

# *Adaptando A Cor Púrpura* *narrativa epistolar e voz-over*

## **Adaptating *The Color Purple*: epistolary novel and voice-over**

*Helena Bonito Couto Pereira*

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP, Brasil

*Luciana Duenha Dimitrov*

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP, Brasil

**Resumo:** Transformar texto literário em mídia audiovisual pressupõe uma série de procedimentos, sendo imprescindíveis, dentre outros, a escolha de intérpretes para os personagens, de locação para os espaços ficcionais, além de um trabalho específico com a linguagem para a transposição e criação de diálogos. O objeto desse estudo, *A cor púrpura* (Alice Walker, 1982) apresenta dificuldade adicional por se tratar de uma narrativa epistolar. Não se discute a questão da fidelidade do filme (Steven Spielberg, 1985) em relação ao livro. Diferentemente desse processo, examinam-se confluências estética e ideológica entre ambos, levando-se em conta a natureza de cada um deles como obra ficcional autônoma.

**Palavras-chave:** Adaptação. *A Cor Púrpura*. Voz-over. Narrativa epistolar.

**Abstract:** Transforming a book's text into an audiovisual media foresees a series of proceedings, being indispensable, among others, the choices concerning the characters'interpreters, the location used for the fictional space, besides a very specific work concerning language, in order to transposition and dialogues'creation. This study's focus, *The Color Purple* (Alice Walker, 1982) presents an additional level of difficulty as being structured as an epistolary novel. The movie's fidelity (Steven Spielberg, 1985) towards the book will not be discussed. Differently within this process, both the aesthetics and ideological confluences with be examined in this essay, taking into account their natures (novel and movie) as independent fictional pieces.

**Keywords:** Adaptation. *The Color Purple*. Voice-over. Epistolary novel.

A adaptação de um romance (“narrar”) para filme (“mostrar”) pressupõe a realização de alguns procedimentos para que o texto ficcional, construído imaginariamente pelo leitor, possa transformar-se em imagens, sons e ilusão de movimento.

Arte recente, criada há pouco mais de um século, o cinema sempre encontrou, e ele encontra nos textos literários preciosas fontes para suas realizações. É importante ressaltar que, como relata Bluestone (2003, p. 3), as adaptações constituem cerca de 30% de toda a produção cinematográfica, fato que ocorre desde os primórdios do cinema.

Adaptar um texto para filme é tão complexo quanto criar um roteiro original, pois envolve opções como a escolha do elenco, a ambientação espacial, a definição do tempo – correspondente ao da obra original ou transposto para outra época – a transformação de textos narrados em diálogos, sempre que possível, o trabalho com o foco narrativo, explícito no livro, mas subentendido no filme, e a elaboração de um roteiro que não desfigure a obra original. Ao contrário do que preconizou a crítica durante muito tempo, e do que os espectadores em geral esperam dos filmes adaptados, não há obrigatoriedade de fidelidade ao original.

Atualmente, considera-se bem-sucedida uma adaptação que preserve aspectos estéticos e temáticos do livro em equivalentes estéticos e temáticos no filme. Uma obra literária de intensa dramaticidade, em princípio, pode resultar em um filme igualmente dramático, mesmo que seu enredo seja reduzido, que o contexto seja transposto para outra cultura ou outro país, ou que não se apresentem no filme todas as personagens do livro.

Dificuldades adicionais podem ocorrer conforme o gênero literário a que se filia o romance, como é o caso no presente estudo. Publicado em 1982, *A Cor Púrpura*, o romance que compõe este *corpus*, foi responsável por atribuir a Alice Walker, sua autora, *status* de grande romancista, uma vez que o *best seller* não apenas ganhou o Prêmio Pulitzer (1983), como também permaneceu cerca de um ano de na lista dos mais vendidos no *The New York Times*. Tamanho sucesso suscitou o interesse da Warner Bros. em comprar os direitos do romance. Steven Spielberg, já naquela época um proeminente diretor, aceitou o desafio de dirigir *A Cor Púrpura* transformando, assim, o importante romance em um longa-metragem lançado em dezembro de 1985.

