇÃO - PORTUGUÊS) – Paula Reis. - Ah, Miss Celie! - diz ela. E abraçame. Os braços dela são negros e macios e parece que brilham à luz do candieiro. Começo eu a chorar também. E choro, choro, choro. É como se tudo voltasse a acontecer ali, nos braços da Shug. Como magoava e como eu estava admirada. Como ardia enquanto acabava de lhe aparar o cabelo. Como o sangue pingava pelas minhas pernas abaixo e me sujava a meia. Como ele nunca mais me olhou nos olhos desde aí. E a Nettie. - Não chores, Celie, - diz a Shug. - Não chores. Começa a beijar-me as lágrimas que escorrem pela minha face. [...] A mamã morreu, - conto à Shug. - A minha irmã Nettie fugiu. O Sr. foi buscar-me para eu tratar dos ordinários dos filhos. Ele nunca perguntou nada sobre mim mesma. Põe-se em cima de mim e não faz senão foder, mesmo quando eu tinha a cabeça ligada. Nunca ninguém gostou de mim, - digo. Ela diz: - Eu gosto de ti, Miss Celie. E depois levanta-se e beija-me na boca. - Uhm, - diz ela, como se estivesse admirada. Eu beijo-a também. Beijamonos tanto que já quase não podemos mais. Então tocamos uma na outra (102-103).</p>
--	----------------------------------	--

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alice Walker, por intermédio de uma escrita contra-hegemônica e descolonizadora, subverte as estruturas discursivas coloniais na narrativa. Por meio dela, Walker aborda as diversas formas de opressão contra a mulher e dá voz ao mito através da memória. No romance *A Cor Púrpura* foi possível observar que a autora submeteu o idioma a uma versão popular por meio da recuperação da voz do nativo e do hibridismo de línguas que ressuscita as palavras no contexto original, de modo que o nativo, outrora calado, passa a falar e agir em territórios recuperados por seu povo, subvertendo assim a aculturação imposta pelo colonizador. No primeiro capítulo também foram estudadas características gerais das obras *A Cor Púrpura*, *O Templo Dos Meus Familiares* e *Possessing The Secret of Joy* e dentro do romance *O Templo Dos Meus Familiares*, foram observadas características da modernidade, dos hibridismos culturais, a tradução de culturas e a transfiguração dos mitos por intermédio de imagens simbólicas e personagens calcados em arquétipos universais.

A busca do empoderamento do ser feminino na narrativa é traço característico da escrita de Alice Walker. Nesse sentido, Bhabha (2002) afirma que a formação do “eu” como arbitrariedade do significante é o signo da diferença intersticial por meio da qual se constrói a identidade de sentido. Para isso, a autora insere em suas narrativas vozes que emergem do interdito, como é o caso de Shug Avery, cantora de blues, que busca subverter e romper a ordem do falo em um discurso da fala-corpo. A relação homossexual entre Celie e Shug também transgride as práticas reguladoras que geram identidades por meio da heterossexualização do desejo. Por meio dessa relação, a ordem falocêntrica é subvertida e a fala se inscreve numa forma que transgride a ordem sócio-simbólica imposta pela hierarquia do discurso masculino sobre o feminino.

A relação homossexual entre as personagens foi adaptada para o filme, mas nele, foi possível visualizar um maior romantismo, por meio da “suavização” do erotismo presente no romance em análise. Essas formas de identidades sociais, segundo Bhabha, aparecem como a diferença do outro e como formas de tradução cultural. Esse modo de tradução, desrealiza os pressupostos da supremacia cultural, por meio da apropriação da voz nativa na narrativa.

A herança cultural da escravidão e do colonialismo é introduzida nas narrativas de Walker com a intenção de reinscrever o colonizado na história, a partir da inscrição de um novo lugar enunciativo híbrido. Assim, a narrativa pós-colonial reinscreve o ser na história, por meio da subversão de padrões coloniais e das novas etnicidades. Nesse contexto, surgem novos sujeitos, transfigurados também na narrativa (o templo dos meus familiares) como

representações de mitos (ex: sra Lissie- feiticeira, pomba-gira, iemanjá, griô entre outras representações em uma). A autora insere em suas narrativas representações culturais híbridas, demonstrando a importância da tradição oral, dos mitos, dos ritos e da valorização da natureza.

