

CENTRO UNIVERSITÁRIO BARÃO DE MAUÁ

CAMILA CRISTINA JERONIMO

**AS PERSONAGENS FEMININAS EM *O CONTO DA AIA*: UMA ANÁLISE
INTERSEMIÓTICA**

Ribeirão Preto

2020

CAMILA CRISTINA JERONIMO

**AS PERSONAGENS FEMININAS EM *O CONTO DA AIA*: UMA ANÁLISE
INTERSEMIÓTICA**

Trabalho de conclusão de curso de Letras do
Centro Universitário Barão de Mauá para
obtenção do título de licenciatura.

Orientador: Me. Elaine Christina Mota

Ribeirão Preto

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

J54p

Jeronimo, Camila Cristina

As personagens femininas em o Conto da Aia: uma análise intersemiótica/ Camila Cristina Jeronimo - Ribeirão Preto, 2020.

53p.

Trabalho de conclusão do curso de Letras Português e Inglês - Licenciatura Plena do Centro Universitário Barão de Mauá

Orientador: Elaine Christina Mota

1. Literatura 2. Tradução Intersemiótica 3. Série de TV I. Mota, Elaine Christina II. Título

CDU 81'22

Bibliotecária Responsável: Iandra M. H. Fernandes CRB⁸9878

CAMILA CRISTINA JERONIMO

**AS PERSONAGENS FEMININAS EM *O CONTO DA AIA*: UMA ANÁLISE
INTERSEMIÓTICA**

Trabalho de conclusão de curso de Letras do
Centro Universitário Barão de Mauá para
obtenção do título de licenciatura.

Data de aprovação: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Me. Elaine Christina Mota
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Examinador 2
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Examinador 3
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Ribeirão Preto

2020

Dedico estas páginas a todos os professores, mas com especial carinho àqueles que passaram pelo meu caminho, que incentivaram meus sonhos e paixões, e por fim, me tornaram o que sou hoje.

AGRADECIMENTO

Sou imensamente grata por ter tido a sorte de conhecer a professora Elaine Christina Mota, e ainda mais grata por ela ter aceito ser orientadora deste estudo. Sua paciência e dedicação foram essenciais para o meu desenvolvimento, não só como profissional, mas também como pessoa. A sua luz influencia todos à sua volta e você brilha muito. Sou grata também pela minha família e todo o apoio que sempre me deram nesses inúmeros anos de estudo, pois se cheguei até aqui muito do esforço também é deles. O sonho dessa graduação é antigo em minha vida e, mesmo com todos os problemas enfrentados, me sinto honrada em poder torná-lo realidade com ajuda de pessoas tão maravilhosas.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem o intuito de analisar e comparar a obra *O conto da Aia*, de Margaret Atwood, com a produção seriada de mesmo nome desenvolvida pelo canal de *streaming* Hulu. A comparação entre obra literária e produção televisiva foi desenvolvida com base nas teorias referentes à tradução intersemiótica, que, em termos simples, é a tradução de um tipo de semiose (o livro de Atwood) para outro tipo de semiose (a série de TV). Tanto o texto original quanto a adaptação vêm tendo grande impacto midiático e conquistando inúmeros fãs nos últimos 4 anos, demonstrando que os temas abordados em ambos os objetos e os debates incitados por eles são atuais e relevantes e que cresce cada vez mais o interesse público por esse tipo de conteúdo. Sendo assim, este estudo tem enfoque nas personagens femininas de ambos os objetos com o objetivo de observar como foi feita essa tradução e a intencionalidade por trás dela.

Palavras chaves: Literatura. Tradução Intersemiótica. O Conto da Aia. Série de TV.

ABSTRACT

This final paper has the intention to analyze and to compare the book *The Handmaid's Tale*, by Margaret Atwood, to the TV series of same name produced by the streaming Channel Hulu. The comparison between the book and the TV series was developed using theories based on the intersemiotic translation, which, in simple terms, is the translation done from one type of semiosis (Atwood's book) to another type of semiosis (TV series). Both, original text and adaptation, have been having a great media impact and acquiring countless numbers of fans in the past 4 years, showing that the themes present in both works and the debates brought up by them are current and relevant and the public interest by this type of content does not stop increasing. Therefore, this work focuses on the female characters from both objects of this study, with the objective of observing how the translation has been done and the intentions behind it.

Key Words: Literature. Intersemiotic Translation. *The Handmaid's Tale*. TV Series.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	CONHECENDO A OBRA E AS TEORIAS	10
2.1	O romance	10
2.2	A série	12
2.3	O que é intersemiótica?	12
2.4	Os desafios da adaptação.	14
2.5	Como reconhecer uma distopia.	15
3	AS AIAS	19
3.1	Ofglen.....	22
3.2	Ofwarren.	26
4	OFFRED X SERENA JOY	33
4.1	A voz da protagonista e o fluxo de consciência.	34
4.2	Desenvolvimento e relação protagonista x antagonista	35
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
	REFERÊNCIAS	52

1 INTRODUÇÃO

A obra *O Conto da Aia* (publicado originalmente em 1985) pode ser considerada atualmente o trabalho de maior sucesso da autora canadense Margaret Atwood, já tendo sido adaptada para o cinema, teatro, ópera e série de TV. O enredo do livro, que retoma a tradição dos clássicos da literatura distópica, como *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, e *1984*, de George Orwell, ocorre na República de Gilead e traz um recorte de tempo na vida da aia Offred que, no regime teocrático demonstrado na obra, possui apenas uma função: procriar.

A publicação da obra se deu em meados da década de 80, mas sua ascensão a *best-seller* só aconteceu mais de 30 anos depois, com a retomada do debate de diversos temas importantes e presentes no texto de Atwood, como o surgimento de governos ultraconservadores, supressão de direitos e a opressão de minorias. Desta maneira, a obra já causava certo furor, principalmente nos Estados Unidos, devido ao resultado das eleições presidenciais de 2015, quando foi anunciada sua adaptação para série de TV. Desde então, tanto o livro quanto a série, se tornaram populares em todo o mundo, garantindo 4 temporadas da adaptação e uma continuação literária assinada por Atwood e publicada 34 anos após o romance de origem.

Desta forma, reconhecendo a importância de ambos os projetos e seu impacto nas discussões sociais e políticas contemporâneas, surgiu a necessidade em analisar e comparar romance e série, observando suas similaridades e diferenças e, principalmente, a intencionalidade por trás de cada decisão. Sendo assim, este estudo busca entender como a obra de Atwood foi recebida, interpretada e adaptada, e como a tradução do texto literário foi feita para material audiovisual em produção seriada, sendo estes objetos pertencentes à semioses tão dispares.

Para isso, a base do primeiro capítulo deste trabalho está em apresentar os objetos de estudo, romance e série de TV, assim como as teorias utilizadas como ferramenta para a análise comparativa desenvolvida nos capítulos seguintes. Este trabalho foi idealizado para ser acessível a qualquer pessoa, mesmo àquelas que não estejam familiarizadas ou que não pertençam ao grupo de estudos semióticos ou literários, visto a importância do contexto tratado em *O Conto da Aia*, que é tão rico em representações e que levanta debates de grande relevância para sociedade do século XXI. Desta forma, a principal intenção do capítulo inicial é a de informar e interessar o leitor no material abordado.

Já o capítulo seguinte traz as primeiras análises intersemióticas, usando como base de comparação duas personagens de grande importância para o desenvolvimento tanto do romance quanto da série, sendo elas Ofglen e Ofwarren, aias que fazem parte do círculo social da

protagonista Offred e que oferecem a possibilidade de conhecer novos ângulos do sistema regente em Gilead. A escolha destas personagens se deu pela relevância que possuem no contexto de ambos os objetos deste estudo, principalmente na série de TV, que abriu novos espaços para o desenvolvimento de tais personagens.

O terceiro e último capítulo traz a análise e comparação das duas personagens de maior importância para a trama, a protagonista Offred e Serena Joy, esposa do comandante Waterford, que, no texto original, é tratada como uma representação da casta das esposas, mas que na adaptação passa a ocupar diversas vezes o posto de antagonista, desenvolvendo um relacionamento conflituoso com Offred.

Por se tratarem de produções focadas no feminino e em como as mulheres foram oprimidas pelo estado de Gilead, foi decidido que neste estudo seriam tratadas apenas as personagens femininas de maior relevância para a trama, fazendo um recorte da história criada por Atwood para demonstrar como a adaptação tratou tais personagens e o impacto da tradução no público.

2 CONHECENDO A OBRA E AS TEORIAS

Este estudo se inicia com a introdução do romance escrito por Margaret Atwood e de seu universo gileadiano, assim como apresenta a adaptação da história para série de TV. Os subcapítulos trazem também a contextualização e base teórica utilizada para a análise intersemiótica desenvolvida no decorrer do trabalho.

2.1 O romance

O livro intitulado *O Conto da Aia*, originalmente *The Handmaid's Tale*, apresenta um curto espaço de tempo na vida de Offred, uma aia que é capturada pelo estado enquanto tentava fugir do país logo após o golpe que deu início ao governo de Gilead. A protagonista narra os momentos vividos na casa do comandante Waterford e de sua esposa e que são permeados por memórias de seu passado.

O contexto político descrito em Gilead se legitima pela situação especialmente crítica vivida pelo país, que se encontra devastado por radiação, guerras, abuso de agrotóxicos e métodos contraceptivos excessivos, o que faz com que o fato de crianças nascerem saudáveis seja algo raro. É neste momento de grande sensibilidade que um grupo teocrático e totalitarista dá um golpe no que outrora foram os Estados Unidos e passa a governar o país rigidamente. Guiado pelo cristianismo ortodoxo, mas convenientemente deformado para servir de alicerce ao novo governo, o Estado agora é governado por “comandantes” e as mulheres são apenas propriedades, dividindo-se em Esposas, Aias, Tias, Marthas, Econoesposas e não mulheres.

As Esposas pertencem ao mais alto grau que qualquer mulher poderia atingir, um posto ilustríssimo, porém reservado apenas para aquelas cuja classe seja suficiente para garantir o casamento com algum Comandante. Em seguida, vêm as Aias, ocupando o “segundo lugar” em nível de importância para o Estado. São “transformadas” em Aias as mulheres que estão em seu segundo casamento, ou que são solteiras ou lésbicas – desde que sejam brancas, saudáveis e jovens – e que não pertençam a um homem e tenham a capacidade ou alta probabilidade de gerar filhos. As Aias são treinadas e designadas para a casa de um Comandante, onde são submetidas, uma vez ao mês, durante seu período fértil, à “noite da cerimônia”, que deriva da passagem bíblica a seguir:

Vendo, pois, Raquel que não dava filhos à Jacó, teve Raquel inveja da sua irmã, e disse a Jacó: Dá-me filhos, ou senão eu morro.

Então se acendeu a ira de Jacó contra Raquel e disse: estou eu no lugar de Deus, que te impediu o fruto de teu ventre?
E ela lhe disse: Eis aqui minha serva Bilha; Entra nela para que eu tenha filhos sobre os meus joelhos e eu, assim, receba filhos por ela (Genesis, 30:1-3).

Todo o treinamento das Aias é feito pelas Tias, mulheres escolhidas pelo Estado, que são responsáveis por “ensinar” e, de certa forma, “catequizar” as futuras Aias sobre a fé e as regras que regem Gilead. Seus métodos são baseados em agressões, ameaças e torturas físicas e mentais. São selecionadas como Tias mulheres que ativamente participavam de algum movimento conservador no período pré-Gilead.

As Marthas ocupam o papel de cuidadoras das casas, dos comandantes e de suas esposas, mas sua origem e o motivo para não se tornarem Aias não ficam claros na obra. Em contrapartida, as Econoesposas são aquelas já casadas, mas de classe baixa e, mesmo não tendo filhos, não têm direito à uma Aia. Por fim, as não mulheres, que são aquelas consideradas muito velhas, inférteis, doentes ou criminosas, e que são enviadas para as colônias, lugares onde irão trabalhar até a morte, muitas vezes recolhendo lixo tóxico, ou, no melhor dos casos, em trabalhos agrícolas.

É nesse contexto que é apresentado um período na vida da aia Offred, que recebe tal nome após ser designada à casa do comandante Fred Waterford, nomenclatura que reafirma o pertencimento dessas mulheres ao seu comandante, pois deriva do termo “of Fred”, utilizando a preposição em inglês seguido pelo nome do seu comandante com a intenção de demonstrar posse e que é utilizado para nomear todas as aias.

A obra se baseia, grande parte, no fluxo de consciência de Offred, e o desenrolar da história demonstra um complexo entrelaçamento entre passado e presente, entre “o tempo de antes” (termo usado pela personagem para designar a sociedade antes do golpe), seus dias sendo treinada no “Centro Vermelho” e o período de sua atual posição na casa dos Waterford.

Com cada passo seu sendo controlado, os pensamentos de Offred são seu único refúgio entre as obrigações e rituais, que incluem participar de apedrejamentos e execuções em praça pública, onde ela relembra de seu marido e sua filha, de quem foi separada e não sabe se estão vivos. Desde o momento em que foi “captada” pelo estado, Offred fica cada vez mais afastada de qualquer relacionamento social, estando eles restritos às suas obrigações de Aia, ainda assim limitados, e à sua amizade com Ofglen, aia que, posteriormente, a protagonista descobrirá ser parte do movimento de resistência “Mayday”. Outra parte importante no relacionamento social de Offred se baseia em seu relacionamento com Nick, o motorista e, principalmente, em suas reuniões clandestinas com o comandante Waterford, que maliciosamente a convida diversas vezes para ir ao seu escritório, e, em outra ocasião, a leva para a “Casa de Jezebel”, um tipo de

prostíbulo, para socializar clandestinamente. Quando Serena Joy, a esposa do comandante, descobre esse fato, ela, involuntariamente, leva o movimento de resistência (que tinha intenções de conseguir informações sobre o governo a partir de Offred) a resgatar a Aia, dando fim ao período mencionado na obra. O capítulo final, chamado “Notas Históricas” se passa 200 anos após os relatos de Offred e faz com que o leitor infira que ela sobreviveu à fuga, pelo menos nos primeiros momentos.

2.2 A série

A série, também intitulada *O Conto da Aia*, teve sua estreia em 2017 e alcançou grande popularidade. Sua primeira temporada será utilizada neste estudo como o ponto de comparação com o livro, já que as outras temporadas seguem um cânon próprio, embora baseado na obra literária de Atwood. Protagonizada pela atriz Elisabeth Moss, que interpreta a aia Offred, a primeira temporada conta com 10 episódios, que serão contrastados com o texto original, de forma a evidenciar as principais diferenças entre as personagens femininas do livro e sua transmutação na obra de *streaming*.