Não apenas o fato de ter sido adaptado enquanto ainda fazia sucesso junto aos leitores complicou o processo assinado por Spielberg; pertencente ao gênero epistolar, composto de noventa cartas, setenta

assinadas pela protagonista Celie e vinte e duas escritas pela irmã da protagonista, Nettie, *A cor púrpura* criava dificuldades adicionais para ser adaptado. Para melhor discutir, neste estudo, como se processou a transformação da narrativa epistolar em um texto audiovisual, foi necessário reorganizar, numerando, a sequência das cartas. Considerando-se as especificidades do gênero, quando de sua adaptação, Linda Hutcheon e Siobhan O'Flynn (2013, p. 40, tradução nossa) explicam que “graças às mudanças necessárias, o romance epistolar aparentemente apresentaria as mais óbvias dificuldades para dramatização”. Por causa das dificuldades evidentes torna-se indiscutível que quem quer que fosse o adaptador do premiado romance epistolar enfrentaria problemas, caso optasse por adaptá-lo por intermédio exclusivo de cartas, correndo o risco de criar um produto cujo código narrativo dificilmente seria compreendido por parte do público; em contrapartida, se optasse por excluir de sua versão as cartas, talvez se distanciasse mais do que desejaria do original.

O adaptador pautou-se pelo objetivo de atingir o público sem deixar de transmitir a fábula original, tendo em mente que a manutenção de uma mesma estrutura narrativa não se faz necessária quando se trata da adaptação de um romance para um filme, já que, “por uma questão de necessidade metodológica, o código narrativo de um texto literário e sua tradução fílmica deve ser analisado antes do exame dos outros códigos” (JOHNSON, 1982, p. 23). Ao optar pela transformação da maioria das cartas constituintes do romance em diálogos, mantendo-se, porém, a fábula original, revela-se, no produto derivado, uma trama estruturada distintamente. Isso foi possível porque “[...] um código que pode ser manifestado em várias linguagens, tanto verbal como não-verbal [...]; [é portador de] uma camada autônoma de significação, com uma estrutura que pode ser isolada da linguagem específica que o transmite” (JOHNSON, 1982, p. 22-23).

“Como duas linhas de intersecção, o romance e o filme se encontram em um ponto, após o qual divergem. Em sua intersecção, o livro e o roteiro filmado são quase indistinguíveis” (BLUESTONE, 2003, p. 63, tradução nossa). A indistinção entre o premiado romance e o filme proposto por Spielberg comprova-se no que concerne a ambientação, fábula e linguagem, observando-se que a opção do adaptador foi manter a linguagem oral predominante no romance, assim como muitos dos detalhes das cartas, para constituir seu espaço cênico de maneira a torná-lo crível ao espectador. A divergência, por sua vez, está implícita na exclusão física das cartas escritas pela protagonista:

as setenta cartas que Celie escreve a Deus e à irmã se fazem presentes em conteúdo, não em forma; ressalta-se a presença física apenas de algumas das vinte e duas cartas escritas por Nettie à Celie.

A escolha pela exclusão de grande parte das cartas poderia justificar-se de muitas maneiras; sob esta perspectiva, a opção de Spielberg por não usar as cinquenta e seis cartas que Celie destina a Deus como elementos cênicos justifica-se, uma vez que tais cartas não são, mesmo no universo ficcional, enviadas a Deus. Com a ausência física de um destinatário, grande parte da fábula acaba narrada pela memória da personagem que escreve. Ora, resolvida a questão das cartas, qual seria o problema enfrentado pelo aclamado diretor? Esse processo de adaptação seria simples se o romance fosse composto exclusivamente por cartas de Celie remetidas a Deus, o que, de fato, não ocorre. Como se sabe, há vinte e duas cartas escritas por Nettie que chegam à Celie e, com isso, atribuem nova voz àquele romance – voz esta que apresenta fatos distintos dos retratados pela irmã-protagonista. No entanto, a inserção de cartas que realmente cumprem a função epistolar (a remetente, Nettie, escreve à destinatária Celie que tem acesso, embora com atraso, ao conteúdo apresentado) acabam por desestabilizar o processo adaptativo que se propôs até então. Nesse ponto, optou-se por tornar física parte das cartas escritas a Celie. Finalmente as quatorze cartas que Celie escreve a Nettie (quando entende que a irmã está viva) também se fazem presentes apenas em conteúdo, não em forma.