Por fim, a tradução interlingual das obras *A Cor Púrpura* e *O Templo Dos Meus Familiares* buscou analisar as “faltas” da tradução, constatando-se que houve a domesticação da tradução do romance *A Cor Púrpura* que ao ser traduzido para o português não preservou marcas da oralidade da língua. Tal fato é explicado por Lefévere como o ato de reescritura, intimamente relacionada com forças que operam no interior de uma dada cultura, como processos de adaptação e manipulação que reescretores efetuam, produzindo, geralmente textos que reproduzem a ideologia e a poéticas dominantes. No livro *The Color Purple*, variações consonantais do inglês como a redução da consoante final das palavras, variações vocálicas como o uso de ditongos como monotongos, variações gramaticais tais como a multiplicação do negativo, a modificação dos verbos irregulares, a exclusão dos verbos de ligação, a não marcação do plural e dos verbos na terceira pessoa do singular são analisadas e suas respectivas traduções para o português e para o espanhol também, observando-se que ao traduzir para o português, apesar da domesticação da tradução que não conseguiu transcrever a variação não padrão para as respectivas línguas, variações como a dupla negação e a marcação do plural em apenas uma palavra foram traduzidas, apesar da ausência de variantes não padrões do português como o uso da assimilação de –d do gerúndio para –n, a assimilação do ditongo –ou para –au, a monotongação do ditongo, novas formas irregulares, a eliminação do –r final das palavras e a redução do ditongo – ou em – o.

Paula Reis, ao traduzir o romance *The Color Purple* para o português, não consegue traduzir a variedade não padrão da língua, optando pelo uso do português padrão na tradução, tal como o uso da ênclise e a não utilização do gerúndio. A tradução de Paula Reis segue o que House, Palazuelos et al, classificam como a preservação do sentido do texto nos aspectos semântico, textual e sintático, apesar de não preservar o sentido pragmático-cultural do texto.

Lefévere classifica a reescritura como patronagem, conforme citado no capítulo três. Este termo se refere aos poderes que podem ampliar ou cercear a “leitura, a escritura e a reescritura da literatura” (LEFÉVERE, 1992, p.15). Assim, a influência exercida pela patronagem seria caracterizada pela sobredeterminação ideológica do que é falado e de como é falado, escrevendo limites para o lugar que ocupam escritores e tradutores.

A tradução serve assim, para recontextualizar a obra literária original, gerando outras imagens. Inscrita na ideologia, a tradução é concebida, por Lefévere, como um processo pelo

qual se transforma o texto original, tornando-o aceitável de acordo com a poética vigente em torno do autor e da obra que é traduzida, e assim, a ideologia reflete-se no modo pelo qual o tradutor lida com o universo discursivo do original.

A atitude do tradutor em relação a esses elementos é influenciada pelo *status* do original, pelas marcas da cultura para a qual a tradução do texto é realizada, os tipos de texto que são aceitos na cultura em questão, os níveis de dicção considerados aceitáveis e o público-alvo que recebe a tradução. Nesse sentido, para o autor, a tradução efetua um compromisso com uma certa ideologia ou poética.

Ao tratar da adaptação da obra para o cinema, observou-se que o diretor Steven Spielberg buscou ser fiel ao romance, tanto na montagem do enredo, como no diálogo dos personagens, refletindo que a adaptação conseguiu alcançar o essencial do texto e do espírito, captando o que há de mais essencial no signo, por meio da redução do romance, muito comum no processo de adaptação e de uma montagem linear que põe em evidência sempre a personagem principal Celie e o feminismo negro que a empodera na narrativa por intermédio de personagens fundamentais como sua irmã Nettie, a cantora de blues Shug Avery e Sofia.

REFERÊNCIAS

- AGEL, H. *O cinema*. Porto: Civilização, 2002.
- AUMONT, J. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1995.
- AMORIM, M. Á. A. Ver um Livro, Ler um Filme: sobre a tradução – adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. *Cadernos do CNLF*, vol. XIV, nº 2, 2003.
- AMORIM, L. M. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- BÂ, A. H. *A tradição viva*. 2005.
- BACHELARD, G. *Instante poético e instante metafísico, em El derecho a soñar*. FCE, México, 2005.
- BAGNO, M. *A língua de Eulália* – São Paulo: Contexto, 2006.
- BAKHTIN, M. *Marxismos e Filosofia da Linguagem* – São Paulo: Hucitec, 2009.
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance* – São Paulo: Hucitec, 2002.
- BARROS, C. A. de. *Iemanjá e Pomba-Gira: imagens do feminino na Umbanda* – Juiz de Fora, 2006.
- BARROS, J. D’A. Considerações comparadas sobre a forma circular do tempo mítico e suas relações com o rito. *Revista Esboços*, Florianópolis, v.20, n.30, p.123-140, dez.2013.
- BARTHES, R. *Crítica e Verdade* – São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, R. *O Rumor da Língua* – São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, R. *O prazer do texto* - São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAUMAN, Z. *Capitalismo Parasitário: e outros temas contemporâneos*. Trad. Eliana Aguiar. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama- Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAUMAN, Z. *Vida líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros - Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2
- BAUMAN, Z. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi* – Rio de Janeiro: Jorge Zahar editorial, 2005.
- BAZIN, A. *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense,
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- BEAUVOIR, S. de. *O Segundo Sexo, a experiência vivida*. Difusão Europeia do Livro, 2002.
- BEZERRA, K. *História Geral das Religiões*. São Paulo, 2010.