Apesar de ser baseada no romance, a série traz diversos pontos não abordados no livro de Atwood, como diálogos (que muitas vezes aparecem como pensamentos no livro), ações, eventos e até personagens que não existem ou são apenas mencionados, assim como suas histórias e relacionamentos com o elenco principal. Esses fatores também serão abordados neste estudo e retomados nos próximos capítulos.

2.3 O que é intersemiótica?

Como uma das principais funções deste estudo será analisar a tradução intersemiótica da série em relação ao livro, ou seja, como o universo criado por Atwood foi adaptado para a série, com foco nas personagens femininas da obra, mostrando e avaliando o que foi mantido, o que foi mudado e suas motivações, é importante que se entenda o que é uma tradução intersemiótica. Entretanto, antes de tratar sobre a tradução intersemiótica é preciso conhecer do que trata a semiótica. De acordo com a definição de Lúcia Santaella:

O nome Semiótica vem da raiz grega semeion, que quer dizer signo. Semiótica é a ciência dos signos. [...] Não os signos do zodíaco, mas signo, linguagem. [...] A semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer

fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido (SANTAELLA, 1983, p.8).

Segundo a autora, pode-se compreender como signo, em uma definição bem simples e incompleta, “como uma coisa que representa uma coisa, o seu objeto”, ou seja, só é considerado signo se tiver o poder de representação. Sendo assim, o signo não é o objeto em si, mas aquilo que está no lugar dele.

Por exemplo: a palavra casa, a pintura de uma casa, o desenho de uma casa, a fotografia de uma casa, o esboço de uma casa, um filme de uma casa, a planta baixa de uma casa, a maquete de uma casa, ou mesmo o seu olhar para uma casa, são todos signos do objeto casa. Não são a própria casa, nem a ideia geral que temos de casa. Substituem-na, apenas, cada um deles de um certo modo que depende da natureza do próprio signo. A natureza de uma fotografia não é a mesma de uma planta baixa (SANTAELLA, 1983, p.35).

Assim sendo, o signo, seja ele visual ou não, está apto ao entendimento daquele que o recebe. Esta interpretação pode ou não ser imagética, pois o objeto ao qual uma certa palavra representa é uma ideia abstrata e pode ter diversas interpretações, dependendo da “programação” do cérebro de quem a recebe. Deste modo, dentro do estudo da semiótica voltado à arte, temos os mais diversos tipos de produção de signos: a literatura, a música, a poesia, a fotografia, o cinema, entre outros.

Contudo, o estudo da semiótica não é o objeto deste trabalho, e sim a tradução intersemiótica, ou seja, como os signos de um tipo de semiose foram adaptados ou transmutados para outro tipo de semiose. Neste caso, a análise será feita sobre como o universo criado pelo livro de Margaret Atwood foi levado para a série.

No livro *Tradução Intersemiótica* (2003), o autor Julio Plaza toma como base a semiótica peirciana e explicita que, apesar de toda relação semiótica entre os mais diversos tipos de linguagem possuir relações tradutoras intersemióticas, não podem ser confundidas com ela, pois “o fenômeno da TI [tradução intersemiótica] estaria da linha de continuidade desses processos artístico, distinguindo-se deles, porém, pela atividade intencional e explícita da tradução”. (PLAZA, 2003, p. 25).

Segundo ele, a tradução é processo inato de toda produção de signos, pois até mesmo o pensamento é a tradução em signos de algo superior a ele, de outro pensamento. Plaza ainda define que signo é aquilo que se dirige a alguém, criando na mente da pessoa um signo equivalente, que seria o significado do primeiro signo. Utilizando essa teoria, pode-se entender que, no caso deste estudo, a forma com que a obra original foi adaptada é tão somente o fruto de toda a bagagem de visão e mundo e

“programação” dos responsáveis pelo roteiro e direção da série, e por isso, podem destoar das imagens que os leitores e até mesmo a própria autora tiveram.

A tradução intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como *interfaces*. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que ‘interpretação de signos linguísticos por outros não-linguísticos’. Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersignificas do que exclusivamente à passagem dos signos linguísticos para não linguísticos (PLAZA, 2003, p. 80).

Além disso, também é importante considerar que não só a interpretação do textofonte é um ponto norteador para a tradução, mas, mais ainda, é quem e o que se deseja alcançar com ela. Sobre este fator, Nicola Dusi (2016) afirma que, quando textos literários servem como gerador para o cinema ou televisão, oferecem fortes conexões com ele, mas que é criada ali uma negociação (e uma comparação) com a cultura-alvo, que é, com frequência, radicalmente diferente do texto-fonte, sendo, portanto, necessário avaliar também as escolhas determinadas pelos meios utilizados e as escolhas ligadas às lógicas de produção e de captação de audiência, que dependem dos produtores e dos receptores no sistema-cultural-alvo.

Esse será um ponto observado neste estudo, dado seu propósito em comparar e diferenciar, com suas motivações e intentos, as adaptações feitas para a série, com base na obra original de Atwood. Serão abordadas, com mais especificidade, as personagens femininas e como foram adaptadas para a tela, seu impacto e sua importância para a trama, tomando como base a afirmação que, tanto o livro quanto a série, vêm representar a força do feminismo na cultura contemporânea.

Para Dusi (2016), a tradução de textos literários para os meios audiovisuais implica restrições e limitações, mas permite novos desafios interpretativos.

Se explorarmos o modo em que momentos-chave de um romance são ilustrados, ou como um romance se torna um filme para o cinema ou televisão, a principal questão para os semioticistas é tentar descrever não apenas o modo como todo o texto produz significado individualmente, mas também o modo como ele ativa um processo de tradução recíproca que abre problemas interpretativos e como tudo isso interage com os destinatários da mensagem (DUSI, 2016, p.55).

2.4 Os desafios da adaptação.

Se existe um desafio maior em adaptar textos literários para o cinema ou para a televisão é o de tornar audiovisual uma ideia ou uma insinuação que se apresenta originalmente de forma escrita. Uma obra literária, seja ela qual for, ao ser lida, recebe, pelo menos em certa parcela, o

auxílio do leitor. Tal fato acontece uma vez que é comum aos autores deixarem certas sugestões em seu texto ou, ainda, cenas ou situações que acreditam não necessitarem de detalhamento, deixando-os à imaginação do leitor. O contrário também pode ocorrer, do extremo detalhamento no texto e que pode representar um desafio na adaptação audiovisual.

Sobre este tema, Umberto Eco (2003 apud DUSI, 2016) afirma que a transformação de texto para filme, por exemplo, não pode ser chamada de tradução. Para ele, o dever do leitor de cooperar com o texto está em dar voz ao personagem, fazer hipóteses e tirar conclusões, o que ao ser transformado necessita de ações roteirizadas e dirigidas, e não fica mais à mercê do destinatário.

Esse é um dos pontos que serão encontrados ao analisar e comparar livro e série *O Conto da Aia*, devido ao fato de grande parte da obra ser baseada em fluxo de consciência e memórias do passado de Offred. Deste modo, poderemos refletir sobre o que e como os roteiristas e os diretores da série foram capazes de manter e quais cenas necessitaram ser adaptadas e até inseridas. Além disso, poderemos observar o que foi preciso alterar para se tornar mais atraente para o público esperado pela série.

[...] uma hipótese de equivalência entre textos relacionada pela tradução pode fundar uma reformulação coerente dos efeitos de significado que são análogos, apesar de não serem necessariamente idênticos àqueles do texto fonte, mas apenas se o filme tiver como objetivo manter este tipo de conexão com o romance. Tal método pode ser menos refinado que outros, que jogam com referências sutis e alusões intertextuais (e desconstrutivas) mas é talvez mais respeitosa das intenções expressas pelo texto fonte (DUSI, 2016, p. 65).

Assim, fica firmada entre a obra original e objeto audiovisual adaptado um certo processo e nível de equivalência, da mesma maneira que oferece também algum grau de ressignificação e até de atualização. Isso pode acontecer quando se trata, por exemplo, de um texto-fonte mais antigo e que, ao ser traduzido para uma linguagem de signos audiovisuais, passe por um processo de atualização de abordagem, deixando-o mais atraente e compreensível para aquele a quem se deseja alcançar.

2.5 Como reconhecer uma distopia.

Com título original de *The Handmaid's Tale*, a obra é o 6º romance publicado pela autora, que, segundo seu site oficial, possui mais de 60 trabalhos publicados, entre romances, contos, poesias, livros infantis, não ficção, entre outros. Atwood atualmente está com 81 anos e teve a obra *The Testaments*, sequência do livro aqui abordado, publicada em 2019. Conhecida como

uma das maiores autoras canadenses da atualidade, Atwood começou a escrever aos 16 anos e possui em seu currículo outras distopias, como *Oryx and Crake*, publicado em 2003. Em entrevista ao jornal *The Guardian*, a autora defende que ambas as suas obras não podem ser classificadas como ficção científica. “Ficção científica tem monstros e espaçonaves; ficção especulativa pode realmente acontecer. Nós temos uma grande caixa, chamada caixa marrom [...] onde todas as pesquisas que fazemos são arquivadas: então não há nada que eu não possa comprovar”. (Atwood, 2003 – tradução nossa).

Entretanto, ficção científica ou não, tanto a obra literária quanto a sua adaptação para a série são, indubitavelmente, classificadas como distópicas. Para que se possa compreender que tipo de literatura é essa, precisa-se inicialmente definir utopia. Ao consultar o dicionário Michaelis encontra-se esta definição:

¹ Qualquer descrição ou conceito imaginário de uma sociedade com um sistema social, político e econômico ideal, com leis justas e dirigentes e políticos verdadeiramente empenhados no bem-estar de seus membros. ² Plano ou sonho irrealizável; ideia generosa, porém impossível; fantasia, quimera [...] (UTOPIA, 2020).

Com base neste conceito, pode-se compreender que utopia é a definição maior na qual se enquadra toda literatura baseada em qualquer sistema imaginário e, dentro desta classificação se encontra a distopia, que é “a Utopia que deu errado, ou uma Utopia que funciona apenas em um segmento particular da sociedade”. (GORDIN; TILLEY; PRAKASH, 2010 – p. 8, tradução nossa). De acordo com os autores, a distopia é a cópia ou o clone da utopia que nasceu no século XXI, devido não somente à expansão e à popularidade da ficção científica, mas também da ficção política. Esse segundo caso é encontrado em todas as obras aqui mencionadas, especialmente em *O Conto da Aia*, em que se nota claramente o poder que o Estado possui e quão facilmente subjugadas as mulheres foram na obra.

Em *Teoria Crítica e Literatura* (2013), Leomir C. Hilário tem um arcabouço de definições e de teses importantes para esse assunto e segundo ele, etimologicamente, a palavra distopia é formada pelo prefixo dis (doente, anormal, dificuldade ou mal funcionamento), seguido por “topos” (lugar), o que pode ser entendido como a forma distorcida, anormal de um lugar ou forma social.

Analisando a temática da obra estudada, assim como em outras distopias clássicas e contemporâneas, nota-se que nenhuma característica que nelas aparece pode ser considerada inventada ou imaginária, pois elas possuem base fundamental em aspectos reais das sociedades nas quais foram inspiradas. Para Hilário (2013), o objetivo de trabalhos como este é fazer com que a sociedade identifique as similaridades entre ficção e realidade e se questione a respeito.

O romance distópico pode então ser compreendido enquanto aviso de incêndio, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos [...] (HILÁRIO, 2013, p.2).

O autor ainda afirma que a literatura aparece como testemunha da barbárie e trata de uma reflexividade crítica própria da cultura, ou seja, que a literatura, em suas diversas formas, mas com incisiva clareza nas distopias, oferece à sociedade uma forma de se refletir em si mesma colocando em cheque seu futuro, oferecendo hipóteses de sofrimento, destruição e/ou subjugação, a fim de causar algo que pode-se considerar como catarse – termo usado pela primeira vez em referência às artes e cultura por Aristóteles, em sua mais antiga obra, *A Poética* (escrito por volta de 335 a. C), na qual descreve as tragédias como “a imitação de uma ação de caráter elevado [...] e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação destas emoções”. (2000, p. 251)

Analisando, então, a função das distopias para a sociedade, é possível afirmar que elas têm como objetivo demonstrar o sentimento de impotência do ser humano. Segundo Hilário (2013), o objetivo dessas obras é analisar as sombras lançadas pelas luzes utópicas que iluminam o presente do mesmo modo como ofuscam o futuro:

As distopias problematizam os danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam. É por isso que elas enfatizam os processos de indiferenciação subjetiva, massificação cultural, vigilância total dos indivíduos, controle da subjetividade a partir de dispositivos de saber etc. A narrativa distópica é antiautoritária, insubmissa e radicalmente crítica. [...] (HILÁRIO, 2013, p. 6).

Assim, definida a condição de distopia, *O conto da Aia* se mostra ainda mais relevante no contexto atual, tomando como base que seu intuito como obra perante a sociedade é trazer à tona reflexões sobre um possível futuro, apenas extrapolando todas as tendências machistas e de cerceamento de liberdade que são claras atualmente, fazendo com que o leitor perceba essa estreita relação entre ficção e realidade.

Observando as clássicas obras aqui citadas, fica ainda mais evidente esse papel de “anunciar” ou “advertir” que a ficção distópica possui. No caso de *Admirável Mundo Novo*, publicado em 1932 e escrito por Aldous Huxley, há a representação de uma sociedade totalmente baseada na tecnologia, a padronização e a produção em massa, onde nem mesmo as pessoas possuem mais sua singularidade, já que a população é composta prioritariamente de clones. A obra foi lançada em um momento de grandes mudanças em nível mundial, como a Grande Depressão (que se iniciou em 1929), a expansão do Fordismo (implantado pela primeira

vez em 1915), e a criação do primeiro telescópio eletrônico e de diversos outros avanços tecnológicos, que forneceram tudo que era preciso para que Huxley “previsse” um futuro aterrador.

Algo parecido aconteceu com *1984*, escrito em 1948, por George Orwell, que retrata uma sociedade também subjugada por um regime totalitarista, contando com o monitoramento 24h, não apenas das ações das personagens, mas também de seus pensamentos e opiniões. Vindo de um contexto pós-guerra muito recente e que via regimes ditatoriais cada vez mais comuns por todo o mundo, Orwell transforma sua obra em um “manifesto” contra os regimes comunistas que se instauravam na era pósHitler e os perigos que poderiam se seguir.

Essencialmente, *O conto da Aia* segue os mesmos passos destes anteriores, tocando em pontos políticos importantes e preocupantes, levantando uma bandeira que os clássicos ainda não haviam se proposto a fazer: a do feminismo.