Sumariamente exposto o processo de adaptação, antes de qualquer comentário às opções de Spielberg, ressalta-se o posicionamento da própria autora, que, sabiamente, não endossou as críticas recebidas pelo longa: “com frequência eu dizia ‘Lembre-se, o filme não é o livro’” (WALKER, 1997, p. 22, tradução nossa). Sua fala revela a compreensão de que

ao adaptar, o argumento da história segue, *equivalências* são procuradas em diferentes sistemas, em muitos elementos da história: seus temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante (HUTCHEON; O’FLYNN, 2013, p. 10, grifo das autoras, tradução nossa).

A equivalência das cartas evidencia-se no conteúdo exposto ao longo da adaptação e não na materialidade epistolar. Valendo-se do original para criar uma nova fábula, toma-se como base a cronologia

originalmente apresentada no romance, comprovando que “romances lineares realistas, aparentemente, são adaptados mais facilmente à tela do que os romances experimentais [...]” (HUTCHEON; O’FLYNN, 2013, p. 15, tradução nossa). A adaptação é estruturada tendo como princípio norteador a cronologia temporal das personagens, salvo em alguns momentos de *flashback*, alheios ao foco deste estudo.

Estabelecidas as diretrizes que delimitam o emprego da técnica em voz-over, focaliza-se agora o emprego desta técnica na adaptação de *A Cor Púrpura*. O fato de Celie escrever setenta das noventa cartas que compõem o romance proporciona uma visão bastante relativa dos fatos, uma vez que, narradora-personagem, esta confere à sua narrativa impressões que concernem a si mesma, não possibilitando às demais personagens que imprimam suas próprias vozes dentro da fábula. Aliada à voz de Celie há a voz de Nettie em vinte e duas cartas (que, todavia, não serão objeto de atenção neste estudo); tal voz, apesar de ser essencial, introduz na narrativa uma nova fábula, em que personagens ganham forma. Essa participação das irmãs atribui-lhes aquilo que Jean Pouillon (1974, p. 54) define como “visão com”:

escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta.

Participante daquilo que narra, o leitor acaba sendo conduzido pela narrativa exclusivamente pelos caminhos que a narradora teceu. Havendo a presença exclusiva desse tipo de narrador, ao leitor cabe, normalmente, uma única perspectiva dos fatos (em geral, fortemente associada à perspectiva do narrador-personagem). Chamado de narrador homodiegético, ou seja, aquele que está “presente dentro da ficção que ele narra [...]” (REUTER, 1996, p. 71), é por meio exclusivamente desse narrador-personagem que o leitor conhece fatos e julga personagens. Ainda nessa perspectiva, Gérard Genette especifica o termo, classificando como auto-diegético aquele narrador que protagoniza a história narrada: “[...] a rela-

ção do narrador com a história é, em princípio, invariável mesmo quando [...] [o narrador] desaparece momentaneamente como personagem, pois sabemos que ele pertence ao universo diegético de sua narrativa e que reaparecerá mais cedo ou mais tarde” (1983, p. 245, tradução nossa). Autodieéticas, as narradoras de *A Cor Púrpura* têm momentos distintos de atuação e, em cada um desses momentos, as personagens protagonizam o que narram. Identifica-se Celie, aquela que assina a maioria das cartas, como protagonista absoluta dessa narrativa epistolar.

O espectador do filme de Spielberg não se depara com uma narrativa exclusivamente epistolar; tampouco com uma narrativa em que as cartas norteiam a sequência das cenas. Há, de fato, uma narrativa em que a voz-over de Celie interrompe a narrativa em alguns momentos específicos. O fato de o espectador “[...] aceitar a postura do narrador em voz-over como o contador de sua fábula [...]” (KOZLOFF, 1988, p. 49, tradução nossa) – no caso, a voz de Celie – justifica-se, uma vez que esta voz predomina nos primeiros quatorze minutos da adaptação, posicionando-se, então, como voz predominante. Tal estratégia, além de delimitar o papel da personagem, possibilita que o espectador conheça fatos de sua vida que serão determinantes à compreensão da fábula que se intenta adaptar.