- BONNICI, T. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura* – Maringá: Eduem, 2000.
- BOSI, A. Narrativa e resistência. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 118-135.
- BOURDIEU, P. *A Dominação Masculina* – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BUBER, M. *Eu e Tu* – São Paulo: Centauro, 2009.
- BUTLER, J. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Copyright Routledge, 2003.
- CALDEIRA, I. A Construção Social e Simbólica do Racismo nos Estados Unidos. **Revista Crítica de Ciências Sociais** nº 39 maio 1994.
- CAMPOS, G. *O que é tradução*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CAMPOS, H. A poética da tradução. In: CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo S.A, 1989.
- CANDAU, V. M. Direitos Humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença. *Revista Brasileira de Educação*, v.13 n.37 jan-abr 2008.
- CASHMORE, E. *Dicionário de Relações étnicas e raciais* – São Paulo: Selo Negro, 2000.
- CASTRO, E. V. *Transformação na Antropologia, transformação da Antropologia*. Mana v.18, n.1, 2004, p.151-171.
- CHARITY, A. H. *African American English: An Overview*. Sage Publications, 2008.
- CHATMAN, S. What novels can do that films can't. In MAST, G; COHEN, M. *Film theory and criticism*. Oxford: OUP, 1992, p. 403-419.
- CHAUÍ, M. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- CIXOUS, H. *La Risa de la Medusa: Ensayos sobre la Escritura*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.
- COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* – New York: Routledge, 2000.
- CORSEUIL, A. R. *Literatura e Cinema* – Florianópolis, 2000.
- COSERIU, E. *Lições de Linguística Geral*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, p.98, 1985.
- CURADO, M.E. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação. *Temporis (ação)*, Goiás, v.1, nº9, jan-dez 2007.
- DANCETTE, J. *La faute de sens en traduction*. TTR: traduction, terminologie, redaction, v.2-2, 1989, p.83-102.

- DAVIS, P. H. C; WELLS, S. T.; CARBY, C. S. *Feminismos negros*. Una antología. Madrid, 2012.
- DELISLE, J.; BASTIN, G. L. *Iniciación a la traducción*. Enfoque interpretativo. Teoría y práctica, Caracas: Universidad Central de Venezuela – Facultad de Humanidades y Educación, 1993.
- DINIZ, T. F. N. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução* – Ouro Preto: UFOP, 1999.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELIADE, M. *Tratado de História das Religiões* - São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ELIADE, M. *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase* – São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ENGELMANN, M. *O jogo elocucional feminino*- Goiânia: UFG editora, 1996.
- EPSTEIN, J. O cinema do diabo. In: XAVIER, I. (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: embrafilme, 1983.
- FERREIRA, É. E. P. *A transposição da Literatura para o Cinema: reflexões preliminares*. 2008.
- FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. 2006.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- GARCÍA, N. *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* – México: Grijalbo, 1990.
- GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas* – Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. 2002.
- GENTZLER, E. *Teorias Contemporâneas da Tradução* – São Paulo: Madras, 2006.
- GUILOUSKI, B. *Ritos e rituais*. PUC, 2012.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades de mediações culturais* – Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. Tradução Adail Sobral e Maria Gonçalves. 25ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- HOHLFELDT, A. *Cinema e Literatura: liberdade ambígua* São Paulo: Nobel, 1984.
- HOOKS, B. *Feminism is for Everybody*. Cambridge, 2010.
- HOOKS, B. *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness: from Yearnings: Race, Gender and Cultural Politics*, 1989.
- HOUSE, J. *Translation quality assessment: a model revisited*. Tübingen: Gunter Narr, 1977.
- HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York, Routledge, 2006.