3 AS AIAS

Este momento do estudo será dedicado à comparação e à análise das personagens pertencentes à classe das Aias no livro e na série. Por fazerem parte do núcleo principal de ambos os casos, sua importância é clara para o desenvolvimento do enredo, e há diversas alterações vistas na série que não existem na obra de origem. Estas diferenças serão estudadas com base na tradução intersemiótica.

De forma geral, é possível afirmar que a adaptação do livro feito para o *streaming* acrescentou inúmeros detalhes que não estão presentes na obra original, o que deve ser atribuído à tradução entre dois tipos muito distintos de semiose, partindo do livro de Atwood, que é totalmente baseado na linguagem escrita e transformando-o, mas não de forma literal, para a linguagem audiovisual.

Todo esse processo inclui diversas etapas e pessoas envolvidas, cada uma com sua própria leitura e entendimento, o que remete à teoria apresentada anteriormente por Plaza (2003), que trata sobre os fenômenos da tradução intersemiótica, já que a tradução é processo inato na própria produção de qualquer tipo de signo, pois sendo destinado à alguém, o signo cria na mente da pessoa um signo. Neste caso, os signos da obra original foram recebidos pelas pessoas responsáveis pela transmutação da palavra escrita para o audiovisual, e cada um contribuiu à sua maneira, naquilo que lhe cabia, com seu próprio entendimento ou visão.

A simples mudança de contexto do signo, o deslocamento de sua singularidade como existente concreto, possui a particularidade de subverter a expectativa do intérprete e, portanto, sua experiência colateral com o signo. Neste caso, o que se opera e muda não é a linguagem, mas o ‘fundo’ ou contexto onde está depositada, organizando-se em um novo sintagma (PLAZA, 2003, p. 80).

Além disso, também é preciso que se leve em consideração a quem se destinam a série e o livro. Não é tarefa deste estudo definir e pontuar o público-alvo de nenhum deles, mas, obviamente, tomando como base que estão sendo usados um romance distópico, escrito por uma autora canadense e publicado em 1985, e uma série produzida por um canal de *streaming* americano em 2017, fica fácil a conclusão de que estes não foram destinados ao mesmo público.

De acordo com as ideias de Umberto Eco (2007), os processos de tradução ou de adaptações são submetidos a “critérios comerciais e passam por um processo de manipulação” (p. 382), nos quais o texto original sofre alterações para atender a esses critérios. Essa modificação serve a um propósito e a modificação vista no objeto da adaptação possui objetivos específicos.

Por se tratar de uma produção baseada na obra *O conto da Aia*, mesmo com todos os desvios criativos identificados na série, é possível afirmar que, de forma geral, o universo criado por Atwood é preservado. A série consegue mostrar o contexto criado pela autora de forma fiel, trazendo para a tela o governo totalitário, a perda de direitos e subjugação das mulheres, o treinamento cruel vivido pelas aias e muitos outros detalhes que são importantes para a ambientação da obra.

Neste capítulo do estudo, a análise será focada no seguimento das aias, mais especificamente em duas delas: Ofglen e Ofwarren. Apesar de ambos os objetos de análise deste trabalho tratarem de um número considerável de aias, mesmo que superficialmente, foram escolhidas essas duas personagens por possuírem um papel importante para o desenvolvimento do enredo, tanto da série quanto do romance. Dedicar um capítulo a essas personagens, assim como às aias de forma geral, tem o intuito de reforçar o peso que elas representam, para as produções e para quem se dirigem, leitores e espectadores.

O termo “aia”, originalmente *handmaid* na obra, era uma nomenclatura muito comum nos tempos coloniais e designavam mulheres cuja função era servir. Ao consultar o dicionário Michaelis temos a seguinte definição:

1 Preceptora que cuida da educação de crianças, em casa de famílias nobres ou ricas: “[...] as meninas [...] vinham se aboletar nos [...] bancos com as aias” (JA). 2 Dama de companhia: “Estava porém disposta a descer até o mister mais modesto de costureira, ou mesmo de aia de alguma senhora idosa” (SEN). 3 Criada de quarto; camareira (AIA, 2020).

No universo criado por Atwood, a classe das aias é formada, em geral, por mulheres que ainda possuem a capacidade de gerar filhos, visto que, na sociedade em que vivem, devido a diversos fatores, a maioria das mulheres não podem mais engravidar, e as poucas que podem muitas vezes perdem os bebês durante a gestação ou no parto. A taxa de natalidade é extremamente baixa, o que causa uma grande preocupação, além da frustração das mulheres, normalmente de classe alta e religiosas, em não conseguirem alcançar a maternidade, como se pode ver na passagem abaixo:

Não houve uma causa única, diz tia Lydia. Está postada na frente da sala, com seu vestido de cor cáqui, com uma batuta na mão. Desenrolado e estendido na frente do quadro-negro, onde outrora teria havido um mapa, está um gráfico, mostrando o coeficiente de natalidade por mil, ao longo de anos e anos: uma encosta escorregadia, descendo além da linha do zero de reposição, cada vez mais para baixo (ATWOOD, 2017, p. 137).

Para resolver o problema da infertilidade, após o golpe, o governo institui que toda mulher que não esteja em seu primeiro casamento heteronormativo e que possua a capacidade de gerar

filhos seja tomada como posse do estado, para ser treinada e educada na fé regente, e então designada para a casa de um comandante e sua esposa, onde deverá cumprir com obrigações que incluem manter relações sexuais com seu comandante uma vez ao mês, em seu período fértil, além de ser a responsável pelas compras da casa e participar de cerimônias religiosas, como partos, casamentos e execuções.

A formação pela qual as futuras aias deveriam passar tinha a intenção de promover “lavagem cerebral” nas participantes, cujos traumas psicológicos do passado eram julgados e usados como condenação de si mesmas como culpadas. Uma dessas situações é mostrada na obra de Atwood no capítulo 13, quando Janine, posteriormente nomeada de Ofwarren, é obrigada a contar sobre quando sofreu um estupro coletivo, o qual é acusada de causar:

Mas de quem foi a culpa?, diz tia Helena, levantando um dedo roliço. Dela, foi dela, foi dela, foi dela, entoamos em unísono. Quem os seduziu? Tia Helena sorri radiante, satisfeita conosco. Ela seduziu. Ela seduziu. Ela seduziu. Por que Deus permitiu que uma coisa tão terrível acontecesse? Para lhe ensinar uma lição [...] (ATWOOD, 2017, p. 88).

Durante o treinamento, as aias ficavam confinadas em um antigo ginásio escolar, à mercê dos ensinamentos das Tias, que puniam a menor transgressão das regras com torturas, choques elétricos e espancamentos. No caso da série, os castigos das Tias eram ainda mais cruéis, pois, em duas ocasiões, aias tiveram seus corpos mutilados cirurgicamente, sendo elas Ofglen e Ofwarren. Para as Tias, que compartilhavam integralmente da fé imposta pelo estado, estar na posição de aia devia ser algo valorizado pelas mulheres, pois acreditavam que elas haviam sido escolhidas por Deus para carregar, em seu ventre, os filhos de homens importantes do governo. O patriarcado regente na sociedade de Gilead tem como marca a hierarquização, especialmente de mulheres, que tornava compulsória a utilização de vestimentas específicas, de cores específicas, para que ficasse claro a todos à qual classe elas pertenciam. Este é um ponto em comum entre romance e adaptação, mesmo que o segundo tenha feito algumas alterações na vestimenta das Marthas, que passa de verde para cinza, mas mantém o vermelho característico das aias, o que as torna um alvo fácil de ser localizado, além de ter ligação com a iconografia cristã do final da Idade Média, que menciona a cor vermelha como símbolo de Maria Madalena, como demonstrado abaixo:

Eu me levanto da cadeira, avanço meus pés para a luz do sol, em seus sapatos vermelhos, sem salto para poupar a coluna e não para dançar. As luvas vermelhas estão sobre a cama. Pego-as, enfio-as em minhas mãos, dedo por dedo. Tudo, exceto a touca de grandes abas ao redor de minha cabeça, é vermelho: da cor do sangue, que nos define. [...] As toucas brancas também seguem o modelo padronizado; são destinadas a nos impedir de ver e também de sermos vistas (ATWOOD, 2017, p. 16).

Outra característica marcante das aias é a obrigação que possuem de sempre estarem aos pares, mas proibidas de desenvolver um relacionamento próximo com a sua companheira. Esta regra é tida por Offred, no texto original, como uma maneira do estado de manter um olhar vigilante o tempo todo sobre as aias:

Não temos permissão para ir lá exceto em pares. Isso é supostamente para nossa proteção, embora a ideia seja absurda: já somos bem protegidas. A verdade é que ela é minha espiã, como eu sou a dela. Se alguma de nós duas escapulir da rede por causa de alguma coisa que aconteça em uma de nossas caminhadas diárias, a outra será responsável (ATWOOD, 2017, p. 29).

3.1 Ofglen.

A primeira comparação e análise será sobre a personagem Ofglen, pois é a primeira a ser mencionada no livro de Atwood e, também, por seu desenvolvimento ser importante para o enredo da série. Em *O conto da Aia*, a personagem é mencionada pela primeira vez apenas na página 29.

Uma forma vermelha com touca de abas brancas ao redor da cabeça, uma forma como a minha, uma mulher de aparência sem graça e desinteressante, de vermelho, carregando uma cesta, se aproxima pela calçada de tijolos em minha direção (ATWOOD, 2017, p. 29).

Este é o primeiro contato do leitor com a personagem, que traz um encontro rotineiro entre Offred e Ofglen, indo às compras, situação que já se mostra diária entre as duas. O encontro acontece também no primeiro episódio da série, por volta do minuto 12, e ali mesmo já se iniciam as diferenças. Como já mencionado antes, grande parte da obra de Atwood é baseada em fluxo de consciência, o que é levado somente em partes para a série, sendo a maioria adaptada para diálogos entre os personagens. É o que acontece neste momento.

Enquanto essa passagem possui apenas um diálogo breve no livro e foca mais na percepção de Offred sobre a cidade e as outras mulheres com quem encontram na rua, a série traz muitos outros detalhes e contextualizações. Como um exemplo, no diálogo entre as duas aias, é mencionada a guerra que o governo de Gilead está travando contra os rebeldes e é mostrado um tipo de escola para meninas, apresentando também um curto diálogo com outras aias. Diálogos, em geral, são muito escassos na obra original, pois as aias são proibidas de confraternizar com outras pessoas. Entretanto, na tradução da linguagem escrita para a audiovisual, foram trazidos diversos fatos e informações importantes, que eram muitas vezes presentes apenas nos pensamentos da protagonista, para diálogos com outras personagens.

O contexto de guerra e de escassez de alimentos em Gilead é demonstrado a partir destes diálogos logo nos primeiros minutos do primeiro episódio, pois as aias comentam sobre as laranjas e como elas são raras, o que demonstra que até coisas básicas, como frutas, estão disponíveis apenas para os mais importantes – neste caso, os comandantes.

No livro, esta primeira passagem da personagem Ofglen fica limitada a esse momento de compras, do pequeno diálogo e da volta para a casa, passando por igrejas destruídas, soldados do governo e corpos pendurados pelo pescoço. Após isso, ela só será mencionada na página 150, durante uma cerimônia de parto de outra aia. Na série, ainda no primeiro episódio, todas elas são chamadas para um “salvamento”, um tipo de execução em praça pública em que as aias são obrigadas a participar e, ao final do episódio, é mostrado mais um diálogo entre Offred e Ofglen, no qual fica claro que Ofglen não é devota à fé como a protagonista presumia, além de dar detalhes sobre suas respectivas capturas.

É possível notar já nestas primeiras comparações entre a obra de Atwood e o primeiro episódio da série que a personagem Ofglen desempenhará um papel muito maior e mais importante no segundo caso, pois já demonstra a sua participação no movimento de resistência, assim como desenvolve uma amizade com Offred, o que não acontece no texto original. Essas escolhas feitas pela produção da série tornam ambas as personagens cativantes para quem está assistindo, consumindo aquele produto, pois trata-se de um primeiro episódio, um primeiro contato com o material, e ele precisa ser atrativo. A personagem possui no texto original poucas ações e diálogos para despertar um sentimento de empatia ou identificação com o público, fatores que são decisivos para manter o interesse de quem consome o material.

Quando se trata de qualquer material traduzido, seja por meios interlinguais ou intersemióticos, é comum ter a adaptação associada ao seu grau de fidelidade ao original. Segundo Umberto Eco (2007), fidelidade não é um sinônimo de exatidão:

[...] a conclamada “fidelidade” das traduções não é um critério que leva à única tradução aceitável [...]. A fidelidade é, antes, a tendência a acreditar que a tradução é sempre possível se o texto fonte foi interpretado com apaixonada cumplicidade, é o empenho em identificar aquilo que, para nós, é o sentido profundo do texto e é a capacidade de negociar a cada instante a solução que nos parece mais justa (ECO, 2007, p. 426).

A liberdade criativa tomada pelos responsáveis pela série é o fator de maior discrepância entre as duas obras, já que, como mencionado, a personagem Ofglen é muito mais participativa e presente na trama. Os diálogos desenvolvidos nos dois primeiros episódios acontecem na obra de Atwood em momentos diferentes: o primeiro acontece na página 202, numa conversa curta sobre Ofglen fazer parte da resistência e dizer a Offred que ela também deveria se unir à eles;

o segundo momento é durante o “salvamento” aqui já descrito, mencionado entre as páginas 225 a 229, no qual Ofglen demonstra conhecer o homem executado como sendo parte da rede de resistência; o terceiro aparece na página 240, num diálogo ainda mais curto, mencionando a palavrachave “Mayday” para reconhecer membros da rede de resistência; o quarto e quinto momentos acontecem nas páginas 264 e 319, ambos diálogos curtos, com Ofglen tentando convencer Offred a investigar e descobrir informações sobre seu comandante; a última menção à personagem feita por Offred acontece na página 336, quando uma outra aia ocupa seu lugar e a informa que Ofglen se enforcou antes de ser pega pelo governo.

Na obra de Atwood, todo o relacionamento de Offred e Ofglen acontece nestes breves momentos e leva 134 páginas para se desenrolar, enquanto, na série, tudo é resolvido nos dois primeiros episódios, incluindo várias informações e a modificação do grau de relacionamento entre as duas personagens. A partir do episódio três, o que rege o enredo da personagem Ofglen é de livre criação da série. Enquanto o texto original fecha o ciclo da personagem com a menção de seu suicídio, a obra derivada abre novos arcos para Ofglen, que acaba presa e julgada pelo governo e passa por uma cirurgia mutiladora para a remoção do seu clitóris, como forma de punição por ser uma “traidora de gênero”, nomenclatura utilizada para pessoas homossexuais.