Um dos precursores no estudo da adaptação, George Bluestone, em seu canônico *Novels into Film*, postulou: “onde o romance discursa, o filme deve retratar” (2003, p. 47, tradução nossa). Obviamente, quando da publicação da primeira versão de seu livro (1957), o estudioso não poderia referir-se a *A Cor Púrpura*, mas sua reflexão converge para aquilo que se realizou nos sete primeiros minutos do filme. Esses minutos iniciais apresentam não apenas a protagonista Celie ao público, mas também aqueles assuntos que, ao longo da narrativa, comporiam as questões mais angustiantes de sua existência: o estupro pelo suposto pai, a separação dos filhos e a imposição do casamento.

À medida que esses fatos são vividos por Celie, a voz-over da protagonista se sobrepõe às experiências apresentadas na tela. Esses minutos iniciais trazem o conteúdo apresentado nas três primeiras cartas do romance. Na primeira delas, Celie apresenta-se e tenta explicar o que lhe acontecera nos últimos tempos. Ela é uma adolescente de quatorze que é constantemente ameaçada e violentada pelo pai,

só falava Você vai fazer o que sua mãe num quis. Primeiro ele botou a coisa dele na minha coxa e começou a mexer. Depois ele agarrou meus peitinho. Depois ele impurrou a coisa dele pra dentro da minha xoxota. Quando aquilo dueu, eu gritei. Ele começou a me sufocar, dizendo. É melhor você calar a boca e acostumar (WALKER, 2009, p. 9-10).

O fato de Celie jamais revelar sua condição de vítima – a não ser a Deus – encontra-se atrelado ao papel social que a protagonista ocupava naquele momento narrativo. Trata-se de um momento histórico que sucede a abolição dos escravos, quando “o padrão de abuso sexual institucionalizado das mulheres negras tornou-se tão poderoso que conseguiu sobreviver à abolição da escravidão” (DAVIS, 1983, p. 175, tradução nossa). Teoricamente, Celie é livre, em verdade, é propriedade do pai, que a usa como a um de seus animais. Desconhecendo qualquer realidade que não a sua, a Celie restaria apenas informar a seu leitor (Deus) sobre sua condição de vítima, explicitando, a partir daí, aspectos essenciais ao desenvolvimento da trama (WALKER, 2009, p. 10-11): seu absoluto desconforto em relação ao abuso sofrido, “mas eu nunca me acostumei, nunca”; sua gravidez, “agora eu fico enjuada toda vez que sou eu que tenho de cozinhar”; o conhecimento do abuso e consequente desaprovação da mãe, ““minha mamãe, ela fica o tempo todo encima de mim e olhando”; a doença da mãe, “[...] muito duente pra durar muito”.

Na segunda carta, a narradora anuncia tragédias que firmarão sua condição futura (WALKER, 2009, p. 11): a morte da mãe, “minha mãe morreu. Ela morreu gritando e praguejando. Ela gritou comigo. Ela praguejou comigo”; o assassinato da filha e de seu outro bebê que nasceria pouco tempo depois, “foi ele que levou. Ele levou ele quando eu tava dormindo. Matou ele lá no bosque. Vai matar esse também, se ele puder” (WALKER, 2009, p. 12).

Aos 4min46s (por não haver um roteiro disponível para consulta, transcreveram-se e traduziram-se, diretamente do filme, as falas que são analisadas neste estudo) do filme, a voz-over de Celie é ouvida:

Querido Deus, eu tenho quatorze ano. Eu sempre fui uma boa menina. Quem sabe o senhor pode dar um sinal. Me deixe saber o que está acontecendo comigo. Um dia papai veio e disse, 'você vai fazer o que sua mãe não quis'.

*Adaptando  
"A Cor Púrpura":  
Narrativa Epistolar  
e Voz-Over*

---

157

Agora eu tenho dois filhos do meu pai.

Um menino chamado Adam, ele levou enquanto eu estava dormindo. E uma menina chamada Olivia, que ele tirou dos meus braços.

Então minha mamãe morreu, praguejando e gritando porque seu coração estava quebrado. (A COR... 1985).

Aquilo que se expõe nas duas primeiras cartas encontra-se espelhado quase na íntegra nos primeiros minutos do filme. O fato de as falas das personagens reproduzirem apenas parte das cartas é justificável, uma vez que “[...] a montagem que justapõe fragmentos de cenas [...] pode atuar de modo a trazer as prerrogativas *sumarizantes* do narrador literário ao resumir os fatos” (XAVIER, 2003, p. 73, grifo do autor).