- IRIGARAY, L. *This sex which is not one- New York*: Cornell University Press, 2002.
- JÚNIOR, N. B. *Desterritorialização, memória e hibridismo cultural: a construção identitária do narrador Nael no romance Dois Irmãos de Milton Hatoum*, 2014.
- KARNAL, L.; PURDY, S.; FERNANDES, L. *História dos Estados Unidos – das origens ao século XXI* – São Paulo: Contexto, 2015.
- LACAN, J. *O seminário. Livro 17: O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro, 1991.
- LEFÉVERE, A. A. Why waste our time on rewrites; the trouble of interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. In: HERMANS, T. (Ed) *The manipulation of Literature: Studies in literary translation*. London: Croom Helm, 1975.
- MAGALHÃES, C. M.; ALVES, F. *Competencia em tradução: cognição e discurso*. Belo Horizonte: Humanitas: UFMG, 2005.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica* – Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MORIN, E. A alma do cinema. In: XAVIER, I. (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.
- NEWMARK, P. A. *Textbook of translation*. Cambridge: Prentice-Hall International, 1987.
- NORD, C. *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Amsterdam – New York, NY: Rodopi, A 1991.
- OLIVEIRA, V. M. R. de; CAMPISTA, V. do R. O silêncio: multiplicidade de sentidos. In: SINAIS - *Revista Eletrônica - Ciências Sociais*. Vitória: CCHN, UFES, Edição n.02, v.1, Outubro, 2007.
- OLIVEIRA, R. *Em nome da Mãe: o arquétipo da Deusa e sua manifestação nos dias atuais*. Número 3- Dezembro de 2005.
- OLIVEIRA, I. D.; REIMER, I. R.; SOUZA, S. D. *Religião, transformações culturais e globalização* – Goiânia: PUC Goiás Editora, 2011.
- ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos* – Pontes, 2002.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4ª edição. São Paulo: UNICAMP, 1997.
- PALAZUELOS, J.C. et al. *El error de traducción*. Universidad Católica de Chile, 1992.
- PAZ, O. *Os Filhos do Barro* – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- PAZ, O. *Tradução: literatura e literalidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1971.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso: Uma Crítica à Afirmação do Óbvio*- São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.
- PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- PORTO, P. de C. P. Narrativas Memorialísticas: Memória e Literatura. *Revista Contemporânea de Educação* nº12- dezembro, 2011.
- PRISCO, Y. C. *As religiões de matriz africana e a escola* – Praia Grande – SP, 2012.
- PROENÇA F. D. *A linguagem literária*. 8.ed. — São Paulo: Ática, 2007.
- RODRIGUES, M. *O Espaço e o Tempo na Literatura*. 1. ed. Goiânia: Kelps, 2009.
- SAID, Ed. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia de Letras, 1995.
- SANTOS, B. de S. Por uma concepção multicultural de direitos humanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais* nº 48 junho, 1997.
- STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. *Film adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.
- SHARPE, P. *Entre resistir e identificar-se*. Goiânia: UFG, 1997.
- SILVA, R. R. *Religiões de matriz Africana*. 2012.
- SILVA, T. T.; HALL, S.; WOODWARD, K. *Identidade e diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SILVA, E. P. da; PEREIRA, A. L. Do impresso à película: tradução intersemiótica e configurações da (homo) afetividade feminina em *A Cor Púrpura*, de Alice Walker. *Revista Livre de Cinema*, p.67-78 v.2, n.3, set-dez, 2015.
- SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- TURCHI, M. Z. *Literatura e Antropologia do Imaginário* - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.
- VELASCO, J. Construyendo puentes: un diálogo desde-con el feminismo negro. In: *feminismos negros: una antología*. Villatuerta: Traficantes de sueños, 2012.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e terra, 1983.
- WADDINGTON, C. *Estudio Comparativo de diferentes métodos de evaluación de traducción general* (inglês-español). Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 1999.
- WALKER, A. *Vivendo pela palavra* – Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- WALKER, A. *The Color Purple*. Harcourt, Inc, 1992.
- WALKER, A. *A Cor Púrpura* – Barcelona: Teorema Editorial, 2004.
- WALKER, A. *The Temple of My Familiar*- New York, 1990.
- WALKER, A. *O Templo Dos Meus Familiares* – Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- WALSH, C. *Interculturalidad, Plurinacionalidad y Decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado*. Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador, 2008.

WALSH, C. *Interculturalidad Crítica y Educación Intercultural*. La Paz, 2009.

WIND, T. L. *Mosaicos de Culturas de Leitura e Desafios da Tradução na Literatura Infanto-juvenil* – Jundiaí: Paco Editorial, 2015.