No quarto episódio é revelado que Emily é o verdadeiro nome da personagem, e, no episódio seguinte ela reencontra Offred, novamente como aia, mas agora nomeada de Ofsteven, e diz não fazer mais parte do movimento “Mayday”. Ainda neste episódio, Emily rouba um carro durante as compras e mata um soldado atropelado, sendo capturada logo em seguida. Esta é sua última aparição na série durante a primeira temporada.

Enquanto Ofglen de Atwood possui poucos momentos em que é possível ter um vislumbre de sua personalidade, sentimentos ou intenções, a Ofglen da série apresenta desde seus primeiros momentos uma complexidade muito mais elevada, devido à característica extremamente visual da série, demonstrando sempre uma expressão triste e cabisbaixa, passando uma imagem de tristeza e desesperança, especialmente após o terceiro episódio. Interpretada pela atriz Alexis Bledel na adaptação, a personagem ganha esposa e filho, uma profissão, e passa por dificuldades e punições mais cruéis que as vistas no texto original, conseguindo causar no público respostas emocionais. De acordo com Martínez e González (2016), a ficção se tornou um espaço privilegiado para se desenvolver o autoconhecimento produzindo reações emocionais:

Por trás da espontaneidade de diversas reações emocionais, é possível detectar o oculto e silencioso trabalho da cultura. Adultos reagem por coisas que não afetam as crianças, simplesmente porque crianças não possuem os conhecimentos e memórias

que os adultos projetam sobre qualquer situação. Esta simples observação justifica o reflexo na construção cultural das emoções [...] (MARTÍNEZ E GONZÁLEZ, 2016, p. 18, tradução nossa).

O novo arco adicionado na adaptação para a personagem a diferencia das outras aias, e faz com que o público ganhe mais motivos para se identificar ou criar empatia por ela, torna-a um mártir e deixa aberto o futuro da personagem, que é desenvolvido nas temporadas seguintes.

Apesar de a principal função deste estudo ser pontuar e analisar as personagens femininas e suas diferenças entre a obra original escrita por Margaret Atwood e a série desenvolvida pelo canal de *streaming* Hulu, não há a intenção de mostrar dentre os dois trabalhos o melhor ou, ainda, fazer críticas às alterações e formas de adaptação usadas pela série.

Tomando como base a teoria de Plaza (2003), o tipo de tradução utilizado pela produção da série demandou diversas escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do texto original, e essas escolhas afetam diretamente na dinâmica de construção do material fruto da tradução, que o faz fugir do objeto traduzido, intensificando diferenças entre os objetos imediatos:

[...] numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm a tendência a criar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura. [...] (PLAZA, 2003, p. 30).

Deste modo, levando em consideração todo o caminho percorrido pela personagem e o modo como seu enredo se desenrolou na adaptação, é possível afirmar que, entre a obra de Atwood e a série, o que mais se destaca em relação à *Ofglen* é a possibilidade de o telespectador conhecer mais sobre ela, de ser apresentado a fatos passados e desdobramentos da história não existentes no texto-base, por este possuir a própria *Offred* como narradora-personagem, pois, sendo a protagonista, ela é o único ponto de acesso à realidade de Gilead criada pela autora. Dessa forma, o leitor fica condicionado apenas às suas experiências e visões sobre o enredo e o contexto da obra, ao contrário da adaptação, que possui a liberdade de acompanhar e aprofundar as experiências, passado e desenvolvimentos de outros personagens.

A obra de Atwood traz, desde o início, a sensação de que o leitor passa a viver dentro dos pensamentos da protagonista, e tudo é acessado a partir da vivência dela e de seus interesses pessoais. Sendo assim, todos os outros personagens estão “à margem” do enredo, distantes e fora do alcance do conhecimento do leitor.

Mesmo que *Offred* continue como figura central e foco de todo o desenrolar da adaptação, a possibilidade e escolha da produção da série em desenvolver e ampliar a participação de

inúmeros personagens se relaciona diretamente com o tipo de material com que estão trabalhando. Levando em consideração que a primeira temporada da série possui 10 episódios, com uma média de 50 minutos cada, as adições e modificações incluídas no processo de adaptação têm a intenção de cumprir com um certo método utilizado na produção deste tipo de material.

Segundo Luiz (2019), as adaptações possuem “norteamentos direcionados ao consumo e a divulgação, de modo que o texto-fonte seja reescrito e relido” (p. 45), passando assim por um processo de adequação, seja ela qual for, de acordo com o tipo de material que está sendo usado como base e o material que será fruto desta adaptação, para que a abordagem apresentada no novo trabalho seja consonante ao público ao qual ele se destina. Sendo assim, da mesma forma que a maioria dos personagens de Atwood, Ofglen recebeu mais espaço e importância da produção para o *streaming*, a fim de atingir e ser de interesse ao público da série.

3.2 Ofwarren.

A personagem sobre a qual trataremos agora também faz parte da classe das aias e é de grande importância para este estudo, dado seu envolvimento e contribuição na trama, sendo em vários momentos essencial para o desenrolar do enredo. Tanto na obra de Atwood como na série, Ofwarren é uma personagem presente e relevante, entretanto passou por várias mudanças durante sua adaptação do texto original para a TV.

Sendo uma das poucas personagens femininas cujo verdadeiro nome é revelado no livro, Janine, que, posteriormente, é designada ao comandante Warren e renomeada Ofwarren, aparece logo nas primeiras páginas do romance, no qual fica claro que ela e a protagonista se conhecem do ginásio de treinamento para aias.

Seu nome é mencionado pela primeira vez já na página 12, como uma lembrança de Offred dos tempos de treinamento, mas, na página 38, ela reaparece como Ofwarren, sendo alvo do comentário das demais aias por ostentar sua gravidez de forma presunçosa durante um dia de compras. É nessa passagem do livro que Offred demonstra não gostar de Janine e se refere a ela como uma das favoritas de Tia Lydia, tia responsável por seus treinamentos no “Centro Vermelho”. A partir desse momento, é possível perceber a grande diferença que há entre as duas personagens: a Janine de Atwood e a Janine da adaptação.

A primeira aparição da personagem na série acontece já no primeiro episódio, mostrando o momento em que ela e Offred chegam ao “Centro Vermelho” e têm o primeiro contato com as tias, com a fé e seu método de agir. Nessa cena, Janine aparece sentada de forma muito casual

em sua cadeira, e sua aparência é quase desafiadora, enquanto Tia Lydia pontua os diversos erros da humanidade como causa da infertilidade que vivem. Ao ouvir sobre a função que deverá desempenhar a partir dali, Janine ri e faz comentários sarcásticos, sendo agredida por Tia Lydia com um choque e arrastada por outras tias para fora da sala.

Essa primeira versão de Janine, impetuosa e desobediente, desaparece na cena seguinte, quando ela surge arrastada pelas tias enquanto chora, tendo uma faixa ao redor de sua cabeça. É nesse momento que a protagonista nota seu ferimento e comenta com uma amiga sobre Janine, que cita para ela a passagem bíblica do livro de Matheus 18:9

“E, se o teu olho te escandalizar, arranca-o [...]”. A mutilação de Janine é um dos pontos de maior discrepância entre livro e a adaptação, já que este fato não ocorre no romance, e irá moldar a personalidade e ações da personagem daí em diante.

A mudança no comportamento de Janine já é clara no primeiro episódio, na cena em que, ainda utilizando um curativo sobre o olho mutilado, ela é obrigada a contar sobre o estupro coletivo que sofreu quando jovem enquanto as outras aias são forçadas a culpá-la pelo ocorrido. Na obra de Atwood, essa situação é descrita na página 88, e traz Offred se referindo ao testemunho de Janine de forma despreocupada, mencionando que ela parecia orgulhosa daquela situação e acreditando que provavelmente ela estaria mentindo.

Como já citado anteriormente, Offred nutria por Janine certa antipatia, e uma vez que a obra é baseada apenas em sua própria versão de narrador/personagem, fica impossível afirmar a verdadeira personalidade e caráter da Janine de Atwood, já que a percepção do leitor fica influenciada pelos sentimentos da protagonista.

O narrador-personagem pode distorcer o mundo que vai revelando, dado que o seu discurso, por oposição ao discurso do narrador extradiegético impessoal, pode não ser verdadeiro, apresentando um ponto de vista duvidoso, por exemplo. [...]O discurso da personagem pode não coincidir com os factos desse mundo e, por outro lado, sendo ao mesmo tempo narrador, não possui uma capacidade ilimitada de narração, atributo exclusivo do narrador extradiegético (CARDOSO, 2003, p. 63).

Ainda no primeiro episódio, Janine reaparece no ginásio de treinamento, em uma cena muito escura, em pé de frente para uma janela enquanto fala sozinha, tendo algum tipo de delírio. Ao notar a situação, a protagonista e sua amiga Moira ajudam Janine a voltar à realidade antes que as tias notem e a façam passar por outra punição. Essa memória é mencionada no romance por Offred na página 258, após ela descobrir que o bebê recém-nascido de Ofwarren havia falecido.

A última aparição da personagem no primeiro episódio acontece durante o salvamento, quando Janine surge grávida, com as cicatrizes de seu olho mutilado a mostra. Nessa cena,

Offred e a outra aia conversam sobre Moira, momento em que Janine ouve a conversa e, de forma natural ou até alegre, diz às outras que Moira está morta. Durante seu curto diálogo com as outras aias, Janine sorri e acaricia sua barriga, passando uma imagem de insanidade, o que também acontece durante a execução. Enquanto as outras aias espancam e desmembram o homem no centro, Janine fica do lado de fora sorrindo e acariciando seu ventre.

No texto original, esse momento do salvamento acontece de forma diferente e muito mais violenta. De acordo com Cintas e Remael (2014, p. 45) “filmes são textos que apresentam uma enorme complexidade semiótica uma vez que sistemas de signos diferentes cooperam para a criação de uma estória coerente”. Sendo assim, o primeiro ponto desta passagem que demonstra essa complexidade desenvolvida pela série é de que, no romance, Janine já havia tido o bebê (que falecera). O segundo ponto é a própria cerimônia, na qual todas as aias, esposas e filhas do distrito são forçadas a assistir a execução por enforcamento de outras duas aias e uma esposa, sem que seus crimes sejam revelados. Ao final do enforcamento, quando já se imaginava ser o fim da cerimônia, Tia Lydia ordena para que as aias façam um círculo enquanto um homem com o rosto todo machucado e desfigurado é arrastado para o centro dele, sendo acusado por Tia Lydia de estuprar uma aia grávida, causando a morte do bebê, e condenando-o a ser surrado pelas aias até sua morte. Todo esse desenrolar se passa entre as páginas 315 e 331, ou seja, quando o romance está próximo de seu desfecho, e a participação de Janine no linchamento do homem se mostra muito mais ativa, apesar de manter o caráter de insanidade da personagem que a torna tão característica.

[...] Uma mulher vem em nossa direção, andando como se estivesse tateando o caminho com os pés, no escuro: Janine. Há uma mancha de sangue riscando sua face e mais sangue no branco das abas de sua touca. Ela está sorrindo, um alegre e pequenino sorriso. Seus olhos estão vagos.
- Olá – diz ela. – como têm passado? - Está segurando alguma coisa com muita força, na mão direita. É uma mecha de cabelos louros. Dá uma risadinha (ATWOOD, 201, p. 330).

Desta maneira, tendo Offred já mencionado a lembrança do momento de delírio de Janine ainda no centro de treinamento, seguido pelo seu comportamento durante o salvamento, em comparação com a primeira menção da personagem na obra de Atwood, é evidente a diferença de personalidade e de comportamento da personagem no decorrer do texto, demonstrando o quanto a fé e métodos de Gilead tornaram Janine uma mulher com sérios problemas psicológicos e até psiquiátricos, pois, no início, ela é apresentada como uma personagem ativa, de personalidade forte e que usa situações a seu favor, e que gradativamente caminha para a

insanidade. O mesmo ciclo acontece com a personagem da adaptação, que passa rapidamente de mulher forte e decidida à serva condescendente que cede à loucura.

A decisão da adaptação em não manter as situações e acontecimentos na mesma ordem em que aparecem no livro é um fator recorrente em toda a temporada aqui analisada. Essa escolha pode estar relacionada à liberdade criativa tomada pelos criadores da série de acrescentar novos arcos e histórias a algumas personagens, dando margem e ganchos para as temporadas seguintes, assim como criar para o espectador um ambiente que facilite o reconhecimento e identificação com as personagens.

Em relação à personagem Janine, a série traz as passagens e desenvolvimentos importantes do livro todo para os primeiros episódios, a fim de que seja possível inserir e mostrar os novos caminhos de Janine, sem que ela perca a essência criada por Atwood, pois:

o romance, para ser dramatizado, tem que ser destilado, reduzido em tamanho e, portanto, inevitavelmente, em complexidade. [...] A maioria dos revisores viu esse corte como negativo, como subtração, mas quando as tramas são condensadas e concentradas, às vezes podem se tornar mais poderosas (HUTCHEON, 2013, p. 36 – tradução nossa).

Sendo assim, a participação da personagem no segundo episódio da série é baseada em seu parto, fato há muito mencionado na obra original, e em como as outras aias são obrigadas a participar deste ritual. A cena inicial mostra a esposa do comandante Warren interpretando as dores do parto enquanto Janine, que realmente as sente, é ajudada pelas aias e Tia Lydia. Assim que nasce, a criança é retirada de Janine e entregue a senhora Warren, que a batiza de Ângela. Ofwarren é mantida na casa dos Warren para amamentar a bebê, únicos momentos que pode ter com ela.

O parto de Janine acontece no romance entre as páginas 133 e 155 e a adaptação para a série se manteve fiel ao acontecimento descrito por Atwood. O mesmo não acontece já nas páginas seguintes, quando Offred descreve uma memória em que Janine é mencionada, durante os tempos de treinamento, como sendo confidente e possuir uma aliança com Tia Lydia, espionando para ela, reportando sobre o mau comportamento de suas colegas. Esse é um pensamento comum à Offred ao que se refere à Janine. Na versão de Atwood, elas não são amigas, apesar de, em algumas ocasiões, Offred demonstrar pena e até empatia por ela, muito diferente da relação que mantêm na série, na qual Offred está sempre preocupada e tentando ajudar Ofwarren, como acontece no terceiro episódio, no qual a senhora Warren acusa Janine de atacá-la, mordendo sua mão, por ciúme da criança.