É exatamente isso que acontece nesse trecho de análise: associadas às falas, há imagens que mostram ao espectador detalhes da narrativa original, como Celie grávida e, na sequência, seu parto. Essa redução não apenas exclui fragmentos do romance, como também é responsável por direcionar a sensibilidade do espectador para o sofrimento de Celie de maneira direta: a narração fílmica mostra o bebê sendo levado da menina. Poucos minutos depois, a voz-over de Celie complementa a informação quando apresenta os filhos, sem esclarecer se estes se encontram vivos: “um menino que chamei de Adam, ele me tirou enquanto eu dormia. E uma menina que chamei de Olivia, que ele tirou diretamente dos meus braços” (4min46s). Dissonante em sua representação, cabe ressaltar que a adaptação é de tamanha sutileza que pouco lembra a brutalidade descrita originalmente por Celie.

É importante esclarecer que não se objetiva, neste estudo, criticar as opções do adaptador, mas compreender seu processo de concepção e execução. Exposto isso, voltemos à recorrente atenuação da violência. Ao ter como base o romance, a análise do longa-metragem permite notar que muitas das sequências narrativas originais que se relacionavam à violência sexual foram suavizadas. Recheado de descrições de violência extrema, o romance não omite detalhes que, minimizados ou excluídos da adaptação, não comprometem a compreensão do espectador. Muitas dessas marcas de violência são realmente essenciais, já que compõem, mesmo que de maneira controversa, a personalidade das personagens, especialmente da protagonista. A opção, aqui, converge com a censura (o filme foi classificado com censura para menores de



13 anos), que avalia todos os filmes antes de seu lançamento. Caso se optasse por reproduzir, com detalhamento, a violência exposta na narrativa, seria ignorado que “apenas um passo antes do artista, e algumas vezes sobre o artista, há o poder modelador do censor e da audiência” (BLUESTONE, 2003, p. 35, tradução nossa). Mesmo em se tratando da adaptação de um *best seller*, seria improvável que a censura liberasse (em 1985), a cena de uma adolescente sendo violentada pelo pai; acredita-se que, havendo tal cena, o público tampouco a aprovaria.

Associada à censura, classificada por Christian Metz (2012, p. 226-227) como “censura pelas instituições”, há também aquilo que o estudioso denomina “censura ideológica e moral [...] [que] não provém mais das instituições, mas sim da interiorização excessiva das instituições por certos cineastas que [...] não tentam [...] escapar ao círculo estreito do dizível aconselhado para o cinema”. Envolto nesta censura ideológica e moral, o adaptador ateu-se ao fato de a narrativa de Walker relatar a história de uma menina de 14 anos – a primeira fase do filme tem como protagonista a atriz Desreta Jackson, que tinha 10 anos na época, o que poderia se tornar mais um problema para a censura.

Em muitos dos casos em que a violência é cometida contra a menina Celie, opta-se pelo emprego da voz-over da protagonista associada a imagens que, de fato, não ilustram a história ouvida. No trecho iniciado aos 4min46s, a imagem mostra o retrato melancólico do pai e das filhas caminhando lentamente, enquanto, em um dia de inverno, acompanham o caixão da mãe em uma carroça. Toda a violência verbal com que a mãe se dirige à filha nas primeiras cartas do romance se resume à doce voz-over que acompanha a cena: “então minha mamãe morreu, amaldiçoando e gritando, porque seu coração estava partido” (tradução nossa) – no original, a segunda carta traz “minha mãe morreu. Ela morreu gritando e praguejando. Ela gritou comigo. Ela praguejou comigo” (WALKER, 2009, p. 11). Com um *close* no caixão fechado (apenas um pedaço de tecido claro destoa da pintura fúnebre), a mãe não é mostrada nem ouvida, atenuando-se, assim, a violência verbal original. Ao espectador que assiste a essa sequência inicial, proporciona-se o conhecimento da fábula, evidenciando-se uma preocupação em relação à independência da adaptação, o que evita a necessidade, para o espectador, de “[...] preencher quaisquer lacunas na adaptação com informação do texto adaptado” (HUTCHEON; O’FLYNN, 2013, p. 121, tradução nossa).

Adaptando  
"A Cor Púrpura":  
Narrativa Epistolar  
e Voz-Over

---

159

Estruturalmente, a exclusão das informações apresentadas nas primeiras cartas inviabilizaria o desenvolvimento pleno da trama; assim, a técnica de voz-over, ao duplicar a voz da personagem, já que “a personagem que narra é [...] duplicada, habitando a história como o eu-que-vive enquanto fornece o discurso como o eu-que-narra” (KOZLOFF, 1988, p. 53, tradução nossa), apresentou-se como solução adequada, sendo usada recorrentemente na primeira parte da adaptação (considera-se que essa primeira parte se encerra aos 33min, quando, em uma passagem de tempo, Celie passa a ser interpretada por Whoopi Goldberg). A violência objetiva e explícita contada pela narradora no romance é de fato relatada pela protagonista na adaptação, porém, vem acompanhada de imagens e ações bastante distintas das narradas. Com isso, atenua-se a violência sem excluí-la, mantendo-se intacto o conteúdo das cartas iniciais.

Atenuação semelhante é evidenciada em parte da adaptação da nona carta, cuja sentença inicial anuncia o casamento de Celie e Albert, “eu passei o dia do meu casamento correndo do minino mais velho” (WALKER, 2009, p. 24); na adaptação, uma sequência dialogada anterior expõe o fato. Assim como o trecho do estupro, a exclusão da consumação do ato sexual pode ser justificada com argumentos semelhantes aos empregados anteriormente. Encontra-se também, no texto, uma explicação para tamanha atenuação, como se observa no quadro abaixo:

<b>QUADRO 1: CARTA 9</b>	
<b>WALKER, 2009, p. 24-25</b>	<b>A COR... 1985, 10min23s</b>
Mas eu num chorei. Eu fiquei lá pensando na Nettie quando ele tava encima de mim, imaginando se ela tava salva. E depois eu pensei na Shug Avery. Eu sei que o que ele tava fazendo comigo ele fez com a Shug Avery e quem sabe ela gostou. Eu botei meus braço ao redor dele.	Eu não choro. Eu deito lá pensando na Nettie, enquanto ele está em cima de mim. Penso se ela está segura. Depois eu penso naquela mulher bonita da foto. Eu sei que o que ele está fazendo comigo, ele fez com ela. E talvez ela goste. (tradução nossa).

Fonte: Elaborado pelas autoras.

O modo como, no original, a descrição do ato sexual é abreviada, repete-se na adaptação *ipsis litteris*, sendo a última acrescida de uma ambientação detalhada inexistente no original. Trata-se de uma adição relativa ao meio, já que “[...] adaptações fílmicas obviamente adicionam corpos,

vozes, sons, adereços, figurinos, arquitetura, e assim por diante” (HUTCHEON; O’FLYNN, 2013, p. 37, tradução nossa); a cena traz o quarto do casal, o ranger da cama, o casal, o som do ato sexual e a consolidação de seu fim (“Jesus!”), de modo que o espectador possa completar mentalmente a cena.

Soluções adaptativas como essas evidenciam que “na passagem de contar (tell) para mostrar (show), [...] uma adaptação deve dramatizar: descrição, narração e representação de pensamentos que devem ser convertidos em fala, ação, sons e imagens visuais” (HUTCHEON; O’FLYNN, 2013, p. 40, tradução nossa). Do mesmo modo, a autonomia da obra dirigida por Spielberg em relação ao romance de Walker revela-se bastante consistente, independentemente de eventuais ressalvas.

Ainda nos minutos iniciais, o adaptador recorre à voz-over na sequência imediatamente posterior, quando Celie revela a relação com o pai após a morte da mãe:

*Adaptando  
"A Cor Púrpura":  
Narrativa Epistolar  
e Voz-Over*

161

<b>QUADRO 2: CARTA 3</b>	
<b>WALKER, 2009, p. 13</b>	<b>A COR... 1985, 5min53s</b>
Querido Deus, Parece que ele num pode mais nem olhar pra mim. Fala que eu sou má e sempre quero fazer coisa ruim. Ele levou meu outro nenê também, um minino dessa vez. Mas eu num acho que matou não. Acho que ele vendeu prum homem e a esposa dele, lá em Monticello. [...] Eu fico pensando que ele bem podia achar alguém pra casar. Eu vejo ele olhando pra minha irmãzinha. Ela tá cum medo. Mas eu falei que vou tomar conta dela. Cum ajuda de Deus.	Querido Deus, parece que ele num pode mais nem olhar pra mim. Eu não acho que ele matô meu menino. Ouvi dizer que ele vendeu para um pastor e sua esposa. Eu fico pensando que ele bem podia achar alguém pra casar. Eu vejo ele olhando pra minha irmãzinha. Ela está com medo. Mas eu falei que vou tomar conta dela. Cum ajuda de Deus. (tradução nossa).