A partir desse momento, romance e adaptação seguem caminhos opostos com relação à personagem Janine. Na série, ainda no episódio três, Janine conta à Offred que o comandante Warren, pai da criança, está apaixonado por ela e que desejam fugir. Na obra original, na página 244, Offred descobre que a criança de Janine foi concebida de maneira criminosa, fora das leis de Gilead, tendo ela sido engravidada por um médico durante uma consulta de rotina, muito provavelmente a mando da senhora Warren. Este é um dos momentos no qual fica muito claro o quanto o machismo foi a base sobre a qual Gilead foi construída, pois demonstra que esta atitude de procurar outros métodos para engravidar era relativamente comum entre aias e esposas. Também se nota que foi uma escolha dos novos governantes ignorar totalmente a parte desempenhada pelos homens no problema da infertilidade, que foi associada apenas às mulheres. No capítulo final da obra, chamado “Notas Históricas”, é explicado que muitos dos homens do alto escalão do sistema pré-Gilead eram estéreis.

[...] muitos dos Comandantes — tinham sido contaminados com caxumba por um vírus causador de esterilidade que foi desenvolvido em experiências secretas pré-Gilead de recombinação de genes, e que estava destinado a ser inserido no fornecimento de caviar usado por altos oficiais e autoridades em Moscou.[...] (ATWOOD, 2017, p. 363).

Enquanto a última menção à Janine na obra original é feita durante o salvamento, na adaptação vemos o desenvolvimento da personagem, assim como o desenvolvimento de sua relação com Offred. Nos episódios 5 e 6 a personagem aparece em cenas curtas, em alguns diálogos com Offred e outras aias, nos quais demonstra, em vários momentos, atitudes e falas inocentes, quase infantis, e um exemplo deste comportamento é visto no episódio 6, durante o jantar de recepção oferecido pelos governantes de Gilead ao comitê mexicano, que está no país a fim de conhecer e possivelmente “comprar” o sistema ali instaurado. Nesse momento, Janine e outras aias que passaram por mutilações ou possuem cicatrizes visíveis são impedidas de participar do banquete, o que a deixa muito frustrada e a faz debater com Tia Lydia, alegando não ter feito nada de errado. Tia Lydia intervém de forma muito maternal, como se tentasse acalmar uma criança, prometendo a ela uma bandeja de doces caso se comportasse como ela queria. Esse é mais um traço que demonstra a fragilidade emocional de Janine em comparação com a mulher que costumava ser.

Os dois últimos episódios da série selam o destino de Janine. As primeiras cenas do nono episódio trazem a cerimônia de entrega definitiva do bebê ao comandante Warren e sua esposa, após a qual Janine é escoltada pelas outras aias e Tia Lydia para fora da casa, em direção de um novo posto, um novo comandante. Nesse momento, ela aparenta estar feliz, esperançosa, e Tia Lydia conforta Offred, que demonstra preocupação pela amiga, dizendo que ela é mais forte do

se imagina. Apesar disso, ao chegar a sua nova casa, a primeira impressão de Janine é o quão distante ela ficará de sua filha. A cena seguinte mostra a senhora Warren fazendo comentários grosseiros sobre Janine, feliz que ela tenha deixado sua casa.

A próxima aparição de Janine, agora chamada Ofdaniel, a mostra sendo preparada para a cerimônia na nova casa, sendo estuprada por seu novo comandante, mas, antes do final do ato, ela se desvencilha e diz estar esperando pelo comandante Warren, que ele irá lhe buscar. Ainda no episódio nove, Offred é chamada às pressas e levada até uma ponte, onde encontra Janine com a criança nos braços, prestes a pular. Janine, que invadiu sua antiga casa e conseguiu roubar a filha, acusa o comandante Warren de manter com ela relações sexuais fora da cerimônia e de mentir sobre fugirem juntos. Ela aparenta estar muito triste, chora e diz querer estar livre, mas Offred interfere e consegue convencer Janine a lhe entregar a criança, que pula na água logo depois.

Esse é o momento de maior carga emocional envolvendo a personagem, pois, nele, o espectador fica de frente com a dor e sofrimento de Janine, que aparenta insanidade e tem trejeitos infantis latentes durante sua trajetória. A atitude tomada por Janine demonstra quão opressiva era sua situação, o quanto as punições e mutilações passadas durante seu treinamento, além da rotina abusiva de aia, foram capazes de destruir toda e qualquer saúde mental que ainda possuía, a ponto de ela cogitar não somente tirar a própria vida, mas a de levar a filha consigo:

Eu vou mais longe ao tentar propor que as sequências do que chamo de ‘momentos de afeto’ constituem um princípio estruturalmente significativo para sustentar o envolvimento [do público] em seriados de formato longo, aumentando ganchos narrativos lineares. A correlação entre os princípios de composição das ficções de TV em série de longa duração e ‘momentos de afeto’ podem agora ser tomados como um loop recursivo entre o sucesso estabelecido das ficções de TV construídas desta forma e a fabricação de novos seriados de formato longo. (NELSON, 2016, p. 28, tradução nossa).

O nono episódio termina mostrando Janine numa cama de hospital, revelando que ela sobreviveu à tentativa de suicídio, e o comandante Warren sendo levado por soldados por sua relação criminosa com a aia.

O episódio final da temporada mostra o desfecho de Janine, que, após sobreviver, é julgada pela fé por ter colocado em risco a vida de uma criança, e é condenada à morte por apedrejamento pelas outras aias. Tia Lydia é a responsável por reunir as aias, organizá-las em círculo, cada uma carregando uma pedra do tamanho de um punho fechado, enquanto Janine é trazida por soldados. Ela adentra o círculo aparentando estar assustada, mas sorri, cumprimenta as amigas e pede para que não joguem pedras com muita força. Uma das aias intercede por Janine, diz que não podem fazer o que Tia Lydia lhes está ordenando, o que causa uma onda de

comoção entre as aias, iniciada por Offred, que se recusa a fazer o que é ordenada e solta a pedra que carrega no chão. Janine então chora, num misto de desespero e alívio.

Desse modo, de acordo com a teoria de Nelson (2016), pode-se considerar que a adição de novos arcos, tanto para Ofglen quanto para Ofwarren, na trama desenvolvida para a série foram propositais:

Com o tempo, porém, os espectadores leais e atenciosos são recompensados com oportunidades de pegar alusões embutidas e referências cruzadas que possibilitam 'momentos de afeto'. [...] Além disso, o processo de autorreconhecimento, associado ao tradicional drama aristotélico promovido pelas personagens está inserido neste modo de fazer televisão mais voltada ao espectador. [...] (NELSON, 2016, p. 33, tradução nossa).

Percebe-se, portanto, que tais cenas foram inseridas a fim de possibilitar a presença e a participação da personagem em uma possível sequência, bem como afirmar e garantir o gosto que o público tende a desenvolver após criar envolvimento emocional com as personagens.

4 OFFRED X SERENA JOY

Esse capítulo do estudo será dedicado à análise e comparação das duas personagens femininas que são o alicerce para a construção da trama, tanto da obra original quanto da adaptação. Por serem consideradas opostos dentro do contexto de ambos os casos, mas necessárias para a existência uma da outra, foi decidido que não há como fazer a análise destas personagens de forma independente. A existência de Serena Joy se faz necessária para que exista uma Offred, pois a maior função de uma aia é a de preencher o posto que uma esposa não pôde preencher.

Todo o sistema que envolve o estado de Gilead é regido por duas grandes forças motrizes: a primeira é inabilidade de procriar que acomete a maioria das “mulheres”, trazendo consigo o temor da extinção humana; a segunda é garantida pelo impulso que a anterior dá ao patriarcado e ao machismo já vigentes no antigo sistema, que agora se transvestem de preceitos religiosos e ocupam o cargo de condutor e salvador de seu povo. Desta forma, o novo governo encontra na religião o alicerce necessário para construir suas regras e leis, de forma que possam não só assegurar a centralização do poder masculino, mas a de culpabilizar e oprimir o sexo oposto, separando todas as mulheres por castas e graus de importância dentro de situações mais ou menos opressoras, forçando-as à alimentar uma extrema rivalidade entre si.

Portanto, ao avaliar Serena Joy e Offred dentro de suas categorias e o que representam, é possível perceber essa grande relação de dependência que exercem uma sobre a outra. Essa codependência entre personagens é vista com maior clareza na adaptação do romance para série de TV, que irá apresentar mudanças de grande relevância em ambas as personagens, especialmente em Serena Joy, tópico que será abordado no capítulo a seguir.

Além deste fator, é necessário perceber e avaliar o foco narrativo de ambas as produções. No romance, fica claro que a protagonista Offred é o principal meio de acesso ao universo criado por Atwood, tendo a obra original apenas a sua visão, vivências e percepções. Apesar da adaptação ter a liberdade de extrapolar essa visão unilateral, manteve o foco na personagem, mas sem deixar de abordar novos arcos e percepções pelos olhos de outras personagens. É o que acontece com Serena Joy, esposa do comandante Waterford, que na série ganha mais espaço e desdobramentos em sua história.

Sendo assim, serão analisadas os tópicos aqui apresentados, as mudanças e suas possíveis pretensões em relação à estas duas personagens, baseado nas características e contextos vistos na obra de Atwood, confrontando com as personagens adaptadas. Para isto serão usadas as teorias aqui já mencionadas

4.1 A voz da protagonista e o fluxo de consciência.

A personagem criada por Atwood para protagonizar o romance é o centro de todo o universo imaginado pela autora, pois ela é único contato do leitor com o universo de Gilead. Desta forma, as concepções e percepções do leitor sobre a realidade gileadiana, assim como todo seu julgamento sobre o contexto relatado na obra, ficam influenciados pela visão de uma única personagem.

Levando em consideração que, a partir da página 1, o leitor passa a “viver” dentro dos pensamentos de Offred, fica clara a intencionalidade da autora ao não tratar a obra de forma linear ou com a regularidade convencional. Todo o desenvolver do romance se passa no fluxo de consciência de Offred, em um complexo entrelaçamento entre passado e presente, que é representado na obra pela linguagem muitas vezes desconexa, que passa de uma linha de pensamento à outra sem nenhum tipo de transição. Isso acontece em diversas ocasiões em que, durante a descrição de uma cena durante o tempo presente na vida da personagem, ela se pega fazendo divagações e relembrando fatos passados. Um exemplo deste padrão é visto na página 49, na qual Offred, que descrevia sua rotina noturna na casa dos Waterford, passa a relembrar uma noite em que saiu para beber com sua amiga Moira.

Essas digressões feitas por Offred aparecem, principalmente, em momentos de maior tensão para a personagem, como acontece entre os capítulos 12 e 14. O capítulo 12 traz a preparação de Offred para a cerimônia, na qual será obrigada a aceitar o seu comandante em um ritual sexual a fim de procriar. Já neste capítulo, há algumas “fugas” da personagem de sua própria realidade, mas são rápidas e desconexas com a situação presente, diferente do que acontece nas páginas seguintes, que compõem o capítulo 13, trazendo dez páginas de digressões, dos mais diversos tipos, sendo desde pinturas eróticas, experimentos com animais, torturas sofridas no “Centro Vermelho” e o momento em que foi capturada com a filha.

Essas digressões da personagem acontecem enquanto aguarda ser chamada para a cerimônia, em um momento de ansiedade e desespero, e constroem uma linha de pensamentos que demonstram a sensibilidade emocional na qual se encontra a personagem e como seu inconsciente trabalha na associação da sua obrigação sexual às situações traumáticas que viveu, passando até à própria comparação com animais em experimentos científicos.

Os momentos acima citados são apenas alguns exemplos das diversas situações encontradas em toda a obra, o que a torna uma característica tanto da autora quanto da personagem. A utilização do fluxo de consciência é uma ferramenta típica da literatura e é utilizada para apresentar ao leitor certas perspectivas dos personagens que na narrativa

convencional não seriam possíveis. De acordo com Humphrey (1954), pode-se definir o fluxo de consciência “como um tipo de ficção no qual a ênfase básica está na exploração dos níveis de consciência pré-discursivos, com o propósito, principalmente, de revelar o ser psíquico dos personagens” (p. 04).

Assim sendo, pode-se considerar que a estratégia utilizada por Atwood, ao basear o romance no fluxo de consciência de Offred, permeado por diversas digressões, é uma das ferramentas utilizadas pela autora que permitem ao leitor não somente “conhecer” os pensamentos e experiências pelo ponto de vista da protagonista, mas também de demonstrar a opressão e fragilidade psicológica da personagem frente ao sistema em que estava inserida.

Tomando como base o artigo de Reginaldo O. Silva (2009), é possível inferir que a temática abordada por Atwood, da extrema anulação da mulher, dos abusos físicos e psicológicos, foi a propulsora para a escolha do fluxo de consciência como método narrativo desta obra, devido a este tipo de literatura comumente ser associada a situações nas quais a realidade se apresenta aterradora e o isolamento do ser em si se torna inevitável.

Os romances denominados de fluxo da consciência parecem dar forma ao indivíduo desamparado que, além de solitário, apartou-se do real. Ainda na esteira dos dizeres de Lasch, parecem anunciar a perplexidade de quem vive numa época terminal – o que caracteriza o mínimo eu como derrelição, desamparo e abandono. Efeitos, por um lado, de um sujeito histórico às voltas com a impotência diante da vida, mas também do enredamento cada vez mais exaustivo de uma busca desse próprio sujeito em dar conta de si e do mundo apelando unicamente para a constituição psíquica numa crença maturada no poder de decidir sobre o mundo sem recorrer a este mesmo mundo, do qual depende e no qual tem de viver (SILVA, 2009, p.16).

Portanto, a apresentação do livro como um relato mental de Offred, com sua não linearidade temporal, digressões e divagações, demonstra a solidão que o seu posto lhe impunha, a sua desassociação como sujeito, assim como o sentimento de não pertencimento àquele local.

4.2 Desenvolvimento e relação protagonista x antagonista

Deste modo, levando em consideração a análise sobre a voz interna da protagonista, que é presente e relevante na obra original, nota-se já no primeiro episódio que houve uma tentativa em adaptar a consciência de Offred para a série, pois seus primeiros momentos contam com um *flashback* e alguns pensamentos da personagem sendo narrados em voz alta.

Observando apenas os minutos iniciais da série, já é possível presumir que foi um desafio para a produção da série trazer esta característica do romance para a tela, mesmo que apenas nestes curtos momentos. Isso se deve por se tratar de uma característica literária, comum à arte baseada na linguagem escrita, e que, assim como a adaptação de forma geral, teve que ser

“traduzida” para a linguagem audiovisual. Sendo assim, retomamos à teoria de Plaza (2003) de que a mera tradução de um campo semiótico a outro desloca a sua singularidade como algo concreto, e assim subverte a expectativa do intérprete, ficando a mercê de mudanças não somente em sua linguagem, mas no contexto em que se encontra, formando assim um novo sintagma.