Fonte: Elaborado pelas autoras.

O cotejo entre o texto original e o adaptado revela que há a preservação completa do sentido originalmente proposto. Além disso, a adaptação possibilita a compreensão do espectador quando a voz de Celie revela o tipo de relação que mantinha com o pai após a morte da mãe. Novamente atenta-se à sutileza com que se reitera o comportamento abusivo do pai: aos seis minutos do filme Celie observa o pai impossibilitando a saída de Nettie da

varanda da casa. A voz doce de Celie, associada à pseudoinocência da brincadeira do progenitor, mantêm viva a aura do texto original em que Celie relata o interesse incestuoso do pai também pela irmã. Nota-se que, por meio de sentenças curtas, Celie apresenta o problema: “Eu fico pensando que ele bem podia achar alguém pra casar” (WALKER, 2009, p. 13). Não se faz necessário, no romance ou no filme, o preenchimento das lacunas presentes na declaração da protagonista, haja vista que, em ambas as versões, já é sabido que o pai engravidou Celie, havendo aqui a previsibilidade do ato repetir-se com Nettie. A adaptação também preza pela manutenção de uma informação essencial para a condução da narrativa: a venda dos bebês de Celie. A mudança do texto original é quase imperceptível, havendo apenas uma informação que, no romance, só é apresentada muitas cartas adiante, mais precisamente na décima carta: o fato de o pai adotivo dos bebês ser um pastor – “Acho que ele vendeu prum homem e a esposa dele, lá em Monticello” (WALKER, 2009, p. 13); “ouvi dizer que ele vendeu [meu menino] para um pastor e sua esposa” (A COR... 1985, 5min53s, tradução nossa).

A quarta carta de Celie tem seu conteúdo apresentado em voz-over aos 6min44s. Mantém-se a brevidade do fato narrado na carta com o emprego de um texto quase idêntico – “ele veio pra casa com uma moça dos lado de Gray. Ela é da minha idade mas eles casaram” (WALKER 2003, p. 14); “ele veio pra casa com uma moça dos lado de Gray. Ela é da minha idade mas eles casaram agora” (A COR... 1985, tradução nossa). Destaca-se, no filme, que a noiva do pai é uma jovem cujas formas reiteram a afirmação de Celie sobre a predileção do homem por jovens meninas. Essa predileção confirma-se quando a morte do pai é anunciada por Celie, na carta 82: “de qualquer maneira, a mulherzinha dele, Daisy, me chamou no telefone no meio da noite. Dona Celie, ela falou, eu tenho más notícias. O Alphonso tá morto. Quem? eu perguntei. Alphonso, ela falou. Seu padrasto” (WALKER, 2009, p. 281). Na adaptação (133min), quando Celie vai ao funeral, observa-se, na conversa com a madrasta (trecho não transformado em diálogo), uma jovem que aparenta ter a metade da idade da protagonista. Como as cartas de Celie não são datadas, não é possível precisar o tempo decorrido entre o desejo de Celie expresso anteriormente e sua concretização – talvez porque o tempo não seja, de fato, de grande relevância ao desenvolvimento narrativo.

É de grande relevância para a trama, entretanto, a apresentação do pretendente da irmã – leitor e espectador serão informados de que o homem em questão é Albert Johnson, futuro marido de Celie, a quem esta chama Sinhô. A semelhança entre os textos é enorme:

<b>QUADRO 3: CARTA 4</b>	
<b>WALKER, 2009, p. 14</b>	<b>A COR... 1985, 6min53s</b>
Querido Deus, Ele veio pra casa com uma moça dos lado de Gray. Ela é da minha idade mas eles casaram. [...] Minha irmãzinha Nettie tá com namorado quase do tamanho do Pai. A mulher dele morreu. Ela foi morta pelo namorado dela voltando pra casa da igreja. Ele só tem três filho. Ele viu a Nettie na igreja e agora todo domingo de tarde o Sinhô vem cá.	Querido Deus, ele veio pra casa com uma moça dos lado de Gray. Ela é da minha idade mas eles casaram agora. Minha irmãzinha, Nettie, tá com um homem sempre olhando pra ela. A mulher dele morreu. Ela foi morta pelo namorado dela voltando pra casa da igreja. Ele só tem três filho. Ele viu a Nettie na igreja e agora todo domingo de tarde o Sinhô vem cá. (tradução nossa).