Os minutos iniciais do episódio 1 mostram a família da protagonista em fuga ao som de tiros ao fundo. A aparência mais voltada aos tons de sépia já demonstra se tratar de uma memória, padrão que ocorrerá sempre que a personagem tiver *flashbacks*. Os minutos seguintes já trazem Offred no presente, em suas roupas de aia, descrevendo seu quarto e a preocupação que tiveram em evitar suicídios quando o mobiliaram. As cenas no presente costumam ter um tom mais azulado ou iluminado e possuir prioritariamente cores primárias e muito cinza em seus cenários. Ainda nas primeiras cenas do episódio a personagem anda pelos cômodos da casa e encontra com Rita e Nick, a Martha e o motorista da casa. Nesses momentos, são vistos curtos diálogos, mas a maioria dos pensamentos de Offred são “ditos” enquanto a personagem mantém o silêncio. Seus pensamentos são explicativos e críticos, com o intuito de informar e censurar as ações que observa.

A primeira interação entre Offred e Serena é vista já no minuto 6 do primeiro episódio, em um curto diálogo que acontece no momento que Offred chega à casa do Waterford, como sua nova aia. Nesse breve contato, Serena deixa claro para Offred que não pretende manter um relacionamento amigável e que ela está ali exclusivamente para cumprir o seu papel, ou seja, para lhes gerar um filho, e sendo assim Offred deve manter distância de seu marido.

Nesta cena, no primeiro contato do espectador com a esposa do comandante, é possível perceber como os responsáveis pela adaptação decidiram não manter fiel a aparência da personagem. Na obra original, no primeiro encontro entre as personagens, Offred afirma reconhecer Serena Joy da sua infância, de tê-la visto cantando hinos e fazendo leituras do evangelho em programas de TV, e a descreve como tendo sido no passado uma mulher loira, “tipo *mignon*”, que pode ser entendido como mulher pequena, de feições delicadas, mas que no tempo presente ela não tem mais a mesma aparência.

Está olhando para as tulipas. A bengala está a seu lado, na grama. Seu perfil está virado para mim, posso ver isso na rápida olhadela de soslaio que lanço para ela enquanto passo. Não seria apropriado ficar olhando. Não é mais um perfil perfeito recortado em papel, o rosto dela está afundando sobre si mesmo [...] (A TWOOD, 2017, p.58).

Desta forma, é possível imaginar a Serena do presente como uma senhora idosa, de rosto enrugado e com problemas de locomoção, imagem muito diferente da vista na adaptação, que traz uma Serena jovem, bela e saudável, interpretada pela atriz Yvonne Strahovski. A mesma

não fidelidade se aplica ao seu marido, o comandante Waterford, que também é descrito no romance como um senhor idoso de cabelos brancos, e na adaptação aparece como um homem jovem, de barbas e cabelos castanhos, interpretado pelo ator Joseph Fiennes. Já a aia Offred, apesar de ser descrita no livro como tendo cabelos castanhos e um metro e setenta de altura, se manteve fiel em relação a idade.

As alterações em relação à aparência dos personagens foi um fator muito relevante para este estudo, e definido pela produção da série durante o processo de tradução de uma semiose para outra e que representa muita da liberdade criativa praticada neste tipo de adaptação.

Adaptar, nessa proposta com o texto literário, consiste em reformular o seu conteúdo interno para que esse texto seja inserido e aceito em um determinado grupo social, segundo suas convenções, o que permite denotar uma prática de leitura e de reconstrução de sentido de um texto. Além da questão da reformulação do texto-fonte, o que entra também em questão é a sensibilidade do profissional perante a obra do autor em trazer (ou não) o que está obscuro ou metaforizado na obra de origem. As adaptações consistem na escolha de elementos do texto-fonte que podem ser mantidos, ao passo que outros podem ser suprimidos, como seleção de passagens ou até mesmo redução de falas de alguns personagens (LUIZ, 2019, p. 10).

Portanto, ao levar em consideração as mudanças feitas em relação ao aspecto físico das personagens pela adaptação é possível inferir que tais mudanças podem estar relacionadas ao desenvolvimento dos personagens, que possuem na série muitas ações não mencionadas no romance, além de trazer para meios visuais passagens que no livro, utilizando a linguagem escrita, não escandalizam ou chocam tanto quanto as mesmas cenas com pessoas reais. As cenas referentes à cerimônia, com o estupro de Offred, poderiam se tornar algo muito mais chocante ou provocar sentimentos ruins nos espectadores caso fossem protagonizadas por um casal de idosos grisalhos. O mesmo aconteceria com as cenas em que Serena agride e tortura Offred, caso esta fosse interpretada por uma idosa.

Contudo, não escalar atores com idades parecidas às descritas nos personagens originais traz alguns problemas com a lógica da história, já que Serena é mencionada no romance como ativista religiosa e como alguém que dava discursos conservadores desde que Offred era criança. Na adaptação, Serena também fazia parte de movimentos antiliberais antes do golpe, mas a explicação de como Serena e o movimento conseguiram alcançar todo o poder que possuem no presente em tão pouco tempo não fica claro, o que deixa algumas dúvidas não respondidas pela série.

Seguindo nas comparações e mudanças físicas apresentadas pelas personagens da adaptação, as cenas seguintes do primeiro episódio mostram a protagonista em outro *flashback*, dessa vez em uma praia com sua família. Esse momento específico não existe no texto original, mas a maior discrepância entre adaptação e romance está na etnia do marido e filha da

protagonista, que são interpretados por atores negros. Na obra de Atwood, não há personagens negros, já que o novo governo prega a hegemonia branca, e todos os negros, em teoria, teriam sido mandados para as colônias logo após o golpe. A inserção de personagens negros, importantes no contexto da trama, também foi uma escolha da produção da série, sobre a qual pode-se inferir a intenção de fazer da série uma produção que apoia e dá oportunidade à atores negros, da mesma forma que pretende atingir o público da mesma etnia. A representatividade está presente na série também em outros personagens, como Moira, melhor amiga de Offred e que é interpretada por Samira Wiley, uma atriz negra.

O primeiro episódio ainda conta com diversos *flashbacks* de Offred, tanto do tempo de antes, com seus momentos em família e amigos, como de seu treinamento no “Centro Vermelho”. A partir deles, é possível perceber como existem duas personagens diferentes: a mulher de antes e Offred. Na adaptação para TV, a protagonista era chamada June antes de ser capturada e transformada em aia, fato que nunca é confirmado na obra original, já que ela é nomeada apenas como Offred em todo decorrer da história, e o nome “June” aparece uma única vez, enquanto a personagem se lembra dos nomes das mulheres que estavam no centro de treinamento.

Desta forma, observando o comportamento, falas e feições da Offred do presente e da June do passado, nota-se que a personagem passou por uma grande transformação devido ao seu treinamento e atual posto como aia. Num momento inicial do episódio 1, é mostrado um pouco do passado da personagem, em uma cena em que June se diverte em uma festa, e ali é possível ver uma mulher extrovertida e risonha, fazendo comentários irônicos e brincadeiras, bebendo e fumando. A cena seguinte é o total oposto, mostrando sua chegada ao “Centro Vermelho”, onde é apresentada uma June assustada e de olhos lacrimejados, que não ri e que se encolhe com sons mais altos, fazendo com que o telespectador acredite que ela está com medo. A June aia mantém as feições sérias, mais frias, e seus comentários agora são mentais e demonstram desconfiança e desprezo.

Estas mesmas observações não podem ser feitas com base no romance, pois o único acesso do leitor ao passado da protagonista é por meio das memórias e digressões que ela faz no decorrer da obra, e que, muitas vezes, aborda apenas momentos que teve com sua família ou fatos e observações sobre acontecimentos passados. Contudo, assim como mencionado anteriormente, a Offred de Atwood demonstra, em sua “narrativa”, estar emocionalmente e psicologicamente abalada, sendo obrigada a manter uma postura muito diferente da que lhe era comum nos tempos passados.

É essa Offred calada e submissa que aparece na primeira cerimônia, presente a partir do minuto 28 do episódio 1, na segunda cena em que divide com Serena Joy, agora acompanhadas do comandante, da Martha e do motorista. A cena mostra Offred ajoelhada entre os outros dois personagens enquanto Serena entra na sala e acende um cigarro, fazendo comentários casuais sobre o atraso do comandante, tratando toda a situação como algo rotineiro e comum. Offred ouve calada e aparenta ansiedade. A fotografia da cena traz Offred em um plano mais baixo, olhando para cima quando Serena fala. Ela, por sua vez, aparece em um plano mais alto, como se vista de baixo para cima, mas apenas até a entrada do comandante, que possui um plano ainda mais alto, o que é uma representação do grau de importância desses personagens de acordo com o posto que ocupam. Ele, então, retira um livro de uma caixa e começa as leituras religiosas exigidas para o ritual.

A cena seguinte mostra o rosto de Offred durante o ato sexual: sua expressão é vazia e o foco da imagem intercala entre ela, Serena e o comandante. Serena aparenta incômodo durante o ato e, ao final, quando o comandante se afasta, é mostrado o momento em que ela solta os pulsos da aia que estão marcados pela força de seu aperto. Sua irritação se eleva ao notar que Offred não se levanta prontamente após o fim da cerimônia, alegando que ficar deitada melhora as chances de uma gravidez, ao que Serena responde com rispidez, lhe ordenando para sair. Offred deixa o quarto e a imagem foca no rosto de Serena em uma luz baixa, com os olhos cheios de lágrimas.

São momentos como esse, muito comuns na adaptação, que constroem em Serena uma personagem completamente diferente daquela presente na obra de Atwood. Com pouquíssimos momentos em que demonstra emoções ou mesmo protagoniza alguma ação importante, a Serena do romance é mais uma presença, uma figura, do que uma pessoa. Já na série, a personagem ganha mais espaço e assume, em diversos momentos, o papel de antagonista da trama. Enquanto no texto original, a espera de Serena por um filho aparenta ser tratado como uma frustração por um anseio não realizado, para a Serena da série, a esterilidade é algo muito mais pungente e devastador, que lhe causa tristezas e traz o desespero pelo desejo de ser mãe.

Desta forma, é possível acreditar que o desenvolvimento da personagem na adaptação dá a ela muito mais complexidade moral e emocional, trazendo novos arcos que a tornam tão protagonista da série quanto Offred. Dessa forma, nota-se que o objetivo da adaptação é o de fazê-la mais atrativa e cativante aos olhos do público, que, mesmo percebendo seus defeitos e fraqueza de caráter, conseguem se identificar ou se solidarizar com sua motivação e, assim nutrir por ela empatia, garantindo o sucesso da produção:

[...] a possibilidade de expandir uma história ao longo de muitas horas permite a construção de uma estrutura emocional que nos 'força' a simpatizar com protagonistas que são não apenas dramaticamente complexos, mas também moralmente contraditórias. Além disso [...] nossas pesquisas demonstram que é preciso de certas emoções morais contraditórias para se poder desfrutar devidamente estas séries televisivas. [...] (GARCÍA, 2016, p. 53, tradução nossa).

Em geral, o recurso de demonstrar as emoções a partir de expressões faciais é muito utilizado na série, que preza por focos longos e recorrentes no rosto das personagens, especialmente em Offred, como acontece ao final do episódio 1. Nele, a protagonista, que está reunida com outras aias para participar de uma cerimônia de espancamento, é informada por Janine que sua amiga Moira foi mandada para as colônias e, possivelmente, já está morta. A sequência de imagens seguintes alterna entre o rosto de Offred e o espancamento do homem, que é acusado de estuprar uma aia grávida. A protagonista que, inicialmente, aparenta incredulidade e tristeza, passa por uma mudança gradativa de feições, chegando à raiva e ao ódio, enquanto se une às outras aias que surram o homem até a morte.

Enquanto a cerimônia é mostrada ainda no primeiro episódio da série, no texto original, ela é abordada já nos últimos capítulos, entre as páginas 321 e 330, e traz algumas diferenças importantes em relação à adaptação. No romance, essa passagem traz poucas informações sobre a participação de Offred e é mais focada na descrição do “evento”, no qual são executadas quatro pessoas, iniciando com o enforcamento de duas aias e uma esposa, no que é chamado de “salvamento”, para só depois chegarem à execução do homem, chamado de “participação”. Enquanto na obra de Atwood temos um único evento que serve de palco para a conclusão do arco de alguns personagens, como Ofwarren, na produção para o *streaming* ele é usado para trazer novas informações e inserir ganchos que serão reutilizados posteriormente, pois:

A adaptação pode designar um trabalho de roteirização, pois se tem em mente um texto que foi reescrito e modificado, uma vez que ao adaptador são permitidas as liberdades para com o texto, tais como a reestruturação do aspecto interno do texto, como mudança de narrativas, cortes de determinadas passagens, acréscimo ou redução de personagens, assim como esse redimensionamento aplica-se aos espaços onde a narrativa está se desenvolvendo, e, por fim, a preservação íntegra da obra fonte, melhor dizendo, sua suposta fidelidade (LUIZ, 2019, p. 5).

No encerramento do episódio 1, é mostrado Offred chegando à casa dos Waterford acompanhada de Ofglen, que lhe pede pra ter cuidado pois há um soldado do governo infiltrado em sua casa, conhecido como “olho”. Offred aparenta desconfiança enquanto entra na residência e se depara com Serena e o comandante encaminhando vários homens para o escritório. Serena é deixada do lado de fora e parece decepcionada com o fato, até notar a

presença da aia e, com rispidez, a manda ir para seu quarto. Este momento também acontece exclusivamente na série e começa a construir a imagem de uma Serena Joy solitária e ressentida. O episódio 2 inicia com outra cerimônia de reprodução e novamente mostra Serena muito desconfortável enquanto segura os pulsos da aia, que, deitada entre seus joelhos, narra pensamentos aleatórios e deseja que o comandante termine logo o ato sexual. É já neste episódio que, após voltar das compras e ser incentivada por Ofglen a ajudar o movimento de resistência, que Offred recebe o primeiro convite para se encontrar sozinha com o comandante. Sua primeira reação é acreditar que ele conhece Ofglen e seu envolvimento com os rebeldes, mas seus pensamentos são interrompidos com o chamado para participar do parto de Ofwarren. Lá, Offred vê Serena e outras esposas mimando e pajeando a esposa do comandante Warren, que interpreta as dores de um parto. A aia ri da visão e suas feições demonstram o quanto despreza aquelas mulheres, assim como acontece alguns momentos depois, quando se encontram novamente na cozinha, e Serena lhe oferece um doce. A postura, feições e tom da senhora Waterford sugerem que ela acredita estar fazendo uma grande caridade à Offred, que, por subordinação, aceita a oferta e dá uma pequena mordida no doce, saindo logo em seguida. No banheiro, a aia cospe o doce e sente náuseas, chegando quase ao vômito, demonstrando o sentimento de nojo que sentiu diante de toda aquela situação. No texto original, o parto de Ofwarren acontece entre as páginas 135 e 155, mas Offred e Serena Joy não se encontram em nenhum momento.

Os minutos finais do episódio trazem Offred e o comandante em seu primeiro encontro, jogando palavras cruzadas e tendo conversas casuais, nas quais o homem chega a mencionar alguns compromissos e planos do governo, tratando-a de forma amigável. No dia seguinte, enquanto caminha para fora da casa a fim de fazer as compras diárias, Offred se sente confiante e acredita ter conseguido um trunfo que pode ajudar a resistência e a si mesma, planejando repassar as informações para Ofglen, mas se surpreende ao notar que a companheira foi substituída por outra aia. No romance, essa passagem é um pouco diferente e acontece entre as páginas 165 e 170, nas quais o comandante não menciona em nenhum momento o governo, mas, ao final, pede que Offred o beije. Sendo assim, no texto original, o trunfo da aia é o interesse amoroso que o comandante demonstra por ela, pois a Offred de Atwood não apresenta grandes interesses em ajudar ou participar do movimento de resistência, e essa é uma das grandes diferenças da personagem original e adaptação.

A partir do episódio 3, muitos eventos e desdobramentos vistos na trama seguem um cânon próprio, mas, mesmo com grandes mudanças, mantêm o universo criado por Atwood. O episódio em questão se inicia com um curto *flashback*, com June e Moira no exato momento

em que descobrem sobre o golpe, sendo informadas de que não poderiam mais trabalhar e suas contas bancárias haviam sido desativadas. Essas cenas do passado aparecem em momentos variados e mostram a criação de Gilead, a instauração do golpe, o início da opressão e queda dos direitos das mulheres, substituindo muitas das informações que são passadas no livro por meio das digressões de Offred. Na adaptação, estes momentos não são apresentados como uma memória de June, sobre a qual ela relembra no presente, ao contrário do que acontece no livro, em que Offred diversas vezes foge de situações tensas, perdida em lembranças.

Após as cenas do passado, Offred é mostrada chegando à cozinha da casa e sendo recepcionada por Rita, a martha, e Serena, que a tratam de forma muito amistosa e gentil, suspeitando de uma possível gravidez da aia. Serena propõe que visitem a bebê da senhora Warren juntas, para que Offred reencontre sua amiga Janine. Na visita Serena se mostra sorridente, incluindo Offred na conversa com as outras esposas, lhe fazendo diversas gentilezas, evidenciando o bom humor que a expectativa de uma possível gravidez lhe traz, chegando até a mencionar como é grata por ter Offred e que irão passar por tudo juntas. São esses momentos de bondade de Serena Joy, que, apesar de raros, trazem ao espectador a humanidade da personagem, e, de certa forma, redimem suas falhas, causando uma resposta empática no público.

A busca por reações emocionais por meio de cenas densas e comoventes é muito utilizada em ambos os objetos deste estudo, mas, com especial clareza, na série de TV. Outro exemplo disso é visto ainda no episódio 3, em que, ao chegar em casa, Offred é recebida por Tia Lydia e um “olho”, que a questionam sobre seu envolvimento com Ofglen e a resistência. Offred coopera e afirma não possuir nenhum conhecimento sobre o movimento, mas é torturada com choques elétricos. As cenas seguintes mostram a aia ferida e com o nariz sangrando em seu quarto quando Nick, o motorista, bate à porta e diz sentir muito por tudo, afirmando que tentou evitar o encontro e que não deveria tê-la levado de volta para a casa. A tensão e o clima romântico entre os dois nasce a partir desse momento e crescerá até se tornar de grande importância para o desenvolvimento tanto da primeira quanto das demais temporadas da série. A tensão do episódio atinge seu ápice na cena final da protagonista, em que Offred se encontra com Serena para lhe contar que não está grávida. Serena reage arrastando a aia pela casa, atirando-a ao chão, enquanto grita e a ameaça.

O episódio seguinte mostra Offred que, aparentemente, ficou trancada em seus aposentos por vários dias e que, ao ser pega deitada no chão por Rita, mente não se sentir bem com a intenção de ser mandada ao médico, para então poder sair do quarto. Serena não acredita na aia, mas a manda ao médico mesmo assim, e, ao ver Offred se acomodando no banco traseiro

do carro, abre a porta da frente e fecha o vidro que fica entre ela e o motorista, dando a entender que sabe de suas conversas e desaprova. Na consulta, Offred é examinada, e o médico a informa estar preparada para a cerimônia daquela noite, mas diz que não deve fazer diferença, pois o comandante Waterford provavelmente é estéril. O médico então a toca de forma sugestiva e diz que pode ajudá-la a engravidar, para que não a culpem. Offred parece assustada e recusa a oferta. Esta cena acontece de forma bem fiel a mesma passagem do romance, entre as páginas 73 e 76, exceto sobre a menção da esterilidade do comandante, que só é abordada no texto original no capítulo final, chamado “notas históricas”.

A decisão da série em utilizar o médico para informar sobre a infertilidade dos homens, sobretudo dos comandantes, têm a intenção de deixar claro que, sendo eles o centro do poder de Gilead, era inadmissível sequer mencionar que eles pudessem ser grande parte do problema na queda de natalidade, além de demonstrar o quão condescendentes e desinteressados em resolver o problema eram o restante da população.

Ao voltar para casa Offred, é recebida por Serena que deseja saber a opinião do médico. Ao que a aia informa estar tudo bem, ela pede perdão por seu erro e implora para que ela a deixe sair do quarto. O rosto de Offred aparenta todo o sofrimento e desespero em ter que retornar ao seu exílio. Serena nega qualquer piedade e a manda de volta aos aposentos. Esses picos entre gentileza e extrema maldade são uma das características mais marcantes da Serena da adaptação, pois, como já mencionado, na obra original ela tem pouca participação nos eventos da trama. A cerimônia da noite tem início logo em seguida, mas, desta vez, quem aparenta mais desconforto é o próprio comandante, que não consegue cumprir seu papel e decide não dar seguimento ao ritual. Na mesma noite, Offred é convidada para o segundo encontro com o senhor Waterford, aparentando estar mais aberto e confortável, e a aia percebe que seu poder sobre ele aumenta a cada dia, aproveitando para fazer perguntas e manipulá-lo a lhe ajudar a sair de seu exílio.

A cena final do episódio traz um *flashback* de Offred no “Centro Vermelho”, após ser espancada pelas tias, o que a deixa impossibilitada de andar, e assim, de poder ir ao refeitório para comer. Ao notar isso, todas as suas companheiras deixam de consumir partes de sua refeição e as “contrabandeiam” até o dormitório onde ela se encontra. A união das aias é trazida então para o presente, quando várias delas são enquadradas em uma única imagem, representando a força da união.

O episódio 5, que marca o fim da primeira metade da série, traz Serena dizendo a Offred que quer tentar outros meios de assegurar a gravidez da aia, utilizando Nick, o motorista, em vez do comandante. Offred se mostra relutante e afirma que tal ato é proibido, ao que Serena

responde que mulheres fazem isso o tempo todo, soando extremamente complacente e normalizando a situação. A aia percebe que não possui escolha e aceita, sendo escoltada por Serena aos aposentos do motorista assim que chega das compras. O clima entre eles parece muito desconfortável, e Serena permanece em pé, ao lado da cama, enquanto Nick e Offred realizam o ato sexual. Logo depois, as duas entram na casa juntas, e Serena pergunta se Offred já se sente diferente, ao que a aia responde de maneira ríspida, aparentando se sentir ofendida por toda a situação. Serena se aproxima dela, que, com medo, pede perdão e se encolhe, mas é tocada no ventre pela outra mulher, que proclama alguma passagem bíblica não identificada.

No texto original, todo esse desenrolar acontece entre as páginas 240 e 311, com vários outros acontecimentos entre a conversa de Offred e Serena e a relação sexual com Nick. No romance, Serena oferece uma recompensa para que a aia aceite a proposta, prometendo a ela uma foto de sua filha, além de não assistir ao ato, montando guarda na porta da cozinha. Essas alterações mostram como a tradução e adaptação do texto para o *streaming* transformou a personagem de Serena em uma mulher extremamente controladora e egocêntrica. Enquanto a senhora Waterford de Atwood trata Offred e a situação em que se encontram de forma menos perversa e mais comercial, a Serena da adaptação não demonstra nenhuma compaixão e empatia pela posição de Offred, mas como se ela estivesse cumprindo apenas a sua obrigação.

O sexto episódio é marcado pela visita da delegação comercial do México à casa dos Waterford, arranjado pelo comandante para que conheçam os métodos de Gilead. No romance a única menção de estrangeiros em Gilead acontece quando Offred e Ofglen são abordadas por turistas japoneses, entre as páginas 39 e 41, numa passagem rápida em que o grupo pergunta às aias se são felizes. Na adaptação, Serena pede que Offred se comporte e não a decepcione no encontro com as visitas, numa intenção de impressionar não só a delegação, mas o próprio marido, como é mostrado em uma curta memória de um momento de paixão do casal, lembrada pela esposa.

Offred é levada à sala de reunião e apresentada aos convidados, liderados pela embaixadora Castillo, que demonstra muito interesse em sua posição. Offred se sente pressionada a mentir e diz ter escolhido ser uma aia e que é feliz em sua posição. Na mesma noite, o comandante a chama para elogiar seu comportamento e antes de deixá-la partir, pede que ela lhe beije. Offred atende ao pedido, mas a cena seguinte traz a aia escovando os dentes com ferocidade enquanto traços de sangue escorrem pelo ralo da pia. A atitude da aia demonstra o asco que tem de tudo que lhe imposto por seus “donos”.

Em seguida, é mostrada a preparação das aias que são convidadas de honra em um jantar oferecido à delegação mexicana, momento em que Serena as vê e pede que Tia Lydia retire as aias que sofreram algum tipo de mutilação, castigo comum no treinamento passado por elas. As mutilações são algo exclusivo da adaptação, pois não há menção deste tipo de punição no texto original. Durante o jantar, Offred descobre a real intenção da visita da embaixadora e seu comitê, pois até então acreditava que tivessem interesse apenas na produção agrícola do país, mas percebe que na verdade desejam importar aias para o México.

Nos minutos finais do episódio, a embaixadora volta à casa dos Waterford para agradecer Offred por sua contribuição, mas a aia não consegue conter sua revolta e diz toda a verdade sobre sua situação. A confissão de Offred sobre seu treinamento, as torturas, as punições, as mutilações e o estupro são comoventes e demonstram todo o sofrimento da personagem. Esse é o momento em que é possível compreender toda a sua dor, o momento de maior peso emocional para o telespectador desde o início da série. Enquanto a própria narrativa de Offred no romance representa seu sofrimento, danos psicológicos e abalo emocional, a Offred da série se manteve forte e resiliente até este momento, construindo com o público uma empatia crescente, para alcançar o ápice nesta cena.

Como mencionado antes, a busca por respostas emocionais nos espectadores é um dos maiores objetivos da indústria audiovisual, principalmente em produções seriadas, visto que este é um dos pontos mais atrativos e que garante a fidelidade neste tipo de entretenimento.

Na verdade, eu vou mais longe ao tentar propor que as sequências do que chamo de "momentos de afeto" constituem um princípio estruturalmente significativo para sustentar o envolvimento em seriados de longa duração, aumentando ganchos narrativos lineares. A correlação entre os princípios da composição de ficções de TV em séries longas e "momentos de afeto" podem agora ser tomados como um loop recursivo entre o sucesso estabelecido das ficções de TV construídas desta forma e a fabricação de novos seriados de formato longo (NELSON, 2016, p.28, tradução nossa)

Desta forma, durante toda a temporada, é possível observar esse padrão de gradação nos chamados "momentos de afeto", ou seja, os produtores da série roteirizaram a série para que o público fosse submetido à essa empatia crescente com relação a um personagem, atingindo o ápice em momentos específicos que desencadeariam respostas emocionais mais elevadas, baseadas nos sentimentos de empatia e identificação do espectador com o personagem em questão.

O oitavo episódio da série traz o comandante dando diversos "presentes" para Offred, como um vestido de festa, sapatos de salto e maquiagem, e ajudando-a a se preparar, dizendo que vai levá-la para um passeio. Nick os leva até um antigo hotel na cidade que passou a

funcionar como prostíbulo, conhecido como “Casa de Jezebel”, personagem bíblica conhecida por incentivar o culto à deuses pagãos e a prostituição. Offred parece receosa e chocada com o ambiente cheio de mulheres seminuas, mas logo reconhece sua amiga Moira entre elas. Offred e o comandante mantêm relações sexuais em um dos quartos do hotel e, logo que ele adormece, ela sai para encontrar Moira, que lhe conta que tentou fugir, mas foi pega e obrigada a escolher entre as colônias e a prostituição. Offred tenta incentivar a amiga a não desistir, mas ela demonstra estar completamente desiludida e que não acredita haver uma saída.

Essa cena específica é bem leal à descrita na obra de Atwood, entre as páginas 272 e 297, e mostra como existiam diversas maneiras com as quais o estado conseguia torturar e oprimir as mulheres de Gilead. Uma das principais diferenças entre a obra original e a adaptação vistas nesse momento é que, no romance, Offred diz que esta foi a última vez que viu Moira, enquanto, na adaptação, ela ganha novos arcos e será de grande importância para as temporadas seguintes. Os minutos finais do episódio mostram Serena, que acaba de voltar de viagem, dando um presente para Offred, uma caixa de música, que a aia entende como uma metáfora de si mesma, uma garota presa em uma caixa. Esse diálogo entre as personagens nunca acontece no romance, pois, como já foi mencionado, a maioria das ações e participações protagonizadas por Serena Joy na série são de livre criação da produção.

O nono episódio da série não faz relação com nenhuma ação descrita no romance original e é baseado na segunda visita de Offred à “Casa de Jezebel”, a pedido do movimento de resistência e em como ela convence Janine a não pular da ponte com o bebê nos braços. Isso também acontece em grande parte do décimo e último episódio, que se inicia com uma memória de Offred de seus primeiros momentos no centro de treinamento, onde foi lavada e recebeu um localizador implantado em seu braço, sob a pele, a fim de evitar fugas. A cena seguinte já mostra Offred no presente cercada de diversas aias, enquanto sua voz narra seus pensamentos. A imagem seguinte foca em um pacote de papel dentro da sacola de Offred, e a frase “eles não deviam ter nos dado uniformes se não quisessem que formássemos um exército” é dita enquanto as aias se olham de forma conspiradora, o que já dá indícios do desfecho da temporada.