*Adaptando  
"A Cor Púrpura":  
Narrativa Epistolar  
e Voz-Over*

---

163

Fonte: Elaborada pelas autoras.

Nesta carta, Celie relata as informações que, de fato, são transformadoras de sua vida: quem é o homem, sua maturidade, sua condição de viúvo e pai, seu interesse por Nettie. Cada uma dessas informações, mesmo sendo apresentadas com pouco detalhamento, se faz imprescindível na construção da história de Celie e de seus pares. A negociação para o casamento é apresentada nas cartas seis, sete e oito; na adaptação, cala-se a voz-over de Celie por pouco mais de dois minutos. Aos 10min30s, Celie volta a ser ouvida, quando relata a consumação de seu casamento. Ao ter sua voz devolvida tão rapidamente (e ainda no início da narrativa fílmica), Celie adquire credibilidade como narradora, minimizando as possibilidades de contestação do espectador em relação à história que narra.

Embora tenham sido selecionados poucos episódios, no intuito de adequar este estudo às dimensões próprias de um artigo, espera-se ter demonstrado a confluência estética desta adaptação, na qual, em nosso entender, o cineasta logrou criar um novo produto cultural. Assim como no texto de origem, comprova-se, na adaptação, uma narrativa de tom intimista sem prejuízo de sua natureza temática e estética complexa.

Foi a sensibilidade do diretor que se destacou, ao considerar a originalidade dessa obra se relacionada ao conjunto de sua filmografia, uma vez que soluciona aspectos que poderiam ter inviabilizado seu projeto, caso não encontrasse técnicas para a transposição da escrita epistolar. Dentre os recursos possíveis, o fato de ter sido empregada a

voz-over acaba por comprovar como essa técnica favorece a adaptação criada pelo cineasta. Efetivamente, ao inserir a voz-over como estruturante em sua obra, Spielberg acaba por cumprir o papel de atribuir, a essa adaptação, o tom narrativo que se faz evidente nas cartas que compõem o romance, sem perder o dinamismo inerente a todo e qualquer filme. Mantendo-se o tom das cartas que Celie escreve a Deus – especialmente no início da adaptação, quando o espectador está sendo apresentado à história da protagonista – revela-se, por meio das interrupções em voz-over, uma espécie de harmonia com o tom intimista tão essencial ao romance. Assim examinado, ratifica-se que a narrativa fílmica, produto da indústria cultural, nada ficou a dever em relação à narrativa romanesca que lhe deu origem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**A Cor Púrpura.** Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg; Kathleen Kennedy; Quincy Jones; Frank Marshall. Estados Unidos: Amblin Entertainment; Guber-Peters Company; the Warner Bros, 1985. (154 min).

BLUESTONE, George. **Novels into film.** Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.

DAVIS, Angela Y. **Women, race & class.** New York: Vintage Books, 1983.

GENETTE, Gérard. **Narrative Discourse: an essay in method.** Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983.

HUTCHEON, Linda; O'FLYNN, Siobhan. **A theory of adaptation.** Second edition. New York: Routledge, 2013.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema.** São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

KOZLOFF, Sarah. **Invisible Storytellers.** Berkley, Los Angeles, London: Berkeley, 1988.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PELLEGRINI, Tania et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WALKER, Alice. **A cor púrpura**. Tradução Betúlia Machado, Maria José Silveira, Peg Bodelson. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

\_\_\_\_\_. **The same river twice: honoring the difficult**. New York: Washington Square Press, 1997.

*Adaptando  
"A Cor Púrpura":  
Narrativa Epistolar  
e Voz-Over*

---

165

*Recebido em 10 de julho de 2015*

*Aceito em 19 de outubro de 2015*