Ao adentrar seu quarto, Offred é recebida por socos de Serena, que a joga no chão e mostra ter encontrado o vestido de festa usado pela aia na “Casa de Jezebel”. Serena aparenta estar com muita raiva e ameaça a aia, enquanto a obriga a fazer um teste de gravidez. Offred sangra no banheiro enquanto Serena reza ajoelhada sobre o teste, que logo se torna positivo. O resultado faz com que o humor da senhora Waterford mude radicalmente, e ela volta para o banheiro tratando Offred de maneira mais gentil, agradecendo a Deus por ter respondido às preces delas. Offred então responde que não orou por nada disso e, a partir dessa fala de

insubordinação, evidencia-se a mudança que se faz cada vez maior no comportamento da protagonista, que inicialmente mantinha uma aparência muito dócil e obediente, mas que, a cada episódio, vai se tornando mais rebelde contra seus opressores. A mesma característica não pode ser observada no texto original, pois, no decorrer da obra, a Offred de Atwood percorre o caminho contrário, aparentando cada vez mais obediência e subordinação a seus senhores.

As cenas seguintes mostram Serena Joy querendo satisfações de seu marido, acusando-o de corromper a aia e dizendo que não quer ver mais uma delas pendurada no telhado, fazendo referência à antiga aia da casa que se suicidou. O comandante Waterford parece inabalado pelas críticas e a culpa por trazer a luxúria para dentro de casa, o que deixa Serena revoltada e anuncia a gravidez de Offred, mas deixa claro que o filho não é dele, por ser fraco e estéril. O mesmo padrão de rebeldia é visto na personagem de Serena Joy, que deixa de ser a esposa calma e submissa e passa a ditar as próprias regras.

A partir do minuto 22, é mostrada a última interação entre Serena e Offred, quando a esposa pede para que a aia se arrume, pois vai levá-la a um lugar. Offred, apesar de suspeitar de algo, obedece-lhe, e entra no carro com instruções de ficar confortável e não tocar nas cortinas de maneira nenhuma. Ao final do trajeto, o carro para e Serena desce, indo em direção às escadas de uma casa desconhecida, deixando Offred trancada no veículo. A aia observa pela janela enquanto a porta da casa se abre e Serena sai de mãos dadas com a filha de Offred. A aia fica feliz, imaginando que vai poder reencontrar a menina, mas percebe que o carro está trancado e Serena a levou ali apenas para torturá-la. Serena volta para o carro e diz à Offred que, enquanto seu bebê estiver a salvo, a filha dela também estará. Este momento marca uma das maiores demonstrações da rivalidade que a esposa nutre pela aia, além de seu sadismo. Com a gravidez de Offred, Serena passa a acreditar ter posse sobre a aia, e este ato já demonstra que a personagem não poupará esforços para conseguir seu bebê.

Como episódio final de uma produção seriada, o décimo capítulo de *O conto da Aia* procura garantir ao público emoções e desdobramentos na trama suficientes para mantê-los interessados na produção, a fim de que haja audiência na temporada seguinte. Sendo assim, os responsáveis pela série reservaram vários momentos de peso emocional, buscando causar no público tanto emoções positivas quanto negativas, como a cena analisada no parágrafo anterior. Nos momentos finais da temporada, são mostradas duas outras cenas que podem ser consideradas “momentos de afeto” e que têm a intenção de cativar e fidelizar o espectador.

A primeira delas mostra Offred em seu quarto, ainda furiosa com a atitude de Serena, e que decide finalmente abrir o pacote recebido durante as compras do início do episódio. Ao abri-lo, a aia se depara com diversas cartas de inúmeras mulheres, contando sobre suas capturas

e suas realidades no sistema de Gilead. Há muitos relatos de aias, marthas e não mulheres pedindo socorro, contando as situações horríveis pelas quais estão passando, e Offred se identifica com as histórias daquelas mulheres e chora deitada entre as cartas. A imagem é escura e demonstra a solidão e o sofrimento que Offred e as outras mulheres vivem diariamente, pretendendo atingir mais uma vez uma resposta emocional do espectador.

O momento seguinte é ligado à Serena, e mostra o comandante entrando no quarto do bebê enquanto sua esposa trabalha na decoração. Ela aparenta estar triste, e ele diz que está ali para pedir perdão por suas palavras, mas ela recusa, com seus olhos marejados, olhando para o chão. O comandante diz que eles devem se perdoar, pois estão trazendo uma vida nova para o mundo, mas Serena, chorando, o corrige, e diz que quem está trazendo essa nova vida é Offred. A mágoa por não poder carregar um filho em seu ventre é óbvia nas feições e trejeitos de Serena e faz com que o espectador entenda, mesmo que não aceite, seu comportamento. A intenção dos produtores da série em fazer de Serena uma personagem com sérias falhas e desvios de comportamento, mas ainda passível de empatia do público, é bem sucedida, o que não acontece com a personagem original de Atwood.

A maioria dos acontecimentos presentes nos 10 episódios da produção audiovisual aqui abordada segue ordem cronológica diferente da utilizada no romance.

É possível notar exemplos disso ao analisar o ritual de “salvamento” e a substituição de Ofglen, que acontecem entre as páginas 321 e 336, sendo que a obra total possui 366 páginas, mas que na adaptação acontecem nos dois primeiros episódios. Já a passagem final da obra de Atwood, com Offred sendo levada da casa dos Waterford por “olhos” sem maiores explicações, não foi abordado pela adaptação, sendo utilizado apenas no final da temporada seguinte.

Sendo assim, pode-se presumir que a linha temporal adaptada para a produção da série seguiu o padrão utilizado para inserção dos “momentos de afeto”, buscando certa gradação na intensidade dos eventos, na tentativa de criar uma crescente expectativa no público com relação ao desenvolvimento das personagens, principalmente se tratando de Offred e Serena Joy, objetos principais deste estudo. Portanto, a tradução vista em *O conto da Aia* demonstra o esforço da produção e responsáveis pela série em explorar principalmente o foco sentimental e emocional da obra, buscando alcançar um público que, a cada dia mais, é conquistado por materiais que proporcionam respostas emotivas e reflexões internas, como pode ser comprovado abaixo:

Em estudos de cinema, no entanto, muito do trabalho cognitivo envolveu esclarecimento conceitual sobre a relação entre sentimentos de simpatia, empatia e moralidade, ou focado no empírico ao invés de em evidências experimentais. A

autorreflexão decorrente da empatia é frequentemente reconhecida, mas, embora a emoção não seja excluída, a abordagem normalmente não trata sobre o afeto ou fala abertamente sobre o engajamento sentimento-pensamento dos próprios espectadores. (NELSON, 2016, p. 27, tradução nossa)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas teorias apresentadas e análises feitas ao longo deste estudo, é possível considerar que, comparando a obra *O conto da Aia*, de Margaret Atwood, com a produção de mesmo nome desenvolvida pelo *streaming* Hulu, ambos possuem interesses similares, mas utilizam métodos e públicos-alvo diferentes.

A escrita de Atwood, no romance original, publicado na década de 80, tinha como objetivo principal chocar e apresentar ao leitor um futuro que, mesmo distópico, fosse crível. A escolha da autora em ter Offred, uma mulher, como narrador/personagem, tendo suas memórias, pensamentos e experiências narradas em fluxo de consciência já demonstra a intenção de fazer da obra um objeto de autoavaliação, na qual o leitor recebe a oportunidade de ser, estar e viver em Offred, uma mulher oprimida, agredida, emocionalmente abalada e psicologicamente abusada pelo sistema em que se encontra.

A obra, que apresenta os perigos e crueldades de um estado regido pelo machismo, foi publicada em um período conturbado para o movimento feminista, que vivia a chamada “segunda onda”, e já vinha sendo discutido desde a publicação do livro *Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, mas que ganhou notável atenção a partir dos anos 60, seguindo os movimentos hippie, manifestações antiguerra e movimentos estudantis.

Desta forma, Atwood usou como pano de fundo uma exacerbação de assuntos muito debatidos na época para criar todo o contexto distópico de Gilead. No entanto, mesmo sendo um tema comum para a época, a obra passou despercebida pelas suas primeiras décadas, ganhando notável fama somente em 2016, com a eleição de Donald Trump para presidência dos EUA e uma adaptação para a TV. Dessa forma, os produtores da série tiveram acesso a esse material, que começava a causar furor e servir de alicerce para inúmeros debates e manifestações e o adaptaram para uma produção seriada.

Sendo assim, pode-se perceber que a produção da série, ao adaptar o romance, decidiu acrescentar e alterar as diversas situações e personagens aqui analisados com a intenção de, não somente atingir este público que já debatia assuntos como feminismo, a supressão de direitos das mulheres e a supremacia branca, masculina e heteronormativa, mas atingi-lo utilizando recursos dramáticos, a fim de causar respostas emocionais em seus telespectadores. A intencionalidade por trás das adaptações da série é vista também na atualização temporal apresentada por ela, trazendo mais credibilidade à história e aumentando, assim, o seu impacto emotivo no telespectador, que recebe a possibilidade de se identificar com aquele contexto e quão próximo da realidade ele está.

O foco em conquistar público por meio de cenas e situações comoventes pode ser percebido em diversas personagens, como Ofglen e Ofwarren, que, neste estudo, são utilizadas para representar e demonstrar toda a categoria das aias em ambos os objetos de análise, e que, na adaptação, ganharam mais espaço e oportunidade de protagonizar “momentos de afeto” nos espectadores, que são atraídos por elas por meio de sentimentos claros como a empatia, a identificação e a pena. O mesmo caso é observado em Offred, que é apresentada como uma personagem muito mais ativa, corajosa e rebelde do que na obra original, provocando alguns sentimentos diferentes das outras aias, como orgulho, respeito e admiração. Já Serena Joy, que foi uma das personagens que sofreu maiores adaptações, vem ocupar o espaço de antagonista em diversos momentos da trama, despertando sentimentos de ódio e revolta, mas que também protagoniza seus “momentos de afeto”, despertando sentimentos de pena e empatia.

Sendo assim, conclui-se que, entre os 32 anos que separam a publicação do romance de Margaret Atwood e a estreia da série de TV, muito pouco mudou em relação aos debates sobre feminismo, posição que homens e mulheres ocupam no mundo atual e o que este sistema pode tornar-se no futuro, o que faz de ambas as produções aqui analisadas tão relevantes.

Analisando intersemioticamente os dois objetos, é possível afirmar que, dentre as inúmeras adaptações vistas na produção seriada em relação aos eventos e personagens descritos na obra original, nenhuma delas foi ocasional ou sem fundamentos, mas que cada pequena alteração teve a intenção de tornar o série mais atraente, mais relevante e mais atual, a fim de não somente captar o público que responde a este tipo de material, rico em provocações emocionais, mas também a de levantar e manter em pauta os debates provocados por ambas as obras.

REFERÊNCIAS

- AIA. In: Dicionário Michaelis On-line. São Paulo: Melhoramentos, 2016. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/Aia/>. Acesso em: 6 jul. 2020.
- AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João (org.). **Tradução, Transposição e Adaptação Intersemiótica**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016.
- ATWOOD, Margaret. **O conto da aia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ARISTÓTELES. Poética. In: Aristóteles. **Aristóteles**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- BÍBLIA, A. T. Provérbios. In: BÍBLIA. **Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos**. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.
- CARDOSO, Luís Miguel. **A problemática do narrador: da literatura ao cinema**. Juiz de Fora: Lumina, 2003.
- CINTAS, Jorge Díaz; REMAEL, Aline. *The Semiotic of Subtitling*. In: CINTAS, Jorge Díaz; REMAEL, Aline. **Audiovisual Translation: Subtitling**. New York: Routledge, 2014. Cap. 3.
- DUSI, Nicola. Tradução, Adaptação, Transposição. In: AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João (org.). **Tradução, transposição e adaptação intersemióticas**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016.
- ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GARCÍA, Alberto N. *Moral Emotions, Antiheroes and the limit of Allegiance*. In: GARCÍA, Alberto N. **Emotional Culture and TV Narratives**. New York: Palgrave Macmillan, 2016a.
- GARCÍA, Alberto N. Emotional Culture and TV Narratives. In: MARTÍNEZ, Alejandro García; GONZÁLEZ, Ana Marta. **Emotional Culture and TV Narratives**. New York: Palgrave Macmillan, 2016b. p. 13-25.
- GORDIN, Michael D.; TILLEY, Helen; PRAKASH, Gyan (Ed.). **Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility**. New Jersey: Princeton University Press, 2010.
- HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201-215, out. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>. Acesso em: 06 jul. 2020.
- HUMPHREY, Robert; HUMPHREY, Margaret. **Stream of consciousness in the modern novel**. Berkeley: University of California Press, 1954.
- HUTCHEON, Linda; O'FLYNN, Siobhan. **A Theory of Adaptation**. 2. ed. Abingdon: Routledge, 2013.

LUIZ, Tiago Marques. Semelhanças e dissidências na tradução e adaptação literária enquanto metacriações. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**, Campo Grande, v. 16, n. 16, p. 36-46, jun. 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/3426>. Acesso em: 06 jul. 2020.

MARGARET Atwood. Disponível em: <http://margaretatwood.ca/full-bibliography-2/>. Acesso em: 16 abr. 2020.

NELSON, Robin. The Emergence of ‘Affect’ in Contemporary TV Fictions. *In*: MARTÍNEZ, Alejandro García; GONZÁLEZ, Ana Marta. **Emotional Culture and TV Narratives**. New York: Palgrave Macmillan, 2016. p. 26-51.

O CONTO da Aia. Direção: Bruce Miller. Califórnia: Hulu, 2016.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POTTS, Robert. Light in the Wilderness. **The Guardian**, New York, 26 abr. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2003/apr/26/fiction.margaretatwood>. Acesso em: 16 abr. 2020.

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Reginaldo Oliveira. Da epopeia burguesa ao fluxo de consciência: a escrita literária em tempos difíceis. **Revista Investigações**, Recife, v. 22, n.1, p. 11-35, jan. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1360>. Acesso em: 06 jul. 2020.

“THE HANDMAID’S tale”: Os acontecimentos reais que inspiraram Margaret Atwood. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 fev. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/the-handmaids-tale-os-acontecimentos-reais-queinspiraram-margaret-atwood-23446498>. Acesso em: 16 abr. 2020.

UTOPIA. *In*: Dicionário Michaelis On-line. São Paulo: Melhoramentos, 2016. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=utopia>. Acesso em: 17 abr. 2020.